



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

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

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

5. Andreas Achenbach.

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



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

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

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



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

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



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

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



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

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

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

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



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

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



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



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

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

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

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



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

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



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



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

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



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

6. Die neuere Landschaftsmalerei in Düsseldorf.

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