Mit Originalradierungen

Provenienz: Alfred Flechtheim

V

Adolf Rosenberg

Aus der Düsseldorfer Malerschule

L. Knaus pinx. W. Unger sculp.

MADONNA MIT ENGELN.

Verlag v. R. A. Seemann in Leipzig. Druck v. F. A. Brockhaus in Leipzig.

Aus der

Düsseldorfer Malerschule

Studien und Skizzen

von

Adolf Rosenberg

Mit 16 Kupfern und vielen Holzschnitten im Text.

Leipzig
Verlag von E. A. Seemann
1890.

Druck von Ramm & Seemann in Leipzig.

Aus dem Friese von Eduard Bendemann in der Aula der Realschule zu Düsseldorf.

Einleitung.

Als der greise Wilhelm von Schadow, der Begründer der Düsseldorfer Schule, am Abend seines Lebens in den „Erinnerungen", welche er unter dem Titel „Der moderne Vasari" 1854 herausgab, die Summe aus seinen Erlebnissen und Erfahrungen zog, hatte die Weisheit und das Ruhebedürfnis des Alters ihm bereits die Kraft selbstloser Entsagung und objektiver Betrachtung verliehen, welche den Menschen milder stimmt gegen das, was er als Jüngling und Mann bekämpft hat, wie gegen die von der rastlos vorwärts schreitenden Zeit geborenen Mächte, die seinem Alter beschwerlich fallen. Das eine Teil dieser Erkenntnis veranlaßte ihn zu einem Akte nachträglicher Gerechtigkeit, indem er von sich selbst schrieb: „Sein Leben fiel 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." Schadow, welcher, durch seine Erfolge in Rom und Berlin verwöhnt, mit der stolzen Zuversicht nach Düsseldorf gekommen war, das von Cornelius aufgegebene Werk in einem ganz anderen, aber höheren Sinne vollenden und zu den glänzendsten Zielen führen zu können, mußte bald zu seinem Mißvergnügen wahrnehmen, daß die Geister, welche er gegen den abstrakten Idealismus von Cornelius und den Seinigen heraufbeschworen, ihm über den Kopf wuchsen oder gar die von ihm geschärften Waffen gegen ihn selbst richteten. Nach so bitteren Erfahrungen erschienen ihm die in der Jugend bekämpften Gegner als die minder gefährlichen. Auf dem Kampfplatz, den er durch seinen vermeintlichen Sieg für sein Banner freigemacht zu haben glaubte, tauchten andere Fähnlein auf, deren Gefolgschaft mit besorgniserregender Schnelligkeit zunahm.

Nach der kurzen Glanzperiode der auf dem Zauber der Farbe und dem nicht geringeren Reizmittel schwärmerischer Empfindsamkeit erbauten Romantik, welche den Ruhm der Düsseldorfer Schule über die gebildete Welt verbreitete, mußte Schadow es erleben, wie zuerst in den Kreisen der Akademie eine Spaltung entstand, die zu einer beständig sich erweiternden Kluft führte; wie sich allmählich der Schwerpunkt des künstlerischen Lebens in Düsseldorf verschob und die freien Ateliers neben der Akademie eine gleiche, zeitweilig auch eine größere Bedeutung gewannen; wie sich diese unabhängigen Künstlerwerkstätten und alles, was ihnen zulief oder ihnen die Bedingungen des Daseins durch Aufträge zuführte, in Gegensatz zu dem stellten, was an der Akademie als das Höchste und Nachahmungswürdigste gelehrt und gepriesen wurde, und wie sich selbst die im Laufe der Jahre verjüngte Richtung der religiösen Malerei den leitenden Händen Schadows entwand, welcher den asketischen Neuerern, die übrigens selbst nur kurze Zeit ihre künstlerische Existenz fristeten, nicht streng genug erschien.

So stand der Altmeister völlig vereinzelt da, als er 1859 sein Amt als Direktor der Akademie niederlegte. Der Anblick, welchen die Düsseldorfer Schule damals bot, war — in seinen Augen — ein keineswegs erfreulicher. Die von ihm gelehrte Maltechnik, welche im Gegensatze zu der asketischen Enthaltsamkeit der Corneliusschüler als etwas Außerordentliches galt, war schon in den vierziger Jahren durch das epochemachende Auftreten der Koloristen in Belgien, welches den Düsseldorfern frühzeitig ein beliebtes, weil leicht erreichbares Ziel für ihre Studienreisen wurde, überholt worden, und in den fünfziger Jahren lockten die glänzenden, durch die Einflüsse seiner Pariser Studien immer mehr gesteigerten Erfolge des jungen Knaus eine große Zahl von Nacheiferern, welche sich in den durch die Akademie geheiligten, geradlinigen Bahnen der Geschichtsmalerei nicht wohl fühlten, auf die anmutigen, von Blumen umsäumten Pfade der Genremalerei. Auch an dem stillen Düsseldorf, welches damals nur eine Kunst- und Beamtenstadt, noch keine Fabrik- und Industriestadt war, sind die Stürme des Jahres 1848 insofern nicht spurlos vorübergegangen, als man den durch die historischen Handbücher beglaubigten Hauptaktionen der Weltgeschichte und den Helden und Heldinnen der romantischen Sage und Dichtung die „Einkehr in das Volkstum" als gleich- und bald auch mehrberechtigte Forderung gegenüberstellte.

Diese Erscheinung war das andere Teil der Erkenntnis, welches den Lebensabend des alten Schadow so trübte, daß er gegen die von ihm in seiner Jugend bekämpfte Richtung der Geschichtsmalerei duldsamer wurde, um nicht vollends den Zusammenhang mit seiner Zeit zu verlieren. Sein Nachfolger in der Leitung der Akademie, sein Schüler und Geistesverwandter Eduard Bendemann (geb. 1811), war wohl die würdigste, aber nicht die geeignetste Persönlichkeit, um neues Leben in den Lehrkörper und den gesamten Organismus der Akademie zu bringen. Er selbst war ein geistvoller, wohlwollender und unermüdlicher Lehrer, welchem seine Schüler eine dankbare Erinnerung bewahren; aber er war nicht der richtige Mann an einem Platze, welcher abermals eines Reformators bedurft hätte. Als Künstler war er nur eine Fortsetzung von Schadow, welchen er an größerer Universalität der künstlerischen und wissenschaftlichen Bildung, nicht aber an Energie des Wollens übertraf. Als Bendemann 1867 einsah, daß seine Kraft nicht ausreichend war, um das Ansehen der Akademie in altem Glanze wiederherzustellen, und seine Entlassung nahm, erhielt er keinen Nachfolger. An die Stelle des Direktors trat schließlich ein aus dem Lehrerkollegium gewähltes Direktorium, und diese mehr republikanische Verfassung hat so wohlthätig eingewirkt, daß mit dem Beginn der siebenziger Jahre auch eine neue Blüte der Akademie anhob, obwohl der in der Nacht vom 19. zum 20. März 1872 entstandene Brand des Akademiegebäudes der weiteren Entwickelung des jungen Keims große Schwierigkeiten in den Weg legte. Ohne Kampf ist diese Umwälzung, welche der Akademie eine freiere Stellung verschafft hat, freilich nicht erfolgt. Nach dem Rücktritt Bendemanns war anfangs ein Regierungsbeamter Vorsitzender des Direktoriums, und gegen diese Einrichtung empörte sich selbst der Künstlerstolz der Akademieschüler, welche es durch ihre Eingaben und Bittschriften am Ende dahin brachten, daß der Regierungsbeamte im Juli 1870 sein Amt niederlegte und daß das Direktorium fortan durch Künstler, d. h. durch die Professoren der Akademie, besetzt wurde. Noch schwerer war der Kampf um Errichtung einer Professur für Genremalerei. Ob der alte Schadowsche Geist noch immer so mächtig war oder ob man bei der Massenproduktion der freien Ateliers und der von auswärts zugezogenen Künstler die amtliche Installation der Genremalerei an der Akademie für überflüssig hielt, dürfte sich selbst aus den Ministerialakten nicht ermitteln lassen. Die eine Thatsache aber steht amtlich fest, daß erst am 11. März 1874 an der Akademie Düsseldorfs, der Pflanzstätte der modernen deutschen Genremalerei, in Wilhelm Sohn ein Professor für Genremalerei eingeführt wurde, durch welchen auch die Unterweisung in der Maltechnik, die in den letzten Jahrzehnten unter dem allgemeinen Niveau geblieben war, einen neuen Aufschwung erhielt. Aber weder diese noch andere wohlthätige Neuerungen und Reorganisationen waren im stande, der Akademie jene Führerschaft im Kunstleben Düsseldorfs wieder zu gewinnen, welche sie in dem ersten Vierterjahrhundert ihres Bestehens besessen hatte. Auch die außerhalb der Akademie schaffenden Künstler hatten sich sowohl in dem geselligen Verein „Malkasten" wie in dem Künstler-Unterstützungsverein zu einer Genossenschaft zusammengethan, deren feste Organisation ein Gegengewicht gegen die Herrschaft der Akademie bildete. Jahrzehnte lang gaben die freien Künstler der Düsseldorfer Schule Halt, Richtung und Gepräge, und als dann nach einer geraumen Zeit der Stagnation neues, frisches Leben in die Akademie einzog, entwickelte sich bald zwischen ihr und der außerakademischen Künstlerschaft ein Verhältnis gegenseitiger Ergänzung, dessen Vorzüge bei der Einweihung des Neubaus der Akademie am 20. Oktober 1879 von beredten Lippen gepriesen wurden.

Während der Zuwachs, den die Düsseldorfer Künstlerschaft von außerhalb erhielt, fast ausschließlich der Genre- und Landschaftsmalerei zu gute kam, blieb die Akademie auch in der neuesten Periode ihrer Wirksamkeit die Pflanz- und Pflegestätte der Geschichtsmalerei. Die religiöse und die historische Malerei erlebten sogar eine Wiedergeburt, aber nicht in dem Geiste eines Schadow oder eines Deger, sondern in einer völlig entgegengesetzten Richtung. Ein bahnbrechender Meister suchte eine Erneuerung der religiösen Malerei herbeizuführen, indem er sich auf den Boden des

Protestantismus stellte und anstatt eines mit Symbolen und Typen hantierenden Idealismus die kräftige und allgemeiner verständliche Sprache des Realismus redete, und die Vertreter der profanen Geschichtsmalerei bemühten sich emsig, mit dem romantisch-theatralischen Wesen der Vergangenheit zu brechen und ihr höchstes Ziel in schlichter Wahrheit und in vollster Lebendigkeit der Darstellung durch Form und Farbe zu sehen.

Ein Versuch, von der Entwickelung der Kunst in Düsseldorf während der letzten vierzig Jahre ein Bild in den markantesten Zügen zu entwerfen, wird sich nach den obigen Andeutungen weder an die Akademie noch an gewisse Ton und Richtung gebende Persönlichkeiten halten können, da letztere bald in dem einen, bald in dem anderen Lager zu suchen sind. Wir werden demnach in der folgenden Uebersicht die hervorragendsten Künstler dieses Zeitraumes nach den einzelnen Fächern der Malerei gruppieren, die immer noch ihre Geltung haben, obwohl der Maler modernsten Schlages eifrig beflissen ist, sich dem Ideale des Universalmenschen der Renaissance zu nähern.

Gleichwohl darf bei der Beurteilung des Verhältnisses zwischen Akademie und freier Künstlerschaft nicht außer acht gelassen werden, daß die Akademie in guten wie in bösen Tagen, in der Epoche ihres Glanzes wie in den Zeiten ihres Verfalls durch die Festigkeit ihrer Organisation gewissermaßen den „ruhenden Pol in der Erscheinungen Flucht" gebildet hat, und in unseren Tagen ist ihre Aufgabe, den festen Halt im Düsseldorfer Kunstleben darzustellen, ernster und bedeutsamer als jemals zuvor geworden. Es gab eine Zeit, in welcher der Ruhm der Düsseldorfer Schule den der Münchener und Berliner Kunstthätigkeit verdunkelte. München nahm schon zu Anfang der fünfziger Jahre einen neuen Aufschwung, welcher stetig angehalten und das dortige Kunstleben gegenwärtig zu üppigster Blüte geführt hat. Hinsichtlich Berlins dauerte die Ueberlegenheit Düsseldorfs aber noch bis Ende der sechziger Jahre, wo die politischen Ereignisse mit einem Schlage das bisherige Verhältnis zu gunsten Berlins änderten. Hervorragende Künstler gaben ihren Wohnsitz in Düsseldorf auf, um ihren Anteil an allem zu nehmen, was die Pulsader des politischen und geistigen Lebens im neuen deutschen Reiche ihnen an Anregungen und Aufgaben bieten kann, und dieser Zug nach der deutschen Metropole hat seit dem Beginn der siebziger Jahre beständig zugenommen. Die dadurch entstandenen Lücken auszufüllen und den Glanz des Düsseldorfer Kunstlebens zu erhalten, ist der Beruf der Akademie, welche darin die Kraft ihres pädagogischen Amtes zu erproben hat. Ein Blick auf die stattliche Zahl der Künstler, welche während der letzten fünfzehn Jahre durch sie Grundlage oder Reife ihrer Ausbildung erhalten haben, lehrt uns, mit welchem Eifer und mit welchem Erfolge die Akademie diesem Berufe obgelegen. Dank den materiellen Mitteln, mit welchen die Staatsregierung die Zwecke der Akademie fördert, wird sie auch in Zukunft im stande sein, ihre Aufgabe zu erfüllen, selbst wenn die Rivalität zwischen den drei Hauptpflegestätten der Kunst in Deutschland ihr noch heißere Anstrengungen auferlegen sollte.

Ed. v. Gebhardt. P. Janssen.

I.

Geschichts- und Monumentalmalerei.

Wenn wir mit derjenigen Gattung der Malerei, welche nach der Klassifizierung der philosophischen Aesthetik die vornehmste ist, beginnen, ergeben sich noch die meisten Berührungspunkte zwischen der älteren und neueren Zeit, weil der Lehrgang der Akademie, welcher auf dieses Fach zugespitzt war, einen gewissen Zusammenhang mit der Ueberlieferung der Schule aufrecht erhielt. Als Bendemann 1859 das Direktorat der Akademie übernahm, mit welchem eine auf die letzte und höchste Ausbildung der Schüler abzielende Lehrthätigkeit verbunden war, eröffnete sich ihm ein so weites Arbeitsfeld, daß er, der seiner ganzen Begabung nach ohnehin keine leicht schaffende Natur war, nur wenig zu eigener Produktion gelangte. Ein friesartiger Cyklus von allegorischen, auf Religion, Wissenschaft und Kunst, Industrie und Handel bezüglichen Wandgemälden in der Aula der Realschule zu Düsseldorf ist das Hauptwerk, welches Bendemann während seiner Direktionsführung in Düsseldorf (1861—66) entwarf und im Verein mit jüngeren Kräften ausführte. Vorher und in der Zwischenzeit entstanden ein „Odysseus und Penelope", eine Darstellung des ersten Brudermordes für den Schwurgerichtssaal in Naumburg a. S. und mehrere Bildnisse, welche jedoch neben jener monumentalen Schöpfung von untergeordneter Bedeutung sind. In jenem Friese, welcher nach einem von Andreas Müller erfundenen Verfahren mit gekochtem Oel auf die Wand gemalt worden war und dadurch eine glänzende, für die damalige Zeit ungewöhnliche koloristische Wirkung erzielte, war Bendemann nicht nur ein seine früheren Schöpfungen überragendes Meisterwerk gelungen, sondern der von ihm geleiteten Schule die Hoffnung erwachsen, daß die in dem voraufgegangenen Jahrzehnt vernachlässigte oder doch nur von Privatleuten mit schweren Opfern vereinzelt gepflegte Monumentalmalerei trotz der verlockenden Sirenenrufe der Genre- und Landschaftskünstler noch nicht ganz zu den Toten geworfen sei. Nachdem Bendemann sein Amt zum Teil aus Gesundheitsrücksichten, zum Teil aber wohl, weil er gleich seinem Lehrer Schadow über die sich immer mehr erweiternde Kluft zwischen seinen eigenen künstlerischen Ueberzeugungen und den immer gebieterischer an die Pforten der Akademie klopfenden Forderungen der neuen Zeit nicht hinwegkommen konnte, niedergelegt hatte, erhob sich seine Schaffenskraft noch einmal zu erstaunlicher Energie. Aber trotz großer Kraftanstrengung und trotz des heiligen Ernstes, welcher bis in sein Greisenalter hinauf der Grundzug seines Schaffens blieb, gelang es ihm nicht, etwas Neues zu sagen. In dem „Jeremias auf den Trümmern von Jerusalem" (1872, in der Berliner Nationalgalerie) kam er über das theatralische Pathos der älteren Düsseldorfer Schule nicht hinaus, obwohl er es über sich gewonnen hatte, dem modernen Farbenrealismus und dem historischen Sinne unserer Zeit bemerkenswerte Zugeständnisse zu machen, und in den für den ersten Corneliussaal der Berliner Nationalgalerie komponierten, zumeist von seinen Schülern ausgeführten allegorischen Wandmalereien,

Begegnung Friedrichs d. Gr. mit Zieten bei Torgau. Wandgemälde von Peter Janssen in der Feldherrnhalle des Zeughauses zu Berlin.

wie in einem Cyklus von Zeichnungen zu Lessings „Nathan dem Weisen“ schlug er mit geringerem Glück den idyllisch-elegischen Ton wieder an, welcher die Jugendbilder des „Vergils und Theokrits des Alten Testaments“, die „trauernden Juden im Exil“ und „Boas und Ruth“ kennzeichnet. Immerhin hatte Bendemann bei seinem Scheiden aus dem Amte die Genugthuung, daß seine Richtung nicht ganz ohne Nachfolge geblieben und daß sich aus ihr sogar später die Keime zu einem neuen Aufschwung der profanen Geschichtsmalerei entwickelten. Im Jahre 1868 wurde Hermann Wislicenus (geb. 1825 zu Eisenach) von Weimar als Lehrer der Akademie nach Düsseldorf berufen, ein Künstler, in welchem die Einflüsse von Cornelius, Bendemann und Schnorr von Carolsfeld zusammengetroffen waren, um noch einmal den Versuch zu machen, unter Zugeständnissen an den modernen Farbenrealismus der neudeutschen Romantik zum Siege über widerstrebende Mächte zu verhelfen. Als Jüngling hatte Wislicenus die ersten bestimmenden Eindrücke durch die Corneliusschen Kompositionen zu Goethes Faust empfangen. Nachdem er dann 1844 in die Dresdener Kunstakademie eingetreten war, fand er nach solcher Vorbereitung zunächst in Bendemann einen ihm zusagenden Lehrer, seit 1846 aber, wo Schnorr nach Dresden übersiedelte, in diesem, der, minder einseitig als Cornelius, die Möglichkeit freierer Bewegung auf dem Gebiete der religiösen wie der profanen Geschichtsmalerei gewährte. Seine erste, unter Schnorrs Leitung ausgeführte, selbständige Schöpfung, ein Karton mit den Personifikationen von „Ueberfluß und Elend“, und mehr noch das danach geschaffene Oelbild in der Dresdener Galerie (1852) zeigten bereits, mit welchem Erfolge Wislicenus die erhabenen Lehren eines Cornelius mit der formalen Anmut eines Schnorr zu verbinden wußte. In Rom, wohin Wislicenus 1853 gekommen war, gewann Cornelius, dem er persönlich nahe trat und den er in seinen Briefen nicht genug preisen konnte, wieder größeren Einfluß auf ihn, und dieser wirkte auch in den ersten Jahren nach seiner Rückkehr in die Heimat (1857) nach, wo er seinen Wohnsitz in Weimar nahm. Als ein weiteres Bildungsmoment kam noch der Verkehr mit dem in Weimar lebenden Genelli hinzu, und diese verschiedenartigen Eindrücke spiegelten sich in einer großen Zahl von Kartons und Zeichnungen, welche während des zehnjährigen Aufenthaltes des Künstlers in Weimar entstanden. Bald überwiegt in diesen Kompositonen, deren Stoffe der antiken Mythe, der christlichen Religion und der Dichtung entnommen sind oder denen freie Erfindungen allegorischen Inhalts zu Grunde liegen, das klassische Element, bald das romantische. Immer aber ruht der Schwerpunkt in der poetischen, geistvollen Konzeption, in dem Reichtum von Gedanken und in dem Aufwand von Phantasie und Gemüt. Nur wenige dieser Kompositionen sind über die Kartons oder die ersten Entwürfe hinausgediehen, so die Wandgemälde aus der römischen Geschichte im römischen Hause zu Leipzig, vier Evangelisten in der russisch-griechischen Kapelle und ein Altarbild mit musizierenden Engeln für die Schloßkapelle in Weimar.

Als Wislicenus nach Düsseldorf kam, wurde er nicht mit allzu großer Wärme empfangen. Die Jüngeren mochten einen Verkünder der neuen Lehre erwartet haben, nicht einen Kartonzeichner oder Gedankenmaler, wie man die Vertreter der Cornelianischen Richtung nannte. Wislicenus mag wohl auch den Mangel seiner malerischen Fähigkeit erkannt oder doch die Notwendigkeit eingesehen haben, daß er sich auch über sein malerisches Können den Zweiflern gegenüber ausweisen müsse. Mit großem Eifer machte er sich an die Ausführung einer ganzen Reihe von Oelgemälden, unter denen sich die ihm vom Kultusministerium in Berlin übertragenen Allegorien der vier Jahreszeiten und eine Lorelei befanden, denen sich später noch eine „Wacht am Rhein“ zugesellte. Wie er nachmals selbst bemerkte, hatte er an der Ausführung mancherlei gelernt und wollte seine Fortschritte durch eine öffentliche Ausstellung der Gemälde darthun, als der Brand der Akademie mit einem Schlage alle seine Hoffnungen vernichtete. Außer acht der Vollendung mehr oder weniger nahen Oelbildern wurde sein ganzer Vorrat von Studien und Entwürfen, die Frucht eines arbeitsvollen Lebens, ein Raub der Flammen. Aber das Feuer, das seine Arbeiten vernichtete, fuhr ihm, wie er selbst kurze Zeit nach der Katastrophe schrieb, in die Glieder und machte seine Schaffenslust noch unbändiger. Die „Wacht am Rhein“ wurde zuerst wieder von neuem geschaffen, und in den Jahren 1876 und 1877 erstanden auch die vier Jahreszeiten wieder (jetzt in der Nationalgalerie) in reicherer Komposition und auch in reiferer koloristischer Durchbildung. Sie sind gewissermaßen der Schlußstein jener künstlerischen Richtung, deren letzte Vertreter Genelli und Schwind waren, einer mit klassischen Elementen getränkten Romantik, welche durch leuchtende Färbung und durch ein allgemein verständliches Streben nach Anmut, Lieblichkeit und Adel der Form dem Schönheitsbedürfnis der Gegenwart entgegenzukommen sucht. Tiefe Wurzeln hat Wislicenus mit diesen Bestrebungen nicht zu fassen vermocht, ebenso wenig wie mit dem umfangreichsten Werke seines Lebens, den Wandgemälden aus der Geschichte der salischen und staufischen Kaiser im Kaisersaale der Pfalz zu Goslar, deren Ausführung ihm im Jahre 1877 übertragen wurde und deren Abschluß für das Jahr 1890 erwartet wird. Hier ließ er noch einmal die romantische Geschichtsmalerei im alten Glanze erstehen, mit allen Mitteln, über welche ein fein empfindender, gründlich gebildeter und scharf denkender Künstler verfügt. Aber der Zauberstab der Romantik hat in der Zeit des Realismus seine Kraft verloren. Er kann Schatten nicht mit Fleisch

und Blut erfüllen, und zur Zeit, als Wislicenus sein großes Werk in Angriff nahm, hatte schon ein anderer Schüler Bendemanns den richtigen Weg gefunden, welcher zu einer Erneuerung der profanen Geschichtsmalerei führte.

Peter Janssen (geb. 1844), der Sohn eines Kupferstechers, wuchs als Düsseldorfer Kind so frühzeitig in die Schule hinein, daß das Werk seiner künstlerischen Erziehung keine anderen Einflüsse erfahren konnte als die einheimischen. Mit fünfzehn Jahren trat er in die Akademie, wo er sich nach Ueberwindung der Vorbereitungsklassen besonders an Karl Sohn anschloß, welcher als Lehrer den unschätzbaren Vorzug hatte, daß er die Schüler nicht etwa auf seine eigenen malerischen Erzeugnisse, sondern immer wieder auf die Natur, als auf die würdigste Lehrmeisterin der Kunst, hinwies. Die Phantasie hochstrebender Jünglinge bedarf aber noch anderer Anregungsmittel, und diese fand Janssen in dem Studium der Kompositionen von Cornelius und Rethel, welche in den sechziger Jahren das Brevier aller angehenden Historienmaler ausmachten. Dazu kam noch der Einfluß Bendemanns, in dessen Kompositionsklasse Janssen trat, um den Höhepunkt der akademischen Ausbildung nach Vorschrift und Gebrauch zu erreichen. Wenn wir heute den künstlerischen Entwickelungsgang Janssens überblicken, so stellt sich die Einwirkung Bendemanns auf den jungen Künstler nur insoweit als wohlthätig heraus, als der besonnene, selbst langsam schaffende Lehrer die Produktionslust des ungestümen Jünglings artig hemmte und Wasser in den feurig gährenden Most fließen ließ. Janssen war zu sehr von Verehrung für den würdigen Meister erfüllt, als daß er seinen wohlgemeinten Ratschlägen nicht Gehör gegeben hätte. Die Folge war eine geraume Zeit des Schwankens und der Unentschlossenheit. Von seinen Studien war ein starkes Maß der auf das Große gerichteten Gestaltungskraft des Cornelius, ein stärkeres von der energischen Charakteristik, der dramatischen Komposition und dem geschichtlichen Sinne Rethels in ihm haften geblieben. Wie sollte sich alles dies mit der sanften Gelassenheit Bendemanns in Form, Farbe und Komposition vereinigen? Zumal in der Farbe, die sich immer rühriger und eine stetig wachsende Zahl von Anhängern um sich scharend in das idyllische Stillleben der Historienmalerei Alt-Düsseldorfs drängte?

Auf Janssens ersten Schöpfungen, einer „Verleugnung Petri" (1869), einem Cyklus von Wandgemälden aus der Geschichte Hermanns des Cheruskers im Saale des Rathauses zu Crefeld, einem Kolossalbilde im unteren Saale der Börse zu Bremen, welches den „Beginn der Kolonisation der Ostseeprovinzen" darstellt, dem auf die neuere Geschichte bezüglichen Teile des von Kehren und Commans begonnenen Frieses in der Aula des Lehrerseminars zu Mörs und einem figurenreichen Oelgemälde „Gebet der Schweizer vor der Schlacht bei Sempach" (1874), beeinträchtigt die in der Bendemannschen Schule angelernte Zurückhaltung hinsichtlich der koloristischen Freiheit die stetig unaufhaltsamer hervorbrechende Größe der Auffassung und Energie der Charakteristik. Es liegt in der trotz aller großen Erfolge und Errungenschaften immer noch armseligen Beschränktheit der deutschen Verhältnisse, daß ausgezeichneten Künstlern nicht die materielle Möglichkeit geboten wird, Jugendarbeiten, die durch äußeren Zwang oder durch schnell eingesehene Irrtümer nicht zur vollen Wirkung gelangen konnten, später aufzufrischen und dadurch zu neuem, längerem Leben verhelfen zu können. Selbst ein Meister wie Rubens benutzte solche Gelegenheiten, wenn sie sich ihm darboten, um öffentlich darzuthun, wie er gelernt und bereut hatte. Vom rein geschichtlichen Standpunkte betrachtet, werden solche Denkmäler des Uebergangs und des tastenden, unentschlossenen Suchens in den Biographien hervorragender Künstler freilich stets von Bedeutung sein, und auch in Janssens Biographie steht ein solches, nach unseren Zeitbegriffen ziemlich dauerhaftes Denkmal: es sind die in Wachsfarben ausgeführten Wandmalereien im zweiten Corneliussaale der Berliner Nationalgalerie, welche in elf Kompositionen an den beiden Längsseiten und der oberen Bogenfläche der einen Schmalwand die Prometheussage behandeln. Der leitende Architekt der Nationalgalerie ging von dem an und für sich sehr richtigen Gedanken aus, daß die dekorativen Malereien eines Saales, welcher zur Aufnahme von Kartons bestimmt war, sich in der Farbe so zurückhalten müßten, daß die Wirkung der Kartons nicht dadurch geschmälert würde, und diese Vorschrift hat verschuldet, daß die großen Schönheiten der Janssenschen Kompositionen nur sehr unvollkommen zum Ausdruck gelangt sind. Hier mußte er den Irrtum derjenigen büßen, welche große Säle zu Aufbewahrungsorten für zeichnerische Hilfsarbeiten bestimmt haben, deren malerische Ausführung durch die Entscheidung weltgeschichtlicher Ereignisse unmöglich gemacht worden ist. Was Janssen an diesem bevorzugten Orte hätte leisten können, wenn sein inzwischen erwachtes Farbengefühl nicht durch fremde Einflüsse gedämpft worden wäre, zeigen die Kompositionen an der zweiten Schmalwand des Saales, bei deren Ausführung Janssen jenes Maß von farbiger Wirkung aufwenden durfte, welches er damals für monumentale Malereien zulässig hielt. So bezeichnen diese Wandgemälde durch die Verschiedenheit ihrer koloristischen Haltung auch äußerlich eine Entwickelungsstufe in dem Schaffen des Künstlers, die er fortan nicht mehr aufgab. Die hier und früher abgelegten Proben einer sicheren Beherrschung aller Darstellungsmittel ließen ihn der Behörde geeignet erscheinen, das Lehrerpersonal der Akademie zu verstärken. Es wurde eine für das Zeichnen nach dem lebenden Modell bestimmte Parallelklasse zum Antikensaale eingerichtet und Janssen, der am 14. April 1877 in sein Amt eingeführt wurde, mit ihrer Leitung

beauftragt. Mit dem Ernste, der sein ganzes künstlerisches Schaffen kennzeichnet, gab er sich dieser Lehrthätigkeit hin, ohne daß seine eigene künstlerische Produktion dadurch beeinträchtigt wurde. Vielmehr entstanden jetzt erst jene Werke, in denen sich seine Begabung zu vollster Reife entfaltete.

Ihre Reihe wird durch einen im Jahre 1882 vollendeten Cyklus von neun Wandgemälden im Rathaussaale zu Erfurt eröffnet, welche bedeutsame Momente aus den Hauptepochen der Stadtgeschichte darstellen, von der Einführung des Christentums durch den hl. Bonifacius bis zu dem Sturze der Napoleonischen Gewaltherrschaft und der Rückkehr der Stadt unter das Zepter der Hohenzollern. Hier bot sich dem Künstler ein weites Feld, auf welchem er an der Schilderung von Menschen und Vorgängen aus verschiedenen Zeiträumen der Weltgeschichte die Vielseitigkeit seines Könnens erproben durfte. Die heidnischen Ureinwohner Thüringens, die Ritter der Hohenstaufenzeit, wehrhafte Bürger und Söldlinge aus dem Heerbann Rudolfs von Habsburg, Ratsherren und Zunftgenossen aus den stürmischen Anfängen des sechzehnten Jahrhunderts, die Prachtentfaltung des Kurfürsten von Mainz, welcher 1664 die Erbhuldigung der Bürgerschaft vor den Thoren der Stadt entgegennahm, und ein empörter Volkshaufe, welcher einen zu Ehren Napoleons errichteten Obelisken zerstört, — das ist eine Fülle von Erscheinungen, deren Darstellung nicht nur umfangreiche kultur- und kostümgeschichtliche Studien erforderte, sondern auch eine Gestaltungskraft, welche in der Einzelbildung jedwedem menschlichen Typus gerecht zu werden und in der Gesamtkomposition ebenso sehr das höchste Maß dramatischer Erregung wie die ausgeglichene Ruhe feierlicher Repräsentation zum Ausdruck zu bringen hatte. Und diese Aufgabe kam an einen ganzen Mann, welcher mit entschlossener Hand alle ungesunden Schul- und Atelliererinnerungen, romantisches und empfindsames Wesen, Zaghaftigkeit der Darstellung und scheues Zurückblicken auf die Ueberlieferung abstreifte und in jedem der Geschichtsbilder den Geist und den Charakter der Epoche in schlichter Wahrheit und Natürlichkeit wieder lebendig zu machen verstand. Durch die strenge Vermeidung romantischer Willkür, theatralischer Haltung und pathetischer Geberden, die nichts zu bedeuten haben, bezeichnen diese Geschichtsbilder den völligen Bruch mit der Düsseldorfer Historienmalerei der älteren Periode, aber nur einen Bruch mit allem, was an ihr ungesund, unklar und unhaltbar war. Das beste Erbteil, welches jene Richtung zu vergeben hatte, ist auch auf Janssen übergegangen. Ohne Trübung durch spätere Einflüsse wurden bei der Komposition und den einzelnen Vorstudien zu den Erfurter Bildern die Jugenderinnerungen des Künstlers lebendig. Rethel hatte gezeigt, daß sich ein ernster, treu der Natur folgender Realismus sehr wohl mit der Würde der Geschichtsmalerei verträgt, und auf dem von jenem gewiesenen Wege war Janssen weitergeschritten. Eine sorgfältig durchgearbeitete, wohlgegliederte Komposition blieb ihm das oberste Gesetz seines Schaffens; innerhalb dieser strengen Regel brachte er aber die Wahrheit des Lebens zu vollster Wirksamkeit.

In seiner nächsten größeren Schöpfung, der „Kindheit des Bacchus“ (1882), einem kolossalen Oelgemälde mit zahlreichen Figuren, knüpfte er wieder an jene Formenwelt an, welche seine Phantasie während der Ausführung der Prometheusbilder beschäftigt hatte. Es scheint, als hätte er einmal auch mit Hilfe des realsten aller Darstellungsmittel auf ebener Fläche zeigen wollen, welche Beherrschung des nackten menschlichen Körpers er sich angeeignet und bis zu welch leuchtendem Glanze er die Kraft seiner Palette zu steigern gelernt hatte. In einem Haine von üppigster südlicher Vegetation tummelt sich um den auf dem Schoße einer kräftigen Nymphe sitzenden Bacchusknaben die ganze Gesellschaft von alten und jungen Satyrn, von Bacchantinnen und kleinen Spielgefährten, deren emsige Thätigkeit in dem Bestreben gipfelt, den jungen Gott der Freude und des Lebensgenusses zu belustigen. Janssens künstlerische Natur, deren Grundzug mehr auf das Edle und Erhabene gerichtet ist, vermochte nicht so völlig in dieses Thema aufzugehen, wie es z. B. in ähnlichen Darstellungen Makarts der Fall ist. Die wilde, ungestüme Lust, die schrankenlose Begehrlichkeit des ausgelassenen Waldvolks hat bei Janssen das Gepräge eines vornehm gemäßigten Stils erhalten, welcher auf den Beschauer zwar einen wohlthuenden Eindruck macht und sein ästhetisches Gefühl befriedigt, der aber den Vorwurf nicht erschöpft. Janssen hat sich denn auch auf diesem Gebiete nicht weiter bewegt und seine koloristischen Fähigkeiten in der Oelmalerei nur noch an einigen Bildnissen erprobt, unter denen dasjenige des Generalfeldmarschalls Herwarth von Bittenfeld in der Berliner Nationalgalerie bei breiter malerischer Behandlung alle Vorzüge des großen Stils zeigt.

Seine Neigung für Schöpfungen idealen Inhalts konnte er besser in einem Cyklus von Malereien in der Aula der Kunstakademie zu Düsseldorf befriedigen, welcher aus mehreren Deckenbildern und einem sich darunter an den vier Wänden hinziehenden Friese besteht und dessen Thema „das Menschenleben als Gegenstand künstlerischer Phantasie“ bildet. Nach dem von Janssen selbst erdachten Programm sollen die Schüler der Akademie durch den Inhalt der Kompositionen einerseits auf die vornehmsten Mittel der Darstellung, anderseits auf den Stoffkreis der künstlerischen Darstellung hingewiesen werden. Erstere gelangen in den Deckenbildern zur Erscheinung: es sind die Schönheit, welche die Künste zur Erde herabführt, als Kern und Endziel des Kunsttriebes, dann die Phantasie und als Gegengewicht die Natur. Der Kreis des Darstellbaren aber ist das gesamte Menschenleben, jedoch nicht allein sein irdischer

Adolf Neumann rad.

DIE ERWECKUNG VON JAIRI TÖCHTERLEIN.

Verlag von F.A.Seemann in Leipzig

Druck von F.A.Brockhaus in Leipzig

Verlauf, sondern auch die Ideale, welche des Menschen Geist beschäftigen, die Religion, die Wissenschaft, die Tapferkeit im Kampfe für den häuslichen Herd, welche durch den Triumphzug eines Siegers symbolisiert wird. Die Pflege des monumentalen Geschichtsbildes setzte Janssen in zwei Wandgemälden für die Feldherrnhalle des Berliner Zeughauses fort, der „Schlacht bei Fehrbellin" (1884) mit dem Großen Kurfürsten inmitten eines stürmisch auf- und abwogenden Reiterkampfes und der „Schlacht bei Torgau" (1888, s. die Abbildung auf Seite 5). Letzteres stellt nicht einen Moment aus der Schlacht selbst, sondern die Begegnung Friedrichs des Großen mit Zieten, der durch sein kühnes Eingreifen beim Einbruche der Nacht den bereits verloren gegebenen Tag noch zu gunsten der preußischen Waffen entschieden hatte, am Morgen nach der Schlacht dar. Das Gemälde zeigt die Meisterschaft Janssens, mit einem kunstvollen Aufbau der Komposition in echt monumentalem Stil die vollste Realität des Lebens zu vereinigen, auf ihrer Höhe.

Auf dem Gebiete der Geschichts- und dekorativen Malerei sind auch drei jüngere Schüler Bendemanns thätig: die Brüder Ernst Roeber (geb. 1849 zu Elberfeld) und Fritz Roeber (geb. 1851) und Wilhelm Beckmann (geb. 1852). Erstere beiden führten unter der Leitung ihres

Beim Weinmischen im Sklavengange. Von Albert Baur.

Lehrmeisters dessen und eigene Entwürfe als Wand- und Deckenschmuck in mehreren Räumen der Berliner Nationalgalerie aus, welche in der Erfindung wie in der Farbengebung noch wenig Eigentümliches zeigen, und pflegten dann weiter die dekorative Malerei in der Ausschmückung von Fest- und Industriebauten, bis sie in neuerer Zeit auch zur monumentalen Geschichtsmalerei übergingen. Ernst Roeber hat in der Feldherrnhalle des Berliner Zeughauses den Sturm auf die Düppeler Schanzen, Fritz Roeber die Schlacht bei Leuthen gemalt. Wilhelm Beckmann steht dagegen in seinen figurenreichen Oelgemälden (Hussiten nehmen vor der Schlacht das Abendmahl; Uebergabe der Feste Rosenberg im Hussitenkriege; Luther nach seiner Rede auf dem Reichstage zu Worms; Auffindung der Leiche Kaiser Friedrichs I. Barbarossa im Kalycadnos) fast ganz auf dem Boden der alten Düsseldorfer Romantik, deren verblichener Glanz sich besonders in dem zuletzt genannten Bilde in wehmütige Erinnerung bringt.

Eine vermittelnde Stellung zwischen der Historienmalerei der älteren Schule und der realistischen neueren Stils nimmt Albert Baur (geb. 1835 zu Aachen) ein. Seit 1854 Schüler der Akademie, bildete er sich bei Karl Sohn und später besonders durch Atelierunterricht bei Joseph Kehren, von dessen herber, ernster Eigenart er sich mehr aneignete

als später von Moritz von Schwind, an welchen er sich während eines zweijährigen Studienaufenthaltes in München anschloß. Im Jahre 1861 nach Düsseldorf zurückgekehrt, erprobte er seine Kräfte sogleich an einer großen Aufgabe, einer Darstellung der „Ueberführung der Leiche Kaiser Ottos III. über die Alpen nach Deutschland", welche er nach der damals noch feststehenden Gewohnheit zuerst sorgsam als Karton zeichnete, bevor er an die Ausführung in Oel ging. Bald darauf wurde ihm infolge einer glücklich durchgefochtenen Konkurrenz die Ausführung einer zwölf Meter langen Darstellung des jüngsten Gerichts für eine Wand des Schwurgerichtssaales zu Elberfeld übertragen, welche ihn während der Jahre 1865 und 1866 beschäftigte. Auf die Schilderung eines Vorganges von hochgesteigertem dramatischen Accent ist Baur in seinen späteren Jahren nur noch einmal zurückgekommen, in dem figurenreichen Oelgemälde „Otto I. an der Leiche seines Bruders Thankmar" (1874, in der städtischen Galerie zu Barmen). Aber für die Wiedergabe eines Ereignisses, bei welchem wilde Leidenschaften zum Ausbruch gelangen und eine entsprechende Darstellung von elementarer Kraft fordern, reichte Baurs Begabung nicht aus. Wer sich nicht entschließen will, ohne Rückblick auf die Vergangenheit, einen solchen Stoff ganz vom modernrealistischen Standpunkte zu behandeln, wird schwerlich die Klippe des Theatralischen und des Hohl-Pathetischen, an welcher die ganze romantische Geschichtsmalerei der alten Düsseldorfer gescheitert ist, ohne Havarie umsegeln. Allen übrigen Schöpfungen Baurs, deren Stoffe zumeist dem altrömischen Leben und der christlichen Märtyrergeschichte entnommen sind, ist denn auch eine getragene Haltung, ein feierlicher, würdevoller Stil eigentümlich, der bisweilen an statuarische Kälte streift, so den „christlichen Märtyrern", welche von ihren Angehörigen aus der Arena getragen werden (1870, in der Kunsthalle zu Düsseldorf), der „ersten Predigt Pauli in Rom" vor den Vorstehern der dortigen Judengemeinde (1876), der „Versiegelung des Grabes Christi" (1879), der „Tochter des Märtyrers" (1886), welche von den römischen Häschern bei der verbotenen Schmückung des väterlichen Grabmals in den Katakomben betroffen wird, und einem für das Textilmuseum der kgl. Webeschule zu Crefeld bestimmten Cyklus von dekorativen Gemälden, welcher auf sechs Hauptbildern bedeutsame Momente aus der Geschichte der Seidenindustrie darstellt. Aus einem anfänglich schweren und trüben Kolorit hat sich Baur allmählich einer lichteren und freundlicheren Färbung zugewendet, welche namentlich seinen idyllischen Bildern aus dem antiken Leben zugute kommt; so z. B. der häuslichen Szene „beim Weinmischen im Sklavengang" (s. die Abbildung auf S. 9) und dem „römischen Poeten" (1880), welcher, auf einer Bank sitzend, durch zwei junge Mädchen, die Blumen auf ihn herabwerfen, in seinem dichterischen Schaffen anmutig unterbrochen wird. —

Die Erneuerung der religiösen Malerei in Düsseldorf, welche weit über die Grenzen der Stadt hinaus in gläubigen wie in skeptischen Kreisen eine tiefe Erregung oder doch eine lebhafte Anteilnahme hervorrief und die den Anstoß zu energischeren Versuchen gab, der religiösen Malerei ihre alte Stellung innerhalb der christlichen Kunst wiederzugewinnen, ist von dem Deutschrussen Eduard von Gebhardt ausgegangen. Am 13. Juni 1838 als Sohn des Propstes Th. F. von Gebhardt im Pfarrhause zu St. Johannes in Esthland geboren, bezog er mit sechszehn Jahren die Kunstakademie zu St. Petersburg und nach dreijährigem Studium begab er sich nach Deutschland, wo er zunächst einen längeren Aufenthalt in Karlsruhe nahm, um sich auf der dortigen Kunstschule weiterzubilden. Von dort unternahm er weitere Reisen, besonders nach Belgien und Holland, und hier machten die niederländischen Meister des fünfzehnten Jahrhunderts, die van Eyck, Memling, Roger van der Weyden und andere, einen so tiefen Eindruck auf den jungen Mann, der schon aus dem Vaterhause eine Richtung auf den in den religiösen Fragen gipfelnden Ernst des Lebens mit auf den Weg genommen hatte, daß er über die Bahn, welche er einzuschlagen hatte, nicht mehr im Irrtum sein konnte. Als er sich 1860 nach Düsseldorf begab, um sich dort in der malerischen Technik zu vervollkommnen, fand er in Wilhelm Sohn einen Lehrer, der trotz seiner völlig anders gearteten künstlerischen Richtung doch seinen Schüler ermunterte, im Anschluß an jene Meister das Wagnis zu unternehmen, der religiösen Malerei durch stärkere Betonung des Individuellen wie des allgemein Menschlichen eine neue Anziehungskraft einzuflößen und, um diesen Zweck zu erreichen, an eine Epoche der Kunstthätigkeit anzuknüpfen, in welcher der germanische Geist die religiöse Malerei gleichfalls neu gestaltet hatte. „Es schien mir," so hat sich E. v. Gebhardt selbst, bald nach Vollendung des „Abendmahls", über seine Absichten geäußert, „daß man die (biblischen) Gegenstände tiefer erschöpfen könne, wenn man einerseits vom Typischen abstand, anderseits aber auch nicht die Erscheinung zu erreichen strebte, wie sie die damalige Wirklichkeit gezeigt haben mag, sondern die Thatsachen wie Traditionen des eigenen Volkes behandelte. In dieser Ansicht bestärkte mich noch die Beobachtung, daß die christliche Kunst nie eine dauernde Höhe erreicht hat, ohne das zu thun." Diese ebenso geistvoll erdachte wie begründete Auffassung zeigte sich bereits in dem figurenreichen Bilde, welches E. v. Gebhardt 1864 seinem den neuen Weg erst tastend und noch unsicher vorbereitenden Erstlingswerke, dem „Einzuge Christi in Jerusalem" (1863) folgen ließ, in der „Erweckung von Jairi Töchterlein". Wenn der Künstler die Ueberlieferung seines Volkes lebendig fortführen wollte, so boten sich ihm die ersten künstlerischen Denkmäler dieser Ueberlieferung in der gotischen Kunst des vierzehnten und fünfzehnten Jahrhunderts, in bemalten

Holz- und Steinskulpturen, in Büchermalereien und in Tafelbildern. Was vor dieser Zeit entstanden ist, kommt nicht über das Typische hinaus, war also für den Künstler unbrauchbar. Seine nachbildende und zugleich neuschaffende Thätigkeit konnte erst an die Zeit anknüpfen, wo in Skulptur und Malerei jener frische Geist eindrang, der seine Kraft aus der naiven Beobachtung und Nachahmung der Natur gesogen hatte. Die ersten Denkmäler dieser neuen Bethätigung des Kunsttriebes sind für den Maler die Gemälde der niederländischen und niederrheinischen Schule. Doch fand eine so tief und ernst angelegte Individualität wie die v. Gebhardts eine geringere Befriedigung in der mehr weltfreudig als entsagungsvoll, mehr auf reiche koloristische Wirkungen als auf trauernde Zurückhaltung gerichteten Kunst der van Eyck, als in der erschütternden Darstellung der legendarischen Ereignisse vor und nach der Passion Jesu Christi, welche Roger van der Weyden und seinen Schülern und Nachfolgern den Hauptinhalt ihres Schaffens gaben. In gleichem Maße aber, wie E. v. Gebhardt die Mängel der zeichnerischen und malerischen Darstellungskunst dieser Meister beseitigte und ihre Befangenheit von allen Fesseln befreite, vertiefte er auch den physiognomischen Ausdruck aller Figuren, der Hauptpersonen wie der Zuschauer des Dramas, und durch diese starke Betonung des psychologischen Moments wird seinen Schöpfungen die Eigenschaft des Reflektierten und Nachempfundenen genommen, welche sonst von allen Produktionen einer altertümelnden Kunst unzertrennlich ist. Seine Vorbilder hatten mit der Bewältigung zahlreicher technischer Schwierigkeiten so viel zu thun, daß sie nicht allen Figuren, nicht allen Köpfen die gleiche Sorgfalt geistiger Vertiefung zuwenden konnten, und deshalb haftet ihnen etwas von dem noch verkümmerten, nur langsam und schwerfällig zu voller Klarheit hindurchdringenden Geistesleben einer Zeit an, welche sich in der Geschichte der Menschheit als ein Stadium der Vorbereitung zu der großen That der Befreiung der Geister von jeglicher geistlichen und weltlichen Knechtung und Bevormundung darstellt.

Diese Kämpfe des 15. und 16. Jahrhunderts werden in E. v. Gebhardts Bildern vor unseren Augen wieder lebendig. Auf der einen Seite lehrt er uns in einer Reihe von tief empfundenen Darstellungen aus der Geschichte Jesu Christi, wie der durch Irrlehren und kühne Hypothesen, durch große, alle Grundfesten des alten Glaubens an Gott und Welt erschütternde Entdeckungen verwirrte und geängstigte Christ des 19. Jahrhunderts, ohne seinem Verstand und seiner wissenschaftlich befestigten Ueberzeugung ein Opfer aufzuzwingen, durch die Einwirkung der Kunst zu beruhigender Sammlung und stiller Andacht zurückgelangen kann. Was er uns in solchen Bildern vorgeführt hat, sind freilich nicht Andachtsbilder im Sinne einer Kirche, weder der katholischen, noch der protestantischen; denn auch letztere verhält sich zur Zeit noch ablehnend gegen realistische Schilderungen biblischer Motive, weil sie, in anbetracht des Bildungsstandes der großen Menge vielleicht mit Recht, den typischen Idealismus in der Kunst für ein Mittel der Stärkung und Sicherung der kirchlichen Andacht hält. Abgesehen von einem „Christus am Kreuz", welchen E. v. Gebhardt 1866 für den Dom zu Reval gemalt, später jedoch nach seinen neuen malerischen Anschauungen überarbeitet hat, ist denn auch keins der Gebhardtschen Bilder der Aufstellung an einem geweihten Orte teilhaftig geworden. Wohl aber sind einige seiner religiösen Hauptwerke in öffentliche Sammlungen übergegangen, in welchen sie über den bei ihrem ersten Erscheinen entbrannten Kampf widerstreitender Meinungen hinaus eine Wirkung von stetig wachsender Stärke üben; so das „letzte Abendmahl" (1870) und „die Himmelfahrt Christi" (1881) in die Berliner Nationalgalerie, die „Kreuzigung Christi" (1873) in die Hamburger Kunsthalle und die „Pflege des Leichnams Christi" (1883) in die Dresdener Galerie.

Zu diesen Bildern, welche das religiöse Gefühl in dem modernen Menschen zu kräftigen und zu vertiefen suchen, indem sie die Wirkung der Vorgänge aus der heiligen Geschichte auf die naiven Gemüter unserer Vorfahren des 15. und 16. Jahrhunderts mit eindringlicher Charakteristik und inbrünstiger Beredsamkeit schildern, tritt auf der anderen Seite eine zweite Reihe Gebhardtscher Gemälde ergänzend und erläuternd hinzu. Gleichsam um eine Parallele zu unserer Zeit zu ziehen, um ihr ein geschichtliches Spiegelbild vorzuhalten, ließ Gebhardt die Menschen jenes Zeitalters vor uns erstehen, in welchem das heiße Ringen nach Wahrheit, der Kampf um die höchsten Güter, das Märtyrertum für die aus den seelischen Kämpfen erwachsene Glaubensfreudigkeit und Ueberzeugung dem gesamten Leben eine ernste Richtung, einen feierlichen Grundton gaben. Ein „Religionsgespräch zur Reformationszeit", zwei Männer, welche in eifriger Unterhaltung in einer Ecke sitzen, ist das erste dieser Bilder, welchem 1874 eine „gelehrte Disputation im 16. Jahrhundert" zwischen vier Personen, 1876 „der Reformator", welcher beim Niederschreiben seiner Gedanken mit vor Begeisterung glühenden Augen in die Weite blickt, während sein Weib mit banger Sorge die Schrift des kühnen Wahrheitssuchers betrachtet, und später die „Klosterschüler" folgten. Das altdeutsche Leben fesselte den Künstler aber nicht bloß dort, wo die Geister aufeinander platzten und mit Wort und Feder gefochten wurde, sondern er griff auch gelegentlich in die Idylle des Familienlebens hinein und schilderte einmal mit seiner sorglich ins einzelne gehenden, sinnvollbeschaulichen, hier an Holbein und Dürer erinnernden Darstellungskunst das Walten einer altdeutschen Hausfrau mit Tochter und Magd in der „Nähstube", ein anderes Mal die „Heimführung" einer jungen Frau durch ihren Gatten, der

sie über den Zaun seines Besitztums hebt, um desto schneller mit dem kostbarsten seiner Kleinodien in das trauliche Heim zu gelangen.

In seinem ersten großen Hauptwerke religiösen Inhalts, dem „Abendmahl“, schien es, als wollte sich E. v. Gebhardt über den immerhin begrenzten Anschauungs- und Formenkreis seiner Vorbilder erheben und sich aus realistischen Elementen eine neue Ausdrucksweise schaffen, welche den Realismus gewissermaßen vergeistigt und ihn zugleich für den großen Stil des monumentalen Geschichtsbildes fähig macht. Aber anstatt auf dieser Bahn fortzuschreiten und die Größe seiner Auffassung zu steigern, schloß er sich in seinen nächsten Werken, besonders in der schon erwähnten „Kreuzigung“, wieder enger an die altflandrischen Meister, namentlich an Roger van der Weyden an, welchem er auch in dem emailartigen, kühlen Glanze des Kolorits nacheiferte, während sich auf der „Himmelfahrt Christi“ die Nachahmung nur auf die zum Teil auch von Dürer beeinflußten Figuren und auf die Anordnung und Behandlung der Gewänder erstreckt, im Kolorit dagegen ein bräunlicher, düsterer Gesamt- und Grundton vorwaltet, welcher der trostlosen Stimmung der von ihrem Stifter und Heiland verlassenen Gemeinde entspricht. In der „Pflege des Leichnams Christi“ schlug der Künstler wieder lebhaftere Lokaltöne an, und in der feinen Durchbildung des Helldunkels entfaltete er auch eine koloristische Begabung, welche ihn gleichfalls über seine Vorbilder emporhebt. Eine im Jahre 1883 unternommene Reise nach Italien gab ihm eine neue Richtung. Er erkannte durch das Studium der italienischen Maler der Frührenaissance, besonders der florentinischen, daß diese Meister mit ihm insofern geistesverwandt sind, als sie von dem gleichen Streben nach Wahrheit und nach stärkstem Ausdruck der instinktiven Empfindungen wie bewußter seelischer Regungen geleitet waren. Diese Eindrücke spiegelten sich zunächst in einer Reihe von sechs Wandgemälden wieder, welche E. von Gebhardt zum Schmuck des Kollegiensaales in dem ehemaligen, jetzt einem Predigerseminar dienenden Kloster Loccum bei Bad Rehburg im Regierungsbezirk Hannover übertragen wurden. In sechs oben bogenförmig abgeschlossenen Kompositionen schilderte er, im Hinblick auf den zukünftigen, seelsorgerischen Beruf der Seminarinsassen, damit ihre vielfältige Thätigkeit in der Gemeinde durch Gleichnisse aus der evangelischen Geschichte symbolisierend, Johannes den Täufer, wie er seine Anhänger der Gemeinde Christi zuführt, die Bergpredigt, die Austreibung der Wechsler und Krämer aus dem Tempel, die Hochzeit zu Kana, die Heilung des Gichtbrüchigen und Christus und die Ehebrecherin. Neben dem strengen Ernste des mit dem Herzen in seiner Kunst aufgehenden Erneuerers der religiösen Malerei in Deutschland spiegelt sich in diesen Schöpfungen auch etwas von der lieblichen Anmut eines Benozzo Gozzoli, von der geschmeidigen Darstellung eines Sandro Botticelli, aber auch von der Majestät eines Luca Signorelli. Alle diese fremden Elemente werden jedoch durch die Gedankentiefe des deutschen Meisters zu einer neuen künstlerischen Einheit verschmolzen.

Seit 11. März 1874 Lehrer an der Kunstakademie, hat E. von Gebhardt, zumeist in Gemeinschaft mit W. Sohn, eine Reihe von Schülern ausgebildet, von denen einige auf dem Gebiete der Geschichtsmalerei schöne Erfolge erzielt haben. Fritz Neuhaus (geb. 1852 zu Elberfeld) machte sich zuerst 1878 mit einem humoristischen Genrebilde, einer Maskenszene am „Aschermittwoch“, bekannt, deren kräftige malerische Behandlung auf eine vortreffliche Schule deutete. Das koloristische Element trat denn auch in seinen späteren Geschichtsbildern mehr und mehr in den Vordergrund, so in der Schilderung einer der erschütterndsten Greuelthaten aus den Bauernkriegen: „Der Graf von Helffenstein wird von den aufrührerischen Bauern durch die Spieße gejagt, während seine Gattin vergeblich um sein Leben fleht“ (1879), und in der Darstellung einer Episode aus der Jugendzeit Friedrich Wilhelms von Brandenburg, „der Große Kurfürst im Haag“ (1886), wo der junge Prinz voll Entrüstung einer liederlichen Gesellschaft den Rücken kehrt, in die er von politischen Intriganten gelockt worden ist, welche durch frühzeitige Entnervung die Thatkraft des jungen Löwen untergraben wollen. Noch reicher ist die koloristische Wirkung eines geschichtlichen Genrebildes „der kleine Despot“ (1888): zwei Prinzen aus der Karolingerzeit auf einem Fürstenthron, von welchem der jüngere den älteren mit dem ganzen Aufgebot seiner schwachen Kraft und seines stärkeren Eigensinns herunterzudrängen sucht. — Enger an E. von Gebhardt hat sich Hugo Vogel (geb. 1855 zu Magdeburg) angeschlossen, sowohl in seinen ersten Porträts und Genrebildern („Frühlingsabend in einer altdeutschen Stadt“ und „Altdeutsche Hausfrau“), wie in seinen späteren figurenreichen Geschichtsbildern: „Luther predigt während seiner Gefangenschaft auf der Wartburg aus seiner Bibelübersetzung“ (1883, in der Kunsthalle zu Hamburg), „der Große Kurfürst empfängt französische Refugiés in Potsdam am 10. November 1685“ (im Auftrage der Verbindung für historische Kunst gemalt) und „Ernst der Bekenner, Herzog von Braunschweig und Lüneburg, empfängt zum erstenmal das Abendmahl unter beiderlei Gestalt 1530“ (1887, im Provinzialmuseum zu Hannover). Schon die bloße Inhaltsangabe dieser Bilder durch ihren Titel zeigt, daß Vogel das Ziel seiner Kunst darin erblickt, die Geschichte der religiösen Erneuerung eines großen Teiles des deutschen Volkes in ihren Hauptmomenten zu schildern, und in diesem Bestreben, eine neue Art von Andachtsbildern für die Bekenner des Protestantismus zu schaffen, führt er die Gebhardtsche Richtung zu einer freieren und weiteren Entwickelung. Frei

Th. Rocholl pinx. Heliogr. v. Hanfstängl.

EPISODE AUS DER SCHLACHT BEI VIONVILLE.

Verlag v. F. A. Seemann in Leipzig. Druck v. F. A. Brockhaus in Leipzig.

von den Schwächen des nachahmenden Archaismus, welche aus einer zu großen Unterwürfigkeit den alten Vorbildern gegenüber erwachsen, hat Vogel, der 1886 in Berlin seinen Wohnsitz nahm, sowohl in der Charakteristik seiner Figuren, welche im übrigen den sinnvollen Ernst der Gebhardtschen Kunst bewahren, als in der zeichnerischen und malerischen Darstellung eine unabhängige Objektivität beobachtet, welche wir heute nicht bloß von dem Geschichtsschreiber, sondern auch von dem Geschichtsmaler fordern.

Die Darstellung der biblischen Geschichte im Sinne Gebhardts hat bis jetzt noch nicht eine so selbständige und auf gesunden Grundsätzen beruhende Nachfolge gefunden. Die jüngeren Schüler sind zur Zeit, wie man billigerweise nicht anders erwarten kann, nur Nachahmer mit größeren oder geringeren technischen Fähigkeiten. Unter ihnen hat sich in neuester Zeit Louis Feldmann durch einen „ungläubigen Thomas" bekannt gemacht, welcher knieend die Wundenmale Christi küßt, der in den Kreis seiner in einem unterirdischen Raume versammelten Jünger getreten ist. Das gleiche Thema hatte der Meister selbst auf einem 1889 in München ausgestellten Bilde von übereinstimmender Auffassung und ähnlicher Charakteristik der Figuren behandelt.

Dagegen hat sich auf dem Gebiete der profanen Geschichtsmalerei in dem Schüler der Akademie Arthur Kampf ein beachtenswertes, ursprüngliches Talent hervorgethan, welches sich nach einem stürmischen Anfange mit schroff naturalistischen Neigungen schnell zu einer auf gesunden Grundsätzen beruhenden, koloristischen Darstellung abgeklärt hat. Mit kühnem Griff hob er eine Episode aus dem Wirtshaustreiben der rheinischen Industriestädte heraus, den Ausgang eines Messerstreits, dessen Opfer, ein Arbeiter, halbentkleidet, von Neugierigen und mitleidigen Helfern umgeben, in einem Nebenzimmer der Schenke liegt, während ein Gensdarm die „letzte Aussage" des Sterbenden zu Papier bringt. Auf diesem 1886 vollendeten Erstlingswerke ging Kampf auf die stärksten, für überreizte Nerven berechneten Wirkungen aus, bekundete aber zugleich in den naturgroßen Figuren ein gründliches Studium, eine große Sicherheit in der Beherrschung der Darstellungsmittel. Schon auf sein nächstes Bild, ein auf Grund einer Konkurrenz um den Freiherr von Biehlschen Preis im Hause des Fabrikanten Peill in Düren ausgeführtes Fresko, „Gebet nach der Schlacht bei Leuthen", übertrug er nur die Vorzüge jenes ersten Gemäldes, die Energie und Mannigfaltigkeit der Charakteristik, und mit diesen verband sich eine ebenbürtige, namentlich in der Durchbildung des Helldunkels wohlgeschulte Kraft des Kolorits in seinen folgenden Schöpfungen, der „Aufbahrung der Leiche Kaiser Wilhelms im Dom" und „Bon soir, messieurs!" (Friedrich der Große die österreichischen Offiziere im Schlosse zu Lissa überraschend).

Camphausen. — Hänten.

II.

Kriegs- und Militärmaler.

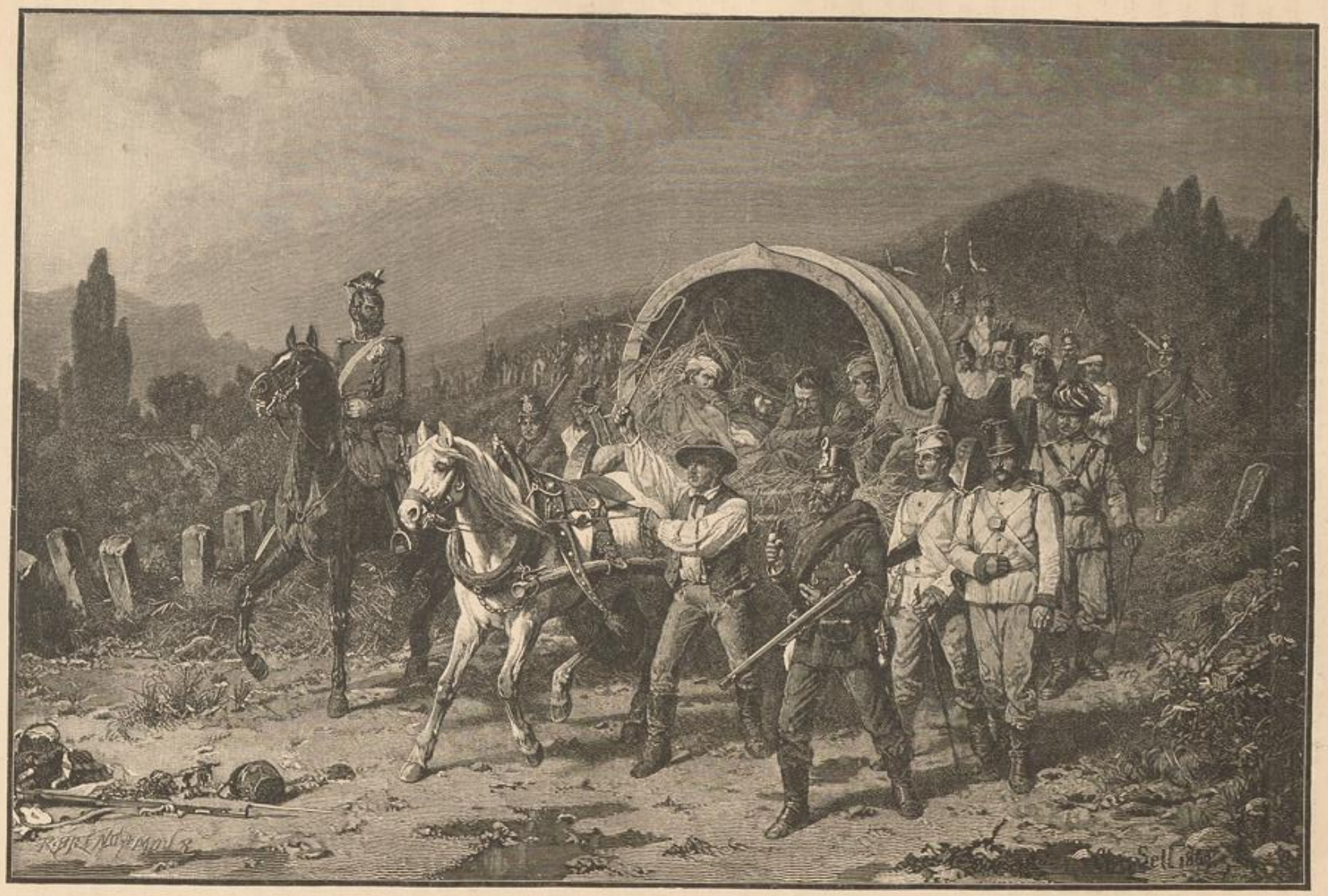
Trotz ihres an und für sich mehr realistischen und herzhaften Gewerbes haben die Künstler, welche sich seit der Begründung der Schule mit der Darstellung von großen Schlachten der Weltgeschichte, von modernen Gefechtsszenen und soldatischen Erlebnissen beschäftigt haben, denselben Entwickelungsgang durchlaufen wie ihre Brüder von der großen Historie, dem poetischen und bäuerlichen Genre, den Gang von der empfindsamen Romantik in Geist, Form und Farbe bis zur robusten Pinselfertigkeit, in welcher geistiger Inhalt und malerische Ausdrucksform nur das eine Ziel haben, das höchste Maß von Lebendigkeit und Naturwahrheit in der Charakterzeichnung wie in der Schilderung des für die künstlerische Darstellung gewählten Moments. Die einen betrachten diesen Gang als Abfall und Irrweg, die anderen als eine Pilgerfahrt zur Erlösung, und wenn der Geschichtsschreiber sich auch darauf beschränken muß, diese Thatsachen zu verzeichnen und ihr Eintreten aus allgemeinen Zeitströmungen und geistigen Richtungen zu erklären, so darf wenigstens nicht verschwiegen werden, daß die Zahl jener mehr und mehr zusammenschmilzt, während die Gegenpartei aus der stetig abnehmenden Teilnahme nicht nur des Volkes, sondern auch der gebildeten Klassen an den Schöpfungen der Düsseldorfer Romantik immer stärkere Argumente für die Richtigkeit ihrer Ansichten und für die Notwendigkeit des so und nicht anders erfolgten Entwickelungsganges zieht.

An und für sich ist es eine durchaus natürliche Erscheinung, daß man zu einer Zeit, in der ein Raumer Geschichte schrieb und die Schlegel, Tieck, Schelling, Görres und andere zweifelhaftere Geister den ästhetischen Geschmack diktierten und die Kunst beherrschten, lieber die Schlacht bei Ikonium und die Eroberung von Mailand malte, als die Schlacht bei Leipzig und Blüchers Rheinübergang bei Caub, womit man zugleich den schätzbaren Vorteil verband, sich bei Metternich, Gentz und Konsorten nicht in üblen Geruch zu bringen. Und ebenso natürlich und selbstverständlich ist es, daß man zu einer Zeit, in der Kaiser Wilhelm I. und

Bismarck die Geschichte gemacht haben, danach trachtet, die einzelnen Mark- und Merksteine dieser Geschichte auch aus demselben Geiste einer entschlossenen Realpolitik heraus künstlerisch zu gestalten. Damit ist zugleich gesagt, daß kein anderer Zweig der Malerei so eng mit den politischen und geistigen Interessen des Zeitabschnitts, in welchem seine Vertreter schaffen, zusammenhängt wie die Kriegs- und Militärmalerei und daß bei ihr die Wahl des Stoffes für den Erfolg so entscheidend ist, daß ein glücklicher Griff sehr oft die Mängel einer unzulänglichen künstlerischen Darstellung aufwiegt.

Der Weg, den die Düsseldorfer Kriegs- und Soldatenmalerei von der Schlacht bei Ikonium bis zu den Schlachten bei Vionville und Gravelotte durchgemacht hat, führt stetig aufwärts, wenn man vom Stoffe absieht und nur die rein künstlerischen Merkzeichen ins Auge faßt, aus einer schwächlich-konventionellen Charakteristik und einer von schematischen Vorschriften beherrschten Kompositionsweise zu einer immer freieren, unbefangeneren Auffassung und zu einer sich immer mehr von den akademischen Gesetzen losmachenden Darstellung, vom Schein des Lebens zur Wirklichkeit des Lebens. Derjenige, welcher die Schlacht bei Ikonium komponiert hat, hat auch einen großen Schritt vorwärts gethan, indem er neben der Kreuzfahrerromantik auch die Romantik des Soldatenlebens im dreißigjährigen Kriege entdeckte und durch eine Reihe glänzender Darstellungen den alle künstlerischen Kreise aufs höchste überraschenden Beweis lieferte, daß die Weltgeschichte für den Maler durchaus nicht mit dem 15. Jahrhundert aufhört, wie man damals allgemein glaubte. Freilich war K. Fr. Lessing kein Kriegsmaler im jetzigen Sinne des Wortes. Sein umfassender Geist sah in den dreißiger und vierziger Jahren in der Geschichtsmalerei nach der alten Ueberlieferung der Schule noch das höchste Ziel künstlerischen Strebens. Aber das Urteil der Nachwelt hat sich, was diesen Punkt betrifft, gegen ihn entschieden. Für uns bezeichnen seine Landschaften, die einfachen Naturausschnitte wie die im geschichtlichen Stile komponierten, den Gipfel und das dauerhafteste Vermächtnis seines Schaffens, und unter diesen Landschaften nehmen diejenigen eine hervorragende Stelle ein, welche mit Kriegsknechten und undisziplinierten Räubern aus dem 17. Jahrhundert bevölkert sind. Die alte Düsseldorfer Romantik steckt ihnen zwar noch in den Knochen und mehr noch in den geschlitzten Wämsern, Lederkollern und Federhüten. Aber sie haben doch auch nichts mehr von der Empfindsamkeit der Kreuzfahrer, welche an den Ufern des Calycadnus über der Leiche des ertrunkenen Barbarossa jammerten.

Der erste berufsmäßige Kriegsmaler der Düsseldorfer Schule, d. h. ein Künstler, welcher das Thun und Treiben der Soldaten in Krieg und Frieden zum ausschließlichen Gegenstand der Darstellung machte, war Wilhelm Camphausen (1818—1885), in dessen Entwickelungsgange sich auch noch alle jene oben angedeuteten Wandlungen widerspiegeln. Unter den Augen Rethels, welcher ihm Zeichenunterricht erteilt, hatte er die ersten Schritte seiner künstlerischen Laufbahn gemacht, und da er später auf der Akademie gleich den meisten seiner Studiengenossen in die Schule von Sohn und Schadow kam, wäre ihm die gebundene Marschroute auf die Historienmalerei großen Stils, d. h. auf die mittelalterlich-romantische als etwas durchaus Selbstverständliches vorgezeichnet gewesen, wenn ihm nicht sein Militärdienst, den er bei den rheinischen Husaren ableistete, die Augen für die Dinge dieser Welt geöffnet hätte. Camphausen ist der erste Künstler, auf welchen die allgemeine Dienstpflicht, dieses große und heilsame Pädagogium unseres Volkes, auch in Bezug auf seinen besonderen Beruf erziehend eingewirkt hat. Gleichsam aus dem Sattel heraus gab er seinen Studien eine andere Wendung und erlangte in der Darstellung von Roß und Reiter bald eine solche Gewandtheit, daß er nach beendigter Militärzeit Aufnahme in die Meisterklasse der Akademie fand. Aber noch war der Geist der Zeit mächtiger als der seinige. Der dreißigjährige Krieg hatte bereits in der Historienmalerei Bürgerrecht erlangt, und Camphausen durfte daher einen „Tilly auf der Flucht bei Breitenfeld“ getrost wagen. Ja, er verstieg sich sogar alsbald zu einem „Prinzen Eugen bei Belgrad“. Doch blieb er nicht bei dieser aufsteigenden Linie. Nachdem er eine längere Studienreise beendigt, welche ihn auch nach München geführt, erlitt er sogar einen akuten Rückfall, indem er seine Studien in einer großen Hauptaktion romantischen Stils „Gottfried von Bouillon in der Schlacht bei Askalon“ zusammenfaßte. Indessen fand sich Camphausen schon ein Jahr darauf wieder auf den richtigen Weg, welcher seiner Begabung und seiner Darstellungsart, die ihn beide auf die Episode des Kriegslebens wiesen, am besten entsprach. Zu der von Lessing für die Düsseldorfer Malerei fruchtbar gemachten Zeit des dreißigjährigen Krieges gewann sich Camphausen, allerdings erst durch Emanuel Leutze angeregt, ein neues Gebiet: die Zeit der englischen Revolution, der Kämpfe der Soldaten Karls I. mit den Puritanern. Wenn wir heute mit unseren realistisch geschulten Augen die lange Reihe der Kompositionen betrachten, welche Camphausen aus jenen beiden Geschichtsperioden herausspann, springen uns auf den ersten Blick das Theatralische und das Empfindsame entgegen, zwei Momente, die sich zumeist bei einander finden. Das Geistige ist nicht das persönliche Eigentum des Malers, nicht der Ausfluß und Ausdruck einer individuellen Empfindung, sondern das allgemeine Eigentum der Zeit, welche für typische Stimmungen auch typische Ausdrucksformen hatte. Der äußere Zuschnitt, Kostüme, Waffen, Innenräume und landschaftliche Umgebung, zeigt den damals bekannten und



Transport Verwundeter nach der Schlacht bei Königgrätz. Von Chr. Sell.

B. Vautier pinx. Heliogr. v. R. Paulussen.

UNANGENEHME ÜBERRASCHUNG.

Das Original befindet sich im Städtischen Museum zu Leipzig.

Verlag v. E. A. Seemann in Leipzig. Druck v. F. A. Brockhaus in Leipzig.

geläufigen Apparat, und nach diesen Beobachtungen wird man es nicht als eine Maleranekdote auffassen, wenn Otto Knille in seinen „Grübeleien eines Malers über seine Kunst“ nach Düsseldorfer Schulerinnerungen mit besonderer Beziehung auf Camphausen erzählt, daß ein Paar mächtiger rindslederner Reiterstiefel aus dem Besitze von Leutze und Lessings schöne Radschloßbüchsen, welche von Atelier zu Atelier wanderten, den Anstoß zu der Puritanermalerei jener Zeit gegeben und den „Krystallisationspunkt für manches historische Genrebild“ geliefert hätten. Als koloristische Leistungen betrachtet, stehen die Bilder Camphausens nicht auf gleicher Höhe mit denen Lessings, welcher allein von den älteren Düsseldorfern mit der Entwickelung des modernen Kolorismus, in seinen Landschaften wenigstens, bis zu seinem Tode gleichen Schritt gehalten hat.

Eine hervorragende Geschicklichkeit in der koloristischen Darstellung hat Camphausen auch später nicht erreicht, als er mit der Schilderung der Helden und Ereignisse aus den Zeiten Friedrichs des Großen, den Befreiungskriegen und den deutschen Einheitskriegen von 1864—1871 in vaterländischem Boden feste Wurzeln faßte. Die Zahl dieser Bilder ist eine sehr große, weil Camphausen eine geraume Zeit lang dieses Gebiet fast ausschließlich beherrschte und neben einer langen Reihe von Oelgemälden auch Vorbilder für den lithographischen Druck, namentlich Reiterporträts von Heerführern und Generalen mit entsprechender kriegerischer Umgebung schuf. „Friedrich II. und das Dragonerregiment Baireuth bei Hohenfriedberg“, „Parade vor Friedrich II. bei Potsdam“ (1863), „Friedrich II. am Sarge Schwerins“, „Choral preußischer Grenadiere nach der Schlacht bei Leuthen“, „Blüchers Rheinübergang bei Caub“ (1860), „Blüchers Begegnung mit Wellington bei Belle-Alliance“ (1862), die „Erstürmung der Düppler Schanze Nr. 2“, „Düppel nach dem Sturm“ (Begegnung des Kronprinzen Friedrich Wilhelm mit dem Prinzen Friedrich Karl, in der Berliner Nationalgalerie), der „Uebergang nach Alsen“, die „Eroberung einer österreichischen Standarte durch das schlesische Dragonerregiment Nr. 8 bei Nachod“ (1869), „die Begegnung des Kronprinzen mit dem Prinzen Friedrich Karl auf der Höhe von Chlum“, „König Wilhelm bei Königgrätz dem Kronprinzen den Orden pour le mérite verleihend“, die „Begegnung des Grafen Bismarck mit Napoleon III. nach der Schlacht bei Sedan“, der „Einzug der siegreichen Truppen in die Reichshauptstadt“ (1875), die „Huldigung der schlesischen Stände vor Friedrich II. in Berlin“ (1882, Wandgemälde in der Herrscherhalle des Berliner Zeughauses) und die großen monumentalen Reiterbildnisse des Großen Kurfürsten, Friedrich Wilhelms I., Friedrichs des Großen und Kaiser Wilhelms I. — das sind die Hauptwerke Camphausens, welche zugleich für seine rastlose Energie, mit seiner allezeit bereiten Darstellungskunst allen kriegerischen Ereignissen zu folgen, ein rühmliches Zeugnis ablegen.

In der Geschichte des Düsseldorfer Kunstlebens ist Camphausen noch von größerer Bedeutung als in der Geschichte der Malerei. Mit nicht geringerer Kraft als den Pinsel beherrschte er das Wort und die Feder. Maler, Schriftsteller und Organisator zugleich, hat er lange Jahre hindurch den Düsseldorfer Künstlerverein „Malkasten“ als Vorsitzender geleitet und ihm in der „Chronica de rebus Malcastaniensibus“ ein Denkmal köstlichen Humors gesetzt.

Lebendigkeit und Anschaulichkeit der Darstellung, Klarheit und Uebersichtlichkeit der Erzählung und Schärfe der Charakteristik waren Camphausens vornehmste künstlerische Eigenschaften. Das Höchste auf der spezifisch malerischen Seite zu erreichen, blieb einer späteren Zeit vorbehalten. Aber einen großen Fortschritt brachte das Betreten vaterländischen Bodens doch mit sich. Muster und Ueberlieferung gab es nicht, und so konnten sich gesundes Gefühl und Begeisterung frei entfalten. An die Stelle der Konvention trat die unmittelbare Naturanschauung, an die Stelle der Theatermalerei das unbefangene Abbild der schlichten Wirklichkeit, welches keines sentimentalen Anstrichs bedurfte, wie die gefangenen Anhänger Karls I., welche von finsteren Puritanern bewacht werden.

In der gleichen, mehr auf schlichte Wiedergabe des Gegenständlichen begründeten Richtung bewegen sich Emil Hünten (geb. 1827) und Christian Sell (1831—1883). Ersterer, ein Schüler der Antwerpener Akademie, ist sogar durch das Beispiel und die Erfolge Camphausens erst zur Kriegsmalerei geführt worden, nachdem er seine künstlerische Laufbahn auf einem völlig entgegengesetzten Felde, nämlich bei Hippolyte Flandrin in Paris, dem Vertreter einer mystisch-asketischen Richtung der religiösen Malerei, begonnen hatte. Hünten griff die Stoffe zu seinen ersten Bildern aus dem siebenjährigen Kriege heraus, während Sell, der den üblichen Studiengang bei Th. Hildebrandt und Sohn durchgemacht hatte, sich zuerst mit der Schilderung von Szenen aus dem dreißigjährigen Kriege beschäftigte. Seit 1864 fanden beide den nationalen Inhalt für ihre Kunst, und als treue Chronisten folgten sie den kriegerischen Vorgängen, welche die Zeit bis 1871 ausfüllten. Dem Charakter der modernen Schlacht entsprechend, legten beide das Hauptgewicht auf die Hervorhebung des Einzelmoments, und wenn sie selbst den Rahmen für ihre Darstellung soweit spannten, daß die Uebersicht über eine größere Aktion auf der Leinwand Platz fand, so wurde der Episode innerhalb der Massenbewegungen stets eine liebevolle Berücksichtigung zu teil. Von Sells Bildern dieser letzteren Gattung ist der in der Berliner Nationalgalerie befindliche Schlußmoment aus der Schlacht bei Königgrätz, „der Beginn der Verfolgung durch die Kavallerie“, das bedeutendste. Trotz seiner

Neigung für Lebendigkeit der Schilderung reizte ihn mehr als der Massenkampf das individuelle, sozusagen gemütvolle Moment des Kriegslebens, und diese charakteristische Seite seiner Kunst zeigt sich in besonders günstigem Lichte auf „dem Transport von Verwundeten und Gefangenen nach der Schlacht bei Königgrätz“ (S. die Abbldg. auf S. 16). Am liebsten bewegte sich Sell in kleinen, mit subtiler Feinheit durchgeführten, nur wenige Figuren umfassenden Darstellungen, welche Vorposten, Feldwachen, Reiterpiketts, Patrouillenritte, Marketender u. dgl. m. zum Gegenstande hatten, wobei er gern eine humoristische Note aufsetzte. In diesen Gemälden traf er schon mit der Illustration zusammen, welche im übrigen einen großen Teil seiner Thätigkeit in Anspruch nahm. Auch bei Hünten läßt sich die Grenzlinie zwischen dem Maler und dem Illustrator nicht sehr scharf ziehen. Seine Zeichnungen für illustrierte Blätter und seine Gemälde sind von demselben Geiste strengster Wahrheitsliebe und militärischer Genauigkeit beherrscht, und diese Vorzüge haben ihn besonders denjenigen wert gemacht, welchen es auf eine getreue Wiedergabe einer bestimmten militärischen Aktion, eines entscheidenden Gefechtsmoments ankam. So hat Hünten im Auftrage von Behörden, Korporationen und Privatleuten eine Anzahl von Gedenktafeln an die drei Kriege gemalt, von denen wir als die figurenreichsten und zugleich künstlerisch hervorragendsten „die großherzoglich hessische Division bei St. Privat“, „den Angriff der französischen Kürassierdivision Bonnemain auf Elsaßhausen in der Schlacht bei Wörth“ (in der Berliner Nationalgalerie) und „die Bremer bei Loigny am 2. Dezember 1870“ (im Besitze der Stadt Bremen) hervorheben. In diesen Bildern erreichte er zugleich eine Kraft und Tiefe des Tons, welche einigen sehr hell und bunt gestimmten Paradebildern aus den letzten Jahren fehlt. Mit welcher Schärfe er in allen diesen Bildern den soldatischen Typus und die nationalen Eigentümlichkeiten zu charakterisieren weiß, zeigt auch unsere Abbildung, welche eine Episode aus dem deutsch-französischen Kriege schildert (s. S. 9).

Neben Hünten und Sell sind Adolf Northen (1828 bis 1876) und Arthur Nikutowski (1830—1888) von geringerer Bedeutung. Ersterer, ein Schüler der Düsseldorfer Akademie, begann mit Bildern aus den Kriegen des ersten Napoleon und hatte noch die Genugthuung, die Niederlagen des dritten, insbesondere die Kämpfe in den Augusttagen vor Metz, bei lebendiger Gesamtdarstellung und feiner Charakteristik im einzelnen zu malen. Nikutowski, welcher seine künstlerische Auffassung und seinen malerischen Stil bei Lessing in Düsseldorf und Karlsruhe gebildet hatte, nahm von diesem seinem Lehrer die Eigenart an, Landschaft und Figuren zu einem stimmungsvollen Ganzen von ernstem Grundton zu verschmelzen. Einige Bilder dieser Art aus dem letzten polnischen Aufstande, unter welchen „das Begräbnis eines polnischen Freiheitskämpfers“ das wirksamste ist, zeugten von einem ursprünglichen Talente. Aber in den letzten Jahren seiner künstlerischen Thätigkeit ließ Nikutowski die Militärmalerei hinter der ländlichen Idylle zurücktreten.

Wie ersprießlich und kulturgeschichtlich wichtig auch das Lebenswerk dieser Gattung von Militärmalern war, so läßt sich doch nicht verkennen, daß sie, trotzdem daß das höchste Maß an Wahrheit und Lebendigkeit von ihnen erreicht worden war, das allgemeine künstlerische Niveau der Kriegsmalerei eher herabgedrückt als gehoben haben. Die koloristischen Ausdrucksmittel hatten sich während der Zeit, als diese Maler ihre größte Fruchtbarkeit entfalteten und nur wenig nach rechts oder links, vor- oder rückwärts blicken konnten, so erweitert und gesteigert, daß man die künstlerische Unzulänglichkeit der meisten von den Malern der mittleren Generation ausgeführten Kriegsbilder nicht mehr übersehen und nur schwer den qualitativen Unterschied zwischen einem Gemälde und einer kolorierten Illustration herausfinden konnte. Ein starker Umschwung zu gunsten des koloristischen Elements war die natürliche Folge und ebenso natürlich, daß der erste Stoß ein heftiges Ueberschlagen der Wage nach der anderen Seite herbeiführte. Diese Bewegung knüpft sich an Louis Kolitz (geb. 1845 zu Tilsit), den gegenwärtigen Direktor der Kunstakademie in Kassel, welcher sich seit 1864 bei Oswald Achenbach zum Landschaftsmaler ausgebildet hatte und die bei diesem erlernte koloristische Ausdrucksweise an einer Reihe von Szenen aus dem deutsch-französischen Kriege erprobte, den er als Reserveoffizier mitgemacht. Es sind zumeist Herbst- und Winterlandschaften mit Figuren, die immer zu einer dramatischen Handlung oder zu bedeutungsvollem Thun vereinigt sind: einzelne Szenen aus Gefechten, Marsch- und Lagerepisoden, gleich ausgezeichnet durch die Lebendigkeit und die tief ergreifende Wahrheit der Schilderung, das Dramatische des festgehaltenen Moments, die Kraft des Tones und die geschmeidige Behandlung des saftigen Kolorits, welche trotz ihrer mehr andeutenden, mehr skizzenhaften als detaillierenden Art und trotz einer im ganzen summarischen Zeichnung doch eine gewisse plastische Wirkung erreicht.

Durch dieses energische Vorgehen hatte die Düsseldorfer Kriegsmalerei eine notwendige Ergänzung und Auffrischung erhalten. Doch fehlte es ihr, nachdem Kolitz im Jahre 1878 als Direktor der dortigen Kunstakademie nach Kassel übergesiedelt, eine Zeitlang an einem hervorragenden Vertreter des neuen Stils. Wohl wurde, wie schon oben erwähnt, das historische Schlachtenbild gelegentlich von Peter Janssen, von Ernst und Fritz Roeber und einigen jüngeren Künstlern gepflegt. Aber ein echter und rechter Kriegs- und Militärmaler von Beruf erschien erst um die Mitte der achtziger Jahre in der Person von Theodor Rocholl (geb. 1854 zu Sachsenberg im

Ein Ueberfall. Von Emil Hünten.

Fürstentum Waldeck), welcher mannigfache Wandlungen durchgemacht hatte, bevor er sich für das militärische Genre entschied. Als er 1873 seine künstlerischen Studien in Dresden begann, glaubte er in Ludwig Richter und Julius Schnorr, welche ihm freundliche Ratschläge erteilten, seine Leitsterne gefunden zu haben. Von Dresden ging er nach München zu Piloty, wo er 1877 als erstes selbständiges Bild einen „Till Eulenspiegel" malte. Dann trat, ähnlich wie bei Camphausen, auch bei ihm ein Umschwung durch die einjährige Dienstpflicht ein, welcher er in Göttingen genügte. Von da ab sah er ein festes Ziel vor Augen. Er ging nach Düsseldorf, wo er seine koloristischen Fähigkeiten bei Wilhelm Sohn, dem Hauptlehrmeister der ganzen jüngeren Generation, weiter ausbildete und sie zuerst in zwei historischen Genrebildern, „Germanen auf der Auswanderung" und „Landsknechte auf der Flucht vor Bauern", erprobte. Dann aber wandte er sich dem modernen militärischen Genre- und Geschichtsbilde zu, deren Motive er dem letzten deutsch-französischen Kriege entnahm. Nach zwei glücklich gelungenen Versuchen („Schleichpatrouille" und „Husarenritt") wagte er sich an eine mehr dramatisch zugespitzte Episode, „Vorbei", eine Kürassierpatrouille, welche an einem nebeligen Wintertage auf einer vom Schnee halb verwehten Landstraße an der Leiche eines mit seinem Pferde gefallenen Husaren vorüberreitet. Der Erfolg, welchen diese mit höchster Lebendigkeit bei ernst gestimmtem Kolorit geschilderte Szene errang, ermutigte ihn, sich zur Darstellung eines der gewaltigsten Momente aus dem deutsch-französischen Kriege zu erheben, des Angriffs der 7. Kürassiere bei Vionville am 16. August 1870, welche er im Auftrage der Verbindung für historische Kunst ausführte. In dieser umfang- und figurenreichen Komposition, welche den Höhepunkt des wildesten Kampfgetümmels, den furchtbaren Zusammenprall der Kavalleriemassen mit feindlicher Infanterie und Artillerie wiedergibt, entfaltete er nicht nur ein noch höheres Maß von Lebendigkeit und Energie der Bewegungen als in seinen ersten kleinen Soldatenbildern, sondern er wußte sich auch trotz des kühnen Wagnisses, den auf die äußerste Spitze getriebenen Moment des Vorgangs für seine Darstellung gewählt zu haben, neben der klassischen Schilderung dieses berühmten Reiterangriffs von Franz Adam mit Ehren zu behaupten. Ungefähr gleichzeitig malte er eine Episode aus derselben Schlacht: die taktisch gebotene Rückkehr der Kürassiere und Ulanen nach vollbrachter That (im Besitz der städtischen Galerie zu Magdeburg). Inmitten der in wildem Durcheinander zurücktrabenden Reiter führt ein Wachtmeister seinen verwundeten Leutnant, den er auf sein eigenes Pferd gehoben, eilenden Schrittes aus dem Wirrwarr der nachdrängenden Kameraden. — Seinen scharf ausgeprägten Sinn für genaue Wiedergabe militärischer Vorgänge hat Rocholl auch in einem 1888 für die städtische Galerie in Stettin gemalten Bilde bewährt, welches „die letzte Heerschau Kaiser Wilhelms I." im Herbst 1887 (bei Stettin) in engem Anschluß an die Wirklichkeit darstellt.

In den Bildern Rocholls hat die Düsseldorfer Kriegs- und Militärmalerei zur Zeit ihren Höhepunkt erreicht, in welchem sich beide Richtungen, die zeichnerische und die koloristische, unter vollster Anspannung ihrer Kräfte, begegnen und verschmelzen. Dem lebensprühenden Zeichenstift steht hier ein Pinsel von gleich lebensvoller Verve zur Seite, ein saftiges Kolorit, welches Stimmungen, Tonnüancen jeglicher Art, Beleuchtungseffekte, plastische Körperlichkeit, nervöse Beweglichkeit und die leidenschaftlichste Kraftäußerung zu einem gleichmäßig intensiven Ausdruck zu bringen vermag.

L. Bokelmann pinx.

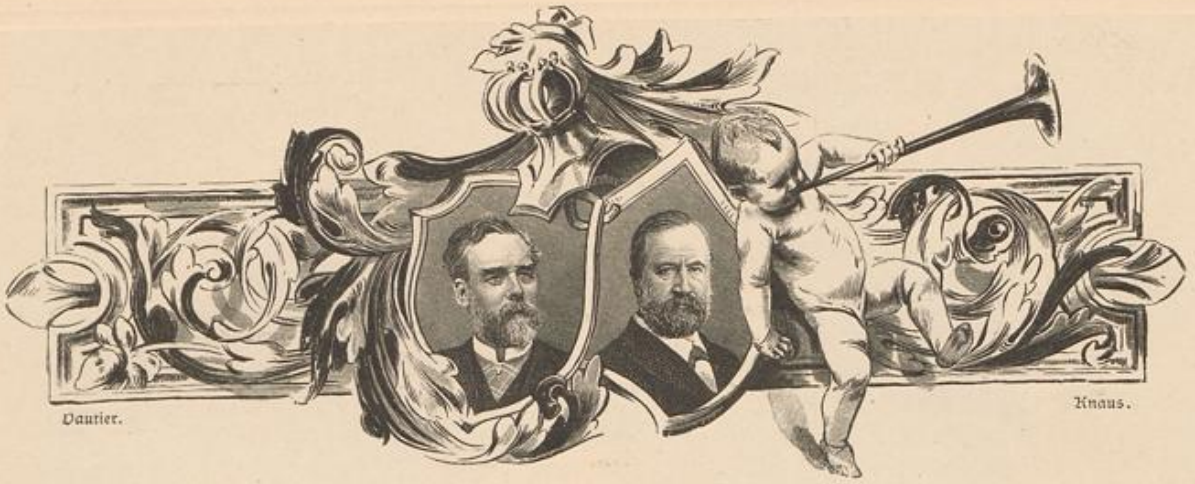
Heliogr. v. R. Paulussen.

DIE AUSWANDERER.

Königl. Gemäldegalerie zu Dresden.

Verlag v. E. A. Seemann in Leipzig.

Druck v. F. A. Brockhaus in Leipzig.

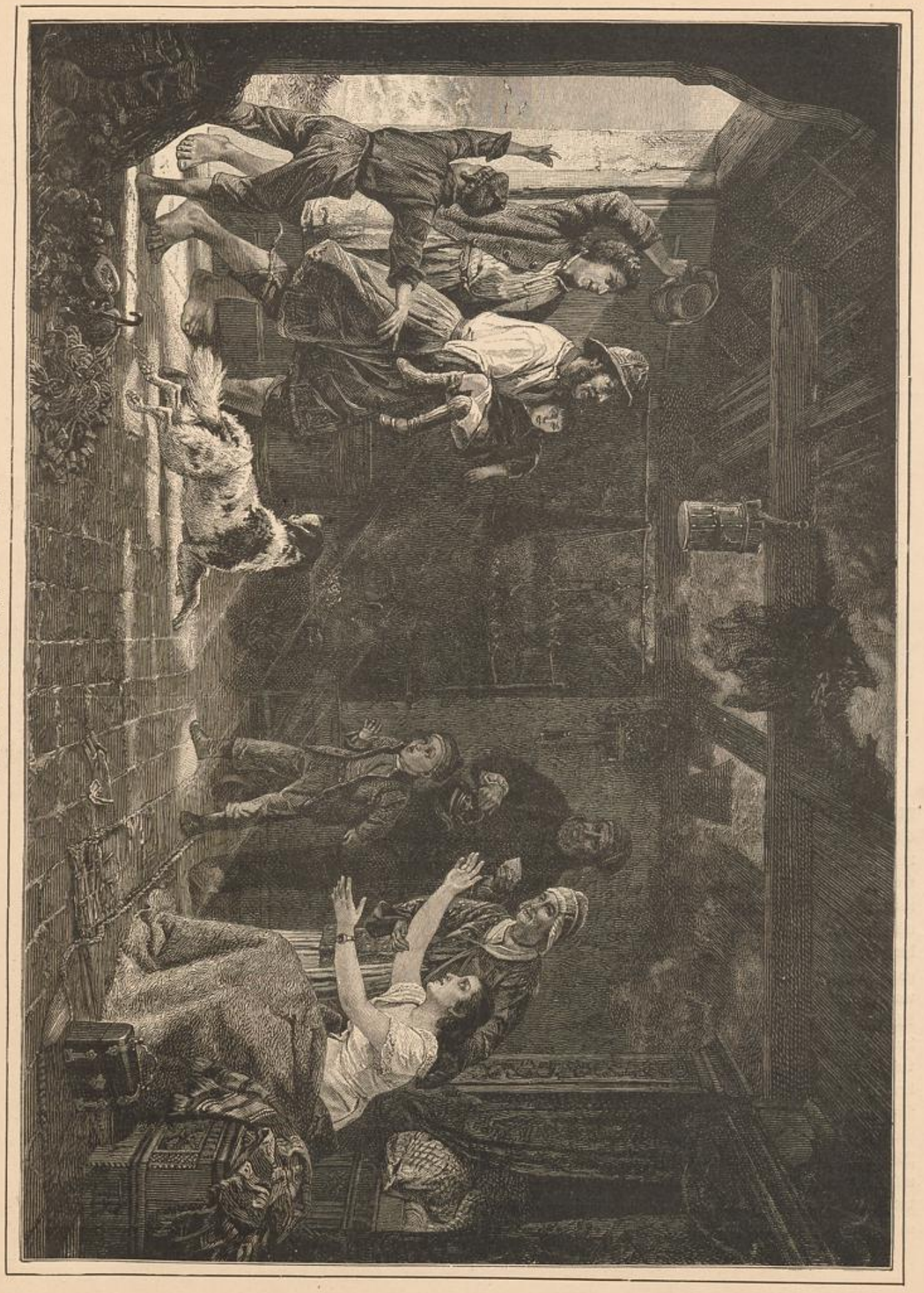


III.

Die Genremalerei.

Der am meisten, vielseitigsten und erfolgreichsten gepflegte Zweig der Düsseldorfer Malerei hat im Laufe von sechs Jahrzehnten einen Lebensweg durchmessen, dessen Richtung sich bis auf die Gegenwart in beständig aufwärtsführender Linie bewegt. Wie wir gesehen haben, läßt sich eine ähnliche Entwickelung wohl auch an der Geschichts- und Militärmalerei beobachten, aber in weniger stark markierten Stufen, und dazu fällt noch als Zeugnis für die stetig zunehmende, aus ihrem Inneren sich erneuernde Lebenskraft der Genremalerei der Umstand ins Gewicht, daß die Geschichtsmalerei sich stets des Patronats der Akademie zu erfreuen hatte, während die Genremalerei erst, wie schon erwähnt, 1874 durch die Berufung von Wilhelm Sohn als Lehrer „akademiefähig" geworden war, nachdem sie, unabhängig und unbeeinflußt von dem allmählich erstarrten und ergrauten Lehrkörper der Akademie, zwanzig Jahre hindurch im Verein mit der Landschaftsmalerei den Ruhm der Düsseldorfer Schule aufrecht erhalten hatte. Sie war anfangs das Aschenbrödel der Schule gewesen, mehr geduldet als gepflegt. Trotz der übrigen Gegensätze in ihrer Kunstanschauung dachte Schadow ebenso geringschätzig von der Genremalerei wie Cornelius. Während sie aber letzterer gar nicht gelten ließ, wenigstens nicht als selbständigen Zweig der Kunst, gestand ihr Schadow doch eine Berechtigung als Vorschule zu, namentlich, wenn es sich um Genrebilder mit naturgroßen Figuren handelte, die aus der romantischen Dichtung und Sage geschöpft waren. Da die Erzeugnisse der bildenden Kunst immer dann auf den Menschen am stärksten wirken, wenn er sich selbst darin erkennt oder doch Stimmungen in ihnen wiederfindet, die gerade sein Herz bewegen, so konnte es nicht ausbleiben, daß romantische Genrebilder auch dem Verständnis einer Generation, deren geistige Nahrung aus Lord Byron, Walter Scott, Tieck, Schlegel und den durch diese vermittelten Shakespeare, Calderon und Cervantes bestand, am nächsten kamen. Die ersten Genrebilder der Düsseldorfer Schule waren Illustrationen, je nach den Motiven empfindsam oder humoristisch aufgefaßt, und wenn auch die Schöpfer dieser Bilder bei ihren Vorstudien ebenso gut und so eifrig nach lebenden Modellen arbeiteten, wie die Realisten der Gegenwart, so war doch die romantische Empfindung so allmächtig, daß in den ausgeführten Figuren jede individuelle Spur des benutzten Modells und damit überhaupt das wirkliche Leben fortgewischt war.

Der Geist der Zeit wurde schließlich mächtiger als der Geist der Schule. Schrödter und Hasenclever suchten die Rheinländer beim Weine auf, Jakob Becker das Landvolk bei der Arbeit, Jordan die Schiffer und Fischer der Nordseeküste in Sturm und Not, bei Liebeswerbung und Familienfreude, und Karl Hübner stellte sich, seiner Zeit voraus-eilend, die Aufgabe, das unvermeidliche soziale Elend und die Härten der Gesetzgebung auf beweglichen Bildern zu veranschaulichen. So stieg aus dem Nebel der Romantik



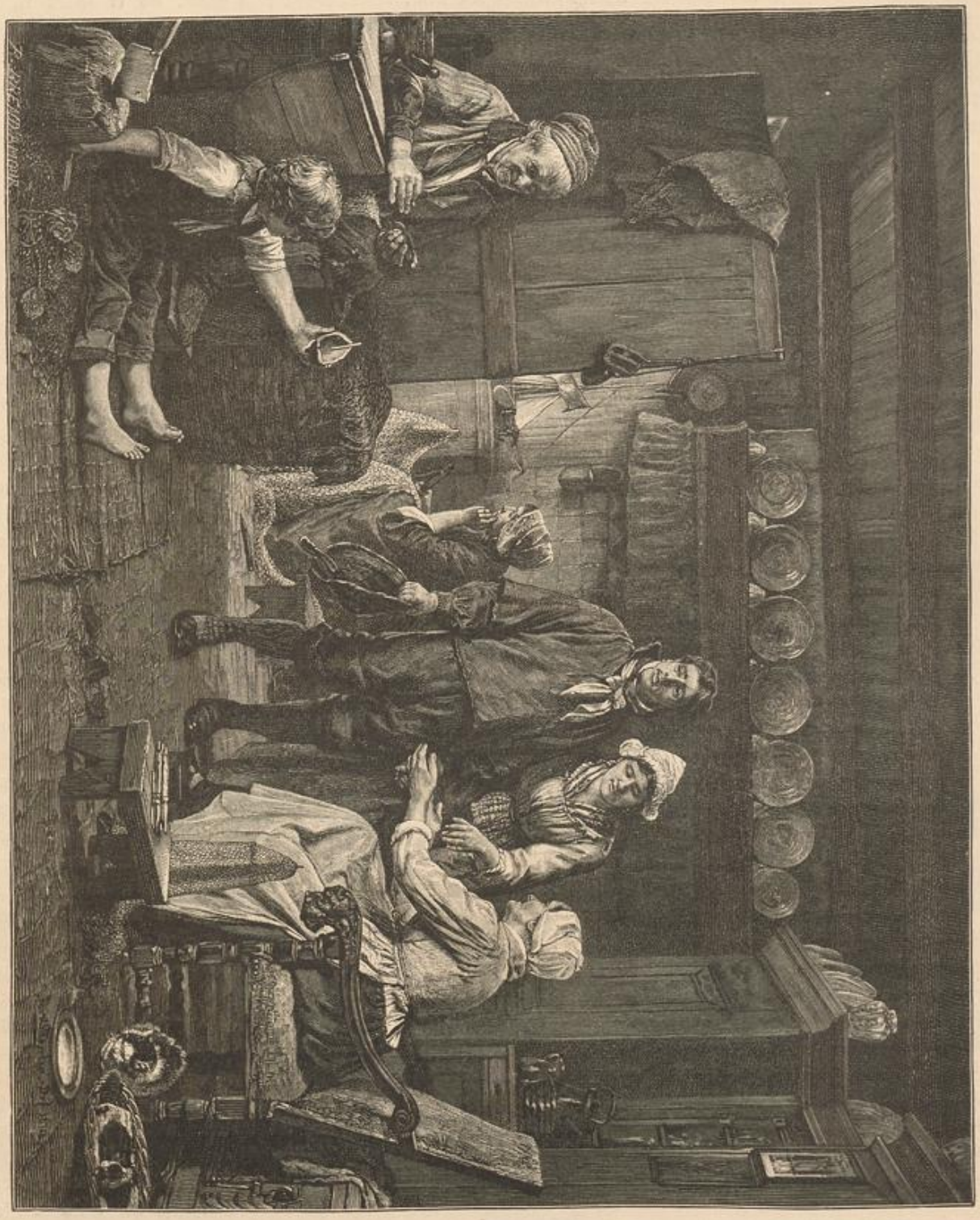
Rettung aus Schiffbruch. Von Rudolf Jordan.

und aus der Lektüre der Dichter allmählich die Beobachtung des Lebens empor, allerdings noch von der Blässe der Empfindsamkeit angekränkelt und von der Unbeholfenheit der Darstellung an unumschränkter Wirksamkeit gehemmt. Diese vollkommene Freiheit entfaltete sich erst, als die Maler nicht bloß geistig, sondern auch persönlich in das Volkstum einkehrten und mit der Landbevölkerung der Rheinlande, Westfalens und der Schweiz jene innige Fühlung gewannen, welcher wir abgerundete künstlerische Erscheinungen, wie Knaus, Vautier, Boettcher, Hiddemann u. a., verdanken. Sie waren in erster Reihe die Träger düsseldorfischen Künstlerruhms in einer Zeit, in der die Romantik abgethan und der kampfesfrohe Naturalismus der neuesten Zeit noch nicht erwacht war. Sie sind die vornehmsten Vertreter jener Kunstepoche, in welcher sich die Genremalerei die Schilderung idyllischen Stilllebens auf dem Lande und in den kleinen Städten in Ernst und Scherz zur Hauptaufgabe machte und dabei nach strengster objektiver Wahrheit in der äußeren Darstellung wie in der Charakteristik der Individuen strebte, ohne in das Sentimentale oder in das Theatralische zu geraten.

Nach 1870, als das realistische Zeitalter in Politik und Leben begann, trat die Idylle nach und nach in die zweite Reihe. Aus den rheinisch-westfälischen Fabrik- und Handelsstädten erwuchs ein Volkstum, dessen buntes, wirres und lärmendes Treiben der Genremalerei andere Aufgaben bot, deren Bewältigung scharfe, helle Augen und entschlossene Hände erforderte, welche energisch zugreifen mußten, um die rauhe Poesie dieser wilden Hast des Tagewerks und der aus dem Kampfe entgegengesetzter Interessen erwachsenden Tagesereignisse und Katastrophen festzuhalten. Und diese Erweiterung des Stoffgebiets, diese Ausdehnung des künstlerischen Gesichtskreises führte eine dritte Periode in der Entwickelung der Düsseldorfer Genremalerei herauf.

Aus der Periode des Uebergangs von der Dichtung zur Wahrheit, von der Bücherweisheit zur Beobachtung des Lebens ist Rudolf Jordan (1810—1887) der einzige, welcher in unsere Zeit hineinreichte und bis zum Ende seines Lebens unermüdlich beflissen war, die Charaktere seiner Figuren zu vertiefen und die koloristische Haltung seiner Bilder mit den immer anspruchsvoller werdenden Forderungen der Neuzeit in Uebereinstimmung zu bringen. Er war 1833 auf die Düsseldorfer Akademie aus seiner Vaterstadt Berlin gezogen, wo er sich auf Anregung von Wilhelm Wach der Malerei gewidmet hatte, ohne jedoch in das vielbesuchte Atelier des Meisters zu treten, welcher zu jener Zeit der einflußreichste Lehrer Berlins war. Schon als Jüngling hatte Jordan jenen starken Zug zur Natur, der sich mit dem kalten akademischen Wesen Wachs nicht vertrug und der den jungen Künstler dazu trieb, sich durch unmittelbare Studien nach der Natur weiterzuhelfen. Die Frucht einer nach Rügen unternommenen Studienreise, eine Fischerfamilie, kaufte der König an, und dieser erste Erfolg gab Jordan den Mut, nach Düsseldorf zu gehen, wo er seinen regelrechten akademischen Kursus bei Schadow und Sohn begann, deren Schüler er bis 1840 blieb. Im ersten Jahre brachten ihn die neuen Eindrücke etwas außer Fassung, und erst eine Reise nach der See stärkte seine Kunstanschauung wieder in dem Grade, daß die aufgetauchten Zweifel an ihrer Richtigkeit endgültig schwanden. Schon das erste Bild, welches er von Düsseldorf 1834 nach Berlin sandte, machte die Probe auf das Exempel, und der große Erfolg, den es damals fand, wirkt noch heute nach. Der „Heiratsantrag auf Helgoland" (in der Berliner Nationalgalerie) ist zu einem Markstein in der Geschichte der Düsseldorfer Genremalerei geworden. Er steht ebensosehr im Gegensatz zu der Empfindsamkeit der Genrebilder romantischen Schlages, wie zu den aus dichterischen Erzeugnissen geschöpften Humoresken. Er ist ausschließlich auf die Natur gestellt und sucht nicht bloß in der Komposition und in der Charakteristik der Figuren, sondern auch in der blühenden, kerngesunden Farbe mit den damals geläufigen koloristischen Mitteln den unmittelbaren Eindruck des Lebens wiederzugeben. Für die Malerei jener Zeit war es ein noch völlig jungfräuliches Gebiet, welches Jordan hier betreten hatte, und so reich war die Fülle der Motive, welche im Leben der Fischer, Schiffer und Lotsen auf Helgoland und an den Nordseeküsten verborgen lagen, daß Jordan bis an sein Lebensende nicht um Stoffe verlegen war. Durch häufige Reisen nach Holland, Belgien und der Normandie machte er sich mit dem ganzen Dasein, mit der Arbeits- und Lebensweise der im unablässigen Kampf mit dem Meere befindlichen Küstenbevölkerung, mit ihren Sorgen, Gefahren und Freuden so innig vertraut, daß er fast vier Jahrzehnte hindurch dieses Gebiet ohne Nebenbuhler von gleicher Vielseitigkeit beherrschte. Einer seiner begabtesten Schüler, welcher in gleicher Richtung thätig war, Henry Ritter (1816—1853), starb so früh, daß er nur wenige Bilder hinterlassen hat, unter denen „Middys Predigt", die Strafrede eines jungen Seekadetten an drei betrunkene Matrosen (im städtischen Museum zu Köln) fast ebenso populär geworden ist, wie seines Lehrmeisters „Heiratsantrag". Letzterer fand erst um die Mitte der siebenziger Jahre würdige Nachfolger in Otto Kirberg und Karl Mücke, welche zwar nicht in der Mannigfaltigkeit und Neuheit der Motive, aber durch Kraft und Tiefe des Kolorits, durch größeren Glanz des malerischen Vortrags über ihn hinausgingen.

Jordan hat in seiner langjährigen Thätigkeit mit gleicher Liebe und gleichem Glück humoristische wie ernste Stoffe behandelt. Die letzteren sind in der Mehrzahl; denn Jordans Kunst ist das Spiegelbild eines Lebens, welches von tausend Gefahren umlauert ist. Humoristischen und idyllischen



Besuch bei den Großeltern. Von J. Fagerlin.

H. Salentin pinx. E. Forberg sc.

ANDACHT IM WALDE.

Verlag v. E. A. Seemann in Leipzig. Druck v. F. A. Brockhaus in Leipzig.

Bildern, wie dem „Lotsenexamen“ (1842), der „Krankensuppe“ (in der Kunsthalle zu Düsseldorf), dem „ersten Besuch am Morgen nach der Hochzeit auf der Insel Marken“ (1861, im städtischen Museum zu Leipzig), dem „holländischen Altmännerhaus“ (1866, in der Berliner Nationalgalerie), der „Rückkehr vom Heringsfang“ und der „holländischen Strandkneipe“ (1884) stehen bange, erwartungsvolle Momente und tragische Episoden aus dem ewigen Kampfe mit dem Meere, wie z. B. das „Sturmläuten auf Helgoland“ (1838), das „Begräbnis des jüngsten Kindes“, die „betenden Weiber mit ihrem Geistlichen während des Sturmes“ (1852), „der Witwe Trost“ (1866, in der Berliner Nationalgalerie), die „Schiffbrüchigen in der Strandkneipe“ (1872), die „Rettung aus Schiffbruch“ (s. die Abbildung auf S. 22), die tief erschütternde, von höchster dramatischer Spannung erfüllte Heimkehr der Fischerboote mit dem das Motiv angebenden Titel „Alle Boote kehrten zurück, nur eines fehlte“ (1876), „Nach durchwachter Nacht“ und der „Schiffbruch an der Küste der Normandie“ gegenüber.

Auch da, wo durch den Ernst der Situation die Entfaltung von tragischem Pathos nahegelegt wird, hielt sich Jordan stets in den Grenzen schlichter Wahrheit, welche die Empfindungen einfacher Naturmenschen kennzeichnet. — Eine 1877 unternommene Studienreise nach Italien veranlaßte ihn auch zu Darstellungen aus dem italienischen Volksleben; aber seine Kunst hatte bereits so tiefe Wurzeln im nordischen Lande gefaßt, daß er sich mit der farbigen Welt des Südens nicht glücklich abzufinden wußte. Mit alter Kraft kehrte er bald wieder in den gewohnten Kreis seines Schaffens zurück, aus welchem wir noch eine dritte Gruppe von Bildern hervorzuheben haben, solche, in denen ein ruhiges Dasein ohne dramatische Verwickelung geschildert oder der Schwerpunkt auf das ethnographische oder landschaftliche Moment gelegt wird, wie z. B. die „Schiffswinde in der Normandie“ (1843, in der Berliner Nationalgalerie), den „Suppentag in einem französischen Kloster“ (1868, im städtischen Museum zu Köln), das „Frauenhaus zu Amsterdam“ und das „Wartehaus bei Scheveningen“.

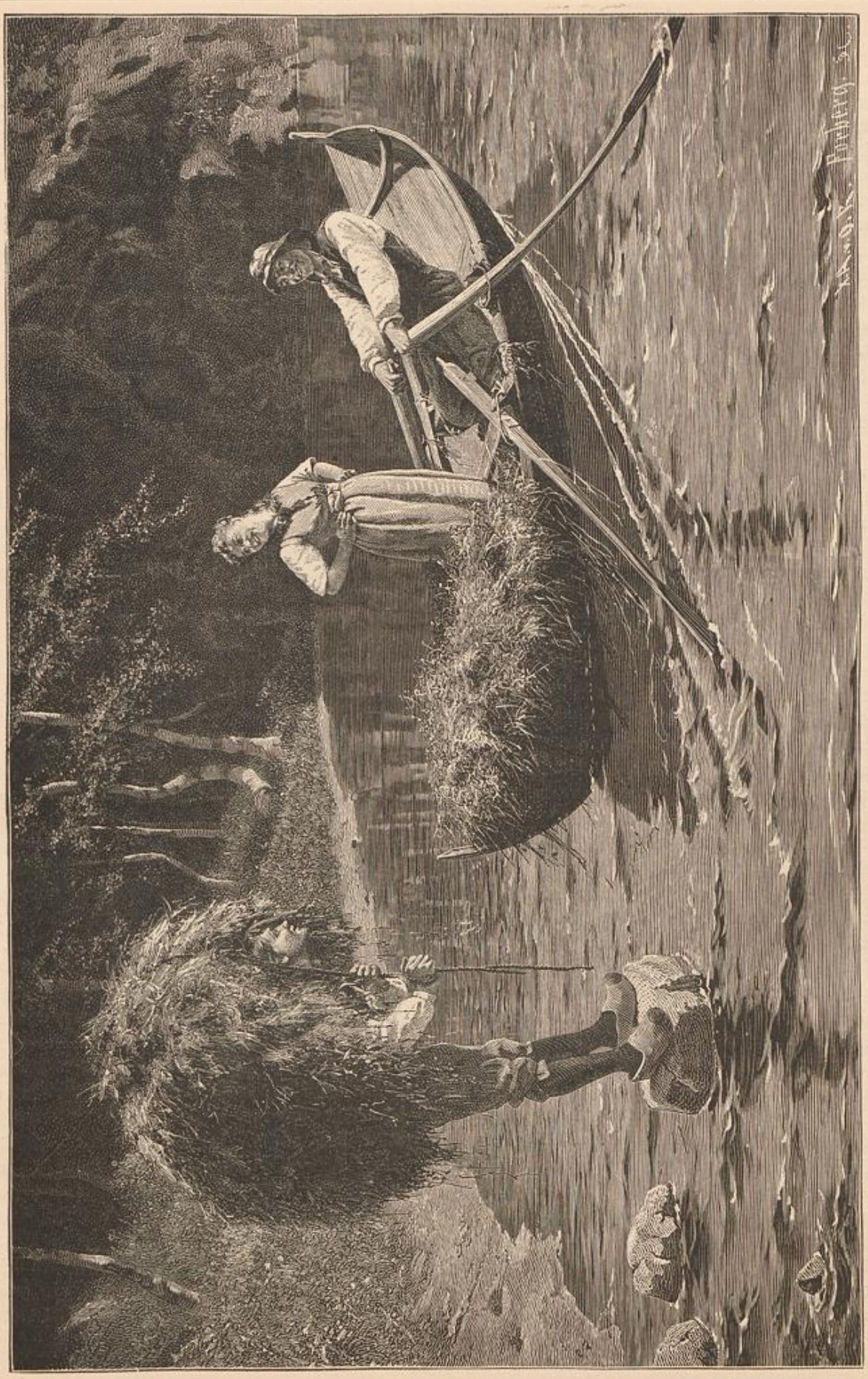
Aus dem Leben der nordischen Schiffer und Fischer wählt auch Ferdinand Fagerlin (geb. 1825) die Motive zu seinen Bildern, die zwar an Vielseitigkeit in der Wahl der Stoffe und an dramatischem Inhalt hinter denjenigen Jordans zurückbleiben, diese aber an Kraft der Charakteristik und durch koloristische Vorzüge übertreffen. Fagerlin ist einer der zahlreichen Skandinavier, welche nach dem Vorgange des trefflichen norwegischen Sittenmalers Adolf Tidemand (1814—1876), der das Volksleben seiner Heimat in zahlreichen, tief empfundenen, durch Adel und Größe der Charakteristik ausgezeichneten Bildern in allen bedeutsamen Momenten des menschlichen Daseins geschildert hat, ihre auf heimischen Kunstschulen begonnene Ausbildung an der Akademie zu Düsseldorf fortsetzten und dort ihren Wohnsitz behielten. Aus Stockholm gebürtig, hatte sich Fagerlin ursprünglich dem Militärdienst gewidmet und es bereits zum Offizier gebracht, als er zu Anfang der fünfziger Jahre beschloß, ganz der schon früher geübten Kunst zu leben. Nachdem er seine Vorstudien auf der Stockholmer Akademie gemacht, ging er nach Düsseldorf zu Karl Sohn und später nach Paris zu Couture, bei welchem er den Grund zu seiner gediegenen Malweise gelegt zu haben scheint. Dann ließ er sich in Düsseldorf nieder und schuf hier eine Reihe von ernsten und heiteren Bildern aus dem Leben der Küstenbewohner, welche zumeist nach Schweden und Norwegen gelangt sind. Die Humoresken „Die angehenden Raucher“ und „Die Eifersucht“ besitzt das Nationalmuseum in Stockholm, die „Unannehmlichkeiten eines Garçons“ die Nationalgalerie in Christiania. Sie, die „Liebeserklärung“ und der „Heiratsantrag“ gehören zu seinen Erstlingsarbeiten, welche durch seine späteren Hauptwerke „Der abgewiesene Freier“, „Das alte Ehepaar“, „Hoffnungslosigkeit“, „Der Besuch bei den Großeltern“ (s. die Abbildung auf S. 24), „Der Besuch bei der Wöchnerin“, „Die Heimkehr vom Strande“ und „Trauliches Heim“ (beide in der Berliner Nationalgalerie) durch größere Tiefe der Charakteristik und größere Kraft in der körperhaften Modellierung der Figuren übertroffen wurden.

Wie für Fagerlin ist auch für die übrigen in Düsseldorf gebliebenen Genremaler aus Schweden und Norwegen ein starker Zug zum Volkstum bezeichnend. Ihre künstlerische Ausbildung auf fremder Erde hat ihren Zusammenhang mit der nordischen Heimat nicht unterbrochen, sondern nur gefestigt, und durch häufige Studienreisen nach dem Norden haben sie sich's angelegen sein lassen, ihr Heimatsgefühl zu kräftigen und durch immer neue Schilderungen aus dem saft- und kraftvollen, von pessimistischer Empfindsamkeit noch keineswegs unheilbar untergrabenen Volksleben in den Thälern, Fjordgestaden und Hochebenen Norwegens ein Gesamtbild zu entwerfen, dessen kernfrische Gesundheit die galligen Phantastereien eines Ibsen und die von einem mißvergnügten Politiker wie Björnstjerne Björnson heraufbeschworenen Schreckbilder physischen und moralischen Ruins Lügen straft. Derselben Generation wie Fagerlin gehören Bengt Nordenberg (geb. 1822 zu Kompinkulla in der Landschaft Blekingen in Schweden) und August Jernberg (geb. 1826 zu Stockholm) an. Der erstere war in seiner Heimat bereits sieben Jahre lang Zimmermann gewesen, ehe er seinem Drange zur Kunst folgen konnte. Es ist eine Erscheinung, die so häufig in den Lebensläufen nordischer Künstler auftritt, daß man hier vor einem Rätsel des Lebens steht. Ohne Anregungen, ohne bedeutsame litterarische Einflüsse, ohne öffentliche Denkmäler von erziehen-

der Wirkung bricht aus dem dunklen Empfindungsleben norwegischer und schwedischer Bauern-, Handwerker- und Beamtensöhne unaufhaltsam ein Kunsttrieb hervor, der trotz seiner phantastischen Anfänge in den Ergebnissen seines Schaffens auf eine realistische Schilderung von Eindrücken abzielt, welche das Auge des Knaben und des Jünglings empfangen hat. Bengt Nordenberg fand 1851 seinen Weg nach Düsseldorf, wo er zwei Jahre lang Schüler von Th. Hildebrandt war. Dann unternahm er als handfertiger Künstler eine Studienreise nach Dalekarlien, und von 1857 bis 1859 hielt er sich in Paris auf, von wo er 1860, nach einer italienischen Reise, die ihn ebenso wie die Mehrzahl seiner Landsgenossen völlig unbeeinflußt gelassen hat, nach Düsseldorf zurückkehrte. Dort hatte er schon 1854 seine Begabung durch die „Abendmahlsfeier in einer Dorfkirche" nachgewiesen, welche später in den Besitz der Nationalgalerie zu Christiania überging. Das Bild bewegt sich sowohl in seinen Motiven, wie in der ernsten, tief angelegten Charakteristik der Figuren in der Richtung Tidemands, und gehaltvoller Ernst und der Ausdruck schlichter Empfindung sind auch die Vorzüge der späteren Schöpfungen Nordenbergs, deren hervorragendste der „Organist in einer schwedischen Dorfkirche" (im städtischen Museum zu Leipzig), die „Ablieferung des Zehnten" (1862), der „Brautzug in Schweden", der „verwundete Bärenjäger", „Heuernte in Schweden" (1878) und die „Rettung Schiffbrüchiger" (1883) sind. Sein Sohn Henrik Nordenberg behandelt ähnliche Stoffe, natürlich mit dem lebhafteren Kolorit der jüngeren Schule und mit einer stärkeren Vorliebe für humoristische Momente, als sie dem Vater eigen ist.

Die plötzliche Steigerung der koloristischen Fertigkeiten, welche wir in den letzten anderthalb Jahrzehnten in Deutschland erlebt haben, ist von merklichem Einfluß auf die Wertschätzung der Künstler aus der zweiten Periode der Düsseldorfer Malerschule geworden. Während das große Publikum früher zuerst nach dem Inhalte der künstlerischen Darstellungen fragte und der Erfolg der letzteren zumeist von der mehr oder weniger glücklichen Wahl des Stoffes oder der Erfindung der Situation abhing, ist in neuerer Zeit, zum Teil wohl durch den Einfluß der nationalen und internationalen Kunstausstellungen, das Verständnis für das Formale der künstlerischen Darstellung durch Zeichnung und Farbe auch in weitere Kreise getragen worden, und damit sind die Ansprüche gestiegen, die von den Empfangenden erhoben werden, von den Gebenden zu erfüllen sind. Unter so veränderten Anschauungen beider Teile wuchs das Ansehen der jüngeren über das Verdienst der älteren Bahnbrecher in den Augen der Zeitgenossen weit hinaus, und letzteren, denen der regelmäßige Besuch großer Kunstausstellungen mit dicken, reich illustrierten Katalogen zu einer „freundlichen Gewohnheit des Daseins", vielleicht auch gar zu einem der zahlreichen Lebensbedürfnisse geworden ist, ist der Name Hans Dahls viel geläufiger geworden als die Erinnerung an Tidemand, Bengt Nordenberg, August Jernberg, der nach Ueberwindung seines Anfangsstudiums als Geschichtsmaler später seine Stoffe aus dem Landleben seiner Heimat, dann aber auch mit nicht geringerer Darstellungskraft den Rheinlanden und Westfalen entnahm, und Fagerlin, welcher die großen Ausstellungen eher meidet als aufsucht und durch diese Zurückhaltung, welche an und für sich in der wilden Hast unseres Kunstausstellungswesens voller Anerkennung wert ist, Sammlern, Kunstfreunden und Kunstschriftstellern das Material für seine Beurteilung entzieht.

Hans Dahl (geb. 1849 zu Hardanger in Norwegen) ist dagegen der richtige Mann für seine Zeit. Er fehlt auf keiner Kunstausstellung, und jede Kunstausstellung hat aus seiner Anwesenheit Vorteil gezogen, weil sein schneidiger Humor, gleich schneidig in der Erfindung wie in der zeichnerischen und koloristischen Darstellung, bisher auch immer glücklich in der Erfindung und in der entschlossenen Keckheit der Schilderung gewesen ist. Ueber seine Eigenschaften und Vorzüge als Maler wird der Kritiker geringer denken als die Masse des durch die Gegenstände froh gestimmten Publikums. Obwohl Dahl auch zu den jüngeren Künstlern gehört, welche in allem, was technische Kunstgriffe betrifft, die ältere Generation weit überragen, hat sein Kolorit trotz seiner Lebhaftigkeit doch etwas Hartes und Gläsernes. Es hat etwas von der kühlen, plastischen Bestimmtheit, die allen Erscheinungsformen, den Naturgebilden wie den eckigen, knorrigen Menschengestalten des skandinavischen Nordens, eigen ist, und unter diesem Gesichtspunkte gewinnen die Gemälde Dahls an sittengeschichtlichem Wert. Er war bis 1873 schwedischer Offizier gewesen und nahm dann seinen Abschied, um Maler zu werden. Er ging zuerst nach Karlsruhe, wo er bei den Landschaftsmalern Gude und Riefstahl lernte. Nach des letzteren Beispiel ging er darauf aus, Landschaft und Figuren als gleichberechtigte Bestandteile einer einheitlichen Schöpfung zu behandeln, und dieser Gedanke, der nicht sein eigener, sondern bereits durch Tidemand häufig verwirklicht worden und im Grunde genommen nur eine Fortsetzung der alten Meisterdarstellungen von der Madonna im Grünen, von der Flucht nach Aegypten, von der Passion Christi im Freien ist, blieb auch für sein selbständiges künstlerisches Schaffen der leitende, als er seine Studien später in Düsseldorf bei E. v. Gebhardt und W. Sohn fortsetzte und dort seit 1876 mit Landschaften und Genrebildern aus seiner Heimat auftrat. Im Gegensatz zu der Mehrzahl der nordischen Landschaftsmaler, welche mit Vorliebe die norwegische und schwedische Natur von ihrer ernsten, schwermütigen Seite schildern, liebt es Hans Dahl, Norwegens Fluren, seine Thäler und Bergeshänge in der üppigsten Sommerpracht, wenn das Gras hoch steht und



Zu spät. Von Hans Dahl.

die Feldblumen aus dem grünen Wiesenteppich emporschießen oder wenn das Gras gemäht und von lustigen Heuern und Heuerinnen geborgen wird, bei leicht bewölktem oder völlig lichtem Sonnenhimmel zu zeigen. Und mit der lachenden Landschaft kann nichts besser harmonieren, als junge Burschen und Dirnen, die unverdrossen bei der Arbeit sind oder miteinander allerhand Kurzweil treiben oder mit Jägern, Wanderern, fremden Touristen u. dergl. scherzen. Mit dem „Naturkinde" (1879), einer blonden, kurzröckigen Dirne mit nackten Beinen, welche hell auflachend vor einem Maler, der sie sich zum Modell erkoren, einen Hügel hinabeilt, begann Dahl die Reihe seiner Humoresken, deren Erfolg, dank der unverminderten Frische der Darstellung und der lustigen Erfindung, im Laufe eines Jahrzehnts nicht nachgelassen hat. Die „weibliche Anziehung" (1881), ein Nachen mit Insassen, welcher von jungen Mädchen ans Land gezogen wird, „Hinter dem Segel" (1884), ein Liebespaar auf einem Boote, welches sich in der Meinung, unbelauscht zu sein, küßt, während die verräterische Sonne seinen Schattenriß auf das Segeltuch wirft, die „Fahrt über den Fjord", „Vor der Wahl", „Zu spät" (s. die Abbildung auf S. 27), die „Ankunft zur Kirche", die „Feldhühner", junge Mädchen bei der Feldarbeit, die mit Jägern scherzen, und die „Segelfahrt mit dem Winde" (1889) sind Dahls beste Treffer, zu welchen sich noch das „Damenpensionat auf der Eisbahn" gesellt, dessen Motiv jedoch nicht aus Norwegen, sondern aus der Umgebung Düsseldorfs entlehnt zu sein scheint. Nur einmal hat er einen tragischen Stoff auf dem Bilde „Ein Spiel der Wellen" (1880) behandelt: ein verlassenes, auf dem Meere treibendes Boot, neben welchem die Leiche eines ertrunkenen Mädchens, unter der Oberfläche des Wassers halb sichtbar, schwimmt. — Im Jahre 1888 siedelte Dahl nach Berlin über.

Ein anderer norwegischer Genremaler, Vincent St.-Lerche, eigentlich Stoltenberg-Lerche (geb. 1837 zu Tönsberg), hat sich seine Studienfelder außerhalb der Heimat gesucht. Er hatte schon eine Zeitlang auf der Universität zu Christiania studiert, als er 1856 nach Düsseldorf ging und sich auf der Akademie zum Architekturmaler ausbildete. Reisen nach Venedig, Holland, Frankreich lieferten ihm die Motive zu Darstellungen von Kirchen- und Klosterinterieurs, welche er mit Priestern und Mönchen belebte. Mit der Zeit fand er auch an der Figurenmalerei eine solche Freude, daß er die Staffage immer liebevoller und eingehender ausgestaltete und die Figuren zu gemütvollem Beisammensein oder zu bedeutsamem Thun miteinander in Verbindung brachte. Auf diesem Wege entwickelte sich aus dem Architekturmaler auch ein Genremaler, welcher in geistreicher, scharfer Charakteristik und glücklicher Erfindung bald mit den besten Humoristen der Schule wetteifern konnte. Eine sorgfältige Durchführung und reiche Ausstattung der architektonischen Umgebung blieb ihm aber nach wie vor ein Hauptgegenstand seiner Sorge, jedoch stets in der Weise, daß das künstlerische Gleichgewicht zwischen den Figuren und ihrer Einfassung nicht ins Wanken geriet. Obwohl er auf denjenigen Bildern, deren Figuren in die Trachten des 17. und 18. Jahrhunderts gekleidet sind, auf strengste Kostümtreue hält und die Physiognomien wie den ganzen Habitus vortrefflich mit der äußeren Hülle in Einklang zu bringen weiß, gestattet er doch niemals dem nebensächlichen Beiwerk, eine aufdringliche Rolle zu spielen, welche das Interesse des Beschauers von dem durch die Figuren versinnlichten Vorgange ablenkt. Dadurch unterscheiden sich des Künstlers Hauptwerke, die „Klosterbibliothek", der „Zehntentag im Kloster", die „Bauhütte des Klosters", die „unfehlbare Bowle", der „Besuch eines Kardinals im Kloster", „Münchhausen erzählt", das „Frühstück des Modells", „Seemannsgeschichten", die „Klubbisten von Mainz" (s. die Abbildung auf S. 29), die „politisierenden Spießbürger" und der „Zwerg des Königs", soweit sie Figuren aus den beiden letzten Jahrhunderten enthalten, grundsätzlich von den oberflächlichen, nur auf die gleißende Wiedergabe von Samt, Seide und Atlas gestellten „Kostümbildern", welche im letzten Jahrzehnt auch in Düsseldorf, wenn auch nicht in dem Uebermaße wie in München, in die Mode gekommen und zu ständigen Absatzartikeln des Kunstmarktes geworden sind. —

Als einer der jüngeren Maler, welche die auf die Schilderung des nordischen Fischer- und Seemannslebens gerichtete Thätigkeit Jordans, unterstützt durch eine größere Kraft der koloristischen Darstellung, fortgesetzt haben, ist oben Otto Kirberg (geb. 1850 zu Elberfeld) erwähnt worden. Seit 1869 Schüler der Akademie in Düsseldorf, machte er dort seine Studien, welche nur durch seine Teilnahme am deutsch-französischen Kriege unterbrochen wurden, bis 1879, vorzugsweise bei W. Sohn, welcher auf seine technische Ausbildung von wesentlichem Einfluß wurde. Aus so bedächtiger Vorbereitung erwuchs eine künstlerische Kraft, deren erstes größeres Werk, ein „Opfer der See" (1879), eine Meisterschöpfung war, die als etwas Höchstes innerhalb des gewählten Darstellungskreises angesehen und demgemäß auch für die Berliner Nationalgalerie angekauft wurde. Es ist eine der zahllosen Schlußszenen des täglichen Dramas, das sich an den Nordseeküsten abspielt: die Leiche eines ertrunkenen Seemanns wird der jungen Frau und dem greisen Vater ins Haus gebracht. Der Tod tritt mit erschütternder, alle Hoffnungen zertrümmernder Gewalt in das schmucke, blanke Heim, welches von oben bis unten in holländischer Sauberkeit glänzt. Das weit um sich greifende, theatralische Pathos des Schmerzes brauchte hier nicht zur Anschauung gebracht zu werden, zumal da die Umgebung den tiefen Riß zwischen Vergangenheit und Zukunft eindringlich genug veranschaulicht und deshalb die Frau ihr Antlitz bedecken darf,

Carl Hoff pinx. Ad. Neumann sculps.

DIE RAST AUF DER FLUCHT.

Verlag von E. A. Seemann in Leipzig. Druck von F. A. Brockhaus in Leipzig.

Die Clubbisten von Mainz. Von V. St.-Lerche.

weil ihre Züge nicht mehr zu sagen vermögen und weil der echte Schmerz sich scheu in die Verborgenheit zurückzieht. Wohl hat Kirberg in seinem nächsten Bilde, den „sorgenvollen Stunden" (s. die Abbildung auf S. 31) einen gleichen Ernst der Auffassung, eine gleiche Tiefe der Charakteristik und eine nicht geringere Kraft des Kolorits entfaltet. Aber der Höhepunkt in der tragischen Stimmung seines ersten Bildes konnte nicht mehr überboten werden, und seitdem hat der Künstler auch nur idyllische oder humoristische Momente aus dem Leben der Küstenbevölkerung, zumeist Innenräume mit Figuren, mit lichtem, freundlichem Kolorit geschildert, in denen sich Liebes-Sehnsucht und -Leid, Langen und Bangen in schwebender Pein, Kirmeslust und gelegentlich auch das Stillleben einer Witwe mit ihrem Kinde widerspiegeln. —

An den ersten Sittenmaler der Düsseldorfer Schule, welcher tief in das Volkstum eindrang, an Rudolf Jordan, knüpfen sich auch die Studienanfänge des einen der beiden großen Genremaler, welche die Eckpfeiler der Schule in der schweren Zeit bis gegen das Ende der sechziger Jahre geworden sind, wo die Akademie eine Periode der Unfruchtbarkeit zu überstehen hatte. Benjamin Vautier fand während seines ersten Aufenthalts in Düsseldorf, wohin er 1850 gegangen war, in Jordans Atelier einen Platz, wo er seine vielfältigen Studien sammeln und zu einigen kleinen Bildern verarbeiten konnte. Er hatte schon eine lange Lehr- und Arbeitszeit hinter sich, als er, noch völlig unschlüssig über seine künstlerische Richtung, in den Kreis der Düsseldorfer Maler trat. Am 24. April 1829 zu Morges am Genfer See als Sohn eines protestantischen Geistlichen geboren, der später ein Pfarramt zu Noville im Rhonethal erhielt, vermochte es Vautier erst dann durchzusetzen, daß er Maler werden durfte, als der Vater infolge der revolutionären Bewegung von 1847 seine Stelle verlor und der Jüngling ohnehin auf sich selbst angewiesen war. Er nahm zunächst ein Jahr lang Zeichenunterricht bei einem Maler Hebert in Genf und verdang sich darauf vier Jahre bei einem Emailmaler, in dessen Dienste er Uhren, Broschen und andere Schmucksachen bemalte. Daneben fand er noch Zeit, sich auf der Zeichen-Akademie des Musée Rath in den Abendstunden durch Aktstudien weiterzubilden und Porträts und Aquarelle anzufertigen, deren Erlös ihm so viel einbrachte, daß er sich schon nach zwei Jahren für eine stattliche Summe von seinem Lehrherrn loskaufen konnte. Er trat nun zunächst in das Atelier des Historienmalers Lugardon, malte dann einige Zeit für sich allein und ging schließlich, da er in Genf nicht vorwärts kommen konnte, auf den Rat des Genremalers van Muyden nach Düsseldorf. Dort harrte seiner zunächst eine arge Enttäuschung. Wie Friedrich Pecht in seiner Biographie des Künstlers, wohl nach dessen eigenen Mitteilungen, erzählt, fällte der alte Schadow, als sich Vautier zum Eintritt in die Akademie bei ihm meldete und ihm seine nach französischer Art gezeichneten Studien vorlegte, ein sehr abfälliges Urteil über diese Arbeiten. „Das ist ja alles unbrauchbares französisches Zeug," sagte er, „Sie müssen ganz von vorn anfangen, wenn Sie etwas Rechtes lernen wollen." (Deutsche Künstler des neunzehnten Jahrhunderts, Bd. III). Nach diesem Empfange bezeigte Vautier keine Lust, den akademischen Kursus zu beginnen, und nachdem er einige Monate bei einem Freunde gemalt, versuchte er noch einmal sein Glück bei der alljährlichen Schülerkonkurrenz, und jetzt fand er sogar Aufnahme in die Malklasse. Bei dem damaligen Zustande der Akademie war ihm damit aber wenig gedient. Was um jene Zeit in Düsseldorf zu lernen war, mußte man in den freien Ateliers suchen, und so ging Vautier nach acht Monaten von der Akademie zu Jordan, bei welchem er ein Jahr lang malte. Wenn er auch nach Ablauf desselben noch keine künstlerischen Erfolge zu verzeichnen hatte, so wird ihn doch Jordans Beispiel ohne Zweifel technisch gefördert haben. Pecht erinnert daran, daß Jordan derjenige gewesen, welcher „die grauen Lufttöne, überhaupt die ausgedehnte Anwendung des Grau in der Malerei erst in die Schule eingeführt" hat, und dieses wirksame Mittel, die verschiedenen Pläne eines Bildes voneinander zu entfernen und das Ganze gewissermaßen perspektivisch zu vertiefen, scheint Vautier demnach von Jordan gelernt zu haben. Letzterer machte mit zunehmendem Alter freilich einen zu starken Gebrauch von diesem Hilfsmittel, welches in allen Epochen der Malerei eine bedeutsame Rolle gespielt hat und nur gegenwärtig von den auf brutaler Einzelwirkung der Lokalfarben versessenen Ultras der naturalistischen Schule verschmäht wird, und auch in Vautiers späteren Bildern bricht sich dieser graue Ton bisweilen stärker Bahn, als es zu der dem Auge wohlthuenden Zusammenstimmung der verschiedenen Einzelfarben unbedingt nötig gewesen wäre. Aber zu Anfang der fünfziger Jahre war diese Harmonisierung eine große Errungenschaft der Technik, die nicht zu gering veranschlagt werden darf.

Vautiers künstlerische Zukunft wurde auch durch den Aufenthalt in Jordans Atelier noch nicht endgültig entschieden. Wohl gab der Eindruck der ersten Bilder des jungen Knaus, die nicht bloß ihm, sondern der ganzen Schule ein neues Feld eröffneten, seiner unklaren Neigung ein bestimmtes Ziel; aber einen sicheren Boden fand er erst, als er im Sommer des Jahres 1853 eine Reise in das Berner Oberland machte und dort mit dem in französischer Schule gebildeten, jedoch durchaus deutsch empfindenden Genre- und Landschaftsmaler Charles Girardet bekannt wurde. Aber auch damit war Vautiers Lehrzeit noch nicht abgeschlossen. Wieder verstrichen drei Jahre mit Studien und Vorbereitungen. Im Sommer 1856 ging er nochmals nach

Sorgenvolle Stunden. Von Otto Kirberg.

Genf, wo er bei van Muyden malte, und im Herbst nach Paris, wohin ihn das Beispiel von Knaus gelockt hatte, welcher dort ebenso große Fortschritte in seiner koloristischen Ausbildung machte, wie er Erfolge erzielte. Auch Vautier begann dort ein Bild zu malen, zu welchem er die Vorstudien aus der Schweiz mitgebracht hatte: das Innere einer Dorfkirche mit Andächtigen, aus deren Reihen besonders ein junges, neben Großmutter und Mutter sitzendes Mädchen hervortritt. Doch sah Vautier bald ein, daß seinem bedächtigen Naturell, seiner langsamen Art des Schaffens, seinem liebevollen Eingehen auf Empfindungen und seelische Regungen des Einzelwesens der Aufenthalt in Paris nicht zuträglich war. Es ist für die ganze Gemütsart des französischen Schweizers bezeichnend, daß ihn das französische Kunstleben mehr abstieß als anzog, und so ist Vautier trotz seiner Abstammung in seinem Denken und Empfinden und mehr noch in der Art seiner künstlerischen Darstellung so innig mit dem deutschen Wesen verwachsen, daß wir ihn als einen unserer ursprünglichsten und volkstümlichsten Maler betrachten dürfen. Das einzige, was in seiner künstlerischen Physiognomie noch an die französische Herkunft erinnert, die Gemessenheit seines ganzen Auftretens in Kunst und Leben, ist, wie Pecht richtig hervorhebt, mehr das Werk seiner Erziehung in der französischen Pastorsfamilie: „eine gewisse Eleganz und äußerliche Sauberkeit der Erscheinung, die bei ihm am Ende doch nur der Ausdruck der innerlichen Ehrbarkeit und protestantischen Denkart ist, die deshalb aber die vollste Lebenslust, den köstlichsten Humor ganz und gar nicht, wohl aber alles Zweideutige, allen tollen Uebermut, alles phantastische Wesen ausschließt und selbst im Ausdruck der Leidenschaft eine gewisse bestimmte Grenze und wohlanständige Mäßigung nicht leicht überschreitet."

Jenes Innenbild aus einer schweizerischen Dorfkirche wurde erst im Laufe des Jahres 1857 mit verschiedenen, durch Krankheit veranlaßten Unterbrechungen vollendet. Aber dafür wurde ihm auch auf der Münchener historischen Ausstellung von 1858, auf welcher es zuerst erschien und vornehmlich durch den „feinen, grauen Ton" das Interesse der Kenner auf sich zog, ein großer Erfolg zu teil, welcher sich auch in den gleichzeitigen Zeitungsberichten widerspiegelt. Der Maler Hermann Becker, der Berichterstatter der „Kölnischen Zeitung", sagt von diesem Bilde eines bis dahin noch unbekannt gebliebenen Künstlers: „Die Wahl und Zusammenstellung der verschiedenen Charaktere und die Darstellung derselben bis in die feinsten Züge der Individualität ist vortrefflich. Dabei zeigt das Bild eine Meisterschaft der malerischen Behandlung, die höchste Vollendung mit den einfachsten Mitteln, welche die volle Bewunderung verdient." Es war nicht das plötzliche Aufflackern eines Genies, sondern die erste reife, aus langen Vorbereitungen erwachsene That eines endlich auf den richtigen Weg gelangten, goldhaltigen Talents. Von jetzt schlug Vautiers künstlerische Laufbahn eine stetig aufwärts führende Richtung ein, und durch jenen ersten Erfolg wurde seine Kraft so gestählt, daß er bald einerseits die Kunst seiner Erfindung und Charakteristik stetig vertiefte, anderseits sich ein Gebiet der Darstellung eröffnete, in welchem reiche Schätze eines urwüchsigen Volkstums noch ungehoben lagen. Das Motiv zu seinem nächsten größeren Bilde, der „Auktion in einem Schlosse" (1851), war noch der Schweiz entnommen; aber das folgende Jahr führte ihn bereits nach dem Schwarzwalde, dessen schwäbische Bevölkerung in ihrer Eigenartigkeit des Stammes, der Tracht und der Sitte ihm eine Fundgrube an charaktervollen Typen, an fesselnden und darstellungswürdigen Beobachtungen und an Anregungen zu gemütvollen Erzählungen aus dem Dorfleben, zu drastischen oder gar dramatischen Situationen wurde, welche er in dreißigjähriger emsiger Thätigkeit noch nicht erschöpft hat, weil seine Augen und seine Hände noch mit unverminderter Kraft dem stetigen Wechsel der Erscheinungen folgen und auch bei dem Maler „in der Erscheinungen Flucht" die Abwechselung das einzig Dauernde ist.

Nach der Schilderung einer „Nähschule im Schwarzwalde" vollendete er bereits 1862 das erste jener Werke, in welchem sich seine auf Tiefe der Charakteristik und schlichte Wahrheit in der Wiedergabe des Lebens gegründete Kunstanschauung mit voller Kraft und Selbständigkeit kundgab: die „kartenspielenden Bauern", welche von ihren am Sonntag vormittag aus der Kirche heimkehrenden Frauen im Wirtshause überrascht werden (im städtischen Museum zu Leipzig). Das Vierteljahrhundert, welches seit dem Entstehen dieses Bildes verflossen ist, hat ihm nichts von seiner Ursprünglichkeit und seiner überzeugenden Wahrheit genommen, weil Vautier, trotzdem er großen Wert auf eine fein abgewogene, künstlerisch gerundete Komposition legt, in seiner Darstellung allem Theatermäßigen und Gemachten aus dem Wege geht und keine Reflexion, keine falsche Empfindsamkeit zwischen sich und die Natur treten läßt. Freilich ist der auf die Beobachtung der Natur und des Lebens gerichtete Realismus Vautiers grundverschieden von dem, was die moderne Schule unter Realismus und Naturalismus versteht. Vautier sucht im Leben gern nach Schönheit und Anmut, und selbst das Unschöne und Gewöhnliche weiß er durch Humor oder durch Tiefe der Charakteristik in eine höhere, gewissermaßen reinere Sphäre zu erheben, ohne daß ihm einer der modernen Naturalisten, welche die Wahrheit nur im Häßlichen und Gemeinen verkörpert glauben, der Schönfärberei bezichtigen könnte. Mit welchem Eifer Vautier der Natur, den Vorgängen der wirklichen Lebens nachgeht, beweist eine aus den eigenen Mitteilungen des Künstlers geschöpfte Erzählung Pechts, welche sich auf das zweite größere Bild Vautiers nach einem Schwarzwälder Motive „Sonntags

Der Liebesbote. Von B. Vautier.

zwar am besten die Eigentümlichkeit des Künstlers wieder; aber von größerer Bedeutung ist ein 1873 gemaltes Sittenbild aus dem modernen Leben, welches den Schluß einer Gerichtsverhandlung, die „Verurteilung", wie der Titel lautet, genauer bezeichnet, aber die Abführung des Verbrechers nach dem Urteilsspruch darstellt. Der Schauplatz ist der Gerichtssaal eines schwäbischen Städtchens. Während die Richter sich durch die eine Thür im Hintergrunde entfernen, wird der in Ketten gelegte Verurteilte von der Anklagebank an der zweiten Thür vorübergeführt, vor welcher sich Zeugen und Zuschauer drängen. Reuevoll senkt der Verbrecher den Kopf mit einem Seitenblick auf die Gruppe vor den Schranken: den greisen Vater, der schluchzend sein Antlitz in den Händen birgt, die in dumpfer Verzweiflung vor sich hinstarrende Frau und das weinende Kind. Wenn die Komposition in einigen Teilen auch die Absichtlichkeit des Arrangements, das Streben nach pathetischer Wirkung zu sehr erkennen läßt, so ist das Bild für die Geschichte der neueren Malerei in Düsseldorf insofern wichtig, als es den ersten Schritt aus der Idylle des Dorfes in das Leben, in die sozialen Fragen und Konflikte des modernen städtischen Wesens bezeichnet, indem es gewissermaßen die Brücke von Vautier zu Bokelmann schlägt.

Bevor wir uns jedoch mit der Charakteristik des letzteren der neuesten bedeutsamen Entwickelungsphase der Düsseldorfer Genremalerei zuwenden, haben wir uns noch mit einer Gruppe von älteren Künstlern zu beschäftigen, welche, obwohl Schüler der Akademie, mit ihren geheiligten Traditionen brachen, als der Ruf zur Einkehr in das Volkstum immer häufiger gehört wurde oder als ihnen durch Reisen in das Ausland eine freie Fernsicht eröffnet wurde.

Hier kommen vorzugsweise Böttcher, Siegert, Salentin und Hiddemann in Betracht. Christian Eduard Böttcher (1818—1889) bildete sich, nachdem er eine Zeitlang Lithograph gewesen, auf der Akademie zu Düsseldorf unter Hildebrandt und Schadow und malte dann eine Zeitlang Genrebilder gewöhnlichen Schlages, humoristische Kinderszenen und Bildnisse, bis er in der Schilderung des rheinischen Volkslebens bei heiterem Genuß des Daseins den eigentlichen Boden für seine Begabung fand, die sich da von ihrer günstigsten Seite zeigte, wo er Figuren und Landschaft zu einem gemütvollen Stimmungsbilde verschmolz. Seit dem Ende der fünfziger Jahre entstand eine lange Reihe solcher Gemälde, die in Nachbildungen weite Verbreitung fanden, weil man in ihnen das liebenswürdige Naturell des frohgemuten Rheinländers auf das glücklichste verkörpert fand. Der „Abend am Rhein" (1860, s. die Abbildung auf S. 37), die „rheinische Ernte", der „Maitag", „Sommernacht am Rhein" (1862, im städtischen Museum zu Köln), „Abend im Schwarzwald" (1863, im städtischen Museum zu Leipzig), der „Sommermorgen am Rhein" (1864), der „Auszug zur Weinlese" (1866), die „Heuernte an der Lahn", die „Heimkehr vom Feld" und der „Sonntag am Rhein" (1875) sind Böttchers Hauptwerke, deren Vorzüge weniger in der koloristischen Darstellung, als in der gemütvollen Charakteristik der Köpfe, dem fein ausgebildeten Sinn für Schönheit und Anmut und der poetischen Beleuchtung liegen.

August Siegert (geb. 5. März 1820 zu Neuwied, gest. 13. Oktober 1883) hat die in der Heimat begonnenen Studien in verschiedenen Kunststädten des Auslandes zu erweitern und vertiefen gesucht. Nachdem er von 1835 bis 1846 auf der Akademie zu Düsseldorf Schüler von Hildebrandt und Schadow gewesen, ging er als einer der ersten deutschen Maler nach Antwerpen, um sich dort mit dem belgischen Kolorismus bekannt zu machen, von da nach Paris und später über Holland nach München, von wo er 1848 nach Neuwied zurückkehrte. 1851 ließ er sich in Düsseldorf nieder. Vor dem Antritt seiner Studienreise hatte er noch geglaubt, im Geschichtsbilde sein Heil zu finden. Er hatte mit einem „Luther vor dem Reichstage zu Worms", einem „David im Zelte Sauls" und ähnlichen Darstellungen dem Genius loci der Akademie seinen Tribut gezollt, war aber auf seinen Reisen schließlich zu der Ueberzeugung gelangt, daß der Geist der Zeit außerhalb der Mauern Düsseldorfs, soweit es sich um die Stoffe und die Ausdrucksmittel künstlerischer Darstellung handelt, inzwischen auf andere Gedanken geraten war. Von den Solisten der Weltgeschichte wandte sich Siegert der Schilderung bürgerlichen Lebens zu, wobei er die Motive nicht bloß seiner Umgebung, sondern auch dem 16. und 17. Jahrhundert entnahm. An den malerischen Trachten der Vorzeit konnte er erproben, was er an koloristischer Fertigkeit und an malerischem Geschmack unterwegs gewonnen hatte. Aber das Streben nach Tiefe der Charakteristik, im Ernst wie im Scherz, schützte ihn, wie später den einer ähnlichen Richtung folgenden Karl Hoff, davor, in das seichte Fahrwasser der „Kostümmaler" zu geraten, welche noch während der letzten Jahre seines Lebens in Düsseldorf zu großem Ansehen gelangten. Seinen Hauptbildern, dem „Feiertag" (1852), der „armen Familie", die in einem reichen Hause gespeist wird, der „Essenszeit" liegen tiefere Gedanken zu Grunde, welche diese Schöpfungen von der bloßen Existenzmalerei wesentlich unterscheiden, und selbst demjenigen Gemälde Siegerts, auf welches die Bezeichnung „Kostümbild" noch am meisten paßt, dem „Liebesdienst", welchen eine hübsche Dienerin einem in vornehmem Hause Wacht haltenden Soldaten mit Darreichung eines Trunkes leistet (1870, in der Kunsthalle zu Hamburg), gibt der schalkhafte Humor ein tieferes geistiges Interesse. — Hubert Salentin (geb. 15. Januar 1822 in Zülpich) schöpft seine Motive ausschließlich aus dem rheinischen Volkstum mit besonderer Bevorzugung der Kinderwelt, deren glückliche

C. Sohn jr. pinx. Rad. u. Leitg. v. F. Forberg.

SPANISCHES MÄDCHEN.

Das Original im Besitze des Herrn Consul Ed. F. Weber in Hamburg.

Abend am Rhein. Von Chr. Eduard Böttcher.

Unbefangenheit und Sorglosigkeit er in poetisch aufgefaßten Szenen zu schildern liebt, welche zumeist in einer reich und sorgsam ausgebildeten landschaftlichen Umgebung voll Sonnenglanz und Frühlingsluft vor sich gehen. Salentin war bis zu seinem achtundzwanzigsten Jahre Hufschmied, ehe er sich in Düsseldorf bei Schadow und Sohn und später bei Tidemand der Kunst widmen konnte. Er eignete sich schnell eine so gewandte Darstellungsweise an, daß er schon zu Ende der fünfziger Jahre mit Genrebildern auftreten konnte, deren zarte, fein detaillierte Durchführung nicht vermuten ließ, daß ihr Schöpfer noch bis vor kurzem den Schmiedehammer geführt. Die frische Ursprünglichkeit der Auffassung und die saubere und scharfe Modellierung der Figuren ließen erkennen, daß besonders Tidemand von großem Einfluß auf ihn gewesen. Das „Findelkind", der „Schmiedelehrling", der „Großmutter Geburtstag", die „Brautzug spielenden Kinder", der „kleine Prediger", das „Maifest", die „Wallfahrer an einer Heilquelle" (1866, im städtischen Museum zu Köln), die „Frühlingsboten", „Wallfahrer an der Kapelle" (1870, in der Berliner Nationalgalerie), die „kleinen Gratulanten" (1879), die „Hirtenkinder" und der „Storch" (1886) sind die hervorragendsten seiner liebenswürdigen, gemütvollen Bilder. — Noch schärfer spricht sich die Eigentümlichkeit des heimischen Volkstums in den Bildern von Friedrich Hiddemann (geb. 4. Oktober 1829 zu Düsseldorf) aus. Er hatte sich von 1848—1856 auf der Akademie seiner Vaterstadt bei Hildebrandt und Schadow gebildet und dann durch Studienreisen in Deutschland, Frankreich und den Niederlanden sein Wissen und Können erweitert, ehe er seine schöpferische Thätigkeit in Düsseldorf begann. Gleich den meisten seiner dortigen Kunstgenossen versuchte er sich zunächst im Geschichtsbild, sah aber bald ein, daß die auf das Realistische gerichtete Kraft seiner Charakteristik, welche Tiefe der Auffassung mit Energie der Darstellung zu verbinden weiß, sich besser für das Sittenbild eignete.

Nachdem er sich schon in seinem ersten humoristischen Genrebilde, der „treuen Freundin", einer alten Frau, die ihre Katze mit dem Kochlöffel gegen einen in die Küche eindringenden Hund verteidigt, über die gediegene Grundlage seiner Studien ausgewiesen, wandte er sich mit Eifer der meist humoristischen Schilderung des rheinisch-westfälischen Volks- und Städtelebens zu. „Hochzeit und Taufe", das „Wundertier", der „Kirmesanfang", das „Dilettantenquartett" (1864), eine „Flasche Sekt" und das „Wiedersehen" sind die Hauptbilder dieses ersten Zeitraumes seiner Thätigkeit, in welchem er zugleich die Vorstudien zu einem historischen Genrebilde machte, das aber durchaus nichts mit den romantisch-geschichtlichen Anwandlungen seiner Lehrzeit zu thun hatte. Auf seinen Studienreisen war er zu der Einsicht gelangt, daß sich das Volkstum in seiner näheren Umgebung nirgends so unverfälscht, so zäh und kernhaft erhalten hatte wie in Westfalen, und das westfälische Landvolk suchte er immer wieder auf, wenn er sich über die Humoreske hinweg in den Ernst des Lebens versenken wollte. Aus diesen Studien erwuchs das Werk, in welchem er die Summe einer im Laufe von zwanzig Jahren erworbenen künstlerischen Kraft zusammenfaßte: „Preußische Werber zur Zeit Friedrichs des Großen" (1870, in der Berliner Nationalgalerie). Wir blicken in die Gaststube einer westfälischen Bauernschenke, zuerst auf einen langen Tisch, an welchem die Haupthandlung vor sich geht. Ein kräftiger Bauernbursche, der des ewigen Einerleis der Ackerarbeit überdrüssig geworden zu sein scheint, soll für den Dienst des Fridericus rex geworben werden. Er befindet sich in einem bedenklichen Kreuzfeuer, aus welchem er, wie seine unschlüssige Miene deutlich macht, noch keinen Ausweg zu finden weiß. Ein alter Bauer in langem, weißem Zwillichrock legt ihm, ohne sich um die hinter ihm erhobene geballte Faust eines preußischen Husaren zu kümmern, abwehrend die Hand auf die Schulter, unterstützt von vier anderen Genossen, welche auf den Schwankenden gleichfalls einzureden scheinen. Aber der Bursche verwendet kein Auge von den beiden Werbeoffizieren an seinem Tische, deren Beredsamkeit, durch die Weinspenden der Kellnerin gefördert, ihre Wirkung zu üben beginnt, um so mehr als ein rittlings auf der langen Bank im Vordergrund sitzender Husarenwachtmeister, die prächtigste und urwüchsigste Figur des ganzen Bildes, dem Zauderer das Soldatenleben unter dem großen Könige in den verlockendsten Farben zu schildern scheint. Die übrigen Figuren, welche den Raum füllen, sind unthätige Beobachter des Vorgangs; sie sind teils in Nachdenken versunken, teils tauschen sie heimlich ihre Meinungen aus.

Fünfzehn Jahre vergingen nach der Vollendung dieses Bildes, ehe Hiddemann wieder dazu gelangte, einen Stoff aus der geschichtlichen Vergangenheit Westfalens zu behandeln, diesmal im Gegensatz zu jenem im Grunde genommen vorwiegend humoristischen Bilde einen feierlich ernsten, die Sitzung eines westfälischen Femgerichts „Bei gespannter Bank" (1886 vollendet). Unter der uralten Gerichtseiche hält der Freigraf, umgeben von acht auf Steinen sitzenden Schöffen, die Sitzung ab. In den Kreis hat der Fronbote einen jungen Bauernburschen mit verbundenen Augen geführt, und nachdem der Bote die Frage des Freigrafen, „ob Zeit und Stunde recht sei, ein heilig und gerechtes Ding (Gericht) zu halten", bejaht hat, berührt der Freigraf mit der Rechten den vor ihm stehenden Tisch und spricht die althergebrachte Formel: „Somit spanne ich die Bank und verbiete Zank und Unlust." Danach hat das Gemälde seinen Namen erhalten. Vor seiner Ausführung hatte der Künstler eingehende Studien in betreff aller Gebräuche und Aeußer-

A. Vogel v. pinx. W. Unger sculps.

DER LIEBESDIENST

Verlag v. F. A. Seemann in Leipzig. Druck v. F. A. Brockhaus in Leipzig.

nachmittags in einem schwäbischen Dorfe" bezieht. Man sieht am Rande eines Waldes eine Gruppe junger Mädchen im Sonntagsstaate gelagert und ihnen gegenüber, durch eine Wiese getrennt, eine Anzahl junger Burschen, die auf einem Zaune sitzen bis auf zwei, welche sich als äußerste Vorposten an die Schönen heranwagen, um das Terrain für eine freundliche Zwiesprache zu sondieren. Vautier hatte diese Szene so, wie er sie dargestellt, nicht nur mehrere Male beobachtet, sondern sich auch einige Wochen in dem betreffenden Dorfe aufgehalten, um die auf Typen und Trachten bezüglichen Einzelstudien zu machen. Ein so tiefes und mit unablässigem Fleiße getriebenes Eindringen in das Volksleben gab ihm die Fähigkeit, in seinen großen, figurenreichen Hauptwerken, dem „Leichenschmaus" nach der Beerdigung im Hause des Verstorbenen (1865, im städtischen Museum zu Köln), der „ersten Tanzstunde" in einer Schwarzwälder Wirtsstube (1868, in der Berliner Nationalgalerie), dem „Toast auf die Braut" (1870, in der Kunsthalle zu Hamburg), dem „Zweckessen" (1871), dem „Begräbnis" (1872), dem „Abschied der Braut vom Vaterhause" (1875), der „Tanzpause" in einem schwäbischen Wirtshause (1878, in der Dresdener Galerie), dem „Schwarzen Peterspiel" (1883), dem „entflohenen Modell" (1886) und dem „neuen Gemeindemitglied", einem Täufling, der vor seiner Einführung in die Kirche unter der Vorhalle von seiner Trägerin den bewundernden Gevatterinnen gezeigt wird, eine Mannigfaltigkeit der Charakteristik zu entwickeln, welche nicht nur das Wesen eines Volksstammes bis auf den Grund erschöpft, sondern auch alle Regungen der Liebe und des Hasses, des Neides und der Freigebigkeit, der Selbstsucht und des Stolzes, der Trauer und der Lust, die das Empfindungsleben bäuerischer Herzen ausfüllen, mit einer dem jeweiligen Charakter angepaßten, unbedingten Wahrheit widerspiegelt. Mit zwei Ausnahmen sind die Motive zu dieser Reihe von Bildern aus dem Schwabenland geholt. Die eine Ausnahme bildet der „Leichenschmaus", dessen Figuren nnd Szenerie dem Berner Oberlande angehören. Schweizerischen Charakter tragen auch die „Bauernstube", in welcher ein umherziehender Händler nach alten Schnitzereien sucht, der „Abschied eines jungen Bauern von seiner sterbenden Frau" und die „Fahrt über den Brienzer See zum Begräbnis". Die andere Ausnahme ist der „Toast auf die Braut", so viel wir wissen, das einzige Bild Vautiers, dessen Figuren Rokokokostüme tragen und den feineren Bürgerstand repräsentieren. Aber es ist keine Maskerade von modernen Modellen. Nicht bloß die Trachten, sondern auch das ganze Gebaren der Figuren, ihr gravitätisches Benehmen wie ihre zierliche Gemessenheit, ihr wohltemperierter Humor wie ihre schüchterne Anmut tragen durchaus das Gepräge der Rokokozeit, aber ohne süßliche Koketterie und fade Blasiertheit. In dem geistsprühenden Antlitz des jungen Mannes, der den Toast auf die Braut vorträgt, in dieser selbst, die verschämt ihre Augen niederschlägt, und in den beiden Kindern, welche sich, durch ihre Mutter ermutigt, mit ihren Gläsern schüchtern den Brautleuten nahen, um mit ihnen anzustoßen, gipfelt Vautiers Kunst vornehmer Charakteristik und sein schalkhafter Humor, welche hier vereint ein ebenbürtiges Seitenstück zu dem kurz zuvor entstandenen Rokokobilde von Knaus, dem „Kinderfeste", geschaffen haben.

Aus der langen Reihe der übrigen Werke des Künstlers, dessen schöpferische Kraft durch die liebevolle Sorgfalt der Ausführung nicht gehemmt wird, heben wir noch den „unterbrochenen Wirtshausstreit" (1869), das einzige Bild Vautiers, in welchem wilde Leidenschaften zu einer freilich sehr maßvollen Darstellung gelangen, das „Tischgebet", den von köstlichem Humor erfüllten „Liebesboten", der sich seiner Mission in dem denkbar ungünstigsten Augenblicke entledigt (s. die Abbildung auf S. 35), die Szene „Vor der Sitzung" des Gemeinderats in einem süddeutschen Städtchen, die „Poststube", die „prozessierenden Bauern", die „Verhaftung", welche an einem trüben Herbstmorgen in einer Gasse eines rheinischen Städtchens vorgenommen wird, und die „bange Stunde" (1887, in der Berliner Nationalgalerie) hervor, die ein junger Gatte mit seinen Angehörigen am Bette der todkranken Frau durchleben muß. Auch die geringeren unter diesen Bildern teilen mit Vautiers Hauptwerken den Vorzug einer in die Tiefe gehenden Charakteristik, einer wohlüberlegten Komposition und einer gleichmäßig sauberen Durchführung der Figuren, der Innenräume wie der umgebenden Landschaft. Seine gründliche Kenntnis des rheinisch-westfälischen Volkslebens hat der Künstler auch in Illustrationen zu Immermanns „Oberhof" und Auerbachs „Barfüßele" bewährt.

Ein so umfangreiches Schaffen schließt eine erhebliche Lehrthätigkeit aus. Doch hat einer der jüngeren Genremaler den Vorzug gehabt, in Vautiers Atelier seiner künstlerischen Ausbildung den letzten Schliff zu geben. Karl Hoff (geb. 8. Sept. 1838 zu Mannheim) begann seine Studien 1855 auf der Kunstschule in Karlsruhe bei J. W. Schirmer und Descoudres und ging 1858 nach Düsseldorf, wo er drei weitere Jahre den Unterricht der Akademie genoß, einen stärkeren Einfluß aber von Vautier empfing. Bei einem solchen Studiengange vermochte er seine Begabung für die Landschafts- und Genremalerei gleichmäßig auszubilden, wozu noch weite Reisen durch Deutschland, nach Frankreich, Italien und Griechenland das ihrige beitrugen. Nach seiner Rückkehr ließ er sich in Düsseldorf nieder und begann zunächst mit einigen Genrebildern aus dem Volksleben der neueren Zeit (Zigeuner vor dem Ortsvogt, der kranke Gutsherr und sein Schullehrer, der Winkeladvokat), fand aber bald einen größeren Reiz in der Schilderung von Szenen aus

dem 17. und 18. Jahrhundert, welche ihm die Möglichkeit einer reicheren Entfaltung seiner koloristischen Fähigkeiten gewährten. Auch er verlor sich dabei nicht in leere Kostümmalerei, sondern legte das Schwergewicht auf den Ausdruck der Empfindungen und auf Tiefe der Charakteristik, und in diesem Streben begegnet er sich mit Vautier. Wie dieser, versteht es Hoff, weiblicher Anmut, jugendlichem Liebreiz und koketter Schalkhaftigkeit vielfältige Erscheinungsformen aus höheren und niederen Ständen zu geben, zugleich aber auch den Ernst des Lebens, Trauer, Trübsal und Herzeleid ergreifend zu gestalten, jedoch stets mit jener Zurückhaltung, mit jener gemessenen Würde, die wir als hervorragende Eigenschaften von Vautiers Charakterisierungskunst kennen gelernt haben. Nach einem stimmungsvollen Rokokobilde, „Das letzte Rendezvous", entfaltete er sein durch Feinheit der psychologischen Analyse glänzendes Erzählertalent zuerst in vollem Umfange auf dem 1866 entstandenen Bilde „Die Rast auf der Flucht", dessen Figuren in der Tracht aus dem Zeitalter Ludwigs XIV. erscheinen. Zu den individuellen Reizen der Charakteristik, mit welchen hier jeder Mitwirkende in dieser Episode aus einem geheimnisvollen Drama ausgestattet ist, gesellt sich ein bestrickender Zauber des Kolorits, welches bereits in der Unterordnung der Lokalfarben unter die Wirkungen des vollen Lichts wie des durchsichtigen Helldunkels zu gleichmäßiger Virtuosität ausgebildet ist. Dieselben Vorzüge einer feinen, aber nach der Natur der Gegenstände mehr heiteren und blühenden Färbung und einer von scharf ausgeprägtem Schönheitsgefühl beherrschten Darstellungskunst tragen auch Hoffs nächste Bilder, die „Heimkehr", der „Trunk zu Pferde" und „Tartüffe und Elmire" nach Molières Charakterlustspiel. Doch wiegen sie ihrem Inhalte nach nur leicht im Vergleich mit dem 1875 vollendeten Hauptwerke des Künstlers, der „Taufe des Nachgeborenen" (in der Berliner Nationalgalerie). Die feierliche, tief ergreifende Handlung, welche in dem Prunkzimmer einer dem reformierten Bekenntnisse angehörigen Adelsfamilie um die Mitte des siebenzehnten Jahrhunderts vor sich geht, gab dem Künstler Gelegenheit, zu zeigen, daß ihm nicht bloß der Ausdruck der Anmut und Lieblichkeit, des Humors und der freundlichen Fürsorge um leibliches Wohl und Wehe geläufig war, sondern daß er auch alle Stimmungen des Schmerzes, von stiller, gehaltener Wehmut bis zu den Wunden, die nie verharschen, sondern immer von neuem aufbrechen, in alten und jungen Gesichtern gleich sicher und überzeugend widerzuspiegeln weiß. Geradezu an den Stil der Tragödie streifte sein nächstes Bild, „Des Sohnes letzter Gruß" (1878, in der Dresdener Galerie), welchen ein junger Soldat, ein Kamerad des in der Schlacht Gefallenen, der trauernden Mutter und Schwester überbringt, mit Figuren aus der Zeit des dreißigjährigen Krieges. Hier wird die tragische Grundstimmung noch durch ein düster gestimmtes Kolorit gesteigert, aus welchem die Lokalfarben fast schattenhaft hervorblicken.

Im Jahre 1878 wurde Hoff als Professor an die Kunstschule zu Karlsruhe berufen, wo in den ersten Jahren ein zweites großes Bild mit Figuren aus der Zeit des dreißigjährigen Krieges, „Vor dem Ausmarsch" (1880), entstand, dessen Vorzüge mehr in der malerischen Ausführung als in der Charakteristik zu suchen sind. Nachdem er dann einige Genrebilder gemalt, die mehr auf einen empfindsamen Ton gestimmt sind, nahm er 1886 einen neuen Aufschwung zu einem Gemälde großen Stils, zu der figurenreichen Komposition „Zwischen Leben und Tod", in welcher er wieder die feine Harmonie des blühenden, reichen Kolorits seiner ersten Bilder erreichte und daneben den ernsten Vorgang zu einer ergreifenden Darstellung brachte. In felsiger Einöde haben die vor plündernden Kriegsknechten geflohenen Einwohner eines Dorfes — es scheint wieder die Zeit des dreißigjährigen Krieges zu sein — ihren auf den Tod verwundeten jungen Gutsherrn an einen sicheren Ort gebracht, und während der greise Geistliche den von seiner Familie umgebenen Sterbenden tröstet, wird ihm von der anderen Seite ein neugeborenes Kind gebracht.

Nächst Vautier ist Julius Geertz (geb. 1837 zu Hamburg) der hervorragendste unter den Schülern Jordans, deren Entwickelung der neueren Geschichte der Düsseldorfer Schule angehört. Er verbrachte seine ersten Jugendjahre im Waisenhause, aus welchem ihn erst später Verwandte herausnahmen, und dieser Umstand mag darauf eingewirkt haben, daß ihm das Leben und Treiben der Jugend, namentlich von ihrer heiteren, sorglosen Seite, nachmals der liebste Gegenstand seiner Kunst wurde. Den ersten Unterricht in derselben erhielt er in Hamburg von den Gebrüdern Gensler. Mit zwanzig Jahren ging er nach Karlsruhe, wo er bei Descoudres seine Studien drei Jahre lang fortsetzte, und 1860 nach Düsseldorf zu Jordan. 1864 unternahm er eine Studienreise nach Paris, das er später noch mehrfach besuchte, und in den folgenden Jahren suchte er Holland und die Bretagne auf. Doch hatten diese Studienreisen auf seine Werke nur insofern einen Einfluß, als er die Natur mit eigenen Augen anschauen lernte und seine malerische Technik vervollkommnete, welche sich namentlich in der plastischen Modellierung alles Körperlichen sehr vorteilhaft von der etwas unbestimmten Art Jordans unterscheidet. In der Darstellung von humoristischen Szenen aus dem Kinderleben erprobte sich zuerst das Talent des Künstlers und fand auch später seinen Schwerpunkt. Die drolligen Bilder „Zerniert", die „Wacht am Rhein", „Kapituliert" und „Folgen des Schularrests", das hübsche kleine Mädchen, welches im Walde beim Reisigsammeln ein Vogelnest mit lebendigem Inhalt gefunden hat und es, von der ängstlichen Vogelmutter gefolgt, davonträgt — diese Schöpfungen spiegeln

lichkeiten gemacht, welche hinsichtlich dieser geheimnisvollen Volksgerichte, an denen Adlige, Bürger und Bauern gleichmäßig beteiligt waren, überliefert worden sind, und dank diesen Studien hat er ein Bild von hohem kulturgeschichtlichen Werte geschaffen, dessen künstlerischer hinter jenem jedoch nicht zurückbleibt. Mit großer Schärfe hat Hiddemann die einzelnen Schöffen nach der Verschiedenheit ihres Standes durch Typus und Haltung, Kleidung und Bewegung charakterisiert und die Bedeutung des ernsten Momentes auch durch eine ruhige Harmonie der Farbe, durch eine gesättigte Tonstimmung gekennzeichnet. Zwischen diesen beiden Meisterschöpfungen des Künstlers entstand eine lange Reihe teils ernster, teils humoristischer Genrebilder, unter denen die humoristischen und die Szenen aus dem Kinderleben überwiegen. Das „Picknick im Walde", die „Revanchegelüste", der „Frühling", die „Westfälische Leichenfeier", das „Wintervergnügen", „Im Coupé erster und dritter Klasse", die „Politiker", die „kleinen Sieger" sind Hiddemanns hervorragendste Schöpfungen aus den siebenziger und achtziger Jahren. In diesen wie in anderen Bildern hat Hiddemann gelegentlich auch Motive aus dem Leben der Städte, aber zumeist humoristische behandelt. Der erste, welcher sich mit Bewußtsein die Aufgabe stellte, auch in den Ernst des sozialen Lebens in den großen Städten hineinzugreifen, war Christian Ludwig Bokelmann.

Am 4. Februar 1844 zu St. Jürgen bei Bremen als Sohn eines Lehrers geboren, trat er nach beendigter Schulzeit als Lehrling in ein kaufmännisches Geschäft in Lüneburg, wo er, den Wünschen seines praktisch gesinnten Vaters gehorsam, fünf Jahre lang blieb. Dann war er als Kommis in verschiedenen Kontoren in Harburg noch weitere fünf Jahre thätig, während welcher der mühsam niedergehaltene künstlerische Trieb mehr und mehr zum Durchbruch kam. Nachdem inzwischen sein Vater gestorben und sich der Wahl eines neuen Berufes von dieser Seite wenigstens keine Hindernisse mehr entgegenstellten, ging Bokelmann auf den Rat eines Hamburger Malers 1868 nach Düsseldorf, wo er zuerst die Vorbereitungsklassen der Akademie durchmachte und dann in das Privatatelier von Wilhelm Sohn, dem damals beliebtesten und erfolgreichsten Lehrer und Förderer aller jüngeren Talente, trat. Auch Bokelmann kam unter seiner Leitung so schnell vorwärts, daß er schon 1873 sein erstes Bild „Im Trauerhause" malen konnte, welches ihm sogar auf der Wiener Weltausstellung eine Auszeichnung einbrachte. Der mit hellen und klugen Augen ins Leben blickende Nordlandssohn stimmte im übrigen nicht mit der geistigen Richtung seines Lehrers überein. Für ihn hatte die malerische Erscheinung der Trachten und Kulturformen der Renaissance keinen Reiz Er sah das Leben zunächst, wie es die damaligen Meister der Genremalerei, Knaus und Vautier, ansahen, und in ihren Stoffkreisen bewegten sich auch Bokelmanns erste Bilder: außer jenem tiefergreifenden Blick in ein Trauerhaus, wo der würdige Geistliche die unter dem härtesten Schlage zusammengebrochene Witwe durch die Tröstungen der Religion aufzurichten sucht, eine wüste Wirtshausszene (Spieler, die „bis in den hellen Tag hinein" ihrer Leidenschaft frönen, 1874) und eine Reihe von humoristischen Szenen aus dem Kinderleben, wie z. B. der Schusterjunge, der in Abwesenheit seines Meisters eine Zigarre mit behaglicher Wonne raucht, die Radschläger, der Gänsemarsch, das kleine Mädchen, welches in der Werkstatt eines alten Schuhflickers auf die Reparatur eines ihrer Stiefel wartet. Ist auch in diesen Kinderbildern der Einfluß von Knaus nicht zu verkennen, so bekundet sich doch bereits in der freieren und breiteren malerischen Behandlung, in der außerordentlichen Schärfe und Lebendigkeit der Charakteristik und in der von jedem Vorbilde völlig unabhängigen Naturauffassung eine große Selbständigkeit. Auch zeigte sich schon in diesen Erstlingsbildern Bokelmanns Begabung für das Individuelle und das Porträtmäßige, die ihn später auch zu einem Bildnismaler von großer Schlagfertigkeit und Treffsicherheit machte.

Nach diesen Vorarbeiten that er 1875 den ersten Schritt aus der Sphäre idyllischen Humors und kleinbürgerlicher Existenz auf die Bühne des städtischen Lebens, indem er den Vorraum eines Leihhauses schilderte, eine öde, von grauem Dämmerlicht erfüllte Halle mit dem Abfertigungsschalter im Hintergrunde, vor welchem sich die Stammgäste mit geschäftsmäßiger Gleichgültigkeit drängen, während einige Gruppen im Vordergrunde die individuellen Züge in dieses Sittenbild eintragen. Sie erzählen von verschämter Armut, von zerrüttetem Wohlstand, von bitterer Not, von genußsüchtiger Frivolität und brutaler Habsucht, aber ohne eine Spur von falscher Empfindsamkeit und ohne das heuchlerische Pathos sozialdemokratischer Tendenzmacherei. Die kühle Objektivität, welche das geistige Merkmal dieser ersten größeren Schöpfung Bokelmanns ist (für die Staatsgalerie in Stuttgart angekauft), sprach sich hier wie in seinen späteren Werken auch durch die koloristische Haltung aus. Ein so scharfer Beobachter des Lebens konnte sich keines anderen Darstellungsmittels bedienen als präziser Lokalfarben, die auf einen hellleuchtenden oder, wenn es die Stimmung der Jahreszeit oder des Wetters notwendig machte, auf einen lichtgrauen, gedämpften Grundton gestimmt waren. Das romantische Helldunkel des überlieferten Goldtons oder das Schillern aller Farben des Spektrums unter einem aus poetischer Ferne hereinbrechenden Sonnenstrahle hatten in diesem System absoluter Wahrhaftigkeit keinen Platz. Angesichts der jetzt so protzig auftretenden Großsprechereien der Hellmaler, die sich einbilden, zuerst die Natur entdeckt zu haben, muß daran erinnert werden, daß Bokelmann einer der ersten unter den neueren

Genremalern war, welche ihre Figuren nicht mehr mit den an die künstliche Atelierbeleuchtung gewöhnten Augen, sondern in dem zerstreuten Licht der freien Natur sahen und darstellten, aber mit gesunden, normalen Augen, nicht durch die violett, grün oder waschblau gefärbten Brillen der naturalistischen Hellmaler. Diese Reife der Naturanschauung, diese Unbefangenheit des Sehens zeigten sich mit stetig wachsender Uebung in Bokelmanns nächsten Schöpfungen, welche wiederum kulturgeschichtlich bedeutungsvolle oder doch charakteristische oder dramatisch ergreifende Momente aus dem Leben größerer Städte widerspiegelten, in der „Volksbank kurz vor Ausbruch des Falliments" (1877), vor deren Prachtbau Betrogene aus allen Ständen ihre Empfindungen je nach Temperament und Bildungsgrad in erregten Gesprächen oder nur durch erbitterte Mienen oder stumpfe Resignation zum Ausdruck bringen, in dem „Wanderlager vor Weihnachten" (1878), einer Straßenszene mit kauflustigen Frauen und Mädchen, welche der aus dem Laden schallenden Lockstimme der Verkäufer zu folgen sich anschicken oder noch unentschlossen auf dem schneebedeckten Pflaster warten, in der „Testamentseröffnung" (1879, in der Berliner Nationalgalerie), den „letzten Augenblicken eines Wahlkampfes" (1880), der „Verhaftung" einer Frau, welche auf der Treppe eines niederen vorstädtischen Wohnhauses von einem Gendarmen erwartet wird, während draußen auf dem von den vertrockneten Blättern des Herbstes überwehten Vorplatze ein Kreis von guten Freunden und getreuen Nachbarn und Nachbarinnen mit dem Ausdrucke des Abscheus, der Entrüstung, der gleichgültigen Neugier, aber auch des Mitgefühls in flüchtiger Aufwallung des Schauspiels harrt (1881, im Provinzialmuseum zu Hannover), und in dem „Abschiede der Auswanderer" (1882, in der Dresdener Galerie). Wenn der Ernst der dargestellten Situation nicht auch die Wahl eines ernsten, auf graue Schattierungen gestimmten Grundtones nahelegte, nahm Bokelmann die Gelegenheit wahr, seiner Palette die frischesten Lokaltöne zu entlocken, welche er sogar, wie z. B. auf dem „Wanderlager" und der „Testamentseröffnung", zu einem emailartigen Glanze steigerte. Wir haben schon erwähnt, daß empfindsame Regungen niemals den Weg Bokelmanns gekreuzt haben, und dies ist auch bei der „Testamentseröffnung" nicht der Fall gewesen, obwohl die Kunstgeschichte von klassischen, durch Thränenseligkeit ausgezeichneten Darstellungen dieses feierlichen Knotenpunktes englischer Sensationsromane zu erzählen weiß. Viel bedeutsamer für Bokelmanns Entwickelungsgang ist die Beobachtung, daß er in der treuen Wiedergabe des mit dem höchsten Luxus des modernen Kunstgewerbes ausgestatteten Salons, in welchem sich die Zeugen der Testamentseröffnung versammelt haben, offenbar zeigen wollte, daß seine koloristischen Fähigkeiten sich zu vollkommener Beherrschung jeglichen archäologischen Details entwickelt hatten. Unter diesem Gesichtspunkte ist auch das 1883 entstandene Bild „Im Gerichtsvorsaale" zu betrachten, in welchem der Maler einen architektonisch und malerisch ungemein reizvollen Raum benutzt hat, um darin lebensvolle Gruppen und Einzelfiguren zu versammeln, denen kein anderes gemeinsames Interesse, keine andere ideale Einheit zu Grunde liegt, als schnell abgefertigt zu werden.

Studie von L. Bokelmann.

Ein Künstler, welcher sich eine so vollkommene Kraft der Darstellung erworben hat, ist nicht an einen eng begrenzten Bezirk gebunden. Bokelmann fühlte einmal auch diesen Drang der Freiheit, die Lust, sein Können auf einem internationalen Terrain zu erproben. Eine Reise nach Italien gab ihm das Motiv zu einem Spiegelbilde der nervösesten Konzentration des modernen Touristen- und Abenteurerlebens. Die „Spielbank in Monte Carlo" (1884) zeigt den kaltblütigen Meister unbestechlicher Beobachtung

A. Achenbach pinx. L. Friedrich sculp.

Das Original befindet sich in der Meyer'schen Galerie zu Dresden.

Verlag von F. A. Seemann in Leipzig. Druck von F. A. Brockhaus in Leipzig.

auf der Höhe. Das Bild giebt nichts, was irgendwie an Pedanterie, an Strafpredigt, an melodramatische Zwischenfälle erinnert; aber es bietet auch keine Züge, welche den Künstler wesentlich über den Illustrator des Augenblicks emporheben. In dem weiten glänzenden Raume gelangen weder die einzelnen Figuren zu entsprechender Geltung, noch läßt die Figurenfülle ein einheitliches oder ein auf einen bestimmten Punkt gerichtetes Interesse aufkommen. Bokelmann scheint selbst empfunden zu haben, daß jene hohle Gesellschaft ihm nur eine vorübergehende Zerstreuung bieten konnte. Schon im nächsten Jahre kehrte er mit einem „Dorfbrand", dessen Motiv dem Holsteinschen entlehnt war, wieder auf den heimischen Boden zurück, aus welchem seine eigentümliche Kraft der Darstellung erwachsen ist und aus welchem sie auch die gesündeste Nahrung schöpft, und im folgenden Jahre eröffnete ihm eine zufällige Reise durch die schleswigschen Marschen ein neues Arbeitsfeld, dessen eigenartige Reize ihn seitdem alljährlich dorthin zurückgeführt haben. Die zahlreichen dort gemachten Figuren- und Interieurstudien (s. die Abbildung auf S. 40) haben neben den bereits gekennzeichneten Vorzügen des Künstlers noch diejenigen einer meisterlichen Breite der malerischen Behandlung und einer großen Virtuosität in der Einführung und Beherrschung der Lichteffekte. Aus diesen Studien ist als erste ausgereifte Frucht das „nordfriesische Begräbnis", eine Leichenfeier vor einem Bauernhause, erwachsen. Die entschiedene Begabung Bokelmanns für das prägnante Erfassen der charakteristischen Züge eines Individuums, welche sich schon in seinen Studien offenbart, tritt naturgemäß noch schärfer in seinen wirklichen Bildnissen hervor, deren Lebendigkeit er durch genrehafte Auffassung und durch eine geschickte Wahl und Anordnung der Umgebung noch zu steigern weiß. Er ist nicht der Porträtmaler einer bestimmten Menschenklasse, sondern er zeigt auch hier die Universalität seines Könnens. Wie er aus den wetterharten, herben und abgestumpften Zügen der Ackerbauer und

An der Börse. Von F. Brütt.

Nach einer Photographie von Franz Hanfstaengl in München.

der städtischen Arbeiter ihre Gedanken, ihre Wünsche und Hoffnungen, ihre Leidenschaften herauszulesen weiß, so versteht er auch den engen Ideenkreis des Spießbürgers aus den Runzeln eines alten Gesichts sprechen zu lassen oder die rastlose Gedankenflucht einer Dame oder eines Mannes aus der großen Welt in ihrem Antlitze widerzuspiegeln.

Auf dem Gebiete des städtischen Sittenbildes ist ihm neuerdings in Ferdinand Brütt (geb. 13. Juli 1849 zu Hamburg) ein Nebenbuhler erwachsen, welcher nicht minder glücklich in der Beobachtung des modernen Lebens ist und mit diesem Vorzuge auch eine kräftigere humoristische Ader und eine koloristische Virtuosität verbindet, welche zumeist wärmere Töne anzuschlagen weiß, als diejenige Bokelmanns. Brütt ist kein Zögling der Düsseldorfer Schule, sondern erst seit 1876 in der rheinischen Kunststadt ansässig, nachdem er bis 1870 Lithograph in Hamburg gewesen und dann sechs Jahre lang auf der Kunstschule in Weimar studiert hatte, wo er sich besonders an A. Baur, C. Gussow und F. Pauwels angeschlossen, von denen der letztere wohl den größten Einfluß auf die Ausbildung seines Kolorits und die energische Art seiner Charakterisierung gehabt hat. In Weimar und in den ersten Jahren seines Aufenthalts in Düsseldorf war er in der Wahl seiner Stoffe noch schwankend. Er wechselte zwischen Humoresken aus dem Bauernleben und Szenen aus dem vorigen Jahrhundert (gestörte Ruhe; eine Bauerndeputation; die Audienz auf der Treppe; des Landes Hoffnung; die Macht der Töne; die Bittstellerin), und erst zu Anfang der achtziger Jahre griff er in das moderne Leben hinein, in welchem er eine so reiche Fülle von Motiven fand, daß er einen Treffer nach dem anderen herauszog. Das soziale, das kommerzielle und das politische Leben, letzteres freilich nur insoweit, als es sich innerhalb einer Provinzialstadt abspielen kann, zog er gleichmäßig in den Kreis seiner Darstellung, wobei er ebensowohl dem Ernste des Lebens, den Kämpfen um Brot, Freiheit und Ehre gerecht ward, als er den humoristischen Beobachter und gelegentlich auch den satirischen Charakterzeichner spielte. Nicht selten tragen seine Bilder das Gepräge eines Kapitels aus einer Kriminalnovelle, wie z. B. „Verurteilt“ (in der Kunsthalle zu Hamburg) und das geistige Gegenstück dazu, „Freigesprochen“, eine figurenreiche Szene auf der Freitreppe eines Gerichtsgebäudes mit der Darstellung eines ergreifenden Wiedersehens (1886), die „Schuldverschreibung“ und „Beim Auswanderungsagenten“ (1887), oder sie haben eine politische Spitze, wie der „Bauernprotest“ (1883) und die „schwere Wahl“ (1887), vor welche ein über seine politische Ueberzeugung noch nicht ins Klare gekommener Urwähler in seinem Wahllokal gestellt ist. Die Mannigfaltigkeit der Charakteristik und die Schärfe der Beobachtung, über welche Brütt verfügt, zeigen sich am glänzendsten in den beiden figurenreichen Bildern „Aus bewegter Zeit“ (1883), der Vorlesung einer Siegesdepesche im Sommer 1870 in einem Vergnügungslokale einer rheinischen Stadt, und „An der Börse“ (1888 s. d. Abbildung auf S. 41), welches letztere einen Blick in den Vorsaal eines Börsengebäudes mit seinen Besuchern gewährt.

Neben diesen Meistern in der Schilderung des modernen Volkslebens ist noch eine Gruppe von Genremalern in fruchtbarer Thätigkeit, welche zwar zumeist ihre koloristische Ausbildung der neueren Zeit verdanken, sich aber in der Wahl ihrer Stoffe innerhalb des gewohnten Kreises bewegen und ihre Haupterfolge teils mit ernsten und humoristischen Szenen aus dem Volksleben, teils mit eleganten Sittenbildern aus dem 17. und 18. Jahrhundert erzielt haben. Es sind nicht ausschließlich Zöglinge der Akademie, sondern auch solche Künstler darunter, welche ihre Bildung auswärts genossen und erst später in Düsseldorf den richtigen Boden für die Entwickelung ihrer dem Düsseldorfer Schulcharakter entsprechenden Eigenart gefunden haben. Ernst Bosch (geb. 1834), ein Schüler von Sohn, Hildebrandt und Schadow, bringt die Figuren seiner Szenen aus dem ländlichen Leben und den deutschen Volksmärchen gern mit einer sommerlichen Landschaft und den Tieren des Hauses und des Waldes in Verbindung. Hermann Sondermann (geb. 1832 in Berlin) hatte bereits Studien in Berlin, Antwerpen und Paris gemacht, als er schließlich zu Jordan nach Düsseldorf kam und dort seinen Wohnsitz behielt. Er ist vorzugsweise Humorist, beherrscht aber die ganze Stufenleiter des Humors so vollkommen, daß er den behaglichen Frohsinn der Bauern und Spießbürger ebenso treffend widerzuspiegeln weiß, wie er mit dem feinen Tone des Boudoirs vertraut ist (vgl. die Abbildung auf S. 43). — Carl Böker (geb. 1836 zu Barmen), ein Schüler von Sohn und Schadow, hatte, wie in der Schule üblich, mit biblischen Gemälden seine künstlerische Laufbahn begonnen, wandte sich aber schon nach den ersten Versuchen, obwohl es ihnen nicht an Beifall gefehlt, in richtiger Erkenntnis seiner Begabung dem Genre zu und errang namentlich durch seine ebenso glücklich erfundenen wie fein durchgeführten Humoresken aus dem ländlichen Leben und dem feinen Bürgerstande (der Schulausgang, die kleinen Rekruten, Amor in der Skulpturengalerie, die teure Hotelrechnung) eine große Volkstümlichkeit. In einem Kostümstücke aus dem 18. Jahrhundert, „der Fürstin Morgenpromenade“, wußte er seinem Kolorit auch diejenigen Reize abzugewinnen, welche zu dem unentbehrlichen Apparat dieser Gattung der Malerei gehören. — Das vornehme Familiengenre und das Kostümbild kultiviert Jakob Leisten (geb. 1845 zu Düsseldorf), welcher 1861—63 Schüler der Akademie und des Bildhauers Reiß war und sich erst seit 1864 der Malerei widmete. Nachdem er seine Studien 1869—1873 in München fortgesetzt, ließ er sich in Düsseldorf nieder. Seinen Bildern aus dem modernen Leben und

der Vergangenheit ist ein ernster, bisweilen fast schwermütiger Zug eigen, welcher sich auch in dem tieftönigen, feierlich gestimmten Kolorit zu erkennen gibt, so besonders seinen beiden hervorragendsten Schöpfungen, deren Motive der Zeit der Spätrenaissance entnommen sind, dem „Letzten seines Namens“ und dem „Onkel Kardinal“ (s. die Abbildung auf S. 44). Ein mit feinster Empfindung für Duft und Zartheit des Kolorits ausgestatteter Spezialist für das Rokokozeitalter, dessen heitere Geselligkeit und kokettes Liebesgetändel er mit bezaubernder Anmut und mit schelmischem Humor darzustellen weiß, ist Otto Erdmann (geb. 1834 zu Leipzig). Er hatte seine Studien auf den Akademien

Spielkätzchen. Von H. Sondermann

zu Leipzig, Dresden und München gemacht und sich bereits 1858 in Düsseldorf niedergelassen, wo er das Rokokogenre schon zu einer Zeit zu pflegen begann, als diese Periode der Kulturgeschichte sich noch einer geringen Gunst bei den Künstlern wie bei dem Publikum zu erfreuen hatte. Trotz der zahlreichen Nachfolger, die er inzwischen in Düsseldorf, München, Berlin und an anderen Orten gefunden, steht er heute immer noch durch die Kraft seiner Erfindung wie durch die fleißige Sorgfalt seiner Ausführung in erster Reihe, und seinen früheren Hauptwerken, der „glücklichen Werbung“, dem „Blindekuhspiel“, der „geheimen Botschaft“, dem „Liebesorakel“, der „unterbrochenen Klavierstunde“, der „Brautschau“ und dem „Verlobungsring“, reiht sich seine letzte größere Komposition, das „kranke Prinzeßchen“ (1888, s. die

Onkel Kardinal. Von Jakob Leisten.

Oswald Achenbach pinx. F. Krostewitz sc.

VILLA DI DONNA ANNA BEI AUFSTEIGENDEM GEWITTER.

Verlag v. E. A. Seemann in Leipzig. Druck v. F. A. Brockhaus in Leipzig.

Abbildung auf S. 45) nicht nur ebenbürtig an, sondern sie übertrifft noch manches von jenen durch die aufs höchste gesteigerte Feinheit, Wahrheit und Lebendigkeit der Charakteristik. — Aus Sachsen ist auch Hugo Oehmichen (geb. 1843 zu Borsdorf bei Leipzig) nach Düsseldorf gekommen. Ein Schüler der Dresdener Akademie, insbesondere Julius Hübners, unternahm er nach beendigten akademischen Studien eine Reise nach Italien und ließ sich dann in Düsseldorf nieder, wo er sich im Anschluß an Vautier weiterbildete und sich bald einen geachteten Namen durch eine Reihe meist ernst gestimmter Sittenbilder aus dem rheinischen Volksleben erwarb, deren Hauptvorzüge Eindringlichkeit und Tiefe der Charakteristik, Wärme der Empfindung und Kraft des koloristischen Vertrags sind. Die „Todesbotschaft" in der Galerie zu Wiesbaden, die „Schmückung der Kirche vor der Trauung", der „Steuerzahltag" in der Dresdener Galerie und ein „Begräbnis in Westfalen" sind seine gehaltvollsten Schöpfungen. Doch hat auch der Humor in seinem Schaffen einen bescheidenen Platz, und in dem „Vetter vom Lande" (s. die Abbildung

Das kranke Prinzeßchen. Von Otto Erdmann.

Nach einer Photographie von Franz Hanfstaengl in München.

auf S. 46) ist ihm sogar die Erfindung einer Situation von unwiderstehlicher Komik gelungen, welche sich den besten Humoresken der Düsseldorfer Schule würdig anreiht. — Max Volkhart (geb. 1848 zu Düsseldorf) war Schüler der Akademie und nach dem Kriege von 1870, welchen er mitmachte, Schüler von E. von Gebhardt, bei welchem er bis 1874 thätig war. Eine Studienreise führte ihn dann nach Brüssel, wo er ein Jahr blieb, und von da nach Antwerpen, Brügge und Gent, und in diesen Städten scheint er die Neigung für das historische Genrebild gefaßt zu haben, welche für sein späteres Schaffen bestimmend wurde. Nachdem er mit einer „Verbandstube in Gravelotte 1870" seinen ersten größeren Erfolg davongetragen, wandte er sich dem Kostümbilde zu und entwickelte sein Kolorit bald zu einer vollendeten Virtuosität in der Wiedergabe und Charakteristik des Stofflichen, wofür das humorvolle „Duett" zwischen einem Hofnarren und einem Windspiel (s. die Abbildung auf S. 48) ein erschöpfendes Beispiel liefert.

Eine andere Gruppe von Düsseldorfer Genremalern schließt sich an Wilhelm Sohn, dessen ausgezeichnete Lehr-

Der Vetter vom Lande. Von Hugo Oehmichen

thätigkeit einen neuen Aufschwung der Malerei oder doch des malerischen Könnens in Düsseldorf herbeigeführt hat. Im Jahre 1830 zu Berlin geboren, kam er 1847 zu seinem Oheim Karl Sohn nach Düsseldorf, wo er sich nach den Regeln der Schule der Geschichtsmalerei widmete und 1853 bereits ein erstes religiöses Bild, „Christus auf stürmischem Meer" (in der Kunsthalle zu Düsseldorf), zu stande brachte, welchem später noch ein Altarbild, „Christus am Oelberge" (1855, in der Friedenskirche zu Jauer), und eine „heilige Genoveva" (1856) folgten. Zu Ende der fünfziger Jahre sah er jedoch ein, daß nicht die Historienmalerei alten Stils, sondern das Sittenbild, gestützt auf eine neue Anschauung vom Werte und der Bedeutung der Farbe, das richtige Feld für seine Begabung sei, und in einer Reihe von Genrebildern, unter denen die „Gewissensfrage" (1864, in der Kunsthalle zu Karlsruhe), die „verschiedenen Lebenswege" und die „Konsultation bei einem Advokaten" (1866, im städtischen Museum zu Leipzig) die hervorragendsten sind, legte er so glänzende Proben einer damals einzig dastehenden koloristischen Vituosität ab, daß sein Privatatelier schnell der Sammelplatz aller derer wurde, die in Düsseldorf malen lernen wollten. Diese Lehrthätigkeit, welche 1874 durch seine Berufung an die Akademie gewissermaßen eine offizielle Bestätigung und Anerkennung fand, beeinträchtigte freilich seine fernere Produktivität. Außer einigen Studienköpfen hat er seitdem keine größere Arbeit mehr vollendet. Doch beschäftigt ihn seit fast anderthalb Jahrzehnten ein figurenreiches, für die Berliner Nationalgalerie bestimmtes Gemälde, „die Abendmahlsfeier in einer protestantischen Patrizierfamilie des 16. Jahrhunderts". Eine Reihe von Einzelstudien und Entwürfen, Meisterwerke in subtiler Zeichnung und Modellierung, welche durch Ausstellungen bekannt geworden sind, lassen eine Schöpfung von ernster Gediegenheit und edler Größe der Auffassung erwarten. — Von Schülern Sohns haben wir Kirberg und Bokelmann bereits charakterisiert. Von den übrigen ist Karl Hertel (geb. 1837 zu Breslau) der älteste. Die Stoffe zu seinen Genrebildern entnimmt er zumeist dem fröhlichen Treiben der männlichen Schuljugend, deren Uebermut er besonders glücklich in einem „Jungdeutschland" betitelten Bilde der Berliner Nationalgalerie (1874), einer Geographiestunde in einer Dorfschule mit dem üblichen Unfug der ungeberdigen Rangen, geschildert hat. Ein vielseitigeres Talent ist Joseph Scheurenberg (geboren 1846), welcher sich von 1863—1867 auf der Düsseldorfer Akademie bildete und anfangs unter der Leitung Karl Sohns als Porträtmaler, dann im Anschluß an Wilhelm Sohn als Genremaler hervortrat. Die Stoffe zu seinen zart empfundenen und sorgsam durchgeführten Genrebildern entlehnte er teils dem 16. und 17. Jahrhundert (ein Lied aus alter Zeit, fahrende Spielleute), teils der Rokokozeit (Amüsante Lektüre, Städter des 18. Jahrhunderts auf einer Landpartie), später auch dem modernen Volksleben (der Tag des Herrn in der Berliner Nationalgalerie, die Rückkehr einer Witwe mit ihrer Tochter von der Abendmahlsfeier in der Kirche). Im Jahre 1879 wurde er als Lehrer an die Kunstschule in Kassel berufen, wo er sich auch mit der Ausführung von allegorischen Gruppen im Treppenhause des Gerichtsgebäudes auf dem Gebiet der monumentalen Malerei versuchte, damit jedoch über die Grenzen seiner Begabung hinausging. Schon nach zwei Jahren gab er seine Lehrthätigkeit in Kassel auf und siedelte nach Berlin über, wo er sich vorzugsweise der Bildnismalerei widmete. Zwischen dem Porträt und dem eleganten Familiengenre teilt auch Konrad Kiesel (geb. 1846) seine Thätigkeit, welcher seine Kunststudien, um Architekt zu werden, auf der Berliner Bauakademie begann, sie dann als Bildhauer im Atelier Schapers fortsetzte und schon mit einigen Statuetten günstige Erfolge erzielt hatte, als eine Reise in Holland ihn zum Entschluß brachte, es auch mit der Malerei zu versuchen. Nachdem er kurze Zeit bei dem Maler Paulsen in Berlin gearbeitet, ging er nach Düsseldorf und eignete sich dort bei Wilhelm Sohn koloristische Fertigkeiten an, welche er schnell zu höchster Virtuosität, namentlich in der Behandlung von glänzenden Seiden- und Atlasstoffen, entfaltete. Er liebt es, junge Mädchen und Frauen aus der vornehmen Gesellschaft, einzeln oder zu Gruppen vereinigt, in modischer Toilette oder in malerischen Kostümen innerhalb eleganter Räume darzustellen, wobei er nicht so sehr das Hauptgewicht auf den Ausdruck geistigen Lebens oder seelischer Empfindungen in den Köpfen legt, als auf die Harmonie des malerischen Gesamteindrucks, welcher bei sorgfältiger Durchführung des Beiwerks auf festliche Pracht berechnet ist. „Mutter und Kind", „Auf dem Balkon", „In der Bibliothek", der „Geburtstagsmorgen", „Atelierbesuch", „Mandolinata", „Siesta", „Petrarcas Laura" sind seine Hauptwerke, denen sich noch zahlreiche Damenbildnisse anreihen, in welchen sich Kiesels koloristische Virtuosität ebenfalls zumeist in der Wiedergabe kostbarer Roben bewährt. Nachdem er noch ein Jahr in München zugebracht, siedelte er 1886 nach Berlin über.

Karl Sohn der Jüngere (geb. 1845 zu Düsseldorf), ein Sohn des gleichnamigen Hauptmeisters der alten Schule, hat den Schwerpunkt seines Schaffens in der Porträtmalerei und im geschichtlichen Genre gefunden, wobei er ein Schwergewicht auf die Entfaltung seiner koloristischen Virtuosität in schillernder Stoffmalerei legt. Von diesen Genrebildern sind die auch durch seine Charakteristik und geschmackvolle Komposition ausgezeichneten Gesellschaftsstücke aus dem 16. und 17. Jahrhundert, „Beim Nachtisch" und ein „alter Brauch", von seinen Einzelfiguren die „Spanierin mit dem Fächer" und „Carmen" die hervorrvgendsten. — Hier ist

auch ein Schüler von P. Janssen, Walter Petersen, zu erwähnen, der sich neuerdings durch ein „Begräbnis bei Regenwetter“ (s. die Abbildung auf S. 49) als Aquarellmaler von feinster Farbenempfindung und großer Virtuosität der Darstellung bekannt gemacht hat.

Eine vereinzelte Stellung innerhalb der neueren Malerei Düsseldorfs nimmt Carl Gehrts (geb. 1853 in St. Pauli bei Hamburg) ein. Er begann seine Studien auf der Kunstschule zu Weimar, bildete sich erst bei Brütt und Gussow und trat dann in die Malklasse von Albert Baur ein. Mit einer reichen, leicht sprudelnden Phantasie ausgestattet, wurde er durch seine Begabung auf das dekorative Fach hingewiesen, und ein reicher Hamburger Kunstfreund, Arnold Otto Meyer, bot ihm und seinem Bruder Johannes bereits 1873 die Möglichkeit, Erfindungsgabe und Gestaltungskraft an der Ausschmückung der Meyerschen Villa bei Altona zu erproben. Nach Beendigung der Studien in Weimar siedelte er nach Düsseldorf über, und hier bildete er besonders diejenige Technik aus, welche der Fruchtbarkeit seiner behenden Phantasie am schnellsten zu Diensten war, die Aquarellmalerei. In zahlreichen Aquarellen nach Motiven aus Märchen, Sagen und Dichtungen, in Widmungs- und

Duett. Von M. Volkhart.

Gedenkblättern, in Entwürfen für dekorative Zwecke, für Kostüme, Maskenfeste u. dgl. m. hat er ein starkes, stets nach voller poetischer oder phantastischer Wirkung strebendes Talent offenbart, dessen gemütvoll-sinnige Seite bisweilen an Schwind erinnert, und in vier friesartigen Wandgemälden für das Café central in Düsseldorf, welche Handel und Industrie, Kunst und Wissenschaft in durchaus neuer Auffassung und ganz eigentümlicher Charakteristik symbolisieren (s. die Abbildung auf S. 50), zeigte er, daß seine Phantasie auch die großen Flächen mit Geist und Leben zu erfüllen weiß, welche der dekorativen Malerei großen Stils heutzutage zur Verfügung gestellt werden. Er wird Gelegenheit haben, diese Seite seiner Kunst unter einem noch glänzenderen Lichte in den Wandmalereien im Treppenhause der Kunsthalle zu zeigen, deren Ausführung ihm 1888 übertragen wurde.

* * *

Wir haben oben (S. 30) von den beiden großen Genremalern gesprochen, welche in der schweren Zeit bis zum Ende der sechziger Jahre die beiden Eckpfeiler der Schule gewesen sind. Dem einen, Vautier, steht der andere, Ludwig

Axel Nordgren pinx. Rad. u. Leitg. v. R. Forberg.

MONDAUFGANG AN DER SCHWEDISCHEN KÜSTE.

Verlag v. F. A. Seemann in Leipzig. Druck v. F. A. Brockhaus in Leipzig.

Knaus, als ein ungleich vielseitigeres und beweglicheres, sozusagen mehr kosmopolitisches Talent gegenüber. Obwohl Knaus nur durch seinen künstlerischen Ursprung und durch vorübergehenden Aufenthalt mit Düsseldorf verknüpft ist, darf seine Charakteristik nicht fehlen, wenn man von Düsseldorfer Kunst redet. Denn wie bei seinem ersten Auftreten hat er auch später mehr als ein anderer Künstler auf die Düsseldorfer Genremalerei eingewirkt, und obwohl er seit 1874 in Berlin, zum Teil auf neuen Gebieten der Malerei thätig ist, wird man ihn nach wie vor als ein Mitglied der Düsseldorfer Schule betrachten dürfen, dessen Herzenssache auch im Lärm der Millionenstadt die Darstellung des deutschen Volkslebens geblieben ist. Am 5. Oktbr. 1829 in Wiesbaden geboren, bezog Knaus als sechszehnjähriger Jüngling die Düsseldorfer Akademie, an welcher er sich besonders unter Sohns und Schadows Leitung bis 1852 ausbildete. Neben seinen Lehrern scheinen die niederländischen Genremaler, namentlich Ostade, Brouwer und Teniers, von entscheidendem Einfluß auf ihn gewesen zu sein, da seine Erstlingsbilder, welche eine ganz ungewöhnliche Erregung in Düsseldorf hervorriefen, mit der allgemeinen Richtung der Schule sehr wenig gemein hatten, desto mehr aber an die koloristischen Helldunkelreize der genannten Niederländer erinnerten. Hermann Weiß, der Verfasser der

Leichenbegängnis bei stürmischem Wetter. Aquarell von Walter Petersen.

„Kostümkunde", hat im „Deutschen Kunstblatt" (1850, S. 326 f.) den Eindruck geschildert, welchen eines der ersten Bilder dieses frühreifen Genies in Düsseldorf gemacht hat. „Als eine außerordentliche und ungewöhnliche Erscheinung", schreibt er, „wird mit Recht das mit großer Virtuosität gemalte, figurenreiche Bild eines hiesigen jüngeren Künstlers, L. Knaus, betrachtet. Es stellt einen Bauerntanz dar . . . . Sowohl Farbe wie Zeichnung im Bilde sind mit überraschendem Talente, man möchte sagen, mit technischer Vollendung behandelt, und wüßte man nicht, daß es das zweite Bild des so begabten jungen Künstlers sei, so sollte man meinen, es käme aus der Werkstatt eines tüchtigen, durchgebildeten Meisters." Noch in gesteigertem Maße traten die koloristischen Vorzüge des jungen Künstlers in dem zweiten Hauptbilde seiner Jugendzeit, den „falschen Spielern" (1851) hervor, einem düsteren Sittenbild aus dem Leben der Dörfler, welches so großen Beifall fand, daß Knaus das Original, welches sich jetzt in der Kunsthalle zu Düsseldorf befindet, noch zweimal wiederholen mußte. Malerisch ist das Bild ein Ostade in das Moderne übersetzt, mit treu nach der Natur beobachteten Typen aus dem Leben der Bauern in Nassau und am Niederrhein. Aber im Gegensatz zu dem unbekümmerten, phlegmatischen Frohsinn der holländischen Kneipgenies, deren Treiben Ostade, Brouwer und die Geistesverwandten nur von der burlesken Seite sahen, hat der moderne Maler die sittlichen Schäden

dieses Lebens betont. Den von falschen Spielern umgarnten Familienvater sucht eine kleine Tochter, die Abgesandte der

Wissenschaft. Wandgemälde von Carl Gehrts im Café central in Düsseldorf.

Mutter, an die Pflichten der Häuslichkeit zu erinnern. Dieser Zug allein hält den Zusammenhang des Künstlers mit der Düsseldorfer Schule aufrecht. Doch ist die Neigung, dem ausgelassenen Humor durch das Gegengewicht der Moral Schranken zu setzen, im deutschen Volkscharakter so tief begründet, daß man ihn nicht für einen Stamm, für eine vereinzelte geistige Richtung allein in Anspruch nehmen kann. Die übrigen Bilder, die Knaus in seiner ersten Düsseldorfer Zeit gemalt hat, der „Martinsabend", die „Dorfschmiede", der „Bienenvater", „Alter schützt vor Thorheit nicht", das „Leichenbegängnis im Dorfe", an welchem ein verhafteter Verbrecher vorübergeführt wird, „Die Gräfin von Helfenstein bittet für das Leben ihres Gemahls" und der „Taschendieb auf dem Jahrmarkt", zeichneten sich durch die gleichen Vorzüge schlagender Wahrheit und sicherer Technik aus. Letztere insbesondere erschien den Jüngeren wie den Aelteren als etwas durchaus Neues und Ueberraschendes, so daß Wolfgang Müller von Königswinter zu Anfang der fünfziger Jahre von ihm schreiben konnte: „Seine Manier in der Malerei steht in Düsseldorf ganz vereinzelt da. Sie erinnerte bereits an die besten alten Niederländer, als Knaus noch kein Bild jener Schule gesehen hatte. Seine Genossen bewundern ihn deshalb am meisten, weil er eine Farbe gefunden hat, die in der neueren Zeit fast ohne Beispiel ist."

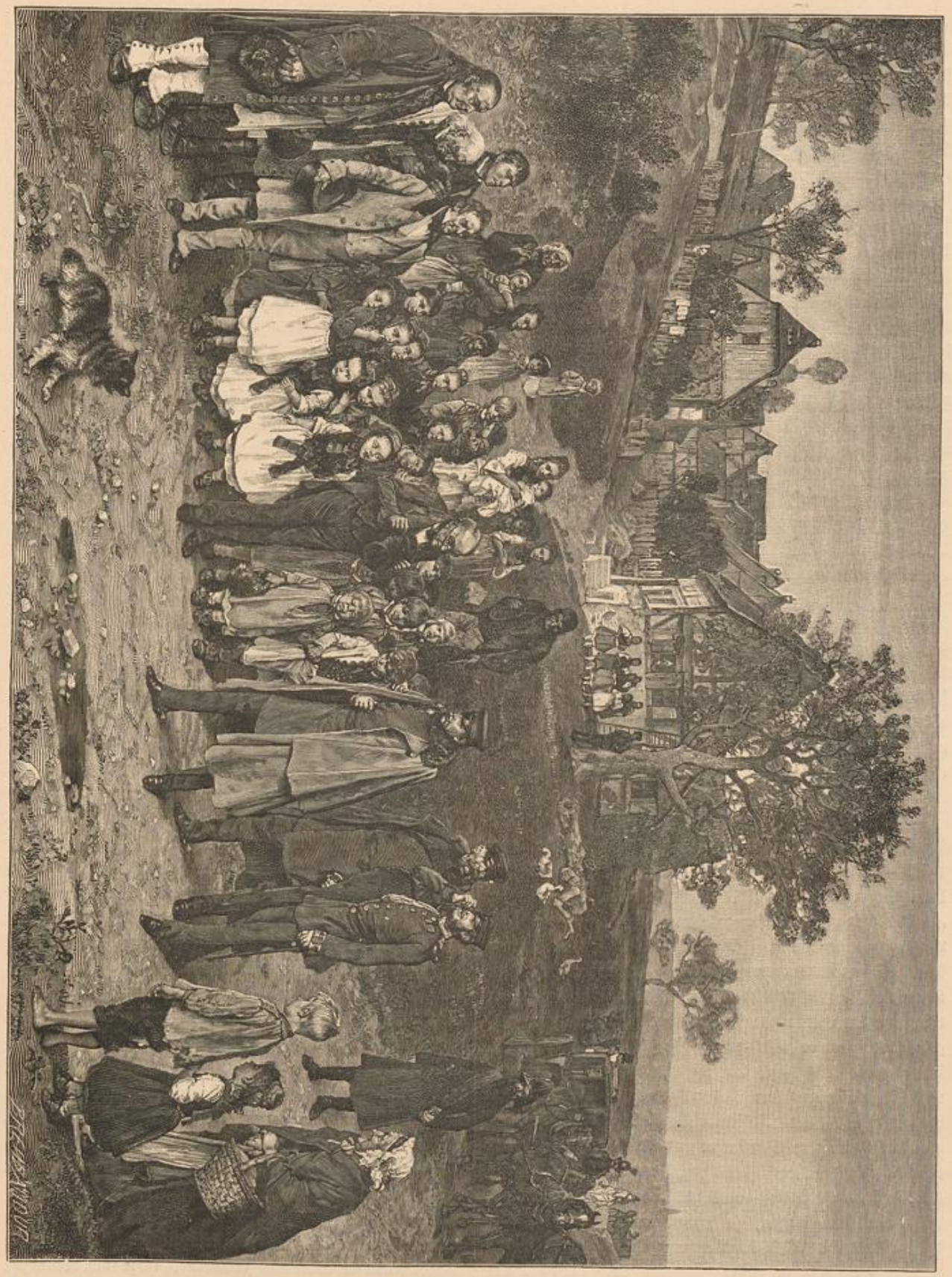
Aber bei diesen schnell errungenen Fertigkeiten blieb Knaus nicht stehen. Eingedenk des Wunsches, den Weiß bei Besprechung des „Bauerntanzes" geäußert: „Möge Selbsterkenntnis, Fleiß und Ausdauer das Außerordentliche fortbilden helfen!" begab sich Knaus noch im Jahre 1852 nach Paris, wo er allein eine weitere Förderung zu finden hoffte und auch fand. In einer geistvollen Analyse von Knaus' künstlerischen Eigenschaften (in der Monatsschrift „Nord und Süd", Bd. 14) gibt M. Jordan seine Meinung sogar dahin ab, daß Knaus „das feinste Element seines künstlerischen Wesens zum besten Teil dem Studium in Paris" zu verdanken habe. Am Beginn der fünfziger Jahre habe weder Düsseldorf, noch München, noch eine andere deutsche Kunststadt seinem eigentümlich angelegten Naturell die richtige Nahrung bieten können. „Ein so origineller Wahrheitsdrang scheitert bei uns überall an dem Stubengeist und am Vorurteile des Systems. In Paris aber hat künstlerische Eigentümlichkeit zu allen Zeiten eine Freistätte gefunden. Durch die lange Kunsttradition ist der ästhetische Sinn in einer Weise geschärft und geläutert, welche sich in der sensibelsten Empfänglichkeit äußert. Das öffentliche Leben der französischen Hauptstadt unterstützt diese Kunstfühlung überall; denn der Kultus des Luxus erzieht die Geister zu einer uns Deutschen schier unbegreiflichen Genußfähigkeit. Sie aber ist erforderlich, um die höchsten Eigenschaften des Kunstwerkes, wie es Knaus vorschwebte, auch schon im Keime zu verstehen."

Unter dem Einflusse der Franzosen entwickelte sich seine malerische Technik so schnell, daß ihm bereits 1855 die

auch damals seltene Ehre zu teil wurde, daß ein im Salon ausgestelltes Bild, der „Spaziergang“ einer von einem kleinen Mohren begleiteten Dame in einem Parke, von der Regierung für das Luxembourgmuseum angekauft wurde. Es ist nicht das einzige aus dem Pariser Leben geschöpfte Bild. Pecht berichtet noch von einem kleinen Bilde, welches eine Pariser Grisette in ihrem Zimmer mit einer Katze spielend darstellt. Doch sind diese Arbeiten unbedeutend im Verhältnis zu den figurenreichen Schöpfungen, welche Ende der fünfziger Jahre entstanden und den Ruhm ihres Urhebers begründeten. Obwohl sein Aufenthalt in Paris acht Jahre dauerte, von welcher Zeit freilich ein einjähriger Aufenthalt in Italien (1857—1858) abzurechnen ist, verlor er nicht die Fühlung mit seiner rheinischen Heimat, wohin ihn mehrfache Studienreisen zurückführten. Sie mögen dazu beigetragen haben, daß er in seinem Wesen deutsch blieb, wenngleich er zu guter Letzt in alle Geheimnisse der französischen Technik eingedrungen war. Mit vollkommener Beherrschung ihrer Mittel verwertete er sie in den gegen Ende seines Pariser Aufenthalts entstandenen, aus dem rheinischen Bauernleben geschöpften Genrebildern „Die goldene Hochzeit“ (1858), „die Taufe“ (1859) und „der Auszug zum Tanz“, von denen die beiden ersteren durch graphische Nachbildung eine weite Verbreitung gefunden haben und noch heute zu den begehrtesten Darstellungen zum Schmucke von Familienzimmern gehören. Tiefe, Wahrheit und Reinheit der Empfindung und ein frischer, dabei aber wohl abgemessener Humor, welcher sich nirgends zu Roheiten und Derbheiten hinreißen läßt, bilden mit einer scharf eindringenden, jedoch stets liebenswürdigen und wohlwollenden Charakterzeichnung den Grundton dieser Kompositionen.

Im Jahre 1860 in die Heimat zurückgekehrt, lebte Knaus zunächst ein Jahr in Wiesbaden, dann von 1861—1866 in Berlin und siedelte darauf nach Düsseldorf über, wo er bis 1874 blieb, in welchem Jahre er als Vorsteher eines Meisterateliers an die Kunstakademie zu Berlin berufen wurde. Auch in dieser Periode seiner Thätigkeit entstanden vorzugsweise Genrebilder aus dem Leben der Bauern und des niederen Volkes, in welchen er die ganze Stufenleiter menschlicher Empfindungen, vom ausgelassensten Humor bis zum tiefsten Schmerze, durchmaß, indem er sie teils durch Einzelfiguren, teils durch figurenreiche Darstellungen zum Ausdruck brachte. Der „Taschenspieler“ (1862), die „Passeyrer Raufer vor dem Pfarrer“, die „kartenspielenden Schusterjungen“ (1864), der „Invalide beim Glase Weißbier“ (1865), „Durchlaucht auf Reisen“ (1867, s. die Abbildung auf S. 52), der „Leierkastenmann“, „Wie die Alten sungen, so zwitschern die Jungen“ oder das „Kinderfest“ (1869, Berliner Nationalgalerie), das „Leichenbegängnis“ in einem hessischen Dorf (1871), das „Vesperbrod“, ein Gänse fütterndes Mädchen, und die „Beratung Hauensteiner Bauern“ (1872), sind die Hauptbilder dieser Zeit. Auf mehreren von ihnen zeigt der Künstler eine ganz besondere Meisterschaft in der mannigfaltigen, ebenso naiven wie humorvollen Charakteristik der Kinderwelt. Auf dem „Leichenbegängnis“ wird der Ernst des trauervollen Moments, wo der Sarg hinausgetragen wird, durch die drollige Neugier der draußen im Schnee harrenden Kinder gemildert, und auf dem „Kinderfest“ hat Knaus an den Knaben und Mädchen in der altväterischen Tracht des vorigen Jahrhunderts, welche an ihrem Tische die Manieren und das Gehabe der Aelteren an der langen Tafel im Hintergrunde nachzuahmen suchen, aber das unruhige Temperament der Kleinen und Kleinsten nicht lange zu meistern vermögen, eine Fülle von eingehenden Studien und feinen Beobachtungen zu einem erschöpfenden Gesamtbilde kindlichen Treibens und Gebarens vereinigt. Auf diesem Bilde, wie auf einigen dekorativen Malereien hat sich der Künstler nicht bloß in Bezug auf das Zeitkostüm, sondern auch hinsichtlich der malerischen Ausdrucksform an Watteau und seine Schüler angeschlossen, welche sich ihrerseits wesentlich nach den alten Niederländern gebildet haben, in deren Schöpfungen ja auch die Wurzeln der Knausschen Kunst ruhen.

Ein Bild, auf dem die Darstellung der Kinderwelt in den Vordergrund tritt, war auch das erste, welches Knaus nach seiner Uebersiedlung nach Berlin vollendete. Die „heilige Familie“, eine Ruhe auf der Flucht nach Aegypten (1876), ist nur dem Namen nach ein religiöses Bild. Die kleinen Engelsbübchen, die aus einer helleren Luftschicht des Himmels, von der sich ein Strahl auf die Madonna mit dem Kinde ergießt, herabflattern, haben nichts mit jenen transcendentalen Cherubim gemein, welche die italienischen Quattro- und Cinquecentisten zu malen liebten. Es sind derbe, pausbäckige Erdenkinder, deren dralle Glieder nur mit Mühe von den kleinen Flügeln in der Schwebe gehalten werden. Eines hat bereits die Erde erreicht und steht, die gefalteten Hände auf das Knie der Madonna gestützt, welche die schützende Hülle von dem schlafenden Kinde gehoben hat, mit freudeverklärtem Angesicht anbetend da. Zwei seiner Kameraden schweben noch in der Luft, haben aber bereits den kleinen Gespielen im Schoße der Madonna erblickt und breiten mit der Miene freudigen Erstaunens die Aermchen aus. Ein halbes Dutzend anderer Engelsknäbchen rudert noch in höheren Regionen umher. Während breite Lichtmassen auf das liebliche Antlitz der Madonna und auf das Kind fallen, steht der Nährvater Joseph, der andachtsvoll zu den Wundern des Himmels emporblickt, mit seinem treuen Tier in tiefem Schatten, der nur mäßig von dem Beleuchtungszentrum erhellt wird. In der koloristischen Haltung an die Madonnenbilder Murillos erinnernd, trägt die Knausche



Durchlaucht auf Reisen. Von L. Knaus.

Nach einer Photographie im Verlage der Photographischen Gesellschaft in Berlin.

C. Seel pinx. L. Kühn rad.

IM KREUZGANGE.
Hannoversches Museum.

Verlag v. E. A. Seemann in Leipzig. Druck v. F. A. Brockhaus in Leipzig.

Madonna in der Naivität der Auffassung, in der Verherrlichung des Muttergefühls und in der Wärme der Empfindung einen spezifisch deutschen Charakter. Zu gleicher Zeit erschien auf der Ausstellung (1876) eine Wirtshausszene, „Auf schlechten Wegen", in welcher Knaus ein Seitenstück zu seinem ersten erfolgreichen Genrebild schuf, zugleich aber auch von der inzwischen gewonnenen Vielseitigkeit seines Könnens ein glänzendes Zeugnis ablegte. Ein Bauer oder ländlicher Handwerker mit von Not und Elend zeugenden Gesichtszügen hat sich mit dem Wirt und zwei anderen Zechkumpanen in der Schenke zum Würfelspiel hingesetzt und wirft, vom Spielteufel gepackt, darauf los, ohne der Bitten und Thränen seines Weibes und seines Töchterchens zu achten, die eben eingetreten sind, um den gewissenlosen Familienvater an seine Pflicht zu mahnen. Rechts am Ende des Tisches sitzt ein verwachsener Tischlergeselle von mephistophelischem Aussehen, der den verhärmten Frauen höhnend seinen Becher bietet, neben ihm ein verwetterter Geselle mit widerlicher, raufboldhafter Physiognomie und, dem Beschauer den breiten Rücken kehrend, der dicke Wirt, der die geängstigten Frauen mit einer rohen Lache begrüßt. In allen Einzelheiten zeigte sich die virtuose Technik des Künstlers in ihrem vollsten Glanze. Hingegen begann sich in dem Fleischton der Figuren bereits eine konventionelle Manier zu verraten, eine Neigung zu violetten, rosafarbenen und bräunlichen Tönen, zu denen sich später, namentlich bei jungen Frauen und Kindern, eine porzellanartige Glätte gesellte. Wenn auch unter dieser Manier die Frische des koloristischen Ensembles bisweilen litt, so trugen der unerschöpfliche Humor und die schlagende Charakteristik des Künstlers doch zumeist den Sieg davon. So auf dem „widerspenstigen Modell" (1877), welches ebenfalls eine Szene aus dem ländlichen Leben darstellt. Ein junger Maler hat sich inmitten einer Kinderschar auf einem Felde niedergelassen. Sein Skizzenbuch liegt aufgeschlagen auf den Knieen. Er will einen hübschen blonden Jungen zeichnen, den zwei ältere Gefährten herbeitransportieren. Aber der Kleine fürchtet, es gehe ihm an den Hals, und schreit darum aus Leibeskräften Zetermordio. Ihn reizen nicht die rotwangigen Aepfel, die ihm der Kunstjünger als Lockspeise hinhält; denn er sieht sie vor den Thränenbächen nicht, die seinen Augen entströmen.

Um diese Zeit vollzog sich in Knaus' künstlerischem Schaffen ein Umschwung, der zwar keine wesentliche Aenderung seines malerischen Stils, wohl aber eine starke Erweiterung seines Stoffgebiets zur Folge hatte. War er bis dahin in erster Linie der Schilderer des rheinischen Bauernlebens gewesen, so öffneten sich in dem Maße, als er in Berlin mehr und mehr heimisch wurde, seine Augen für das Treiben der Großstadt, für die Typen ihres Geschäfts- und Erwerbslebens, für die bewegenden geistigen Kräfte und für die Luxusbedürfnisse ihrer reichen Bewohner. Die gleiche Kraft der Charakteristik, die er an seinen Bauern und Bäuerinnen bewährt hatte, erprobte er jetzt an einer Reihe von Charakterfiguren, welchen er in der Millionenstadt begegnete. Der schon erwähnte „Leierkastenmann" war ein Vorläufer dieser Studien aus dem städtischen Volkstum. Seit 1878 etwa folgten die „Salomonische Weisheit", ein alter jüdischer Trödler, welcher mit pfiffiger Miene in seinem dumpfigen Geschäftskeller einen würdigen Enkel in die Geheimnisse des niederen Antiquitätenhandels einweiht, der „erste Erfolg", ein rotlockiges Jüngelchen, welches triumphierend das erste im Hasenfellhandel verdiente Markstück in die Geldtasche steckt, der „Sozialdemokrat", der „Kolporteur", welcher im Korridor einer Wohnung geduldig des Bescheides harrt, und die „Botenfrau". Der stark ausgeprägte Sinn des Künstlers für scharfe Individualisierung und tiefe Seelen- und Herzensforschung offenbarte sich noch glänzender in einer Reihe von Bildnissen, welche jedoch nicht naturgroß gehalten, sondern genremäßig aufgefaßt und behandelt sind. Mit größter Vorsicht, in richtiger Schätzung seines koloristischen Darstellungsvermögens hat es Knaus stets vermieden, seine Kraft an naturgroße Figuren zu vergeuden, weshalb man auf seinen Bildern niemals uninteressante oder tote Stellen findet. Auch auf kleinem Raume gelang es ihm, die geistige Bedeutung von Männern wie Mommsen und Helmholtz, die er beide in ganzer Figur, den ersteren in seinem Arbeitszimmer, den anderen an einem mit physikalischen Instrumenten besetzten Tische, seinen Zuhörern gegenüber, porträtiert hat (1881, in der Berliner Nationalgalerie), völlig zu erschöpfen, und nicht minder vollendet hat sich seine Charakterisierungskunst in dem Bildnis seiner Gattin (1883) gezeigt.

Neben dieser Bilderreihe beschäftigten ihn auch in der dritten Periode seines Schaffens Darstellungen aus dem Kinderleben, zu welchen man auch das größte und figurenreichste Bild der Zeit, „Hinter den Kulissen" (1880, in der Dresdener Galerie), rechnen kann. Hier läßt uns der Künstler einen Blick in das tragikomische, mit buntem Flitterkram übertünchte Elend einer herumziehenden Seiltänzergesellschaft thun, in den durch eine Leinwand von dem Schauplatz der unter freiem Himmel stattfindenden Vorstellung abgegrenzten Ankleideraum, in welchem sich kleine, dünn bekleidete Kinder vor ihrem Auftreten die starren Glieder am eisernen Ofen wärmen, während ein bejahrter Don Juan aus der kleinen Stadt dem Stern der Gesellschaft, einer jungen hübschen Seiltänzerin, den Hof macht. Der „Kinderreigen" (1879), „In tausend Aengsten", ein durch Gänse im Besitz seines Butterbrotes gefährdetes Kind, ein „gehetztes Wild", eine Zigeunerin, die ihr Kind in einem Gebüsch stillt, der „genügsame Weltbürger", ein Kind auf der Stubendiele, das an einem Stiefel nagt, die „Charitas", ein junges blühendes Weib in antikisierender Tracht mit

Kindern in einer Landschaft, und die „Malerin und ihr Modell“ (1889) sind Zeugnisse, daß Knaus auch im Lärm der Großstadt seine Fähigkeit, die Unschuld und Naivität unverdorbener Kindergemüter zu veranschaulichen, nicht verloren hat. Die Feinheit in der Modellierung nackter Körper, welche u. a. das Bild der „Charitas“ auszeichnet, erscheint auf einer im Walde ruhenden „Bacchantin“ (1883) von einer noch glänzenderen Seite.

Daß bei einer so reichen und vielseitigen Produktion dem Künstler die Lehrthätigkeit auf die Dauer unbequem wurde, ist erklärlich. Im Jahre 1884 legte Knaus die Leitung des Meisterateliers an der Kunstakademie nieder, um ausschließlich seinem Schaffen zu leben. Wie weit sich auch der Kreis desselben im Laufe eines Menschenalters ausgedehnt hat, so ist doch Knaus niemals am Stoffe hängen geblieben. Allezeit ein Vorwärtsstrebender hat er stets in erster Reihe gestanden, wo es galt, der deutschen Malerei neue Mittel der Darstellung zuzuführen und an geistiger und technischer Beweglichkeit den besten Meistern des Auslands gleichzukommen, und deshalb hat seine Einwirkung auf die Maler seines Landes und seiner Zeit beständig zugenommen.

Von Chr. Kroener.

Oswald Achenbach.

Andreas Achenbach.

IV.

Die Landschaftsmalerei.

Bei einem Rückblicke auf die Anfänge der Landschaftsmalerei in Düsseldorf tritt uns als erste Erscheinung wieder die Gestalt desjenigen Künstlers entgegen, welcher durch die Mannhaftigkeit seines Wesens und die klare Energie seiner Begabung mehr für die Entwickelung der älteren Düsseldorfer Schule gethan und einen stärkeren Einfluß auf alle Zweige der Malerei ausgeübt hat, als alle akademischen Häupter zusammengenommen, Karl Friedrich Lessings. Der Geschichtsmalerei hat er in einem sich immer stärker zuspitzenden Gegensatze zu Schadow neue Bahnen eröffnet, der Kriegs- und Soldatenmalerei hat er durch Eroberung eines neuen, ungemein fruchtbaren Gebiets frische Impulse geboten, welche geraume Zeit hindurch von guter Wirkung waren. Aber diese Verdienste sind gering im Vergleich zu dem, was die Düsseldorfer Landschaftsmalerei jenem Manne verdankt, der nicht eigentlich ein Genie im höchsten Sinne des Wortes war, sondern der sich in seinem oft revolutionären künstlerischen Vorgehen stets von der ruhigen Ueberlegenheit seines scharfen Verstandes und seiner weitblickenden Einsicht leiten ließ. Trotz seiner großen Erfolge in der Historienmalerei, welche damals ihm wie allen anderen als das höchste erstrebenswerte Ziel eines Künstlers galt, war Lessing schon seit Ende der zwanziger Jahre bemüht, der Landschaftsmalerei, der ersten Neigung seiner Jugend, eine ebenbürtige Stellung neben der Geschichtsmalerei zu erringen. Es ist bekannt, wie schnell und in wie glänzendem Maße ihm dies gelungen ist, und so eindrucksvoll waren schon seine ersten in Düsseldorf geschaffenen Landschaften, daß er durch sein Beispiel den Keim zur Entwickelung brachte, der in dem Herzen eines anderen jungen Akademikers schlummerte, welcher gleichfalls unter Schadows Leitung die Anfangsgründe der Geschichtsmalerei studierte. Durch Lessings Beispiel und Anregung erkannte Johann Wilhelm Schirmer aus Jülich (1807—1863), daß die Landschaftsmalerei sein Beruf sei, und so ist Lessing als der eigentliche Vater der Düsseldorfer Landschaftsmalerei anzusehen. Schirmer erzählt über diese Wandlung in seinen autobiographischen Aufzeichnungen folgendes: „In dieser Zeit (Ende 1826) fühlte ich mich zu Hause immer mehr zur Landschaftsmalerei hingezogen . . . Dazu kam, daß Lessings landschaftliche Zeichnungen mich ganz außerordentlich ansprachen... Eigentlich erfuhr ich erst jetzt, daß man als Künstler ebenso gut berechtigt wäre, seine Existenz in der Landschafts- wie in der Historien- und Genremalerei zu suchen. Lessing, der als ein außergewöhnliches Talent für beides geschaffen, könne schon jetzt bloß als Landschaftsmaler einer der berühmtesten Künstler genannt werden . . . Das war nun einerseits alles recht gut, aber wie sollte ich es um Gotteswillen anfangen, Landschaftsmalerei zu studieren? Es

existierte ja kein Lehrer hierzu. Schadow sagte selbst, er verstünde nichts davon . . . Da kam mir Schadow selbst entgegen mit dem Wunsch, ich möchte ihm doch mal meine Landschaften zeigen; als ich ihm darauf meine Versuche vorlegte, gefielen ihm dieselben nicht allein recht gut, sondern er äußerte gleich auch den Wunsch, eins der Blätter gemalt zu sehen. Ich sollte es nur frisch versuchen; wenn ich stecken bliebe, würde mir Lessings Rat schon von Nutzen sein; er müßte sich sehr irren, wenn ich nicht dermaleinst sein Ruisdael würde." Schadows Voraussicht hat sich erfüllt. Sowohl in seiner ersten Periode, in welcher Schirmer der Natur mit warmer Empfänglichkeit gegenüberstand und sich namentlich in der Schilderung des deutschen Waldes auszeichnete, als in seiner zweiten, deren Schöpfungen mehr auf Licht- und Tonwirkungen ausgehen, hatte er manche Eigentümlichkeiten aufzuweisen, die an den großen niederländischen Meister, welchen sich schon Lessing zum Vorbilde genommen hatte, erinnerten. Unter Lessings Leitung machte Schirmer, der ursprünglich das Buchbinderhandwerk erlernt und erst seit 1826 die Düsseldorfer Akademie hatte besuchen können, seine ersten Naturstudien, und zwar auf Ausflügen in die Umgebung Düsseldorfs, die er später in die Eifel ausdehnte. So sammelte er Material für sein erstes Bild, einen „deutschen Urwald", mit dessen Idee er sich schon längere Zeit getragen hatte. Nachdem er zuerst einen Karton gezeichnet, machte er sich an die Ausführung des sechs Fuß breiten und vier Fuß hohen Bildes, welche ihm in überraschend kurzer Zeit (im Frühjahr 1828) gelang. Er hatte das Glück, das Bild noch auf der Staffelei zu verkaufen, und als es bei seiner Ausstellung in Berlin auch die Anerkennung der dortigen Kritik fand, sah Schirmer mit glücklicher Zuversicht seiner künstlerischen Zukunft entgegen. Mit Lessing gründete er auch einen Komponierverein.

Bald trafen in Düsseldorf noch andere junge Künstler ein, welche Landschaftsmaler werden wollten, und auf Schadows Wunsch nahm sich Schirmer dieser Anfänger an, denen ein besonderer Saal der Akademie eingeräumt wurde. Die ersten, die sich dort zusammenfanden, waren Arnold Schulten (1809—1874), Eduard Wilhelm Pose (1812 bis 1878), Peter Heinrich Happel (1813—1854), Friedrich Hennert und Heinrich Funk (1807—1877). Ihnen gesellte sich später noch Andreas Achenbach bei, der jedoch bald aus dem Schüler ein Lehrer wurde und selbst die älteren zu einer naturalistischen Naturauffassung brachte. So entstand aus bescheidenen Anfängen die Landschaftsklasse der Düsseldorfer Akademie, aus der eine lange Reihe ausgezeichneter Talente hervorgehen sollte. 1834 wurde Schirmer zum Hilfslehrer an derselben bestellt und 1839 übernahm er definitiv ihre Leitung als Professor der Landschaftsmalerei, die damit als den übrigen Fächern ebenbürtig anerkannt wurde.

In Schirmers Landschaften spiegeln sich die verschiedenen Phasen der Düsseldorfer Malerei wieder. Anfangs huldigte auch er der Romantik, indem er felsige und waldige Gegenden mit Burgruinen oder die lauschige Waldeinsamkeit malte, wobei er ein besonderes Gewicht auf eine sorgsame Ausführung der Details legte. Die flachen Gegenden am Niederrhein waren damals sein bevorzugtes Studienfeld. Bald unternahm er aber ausgedehntere Reisen nach Belgien (1830), in die Moselgegenden, nach dem Schwarzwald, der Schweiz (1835) und nach der Normandie (1838). Von diesen Reisen brachte er eine große Menge von vortrefflich durchgeführten Studien heim, welche er bereits im naturalistischen Sinne auf Tonwirkung und Stimmung verarbeitete. Eine so behandelte Herbstlandschaft, welche er 1838 in der Normandie gemalt hatte, brachte ihm auf der Pariser Ausstellung eine Medaille zweiter Klasse ein. In Paris trat Schirmer später zu den Häuptern der französischen Landschafterschule in persönliche Beziehungen, wodurch er in seiner naturalistischen Richtung noch bestärkt wurde. Eine im Jahre 1839 unternommene Reise nach Italien, wo er sich bis 1840 aufhielt, führte jedoch einen völligen Umschwung in seinem Schaffen herbei. Anfangs schwankte er zwar noch zwischen dem Naturporträt und einer aufs Große und Ideale gerichteten Auffassung, wie seine ersten Bilder, „Die Grotte der Egeria" (1842, Museum zu Leipzig), „Tivoli" und einige Motive aus der Campagna beweisen. Allmählich aber wurde er den erhabenen Formen der italienischen Gebirgsnatur (Kloster Santa Scholastica von 1852, in der Berliner Nationalgalerie) gerecht, und schließlich erhob er sich auf Grund dieser Studien zu einem Vertreter der historisch-stilisierten Landschaft. Als solchen offenbarte er sich aber erst nach dem Jahre 1853, wo er einem Rufe als Direktor an die Kunstschule in Karlsruhe gefolgt war. Hier entstand in den Jahren 1855—56 eine Reihe von sechsundzwanzig mit der Kohle gezeichneten biblischen Landschaften, welche sich jetzt in der Kunsthalle zu Düsseldorf befinden. Die biblische Staffage ist dem ersten Buche Mosis entnommen. Auf dem ersten Blatte ist Adam im Paradiese, auf dem letzten die Bestattung Abrahams dargestellt. Prellers Odysseebilder wurden erst zwei Jahre später bekannt. Mithin war der Cyklus Schirmers der erste Versuch, der historischen Landschaft eine tiefere Auffassung zu geben und dieselbe mit den in ihr lebenden und schaffenden Menschen in engeren Zusammenhang zu bringen. Dieser Versuch fand nicht nur allerorten, wo der Cyklus zur Ausstellung gelangte, hohe Anerkennung, sondern auch volles Verständnis. Zuerst in Berlin, wo Friedrich Eggers in einer Besprechung der Zeichnungen im „Deutschen Kunstblatt" die malerische Wirkung und die scharfe und sichere Technik rühmte, welche an die schönsten Radierungen erinnerten. „Während die alten Schöpfer

Chr. Kröner pinx. Fritz Dinger sculp.

TREIBJAGD.

Verlag von E.A. Seemann in Leipzig.

historischer Landschaften," sagt er dann zur Kennzeichnung des Unterschiedes zwischen der früheren historischen Landschaft und der Auffassung Schirmers, „sich in das Naturleben versenkten, es in sich aufnahmen, um es wie aus einem reinen Spiegel wieder auszustrahlen. . . . geht Schirmer von den Figuren aus, die in so notwendigem Zusammenhange mit dem Grund und Boden stehen, daß auf demselben nicht bloß ihre Bäume und Früchte, sondern auch ihre Schicksale wachsen. Indem er nun diesen Zusammenhang aufs innigste ergreift, indem er ferner in Formation von Blume, Blatt und Baum, von Fels und Gebirge so treu bewandert und erfahren ist, daß er alles, auch seine Bewegung, sein Blühen und sein Streben kennt, kann er recht voll hineinfahren und seine Seele reden lassen, so daß nun wieder die Menschen zur bloßen Staffage werden und ihm fast nur so viel gelten, wie eine Unterschrift." In bewußtem Anschluß an die Vertreter der idealistischen Richtung in der neueren deutschen Malerei hatte Schirmer einzelne Gruppen und Figuren der Schnorrschen Bibel entlehnt, was er auch in seinem letzten Cyklus that, weil er selbst nichts Besseres zu schaffen wußte. Es folgten vier Landschaften mit der Geschichte des barmherzigen Samariters (1856 bis 1857, in Kohle und Oel ausgeführt, Kunsthalle zu Karlsruhe), und den Abschluß seiner künstlerischen Thätigkeit bildete die Geschichte Abrahams in zwölf Landschaften (1859—62, Berliner Nationalgalerie), welche zu zweien so zusammengefaßt sind, daß das untere, fast um zwei Dritteile niedriger als das obere, gewissermaßen die Predelle des letzteren bildet. In diesem letzten Werke seines Lebens fand sein geistiges und technisches Können zugleich seinen Höhepunkt. Sein Kolorit erhob sich zu der malerischen Virtuosität der modernen Realisten, ohne etwas von seiner romantischen Stimmung einzubüßen, und die Behandlung der Details, namentlich der prächtigen Baumriesen, welche fast jedem Bilde die Haltung geben, spiegelt noch einmal die Gewissenhaftigkeit und Fülle seiner Naturstudien wieder. Er starb am 11. September 1863.

Obwohl er sich selbst in dem letzten Jahrzehnt seines Schaffens auf einem begrenzten Gebiete bewegt hat, sind aus seiner Schule Maler hervorgegangen, welche alle Richtungen der neueren Landschaftsmalerei vertreten. Die oben erwähnten Düsseldorfer der älteren Generation wurden freilich auch noch von Lessing beeinflußt, so besonders Wilhelm Pose aus Düsseldorf (1812—1878), welcher seine ernst gestimmten und großartig aufgefaßten Landschaften aus den Rhein- und Moselgegenden, dem Taunus, der Eifel, den österreichischen Alpen und Italien mit sorgfältigster Betonung der Details ausführte, und Heinrich Funk aus Herford (1807—1877), welcher von 1854—1876 Lehrer der Landschaftsmalerei an der Kunstschule in Stuttgart war. Wie Schirmer, legte er ein Hauptgewicht auf Schärfe der Zeichnung, die sich besonders in etwa hundert Bleistift- und Kohlezeichnungen offenbarte, welche sich in seinem Nachlasse vorfanden. August Weber aus Frankfurt a. M. (1817—1873), der seine erste Ausbildung am Städelschen Institut genossen, arbeitete nur ein Jahr lang (1838—1839) in der Landschaftsklasse der Düsseldorfer Akademie unter Schirmer und erlangte bald eine derartige Selbständigkeit, daß er seinerseits eine Schule eröffnen konnte. Früher als Schirmer gelangte er zur stilisierten Landschaft, wobei es ihm jedoch nicht allein auf die Harmonie der Linien und Formen, sondern auch auf Beleuchtung und Stimmung ankam. Er suchte jeder Tageszeit gerecht zu werden, zeichnete sich aber besonders in Abend- und Mondscheinlandschaften aus. Kaspar Scheuren aus Aachen (1810—1887) gehört ebenfalls zu den Künstlern, welche durch Lessing und Schirmer zur Landschaft geführt wurden. Seine Oelgemälde, die sich durch eine geistreiche Technik auszeichnen, aber an flüchtiger und willkürlicher Behandlung leiden, gehören meist der ersten Periode seiner Thätigkeit an. Später begründete er sich ein eigenes Genre, indem er auf meist aquarellierten Blättern mehrere landschaftliche Bilder durch Arabesken, durch Einstreuung von Figuren u. dgl. zu einem phantastischen Ganzen 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 Radiernadel.

Müller von Königswinter nennt in seinen „Düsseldorfer Künstlern" noch eine ganze Reihe von Landschaftsmalern der älteren Generation, die zum Teil den romantischen Wegen Lessings und Schirmers folgten, zum Teil sich der stilistischen Richtung anschlossen. Aber keiner von ihnen hat entscheidend in den Gang der kunstgeschichtlichen Entwickelung eingegriffen oder Werke von scharf ausgeprägter Physiognomie geschaffen. Es genügt daher, einige Namen, wie Adolf Lasinski aus Koblenz (1808—1871), Gustav Lange aus Mühlheim a. Rh. (geb. 1811), Karl Hilgers aus Düsseldorf (geb. 1818), Adolf Höninghaus aus Crefeld (1811—1882), 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 (1822—1887), einen Romantiker,

der mit Vorliebe Hochgebirgslandschaften bei außergewöhnlicher Beleuchtung (Alpenglühen, Mitternachtssonne) malte, Alexander Michelis aus Münster (1823—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.

* * *

Schirmers Verdienste um die Entwickelung der Düsseldorfer Landschaftsmalerei beruhten, wie wir gesehen haben, im wesentlichen auf seiner technischen Virtuosität. Seine glänzende Technik, welche noch den stilisierten 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 erstenmale 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 („Deutsche Künstler des neunzehnten Jahrhunderts", Bd. III), 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 Raczynski 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 Anfang dieses Abschnitts ist berichtet worden, daß Schirmer nach längeren Vorstudien seine erste Landschaft 1828 zu stande brachte. Erst ein paar Jahre darauf wurde von Schadow unter Schirmers Leitung eine Art Landschaftsklasse improvisiert, in welcher Andreas Achenbach seine regelrechten Studien begann. Und damit stimmt denn auch, daß die Raczynskische 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, 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 1838 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, infolge deren Achenbach als Führer einer Opposition, zu welcher Funk, Pose und andere gehörten, „ziemlich ostentativ" die Anstalt verließ. Wertvoller als die Unterweisung, welche ihm die Akademie damals bieten konnte, war für ihn der freundschaftliche Umgang mit Alfred Rethel, der, wie der Maler Deiters in einer Festrede bei der Feier von Achenbachs siebenzigstem Geburtstage hervorgehoben hat, „für die charaktervolle Bewegung in seinen figürlichen Darstellungen von unverkennbarem Einfluß gewesen ist". Im Jahre 1835 malte Achenbach eine „Marine mit einem Leuchtturm", 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 Wüten 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 Entwickelung der neueren deutschen Malerei eingeführt wurde. Allmählich bildete sich dann dieses dramatische Element zu größerer Vielseitigkeit aus. Dem ungestümen Rasen des Wassers trat die menschliche Kraft gegenüber, um sich mit dem blindwütigen 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, gleichgiltig, 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 eigentümlichen Reflexe auf dem Wasser zusammen. Man sagt, daß Achenbach die gewonnenen Eindrücke nicht in Skizzenbüchern und Oelstudien festhielt, sondern daß er sie, unterstützt durch eine erstaunliche Gedächtniskraft, 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 Schönheit 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 Heimatlandes 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 ‚Präsidenten' im Eis des atlantischen Ozeans" (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 Gedächtnis 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 verrät 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 „Cyklopenfelsen" (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 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 kultiviert. 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 altertümlicher 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 treffsicheren 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 Lichtes und des Windes auf der Wasserfläche 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 skizzieren, 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 Vorgange bildete. Eine ähnlich 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 verraten. 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 Schaluppe und ihre Netze bergen; Lotsen, 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 diskurrieren die Marktweiber, die Fischer und die Bootsleute miteinander. 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 Farbenfleck hat seine Beziehungen zum Ganzen, seinen bestimmten Zweck im Organismus, ohne daß irgendwo die Spuren einer raffinierten Suche nach Effekten, eines spitz-

Rehe im Winter. Von Chr. Kröner.

findigen Tüftelns sichtbar sind. Rein instinktiv wie jedes Genie stellt der Meister durch den Zusammenklang der Farben die Harmonie in der Bewegung her, eine ihm angeborene malerische Prozedur, über welche er sich in ihren einzelnen Stadien nicht einmal selbst wird Rechenschaft ablegen können.

Freilich artet die staunenswerte Technik des Künstlers, wie es nicht anders sein kann, bisweilen auch in Flüchtigkeit aus. Das war namentlich in jener Zeit der Fall, als der Milliardensegen 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 nüancieren 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 Gegenteil der Fall. Dafür zeugen Bilder wie die „Gebirgsmühle" (1882) und die „Mondnacht", der „holländische Hafen" (1883, Nationalgalerie zu Berlin), das „Lotsenboot", der „Sturm bei Ostende" und die durch reizvolle und mannigfaltige Lichtwirkungen ausgezeichneten Gemälde „Einlaufender Dampfer", „Im Hafen" und „Amsterdam bei Mondschein" (1889).

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 Verhältnis zur Akademie. Er 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 Düsseldorfer Schule ein gut Teil 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 bayrische Gebirge, nach der Schweiz und Oberitalien. Die Früchte derselben waren bis zum Jahre 1849: „Morgenlandschaft aus der Lombardei", „Abend im bayrischen 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 eigentümliche Richtung Oswald Achenbachs charakterisiert, 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 kongenialen 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 stilisierten 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 Reichtum 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 Architekturmaler ersten Ranges, der zwar nicht Stein für Stein kopiert, aber das Charakteristische eines Bauwerks so klar und deutlich hervorhebt, daß man gar nicht gewahr wird, daß die Architekturen nicht detailliert, 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 Glockenturm, 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 Turm 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 Wert 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 Kavalkade, eine Schar von Landleuten zu Pferde, Esel und Wagen, galoppierende 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 selbständiger 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 Arriccia 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), Via Appia nuova mit Blick auf Lateran, Begräbnisplatz bei Forio auf Ischia, Porta Capuana in Neapel und das Blumenfest in Genzano (1889). 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 herausgefühlt 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 Maße 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 Umfange 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 Sommerszeit mit ihren ausgedörrten Grasflächen und riesigen, unter den Hufen der Pferde- und Büffelherden 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 Cumä“ (Nationalgalerie zu Berlin), „Trümmer römischer Aquadukte in der Campagna“ (1886), „Aus dem Volskergebirge“ und „Motiv bei Massa“ (1889).

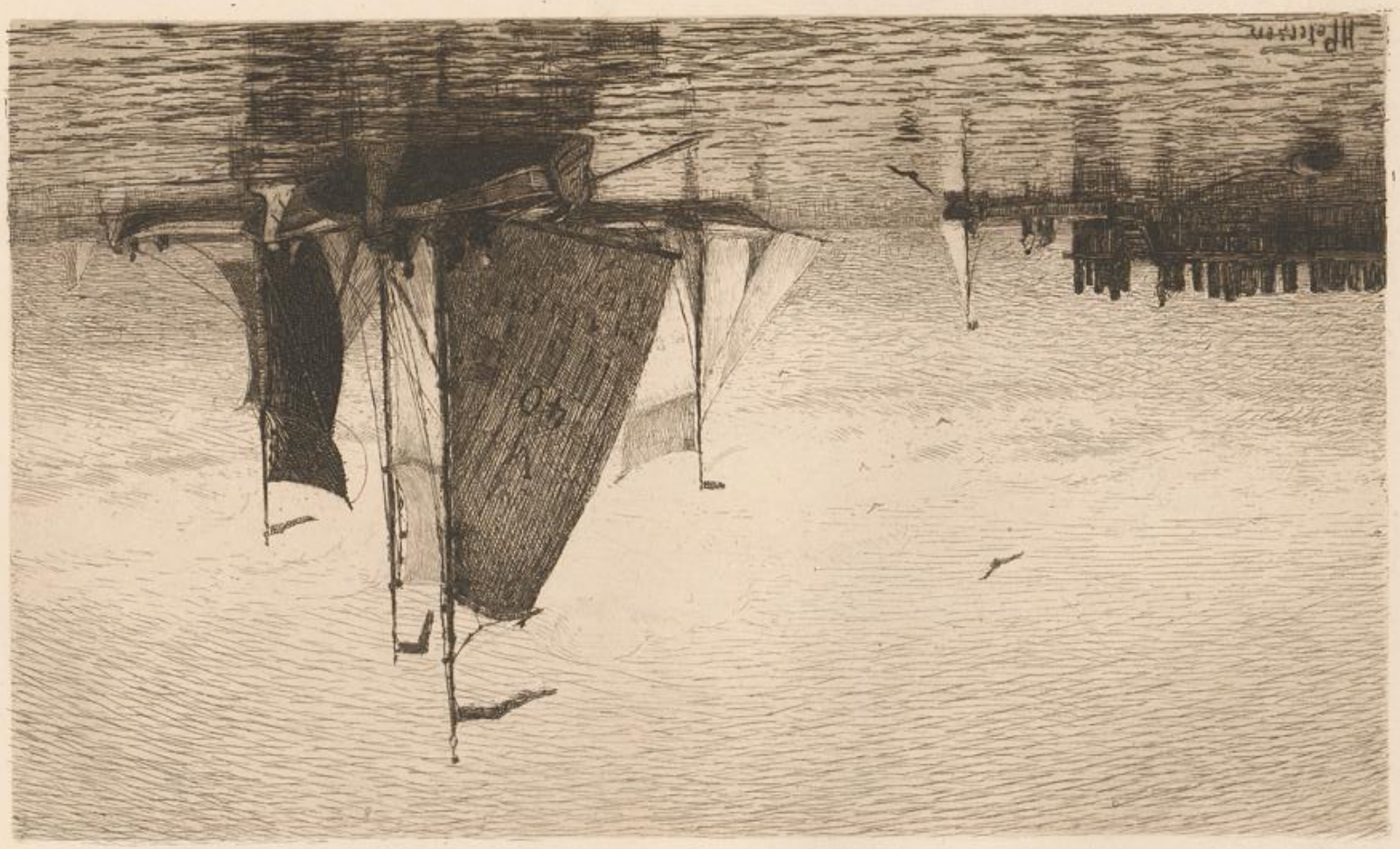
* * *

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 Gelehrtenschule. 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 Heimat 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 norwegischen und schwedischen 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 charakterisiert, mit jener sehnsuchtsvollen Melancholie, welche nachmals auch in der Litteratur aufgetreten ist und den Erzählungen Björnstjerne Björnsons, Boyesens und Magdalene Thoresens und den Dramen Ibsens ihr eigentümliches 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 eine national-norwegische Kunst von individueller Physiognomie begründet werden könnte. Eine moderne norwegische Kunst ist ebenso gut eine patriotische Fiktion wie das Märchen von der russischen und böhmischen. In Auffassung, Technik und malerischer Behandlung zeigen die Bilder der norwegischen Maler ein durchaus deutsches Gesicht mit treuherzigen, blauen Augen, d. h. eine Malweise, die nicht flunkert und blendet, sondern mit gründlicher Solidität den Erscheinungen beizukommen und sie festzuhalten sucht. Ihre schwedischen Stammesgenossen haben dagegen neuerdings ihren Schwerpunkt nach Paris verlegt.

Gudes Erstlingsarbeit fand solchen Beifall, daß die Legitimation für seinen Beruf damit erbracht war. 1845 und 1846 machte er neue Studienreisen nach der Heimat, deren Ausbeute vornehmlich in Gemälden bestand, auf welchen er die großartige Gebirgsnatur Norwegens in ihrer hehren Einsamkeit und ehrfurchtgebietenden Majestät schilderte. „Eine Art Ossianscher Poesie“, sagt Wiegmann, „weht über seine Hochebenen dahin, und die oft nur durch Renntiere belebte großartige Einöde spricht unseren Geist wundersam poetisch an.“ Durch Lessing war das poetische Element so innig mit der Düsseldorfer Landschaftsmalerei verschmolzen worden, daß sich Fremde wie Einheimische gleich willig seinem Banne fügten, und so ist die Romantik in ihrer heroischen Erscheinungsform, d. h. die Alpen- und Seeromantik, bis auf den heutigen Tag der Grundzug der Landschaftsmalerei in Düsseldorf geblieben, den der platte Naturalismus, so hart er auch an die Thore der Stadt pochte, nicht zu verwischen im stande war. Die Unruhen des Jahres 1848 veranlaßten Gude zu einem längeren Aufenthalt in seiner Heimat, wo er sich in Christiania niederließ und eine Anzahl von Landschaften, namentlich Seebilder, malte, welche sein Freund Tidemand mit genrebildlicher Staffage versah. Die Gemälde dieser Art („Eine Brautfahrt auf dem Hardangerfjord“ im Kunstverein zu Christiania und „Fischer auf einem norwegischen Binnensee“ in der Berliner Nationalgalerie) sind von einer bei gemeinschaftlichen Arbeiten seltenen Harmonie. Volksleben und landschaftliche Szenerie schließen sich zu einem Gesamtbilde von unanfechtbarer ethnographischer Treue zusammen, und über dem Ganzen schwebt ein verklärendes Licht, das bald silbern, bald goldig schimmert, wie es die Stimmung fordert. Gude beherrschte die Farbe frühzeitig mit solcher Sicherheit, daß er bald seine ganze Kraft auf die Lösung der Lichtprobleme verwenden konnte. Phänomenalen Effekten zwar, wie sie Andreas Achenbach und vor allen Eduard Hildebrandt mit Vorliebe zum Thema ihrer Kompositionen machten, ging der norwegische Künstler aus dem Wege, sei es, weil ihm die dramatische Kraft fehlte oder weil sich sein beschauliches, poetisch-melancholisches Naturell mehr durch die Natur im Zustande der Ruhe angezogen fühlte. Wie aber das Sonnenlicht auf der spiegelglatten Fläche des Meeres in Millionen von Funken glitzert, wie es den Kristall der Wogen durchleuchtet und durchglüht, wie es zitternd über die schäumenden Wellenköpfe hüpft und mit ihnen kost und tändelt, das weiß er mit großer Virtuosität zu schildern.

Im Jahre 1850 kehrte der Künstler nach Düsseldorf zurück, welches ihm mehr künstlerische Anregungen bot, als seine von der großen Welt abgeschlossene Heimat. Hier schuf

FISCHERBOOTE BEI VLISSINGEN.



er eine lange Reihe von norwegischen Gebirgslandschaften mit Seen, Flüssen und Wasserfällen, bisweilen wiederum in Gemeinschaft mit Tidemand, wie den „nächtlichen Fischfang in Norwegen" (1851) und das stimmungsvolle, tief ergreifende „Leichenbegängnis im Sognefjord". Als Schirmer 1853 einem Rufe nach Karlsruhe folgte, wurde Gude im folgenden Jahre die Professur der Landschaftsmalerei übertragen, und nun zeigte er auch ein Lehrtalent, welches der Akademie einen vollständigen Ersatz für den geschiedenen Altmeister bot. Da jedoch seine künstlerische Produktivität durch das Lehramt beeinträchtigt wurde, zog er sich 1861 zurück und begab sich, um den Kreis seiner Stoffe zu erweitern, nach Nord-Wales, wo er sich fast drei Jahre lang aufhielt. Die pittoreske Natur dieser Landschaft war ihm ungleich sympathischer als die Schweiz, welche er 1851 besucht hatte, ohne lang anhaltende Anregungen empfangen zu haben. Nach dem Tode Schirmers wurde er zum zweitenmal berufen, seinen ehemaligen Lehrer zu ersetzen. Von 1864 bis 1880 ist er denn auch an der Kunstschule in Karlsruhe mit großen Erfolgen thätig gewesen, ohne daß seine eigene Produktion dadurch ins Stocken geriet. In dieser Zeit kultivierte er besonders die Marine, das Küstenbild, indem er immer neue Beleuchtungsmotive suchte und fand. Am liebsten verbirgt er die Sonne hinter Wolken, so daß der Vordergrund des Bildes im Halbdunkel bleibt und leichte Schatten auf den Strand fallen, während im Hintergrunde das Meer wie flüssiges Gold funkelt. Solche Bilder „bei gedrücktem Sonnenlicht" hat er in großer Zahl geschaffen, ohne in Monotonie oder gar in Manier zu verfallen, wovor ihn sein feines Naturstudium und sein poetisches Empfinden bewahrten. Die hohe See pflegt er seltener darzustellen; das Meer in Verbindung mit dem Strande, dem felsigen, an dem sich die Woge bricht, oder dem flachen, auf dem die Wellen langsam ersterben, ist sein Lieblingsthema. Mit welcher Meisterschaft er dasselbe zu variieren, bis zu welcher Großartigkeit er es zu steigern weiß, zeigen der „Nothafen an der norwegischen Küste" und „In Sicht der norwegischen Küste". Dort eine grandiose Felsszenerie bei düsterem Himmel und bewegter See, hier ein prachtvolles Farbenkonzert auf dem smaragdenen, von der verdeckten Sonne im Hintergrunde beleuchteten Meere.

Im Herbste 1880 trat Gude an die Spitze eines Meisterateliers für Landschaftsmalerei an der Berliner Akademie, und damit hat eine dritte Epoche in seiner Lehrthätigkeit begonnen. Von seinen neueren Gemälden, die in der koloristischen Behandlung noch kein Abnehmen seiner Kraft zeigen, sind zu nennen: „Küste von Lister im südlichen Norwegen" (1881), „Am Strande von Rügen" (1883, Museum zu Breslau), „Meeresstille vor der norwegischen Küste" (1884), „Vor der schottischen Küste vor dem Sturm" (1886), „Sommerabend auf der Insel Vilm bei Rügen", „Am Strande von Ahlbeck bei Heringsdorf", „Sommerabend in einem norwegischen Hafen" (1888) und „Oeresund" (1889).

Um Gude gruppiert sich eine ganze Reihe norwegischer Landschaftsmaler, welche entweder aus seiner Schule hervorgegangen oder durch ihn und Andreas Achenbach oder andere Häupter der Düsseldorfer Malerei beeinflußt worden sind. Die ältere Generation derselben vertreten Joh. Th. Eckersberg (1822—1870), der hochbegabte, aber frühzeitig seiner Kunst entrissene Hermann Aug. Cappelen (1827—1852), Erich Bodom (1829—1880), Magnus von Bagge (geb. 1825) und Morten-Müller. Der letztere, 1828 in Drontheim geboren, ist noch heute in Düsseldorf thätig und hat gleichfalls in Gemeinschaft mit Tidemand gemalt. Auch Niels Björnson Möller, 1829 geboren, gehört dieser älteren Gruppe an. Er hat, wie Gude, hauptsächlich das Strandbild und die Marine kultiviert, während die anderen das Hochgebirge und die melancholischen Reize des norwegischen Waldes bevorzugten. In der jüngeren Generation sind Axel Nordgren (1828—1888), Sophus Jacobsen (geb. 1833) und Adelsteen Normann (geb. 1848, ein Schüler von Dücker) die hervorragendsten. Ersterer kam 1851 nach Düsseldorf, wo er sich nach Gude ausbildete. Seine Spezialität war das Küstenbild bei Mondenschein. Eine flüssige Malweise, die in der Einfachheit der Mittel getreu dem Beispiel Gudes folgte, gestattete ihm, in seinen Stimmungsbildern sehr kühne Lichteffekte zu erreichen. Aus Norwegen stammt auch Ludwig Munthe (geb. 1843), der 1861 nach Düsseldorf kam, dort aber auf eigene Hand studierte, ohne sich an ein Vorbild anzuschließen. Seine Vortrags- und Auffassungsweise weicht daher auch von der in Düsseldorf noch heute herrschenden Strömung wesentlich ab. Er ist ein entschiedener Realist, den man am passendsten mit dem Franzosen Daubigny vergleichen kann. Dem Ton und der Stimmung opfert er Form und Zeichnung. Oft ist die Stärke der Empfindung groß genug, um gewisse Flüchtigkeiten und Roheiten der malerischen Behandlung niederzuhalten. Wenn der Geist aber einmal ausbleibt, guckt das Gespenst der Formlosigkeit und der öden Langeweile aus jedem Pinselstriche hervor. Dies geschah besonders oft gegen die Mitte der siebenziger Jahre, als der Bilderexport nach Amerika und England, zum Ruin manches vielversprechenden Talentes, gar zu flott ging. Da geriet auch Munthe in eine summarische dekorative Mache hinein, die er lange nicht losgeworden ist. Seine Stärke liegt in der Winterlandschaft bei Tauwetter. Wenn der Schnee sich bereits gelockert hat, wenn das Erdreich aufgetaut ist und die schwarzbraune Kruste die blendende Decke schmutzig färbt, dann ergreift Munthe den Moment, um die Virtuosität seines Pinsels in der möglichst charakteristischen Wiedergabe dieses wenig tröstlichen Bildes zu zeigen. Ein ödes Feld,

höchstens mit ein paar verkrüppelten Bäumen, die wie hilfeflehend ihre nackten Aeste zu dem dunkelgrauen Himmel, der selber trostlos ist, emporstrecken; ein Schwarm von Krähen, eine Landstraße, auf der man die mit Wasser gefüllten Spuren von Wagenrädern oder von Menschen und Tieren sieht — das sind die Elemente, aus denen sich eine Munthesche Winterlandschaft zusammensetzt. Um die Melancholie oder richtiger die Verdrießlichkeit des Eindrucks noch zu erhöhen, blinkt bisweilen im Hintergrunde ein fahlgelber Lichtstreifen als Reflex der untergehenden Sonne durch die Wolkenwand und spiegelt sich in den Pfützen des Weges.

Wenn man die Maler aufzählt, welche ihre besten Anregungen aus der norwegischen Gebirgsnatur erhalten haben, muß August Wilhelm Leu unter den ersten genannt werden. Geboren am 24. März 1818 in Münster, ging er 1840 nach Düsseldorf, wo er vier Jahre lang unter Schirmers Leitung studierte. 1843 machte er seine erste Reise nach Norwegen, dessen mächtige Eindrücke seine Phantasie so erfüllten, daß er bis in die ersten fünfziger Jahre hinein fast ausschließlich norwegische Gebirgslandschaften mit Wasserfällen, düsteren Tannenwäldern und tief einschneidenden Fjords malte. 1847 kehrte er nach Norwegen zurück, um sich neue Motive zu holen. Seine elegante Technik, sein leuchtendes Kolorit, welches von glatter Schönfärberei nicht immer freizusprechen ist, schließen sich eng an Schirmer an, dem Leu nur an Großartigkeit der Auffassung überlegen ist. Auf seinen Landschaften ruht der volle Glanz der Romantik. Im Gegensatz zu den Romantikern der älteren Schule vermeidet er jedoch, die Natur zu stilisieren und dem Ideale der eigenen Phantasie anzupassen, sondern die Natur bleibt ihm das ewige, unveränderliche Objekt, welches er in dem Augenblicke ergreift, wo es sich ihm von seiner schönsten, freundlichsten, farbigsten und erhabensten Seite darbietet. In der Wahl der Beleuchtungsmotive, in der Stimmung gibt sich seine romantische Naturanschauung kund. Obwohl er dramatischen Momenten nicht aus dem Wege geht — „Norwegischer Wasserfall bei Sturm", 1849 —, liebt er es doch zumeist, die Natur im Feierkleide zu schildern, entweder wenn die Sonne am höchsten steht und alle Tiefen erleuchtet und erwärmt, oder wenn sie zur Rüste geht.

Leu beschränkte sich später nicht auf Norwegen allein. Die Schweiz, Bayern, Steiermark, das Salzkammergut, Ober- und Mittelitalien und Tirol wurden die Zielpunkte häufiger Reisen, die er bis in die siebenziger Jahre fortsetzte. Auf ihn sowohl wie auf die Achenbachs, auf Gude, Kalckreuth u. a. hat sich eine köstliche Eigenschaft des geistigen Hauptes der Düsseldorfer Landschafterschule vererbt. Wie Lessing, altern sie nicht. Es wohnt ihnen eine unverwüstliche Lebenskraft inne, eine Beweglichkeit des Geistes, welche sie befähigt, immer auf der Höhe der Situation, auf der Oberfläche des Stroms zu bleiben. Leu ist der universellste Alpenmaler der Düsseldorfer Schule. Im Wiener Belvedere sieht man einen norwegischen Wasserfall, in der Berliner Nationalgalerie den Oeschinensee bei Kandersteg im Kanton Bern, in der Stuttgarter Galerie eine Partie bei Berchtesgaden, im Museum von Gotha eine prachtvolle Ansicht des Königsees mit dem Watzmann, sämtlich Meisterwerke, welche seine vielseitige Thätigkeit illustrieren. Im Jahre 1882 siedelte er nach Berlin über. Seine letzten Arbeiten stellen italienische Gebirgs- und Strandlandschaften (Capri, Puzzuoli, Chiavenna, Comersee), auf denen der Zauber des Sonnenlichts mit unübertrefflicher Wahrheit geschildert war, ferner bayerische und tiroler Gebirgsgegenden sowie Partien aus Unteritalien (Palast der Königin Johanna bei Neapel) dar.

Zu der Schule Schirmers gehört auch Stanislaus Graf von Kalckreuth (geboren am 24. Dezember 1821 in Kozmin in der Provinz Posen). Er war ursprünglich für die militärische Laufbahn bestimmt und diente fünf Jahre lang als Leutnant im 1. Garde-Regiment in Potsdam, bevor er sich der Kunst widmen konnte. Am mächtigsten zog ihn das damals sich gerade entfaltende Talent Eduard Hildebrandts an; aber dieser wies ihn dahin, wo er selber gelernt, zu dem Berliner Marinemaler Wilhelm Krause. Bei dem letzteren blieb er jedoch nicht lange. Denn 1846 finden wir ihn bereits als Schüler der Düsseldorfer Akademie, wo er unter Schirmers Leitung arbeitete und schnell solche Fortschritte machte, daß er größere Studienreisen nach Oberitalien, Tirol und der Schweiz unternehmen konnte. Wie Leu ist er vorzugsweise ein Alpenmaler, der die gewaltige Hochgebirgsszenerie mit liebevoller Begeisterung schildert, ein romantischer Poet, welcher die Natur in ihren großartigsten Offenbarungen aufsucht. Gletscher, schneeige Bergeshäupter, die von Wolkenschleiern umwallt sind, smaragdgrüne, von schroffen Felsen umgebene Seen und vedutenartig aufgefaßte Gebirgsketten geben die Stoffe seiner Bilder. Mit großer Virtuosität und Feinheit weiß er besonders das Phänomen des Alpenglühens zu schildern (Obersee bei Berchtesgaden, der Hintersee, Morgenlandschaft aus Tirol, Wallenstädter See). Im Jahre 1854 unternahm er eine Reise nach den Pyrenäen und fand auch in dieser von deutschen Malern wenig besuchten Gegend Motive, welche seiner Neigung zusagten (Lac de Gaube und Canigaithal, beide in der Berliner Nationalgalerie).

Bald darauf knüpfte der Großherzog von Sachsen, welcher sich mit der Absicht trug, in Weimar eine Kunstschule zu errichten, deren Leitung Graf Kalckreuth übernehmen sollte, Verhandlungen mit ihm an. Das Projekt trat aber erst 1860 ins Leben. Durch seine eigene Lehrthätigkeit und durch Berufung anderer tüchtiger Lehrkräfte gelang es Kalckreuth in verhältnismäßig kurzer Zeit, dem jungen Institut zu einer vielversprechenden Blüte zu ver-

helfen. Männer wie Böcklin, A. v. Ramberg, Lenbach, Reinhold Begas, Gussow, Albert Baur, Ferdinand Pauwels haben mit ihm gewirkt und zahlreiche Schüler herangebildet. Als Kalckreuth 1876 das Direktorat niederlegte, begann auch die Zeit des Verfalls. Der Künstler ließ sich in Kreuznach nieder, wo u. a. Bilder wie der „Rosenlauigletscher" in der Berliner Nationalgalerie, der „Montblanc" und „Alpenglühen" entstanden, und 1883 nahm er seinen Wohnsitz in München.

Von älteren Schülern Schirmers sind noch die Gebirgsmaler W. Lindlar (geb. 1816) und Karl Jungheim (1830—1886), Hermann Pohle (geb. 1831), der mit Vorliebe Waldlandschaften und Seen malt (Mühle am Luganer See, Meersburg am Bodensee), Fritz Ebel (geb. 1835), der seine Studien 1857 bei Schirmer in Karlsruhe begann und 1861 nach Düsseldorf übersiedelte, wo er besonders Wald- und Gebirgslandschaften nach Motiven aus Mitteldeutschland malt, und der Marinemaler Franz Hünten (1822—1887) zu nennen, welcher sich 1847—50 bei Schirmer bildete und sich nach einigen Studienreisen in Hamburg niederließ.

Mehrere der älteren Schüler Schirmers, welche es zu einer eigenartigen Individualität gebracht haben, sind so frühzeitig aus dem Düsseldorfer Lokalverbande ausgeschieden, daß man sie kaum noch als zur Düsseldorfer Schule gehörig betrachten kann. Aus ihrer Zahl ist besonders Valentin Ruths zu nennen, 1825 zu Hamburg geboren, welcher 1850 nach Düsseldorf kam und bis 1855 dort blieb. Dann ging er nach Italien und kehrte 1857 nach seiner Vaterstadt zurück. Nachdem er anfangs auch italienische Landschaften gemalt (Abend im Sabinergebirge in der Kunsthalle zu Hamburg, römische Campagna, Thal der Egeria), wurde später die norddeutsche, namentlich die holsteinische Wald- und Berglandschaft seine Spezialität. Die Vorzüge seiner Gemälde sind eine äußerst sorgsame Zeichnung, eine kräftige, an Lessing erinnernde Formengebung und ein energievolles Kolorit. Wie Lessing und Andreas Achenbach, die ihn augenscheinlich stark beeinflußt haben, wählt er gern einen erhöhten Standpunkt und läßt den Beschauer in ein waldiges Thal, auf die Hütten eines kleinen Dorfes in der Tiefe und weit über Hügel und Berge blicken. Alles ist mit der Sorgfalt eines Miniaturenmalers ausgeführt, aber Ton und Stimmung sind stark genug, um das Bild über den Charakter der Vedute zu erheben. So sehen wir z. B. auf einem seiner Bilder ein sauberes Gehöft zu unseren Füßen, den Garten mit Obstbäumen und Lauben, in deren einer eine Gesellschaft um den Tisch versammelt ist, und ein durch die Fenster des Hauses schimmerndes Licht. Mit Vorliebe stellt er die Landschaft bei Frühlingsstimmung, bei abendlicher Beleuchtung oder bei Tauwetter dar. Im Treppenhause der Hamburger Kunsthalle hat er acht Wandbilder, die vier Jahreszeiten und die vier Tageszeiten, ausgeführt, deren großartige Auffassung wiederum an Lessing erinnert. Er weiß geschickt die Mitte zwischen dem schlichten Naturporträt und der stilisierten Landschaft einzuhalten.

Ein anderer Hamburger Landschaftsmaler, Ascan Lutteroth, sucht mit Vorliebe die sonnigen Fluren des Südens auf, wie er es von seinem Lehrer Oswald Achenbach gelernt hat. Er wurde 1842 geboren und studierte erst zwei Jahre bei Calame in Genf, ehe er nach Düsseldorf kam, wo er ebenfalls zwei Jahre verweilte und sich an Oswald Achenbach anschloß. Ein dreijähriger Aufenthalt in Rom beendete die Zeit des Studiums. 1871 ließ er sich in Berlin für einige Jahre nieder und 1877 nahm er seinen Wohnsitz in Hamburg. Er liebt es, den Glanz seiner Palette an dem Farbenspiel auf dem Wasser und in den Tonabstufungen der Luftperspektive zu zeigen, ist aber erst in den letzten Jahren an Feinheit der Farbennüancen und in der Stimmung seinem Lehrer gleichgekommen. Früher verflüchtigten sich seine Bilder oft in das Dekorative, und es blieb nichts als ein rein äußerlich wirkender Farbenzauber übrig. Zu seinen erfreulichsten und am meisten durchgebildeten Schöpfungen aus jener früheren Zeit gehört ein Cyklus „Die vier Jahreszeiten in Italien" (Herbst bei Neapel, Winter in der Campagna u. s. w.). Doch hat er alle diese Arbeiten durch zwei 1886 vollendete Bilder „Abend am Mittelmeer" (Berliner Nationalgalerie) und „Römische Villa" übertroffen, welche ihm einen Platz an der Seite Oswald Achenbachs sichern.

Eine mehr realistische oder eigentlich mehr prosaische Richtung als die Landschaftsmaler, die wir bisher betrachtet haben, hat Karl Irmer (geb. 1834 in Babitz bei Wittstock) eingeschlagen. Er kam 1855 nach Düsseldorf und studierte unter Gudes Leitung, hat aber wenig von dessen poetischer, schwungvoller Auffassung der Natur angenommen. Er fühlt sich am behaglichsten in der norddeutschen Binnenlandschaft, der er möglichst einfache Motive entlehnt. Eine Wiese mit weidendem Rindvieh, ein kleiner, von Bäumen umsäumter Teich, eine Landstraße, ein paar Bauernhäuser oder ein einsamer Waldessaum sind die hauptsächlichsten Themata seiner schlicht vorgetragenen Gemälde (Dieksee bei Gremsmühlen in Holstein, in der Berliner Nationalgalerie, ostfriesische Gehöfte auf Sylt, von der Insel Borkum, von der Insel Hiddensöe). Später hat er sein Studienfeld nach dem Harz verlegt, aus welchem er Motive mit frischem Kolorit und energischer Auffassung behandelte (Schierke, Straße bei Ilsenburg, Bodethal, im Selkethal, der Brocken). In verwandter Richtung ist Richard Burnier (geb. 1826 im Haag) thätig. Ein Schüler von Schirmer, weiter beeinflußt von Andreas Achenbach, ging er 1855 nach Paris zu Troyon, um sich

als Tiermaler auszubilden. Nach längeren Naturstudien in Holland und Belgien ließ er sich 1867 in Düsseldorf nieder, wo er meist mit Rindern staffierte Landschaften nach Motiven seiner Heimat flott, breit, bisweilen auch etwas brutal im Stile der französischen Realisten malt. Ein Realist ist auch Georg Oeder (geb. 1846 zu Aachen). Er war ursprünglich Landwirt und fing erst seit 1869 an, sich mit der Malerei als Autodidakt zu beschäftigen. Er machte Studienreisen nach dem bayrischen Gebirge, nach Westfalen und Holland, später auch nach Frankreich, England und Italien und nahm dann in Düsseldorf seinen Wohnsitz. Seinen Landschaften, welche die Natur von ihrer Schattenseite schildern — am geläufigsten ist ihm die Herbststimmung —, ist tief empfundene Wahrheit der Charakteristik und Kraft der Stimmung nicht abzusprechen. Aber die Wahrheit geht ihm über die Schönheit, und so machen seine meist nur auf Ton-, nicht Formenwirkung ausgehenden Bilder in koloristischer Hinsicht meist einen unbefriedigenden Eindruck. Ein „Novembertag" (1880, in der Berliner Nationalgalerie) ist für diese Richtung seiner Kunst charakteristisch. Neuerdings hat er seinen Stoffkreis jedoch erweitert und in Waldlandschaften (Eichwald, Waldinneres) Stimmungsbilder mit feiner, poetischer Beleuchtung und zarter, harmonischer Färbung geschaffen, sowie auch niederländische Motive (aus der Umgebung von Blankenberghe) behandelt.

Mit Schirmers Schule hängt indirekt auch der Landschafts- und Tiermaler Christian Kröner zusammen. Er wurde am 3. Februar 1838 in Rinteln geboren und widmete sich anfangs dem Berufe seines Bruders, eines Dekorationsmalers. Erst in seinem dreiundzwanzigsten Jahre faßte er den Entschluß, auf eigene Hand „Kunstmaler" zu werden. Er ging zu Studienzwecken ins bayrische Gebirge, dann nach München, wo er bereits einige Landschaften mit Wildstaffagen malte, und endlich nach Düsseldorf, wo er in dem Landschaftsmaler Louis Hugo Becker (1834—1868) einen Freund fand, der ihn ermunterte, auch unter mißlichen Verhältnissen und entmutigenden Erfahrungen auf dem einmal betretenen Wege zu bleiben. Becker war ein Schüler Schirmers und Gudes gewesen, und so mag durch den Verkehr mit jenem manches von der alten Tradition auf Kröner, der sich sonst von der Akademie fernhielt, übergegangen sein. Neben dem Studium des heimatlichen Waldes gab sich Kröner als passionierter Jäger auch dem des Rot- und Schwarzwildes hin, und bald erreichte er in der Charakteristik der Tierindividualität und in der Schilderung des Tierlebens im Walde eine solche Virtuosität, daß alle materiellen Hindernisse aus dem Wege geräumt werden konnten. Er machte nun zahlreiche Studienreisen nach dem Salzkammergut, dem Harz, den Nordseeküsten, nach Holstein und nach Rügen; sein Lieblingsaufenthalt wurde aber der Teutoburgerwald, insbesondere die Gegend der Externsteine. Auf seinen Gemälden verschmilzt Tier und Landschaft zu einem einheitlichen Ganzen, ungefähr wie auf den Bildern der beiden Achenbach die figürliche Staffage mit der landschaftlichen Szenerie. Die Feinheit der Luftstimmung wetteifert mit der unübertrefflich wahren, bei aller realistischen Durchführung doch poetischen, beinahe großartigen Auffassung der Tiere. Am besten gelingt ihm die Wiedergabe der jungfräulichen Natur des Waldes, dessen Ruhe noch kein menschlicher Fuß gestört, wenn des Morgens die Nebel über Höhen und Thäler wallen und der Hirsch, die Morgenfrühe witternd, aus dem Dickicht heraustritt und Umschau hält, bevor ihm seine Tiere folgen dürfen. Auch den Moment vor und nach dem Kampfe zweier Hirsche oder diesen selbst weiß Kröner mit großer Anschaulichkeit und mit dramatischer Energie zu schildern. Nicht minder lebhaft sind seine Jagdszenen dargestellt, wie z. B. das Wild bei einem eingesteckten Jagen durch die Lappen geht (Motiv aus dem Wildpark zu Springe, 1869), oder bei einer Treibjagd ein starker Hirsch mit mächtigem Satze über ein Rudel Wildschweine hinweg über das Gehege springt. „Hirsche nach dem Kampf" (1872), „Saujagd im Winter" (1874), „Hirsche nach der Brunstzeit" (1876), „Herbstlandschaft mit Hochwild" (1877, Berliner Nationalgalerie), „Durch die Schützen" (1884) und „Besiegt" (nach dem Kampf zweier Hirsche, Motiv vom Brocken 1886) und „Rehe im Winter" (s. die Abbildung auf S. 61) sind seine Hauptwerke, zu denen sich noch zahlreiche Radierungen und Zeichnungen für den Holzschnitt gesellen. Die Feinheit der Detaillierung, die Schärfe der Charakteristik und die überaus liebevolle Durchführung geben seinen Bildern den Vorzug vor denen von Karl Friedrich Deiker (geb. 1836 zu Wetzlar), der nach Kröner der beste Tiermaler der Schule ist. Er bildete sich anfangs auf der Zeichenakademie in Hanau und seit 1858 bei Schirmer in Karlsruhe, wo er bis zu seiner Uebersiedlung nach Düsseldorf (1864) thätig war. An dramatischer Kraft übertrifft er Kröner noch: seine Hirschkämpfe, seine Sauhetzen, besonders der Kampf des angeschossenen Keilers mit der Meute, und seine Hirschjagden sind Bravourstücke voll leidenschaftlichen Lebens, leider nur zu dekorativ gemalt und auch in der oft winterlichen Szenerie nicht so eingehend behandelt, wie die Landschaften Kröners. Sein älterer Bruder Johannes Deiker (geb. 1822 zu Wetzlar) war ursprünglich Schüler von Jakob Becker in Frankfurt a. M., bildete sich dann weiter in Antwerpen und malte besonders Porträts, bis ein längerer Aufenthalt bei dem Fürsten Solms auf Braunfels ihm die Liebe zur Jagd einflößte und ihn ebenfalls zur Darstellung des jagdbaren Wildes führte. Seit 1868 ist auch er in Düsseldorf ansässig. Er behandelt ähnliche Motive, wie sein Bruder, nur in kleinerem Maßstabe und mit geringerer dramatischer Lebendigkeit. — Sonst besitzt die Tiermalerei in Düsseldorf

Im Hochsommer. Von H. Deiters.

nur noch einen hervorragenden Vertreter, dessen Neigungen jedoch zu denen jener waidwerkgewaltigen Nimrode in diametralem Gegensatze stehen. Es ist Karl Jutz (geb. 1838 im Dorfe Windschläg bei Offenburg in Baden), welcher sich nach abenteuerlich verlebter Jugend seit 1861 in München im Anschluß an Mali, Gebler, Braith u. a. zum Tiermaler ausgebildet hatte, aber im Gegensatz zu den genannten Genossen den Hühnerhof und seine Bevölkerung zu seiner ausschließlichen Domäne erkor. 1867 nahm er seinen Wohnsitz in Düsseldorf, wo er seitdem eine stattliche Zahl von kleinen, mit miniaturenartiger Sauberkeit durchgeführten, sonnenhellen und lebhaft kolorierten Bildern gemalt hat, in welchen er mit liebevollem Eingehen auf Art und Charakter eines jeglichen zahmen Geflügels Leben, Freude, Mühsal und Kämpfe der Hühner, Gänse, Enten, Tauben, Truthühner u. s. w. auf den Höfen, im Felde und am Teichesrand zu schildern pflegt.

Von den übrigen Vertretern der Düsseldorfer Landschaftsmalerei aus der mittleren und neuesten Generation sind die namhaftesten Karl Ludwig Fahrbach (geb. 1835), ein Schüler Schirmers, der meist Motive aus deutschen Wäldern behandelt, Johannes Duntze (geb. 1823), ein Schüler von Calame, Heinrich Deiters (geb. 1840), dessen Landschaften nach Motiven aus den deutschen Mittelgebirgen, Oberbayern und Holland meist mit Vieh staffiert sind (vgl. die Abbildung auf S. 69), v. Bernuth, Ferdinand Hoppe, der Gebirgsmaler Wilhelm Bode (geb. 1836), Hoffmann-Fallersleben (geb. 1855), welcher von Fr. Preller beeinflußt wurde und ernste, bisweilen melancholische Landschaften, wie z. B. „Das Hünengrab“, „Vor einem Waldkirchhof“, „Nach der Sturmflut“ und „Ein altdeutscher Opferstein“, malt, Joseph Jansen, ein ausgezeichneter Gebirgsmaler voll Kraft der Schilderung und voll romantischen Schwunges, und Themistokles von Eckenbrecher (geb. 1842 in Athen), ein Schüler Oswald Achenbachs, der die halbe Welt durchreist hat und unter den Düsseldorfer Landschaftsmalern das kosmopolitische Element vertritt. Seine Gemälde reizen freilich mehr durch die ungewöhnlichen Stoffe als durch die rein künstlerische Wirkung, die durch das harte und bunte Kolorit beeinträchtigt wird. Er malt Marinen von der norwegischen Küste und von den Gestaden des Mittelmeeres, Straßenansichten aus Kairo und Konstantinopel mit bunter Figurenstaffage in Oel und Aquarell. Aus der Schule von Oswald Achenbach sind auch Albert Arnz (geb. 1832), Hellmuth Raetzer (geb. 1838) und Hans Feddersen (geb. 1848) hervorgegangen. Arnz leistet sein Bestes in italienischen Landschaften (auf den Ruinen des alten Rom, das Kolosseum, Strand bei Neapel, Tempio di Venere bei Mondschein, Mondaufgang in der römischen Campagna), welche er in der minder effektvollen, mehr auf intime Reize ausgehenden Art Flamms behandelt. Raetzer wählt seine Motive meist aus den bayrischen und tiroler Alpen, aus dem Harz und von Rügen, wobei er ebenso sehr die Großartigkeit der Gebirgsnatur in romantischem Sinne schildert, als er nach Feinheit und Tiefe der Stimmung strebt. Feddersen hat nach dreijährigem Besuch der Düsseldorfer Akademie seine Studien auf der Kunstschule in Weimar beendet. Dort scheint er sich dem trostlosen Realismus hingegeben zu haben, welcher seine Naturauffassung, seine Zeichnung und Farbengebung kennzeichnet. Wenn er polnische Dörfer mit im Kote stecken gebliebenen Fuhrwerken, russische Steppen mit Pferdeherden, polnische Märkte u. dgl. malt, ist diese Auffassung und die derbe und breite malerische Behandlung angemessen, nicht aber bei italienischen Motiven, welche energisches Sonnenlicht und leuchtende Lokalfarben verlangen. An Oswald Achenbach hat sich auch Hermann Krüger (geb. 1834) ein Schüler Flamms, in seinen Landschaften aus Unteritalien und Sizilien angeschlossen.

Ohne Zusammenhang mit der Düsseldorfer Schule, aber doch auf dem Boden romantischer oder idealer Naturanschauung steht Alfred Metzener (geb. 1833 zu Niendorf in Lauenburg), ein Schüler von Richard Zimmermann in München. Die Jahre 1864—67 brachte er in Italien zu, wo er u. a. die Zeichnungen zu dem Werke über Sizilien von Hoffweiler anfertigte, und dann ließ er sich in Düsseldorf nieder. Er malt fast ausschließlich Gebirgslandschaften aus der Schweiz, Südtirol und Italien. Von hohem Standpunkte aus liebt er es, einen weiten Blick über Thäler, Höhen und Weiler zu geben, wobei er gewöhnlich die Sonne hinter leichten Wolken verbirgt, so daß einzelne Partien voll beleuchtet sind, andere im Schatten liegen. Seine durch äußerst sorgsame Durchführung und glänzendes Kolorit gleich ausgezeichneten Hauptwerke sind: „Kapuzinerkloster bei Amalfi“, „Blick auf Capri“ (1870), „Lago di Tenno in Südtirol“ (1874), „Castello di Tenno bei Riva“ (1876, Berliner Nationalgalerie), „Val Tremola“ am St. Gotthard, „Motiv von der Franzensfeste in Südtirol“ (1880) und „Aus dem Mesoccothal“ (1884), von denen besonders das letztere zu den hervorragendsten Schöpfungen der neueren Landschaftsmalerei gehört. Zur Düsseldorfer Schule muß auch Karl Oesterley der Jüngere (geb. 1839 zu Göttingen) gezählt werden, der anfangs Schüler seines Vaters war und seit 1857 an der Düsseldorfer Akademie unter Deger studierte, sich aber seit 1865 der Landschaftsmalerei zuwandte. Karl Oesterley der Aeltere (geb. 1805) entfaltete eine doppelte Thätigkeit. Er war Historienmaler und Dozent der Kunstgeschichte, als welcher er sich 1829 an der Universität seiner Vaterstadt Göttingen habilitierte. Er brachte es 1842 zum ordentlichen Professor, vervollkommnete sich aber daneben unablässig in der Malerei. 1836 ging er zu diesem Zweck nach Düsseldorf, wo er sich an Schadow anschloß und ein größeres Bild, „Die Tochter Jeph-

thas", malte. Als ihm dann der Auftrag erteilt wurde, in der Schloßkirche zu Hannover die Himmelfahrt Christi in Fresko zu malen, begab er sich nach München, um dort die Freskotechnik zu erlernen. 1844 finden wir ihn wieder in Düsseldorf, wo er „Christus, von der Thür des Ahasveros verstoßen" malte. Es folgten „Beatrice und Dante vor dem Paradiese" (1845), „Lenore mit ihrer Mutter" nach Bürger (1847), die „Mühseligen und die Beladenen" (1851), „Christus am Kreuze" (1852), mehrere Genrebilder und Porträts. In seinem Sohne erwachte die Neigung zur Landschaftsmalerei während eines Aufenthalts in Lübeck, wohin er sich begeben hatte, um ein Gemälde von Memling zu kopieren. Anfangs wählte er seine Motive aus der Lüneburger Heide, seit 1870 aber, wo er zum erstenmal nach Norwegen reiste, der Hochgebirgsnatur dieses Landes. In weiteren Kreisen wurde er erst 1879 durch die internationale Kunstausstellung in München bekannt, auf welcher er für „eine Ansicht des Raftsund im nördlichen Norwegen" (jetzt im schlesischen Museum zu Breslau) und einen „norwegischen Fjord" die große goldene Medaille erhielt. Die Großartigkeit der felsigen Umgebung und der dunklen Meeresflächen steigert er gern durch Mondscheinbeleuchtung oder durch eine dichte Bewölkung des Himmels, von welchem nur spärliches Licht auf die Wellen fällt. Seine breit und kräftig gemalten Bilder (Sommernacht bei den Lofoten, Romsdalsfjord, Fischer an der norwegischen Küste, Oldenwand im Nordfjord) sind daher meist von starker Wirkung, die sich bisweilen aber auch ins Dekorative verliert.

Daß in die Physiognomie der Düsseldorfer Landschaftsmalerei neuerdings einige realistische Züge extremsten Charakters eingezeichnet worden sind, haben wir schon bemerkt. Am entschiedensten geht in dieser Richtung Gregor von Bochmann vor, ein aus Nehat in Esthland stammender Deutschrusse (geb. 1850), der zwar seit 1868 seine Studien auf der Düsseldorfer Akademie gemacht hat, aber in seiner Naturauffassung durch die französischen und belgischen Realisten beeinflußt wird, welche keine Luft sehen wollen und die Figuren unvermittelt in die Landschaft hineinsetzen. Bei seinen Motiven, welche er teils Holland, teils seiner esthnischen Heimat entlehnt, sucht er den melancholischen Eindruck, den Landschaft, Menschen und Vieh machen, noch dadurch zu verstärken, daß er alle lebhaften Farben gleichsam durch einen grauen Schleier bricht. Doch zeugen seine fast immer mit reicher figürlicher Staffage versehenen Landschaften von feiner Beobachtung und die Figuren sind scharf charakterisiert. Ein „Sonntag bei der Kirche in Esthland" (1874), „Schleuse in Holland", die „Kartoffelernte in Esthland", die Werft in Südholland" (1878, Nationalgalerie zu Berlin), „Fischmarkt bei Reval" (1886) und „esthnischer Krug" sind die Hauptwerke des Künstlers, der übrigens in seinen letzten Arbeiten den Lokalfarben ein größeres Recht innerhalb der grauen Gesamtstimmung eingeräumt hat.

Auch an der Akademie hat der Realismus, freilich in einer weit maßvolleren Form, Eingang gefunden. Als Oswald Achenbach 1872 seine Professur niederlegte und Albert Flamm, der ihn zeitweilig vertreten hatte, ebenfalls aus der Lehrerschaft ausschied, hatte man die Absicht, auch ferner die Landschaftsmalerei an der Akademie durch einen Meister der ideal-romantischen Richtung vertreten zu lassen. Es scheint indessen, daß man keine geeignete Lehrkraft finden konnte und so fiel die Wahl schließlich auf Eugen Dücker, der sein Lehramt seit 1875 ununterbrochen ausübt. Dücker wurde am 10. Februar 1841 zu Arensberg in Livland geboren, machte seine Studien auf der Akademie in Petersburg und kam 1864 nach Düsseldorf. Seine Spezialität ist die Marine- und Strandmalerei. Der Einfluß Andreas Achenbachs ist in seinen Gemälden nicht zu verkennen. Doch liebt er nicht die blendenden Effekte, sondern begnügt sich, mit breitem Pinsel die intimen Reize der Wasserfläche und der Strandszenerie zu schildern. Während er anfangs etwas dekorativ malte, legt er jetzt eine immer steigende Sorgfalt auf die Durchbildung der Form, wofür eine Strandlandschaft von der Insel Rügen bei aufgehendem Vollmond (1878, in der Berliner Nationalgalerie) ein Zeugnis ablegt. Er wählt seine Motive meist vom Strande der Ost- und Nordsee, von den Inseln Rügen und Sylt und weiß dieselben trotz ihrer Einfachheit durch Feinheit der Stimmung bei schlichter Durchführung überaus anziehend zu gestalten. Ein Schüler Dückers ist Heinrich Petersen aus der Gegend bei Flensburg gebürtig, der sich in der schlichten Auffassung des Naturobjekts und in dem Streben, aus der einfachen Erscheinung eine fesselnde poetische Stimmung zu entwickeln, an seinen Meister anschließt.

Die Architekturmalerei hat in Düsseldorf nur einen einzigen hervorragenden Vertreter in Adolf Seel (geb. 1829 zu Wiesbaden) aufzuweisen, freilich einen, welcher unter den Architekturmalern der Gegenwart in erster Reihe steht. Er bildete sich von 1844—1851 auf der Akademie, besonders unter Karl Sohn, und studierte dann ein Jahr lang in Paris. Anfangs hielt er sich an die Darstellung des Inneren von byzantinischen, romanischen und gotischen Kirchen. Nachdem er sich 1864 und 1865 in Italien aufgehalten, beschäftigten ihn vorzugsweise die Markuskirche in Venedig und ihre Kapellen. Seine künstlerische Kraft entwickelte sich aber erst zu voller Reife und Eigenart, nachdem er 1870—71 Spanien, Portugal und die Nordküste Afrikas und 1873—74 den Orient, Aegypten und Palästina bereist hatte. In der Wiedergabe der maurischen und arabischen Baudenkmäler in Verbindung mit einer malerischen Figurenstaffage erreichte er bald eine Virtuosität, welche ihren Höhepunkt ebensowohl in strenger Detaillierung der Ornamentenfülle wie in dem

Glanze der koloristischen Gesamtwirkung, in reizvoller Beleuchtung und in poetischer Auffassung findet. Der „Löwenhof der Alhambra", ein „arabischer Hof in Kairo" (1876, in der Berliner Nationalgalerie), ein „ägyptischer Harem mit Insassen" (1878), „aus der Alhambra" und „Eingang zum Saale der zwei Schwestern" sind Seels Hauptwerke aus der Zeit seiner künstlerischen Reife. Eine gleiche Meisterschaft der koloristischen Darstellung wie der sorgsamen Durchführung der Einzelheiten erreicht Seel auch in seinen Aquarellen, und gelegentlich hat er auch Einzelfiguren aus dem orientalischen Volksleben lebendig und wahr geschildert.

* * *

Diese Skizzen aus dem Düsseldorfer Kunstleben, in welchen der Versuch gemacht worden ist, dessen mannigfaltige Wandlungen während der letzten vier Jahrzehnte mit Anknüpfung an die Gründung und die ersten Entwickelungsstufen der Schule zu schildern, haben sich mit der biblischen und profanen Geschichtsmalerei, mit Kriegs- und Soldatenbildern, mit der Volks- und Sittenmalerei und mit der idealistischen und realistischen Wiedergabe des landschaftlichen Bildes in Verbindung mit Menschen und Tieren beschäftigt. Ein anderer Zweig der Malerei, welcher sich in den Haupt- und Residenzstädten Deutschlands gegenwärtig einer hohen Blüte und eines stetig wachsenden Gedeihens zu erfreuen hat, die Bildnismalerei, ist in Düsseldorf immer nur ein bescheidener Zweig am alten Stamme gewesen. Wohl drang der Ruhm von Karl Sohns Bildnissen, namentlich von seinen weiblichen, in den Zeiten der alten Schule durch die Ausstellungen in Berlin über Düsseldorfs Mauern hinaus, und auch auf Th. Hildebrandts Bildnisse fiel der Glanz des berühmten Namens. Aber Porträtmaler, die sich ausschließlich diesem Gebiete der Menschendarstellung im nächsten Sinne des Wortes hätten widmen wollen, würden während der fünfziger und sechziger Jahre in dem engen Kreise einer Provinzialstadt, deren Wirkung auf die Umgebung immerhin eine sehr begrenzte war, keine sichere Existenz gefunden haben. Aus jener Zeit sind nur die durch energische und lebendige Charakteristik ausgezeichneten männlichen Porträts von Julius Roeting (geb. 1821) zu erwähnen, welcher sich auch durch einige Geschichtsbilder bekannt gemacht hat, von denen eine „Grablegung Christi" (in der Kunsthalle zu Düsseldorf) bei gleichen Vorzügen der Charakteristik einen durch das Studium der Venezianer und des Rubens gründlich geschulten Koloristen offenbart. Erst in neuerer Zeit, nach dem volkswirtschaftlichen Aufschwung Düsseldorfs und der Rheinlande seit 1871, hat in der rheinischen Kunststadt ein Künstler festen Fuß fassen können, welcher die Bildnismalerei als das Hauptgebiet seines Schaffens kultiviert: Hugo Crola (geb. 1841 zu Ilsenburg am Harz), ein Schüler der Akademien von Berlin und Düsseldorf, wo er sich bei Bendemann, Karl und Wilhelm Sohn ausgebildet hat. Schon zu Ende der sechziger Jahre erzielte er mit männlichen und weiblichen Bildnissen einige glückliche Erfolge, und seit dem Anfang der siebenziger Jahre gelangte die vornehme Auffassung seiner Porträts, welche besonders den weiblichen zu gute kam, auch auf den internationalen Ausstellungen zur Geltung, obwohl Crolas malerische Technik etwas Befangenes und Schwerfälliges hatte. Aber mit den Jahren überwand er diese Mängel. Sein Kolorit nahm nicht nur an Kraft und Wärme, sein malerischer Vortrag nicht nur an Leichtigkeit und Lebendigkeit zu, sondern er durfte sich sogar, wie z. B. in dem Bildnis eines jungen Mädchens in weißer Balltoilette (1887), welches sich in ganzer Figur von einem lichtgrauen Hintergrunde abhebt, an die Lösung koloristischer Probleme wagen, welche früher das ausschließliche Vorrecht der französischen Farbenkünstler gewesen war. 1877 wurde Crola Lehrer und im folgenden Jahre Professor an der Kunstakademie.

* * *

Crola steht nicht mehr vereinzelt da. Aeltere und jüngere Künstler — wir erinnern nur an E. v. Gebhardt, Janssen, K. Sohn d. j. — haben sich neben ihren Hauptaufgaben mit frischem Mute auch der Bildnismalerei angenommen, und dieses neue Grünen eines fast verdorrten Zweiges ist ein verheißungsvolles Zeichen unter mehreren anderen, daß die Düsseldorfer Malerschule wie Antaeus unablässig zuströmende Kräfte aus wohlgepflegtem, zuträglichen Boden zieht. Unerschüttert hat sie viele Stürme überstanden, und immer von neuem haben sich nach Jahren des Stillstands die Augen der Freunde deutscher Kunst und Kultur auf Düsseldorf gerichtet, weil wieder einmal etwas ganz Besonderes von dort gekommen war. Der Wahlspruch des Adlers, des Wappentiers des „Malkastens", welchen einst Camphausen bei feierlicher Gelegenheit in einen wohlklingenden Vers gefaßt hat, ist allgemach auch der Wahl- und Kampfspruch der ganzen Schule geworden:

„Durch komm ich doch — ich komm durch das Gedränge."

ABENDSTIMMUNG MOTIV AUS HOLSTEIN.

G. Meißner fec.

Verlag von F. A. Brockhaus in Leipzig.

Druck von F. A. Brockhaus in Leipzig.

Inhalt.

Illustrationen im Text.

Kupfer.

Namenregister.

Neuer Verlag von E. A. Seemann in Leipzig.

In allen Buchhandlungen ist zu haben das erste Heft der neuen Folge der

Zeitschrift für bildende Kunst.

Probeholzschnitt aus der Zeitschrift für bildende Kunst. Neue Folge. I. Jahrgang 1889—1890.

Abonnementspreis für den Jahrgang mit dem Beiblatt „Kunstchronik" 25 Mark im Buchhandel wie auch durch die Post bezogen.

Schularbeiten. Zeichnung von Carl Fröschl.

Der Jahrgang beginnt mit Oktober und besteht aus 12 reich illustrierten Monatsheften mit Kupfern und andern Kunstbeilagen nebst dem Beiblatt „Kunstchronik", das in jeder Woche, in welcher kein Zeitschriftheft erscheint, ausgegeben wird. Preis des Jahrgangs 25 Mark bez. mit dem in gleichem Formate erscheinenden „Kunstgewerbeblatt" 30 Mark. — Das in 12 Monatsheften jährlich erscheinende „Kunstgewerbeblatt" kostet für sich allein bezogen 8 Mark.