

## Viertes Kapitel.

### Friedrich Overbeck und die Heiligenmaler.

Die Deutschen sind zu allen Zeiten ein frommes Volk gewesen; eine eigene Sehnsucht, wie das Heimweh, hat sie immer über die Erde und das irdische Dasein hinausgezogen, dass Verhältniss des Menschen zu Gott und das Wesen der Gottheit ist zu allen Zeiten der Gegenstand unserer innigsten Gefühle und unserer tiefinnigsten Gedanken gewesen. Wenn die ganze Welt in Materialismus zu versinken drohte, so waren es immer deutsche Männer, welche die Rolle des mahnenden Gewissens übernahmen und auf das Ueberirdische und Uebersinnliche hinwiesen.

Die Rückkehr zur Religiosität, man kann wohl sagen: zum Christenthum, welche in den ersten fünfzig Jahren dieses Jahrhunderts überall statt fand, ist grossentheils von Deutschland aus angeregt worden, und bei den Deutschen hat wunderbarer Weise hauptsächlich Poesie und bildende Kunst das Apostel- und Predigeramt übernommen.

Die romantischen Dichter hatten mit den mittelalterlichen Traditionen das Christenthum so zu sagen mit in den Kauf genommen; es gehört einmal wesentlich dazu.

Die Reste und Trümmer gothischer Kirchenbauten, geheimnissvoller und anziehender in ihrer Verwahrlosung und in ihrem Verfall, die Legenden und Sagen, welche sich daran knüpften, gaben der Dichtkunst eine ganze Welt von neuen Stoffen, deren sie sich mit Eifer und Begeisterung

bemächtigte. Glockenklang und Weihrauchduft gewährten einen neuen Reiz und eine fremdartige Würze für die auf dem kühlen Parnass und Helikon Fröstelnden und aus dem bacchischen Taumel Ernüchterten; das alterthümliche Kirchengepränge brachte neue Farben in die abgeblasste, farblose Welt.

Göthe verglich die „neupoetischen Katholiken“, wie er sie nannte, mit Kindern, die Procession spielen.

Aber aus dem Spiel ward Ernst; heisse Gemüther berauschten sich an den poetischen Klängen und Düften, die Religion, welche Anfangs nur ein Element der Poesie sein sollte, machte ihr selbstständiges Recht geltend, sie konnte nicht dienen: sobald sie einmal anerkannt war, musste sie herrschen.

Die Dichter, welche zuerst die religiösen Gefühle nur als eine neue Art von Maschinerie für die poetische Scene gebraucht und den geistlichen Rock als Maske getragen hatten, lebten sich bald ganz hinein und wurden, was sie Anfangs nur gespielt hatten, Priester und Propheten. Ausserdem hatte sich, in Norddeutschland besonders, durch die ganze ungläubige Zeit hindurch das Christenthum in der Form einer Art von rationeller Moralreligion erhalten, womit es den Leuten aufrichtig Ernst war; aber dieses Christenthum war den poetischen Gemüthern zu nüchtern, die Verstandesthätigkeit, welche es immer anregte, war ermüdend, man sehnte sich nach Wärme und Behaglichkeit und war herzlich froh, als nun plötzlich die Poeten und Aesthetiker eine Gefühlsreligion zu Ehren und Rechten brachten.

Nun proclamirte man die Religion als Grundlage und Ursache aller Dichtung: ohne Glauben und Frömmigkeit sollte fürder keine poetische Begeisterung mehr möglich sein.

Auch die bildende Kunst musste folgen; aus den Polsterkammern und Schutthaufen, wohin die aufklärende Zeit sie verwies, zog man die Kunstwerke des Mittel-

alters wieder hervor und fand in ihnen, was man gerade entbehrte, Naivetät, Innigkeit und Ueberzeugungstreue, und schrieb diese Vorzüge der tiefen Frömmigkeit ihrer Urheber, die man einmal als unbezweifelt annahm, zu. Grösseres oder geringeres Talent sollte nur die Folge grösserer oder geringerer Glaubensbegeisterung sein. Man vergass, dass die Kunst doch immer nur auf dem Sinnlichen beruhte; sie sollte nunmehr das Sinnliche abstreifen und ganz geistig werden, sie sollte ihre Gestalten nicht mehr aus dem Leben und der Natur, sondern aus der Tiefe des Gemüthes hervorschaffen, sie sollte der Welt und der Schönheit entsagen, um eine höhere Welt und höhere Schönheit zu erringen.

„Weil einige Mönche Maler gewesen waren,“ so spottete Göthe, „sollten alle Maler Mönche werden.“

Ein norddeutscher Mann erfasste diese neue Aufgabe, nicht wie die Dichter in wüstem Sinnen- und Seelentaumel übermattet und überreizt, sondern mit dem ganzen Ernst und der Aufrichtigkeit, die er von Hause mitgebracht hatte; er fand die Form für den Ausdruck des neuerwachten christlichen Gefühls.

Ursprünglich anlehnend an altdeutsche Muster, schuf Friedrich Overbeck eine ganz neue Kunstrichtung.

Nicht nur weil der von den Romantikern eingeschlagene Weg nothwendig zum Katholicismus und zur Kirche führen musste, sondern auch aus innerer Neigung wandte sich ein grosser Theil unserer Künstler dahin, alle die weichen, sehnsüchtigen Naturen, anderseits aber auch Männer von ernsterem religiösem Sinn. Overbeck's Beispiel, welcher seine Kunst ausschliesslich dem Dienste der Religion widmete, hat viele Nachfolger gefunden, auch solche, welche in dieser Richtung über Maass und Ziel hinausgingen; im Ganzen aber hat sich auf diesem Gebiete unsere Kunst am reinsten und schönsten entwickelt. Selbst unsere Nachbarn, die Franzosen, welche sonst gern den Ruhm unserer Kunst anfechten, lassen uns in diesem Falle

den Vortritt; unsere Meister dieser kirchlichen Kunst gelten überall als Muster und haben durch ihre Werke und ihr Beispiel eine vollkommene Umwälzung in der kirchlichen Kunst hervorgebracht, welche sich allmählich über ganz Europa erstreckte.

Es war natürlich, dass die Nachfolger dieser neuchristlichen Kunstrichtung sich bald mehr und mehr zu den altitalischen Künstlern hingezogen fühlen mussten; schienen sie doch die Vorgänger und Meister der Deutschen; sie waren dem katholisch-ascetischen Ideal, welches man sich geschaffen hatte, am nächsten gekommen; Fra Angelico von Fiesole war der reinste Vertreter einer ganz gottesdienstlichen, von aller Sinnlichkeit und allem Sinnenreiz absehenden Kunst. So sehen wir denn diese Schule oft auf dem Wege zu seltsamen Verirrungen und Mustern folgen, welche unserer Zeit und unseren Begriffen sehr fern liegen.

Aber Uebertriebenes hält nicht lange Stich, und jene extreme Richtung der Kunst musste sich bald modificiren; auch auf dem Gebiete der Heiligenmalerei hat der Realismus sein allerdings dort nur bescheidenes Recht in Anspruch genommen, hauptsächlich durch die Düsseldorfer Schule.

Für jene oben charakterisirte Kunstweise der sogenannten nazarenischen Schule ist sehr bezeichnend die Vision des heiligen Franz von Assisi, ein grösseres Wandgemälde, welches Overbeck in der Kirche des Heiligen in Assisi ausführte. Es erinnert ganz an frühe italienische Kunstwerke; dürftig componirt, eine etwas magere Zeichnung und ein gänzlicher Mangel der Farbe und Wirkung, aber voll von einer Art von hingebender Frömmigkeit und Begeisterung, die den Beschauer jedenfalls nicht gleichgültig lässt.

Ein noch früheres Werk des Künstlers, „Die Erweckung des Lazarus“ (von 1824) ist in der Composition sehr naiv und erinnert noch mehr wie das vorgenannte Bild an die älteren

Italiener. Die Zeichnung ist einfach und sehr fein, wenig bewegt, und gleichfalls etwas mager, die Farbe des Bildes ist hart und unharmonisch, die einzelnen Localfarben stehen ungebrochen schroff neben einander. Das Bild ist dünn und mit Lasurfarben gemalt, mit schwärzlichen und dumpfen Schatten und macht fast den Eindruck eines Glasgemäldes.

„Der Tod des heiligen Joseph,“ eine Zeichnung von grösster Unscheinbarkeit, ist in jeder Beziehung ein vortreffliches Werk, voll des tiefsten Gefühls, voll des wärmsten Seelenausdrucks: „Selig sind die, welche in dem Herrn sterben!“ ist der Gedanke dieses Bildes, und er konnte nicht edler, einfacher, frömmere ausgesprochen werden. Im Schoosse Christi athmet der heilige Geist seine reine Seele aus, segnend erhebt der Heiland seine Rechte, und betend kniet Maria neben ihm.

Man kann nicht genug bewundern, wie in Overbeck's Werken der Geist und die Form so ganz und gar einig sind; da ist auch nicht eine Linie, welche überflüssig wäre, nicht eine Form, welche anderen Rücksichten diene, als nur dem reinsten Ausdruck des tieferfassten Gegenstandes. In dieser Beziehung ist Overbeck ganz ebenbürtig mit Cornelius, und beide Meister verdienen mit Recht, immer zusammen als die Ersten unter den Meistern der neuen deutschen Schule genannt zu werden, welche ja von diesen Beiden ihren Ursprung herleitet.

So sehr beide Meister sich aber auch darin ähnlich sind, dass ihre Kunst auf dem Charakteristischen des Gegenstandes beruht und davon ausgeht, so verschieden sind sie in anderer Beziehung.

In Cornelius' religiösen Darstellungen waltet vor Allem die göttliche Majestät, die Macht und Herrlichkeit Gottes und die erhabene Würde seiner Heiligen; dem unerbittlich weltwaltenden Gott gegenüber stellt er die Menschheit, die Bösen entweder in verzweifeltem, nutzlosem Widerstreben oder in kalter Resignation, die Guten in seliger Erhaben-

heit über irdische Gefühle, irdischem Schmerz oder irdisches Glück dar; überall herrscht eine tragische Erhabenheit. Bei Overbeck waltet der menschenliebende, vergebende Christus, der Gott der Gnade, der für die Menschheit und mit der Menschheit leidet, und das liebevolle Dulden hingebender Frömmigkeit.

Die tiefinnigste Frömmigkeit des Künstlers athmet aus allen seinen Werken, und ich wusste kaum einen anderen Künstler unter den lebenden, welchem es so gelingt, das, was sein Herz bewegt, in seinen Bildern auszusprechen.

Wenn bei Cornelius das ganze Werk auf der geistigen Erfassung und Durchdringung des Gegenstandes beruht, so beruht es bei Overbeck auf dem Gefühl, und man hat nicht ganz ohne Grund der ganz und gar männlichen Erscheinung von Cornelius' Kunst gegenüber Overbeck's Kunst als eine mehr weibliche bezeichnet.

Die grösste Meisterschaft in der Zeichnung, eine wunderbare Leichtigkeit in der Behandlung des Griffels und der Kohle, trägt zu der vollkommenen Erscheinung des Geistigen in Overbeck's Werken sehr viel bei; der Künstler ist durch sein Material, so weit er's gebraucht, niemals gehemmt; er gebraucht es indessen mit grosser Mässigung, und niemals sieht man bei ihm, wie wohl bei anderen Meistern, die Fertigkeit, die Virtuosität zur bewussten Erscheinung gebracht, niemals sehen wir in seinen Werken die Kunst um der Kunst willen erscheinen, niemals das Coquettiren mit dem virtuoson Machwerk.

Die Schönheit in Overbeck's Figuren ist immer eine höchst keusche, ich wüsste sie nicht besser zu bezeichnen; obschon er die Menschen individueller auffasst und charakterisirt, als Cornelius, so streift er doch alles ab, was nicht streng nothwendig, was kleinlich und zufällig ist, und seine Formen erscheinen dadurch mitunter etwas dürftig; keineswegs aber finden wir bei ihm jene ascetische Dürre, worin manche andere streng christliche Künstler das Wesen der Frömmigkeit suchen.

Eben so finden wir bei Overbeck auch nur selten jene mystisch-symbolische Weise, das Spiel mit tief sinnigen Beziehungen, worin sich viele unserer christlichen Künstler gefallen; in seinen meisten und besten Werken stellt er den erfassten Gegenstand einfach und schlicht dar, und seine Darstellungsweise erinnert direct an die Sprache des Evangeliums.

Die Zeichnungen zu den Evangelien sind durch den Stich bekannt. Nach meinem Gefühl sind die Blätter unter allem, was die neuere Kunst auf diesem Gebiete geschaffen hat, das Werk, welches am meisten dem Geiste des Gegenstandes, den es darstellt, entspricht. Voll des tiefsten Gefühls, voll Ruhe und Milde, mit einer Klarheit und Verständlichkeit componirt, die immer den Gegenstand vor Allem in's Auge fasst und schlicht erzählt, zeigen sie die edelste Einfachheit der Formen und eine wirklich jungfräuliche Anmuth und Schönheit. Die religiöse Begeisterung wird durch einen klaren Verstand gehalten und gemässigt; nirgend sehen wir in diesen Blättern die Excentricitäten einer gepeinigten überspannten Phantasie, die so häufig in modernen christlichen Bildern hervortritt, nirgend auch die formellen Gemeinplätze, die ebenfalls so häufig auf diesem Gebiete erscheinen. Die Handlung ist immer die Hauptsache der Darstellung, und obgleich die Zeichnung nur das Nothwendigste giebt, sind die Figuren doch immer Menschen und werden nicht zu symbolischen Abstractionen.

Durch dieses Festhalten an dem Kern der Darstellung, an dem Gegenstand, bleiben die Bilder immer durchaus lebendig und wahr, und manche sind sogar höchst dramatisch und voll leidenschaftlicher Bewegung. So die Scene, wo Christus und Barrabas dem Volke zur Wahl vorgestellt werden und dieses sich für den Letzteren ausspricht. Diese Darstellung ist nicht nur der Form nach höchst originell erfunden, sie ist ganz im Sinne antiken Volkslebens aufgefasst. So das Bild des Kindermordes,

wo der Künstler weislich die widerliche Abschlachterei vermieden hat, aber die Mütter über ihre ermordeten Kinder in wahrhaft grossartiger Weise klagend darstellt.

In der Scene, wo Pilatus und Herodes sich nach Verurtheilung des Heilandes begrüßen, liegt in der Darstellung sogar ein Zug von Humor, wie man ihn kaum erwarten sollte bei einem Künstler wie Overbeck. Der mürrische Ernst des römischen Landpflegers, der sich seiner Macht bewusst ist, das freundliche Lächeln des vornehmen, aber der höheren Gewalt gegenüber unmächtigen Fürsten, die höfische Gewandtheit des verschmitzten jüdisch-griechischen Diplomaten gegenüber der Derbheit des Soldaten und die Weise, wie diese beiden sich verbindlich und mit Fingerspitzen die Hand reichen, das ist vollkommen der Natur abgelauscht; man sieht, der Künstler ist nicht nur seinem Gefühle gefolgt, er hat auch die Geschichte studirt und die Menschen.

Durch diese Vorzüge unterscheidet sich Overbeck sehr von vielen unserer specifisch christlichen und kirchlichen Maler, die häufig sich erst dann des heiligen Gegenstandes würdig zu machen glauben, wenn sie in subjectiver Befangenheit sich von der Wahrheit und Wahrscheinlichkeit möglichst entfernen.

Nahe verwandt mit Overbeck in der ihm eigentlichen Richtung und Kunstweise erscheint Ed. Steinle, welcher in einigen Werken eine auffallende Aehnlichkeit mit Overbeck'schen Werken zeigt; dennoch sind beide Künstler sehr verschieden. Jene tiefe Frömmigkeit, welche aus Overbeck's Bildern so kindlich naiv uns anschaut, erscheint in Steinle's Bildern mehr selbstbewusst und absichtlich; jene fromme Einfachheit und Schlichtheit steigert sich bei Steinle zur ascetischen Entweltlichung. Wenn ich bei dieser Kunst die Muse nennen darf, so möchte ich sagen, Overbeck's Muse ist eine Jungfrau, Steinle's eine Nonne.

Seine „Madonna“, welche 1861 in Köln ausgestellt war,

ist ein eigenthümliches Bild, schön in den Linien der Composition, weniger in der Form der Figuren, welche mit Ausnahme des hübschen und naiven Christuskindes etwas mager und kränklich erscheinen; die Madonna selbst hat etwas Altjungferliches, und die Physiognomie des musircirenden Engels ist ebenfalls eigenthümlich spitz und scharf. Seltsam ist der Hintergrund: er stellt die Ruinen des heutigen Rom (vor 1861) dar und bildet einen wunderlich anachronistischen Contrast mit dem Gegenstande des Bildes. In einem anderen Werke, dem St. Lucas, welcher die Madonna malt, ist besonders diese sehr schön, von tief ernstem, innigem Ausdruck, eine edle, hohe Weiblichkeit.

Die Engel, die der Künstler im Chor des Domes von Köln al fresco ausgeführt hat, sind Werke von grosser Schönheit, in welchen sich Ernst und Würde mit einer gewissen Eleganz vereinigt. Ein Gemälde, „Maria mit Elisabeth“, 1858 in München ausgestellt, ist ebenfalls ein schönes Werk von grosser Innigkeit des Ausdruckes und sehr edler Zeichnung. Auf einen Cyklus von Compositionen, welche für die Wandgemälde im Museum zu Köln bestimmt waren, und die Kölnische Kunstgeschichte darstellen sollen, sowie auf manche andere Werke des Künstlers, werde ich später zurückkommen. In anderer Weise, als diese beiden christlichen Meister, erscheint ein dritter gleicher Richtung: Joseph Führich.

In Führich's Werken finden wir häufig eine mystisch-symbolische Auffassung, welche sich jedoch in sehr klare, verständige Formen kleidet; Führich ist wie Steinle in ausgesprochenster Weise ein katholischer Künstler, er fasst meistens auch das bloss Biblisch-geschichtliche in bestimmt kirchlicher Weise auf, indessen nicht mit der ascetischen Strenge, welche Steinle's religiöse Darstellungen auszeichnen. Seine Compositionen sind voll und reich, seine Formen sind markig und kräftig, die Bewegungen und der Ausdruck sind energisch; es ist nicht das warme, weiche Gefühl, das vorherrscht, wie bei Overbeck, nicht die schwärme-

rische Begeisterung, wie bei Steinle, noch auch die erhabene Gewalt und Majestät, wie bei Cornelius, wohl aber ein männlich kräftiger Ernst, eine ruhige Würde; die Darstellung strebt nach rationeller Wahrheit und Wahrscheinlichkeit, und selbst die mystischen Beziehungen erscheinen mehr durch Verstand combinirt, als aus poetischer Inspiration entsprungen.

Führich's Zeichnung zeigt tiefes Studium, eine gewisse akademische Richtigkeit; sie ist nicht so schlicht und anspruchslos wie bei Overbeck, nicht so virtuos wie bei Steinle, charakteristisch und schön, immer bewusst und klar und nicht ohne Absicht, auch mit der Form als solche zu wirken; ganz besonders vortrefflich sind die Gewänder voll reicher und origineller Motive und zugleich höchst verständig und verständlich durchgebildet.

Unter seinen grösseren Zeichnungen ist „Die Erweckung des Lazarus“ nicht eben sehr neu oder originell in den Motiven wie bei dem so unendlich oft behandelten Gegenstande auch kaum zu erwarten ist; eigenthümlicher ist eine andere Darstellung, wie Thomas die Wundmale des Heilandes berührt. Es herrscht in diesem Bilde eine fast zu grosse leidenschaftliche Erregtheit und Bewegung und es erhält durch diese und durch die Anordnung der Gruppe einen Schein von theatralischer Scene.

Das Oelgemälde „Boas und Ruth“ ist eine schöne, klare und erfreuliche Composition voll idyllischer Anmuth; die Ausführung des bereits älteren Bildes jedoch ist der Zeit entsprechend, in welcher es gemalt wurde, ohne allen malerischen Reiz, die Farbe ist grell und die Behandlung trocken und hart. Die ganz auf die Zeichnung gerichtete Aufmerksamkeit hat unseren Künstlern das Auge für die Farbe und die Geschicklichkeit der Pinselführung genommen, und es hat lange gedauert, bis die deutsche Kunst auch in malerischer Beziehung zu Kräften gekommen ist.

Seine trauernden Juden in Babylon sind zwar in einer

trockenen, an altdeutsche Kunst erinnernden Weise gemalt, aber mit einer gewissen Breite und Derbheit gezeichnet, es fehlt ihm hier die jungfräuliche Anmuth Overbeck's, aber er entwickelt dafür mehr männliche Kraft.

Sehr eigenthümlich sind zwei arabeskenartige Zeichnungen Führich's, in welchen er jener oben bezeichneten, geistreich andeutenden Darstellungsweise folgt, die eine „Frühling“, eine Art von lyrischem Gedicht, die andere „Roma“, eine Art von historischer Allegorie, beide aber mit religiösen Beziehungen durchwebt.

In dem „Frühling“ bildet der auferstandene Christus die Hauptfigur; um ihn sind Kindergruppen mit symbolischen Andeutungen auf das Wiedererwachen der Natur und die Freude darüber; ein Knabe schlägt mit dem Hammer auf den Fels, und ein Quell sprudelt daraus hervor, ein bekröntes Mädchen (der Frühling?) hebt ein grosses Tuch, das Leichentuch des Winters, empor, und darunter erscheinen Kinderchen mit Glöckchen in den Händen (die Maienglöckchen, welche den Frühling einläuten), zu Füssen des Christus sitzt ein Engel mit einer Schrifttafel, neben ihm zwei Schlafende und zu beiden Seiten blicken wir in Gräber mit offenen Särgen; eines der Glockenkindchen läutet hinunter, die Schläfer zu wecken, ein Hahn kräht den Morgen an, eine brennende Lampe neben dem Todten deutet auf das ewige Licht der Kirche; zur anderen Seite steht der Weihkessel, wieder in symbolischer Beziehung zu dem lebendigen Quell, welcher von oben herunter sprudelt. Man kann der Composition einen gewissen poetischen Werth nicht absprechen, jedoch ist diese Poesie wohl mehr aus allegorisirender und symbolisirender Verstandesthätigkeit entsprungen, als aus warmen Gefühl, und so bleibt die Wirkung auf den Beschauer eine geringe.

Die andere Zeichnung zeigt unten das heidnische, weltbeherrschende Rom, dem alle Völker huldigen, darüber aber die Madonna, als Symbol der römisch-katholischen

Kirche, mit der Weltkugel in der Hand und von Gott Vater und Christus mit der päpstlichen Tiara gekrönt, über welche das Gotteslamm schwebt: wieder eine weltbeherrschende Roma; das Ganze ist eine Darstellung, welche uns augenblicklich etwas fremdartig anschaut.

Alle diese Werke aber geben keinen rechten Begriff von der Kunst dieses Meisters, der in seinen früheren, durch Nachbildungen bekannten Werken so hoch steht; ich erinnere nur an die „Bilder zur Legende der heiligen Genovefa“, an den „Triumph Christi“ und so manche andere. Andere Werke, in welchen der Künstler sich auf dem geschichtlichen Gebiete ergeht, gehören in eine andere Reihe von Darstellungen.

Philipp Veit in Mainz, einst der Studiengenosse Overbeck's, und ein mit Recht sehr berühmter Meister ähnlicher Richtung, erscheint mit seinen Werken nur selten auf den Ausstellungen, wie denn die Werke der Künstler, welche sich vorwiegend der kirchlichen Kunst widmen, nicht wohl aus den Kirchen in die Ausstellungen gebracht werden können. Ich nenne hier seine beiden „Marien am Grabe Christi“, ein tief gefühltes, inniges Bild, welches fast schon in das Gebiet des Romantischen hinüberspielt; es ist weniger eine biblische Darstellung, als ein Gedicht über einen biblischen Stoff. Das sehr bekannte, und durch den Stich nachgebildete Werk vertritt des Altmeisters Kunstart in sehr würdiger Weise. Zwei Cartons aus späterer Zeit, allegorische Figuren der „Germania“ und der „Italia“, obschon von höchst edler und schöner Zeichnung, sind nicht sehr charakteristisch für das, was sie darstellen sollen. Sie sind wie die beiden Marien durch den Stich allgemein bekannt. Ein dritter Carton „Maria und Anna“ darstellend, ist nicht eben bedeutend, weder durch den Gegenstand noch die Art der Darstellung.

Des Meisters römische Arbeiten, sowie das grosse Gemälde im Städel'schen Institut zu Frankfurt a. M. sind so erschöpfend beschrieben worden, dass ich von einer Be-

sprechung derselben absehen kann. Dasselbe gilt für die vielen kirchlichen Werke des Künstlers. An anderer Stelle werde ich noch Gelegenheit haben von dem Meister zu sprechen.

W. v. Schadow ist wie Veit ein Studiengenosse von Overbeck und ein viel genannter Meister, besonders deshalb, weil eine ungemein zahlreiche Reihe von Schülern ihn als ihren Lehrer dankbar anerkannt hat. Schadow wird in der Geschichte der Entwicklung der neueren deutschen Kunst immer eine grosse und wichtige Persönlichkeit bleiben, seine Wirksamkeit als Meister ist nicht nur sehr mächtig gewesen, sondern auch höchst eigenthümlich und eine solche, wie sie kaum in gleicher Weise je stattgefunden hat; denn man kann sagen, obgleich es paradox klingt, dass er seine Schüler machen gelernt hat, was er selbst nicht konnte, und eine Kunstweise geschaffen hat, die er selbst kaum wollte.

Bei späterer Gelegenheit und anderen Bildern, als die sind, von denen ich hier rede, werde ich das Gesagte nachweisen können.

Vier seiner Werke, obwohl nicht seine besten, geben einen guten Begriff von der Kunstweise des Meisters, es sind „Christus mit den zwei Jüngern nach Emmaus wandernd“, eine „Caritas“, ein Portrait des Dichters Immermann und ein grosses symbolisches Bild: „Der Quell des Lebens“.

In diesen Bildern zeigen sich zwei Richtungen, welche der Künstler angebahnt und in welchen er viele Nachfolger gefunden hat: die Wahl von lehrhaften parabelartigen Stoffen und deshalb eine symbolisirende Darstellungsweise und in Bezug auf die Ausführung das Festhalten an der gegebenen individuellen Natur, an dem Modell. Lassen schon in der Dichtkunst die Parabel und das Lehrgedicht meistentheils nur noch eine Halbpoesie zu, die in den Fesseln der Nebenzwecke und Nebenbedingungen sich mühsam schleppt, so sind sie noch weniger günstig für die bildliche Darstellung.

Das Kunstwerk soll, um eine freie Schöpfung sein zu

können, seinen Zweck in sich selbst haben: es soll sein, was es ist, und nichts mehr noch Anderes; wenn es aber lehren und bekehren soll, so muss es fremden Zwecken dienen, und diese Zwecke stören oft ganz und gar die rein künstlerische Darstellung und Vollendung: Schadow's Quell des Lebens ist eine solche Darstellung. Der Quell des Lebens soll ein Symbol sein für das erlösende Christenthum; das in der Bibel oft gebrauchte Wortbild von dem lebendigen Brunnen, der die Verlehzenden erquickt, ist hier zur bildlichen Erscheinung gebracht, die Bedeutung schwindet unter der Wucht der materiellen Erscheinung, und diese wird ohne die Bedeutung abgeschmackt. Mit den Worten Quell und Brunnen können wir alle möglichen Ideen verbinden und gebrauchen sie umschreibend für die abstractesten Begriffe; ein gemalter Brunnen aber ist wie ein wirklicher, eben nur ein Brunnen, und Wasser ist Wasser.

Ein Brunnen ist dargestellt. Unter dem Becken desselben steht in einer Nische ein Steinbild, die Gottesmutter mit dem Leichnam des Heilandes im Schooss, darunter ergiesst sich aus einer Röhre das Wasser; die Inschrift „Fons vitae“ lehrt uns, was wir davon zu denken haben. Rings um den Brunnen drängen sich Leute aller Stände und schöpfen und trinken; das ist das Bild, welches in über-grossen Figuren einen Raum einnimmt, der dem Inhalt nicht entspricht. Es ist ganz unabwendbar, dass in solchen Darstellungen die Figuren zu blossen Formeln für Begriffe werden und das selbstständige Leben verlieren müssen, weil jede etwas Anderes vorstellen soll, als was sie wirklich darstellt. Je mehr nun die bildliche Erscheinung sich der individuellen natürlichen Erscheinung anschliesst, um so grösser wird der Zwiespalt zwischen Inhalt und Form, um so unmöglicher wird das Kunstwerk.

War es des Meisters Mangel an Phantasie, war es die Wahrheitstreue, die ihn im Glauben an die Unfehlbarkeit der Natur, an die zufällige natürliche Erscheinung fesselte, genug, in Schadow's Bildern ist immer das Modell mit

einer wirklich peinlichen Genauigkeit nachgebildet, und so können sie, zumal da seine Schule und alle neueren Schulen gerade diese Weise zu weit höherer Vollkommenheit ausgebildet haben, nicht erfreulich wirken.

Die Caritas sieht aus wie ein Familienportrait, und Christus und die Jünger sind ganz ohne Zweifel Portraits von drei bestimmten Leuten, die nur anders costumirt und betitelt sind, als sie es in der Wirklichkeit waren.

Wo aber diese Kunstweise ohne Nebenzwecke auftritt, im Portrait, erscheint sie sehr am Platz. Immermann's Bildniss ist, wenn auch trocken und farblos, doch ein sehr respectables Bild.

Indem sich die Künstler der Darstellung religiöser Stoffe mit besonderem Eifer und manche ganz ausschliesslich zuwandten, wie denn dies bei den Nachfolgern und Schülern Overbeck's und seiner Zeit- und Sinnesgenossen vielfach der Fall ist, musste sich diese Darstellungsweise nach zwei Seiten ausbilden. Es entstand eine neue Kirchenmalerei, die den gottesdienstlichen Zwecken ganz direct diente, und neben dieser eine Darstellungsweise, welche die religiösen Stoffe entweder poetisch behandelt, oder als historische Begebenheiten auffasst.

Symbolische Darstellungen haben eine grosse Schwierigkeit; halten sich die Künstler an den allbekannten, allgebräuchlichen Symbolen, welche der kirchliche Gebrauch allverständlich gemacht hat, selbst wenn sie es an sich nicht sind, so können sie kaum anders, als längst Vorhandenes zu wiederholen, schaffen sie neue Symbole, bringen sie neue Beziehungen an, so laufen sie Gefahr unverständlich zu bleiben; eine zweite Schwierigkeit entsteht noch dadurch, dass die symbolischen Figuren und Handlungen denn doch auch ihr selbstständiges Recht als natürliche Erscheinungen beanspruchen, und da jeder Künstler sich natürlich vorzugsweise bewusst oder unbewusst dieser natürlichen Erscheinung zuwendet, so entsteht leicht ein Widerspruch zwischen dem Gedanken und der Form, worin er sich aus-

sprechen soll. So ist z. B. eine herrliche Zeichnung von Ad. Eberle, einem leider früh verstorbenen, höchst begabten Schüler von Cornelius, „Die Juden in Babylon“, trotzdem dass zwei Stellen aus den Psalmen als Erklärung beigegeben sind, durchaus und völlig unverständlich und unerklärbar.

„Christi Einzug in Jerusalem“ von G. Rudolph Elster, eine vortrefflich gezeichnete, sehr figurenreiche Composition, leidet ebenfalls an diesem Zwiespalt der symbolischen Bedeutung mit der wirklichen Erscheinung und erfordert ein sehr aufmerksames Eingehen in des Künstlers Absichten, um verstanden zu werden. Der Künstler hat in vielen Gruppen alle Seelenbewegungen, alle Leidenschaften darstellen wollen, welche das Ereigniss in seiner ganzen Tragweite hervorrufen kann; es ist nicht bloss Christi Einzug in Jerusalem, sondern zugleich des Heilandes Einzug in die Welt; es nicht bloss das jüdische Volk, welches den Heiland empfängt, es soll zugleich die ganze Menschheit in ihrem Für- und Gegenstreben sein.

Unter der Darstellung des wirklichen Ereignisses, liegt ein anderes grösseres verborgen und doch tritt jenes ganz bestimmt realistisch in die Erscheinung; jede dieser Gruppen, jede dieser Figuren repräsentirt nicht nur sich, ihr Wesen, ihre Leidenschaften, sondern sie soll das Wesen und die Leidenschaften ganzer Menschen-Classen, ganzer Völker repräsentiren; so kommt es, dass die ganze Darstellung in ihrem Wesen höchst unwahrscheinlich erscheint, während der Künstler in formeller Beziehung gerade eine möglichst wahrscheinliche Erscheinung angestrebt hat. Um uns noch mehr zu verwirren, kommt hinzu, dass neben den Figuren, welche gewisser Maassen ganze Kategorieen repräsentiren, andere nur persönlich und für sich auftreten; neben den Motiven mit symbolischer Bedeutung, erscheinen solche, welche eine bloss individuelle Bedeutung haben, und diese sind wir deshalb geneigt, auf dem Standpunkte des Allgemeinen, worauf uns der Künstler gestellt hat, ganz

mit Unrecht für blosse Lückenbüsser und Staffage zu nehmen.

Es kommt dies daher, weil die Darstellung zugleich eine symbolische und eine Darstellung wirklicher Begebenheit sein soll. Wenn der Künstler in seinen Figuren nur Symbole geben will, so muss er sie nothwendig dem Boden der Wirklichkeit entrücken und darf uns nicht in eine realistische Welt versetzen, denn das Eine stört das Andere und hebt sich gegenseitig auf.

Ich knüpfe diese Bemerkungen an ein sonst schönes Werk; sie fänden auch noch auf manches andere Werk Anwendung, indessen ist der Raum zu beschränkt, um jedes Einzelnen zu erwähnen; Elster's Composition enthält sehr schöne Motive, einzelnes ist vortrefflich gezeichnet, das Ganze ist freilich ein wenig überladen und hätte der Künstler nicht so viel geben wollen, er hätte vielleicht grössere Wirkung erzielt.

Joseph Anton Fischer in München schuf eine Himmelfahrt Mariens, ein grösseres Kirchenbild, welche in Zeichnung und Farbe viel Schönheit und Grazie zeigt, und H. Anschütz in München ein grosses Gemälde, für die Garnisonkirche in Coblenz bestimmt, „Die Himmelskönigin und die Schutzpatrone der vier Waffengattungen“ darstellend, ein Bild, welches in Bezug auf die Malerei nicht ohne Verdienst ist.

Andreas Müller in Meiningen zeigt uns in einem Carton die heilige Jungfrau als Mittelbild, rings umher Darstellungen aus der Geschichte des Heilandes, arabeskenartig verbunden. Feine Zeichnung, geschmackvolle Anordnung zeichnen dieses Werk aus, es herrscht aber eine gewisse Eleganz darin vor, welche dem Ernst des Gegenstandes einigen Abbruch thut.

Leopold Schulz in Wien stellt in einem Bilde die Landespatrone von Oesterreich dar, eine Gruppe von Heiligen um den Thron der Madonna versammelt, vor welchem ein Springquell sich ergiesst. Ferner in zwei Cartons zu

Wandgemälden für die Lerchenfelder-Kirche in Wien die „Himmelsglorie“ und „St. Petrus“.

Solche Darstellungen haben eine eigene Schwierigkeit; ohne Handlung und fast ohne Motiv für den Ausdruck von besonderer Seelenstimmung oder Leidenschaft, ist der Künstler ganz auf das Formelle seiner Darstellung angewiesen, und wenn dies nicht in höchster Vollkommenheit erscheint, so wird sein Bild wenig Anziehendes haben. Wenigen Künstlern, und diesen selbst nicht immer, ist es gegönnt, den Hauch tiefer Frömmigkeit bildlich darzustellen, welcher den Beschauer unter allen Umständen ergreift und zur Verehrung zwingt.

Entschieden merkwürdig erscheinen zwei Bilder von J. Schnorr v. Carolsfeld aus frühester Zeit (von 1817 und 1820), welche die Madonna darstellen und das Nachahmen altdeutscher Kunstweise auf das auffallendste zeigen. Eine ungemeine Innigkeit und Lieblichkeit des Ausdrucks erscheint in diesen Bildern, trotz aller Magerkeit und Trockenheit der Darstellung. Es ist erstaunlich, einen Meister, der sich später in so ganz anderer Darstellungsweise ausgezeichnet hat, auf diesem Wege beginnen zu sehen.

Eine Madonna von G. Rudolf Elster, ein schönes Bild von etwas conventionellem Charakter, welches an ältere, aber sehr vortreffliche Werke erinnert, führt mich zu den mehrfachen Darstellungen dieses den Künstlern aller Zeiten immer werthen Gegenstandes und der sich daran reihenden Heiligen- und Verehrungsbilder.

Darstellungen dieser Art finden wir viele, aber sehr verschiedene; besonders treten zwei Düsseldorfer Künstler auf diesem Gebiet hervor, Karl Müller und Franz Ittenbach.

Hier nun müsste ich zurückgreifend des Einflusses der Düsseldorfer Schule auf die gesammte Entwicklung der deutschen Kunst gedenken, und wie diese Schule im Gegensatz zu den römisch-deutschen und Münchener Anfängen dem malerischen Vortrag und der malerischen Erscheinung, ihren Werth wiedergegeben und der deutschen

Kunst auch zu Farbe und Wirkung verholten hat; ich werde jedoch später eine geeignetere Gelegenheit dazu finden.

Das Altarwerk von Ittenbach, die „Madonna mit dem Christkinde“ und „St. Joseph“ als Hauptbild, als Nebenbild die „heilige Anna mit dem Kinde Maria“, den „heiligen Joachim“, dann „St. Johannes den Täufer“ und „St. Theresia“ darstellend, ist ein auffallend schönes Werk, welches in der Form der Darstellung mittelalterlichen Vorbildern folgt, ohne jedoch in die Schroffheiten und Sonderbarkeiten mittelalterlicher Darstellungsweise zu verfallen.

Den Hintergrund bildet ein Teppich und darüber gemusterter Goldgrund, die Heiligenscheine enthalten in Relief die Namen ihrer Träger, die Mittelgruppe und die Nebenfiguren sind von einander durch architektonische Einrahmung getrennt, genug, es ist ein Altarwerk in gothischem Styl, die Ausführung ist ebenfalls in der Weise altdeutscher Werke, das heisst, streng naturalistisch und bis in's Aeusserste ausgeführt; jedoch entspricht die Zeichnung und Formenbildung unserer heutigen Anschauung, in dieser Beziehung hat der Künstler weislich sich selbst und seiner Zeit Recht gegeben.

Man möchte sich beinahe verwundern, wie es dem Künstler gelungen ist, bei einer Darstellungsweise, welche überall der bestimmt individuellen Natur folgt und ganz portraitaartig verfährt, dennoch so viel heiligen Ernst in sein Bild zu legen und bei der minutiösen Darstellung des Einzelnen nicht trivial zu werden, denn er verfährt nicht eigentlich naiv, wie die Alten, sondern mit grossem Bewusstsein und bestimmter Absicht.

Die Madonna ist schön, eine deutsche blonde Jungfrau, ernst und heilig, jedoch nicht eben über gewöhnliche menschliche Erscheinung erhaben, das Christkind ist äusserst lieblich, St. Joseph voll Würde, ebenso Johannes und Joachim; fast zu genreartig erscheint die heilige Anna und das Kind Maria, und ganz gewiss die heilige Theresia. Diese hat der

Maler, ganz gegen sonstigen Gebrauch, als alte Frau dargestellt und ist denn doch wohl zu sehr in eine portraitartige Natur-Nachahmung gerathen. Oder liegt mit Absicht hier ein Portrait zu Grunde? Warum aber die Warzen auf der Oberlippe, der Hauch eines Bärtchens und sonstige Unschönheiten weiblichen Alters anbringen, in einer Figur, welche wir als in höherer Welt erklärt, verehren sollen? Es ist wirklich zu verwundern, dass solche Darstellung dennoch nicht trivial erscheint.

Gemalt ist das Bild vortrefflich; ausgeführt mit der liebevollsten Sorgfalt in einer anspruchslosen, klaren Farbe, welche zu dem Ton des Goldgrundes trefflich stimmt.

Eine kleine Madonna auf dem Thron von demselben Künstler ist sehr zu loben; das Bildchen ist mit der grössten Sorgfalt und auf's zierlichste ausgeführt, von zartester Lieblichkeit. Die Darstellung der Madonna mit dem Christkinde auf dem Throne mit Krone und Scepter ist nun einmal mit anderen mittelalterlichen Darstellungsformen wieder eingeführt und gäng und gäbe geworden, wir sind sie gewohnt; sollten aber dennoch nicht die Künstler der späteren italienischen Schulen recht gehabt haben, als sie bei der Darstellung der heiligen Jungfrau diese königlichen Insignien und diesen Pomp weltlicher Pracht abstreifen?

Karl Müller's Madonna mit dem heiligen Heinrich und der heiligen Hedwig ist, was zarte Ausführung betrifft, eine wahre Perle, und man kann in dieser Beziehung nichts Vollendetes sehen, indessen ist diese doch vielleicht gar zu zierlich und glatt und streift an das Geleckte. Die Formen sind nicht so individuell, wie in den zuvor genannten Bildern, sie sind idealer, grösser und voller, die Zeichnung und Modellirung ist höchst vollendet und die Farbe kräftig und klar.

Bedeutender und wirklich bedeutend als malerisches Kunstwerk ist Karl Müller's heilige Familie, ein Rundbild mit Figuren in einem Drittheil der Lebensgrösse. Die Composition: die heilige Jungfrau mit dem Christkinde, die hei-

lige Elisabeth mit dem kleinen Johannes und musicirenden Engeln im Hintergrunde in landschaftlicher Umgebung ist sowohl dem tausendfach behandelten Gegenstande nach, als nach Auffassung und Form nicht eben originell und neu, es ist aber eine so liebevolle Innigkeit, eine so reizende Anmuth darin, eine so grosse Schönheit, dass das Bild jeden Beschauer erfreut und erfreuen muss, auch solche, welche vielleicht etwas mehr charakteristische Kraft, etwas weniger weiche Süssigkeit wünschen möchte. Zeichnung, Modellirung, Behandlung sind ganz und gar meisterhaft und im höchsten Grade vollendet, die Ausführung ist miniaturartig detaillirt, ein Wunder von Geduld, Fleiss und Geschicklichkeit, die Farbe schön, harmonisch, naturwahr, die Wirkung bleibt in nächster Nähe wie in weitester Ferne sich gleich, einheitlich und klar, — genug, das Bild ist in seiner Weise ein ganz vollendetes Werk, und wenn es das höchste Lob für einen Künstler ist, dass er das, was er geben wollte, ganz und vollendet gegeben hat, so hat der Künstler mit diesem Bilde dieses Lob verdient.

Die „Verkündigung“ von Karl Müller ist ein früheres Werk des Künstlers, welches seine Meisterschaft noch nicht in so vollendetem Maasse zeigt, die Composition ist conventionell, die Zeichnung fein, der Ausdruck zart und in der Maria von einer gewissen Naivetät; die Farbe ist etwas bunt und doch nicht kräftig, das ganze ist etwas schwächlich und verdient wohl kaum das grosse Lob, welches dieses Bild, als es zuerst erschien, von vielen Seiten erhielt; der Fortschritt, welcher sich diesem Werke gegenüber in des Künstlers späteren Werken zeigt, ist ausserordentlich, wenn auch der Geist und das innere Wesen seiner Kunst sich treu und gleich geblieben sind.

Wenn Karl Müller's Kunst, wie die seiner Düsseldorfer Fachgenossen überhaupt, mit Ausnahme von Deger, einen gewissen weichen weiblichen Charakter zeigt, und wenn diese Künstler vielleicht einen übergrossen Werth auf die technische Vollendung und Ausführung legen, was mit

jenem Charakter vollkommen übereinstimmt, wenn sie nicht so tiefsinnig und geistreich erfinden und combiniren, nicht so grossartig auffassen, wie manche andere, so trifft sie deshalb gewiss kein Tadel, denn Alle können nicht Alles, und das ja ist der Vorzug vieler deutscher Künstler, dass sie ihr Werk aus dem eigensten, innersten Wesen schöpfen und nicht fremden Wegen folgen; unser eigenstes Wesen geben wir uns aber nicht selbst, und können es wohl ausbilden, aber nicht ändern.

E. Deger in Düsseldorf, welcher unter unseren Meistern der streng-katholischen Kunstrichtung ohne Zweifel einen sehr hervorragenden Platz behauptet, ist neben dem unübertrefflichen Wandgemälde in St. Apollinaris zu Remagen am Rhein am besten durch seine „Himmelskönigin“ vertreten, einer der schönsten Madonnen dieses Styls, welche die Düsseldorfer Schule je hervorgebracht hat; dagegen spielt in einem St. Sebastian das Modell-Studium eine störende Hauptrolle. Seine „Verkündigung“ ist ein Werk aus der frühesten Zeit des Meisters und, obschon sinnig und fromm von Ausdruck, sonst in keiner Weise ausgezeichnet, und eine „Mater dolorosa“ ist gar nicht in des Künstlers sonstiger Weise, sondern fast wie eine naturalistische Studie.

Sehr anmuthig, zart und innig ist ein kleines Madonnen-Bildchen von E. Steinbrück, anmuthig und von feiner Farbe eine Himmelskönigin von A. Graefle in München, jedoch wohl mehr aus der malerischen Erscheinung entsprungen, als aus der Bedeutung des Gegenstandes; ganz seltsam aber erscheint ein kleines Madonnen-Bild von Karl Joseph Begas in Berlin, welches wohl aus des Meisters frühester Zeit stammt.

In den Darstellungen biblischer Gegenstände und Historien macht sich besonders die Schule Schadow's bemerklich, theils in den Werken seiner Düsseldorfer Schüler, theils in denen der späteren Dresdener Künstler, welche als Schüler seiner besten Schüler gewisser Maassen seine Enkel in der Kunst sind.

Wie ich schon bemerkte, hat Schadow durch Lehre, Beispiel und Aufmunterung mehr gewirkt, als durch schaffende Thätigkeit oder schöpferisches Talent, und keine Schule ist so sehr im engsten Sinne des Wortes Schule gewesen, wie die seine.

Ed. Bendemann in Dresden, später in Düsseldorf, ist, ich möchte sagen, das, was Schadow sein wollte; seine Werke zeigen das Ideal dieser Kunstrichtung fast erreicht. Bendemann's Jeremias auf den Trümmern von Jerusalem ist allgemein bekannt, und ich brauchte weiter nichts darüber zu sagen, wäre nicht die Kunstrichtung, welcher dieses Bild angehört, von einer einseitigen Kritik vielfach angefochten worden und dadurch fast in Verruf gebracht.

Man tadelte und tadelt noch oft die sogenannte romantische Kunstrichtung und verurtheilte sie in Bausch und Bogen ohne Maass noch Unterschied.

Bendemann's Jeremias ist in keiner Weise ein romantisches Bild, wenn es auch in der Darstellung von der classischen Weise abweicht.

Schadow's Schule wies, wie ich bereits bemerkt habe, hauptsächlich auf Naturwahrheit hin in dem Sinne, dass das Modell als maassgebend galt, doch nicht in dem Maasse, dass, wie bei den neuesten Realisten, Inhalt und Schönheit der Form dabei zu Nebensachen werden sollten.

Die Künstler stellten sich die schwierige und fast unmögliche Aufgabe, das Schöne in der individuellen Natur zu finden und nachzubilden. Dass diese Aufgabe gelingen kann, zeigt Bendemann's Jeremias, der seinen Gegenstand in sehr selbstständig poetischer Weise wiedergiebt, mit dem feinsten Sinne für Maass und Schönheit, Harmonie der Linien und Formen componirt ist, wenn auch fast zu absichtlich und regelmässig und dabei in allen Theilen die individuellste Natürlichkeit zeigt. Es ist allerdings wahr, dass die neuesten Realisten es in der Farbe weiter gebracht haben als Bendemann und seine Schulgenossen, ich möchte aber behaupten, dass Theile des Bendemann'schen

Bildes an Vollendung und Wahrheit auch in der Farbe sich mit dem Besten messen können.

Julius Hübner wird häufig als der eigentlichste Schüler und dem Meister ähnlichste Jünger Schadow's bezeichnet, und es mag sein. Seine Werke, besonders die späteren, zeigen jedoch nicht bestimmt das Anlehnen an die gegebene natürliche Erscheinung, ohne dadurch an Freiheit der Darstellung zu gewinnen. Vielseitig in den Gegenständen, zeigen seine Bilder eine gewisse Absichtlichkeit der Erfindung, ein Streben, den Beschauer in Erstaunen zu setzen. Ein Bild dieses Künstlers fällt auf wegen seines wunderlichen Gegenstandes und der seltsamen Darstellung desselben. Es zeigt uns eine Vision der Apokalypse, die grosse Hure von Babylon auf dem siebenköpfigen Drachen. Es hat an Tadel und Spott darüber nicht gefehlt; ich muss gestehen, dass ich nicht begreife, wie sich ein Künstler an diesem Gegenstände poetisch begeistern kann. Das wunderliche Bild des Dichters wird in malerischer Darstellung geradezu ungeheuerlich und widerwärtig, und die sorgfältige Durchführung steigert diesen Eindruck.

Zwei andere Bilder: „Ruth und Noemi“, aus früherer Zeit, und „Samuel als Knabe dem Hohenpriester Eli vorgestellt“, aus neuerer, zeigen eine Weise, in welcher die Schadow'sche Schule biblische Gegenstände häufig behandelt hat; ich möchte diese Art von Bildern biblische Conversationsstücke nennen.

In einigen neueren Werken Hübner's zeigt sich das Streben nach Farbenwirkung und glänzender technischer Behandlung ganz bedeutend und stört fast sogar die beabsichtigte Wirkung des Bildes. In der „Magdalena am Leichnam Christi“ hat der Künstler ersichtlich den grössten Werth auf eine markige pastose Behandlung gelegt, worüber ihm sogar die Farbe abhanden gekommen ist, denn das Bild ist im ganzen düster und farblos und der Leichnam Christi erinnert viel mehr an Gyps oder Kalk, als an Fleisch, wenn auch todt. Auch der Ausdruck der Magdalena

scheint mir nicht den Charakter der dargestellten Person in dieser Situation zu entsprechen, es ist mehr leidenschaftliche Verzweiflung ausgedrückt, als heilige Trauer.

In der „Verurtheilung des Stephanus“ von demselben Künstler ist viel Leben und Bewegung, die Darstellung hat jedoch etwas Theatralisches, und auch in diesem Bilde zeigt die Behandlung etwas zu sehr die Absicht des Künstlers, seine technische Geschicklichkeit geltend zu machen.

Einfacher ist eine „heilige Familie“ behandelt; eigenthümlich aufgefasst ist die Madonna, es scheint dem Künstler eine Physiognomie aus einem altdeutschen Werke als Ideal vorgeschwebt zu haben, welche jedoch nichts weniger ist, als ideal.

Als ganz verfehlt aber und aus einer durchaus unglücklichen Inspiration entsprungen, muss ich desselben Künstlers „Glaube, Liebe, Hoffnung“ bezeichnen, wenn überhaupt eine Inspiration diesem Bilde zu Grunde liegt, und es nicht lediglich drei Mädchen-Portraits sind, welche später der Titel idealisiren sollte.

Drei ganz moderne Mädchenköpfe mit durchaus individuellen Zügen, mit modernen Kleidern und Schmuck, ganz artige und nette Persönlichkeiten, welche aber selbst auf den Ruhm wirklicher Schönheit keine Ansprüche machen dürften, dass das Glaube, Liebe und Hoffnung ist, kann mir Niemand einreden, auch selbst der geschätzte Autor des Bildes nicht.

E. Steinbrück's „Gleichniss vom Säemann“ ist eine von den gemalten Parabeln, welche ich oben bereits charakterisirt habe und in denen die Bedeutung mit der Darstellung streitet, die im Ganzen noch unwahrer erscheint, als im Einzelnen die möglichste Wahrscheinlichkeit erstrebt wird. Christus geht säend über das Ackerfeld, der Satan geht hinter ihm und säet gleichfalls, dass er Unkraut säet, muss der Beschauer wissen, Engel schneiden das reife Korn, einer wirft ein Bündel Disteln in einen brennenden Ofen, der zur Seite steht, Tauben flattern über das Feld, genug,

es ist eine ländliche Idylle, der nur das Costum und die äussere Erscheinung der Handelnden widerspricht. Steinbrück hat indessen nur in einzelnen Bildern religiöse Stoffe behandelt, seine romantischen Kinderbilder sind die, welche seine Kunstweise besser charakterisiren.

„Die heilige Katharina nach ihrem Tode von Engeln durch die Luft zur Bestattung getragen“ ist ein sehr bekanntes Bild von H. Mücke in Düsseldorf und wohl das beste Werk dieses Meisters. Ganz in der Weise der ersten Schüler Schadow's ängstlich und sorgfältig behandelt, zeigt dieses Bild vor Allem, wie sich die malerische Technik, von der Nachahmung des Altdeutschen ausgehend, allmählich bei den neueren deutschen Künstlern wieder zu einer selbstständigen Kunstweise entwickelte.

„Judith und Holofernes“ von Theodor Hildebrandt zeigt diesen Künstler, welcher wohl am meisten unter seinen Schulgenossen einen ganz realistischen Weg einschlug, nicht in charakteristischer Weise, der Künstler hat andere Gegenstände mit mehr Erfolg behandelt.

Von den Künstlern, welche Bendemann's Kunstrichtung folgen, zeichnet sich besonders Gustav Jäger in Leipzig durch seine „Salbung Christi durch die Sünderin im Hause des Pharisäers“ aus. Mit einer grossen Klarheit componirt, erzählt das Bild die Begebenheit auf's vollkommenste und ist schön gezeichnet und von harmonischem, wenn auch nicht glänzendem Colorit. Petri in Dresden schlägt in einem figurenreichen Bilde „Die Versöhnung Jakob's und Esau's“ ebenfalls ganz den Bendemann'schen Weg ein, ebenfalls Peschel in Dresden in der „Predigt des Ezechiel“. Beide Bilder aber zeigen schon mehr als die vorgenannten eine romantische Auffassung, welche sich von dem Gegenstand entfernt; mehr noch G. A. Hennig in Leipzig, welcher in seinem „Wiedersehen Jakob's und Joseph's“ durchaus willkürlich verfährt und von dem Gegenstande nur noch den Namen beibehält.

Inniges Gefühl bei schöner Malerei zeigt ein Bild von

Ad. Wichmann in Dresden; „Rahel beweint ihre Kinder“; strenger und mehr im Sinne kirchlicher Darstellung ist „Die Auferweckung der Tabea durch Petrus“, von K. Schönherr in Dresden; lobend anzuerkennen sind auch die „Marien am Ostermorgen“ von Peschel in Dresden; so wie „Christus mit den Jüngern in Emaus“ von Diethe eben daselbst; jedoch erheben sich alle diese Letztgenannten nicht über das Gewöhnliche.

C. Reinhold in Dresden hat „Die Anbetung der Hirten“, in einem grossen Bilde, etwa in der Weise dargestellt, wie van der Werff oder dessen Zeitgenossen dergleichen darstellten, nur nicht mit der Meisterschaft jener Künstler der Perrückenzeit; übrigens ist die Farbe und Lichtwirkung des Bildes, dem sonst alle Originalität im Ganzen wie im Einzelnen mangelt, zu loben.

Gut gemalt ist ferner H. J. Schneider's (Gotha) „Ehebrecherin vor Christus“.

Eine so bestimmte Schule und Affiliation wie in der Düsseldorfer-Dresdener Schule kann man in den religiösen und biblischen Bildern der anderen Schulen nicht nachweisen. Bei der Wiener Schule besonders sieht man die verschiedensten Richtungen und Anklänge an Altes und Neues jeder Art. Bei Johann Ender ist die strengere Auffassung der neueren Heiligenmaler mit einer Art von akademischer Behandlung verbunden; bei Johann Scheffer's „Heiliger Cäcilia als Martyrin“ könnte man glauben, ein Bild aus der Mitte des vorigen Jahrhunderts zu sehen, wäre nicht die Farbe mehr in moderner Weise behandelt. Wörndle von Adelsfried erinnert in seinem „Einzug Christi“ und in der Geschichte des Tobias an die Schadow-Bendemann'sche Weise, die er freilich in der Farbe nicht ganz erreicht. „Der Zug der heiligen drei Könige“ von demselben Künstler ist ein reich componirtes Bild von energischer Zeichnung und kräftiger Farbe, aber mehr eine romantisch-genreartige, als eine biblisch-historische Darstellung; eben so vermisste ich den eigentlichen Charakter der bib-

lischen Erzählung in dem „Simson und Delila“ von Rahl in Wien.

C. Kuppelwieser's (Wien) „Abendmahl“ ist ein sorgfältig durchgeführtes Werk, jedoch mangelt der Darstellung Lebendigkeit und der Ausdruck der Figuren ist etwas matt.

Seltsam mischt sich fromme Poesie mit ganz naturalistischer Auffassung und Darstellung in dem „Schutzengel“ von Fendi in Wien; solche Gegenstände kann man aber nicht wohl so darstellen; ganz ideale Gestalten wie Engel passen nicht in alltägliche, wirkliche Welt, und zu genrehaften Figuren und Vorgängen. Sonst ist das Bildchen mit liebenswürdiger Naivetät gemalt in der schlichten, etwas trockenen Weise der Zeit, welcher bereits der lange verstorbene Künstler angehörte.

„Die Gefangennehmung Christi“ von Heinrich Hofmann von Darmstadt ist in gewisser Beziehung merkwürdig, da das Bild, obwohl erst gegen Ende der fünfziger Jahre in Rom gemalt, dennoch in Styl und Malweise wie aus der Zeit von Wächter und Schick erscheint; man muss sich durch das Datum überzeugen, dass man ein neueres Bild vor sich hat; ich will damit keinen Tadel gegen dieses Bild aussprechen, worin ein ernster Sinn und ein ideales Streben sich nicht verkennen lassen.

Dürr in Stuttgart schuf ein „Letztes Abendmahl“, welches nicht ohne Verdienst ist und sich der strengeren stylistischen Weise anschliesst.

Auch bei einzelnen Werken dieser Art, welche der Münchener Schule angehören, herrscht diese Verschiedenheit. Bei Schraudolph sieht man den Vorgang von Heinr. Hess. „Hiob und seine Freunde“ von Thiersch zeigt eine Richtung auf Farbenwirkung, worin ein naturalistisches Streben nach Wahrheit in Farbe und Wirkung beinahe bis zum Genrehaften geht. Eben so ist „Maria und Elisabeth“ von Fischer, und mehr noch „Ruth und Noemi“ von Merz, welches letztere bereits ganz Genrebild ist, wie „Jakob und Rahel“ von Pechmann durchaus wie ein idyllisches Liebesgedicht erscheint.

„Nathan und David“ von Gustav König ist zwar gut gezeichnet und gemalt, aber erregt durchaus kein Interesse. Der reuige König verhüllt sein Angesicht und entzieht sich dadurch dem Antheil, welchen wir vielleicht an seiner Seelenstimmung nehmen könnten, und der strafende Prophet ist geradezu eine höchst unangenehme Persönlichkeit, ein hässlicher, keifender Alter. In Julius Muhr's „Hiob“ ist dieser übermässig leidenschaftlich bewegt dargestellt, er schreit geradezu zum Himmel, dagegen sind seine Freunde ziemlich kühl bei seinen Leiden; es fehlt auch diesem Bilde der Charakter der biblischen Erzählung, aber es ist ein schön gemaltes Bild von sehr glänzender Farbe.

„Judith zeigt das Haupt des Holofernes dem Volke von Bethulia“ von Aug. von Heckel ist eine grosse, figurenreiche Composition von sehr theatralischem Charakter; mit grossem Aufwand von malerischen Mitteln, ist aber dennoch in diesem Bilde nicht viel erreicht; es fehlt der Darstellung das Ueberzeugende, es ist viel leidenschaftliche Bewegung in den Figuren, aber keine rechte Leidenschaft, die Begebenheit ist weder realistisch wahr, noch in poetischer Umwandlung dargestellt; des Künstler's Streben scheint zugleich nach diesen beiden Seiten hin zu gehen, jedenfalls aber zeugt das Bild von Talent und vom sorgfältigen Studium seines Autors.

Von verschiedenen religiösen Bildern von Michael Wittmer in Rom, ist nicht eben viel zu rühmen; das beste darunter ist wohl eine thronende Madonna mit musicirenden Engeln, worin sich eine directe Nachahmung altflorentinischer Darstellungsweise zeigt.

Aus der Dresdener Schule habe ich hier noch zweier Bilder zu erwähnen, die einen besonderen Charakter zeigen, es sind „Jakob segnet seine Söhne“ von Nieper in Dresden, ein sehr verdienstliches Werk, welches durchaus der classischen Schule angehört und eher auf einen Schüler David's schliessen lässt, als auf einen Maler aus der Mitte unseres Jahrhunderts, und „Die Ehebrecherin vor Christus“ von

Bary in Dresden, in welchem Bilde eine sehr schöne harmonische Farbe ein Anlehnen an venetianische Muster erkennen lässt.

Die Berliner Schule ist auf dem Gebiet religiöser Malerei am wenigsten zu Hause. Jene ältere romantische Schule, obgleich ihre literarisch-poetischen Urheber dort herkommen, hat dort nie Wurzel fassen können, und es ist wohl nicht zu verwundern, dass in dem Hauptsitz rationalistischer Aufklärung, dann speculativer und kritischer Philosophie und endlich protestantischen Glaubenseifers katholisch-kirchliche Kunst keinen Boden gewinnen konnte.

Ich erwähne hier mehrere Bilder biblischen Inhalts von K. Begas, welche von sehr verschiedenem Werthe sind; bei allen ist es hauptsächlich die malerische Ausführung, welche ihnen den Werth gab, den sie theilweise bei fortgeschrittener Fähigkeit in diesem Theile der Kunst und bei den höheren Anforderungen, die wir heute machen, nicht mehr in gleichem Maasse haben.

Die Auffassung in diesen Bildern ist weder originell, noch sehr geistreich, aber verständig und klar; die Composition folgt einem gewissen akademischen Herkommen; die Zeichnung ist correct und in den späteren Werken des Künstlers nicht ohne Adel der Form; in den früheren hingegen, wie zum Beispiel in dem „Hiob unter seinen Freunden“, zu sehr dem Modell nachfolgend und dadurch genre-mässig und dem Gegenstande wenig entsprechend; das Hauptverdienst des Künstlers liegt im Colorit und in der Behandlung, für welche er ein bedeutendes Talent zu hoher Vollendung ausgebildet hat.

Sein „Christus weissagt den Untergang Jerusalems“, ist ein sehr lobenswerthes Werk, dem selbst eine gewisse Gefühlswärme nicht abzusprechen ist; es ist edel in der Form und von schöner Farbe.

Seine „Kreuzabnahme“ enthält zwar in der Composition keine besonders originellen Ideen, ist aber in naturalistischer Weise recht schön gemalt; eine gewisse Kleinlichkeit der

Formen wird immer schwer zu vermeiden sein, wenn der Künstler bei solchen Gegenständen zu individuell natürlich darstellen will.

Zwei andere Bilder religiösen Gegenstandes, aus der älteren Berliner Schule, „Johannes der Täufer“ von Wach und „Ein Engel aus der Offenbarung Johannes“ von v. Klöber, bleiben noch weit hinter den Anforderungen zurück, welche wir an religiöse Darstellungen machen müssen; das Formelle herrscht darin durchaus vor; es sind vielmehr akademische Studien, als christlich-religiöse Darstellungen.

„Christus und die Samariterin“ von Hensel in Berlin schliesst sich ganz und gar rafaélischen Vorbildern an, ohne doch eine directe Nachahmung zu sein. Es ist ein schönes Bild von edelster Zeichnung und schöner Farbe, die freilich nicht nach dem neuesten Geschmack ist und der Naturwahrheit, die neuere Künstler erreichen, entbehrt.

Nicht ohne Einfluss von Cornelius und durch die Aufträge des verstorbenen Königs Friedrich Wilhelm IV. veranlasst, hat sich in den fünfziger Jahren dieses Jahrhunderts ein Theil der Berliner Künstler mit grösserer Wärme und mehr Erfolg der religiösen Kunst zugewandt. Drei Gemälde von F. Schubert, worunter zwei grössere: „Die Bestattung Christi“ und „Adam und Eva nach dem Sündenfall“, sind lobenswerthe Werke, jedoch von etwas schwächlichem Charakter; es ist vieles darin zu loben und nichts eigentlich zu tadeln; sie haben alle guten Eigenschaften, aber in mässigem Maasse, es fehlt das Feuer der Begeisterung, welches uns selbst in weniger vollendeten Werken hinreisst. Schön gemalt ist der Körper der Eva, jedoch wohl etwas zu sehr gewöhnlicher Natur nachgebildet, um der Stammutter des Menschengeschlechts zu entsprechen. Ein Bild von Melz aus der Geschichte des Tobias ist ebenfalls zu loben; es hat in der Auffassung und Behandlung viel Aehnlichkeit mit den Werken der Düsseldorf'schen Schule aus ihrer frühesten Zeit.

Ein recht warmes menschliches Gefühl spricht aus den „beiden Marien am Grabe Christi“ von Anna Schleh in Berlin, und es hat dieses Bild auch grosse Vorzüge in Bezug auf die Farbe und malerische Behandlung.

Wegen der schönen Farbe und breiten musterhaften Behandlung ist hier auch noch „Maria von einem Engel betrauert“ von B. Plockhorst in Berlin zu erwähnen.

Karl Begas, der berühmte Portraitmaler, behandelt in seinem neueren Bilde „Der erste Todte“ den biblischen Gegenstand vom selbstständigen Standpunkt wie eine rein menschliche Begebenheit und ist durchaus naturalistisch in der Darstellung. Adam und Eva finden den erschlagenen Abel und erschrecken und staunen vor der unbekanntem Erscheinung. Dieses Erstaunen der Naturmenschen vor dem Niegesehenen ist eigentlich der Gegenstand des Bildes und recht gut ausgesprochen, wie denn das Bild vortrefflich gezeichnet und gemalt ist, aber durchaus des höheren Styls ermangelt.

Gustav Richter in Berlin zeigt sich in seinem vielbewunderten Bilde „Die Auferweckung der Tochter des Jairus“ als ungewöhnlichen Meister des Colorits und fasst seinen Gegenstand von dieser Seite. Es ist über dieses Bild zur Zeit viel gestritten, gesprochen und geschrieben worden, und dies beweist nur, dass es eine ungewöhnliche Erscheinung ist. Ich muss gestehen, dass die Auffassung allerdings genrehaft und novellenartig ist, und von christlich-religiöser Anschauung weit entfernt, indessen ist nicht zu läugnen, dass dieses Bild, die Auffassung zugegeben, seinen Gegenstand vollkommen erzählt und höchst lebendig erscheint. Christus erscheint freilich nicht wie ein Prophet, weniger noch wie der Gottmensch, er ist hier ein schöner junger Mann, der, mit geheimnissvoller Kraft begabt, die Todte wieder in's Leben ruft, es ist ein Wunder, was wir sehen, aber nicht im religiösen Sinne, sondern mehr im Sinne magnetischer Zauberei. Wenn in solcher Weise die Christus-Darstellung nicht wohl befriedigen kann, so ist

dagegen das Reinmenschliche der Handlung mit dem lebendigsten Ausdruck gegeben. Das erwachende Mädchen, die Augen aufschlagend und nur leise das Haupt vom Kissen emporhebend, das Staunen des Vaters, die Freude der Mutter, alles dieses ist vollkommen und höchst anziehend, und wenn das Bild eine profane Geschichte erzählte, so würde es sicher alle Welt befriedigen. Die Farbe ist höchst effectvoll, scheinbar höchst wahr, wenn auch diese Wahrheit nur höhere Kunst ist; die Behandlung ist ein Meisterstück höchster Bravour und zeigt, wie der Autor des Bildes vollkommen als Herr über sein Material verfügt.

Unter den Bildern der späteren Düsseldorfer darf der Autor „Die Engel im Grabe des Heilandes“ von Hermann Becker in Düsseldorf als sein eigenes Werk wohl kaum mit aufzählen.

(Dieses Bild, das Hauptwerk des Künstlers, zeigt neben der sehr schönen Composition und vortrefflichen Zeichnung, welche allerdings noch nicht ganz die Schadow-Sohn'sche Richtung verläugnet, ein entschiedenes Streben nach malerischer Wirkung. Es lässt erkennen, dass der Künstler, welcher das Werk in Antwerpen 1854 vollendete, eifrig die Werke von Rubens studirte und bestrebt war, gute Farbenwirkung mit feinem Realismus in der Zeichnung zu verbinden. Für die Zeit seines Entstehens ist dieses Bild ein coloristisches Kunststück, denn der Maler hat sich die schwierige Aufgabe gestellt, die weissen Gewänder der beiden Engel in farbige Wirkung zu dem nackten Körper des Heilandes zu bringen, welche Aufgabe er auch vollständig löste. Dabei zeigt das Bild einen grossen Adel im Ausdruck der Köpfe und die Wirkung, die beabsichtigt war, indem es den Beschauer ergreift und andächtig stimmt. Die Figuren sind lebensgross, der Leichnam des Heilandes ist lang hingestreckt, das Haupt etwas erhoben; einer der Engel beugt sich über die Hand des Heilandes, um sie zu küssen, während der andere die Hände betend faltet. Anmerkung des Herausgebers.)

Johannes Niessen in Düsseldorf (später in Weimar) verfolgt einen ganz eigenthümlichen Weg, auf welchem er mitunter Schönes findet, wie seine „Martyrin Irene“. In einzelnen seiner Bilder scheint eine besondere Farbestimmung des Künstlers Hauptabsicht und fast die einzige zu sein, sie zeigen ein Anlehnen an die Weise der

Venetianer, man könnte sie manchmal fast Nachahmung nennen.

Ueber sein Bild „Josua's Berufung“ möchte man am liebsten schweigen, weil man constatiren muss, dass hier ein bedeutendes Talent sich auf ziellosen Irrwegen abmüht.

Ich kann nicht begreifen, dass ein Dichter anders redet, als wie unser Einer, er mag nun in Worten oder in Farben reden, aber wenn er redet, was Niemand versteht, noch verstehen kann, was soll uns sein Gedicht? „Der Engel der Hülfe des Herrn erscheint Josua in der Nacht vor Jericho; der Engel der Glaubenstreue zeigt ihm diese Hülfe“: so erklärt die Inschrift das Bild und können wir uns schon bei diesen Worten eigentlich nichts denken, so noch weniger bei der malerischen Darstellung, welche sie erklären sollen, es fehlt jeder Anhang an irgend welche gewohnte Erscheinung, die Phantasie des Künstlers verschmäh't alle Regel und alle Form und wollten wir auch von dem geistigen Inhalt des Werkes ganz absehen und auf sein Verständniss resigniren, so ist selbst die rein äusserliche Erscheinung des Bildes so unklar und verworren, dass der Beschauer sich entmuthigt abwendet. Es ist ein irrlichtartiges Aufblitzen von Lichtern überall, ein unmotivirtes Farbenspiel, nirgends Ruhe, nirgends eine vorherrschende Masse; in der Zeichnung ist ebenfalls ein Uebermaass von kleinen Formen, welche die grösseren störend unterbrechen, die Gewänder sind mit Falten und knitterigen Brüchen überladen, dabei ohne eigentlich bestimmte Motive, genug, es ist überall zu Viel und zu Wenig.

Vermissen wir bei dem oben genannten Werke allen ordnenden Verstand, alle vernünftige Regel, so finden wir dagegen in manchen anderen Werken diese vielleicht etwas zu sehr vorherrschend; so in dem grossen Bilde von L. des Coudres in Karlsruhe „Die Grablegung Christi“. Ein höchst sorgfältig durchgearbeitetes, ich möchte sagen, untadeliges Werk, aus welchem es uns aber etwas kühl anweht, als wäre dem Künstler über dem Streben nach

Richtigkeit und Vollendung seines Werkes das poetische Feuer ausgegangen.

Was man den Historien-Malern der Düsseldorfer Schule so oft vorgeworfen hat, dass sie durch das ängstliche Studium des Modells die poetischen Gedanken abschwächen, lässt sich wohl auch bei diesem Werke, dessen Autor jener Schule angehört, bemerken, in welchem sogar die Farbe bei aller Tiefe, Klarheit und Harmonie doch durch die gar so sorgfältige und gründliche Behandlung eine gewisse Trockenheit erhalten hat und die Form vor lauter Richtigkeit an Lebendigkeit verloren hat.

Wärmer von Gefühl und mehr zum Herzen sprechend ist ein zweites Werk desselben Künstlers „Magdalena“, ein schönes Bild von innigem Ausdruck, edler Form, ernster Farbe und eben so vortrefflich durchgeführt, wie das zuvor genannte.

Zwei kleinere Bilder desselben Künstlers, „Die Anbetung der Hirten“ und „Ruhe auf der Flucht nach Aegypten“ sind mehr vom malerischen Standpunkt aufgefasst und erinnern an die Werke der späteren italienisch-französischen Schulen des vorigen Jahrhunderts. A. Baur in Düsseldorf zeigt in seinem „Jakob, ringend mit dem Engel“ gleichfalls ein Streben nach Farbenwirkung.

Leopold Bode in Frankfurt a. M. hat in die Leidensgeschichte Christi eine Episode hinein gedichtet: „Maria, Magdalena und Johannes, Nachts an der Stätte, wo das Kreuz gezimmert wird“ und diesen etwas unerfreulichen Gegenstand in einem grossen Aquarell-Gemälde sehr gut behandelt; desselben Künstlers Zeichnung „Aus der Geschichte der Ruth“, ist noch mehr zu loben, ein warmes Gefühl spricht sich darin in schöner, einfacher Form aus.

G. Cornicelius in Frankfurt a. M. hat „Die Erweckung der Tochter des Jairus“ in mehr genrehafter Weise behandelt. Die Vertheilung des Lichtes im Bilde, wodurch die Hauptfiguren und der Kern der Handlung in den Schatten gebracht werden, ist keine glückliche, es wird durch diese,

dem Zweck widersprechende Anordnung ein alter Jude mit einem bunten Mantel geradezu zur Hauptfigur und zieht alle Aufmerksamkeit auf sich und sein auffallendes Costüm.

Und so könnte ich noch manches lobenswerthen Werkes erwähnen, welches in seiner Weise Lob verdient, indessen es würde zu weit führen; eines Werkes aber darf ich nicht vergessen, obschon es in seiner äusseren Erscheinung unscheinbar auftritt; ich meine die lithographische Zeichnung von Ad. Menzel in Berlin: „Christus im Tempel“, und habe damit das seltsamste, originellste, absonderlichste Werk seiner Zeit genannt.

Ad. Menzel ist bekanntlich ein so feiner Beobachter des Charakteristischen in der natürlichen Erscheinung und ein so gewandter Darsteller desselben, wie in dieser Weise unter den deutschen Künstlern wohl kaum ein zweiter sich findet und er hat in diesem Blatte dieses Talent des scharfen Charakterisirens in der individualisirenden naturalistischen Darstellung auf einen Gegenstand verwandt, welchen wir in solcher Weise auffassen und darstellen zu sehen, nicht gewohnt sind.

Der Künstler hat sich gesagt: vor Allem habe ich eine Begebenheit unter jüdischen Leuten darzustellen; es ist unbestreitbar richtig, dass der Christusknabe ein Judenjunge war, dass die Schriftgelehrten, mit welchen er disputirte, jüdische Rabbiner waren, dass die ganze Geschichte in der Judenschule vorging, also stellen wir dies vor.

Und nun erwischt er die charakteristischen Typen eines überhaupt in seiner Erscheinung scharf charakterisirten Volkes und stellt sie uns vor Augen, ohne auch nur einen Zug zu mildern, und obendrein in leidenschaftlicher Aufregung und Aeusserung.

Freilich glaube ich, dass die Juden zu Christi Zeit und in Jerusalem doch etwas anders ausgesehen haben, wie ihre Nachkommen in Polen und Schlesien jetzt aussehen, diese Letzteren sind aber die, welche Menzel mit unübertrefflicher Wahrheit dargestellt hat.

Ich weiss, dass vielen Leuten die Darstellung lächerlich erscheint, dass manche Ironie, einen unfrommen Spott darin erblicken, und es möchte auf den flüchtigen Blick hin so scheinen, obgleich es nicht so ist. Was diese Leute, welche wir im Bilde sehen, bewegt, ist hoher Ernst, welcher sich in einigen der seltsam geformten Köpfe und Gestalten sogar grossartig äussert; einige der Lehrer staunen ob dem Scharfsinn und dem Wissen des Kindes, andere mehr pedantisch scheinen den Kopf zu schütteln zu dieser vorlauten Frühreife. Einer streckt segnend die Hand aus über den Knaben: „dieser wird einst ein grosser Mann in Israel werden!“; nur ein Einziger mit einem übertrieben markirten Profil, ein Humorist in humoristischer Erscheinung lacht laut auf, halb betroffen, halb ergötzt über die Niederlage seiner Genossen, vor diesem zweiten Daniel. Und der Knabe selbst; kann man etwas durchdringender Scharfsinniges sehen, als dieses Gesichtchen? Ist es möglich die Erscheinung eines solchen frühreifen Wunderkindes bestimmter und charakteristischer zu geben, als es in diesem dünnen, schmalen, zartgebauten, etwas kränklich aussehenden Jungen gegeben ist?

Und die Freude aus dem Gesicht der herandringenden Maria, welcher der Joseph folgt und sie zurück zu halten wünscht, ein bescheidener Mann, der sich nicht in die gelehrte Versammlung getraut.

Das alles ist Leben, volles ganzes Leben, aber freilich gemeine Wirklichkeit von heute, mit ihrer Fratzenhaftigkeit, mit ihrem Schmutz, mit ihrer trivialen Form und nur weil diese gemeine Wirklichkeit so durchaus in grellem Contrast steht mit der Auffassung des darzustellenden Gegenstandes, wie wir sie gewohnt sind und wie wir sie durch die Tradition der Religion erhalten haben und bewahren müssen, nur deshalb wirkt das Bild humoristisch und regt unwiderstehlich zum Lachen an. Wie aber diese Composition, lebensgross in Farben ausgeführt mit Begleitung von religiösen Chören des Domsängerchores in Berlin zur Weih-

nachtszeit hat ausgestellt werden können und wie dabei nicht alle Weltlinge vor Lachen und alle Frommen vor Aerger geplatzt sind, um dass zu begreifen, muss man ein Berliner sein.

So verfolgt Jeder seinen Weg, und es scheint fast als ob die Kunstentwicklung einen ewigen Kreislauf beschriebe. Haben wir die Künstler der sogenannten Zopfzeit in Materialismus und demnächst in Manier versinken sehen, haben danach die religiös begeisterten neudeutschen Künstler die religiöse Kunst aus dem Verfall gerettet, indem sie einen strengen Idealismus zum Princip erhoben, so sehen wir ihre nächsten Nachfolger, ja, sie selbst theilweise schon allmählich und wie unbewusst sich dem Materialismus wieder zuwenden. Das Sinnliche behauptet sein Recht, denn alle Kunst beruht auf Sinnlichem, was nicht von dieser Welt ist, kann nicht darauf bleiben.

Einer besonderen Richtung religiöser Kunst muss ich noch erwähnen, denn sie ist nicht zu übersehen; ich meine die specifisch protestantische kirchliche Malerei, welche in den fünfziger Jahren auftritt. Luther war bekanntlich ein Freund sämmtlicher Künste, aber die von ihm aufgestellte Lehre schien in ihren Consequenzen dennoch die Kunst für die Kirche nicht nur als überflüssig, sondern sogar als schädlich hinzustellen. Die Folgen sind bekannt; mit vandalischer Wuth haben die schweizerischen Reformatoren, mit einziger Ausnahme der allergemässigten, die kirchliche Kunst verfolgt, und was davon gerettet wurde, ist nur das Wenigste.

Auch die Lutheraner, obgleich nicht kunstfeindlich, haben doch nicht kunstfreundlich sein können, und seit der Reformation ist bei den Protestanten von kirchlicher Kunst kaum mehr zu reden. Es fehlte die Begeisterung, der puristisch kritische Sinn, dessen theuerste Glaubens-Unterscheidungen fast alle negativer Art waren, musste die bildlichen Darstellungen um so mehr scheuen und mit Miss-

trauen betrachten, als die Gegner, griechische wie römische Katholiken, sie liebten und förderten.

Und so ist es noch lange geblieben. Haben doch viele unserer Künstler es für nöthig erklärt, katholisch zu sein, um christlich bilden zu können, und sind es geworden, wenn sie es nicht waren, weil sie im protestantischen Christenthum keinen Raum fanden für ihr künstlerisches Streben.

Andere haben es dennoch versucht, vom protestantischen Standpunkte aus das christlich-religiöse Gefühl bildlich zu fassen. Koopmann in Karlsruhe hat gar seltsame Darstellungen in drei Zeichnungen vorgeführt, die besonders vom formellen Standpunkt aus nicht gelobt werden können. Eine sehr sorgfältig ausgeführte Zeichnung ist „Die christliche Kirche“ betitelt und stellt diesen Begriff ganz wörtlich dar. In einer Kirche wird zugleich gepredigt, getauft und das Abendmahl gespendet, wobei noch Engel und symbolische Gestalten helfen sollen, des Künstlers Gedanken zur Anschauung zu bringen. Hier ist nun der Zwiespalt zwischen idealem Inhalt und materieller Form gar nicht auszugleichen, und die Vermischung von modernen Pastoren und Gläubigen mit Ideal-Gestalten macht einen ganz sonderbaren Eindruck; gewiss nicht den beabsichtigten.

In zwei anderen Zeichnungen, die unter dem Titel „Christlicher Liedersegen“ einem grösseren Cyklus angehören, ist Aehnliches unternommen. Ein religiöses Abendlied giebt Anlass zu einem seltsamen Bilde, worin ein Familienvater aus einem grossen Gesangbuche singt oder liest, während Frau und Kinder am Boden schlafen und wieder Engel dabei sind, Genre-Figuren: aus dem täglichen Leben in eine rein symbolische Umgebung und Situation gebracht; man kann es nicht zusammenfassen, es widerspricht sich Alles. Auf einem Bilde zu einem urkräftigen Auferstehungsliede Luther's sind die Wortbilder des Dichters ganz materiell in plastische Bilder übersetzt, die Todes-

bande sind eiserne Ketten, die der auferstandene Heiland sprengt, und der Tod ist das bekannte Gerippe, welches hier handelnd auftritt.

Einen ähnlichen Versuch, in der protestantischen Kirche beliebte Wortbilder malend darzustellen, hat Schubert in Berlin gemacht. „Klopf an“, so heisst ein Bild dieses Malers, in welchem ein anklopfendes junges Mädchen und ein thieröffnender Engel die seltsamste Darstellung bilden. Solche Dinge malen wollen, heisst Unmögliches versuchen. Verschiedene Darstellungen aus der Leidensgeschichte des Heilandes von dem oben genannten Künstler sind zu loben, weniger ein Gemälde „Glaube, Liebe und Hoffnung“.

Illustrierte Psalmen von G. König in München sind arabeskenartige Zeichnungen, worin das Symbolisiren und Andeuten oft zum Spiel wird, wie denn das nicht leicht ausbleiben kann, wo keine bestimmte Form und Regel der Phantasie Halt gewährt.

---

Von den Düsseldorfer Bildern religiösen und biblischen Inhalts habe ich bereits diejenigen erwähnt, welche für diese Richtung in dieser Schule charakteristisch sind.

Ich muss jedoch noch einige Werke erwähnen, welche theils ganz in dieses Gebiet gehören, theils auf der Grenze desselben stehen.

Ältere Werke aus der ersten Blüthezeit der Düsseldorfer Schule sind E. Bendemann's „Trauernde Juden“ und Ch. Köhler's „Rebecca am Brunnen“; etwas späterer Zeit gehört Köhler's „Hagar und Ismael“ an. Alle diese Bilder jedoch sind durchaus keine Darstellungen in religiösem oder biblischem Sinne, selbst die „Trauernden Juden“ Bendemann's nicht; sie haben ihren Werth und ihre Bedeutung in einer anderen Beziehung: es ist die naturalistische Richtung in der neuen deutschen Kunst jener idealistischen geistigen Richtung von Cornelius und Overbeck gegenüber, durch die Düsseldorfer Schule eingeführt und ausgebildet,

und diese Bilder und andere gleichzeitig entstandene bezeichnen eine Staffel dieser Entwicklung.

Eine Aquarellzeichnung von Eduard Bendemann, eine allegorisch-symbolische Composition über Psalmensprüche vom Fall Babel's und Zion's Triumph ist wegen der Zeit ihrer Entstehung und wegen des Gegenstandes hier zu erwähnen. Abgesehen von der geistreichen Zeichnung in diesem Blatte, wüsste ich nicht, was mich darin erfreuen oder interessiren könnte; wenn Jemand von dem Bilde sagte: „Was geht denn mich Zion oder Babel an?“ ich würde es dem Manne nicht übel nehmen.

Oder verbirgt die Darstellung unter den beiden symbolischen Figuren „Zion und Babel“ noch andere Bedeutung, etwa eine Anspielung auf die ewige Vergeltung, welche den Stolz demüthigt und die Demuth erhöht? Ich weiss es nicht!

Otto Rethel's „Rückkehr des jungen Tobias“ ist ein Bild wie deren manche auch in anderen Schulen entstehen, ohne besondere Charakteristik von wo und wann, bis zu einem gewissen Grade idealisirt, sind die Begebenheiten vom Standpunkte des rein Menschlichen aufgefasst und in den Formen einer möglichst geeigneten individuellen Natur nachgebildet; es sind die Producte der Akademien der Zeit.

Auch Theodor Mintrop's Carton „Die Bergpredigt“, hat einiger Maassen diesen Charakter, jedoch zeigt sich des Künstlers feines Gefühl für edle Formen, für schöne Linienführung und Gruppierung auch in diesem Werke; gerade aber weil wir des Künstlers grosse Befähigung in dem Werke deutlich erkennen, möchten wir wünschen, dass seine vortrefflichen Mittel zur Verkörperung von grösseren, originelleren, energischeren Gedanken und Gefühlen dienen möchten, als die sind, welche sich in diesem Werke aussprechen.