

Neuntes Kapitel.

Deutsche Landschaftsmaler vor 1862.

Als Leonardo da Vinci jene verachtende Aeusserung über die Landschaftsmalerei machte: „Wenn ich meine Palette abwasche und den Schwamm dann an die Wand werfe, so giebt das eine Landschaft,“ da hat er schwerlich geahnt, dass dieses Kunstfach so hoch ausgebildet werden könnte und würde, wie es geschehen ist, ja, dass es überhaupt ein eigenes, getrenntes Kunstfach werden könnte.

Ein selbstständiges Kunstfach ist die Landschaftsmalerei erst sehr spät geworden, und ihre höchste Ausbildung hat sie wohl vor 1862 noch gar nicht erreicht; gewiss ist es, dass die Kunst auf diesem Gebiete noch immer Fortschritte macht auch im Vergleich zu früheren Kunst-Epochen.

Wenn in den anderen Fächern, in der Historienmalerei, in der Genremalerei, frühere Höhestufen noch nicht wieder erreicht sind, wenn wir noch immer Verlorenes wiederzufinden haben, so ist dies nicht in unserer Landschaftsmalerei der Fall, welche im Allgemeinen und Ganzen eine höhere Stufe erreicht hat, als frühere Schulen.

Ich weiss wohl, dass mir eine solche Behauptung von Vielen angefochten werden wird; man wird mir vorwerfen, dass ich Poussin's gewaltige Stylgrösse übersehe, woneben die unseren klein erscheinen, dass ich Ruysdael's und Hobbema's feinen Naturalismus unterschätze, und man wird mir,

wenn man suchen will, noch eine ganze Reihe von älteren Künstlern nennen können, neben denen die unseren, dem gewöhnlichen Kunsturtheil nach, kaum aufkommen.

Man kann das alles zugeben und gestehen, dass wir weder einen Compositeur wie Poussin besitzen und wenige Leute, die gerade so gut malen wie Ruysdael, wenn auch einige da sind, die es ihm vielleicht auf eine andere Weise gleich thun, und man kann doch meine obige Behauptung aufrechterhalten. Was die formelle Richtung betrifft, so sind die älteren Meister nie ganz und gar Landschaftsmaler, ich möchte fast behaupten, das Landschaftliche sei ihnen nur Mittel, nicht Zweck, und wenn man die Richtung auf das Gegenständliche, die naive Landschaftsmalerei in's Auge fasst, so wird man wohl nicht behaupten können, dass die alten Meister trotz aller Vortrefflichkeit die natürliche Erscheinung im Ganzen und Einzelnen besser, ja, nur in demselben Maasse verstanden, aufgefasst und wiedergegeben haben, wie die Neueren und Neuesten.

Jemehr sich Deutsche in der Kunst bemüht und bewährt haben, hat die Landschaft an Werth und Ausbildung gewonnen. Es ist der den Deutschen vor anderen Völkern eigene Natursinn, der sich in der Kunst geltend macht. Der alten, wie in grossem Maasse aller romanischen Völker poetische Anschauung beschränkt sich wesentlich auf den Menschen; der Mensch ist Alles, und was sonst noch da ist, ist nur seinetwegen da; erst mit dem entschiedenen Eingreifen deutschen Einflusses richtet sich die Aufmerksamkeit auf das Aussermenschliche; erst mit der Romantik tritt die Liebe und Bewunderung für die unbeseelte Natur in die Poesie ein und jenes Aufgehen in das Ganze, das Sichhingeben an's Unendliche, die Sehnsucht nach Einsamkeit, nach dem Leben mit der Natur, nach Waldestiefe und Bergeshöhe wird ein Element der Poesie: es ist die alte Neigung, welche Tacitus unseren Voreltern nachsagt, sich gern einsam an Baum und Quelle anzusiedeln, auf die Poesie angewandt.

So dürfen wir die Landschaftsmalerei als unsere eigenste Kunstrichtung betrachten, mit der Vorliebe, welche man für sein eigenes Product hat; und so geschah es auch, die Landschaftsmalerei ist nirgends so beliebt, wie bei dem deutschen Publicum, kein anderes Publicum hat so viel Sinn und Anerkennung für landschaftliche Reize und Schönheiten.

Wie in allen Kunstfächern, machen sich auch in der Landschaftsmalerei zwei Richtungen geltend, die eine auf den Gegenstand, die andere auf die Form der Darstellung; nur möchte eine solche Unterscheidungs-Bezeichnung hier verwirren; ich meine eine bewusste Richtung, welche die natürlichen Gegenstände nur als Mittel der Darstellung behandelt und eine naive, welche sie um ihrer selbst willen darstellt; es sind die der Idealisten und Naturalisten.

Die Stylisten in der Landschaftsmalerei haben einen fast eben so schwierigen Stand wie die der anderen Kunstfächer. Einen eigenen Styl zu haben, ist nicht Jedermann gegeben, einen zu schaffen, ist ganz unmöglich; der Einfluss von Reminiscenzen ist nicht abzuweisen, das historisch Bestehende behauptet sein Recht, und so entstehen Werke, welche, in den Fesseln der Tradition geschaffen, weder ganz selbstständig noch ganz nach herkömmlichem Styl sind und weder den stylistischen Anforderungen noch den naturalistischen ganz entsprechen.

Es scheint übrigens auch schwierig, bei einem sehr ausgebildeten Naturstudium sich über die Anforderungen der wirklichen Erscheinung hinauszusetzen und das schöpferische Recht zu behaupten, die Welt nach eigenem Sinne zu bilden; das Bewusstsein der Bedingungen, unter welchen die Dinge entstehen, wird häufig die Erfindungsgabe beschränken; macht man doch von nicht zu überhörender Seite den Anspruch an den Landschaftsmaler, er solle in seinen Bildern der Erd- und Naturkunde dienen. In einer Zeit, wo selbst der Ungebildete sich mit abgefallenen Enden und Fetzen der Naturwissenschaften wenigstens amüsiert,

hat Jedermann mehr oder minder Auge für die natürlichen Erscheinungen und liebt nur, was ihm natürlich scheint, das heisst, was seiner Erfahrung vom Wirklichen ähnlich aussieht; so ist es ganz selbstverständlich, wenn die Mehrzahl der Landschaftsmaler sich den sichersten Weg erwählt und einfach naturalistisch die gegebenen Gegenstände der Natur nachbildet und das Land durchstreift nach Motiven; was die Phantasie nicht geben kann, was sie wenigstens nicht geben kann, ohne ihr souveraines Recht angefochten zu sehen ob der Richtigkeit ihrer Gebilde, das giebt die Natur und hat, wie alles Wirkliche, immer Recht. So entsteht die Mehrzahl der naturalistischen Landschaftsbilder, welche die Mehrzahl unter den Landschaftsbildern überhaupt bilden.

Unsere Landschaftsmalerei ist in ihrer Entwicklung ganz denselben Weg gegangen, wie die Historienmalerei, sie ist ihr sogar vielleicht noch vorausgeschritten, denn ehe noch Cornelius und seine Genossen und Nachfolger zu wirklicher Bedeutung gelangt waren, hatten Reinhardt und Koch schon in der Landschaft eine Richtung eingeschlagen, welche der früher herkömmlichen gerade entgegenlief und aus welcher eine ganz neue Auffassung und Ausübung dieses Kunstfaches entstanden ist.

Jene, dem gewöhnlichen akademischen Schlendrian entgegenarbeitenden Deutsch-Römer, welche die Kunst regenerirten, haben auch die neue Landschaft geschaffen, wie sie auf den idealeren Gebieten von dem verdorbenen Formellen auf den Inhalt zurückgriffen, so in der Landschaft von der Nachahmung der alten Meister auf die Natur. Die berühmtesten dieser Schule, Reinhardt und Koch, sind vielleicht viel weniger geschickt und künstlerisch gebildet, als manche ihrer Zeitgenossen, ihre Werke aber haben einen originellen Charakter, während die der Anderen nur zusammengesuchte, nachgeahmte Schönheiten zeigen.

Auch der weitere Verlauf dieser Entwicklung geht mit der Entwicklung der historischen Kunst parallel; von

idealen Anfängen ausgehend, drängt die Gewalt des Realen sich den Künstlern immer mehr auf; Naturnachahmung, erst nur Mittel, wird endlich zum Zweck, technische Fertigkeit, Anfangs als ganz untergeordnet betrachtet wie eine an sich unbedeutende Form des Ausdrucks für die künstlerische Idee, gewinnt sich steigernd immer mehr Bedeutung, bis in neuerer Zeit auch auf diesem Gebiet eine lediglich auf glänzenden Farbencontrasten und virtuosem Machwerk beruhende Scheinkunst auftritt und um so leichter die Gunst eines Tagespublicums gewinnt, als in der That die Landschaftsmalerei sich weniger an den urtheilenden Verstand wendet als an ein mehr oder weniger bestimmtes Schönheitsgefühl.

Die vornehmen Akademiker der letzten Hälfte des vorigen Jahrhunderts betrachteten die Landschaftsmalerei als einen ganz untergeordneten Kunstzweig, und wirklich war dieser Kunstzweig damals sehr unbedeutend.

Mit wenigen Ausnahmen waren die Künstler dieses Faches Nachahmer und Manieristen; die grossen Meister des siebenzehnten Jahrhunderts galten durchaus als Muster und ihre Werke wurden immer wieder und wieder in schwächeren Nachbildungen wiederholt. Dazu kam der unnatürliche Geschmack und eine falsche, unwahre Poesie, welche für eine unmögliche idyllische Existenz unmöglicher Menschen ein unmögliches Fabelland erträumte, und dieses Arkadiens fabelhafte Reize als Grundlage des Urtheils über landschaftliche Schönheit aufstellte. Diesen Idealisten gegenüber standen die Nachahmer der holländischen Landschaftler, aber auch Nachahmer.

Man darf dabei nicht vergessen, dass die Mittel zu einem vielseitigen Naturstudium nicht so zur Hand waren, wie heute; Reisen war beschwerlich und kostspielig, aber auch selbst auf der unerlässlichen traditionellen italienischen Reise ging das Studium mehr auf die anerkannten Meister der Kunst, als auf die Naturerscheinungen; die Berichte

kunstfreundlicher Reisender aus jener Zeit bestätigen diesen Zustand und erklären die Erscheinung der Kunstwerke noch deutlicher. Ein deutscher Künstler, dessen Ruhm zu seiner Zeit gross war und jetzt sehr klein, hat das Verdienst, aus diesen Irrwegen heraus zuerst einen richtigeren Weg eingeschlagen zu haben; es ist Philipp Hackert (gestorben 1807), welcher im Gegensatz zu den Idealisten sich lediglich auf die Portraitlandschaft, auf die nüchterne Vedute, verlegte. Die zu seiner Zeit bewunderte grosse Naturwahrheit seiner Landschaften können wir freilich heute nicht mehr anerkennen, denn in keinem Kunstfache ist der Fortschritt so ausserordentlich, wie in der Landschaftsmalerei, und mit der Steigerung der Leistungen steigert sich das Urtheil. Hackert's bewunderte Charakteristik des Laubwerks und der Pflanzen erscheint uns heute wie eine ziemlich mechanische handwerksmässige Manier der Behandlung, seine bewunderten Fernen und Mittelgründe finden wir nicht mehr bewunderungswürdig, sondern höchst nüchtern; er ist überhaupt ein Künstler ohne alle Poesie, aber die objectiv verständige Naturanschauung, welcher er folgte, war eine heilsame Reaction gegen falschen Idealismus und bedeutungslose Manier.

Obgleich der Zeit nach jünger, sind der Kunstweise nach dennoch älter die Bilder von zwei sonst unbekanntem Künstlern in Bremen, Joh. Heinrich und Gottfried Menken (gest. 1839 und 1838), geschickt ausgeführte Landschaften mit Vieh, in der Weise der älteren Holländer; eben so eine Landschaft mit Kühen und Schafen von Gottfried de la Rive (gest. 1814).

Reinhardt, welcher lange Jahre als Nestor der deutschen Künstler in Rom lebte, erscheint mir in seinen Werken nicht eben sehr bedeutend. Die Bilder dieses Künstlers, welche mir aus eigener Anschauung bekannt sind, zeigten eine abschreckende Farbe und Behandlung, die Zeichnungen von ihm erschienen mir ziemlich unbeholfen gedacht und gemacht.

Joseph Koch, den wir auch unter den Historienmalern finden und als Genossen und Gehülfen von Asmus Jakob Carstens, ist eigentlich der erste Begründer und Vater der neueren deutschen Landschaftsmalerei. Von seinen Zeichnungen zum Dante und zu den tragischen Dichtern der Griechen habe ich schon früher gesprochen. In der Landschaft ist er ein ausserordentlicher Künstler; die Grossartigkeit der poetischen Conception, die bestimmte Sicherheit und den Adel der Form, die Richtung auf das Bedeutende, das Wesentliche der Darstellung hat er auf seinem Gebiete ganz so, wie Cornelius auf dem höheren der idealen Historie. Koch gehört zu den deutsch-römischen Romantikern, im Anschluss an welche seine Kunst erst zu ihrer vollkommenen charakteristischen Entwicklung gelangt ist; frühere Werke von ihm zeigen mehr einen etwas charakterlosen Idealismus, und zwischen diesen und den späteren und besten erscheinen einige wunderliche Nachahmungen alterthümlicher Darstellungsweise, wie denn alle die Künstler jenes Kreises, welchem auch Koch angehört, zuerst in der Nachahmung altdeutscher und altitalienischer Meister den Ausweg aus den platt getretenen Pfaden der damals herrschenden Kunstanschauung suchten und fanden.

Gerade wie die Romantiker von der eklektischen Nachahmung der Meister aus der Blüthezeit der Kunst sich abwandten zur Nachfolge der kindlichen Kunstweise früherer Jahrhunderte, um so wieder zur Naivetät zu gelangen, so greift auch Koch als Landschaftler hinter die Meister des siebenzehnten und achtzehnten Jahrhunderts zurück und schafft sich einen alterthümlichen Styl; er gewinnt aber dadurch Freiheit für seine eigene Poesie, er emancipirt sich von der Herrschaft der Poussin und Claude, deren Anschauung und Formengebung als todte Manier die damalige landschaftliche Kunst beherrschte.

Bei allen Koch'schen Bildern, mit gar wenigen Ausnahmen, herrscht eine grossartige Linienführung, eine höchst fein abgewogene Vertheilung der Massen und oft

eine wunderlich originelle Compositionsweise, die an das Bizarre streift, aber niemals ohne Eindruck lässt. Die Zeichnung ist im höchsten Grade verständig, so kunst- wie naturbewusst, die Malerei hingegen, die Farbe und Behandlung mühsam und oft ungeschickt, wie bei den Künstlern der regenerativen Partei überhaupt. Manchmal auch erscheint ein bewusstes Streben nach dem Alterthümlichen, halbspielende Nachahmungen, die bei einer weniger bedeutenden Kunstkraft trivial erscheinen müssten.

Koch's Landschaften sind fast immer reich staffirt, ja, sie basiren häufig auf einem ausser der Landschaft stehenden Gegenstande. Ganz wie bei Poussin sehen wir mythologische und biblische Historien in landschaftlicher Umgebung, doch ist bei Koch das Landschaftliche die Hauptsache und könnte oft der figürlichen Zugaben entbehren. Schöne Werke dieser Art sind besonders eine Landschaft mit der Anbetung der heiligen drei Könige und eine andere, worin Cornelius die Rückkehr Jakob's als Staffage gemalt hat, so wie eine dritte mit Boas und Ruth, in welcher freilich manches Einzelne, besonders in den Figuren, denn doch ein wenig gar zu kindlich, ja, kindisch erscheint. In den drei Königen ist der alterthümliche Styl besonders vorherrschend, aber trotz mit Gold aufgetragenen Lichtern und dergleichen Spielereien ist die Composition in Massen und Linien so grossartig und schön, dass man die Wunderlichkeiten gern übersieht. Ein sehr seltsames Bild ist „Macbeth und die Hexen“, worin sich das excentrische Wesen des Künstlers in seiner ganzen Eigenthümlichkeit zeigt. Am Strande des wüthend wogenden Meeres, im Sturm begegnet Macbeth und sein Gefährte den drei geheimnissvollen Wesen, die ihm die Zukunft anzeigen und einleiten.

In der Luft saust ein Hexenschwarm in wildem Kreise, phantastische Gestalten, der Blitz zuckt hernieder auf eine Burg, die Bäume biegen sich vor dem Winde, die wüthende See verschlingt ein Schiff, — das sind die Bestandtheile

einer Composition, welche trotz ihrer Wunderlichkeit und trotz des gänzlichen Mangels an Natürlichkeit im Ganzen und im Einzelnen einen grossartigen Eindruck macht. Mit gänzlicher Verachtung aller malerischen Wirkung, ja, man sollte fast glauben, mit absichtlicher Verachtung richtiger Zeichnung ist dieses Bild ausgeführt, aber der poetische Gedanke darin spricht sich mit einer eigenthümlichen Energie aus.

Am wenigsten gefallen mir die Bilder, in welchen der Meister sich bemüht, natürliche Gegenstände zu behandeln. Italienische und Schweizer-Landschaften, besonders die letzteren, sind denn doch gar zu unvollkommen dargestellt, als dass sie erfreuen könnten. Auch in diesen fehlt nicht der grossartige Zug, man sieht die energische originelle Künstlerseele sich darin äussern, aber in einer Form, welche zurückstösst.

Bilder von Rhoden und einige von Anderen zeigen das Werk von Nachahmern der Koch'schen Kunstweise, welche der neueren und heutigen bereits so durchaus fremd und fern steht, dass sie schon ganz einer abgeschlossenen Epoche anzugehören scheint und hauptsächlich eine kunst-historische Bedeutung hat.

Koch und seine Zeit- und Kunstgenossen sind wesentlich Zeichner, Linie und Form sind die Elemente ihrer Kunst, die Farbe, den Zauber des Lichtes und den flüchtigen Reiz, welche diese der Landschaft verleihen, durch die Kunst wieder zu geben, blieb späteren Künstlern vorbehalten. Ein tüchtiges Bild in dieser stylvollen, streng zeichnenden Weise ist eine italienische Landschaft von Ferd. v. Olivier (gest. 1814), einem nur wenig bekannten Künstler.

Von dem gänzlich flachen und inhaltslosen Idealismus, aus welchem die Regeneratoren unserer Kunst sich und ihre Nachfolger retteten, geben die „Landschaft mit einem griechischen Brautzuge“ von Ph. F. Hetsch (geb. 1758) und

„das Elysium“ von F. von Steinkopf (geb. 1779) hinreichende Beispiele.

Werke der älteren Münchener Schule zeigen den allmählichen Fortschritt der Naturkenntniss und der Technik in Nachbildung derselben auf sehr deutliche Weise, so auch einige Dresdener.

Von den Münchenern nenne ich Dorner, Wagenbauer und Kobell, von den Dresdenern Oehme, Dahl und Friedrich. Alle diese Künstler zeigen eine grosse Pietät für die Natur und ein sorgfältiges Streben, sie charakteristisch darzustellen. Im Einzelnen gelingt ihnen dies mehr oder minder, im Ganzen selten. Eine Schärfe und Härte der Behandlung, ein Mangel an Farbe ist in allen diesen Bildern auffallend; auch einige Landschaftsbilder von Ludwig Richter, obgleich in mehr malerischem Sinne dargestellt, zeigen noch die magere Behandlung und dürftige Farbe. In auffallendster Weise mager, dürftig und scharf und hart gezeichnet, erscheinen die Bilder von C. D. Friedrich, in welchen eine eigenthümliche Naivetät sich ausspricht. Das seltsamste von den Werken dieses Künstlers ist „Ein Schiff vom Eise zertrümmert“.

Der Künstler hat versucht, einen Gegenstand, der seiner Anschauung völlig fremd war, darzustellen, und hat die Elemente dieser Darstellung aus ihm analog scheinenden Naturerscheinungen zusammen getragen. Es ist eine köstliche Naivetät in diesem sonst ganz abgeschmackten Bilde.

Ein sehr bedeutender Meister auf dem Gebiete der Landschaftsmalerei ist E. Fries aus Heidelberg, welcher, wenn nicht ganz frühe verstorben, wohl einer unserer grössten Landschaftsmaler geworden wäre. Freilich gegen moderne Landschaftsmeister noch etwas dürftig und mühselig in der Behandlung, zeigen seine Bilder jedoch schon eine vollständige Kunstausbildung nach allen Seiten. Mit feinem Geschmack sind italienische Motive in diesen Bildern

dargestellt; zwar ist das natürliche Motiv immer die Grundlage, welche der Künstler nicht verlässt, in einigen seiner Bilder aber gewinnt das künstlerische Arrangement ganz den Werth selbstständiger Composition und Erfindung. Auch die malerische Seite dieser Bilder steht unendlich höher, als bei den Vorgenannten; Farbe und Haltung werden nicht vermisst, wenn die Behandlung auch oft noch hart und spitz erscheint und die Farbe dadurch nicht zu rechter Kraft und freier Entfaltung kommt. Die Zeichnung ist in allen diesen Bildern von grösster Feinheit und bewusster Sicherheit, die Angabe der Formen des Terrains und der Gebirge von grösster Deutlichkeit, und die Ausführung geht bis in's geringste Detail mit gleicher Aufmerksamkeit.

In ganz ausserordentlicher Weise verbindet sich die stylistisch-ideale Formengebung mit der schönsten klarsten Farbe und einer wirklich zauberischen Lichtwirkung in den Landschaften von Karl Rottmann (gest. 1850).

Mit Karl Rottmann erreicht die neuere deutsche Landschaftsmalerei einen Gipfelpunkt. Nicht als ob nicht seit ihm und neben ihm Fortschritte gemacht worden seien, es haben verschiedene Künstler in verschiedener Weise und nach verschiedenen Richtungen im Einzelnen gleich Würdiges und auch Vollendetes geleistet, es erscheint aber in Rottmann's Werken sowohl die poetische Seite des Werkes als die technische auf gleicher Höhe und in gleicher Freiheit; der Künstler schafft nach seiner individuellen Weise, unbehindert durch Schwierigkeiten der Darstellung, und seine Werke zeigen einen durchaus genialen Charakter. Um das grosse Talent dieses leider früh verstorbenen Meisters zu würdigen und recht zu erfahren was Rottmann geleistet, genügt nicht die Betrachtung einzelner seiner Staffeleibilder; seine Bilder in der neuen Pinakothek und unter den Arcaden des Hofgartens zu München geben ihn aber ganz. Durch die freieste Auffassung der Natur, verbunden mit durchdringendster Kenntniss derselben, scheinen

seine Compositionen immer ganz natürlich und wie der individuellen Erscheinung nachgebildet, diese natürliche Erscheinung aber ist immer wunderbar grossartig und schön. Seine Zeichnung, welche die grösste Feinheit und Schönheit zeigt, überschreitet nie das Maass des durchaus Wahrscheinlichen, ohne sich ängstlich an die zufällige Erscheinung, ja, selbst an die Richtigkeit zu binden; sie weiss aber immer zu überzeugen. In der Farbe ist der Meister höchst originell und genial, weniger aber überzeugend. Gewaltige Farben und Licht-Effecte, mit dem grössten Aufwand aller Mittel dargestellt, machen alle seine späteren Werke sehr auffallend; übergewaltige Farben-Contraste erscheinen sehr absichtlich, oft zu sehr. Die Haltung ist künstlich auf den Effect berechnet, aber nicht natürlich; fast immer sind die Vordergründe so untergeordnet, dass man sie kaum mehr bemerkt, und die Details sind sonderbarer, aber sehr bewusster Weise in den nächsten Gegenständen oft am meisten vernachlässigt.

Die älteren Bilder, wozu auch die Frescen unter den Arcaden des Hofgartens gehören, zeigen im Gegentheil einen sehr bescheidenen Ton, sie sind grau und farblos, und es scheint, als sei der Meister erst allmählich zu der Ausbildung seines Colorits gelangt, welches in seinen letzten Werken so auffallend glänzend erscheint.

Man kann Rottmann's Bilder mit keinen anderen vergleichen, sie haben ein ganz eigenthümliches Gepräge. Der Meister ist eben so wenig ganz Idealist als auch Naturalist; wenn man seine Weise mit der von Koch vergleicht, so erscheint er als Naturalist; vergleicht man sie mit der eines Andreas Achenbach und anderer neuer Meister, so erscheint er als Idealist. Weniger formell als Koch und die Stylisten seiner Art erscheinen Rottmann's Compositionen fast naiv und als wären sie blosser Naturnachbildungen; würde man sie aber mit den Gegenständen selbst, welche sie darstellen, vergleichen, so würden sie in hohem Grade stylisirt und veredelt, fast wie freie Phantasie-

gebilde erscheinen. Rottmann ist vielleicht nicht der vollendetste der neueren Meister der Landschaft, gewiss aber einer der genialsten und eigenthümlichsten.

Mehr Naturalist als Rottmann ist Albert Zimmermann (München) in einigen seiner Bilder, in anderen mehr Stylist. In zwei Richtungen gleich befähigt, sehen wir ihn bald rein formelle Bilder schaffen, die, häufig Anklänge an ältere Schulen verrathen, besonders im Ton an venetianische Meister erinnern; bald ganz naturalistische Darstellungen sehr individueller Gegenstände. Farbe und Behandlung dieser Bilder ist höchst verschieden: bald sind sie einiger Maassen hart und trocken, schwärzlich und ohne Reiz, bald auch von äusserster Eleganz und von grossem Schmelz, besonders in neueren kleinen Bildern des Künstlers. In ungewöhnlich grosser Dimension, so wie in miniaturartig kleinen Bildchen zeigt der Künstler aber zumeist eine höchst freie meisterhafte Behandlung, die nur in den grossen Werken manchmal ein wenig an Dekorationsmalerei streift.

Unter seinen Bildern ist besonders ein „Sonnenuntergang im Gebirge“ zu rühmen; ein grosses Bild, vortrefflich componirt, worin die Linienführung von grosser Schönheit ist. Der glänzende Effect der sinkenden Sonne ist mit grosser Kühnheit und sehr originell gegeben, es strahlt und blitzt daher mit eigenthümlicher Schärfe, es ist aber mit diesem Effect wie mit ähnlichen in Rottmann's Sonnenbildern; weniger Glanz wäre vielleicht angenehmer; ein Sonnenuntergang von Claude Lorrain, obgleich weniger strahlend und scharf, wirkt dennoch angenehmer, als diese Blitz-Effecte der Neueren. Ein zweites grosses Bild zeigt einen „Wasserfall im Berner Oberlande bei Sturmwetter“. Das Bild ist für seine Grösse fast zu einfach als Gegenstand, fast nur Vordergrund und beinahe wie eine Studie, jedoch höchst verständig und künstlerisch componirt. Die Farbe ist, wie dies auch bei dem zuvor genannten Bilde einiger Maassen der Fall ist, etwas schwer und trocken, wie eine dunkle Fresco-Malerei; eben so erscheint „Der

Hintersee“, gleichfalls ein sehr grosses Bild, welches jedoch nur wie ein Naturstudium, wie eine Portraitlandschaft erscheint und äusserst farblos, braun und schwärzlich von Farbe ist.

Ganz allerliebste Werke des productiven Meisters sind zwei kleine Bildchen, „Gegend bei Brëmen“ und „Gegend bei München“ bezeichnet. In diesen Bildchen ist ein Schmelz der Farbe und der Behandlung, welche ganz an derartige kleine Meisterstücke der neuen französischen Schule aus den fünfziger Jahren erinnern. Ein Beispiel jener, älteren Mustern folgenden Weise des Meisters ist eine „Landschaft“, in welcher im Schatten der Bäume Nymphen einen Centauren baden.

In einem Bilde aus späterer Zeit, welches 1861 in Köln auf der zweiten allgemeinen und historischen Kunst-Ausstellung sichtbar war, betitelt „Die Hühnerjagd“, scheint der Künstler beweisen zu wollen, dass auch er, der sonst so mächtige Componist, welcher die grossen Rhythmen wilder Natur zu erfassen weiss, im Stande sei, mit den damaligen neuesten Verehrern der platten Nüchternheit zu wetteifern.

In sehr eigenthümlicher Weise erscheinen die zahlreichen Bilder von H. Heinlein. Gebirgswelt, Berge, Felsen und Seen sind die Gegenstände, welche dieser energische Künstler in seinen zum Theil sehr grossen Bildern behandelt; sie sind mit einer gewissen Grossartigkeit und mit einem phantastischen Schwung aufgefasst und dargestellt, jedoch ist die Durchbildung in Zeichnung und Farbe nicht immer sehr vollendet, und manche dieser Bilder machen fast den Eindruck von blossen landschaftlichen Decorationen.

Ein eigenthümlich phantastischer Sinn zeigt sich in dem grossen Bilde „Der heilige Hrodbert findet mittelst bojarischer Hirten die Römerstadt Juvavia, auf deren Trümmern er später Salzburg erbaut“. Es zeigt sich uns eine unwahrscheinliche Gegend am Flusse mit unwahrscheinlichen Ruinen bedeckt; das Bild hat den Charakter,

welchen wir oft in englischen Landschaftsbildern finden, und macht bei aller Grösse einen Eindruck wie eine Illustration, eine Vignette.

Drei grössere Gebirgsbilder entsprechen kaum dem Rufe dieses bewährten Meisters; sie sind in einer zwar breiten und sicheren, aber sehr decorativen Manier ausgeführt und entstammen wohl der Zeit von vor 1861.

Neben diesen grossen Bildern aus einer grossartigen, ja kolossalen Natur erscheinen die Landschaften von Prof. August Weber in Düsseldorf ziemlich schlicht und einfach; sie zeigen aber einen höchst bestimmten Charakter und eine grosse Meisterschaft in einer eigenthümlichen Richtung. Es sind componirte Landschaften, denen wohl kaum ein bestimmtes natürliches Motiv zum Grunde liegt; dennoch aber haben sie eine Art von Local-Charakter, als ob des Meisters Phantasie sich vorzugsweise in einer bestimmten Landesart gefiele. Gestreckte Formen, flache Vorgründe, reich belaubte, nicht sehr hohe Bäume; es ist nicht ganz Niederland, noch ganz Hochland, nicht Fläche und nicht Gebirge, eine Gegend, die an manche Strecken in Deutschland erinnert, und die doch wohl nirgends ganz so vorkommt.

Auf diese Weise stehen seine Werke zwischen der naturalistischen Richtung, welche die Düsseldorfer Landschafterschule durchweg verfolgt, und einem idealistischen Streben mitten inne; mit feinem Geschmack für Composition in den Linien und vielem Sinn für den Zauber der Beleuchtung nimmt bei diesem Künstler dennoch das Streben nach einer naturalistischen Naturdarstellung zu viel Bedeutung an, um die selbstständige Poesie seiner Compositionen zu einer vollständigen Geltung gelangen zu lassen.

Unter „Vier Tageszeiten“, in vier Bildern, „Morgendämmerung“, „Mittag“, „Sonnen-Untergang“ und „Mondschein-Nacht“ darstellend, zeichnen sich besonders die zwei ersten aus, die Dämmerung durch einen ungemein feinen Ton und ein eigenthümliches Licht, der Mittag durch eine

sehr interessante, schöne Composition, in welcher nur die Staffage, tanzende Italiener, nicht recht am Platze scheint.

Ein grosses Landschaftsbild des Meisters, „Aufsteigendes Gewitter“, scheint mir eines der besten von seinen Werken; ein einfacher Gegenstand ist darin mit grossartigem Styl in der Zeichnung und Farbe behandelt; besonders ist der wolkenbedeckte, stürmische Abendhimmel vortrefflich.

Weber's Bilder sind nicht alle gleichwerthig sowohl in der Composition wie in der malerischen Ausführung, ein Werk aus dem Jahre 1860, „Italienische Landschaft mit Brunnen“, steht auf einer Mittelstufe zwischen idealer und naturalistischer Kunst, welche nach beiden Seiten nicht ganz genügt.

Sehr eigenthümlich, ganz anders wie die neueren Landschaftsmaler seiner Zeit, aber ein ganz vortrefflicher Meister dieses Faches war Karl Marco in Wien, ein Künstler, dessen Bedeutung während seines Lebens, (er starb schon 1859) kaum genügend anerkannt wurde. Seine kleinen Landschaften gehören zu den besten Leistungen ihrer Art. Reiche, ideale Composition und zugleich die bestimmteste Charakteristik und Naturwahrheit des Einzelnen, hohe Poesie, ja manchmal etwas Phantastisches in der Erfindung, dabei die vollkommenste Verständigkeit des Zusammenhanges und der Durchführung, die bestimmteste klarste Zeichnung, die sorgfältige Ausführung bis in's Kleinste, die glänzendste Lichtwirkung, eine schöne harmonische Farbe und eine überaus zierliche, zarte und sichere Behandlung, machen diese Bildchen ungemein reizend. Freilich mögen unsere neuesten Naturalisten auch Manches daran zu tadeln haben, denn die Natur erscheint in Marco's Bildern, wie in einer festlichen Verklärung und der idealen bald mythologischen, bald biblischen Staffage angepasst, welche allerdings auch nicht in die Alltagswelt hineinpassen würde. Diese Staffagen sind auch nicht immer glücklich erfunden, aber sie stimmen immer zu dem eigenthümlich-poetischen Ausdrucke des

Bildes. In grösserem Maassstabe scheint der Reiz dieser Darstellungen jedoch zu verlieren, wenn man nach einem grossen Bilde des Künstlers, „Die Stadt Sarepta mit Elias und der Wittwe“ als Staffage, ein Urtheil bilden darf; unter welchen sich eine der kleinsten, „eine Waldlandschaft mit badenden Nymphen“ und eine wenig grössere „Abendlandschaft“ mit biblischer Staffage ganz besonders auszeichnen. Zu phantastisch und unwahrscheinlich dürfte hingegen wohl die Composition eines Bildes von Marco sein, worin Christus den Sturm beschwört.

Karl Rohr hat in grossen Bildern griechische Landschaften mit einer idealistischen Tendenz dargestellt. Die Compositionen sind gewiss zu loben und zeigen einen ernsten Styl; die Ausführung aber ermangelt aller Feinheit in der Farbe wie in der Behandlung. Ein sehr lobenswerthes Bild desselben Meisters ist ein „Deutsches Waldbild“, welches zu den besseren Landschaften zählt.

Als gute Bilder stylistischer Richtung habe ich noch zwei italienische Landschaften von Bromeis aus Kassel zu nennen, welche zwar auch etwas grell und unfein von Farbe sind, und mehrere griechische Landschaften von A. Löffler in München, die wohl componirt, aber nicht immer ganz vollendet durchgebildet erscheinen, besonders aber eine „Landschaftliche Idylle“ von Steffan in München, welche ein anmuthiges, äusserst feines Bild und ein Meisterstück in seiner Art ist.

Einige ältere Landschaftsmaler von Ruf, welche der Berliner Schule angehören, sind hier noch anzuführen, nämlich Karl Blechen und August Elsasser, jedoch entsprechen die Werke, welche mir von diesen Künstlern bekannt sind, nicht ganz dem Ruf ihrer Autoren; in den Bildern des Erstgenannten fällt eine eigenthümliche, manierirte Behandlung auf.

J. W. Schirmer in Karlsruhe war der ursprüngliche Meister und Begründer einer mit Recht berühmten Landschaftler-Schule, nämlich der Düsseldorfer.

In seinen Bildern, Cartons und Radirungen zeigt sich eine consequente Entwicklung, wie wohl kaum in den Werken eines anderen Künstlers, eine sehr individuelle Entwicklung, welche, selbstständig fortschreitend, kaum und erst spät von Traditionen und fremden Einflüssen berührt wird. Von der schlichsten Natur-Nachahmung beginnend, nimmt seine Kunst allmählich einen höheren Aufschwung; aus der vollkommenen Kenntniss der Natur und der Meisterschaft im Technischen entwickelt sich ein bestimmter Styl, und endlich sehen wir den vollendeten Meister, der so naiv angefangen hat, in der allerausgesprochensten Weise formell und bewusst werden; der naturwüchsige Eichen- und Waldmaler schafft „Biblische Landschaften“, Phantasie-Gebilde, in denen das natürlich Gegebene nur noch Mittel zum Zwecke ist.

Eine grosse Pietät für die Natur und eine Behandlung, die nach heutigen Ansprüchen allerdings noch unvollkommen ist, aber doch die der gleichzeitigen Künstler an Freiheit und Sicherheit überragt, zeichnen die früheren Werke des Meisters aus. Eines der ältesten, eine grosse Schweizerlandschaft, „Das Wetterhorn“ (von 1838), zeigt das genaue Naturstudium im Einzelnen, die sorgfältige Ausführung, die genaue, etwas scharfe Zeichnung, das Streben nach einfach objectiver Darstellung, wodurch der Meister eine so fruchtbare und ausgezeichnete Schule begründete. Die Behandlung ist freilich ziemlich hart und die Farbe im Ganzen trocken, bräunlich und eintönig, in dieser Beziehung hat sowohl der Meister selbst, als seine Schüler und Nachfolger später grosse Fortschritte gemacht.

In den späteren Bildern wird die Composition immer reicher, die Haltung einheitlicher, die Farbe entschiedener und die Behandlung breiter; gerade aber in den Bildern, welche diese technischen Vorzüge auf höchster Höhe zeigen,

entbehrt man jene liebenswürdige Hingebung an den natürlichen Gegenstand, die naive Poesie des unbewusst schaffenden Künstlers. Ich möchte solche Bilder akademische Landschaften nennen, Produkte vollkommenen Studiums, bewusstester Meisterschaft.

In einer grossen italienischen Landschaft aus des Meisters späterer Zeit (vor 1858) ist zwar die Farbe, wie in fast allen derzeitigen Werken der Düsseldorfer Schule, etwas monoton und durchgehends zu bräunlich, sonst aber ist das Bild durch geschmackvolle Composition und schöne Zeichnung höchst bedeutend und zeigt durchaus die sichere Meisterschaft des Künstlers, welcher so viele vortreffliche Meister gebildet hat.

Aber aus dieser äusserlichen Meisterschaft, sobald sie vollendet errungen ist, entwickelt sich eine neue Poesie; nicht mehr die naive, unbewusste, sondern eine bewusste, in welcher Form und Inhalt ganz einhellig sind. Auf der Grenze inmitten dieses Uebergangs stehen vier Bilder, „Vier Tageszeiten, nach dem biblischen Gleichniss vom barmherzigen Samaritaner“. Die Geschichte des Samaritaners ist nur Staffage und hätte recht gut aus diesen Bildern weggelassen werden können; der Meister wird sich eine symbolische Parallele zwischen den Tageszeiten und Lebensstadien, anknüpfend an eine symbolische Auffassung der biblischen Parabel, gedacht haben, denn das geht aus den Titeln der einzelnen Bilder hervor; indessen ist ihm die Durchführung derselben in dieser Weise nicht gerathen. Die Bilder sind feine landschaftliche Compositionen von sehr schöner Linienführung und kräftiger, bestimmter Farbengebung; es herrscht aber in der Durchführung eine gewisse Leere, ein gewisses conventionelles Machwerk des Einzelnen, welches, da dieses Einzelne dennoch an individuelle Natürlichkeit Anspruch macht, mangelhaft erscheint.

In den Cartons zu den biblischen Landschaften fällt dieser Mangel nicht mehr auf. Hier waltet die freie Poesie,

das Gegenständliche macht nicht mehr Anspruch auf Naturwahrheit und Wirklichkeit, es ist nur Form und Träger für Gedanken und Empfindung. Viele dieser meisterhaft gezeichneten Blätter sind unübertrefflich in ihrer Art; die tiefste Empfindung drückt sich in der schönsten und vollendetsten Form aus. Obgleich eine gewisse stylistische Aehnlichkeit in allen diesen Darstellungen vorhanden ist, sind sie doch von der grössten Verschiedenheit nach Inhalt und Form. Die Gefühlsstimmungen, angeregt durch die biblischen Motive, sind die allerverschiedensten, und eben so die ihnen entsprechenden Formen. Die lieblichste Heiterkeit idyllischen Lebens, milde Trauer um den Abschied des Vergänglichen, erhabener Aufschwung ahnungsvoller Andacht, das erschütternde Grausen vor dem tragischen Walten elementarischer Mächte spricht sich auf die charakteristischste Weise aus. „Noah's Opfer“, „Noah pflanzt Weinberge“, „Abraham's Begräbniss im Hain Mamre“, „Die Sündfluth“, „Man predigt von dem Namen des Herrn im Stamme Seth“, und ganz besonders „Hagar und Ismael in der Wüste“ und derselben „Rettung durch den Engel“ dürften die originellsten und gelungensten unter diesen schönen malerischen Gedichten sein. Das letztgenannte ist meines Wissens die einfachste, grossartigste und ergreifendste Darstellung unter den zahlreichen Darstellungen dieses oft behandelten Gegenstandes. Die in Oel gemalten Farbenskizzen zu den biblischen Landschaften können den Eindruck, welchen die Carton's machen, nur schwächen. Derb und grell in Farbe und Behandlung, wirken sie noch ungünstiger durch die geschmacklose Einrahmung paarweise in schwarzen Leisten mit goldener Inschrift.

Der Künstler hat später eine Anzahl der eben besprochenen biblischen Compositionen, welche als Zeichnungen einen so wohl verdienten Beifall gefunden haben, in etwas veränderter Form gemalt. Dass diese Bilder durch die Uebersetzung in Farben und durch die malerische Behandlung viel gewonnen haben, möchte ich nicht behaupten;

vielleicht erscheint Manches in diesem grösseren Maassstab und in der ganzen Ausführlichkeit des fertigen Bildes weniger anregend für unsere Phantasie als in jener einfacheren Form der Kohlenzeichnung, welche Manches nur andeutet, was das Gemälde ganz ausspricht. Vielleicht auch stört die eigenthümliche Anordnung der Bilder, welche immer zwei, ein grösseres und ein kleineres, in einem übergrossen und schweren vergoldeten Rahmen, wie Paneele in einem Thürflügel, mit biblischen Beischriften, verbindet, den ganzen Genuss derselben. Genug, jenen Hauch der Poesie, welcher in den vortrefflichen Zeichnungen wehte, besitzen diese Bilder nicht im gleichen Maasse.

Wie J. W. Schirmer die Bücher Moses malend nachdichtet, so Friedrich Preller in Weimar die Odyssee, jedoch in einer etwas anderen Weise.

Ist bei den biblischen Compositionen Schirmer's die landschaftliche Stimmung das Wesen der Darstellung, so ist es in den Compositionen Fr. Preller's die rhythmische Form.

Bei den Schirmer'schen Darstellungen herrscht das Landschaftliche vor, die Figuren sind untergeordnet, der historische Stoff ist gewisser Maassen nur Vorwand, nur Motiv zur Darstellung und nicht der Kern und das Wesen derselben; bei Preller hingegen ist der historische Gegenstand Grund und Ursache der bildlichen Darstellung, die Figuren sind eben so wesentlich wie das Landschaftliche und können davon unmöglich getrennt werden, auch nicht der blossen Form nach, denn Eines completirt das Andere. Bei Schirmer ist es Glanz und Farbe vorzüglich, was das Gedicht macht, bei Preller Rhythmus und Form.

So nähern sich Preller's Odysseus-Bilder unter allen den modernen Landschaften am meisten jenen Werken der alten italienisch-französischen Meister, ich stehe aber nicht an, zu behaupten, dass sie dieselben an Vollendung des Formellen übertreffen und also auch in dieser Richtung zeigen, dass die deutsche Landschaftsmalerei zu Ende des

fünften Jahrzehntes in unserem Jahrhundert im Verhältniss zu den älteren Schulen vorschreitet.

Die Preller'schen Compositionen zeichnen sich aus durch einen ungemein klaren, durchdachten Bau, durch eine ungemein graziöse Linienführung, durch eine ungemein künstlerische, oft etwas zu künstliche Abgeschlossenheit der Bilder in sich. Scheinbar ganz unbefangen bildet der Meister aus Stämmen und Geäst, aus Laub- und Pflanzenwerk ein Liniengeschlinge, wie reiche Arabesken, und weiss diesem Linienspiel immer einen dem Gegenstand entsprechenden Charakter zu geben. Bald ist er lieblich zierlich, bald üppig und reich, bald bedeutungsvoll grossartig. Bei aller dieser Künstlichkeit der Compositionen sind doch die Localitäten und Handlungen sehr wahrscheinlich und einfach dargestellt; es ist nirgend die schwülstige Heldenhaftigkeit, das falsche Pathos, worenin selbst die guten Stylisten so leicht verfallen. Die Zeichnung der Figuren, die Anordnung derselben in Gruppen ist überall sehr zu loben, und wenn sie überhaupt auch nur dem formellen Ganzen als Theile dienen, so entsprechen sie doch an sich den darzustellenden Begebenheiten.

Indem ich mich nun zu den Naturalisten unter den Landschaftern wende, wird es mir schwer und fast unmöglich werden, auf dieselbe Weise zu berichten wie bisher; nicht nur der ungemeinen Zahl ihrer Werke wegen, sondern auch wegen des Charakters derselben. Die grössere oder geringere Meisterschaft des Technischen ist durchaus bedingend bei Werken, welche keinen anderen Anspruch machen, als das natürliche Gegebene künstlerisch abzuspiegeln, und eben dieses Technische lässt sich schwer mit Worten schildern.

Ich brauche wohl kaum zu bemerken, dass auch unter den Naturalisten sich grosse Unterschiede machen lassen; ganz und gar Spiegelbild des Gegebenen ist wohl kein Kunstwerk; die Eigenthümlichkeit des Künstlers, sein

Geschmack ist sehr bedingend, nicht nur für die Wahl seines Gegenstandes, sondern auch für die künstlerische Anordnung desselben; ein noch so naturalistisches Kunstwerk ist doch immer anders als die wirkliche natürliche Erscheinung, die es darstellt.

Der ausserordentliche Fortschritt, ja die gänzliche Umwandlung der künstlerischen Darstellungsweise, welcher sich in den Bildern Schirmer's zeigt, wird noch auf eine andere sehr interessante Weise in den Werken eines anderen berühmten Meisters der Düsseldorfer Schule zur Erscheinung gebracht.

Unter den naturalistischen Landschaftsmalern dürfte wohl Andreas Achenbach ziemlich unbestritten den ersten Rang einnehmen. Mit der allergrössten Vielseitigkeit behandelt dieser Meister die verschiedensten Gegenstände, und immer höchst charakteristisch und mit staunenswerther Vollendung. Seine Meisterschaft in der Behandlung scheint durchaus jede Schwierigkeit überwunden und beseitigt zu haben und erscheint dennoch nie als Bravour; sie dient immer nur dem Zwecke. Nirgendwo ersehen wir jenes Effectmachen, jenes Coquettiren mit der Geschicklichkeit, in welches sehr gewandte Meister so leicht verfallen.

Die älteren, wie die neueren Bilder, welche Andreas Achenbach vor 1861 schuf, zeigen mehr noch wie die Schirmer'schen Landschaften den Fortschritt, nicht nur in der Weise, wie ihn die ganze deutsche Künstlerschaft mitgemacht hat, sondern auch noch die interessanten Stufen der individuellen Entwicklung eines malerischen Talentes, wie sie selten erscheinen.

Es hat sich nämlich das erste selbstständige Bild, welches Andreas Achenbach gemalt hat, in einer Privatsammlung erhalten und so war es möglich, die ersten Anfänge des Künstlers mit seinen späteren Werken zu vergleichen, durch welche er die ungetheilteste Bewunderung aller Künstler und Kunstverständigen errungen hat.

An sich ist dieses Erstlingswerk freilich nichts besonders

Merkwürdiges, wenn es nicht dadurch merkwürdig wird, dass sein Autor erst etwa siebenzehn Jahre zählte, als er es malte; es ist eine einfache Ansicht des Düsseldorfer Akademie-Gebäudes und des Platzes davor, auf welchem allerlei Figürchen wimmeln, an denen der junge Künstler, auf sehr jugendliche Weise, seinen Spass gehabt hat. Auch die grössten Bäume wachsen zuerst als unscheinbares Pflänzchen aus der Erde; wäre nicht aus dem Urheber des eben besprochenen Bildchens ein so grosser Meister geworden, wir würden es gewiss nicht beachtet haben, bemerkenswerth aber ist ein grosses Bild, welches nur zwei Jahre später entstanden, bereits eine sichere und den Gleichzeitigen gegenüber eine grosse Meisterschaft zeigt, „eine Marine mit Leuchtturm“. Noch mit spitzem und scharf zeichnendem Pinsel gemalt, fast ähnlich in der Behandlung mit Bildern von Scheuren, aus jener und späterer Zeit, etwas dürrig und trocken von Farbe, spricht sich doch bereits eine Kühnheit und Freiheit der künstlerischen Anschauung und eine für einen so jungen Künstler erstaunliche Selbstständigkeit der Naturanschauung darin aus. Schon sieht man, dass der Künstler nicht gewohnte Wege wandelt, sondern seinen Genossen vorausschreitet.

Und so hat sich dies ausserordentliche Talent fortentwickelt. Mit jedem bedeutenderen Werk zeigt er sich auf der Höhe der Kunst, um diesen Gipfel mit einem nächsten Werk zu überschreiten.

Andreas Achenbach ist immer ein Naturalist in der Kunst gewesen und geblieben, und hat dadurch mit der eigentlichen Schule in Düsseldorf lange Zeit in einer Art von Opposition gestanden, denn diese Schule, obgleich eine durchaus nicht stylistische, meinte dennoch immer, idealere Wege zu wandeln, und es hat lange gedauert bis sie endlich wirklich selbstbewusst das wurde, was sie doch eigentlich immer war.

Jene romantisch-poetische Gefühlspoesie, welche ich als der älteren Düsseldorfer Schule eigen bereits früher schil-

derte, spukte auch in der Landschaft, man suchte vor allen Dingen „Stimmungen“ und fand sie, so gut es ging. Diesem scheinbaren Gefühlswesen steht freilich Achenbach's Kunstweise sehr schroff entgegen, in welcher das Natürliche als solches ohne weitere Nebenbedeutung, an und für sich selbst, erscheint.

Die ausserordentliche technische Meisterschaft hat man ihm freilich niemals abgestritten, noch auch die Wahrheit seiner Darstellung, und die überraschende und immer überzeugende Frische derselben.

Ein zehn Jahre später, als das zuvor erwähnte, gemaltes Bild, „Hardanger Fjord“, eine norwegische Meeresbucht, von hohen düstern Bergen umgeben, bezeichnet wieder eine Entwicklungsstufe des Meisters und wurde bei seinem Erscheinen als ein unübertreffliches Werk bewundert, obgleich man später wieder späteren Werken mit Recht den höheren Preis zuerkannte.

In diesem Bilde erscheint ein Streben nach glänzender Farbe, nach starken Contrasten und ich glaube nicht zu irren, wenn ich sage, etwas Aeusserliches, was sonst in Achenbach's Werken nicht erscheint; es ist nicht ganz so objectiv aufgefasst und dargestellt, wie die früheren und wie die neueren seiner Bilder. Es zeigt sich darin gewisser Maassen ein Uebergang von der naiven Meisterschaft, welche ihm, wie manchen Künstlern der Düsseldorfer Schule eigen war, zu der späteren bewussten selbstständigen Meisterschaft des vollendeten Künstlers und beherrscht ihn, bis er es selbst beherrschen und seinen Zwecken unterzuordnen lernt.

Drei grössere Bilder zeigen die Vielseitigkeit des Meisters auf's beste, „Eine Stadt in Sicilien“, eine sonderbare, ungewöhnliche Erscheinung, fremden fast orientalischen Charakters in eigenthümlicher Lage ist in einem Bilde mit der ganzen Treue und Schlichtheit photographischer Nachbildung wiedergegeben und macht bei aller Seltsamkeit einen so überzeugenden Eindruck, dass man sich sagt: so muss es sein, es kann gar nicht anders sein; eine „nieder-

ländische Landschaft“ hingegen, ein Gegenstand, wie wir ihn so oft gesehen, dass er wenigstens den Reiz des Neuen und Unbekannten nicht hat, erfreut uns durch eine unglaubliche Durchbildung des Details bis in's Kleinste und durch die meisterhafte Leichtigkeit, womit dieses unendliche Detail behandelt ist.

„Stürmische See, die Einfahrt des Hafens von Ostende“, zeigt uns den Künstler als unübertroffenen Meister im Fach der Marine. Die Bewegung der Wellen, das eigenthümliche Leben des tobenden Elementes kann wohl nicht überzeugender dargestellt sein, als in diesem Bilde. Es ist bezeichnend, dass man bei den meisten Bildern dieses Meisters an die Farbe kaum denkt; sie ist so naturgemäss, dass man sie eben als selbstverständlich hinnimmt; dennoch ist diese scheinbare Einfachheit und Natürlichkeit das Werk der höchsten Kunst, nur sind auch hier die künstlichen Contraste und Effecte nicht in Virtuosenweise zur Schau gestellt, sondern dienen dem Zweck des Bildes, der natürlichen Erscheinung. Achenbach's Bilder machen bei aller Einfachheit der Erscheinung oft mehr Wirkung, als die gesuchtesten Effecte der Coloristen par excellence.

Von den späteren Bildern Achenbach's ist ganz besonders „eine Aussicht von der Insel Capri“ zu rühmen, ein Bild, worin der Meister sich eine Aufgabe gestellt hat, welche nur die grösste künstlerische Gewandtheit mit der vollen Herrschaft über die malerischen Mittel lösen kann. Von der Höhe des Felsenufers schweift der Blick über die unendliche Meeresfläche, welche, von der Sonne beleuchtet, die im Bilde für den Beschauer durch Wolken verdeckt ist, wie polirtes Silber glänzt und blitzt.

Kein Meister der älteren Schulen hat sich an dergleichen Naturerscheinungen gewagt, denn die Mittel der Farbe sind dem Gegenstande nicht gewachsen; dennoch ist es hier gelungen, wenn auch nicht das blendende Licht eines solchen Effectes, welches für unsere Augen fast zu stark ist, doch ein so überzeugendes Bild dieses Effectes

hervorzubringen, dass wir davon getäuscht werden, und wirklich den flimmernden beweglichen Widerschein der strahlenden Fläche zu sehen meinen.

In der „Holländischen Landschaft bei Mondschein“ vermute ich fast eine Art von Spiel des Meisters, welcher es einmal versuchen wollte, in anderer Weise, in der Weise der alten Holländer zu malen, wie er denn in neuerer Zeit wohl manchmal in kleineren Bildern absichtliche Anklänge an Ruysdael zeigt. Dieser Mondschein, welcher fast braun in braun und nur mit dünnen, fast durchsichtigen Farben gemalt ist, erinnert ganz durchaus an manche Bilder von van der Neer.

Ein noch neueres Bild, und wohl mit eines der bedeutendsten, welche Andreas Achenbach gemalt hat: „Hohe Fluth“, ist dagegen wiederum durchaus in seiner eigensten Weise gemalt.

Brandend wälzen sich die Wellen in die Hafenmündung hinein, über dem weiten unruhigen Meere ballen sich wilde Gewitterwolken zusammen, in der Ferne am Horizont zuckt ein röthlicher Blitz. Ein höchst einfaches Motiv für ein so grosses Bild; aber auch nicht das Motiv ist es, was dem Bilde seinen Werth giebt, sondern die wunderbare Naturwahrheit der Darstellung, welche nur bei solcher Freiheit der Behandlung, bei einer so allseitig ungehinderten Meisterschaft gelingen kann. Und dennoch ist es auch nicht die Naturwahrheit allein, welche dem Bilde seinen Reiz verleiht; mit bewusster Kunst ist die Farbenwirkung desselben zu einem mächtigen Effect gesteigert, obgleich nirgendwo ein willkürlicher Ton auftritt, welcher etwa nicht direct aus der Natur genommen oder gegen diese zu streiten schiene. Nur beruht die künstlerische Composition nicht auf dem Spiel der Linien, sondern auf den Massen von Licht und Dunkelheit. Für den Beschauer, welcher malerische Technik zu erkennen und ihre Künstlichkeit zu schätzen weiss, ist die Behandlung des bewegten Wassers in Achenbach's Bildern immer eine Quelle bewundernden Vergnügens.

Auch in diesem Bilde ist dieser Theil bei der grössten Bestimmtheit der Form in den stürzenden brandenden Wellen mit solcher Leichtigkeit behandelt, dass diese Behandlung wie ein Spiel erscheint und alle Schwierigkeiten vergessen lässt; ich wüsste keinen Marinemaler, der in dieser Beziehung eine grössere Meisterschaft zeigte oder gezeigt hätte.

Fasse ich den Eindruck zusammen, den diese oben geschilderten Bilder auf mich gemacht haben, so muss ich gestehen, dass in der Zeit vor 1861 Andreas Achenbach der einzige Künstler ist, welcher in seiner naturalistischen Richtung so vielseitig und in seiner Vielseitigkeit so überall meisterhaft erscheint, welcher die höchste Virtuosität und Bravour der Technik so durchaus nur in wirklich künstlerischem Sinne und zu künstlerischem Zwecke anwendet, dass wohl keine andere Nation seines Gleichen in diesem Fache aufweisen kann. —

Indem ich in den Werken von J. W. Schirmer und Andreas Achenbach die zwei berühmtesten Landschaftsmaler der Düsseldorfer Schule geschildert habe, bin ich von den Anfängen auf die spätere Zeit hinübergesprungen; es bleiben mir jedoch noch einige Künstler zu nennen, deren bedeutendste Werke in die solcher Weise schnell übergangene Periode fallen. Ich erwähne hier ältere Bilder von Caspar Scheuren in Düsseldorf, worin die Eigenthümlichkeit dieses, zur Zeit der Anfänge der Düsseldorfer Schule hochberühmten Meisters sich in günstiger Weise zeigen.

Caspar Scheuren hat in seinen besseren Werken eine ungewöhnliche Eleganz und feine Behandlung bei einer klaren, anmuthigen Farbe, welche seine Bilder sehr gefällig macht; dabei ist in diesen früheren Werken eine gewisse poetische Stimmung, welche, fern von der trübseligen Trauer so vieler Düsseldorfer Künstler aus jener Zeit, dennoch

eine höchst romantische Welt vor unsere Augen zaubert: es ist wie ein Hauch poetisch schwärmender Jugend in seinen Bildern.

Aber die Jugend und die Jugendschwärmerei vergeht, und in späterer Zeit ist der übergeniale Künstler auf sehr flache Pfade gerathen und hat vernünftiger Weise sich endlich ausschliesslich auf ornamentale Illustrationen und Arabesken verlegt, worin er mit unbestreitbar grossem Geschmack Vielgerühmtes leistet. Ich erwähne namentlich sein Rhein-Album, welches die Vorzüge des Künstlers im besten Sinne zeigt. Ein Oelgemälde, „Ansicht von Coblenz und Ehrenbreitstein“ aus den letzten fünfziger Jahren zeigt keine einzige der guten Eigenschaften mehr, welche dem Künstler früher eigen waren; es ist nur das leichte flüssige Machwerk geblieben, welches ohne innere Bedeutung eine leere Manier geworden ist.

Eine eigenthümliche Erscheinung in der Düsseldorfer Landschafterschule ist Adolf Karl aus Hamburg, der früh während eines Aufenthaltes in Rom und gerade in dem Moment seiner besten Kunstentfaltung starb. Karl kam mit den Traditionen einer ganz veralteten und vergessenen Kunstschule, der Kopenhagener, nach Düsseldorf und bildete in kürzester Zeit nicht nur sich zu einem höchst originellen Coloristen in der Landschaft aus, sondern gewann auch einen zwar niemals ausgesprochenen, aber sehr auffallenden Einfluss auf die übrigen Künstler dieses Faches in Düsseldorf; ich glaube sogar nicht zu irren, wenn ich behaupte, das jene coloristische Wendung in Achenbach's Kunst, wovon ich ein Beispiel berichtete, nicht ohne diesen Einfluss geblieben ist.

Ich lege darum so viel Gewicht auf diese Vorgänge und Umwandlungen in der Düsseldorfer Landschafterschule, weil sie späterhin überall eingetreten sind und nur nicht überall an dieselben Ursachen anknüpfen. Vielleicht hat die Düsseldorfer Schule nicht so geniale Künstler unter ihren ersten Begründern aufzuführen, wie die Münchener;

ihre Anfänge waren beschränkter und bescheidener, aber keine andere deutsche Schule ist in diesem Sinne so folgerichtig fortgeschritten und hat eine so sichere Meisterschaft erworben, wie die Düsseldorfer Landschafterschule, und keine deutsche Schule hat einen so weit greifenden Einfluss gewonnen, wie sie.

Die Anfänge der neueren deutschen Kunst in der Landschaft gingen, wie alle ihre Anfänge, von der poetischen Idee aus, welcher das Stoffliche nur zum Mittel diente, und, damit unleugbar consequent, von der Zeichnung.

Eine stylistische Kunst bildete das Gegebene selbstständig um zum poetischen Gebilde, und erst allmählich mit dem Wachsen der technischen Fähigkeit zum treuen Nachahmen des natürlich Gegebenen wuchs bei den Künstlern der Begriff von dessen selbstständiger Bedeutung; das Ideal verschwindet gegenüber der Anschauung des Wirklichen: das ist der Gang aller neueren Kunst, sobald sie selbstbewusst wurde. So beruht die landschaftliche Kunst von Koch und seinen Nachfolgern auf einer rein poetisch formellen Umwandlung der Natur, ja, nicht einmal dieser, sondern des Spiegelbildes derselben in der poetischen Auffassung des Künstlers, und auch bei Rottmann und den früheren Münchenern ist dies theilweise der Fall.

Bei den früheren Düsseldorfern tritt das natürlich Gegebene vorherrschender auf, Lessing, den ich hier als Muster anführen muss, folgte in seinen landschaftlichen Werken fast durchaus dem natürlich Gegebenen und wandelt es nur um, indem eine persönliche Gefühlsstimmung in der Auffassung durchklingt; formell aber fast gar nicht.

Ich nenne einige Beispiele davon: „Der Klosterhof im Schnee“ und „Landschaft mit Kloster“, ersteres Bild von 1828, letzteres von 1834.

In beiden Bildchen ist das Bestreben einer treuen, bis in's Einzelste genauen Naturnachahmung das erste, was uns auffällt; in dem ersteren ist diese Naturnachahmung gefärbt durch jugendlich-sentimental schwermüthiges Ge-

fühl, welches, freilich bescheiden im Hintergrunde, die Ahnung eines trüben Ereignisses als Staffage hineinbringt. In dem zweiten ist die ebenfalls todesmahnende Staffage schon lediglich Staffage geworden und das Kloster selbst ist nur ein ganz zufälliger Bestandtheil der Landschaft.

Aber die naive Naturanschauung und Naturnachahmung ist dieselbe geblieben, von künstlerisch bewusster Composition, Farbe, Technik keine Spur: der Maler ist ein Spiegel, freilich ein selbstständiger und keine Maschine, wie einige unserer neuesten Realisten sich mit Mühe zu werden bestreben.

Dieser Charakter der landschaftlichen Darstellung ist lange Zeit der deutschen Kunst eigen geblieben, erst unendlich hoch erhoben worden, dann gleicher Weise getadelt; Lessing's neuere Landschaftsbilder haben ihn noch in etwas geänderten Maasse.

Die zwei Landschaften „mit Kriegsstaffage“, deren ich schon früher erwähnte, sind im strengsten Sinne naturalistisch aufgefasste Bilder, wie die Natur sie einem einiger Maassen begeisterungsfähigen Menschen äusserst häufig vor Augen stellt.

Es ist darin durchaus keine Form oder Combination von Formen, welche an sich nicht ganz alltäglich wäre, und dennoch ist darin nicht der objective Naturalismus, den wir in Achenbach's Bildern finden; es ist andererseits aber auch nicht die Poesie der formellen Kunst darin, welche die Stylisten und Coloristen besitzen, es ist einfach die Erscheinung des Wirklichen, wie sie sich in der Seele eines poetisch gestimmten Menschen spiegelt; wie etwa ein unbedeutendes Garnichts des gewöhnlichen Lebens einem lyrischen Poeten ein reizendes, anregendes Gedicht eingiebt.

Einfacher noch und sogar etwas nüchtern ist ein neueres landschaftliches Werk des vortrefflichen Meisters, eine „deutsche Waldlandschaft“ etwa aus Schwaben oder vom oberen Rhein, worin ich nur die gesuchte theatralische Staffage bedauere, welche in so präventiöser Weise auftritt

und ganz überflüssig ist. Auf diesem Standpunkt der künstlerischen Anschauung können wohl einzelne begabte Meister verharren, wie denn vor 1861 noch manche unserer besten Landschaftsmaler mehr oder minder darauf stehen, aber keine Schule, und so ist die deutsche Landschaftsmalerei auch davon abgewichen.

Die selbstständige Bedeutung der malerischen Erscheinung in Farbe und Haltung des Bildes, als solches, musste Herrschaft gewinnen und hat sie gewonnen. Auch dieser Standpunkt, welcher in fremden Schulen, besonders in der englischen, zu weit grösserer Geltung gekommen ist, wie bei uns, scheint jedoch auch bei uns 1861 bereits wieder überwunden zu sein.

Die coloristische Auffassung der landschaftlichen Bilder tritt in der deutschen Landschaftsmalerei, meines Wissens, zuerst selbstständig in den Bildern von Karl hervor, welche jedoch im Allgemeinen wenig bekannt sind. Der Künstler starb in der besten Entwicklung dieser seiner eigenthümlichen Richtung. Eine gewisse Manier ist diesen Bestrebungen nicht abzusprechen, die Farbenstimmung, eine reiche goldene, worin sehr leicht zu findende Contraste eine milde Harmonie bilden, findet sich in fast allen wieder.

Ausser der höchst anmuthigen, harmonischen Farbe ist eigentlich an diesen Bildern nichts zu rühmen; von Charakteristik und feinerer Formenbildung und Zeichnung ist kaum eine Spur darin.

Christian Morgenstern in München ist ein vielseitiger Künstler, der jedoch nur in einem bestimmten Charakter wirklich Ausgezeichnetes leistet; seine norwegischen Landschaften, seine Wasserfälle und Meeresstrände sind bei Weitem nicht so vollendet und vortrefflich, wie seine deutschen Landschaften aus der Nähe und Umgegend von München. Diese Bilder, bald sehr graziöse, schön gezeichnete Baum- und Waldgruppen, bald Moor- und Haideflächen darstellend, zeigen durchaus einen Künstler ersten Ranges. Ein feiner Ton, ein schönes Licht, mässige Farben.

Contraste zeichnen diese Werke vor vielen aus, jedoch gelingt es dem Künstler nicht immer, die angegebene Farbestimmung ganz consequent durchzuführen; seine Formen sind fast immer vortrefflich, aber nicht immer entsprechen ihnen die Vorgründe. Später, (gegen 1860—1861) neigt der Künstler in einigen Werken mehr zu einer coloristischen Richtung. Es ist eigenthümlich genug, dass gerade in der Münchener Schule, welche vorher den Ruhm strenger und fast zu strenger Zeichnung unbestritten besass, sich gegen Ende der fünfziger Jahre eine ganz und gar coloristische Kunstweise verbreitet, welche vielleicht gerade durch den plötzlichen Uebergang die Vorzüge der strengen Form verliert, ohne die eigentlichen Reize der Farbe ganz zu gewinnen. Christian Morgenstern's „Mondschein auf dem Meere“, welcher dieser Zeit angehört, hat indessen den Reiz des nächtlich dämmernden, spielenden Lichtes ebenso, wie ein „Mondschein an der norwegischen Küste“ von Knud Baade, welcher in diesen Darstellungen vielfach bewährt ist.

Vortrefflich und besser wie in allen früheren Werken, welche ich von diesem Künstler gesehen habe, zeigt sich Max Haushofer, der der älteren Münchener Schule angehört, in einer „Partie vom Kölnthaler-See in der Schweiz“, einem Bilde, welches aus dem Jahre 1860 stammt; die feinste Beobachtung und Darstellung eines sehr flüchtigen Phänomens bringt dieselbe Wirkung auf den Beschauer hervor, wie die natürliche Erscheinung, der leiseste, schleierartige Nebelhauch, welcher sich bei heller Mittagssonne über See und Berge breitet und mit seinem Silberschimmer die Landschaft so weit und weich macht, ist in diesem Bilde bewundernswürdig wiedergegeben, und man fühlt vor demselben beinahe dasselbe eigenthümliche, körperliche Behagen, welches diese Wetterstimmung in der Natur in uns hervorruft.

Unter den Bildern von Zwengauer in München zeichnen sich die aus, welche Sonnenuntergang und Dämmerung

darstellen. Die Gluth des Abendhimmels nach eben gesunkener Sonne über flachsumpfiger Landschaft und das Wiederstrahlen des Lichtes von stillem Wasser versteht der Künstler unübertrefflich darzustellen.

Eine ausserordentliche glänzende Farbenpracht zeigt eine „Ansicht von Algeziras mit der Bucht von Gibraltar“ von Fritz Bamberger in München; die Localtöne sind darin äusserst bestimmt und von stärkstem Contrast und ein Sonnenschein erleuchtet die Landschaft, wie wir ihn in unseren nordischen Ländern nicht kennen; breit und energisch behandelt, macht das Bild eine grosse Wirkung, ohne dass, wie bei manchen andern, die Absicht Wirkung zu machen, zu sehr bemerklich wäre. August Löffler's „ägyptische Landschaft“ macht weniger Anspruch auf individuelle Charakteristik südlicher Welt; es ist eine componirte Landschaft und zwar eine schöne Composition, in welcher die fremdartigen Formen der südlichen Gewächse mit grossem Stylgefühl behandelt sind; das Bild macht einen reichen, und zugleich ernsten Eindruck. In zwei landschaftlichen Federzeichnungen desselben Künstlers scheint mir das Landschaftliche zu sehr über die Staffage vorzuwiegen, welche durch den Gegenstand Anspruch auf höhere Bedeutung macht; Scenen aus Schiller's „Kampf mit dem Drachen“ und den „Kranichen des Ibikus“ scheinen mir als untergeordnete Staffage einer Landschaft nicht recht am Platze.

Unter den übrigen Landschaften der Münchener Schule zeichnet sich eine „Idylle aus der fränkischen Schweiz“, von Geist, durch eine sehr feine anmuthige Composition aus, sowie mehrere Gebirgslandschaften von Julius Lange, in welchen jedoch hin und wieder eine etwas unruhige Behandlung störend ist; auch „Chamounix mit dem Montblanc“ von A. Obermüller, sowie eine „Partie aus dem Sarnthal bei Botzen“ von C. Millner und einfache Bildchen von Sebastian Habenschaden, welcher ganz besonders als Thierbildner unter den Bildhauern ausgezeichnet ist, sind rühmend zu erwähnen. Ferner bethätigten ihre Kunst in vortreff-

licher Weise Langko, M. Zimmermann und Waegen in München.

Eine besondere Richtung auf Farbe und virtuose Behandlung zeigt sich am Beginn der zweiten Hälfte dieses Jahrhunderts auf dem Gebiete der Landschaft, gerade wie wir sie bei den Genremalern und selbst bei den Historienmalern antrafen.

Wenn ich E. Schleich in München zu diesen Virtuosen zähle, so will ich damit nicht die ernsten Vorzüge seiner Bilder unterschätzen, welche hauptsächlich in einer sehr bestimmten Charakteristik bestehen; die Farbe aber und die Behandlung nimmt in diesen Bildern einen hohen Rang ein.

Die Farbe ist äusserst fein und zugleich von grosser Wirkung, und die Behandlung ist sehr originell und schwer zu schildern; es ist mehr die Gesamthaltung und Wirkung, welche der Meister erstrebt, als die Durchbildung des Einzelnen.

Man darf ihn einen ausgezeichneten Coloristen nennen. Sein „Nachtbild aus Venedig“ ist eine vortreffliche Darstellung einer weichen, duftigen Mondnacht, worin das Einzelne und die Formen der Gegenstände verschwinden, und nur eine allgemeine träumerische Stimmung bleibt. Ein sehr grosses Bild dieses Künstlers, eine „Gegend am Chiemsee“ ist in der Farbe und Behandlung im Sinne der farbigen Erscheinung ganz vortrefflich, ein Bild, welches durchaus an die kühnen landschaftlichen Versuche von Rubens erinnert.

Unter den Düsseldorfern treten neben Andreas Achenbach besonders A. Leu und Hans Gude als ausgezeichnete Meister hervor. Beide Naturalisten, beide im Besitz einer Technik, welche jede Schwierigkeit bewältigt, sind sie doch in der Auffassung sowohl, wie in der Darstellungsweise unter sich und von Jenem sehr verschieden.

Nicht so universal gewandt wie Andreas Achenbach, bewährt Leu seine Meisterschaft meistens in Gebirgsbildern, worin sich eine künstlerisch freie Anordnung, um nicht zu

sagen Composition, da die Landschaftsbilder dieser Richtung mehr auf gegebenen als erfundenen Motiven beruhen, mit einer klaren, edlen Farbe, welche alle Uebertreibungen und gewaltsamen Effecte meidet und eine virtuose Behandlung verbindet, welche immer bescheiden und nur dem Zweck dienend, niemals anspruchsvoll hervortritt. Dabei geben seine Bilder, was wir in dergleichen Darstellungen selten finden, die mächtige Grösse der Gegenstände; der Künstler weiss das richtige Verhältniss zu finden. In seinem Bilde „Der Obersee in Baiern“ ist dies auf eine überraschende Weise gelungen, und zugleich ist das Spiel der Schatten, welche vorüberziehende Wolken auf die gewaltigen Felsenwände werfen, vortrefflich und wirklich täuschend wiedergegeben. In ähnlicher Weise vortrefflich ist ein anderes Gebirgsbild dieses Meisters, „Der Watzmann am Königssee“. Weniger glänzend erscheinen des Künstlers Vorzüge in einem Gemälde aus dem Jahre 1860 „Der Hintersee in Baiern“.

Hans Gude ist mehr Virtuose und demgemäss in einzelnen Darstellungen besonderen Charakters besonders ausgezeichnet, jedoch nicht im Sinne, als ob seine Kunst eine bloss äusserliche, auf Effect berechnete wäre. Im Gegentheile, in den ihm eigenthümlichen Gegenständen ist dieser Künstler ein so feiner Beobachter der Natur und ein so treuer Darsteller derselben, dass ihm auch der feinste Zug derselben nicht entgeht. Zwei grössere Bilder vom nordischen Seestrand geben das Natürliche mit solcher Wahrheit wieder, dass wir am plätschernden Meer den kühlen Hauch zu fühlen glauben, der darüber her uns entgegen weht, Seeluft und Seewind. Doch ist nicht Alles in diesen Bildern so durchaus naive Naturnachahmung; die Beleuchtung, so wahr wie sie erscheint, verräth ein ganz bestimmtes, sehr glücklich gelöstes Farbenproblem, welches von grosser Wirkung ist.

Ein grosses Bild, „Norwegische Gebirgslandschaft“, sowie eine „Nordische Hochebene“ sind gleichfalls höchst

bemerkenswerth durch die charakteristische Darstellung des Landes und seiner eigenthümlichen Wetterverhältnisse. Dagegen ist „Ein deutscher Buchenwald“, von demselben Künstler, nicht zu loben und zeigt, dass seine Kunst nicht allen Gegenständen gewachsen ist.

Ich möchte die zahlreichen Landschaftsbilder aus der Düsseldorfer Schule beinahe nach den Gegenständen in bestimmte Classen theilen, denn allerdings verbindet in dieser Schule eine verwandte Auffassung und eine verwandte Farbe und Behandlung sehr viele mehr oder minder begabte Künstler, und ihre Werke, so fern sie ähnliche Gegenstände behandeln, haben eine gewisse Aehnlichkeit. Nicht als ob jener alte Tadel, welcher in früheren Zeiten dieser Schule so oft gemacht worden, zuträfe, dass eine uniforme Weise der Darstellung sie alle gleich machte, es macht sich besonders in späterer Zeit eine grosse Verschiedenheit unter diesen Künstlern geltend, doch bleibt eine gewisse unverkennbare Verwandtschaft.

Die immer schönen, immer interessanten, immer dankbaren Gegenstände der Alpenwelt bieten die Motive zu zahlreichen Bildern, und so ist aus ihrer Darstellung beinahe ein eigenes Fach geworden, welchem sich manche Künstler ausschliesslich widmen; jedoch sind ihrer zu viele, als dass ich aller nach Verdienst gedenken könnte. Karl Jungheim's „Lauterbrunnen-Thal“ ist eine ganz vortreffliche Landschaft von grossartigem Charakter, schöner, reicher Farbe und meisterhaftester Behandlung; so auch desselben Künstlers „Wasserfall aus dem berner Oberlande“. Auch schuf dieser Künstler sehr anmuthige Parklandschaften, in denen nur ein etwas gar zu frisches Grün vorherrscht, die aber im Arrangement von seinem Schönheitssinne zeugen.

Gebirgsbilder von Julius Rollmann, namentlich „Das hintere Gosau-Thal“ und „Der Kochelsee“, sind ebenfalls vortrefflich, wenn auch vielleicht das geschickte, leichte Machwerk hier und da ein wenig zu absichtlich hervortritt

und die Farbe manchmal etwas künstlich gesteigert und nicht ganz wahr erscheint.

Ausgezeichnete Bilder der Gebirgsnatur sind ferner die zahlreichen Landschaften von August Becker, welcher theils in den Alpen, theils an Norwegens Küsten und auf den nordischen Gebirgen seine Gegenstände sucht. Von überzeugendster Wahrheit bei sehr fremdartigem Gegenstande ist seine „nordische Hochebene“, so wie ein „norwegisches Hochgebirge bei Abendbeleuchtung“. Sein „Abend in den Alpen des berner Oberlandes“ ist ein gewaltig grosses Bild, worin eine grossartige Natur mit Geschick und künstlerischem Effect dargestellt ist, nur dürfte die Farbenwirkung dieses Bildes vielleicht ein wenig zu künstlich und absichtlich erscheinen. Anreihend erwähne ich noch eines sehr feinen Bildes von K. Schweich „Das Kaisergebirge“ und verschiedener Bilder von J. W. Lindlar, worunter sich ein grösseres Bild vom „Lago maggiore“ durch eine poetische Lichtwirkung auszeichnet. Schön durch Licht und klare Farbe sind auch die Gebirgslandschaften von A. Kessler, darunter besonders eine „Landschaft vom Genfersee“.

Zu erwähnen habe ich hier noch mehrerer norwegischer Landschaften von Morten Müller und C. Boddum, Gebirgsbilder von A. Schulten, einem Veteranen der Düsseldorfer Schule, und F. Hengsbach's „Hohentwiel mit der Fernsicht auf den Bodensee“, sowie die norwegischen Gebirgsbilder von Steinicke.

Andere Landschaftsmaler wie die oben genannten suchen ihre Stoffe in Wald und Feld, und diese Stoffe, unscheinbarer an sich, bieten oft dem feineren Auge noch feinere Reize. Die Behandlung der Bäume und des Laubes, wo sie die eigenthümliche Hauptsache im Bilde wird, ist zu allen Zeiten eine der schwierigsten Aufgaben des Landschaftsmalers gewesen; wenn in der Gebirgslandschaft eine majestätische oder wilde Natur nur einen mächtigen und erhabenen Eindruck macht, so ist es bei diesen Land-

schaften von weniger bedeutenden Formen meistens die trauliche Lieblichkeit, welche uns anmuthet, oder das zauberhafte Spiel des Lichtes, der beweglichen Luft oder auch die Eindrücke atmosphärischer Ereignisse, das Ahnungsvolle des heranziehenden Gewitters, die zauberhafte Abendstunde oder die kühlen Schauer des frühen Morgens oder mondbeleuchtete Nacht.

Zu den feinsten Landschaften dieser Art gehören: das „vorüberziehende Gewitter“ und „Sonntagmorgen“, von Hugo Becker, einem Künstler, in dessen Bildern ein eigenthümlicher Hauch idyllischer Poesie weht. Das erstere zeigt uns eine hügelige Landschaft; es ist Erntezeit und die Bauern sind im reichen Kornfelde beschäftigt. Ein schweres Gewitter war heraufgezogen und hatte verderblich gedroht, aber ein günstiges Geschick hat es an die fernen Berge zurückgeworfen und jetzt spannt sich auf dem dunkeln Grunde der regenschweren Wolken der Regenbogen über die weite Landschaft, das alte Symbol der Menschen für die schützende, schonende Gottesgewalt. Der alte Bauer blickt mit abgezogenem Hute gen Himmel, die Anderen aber sind bereits wieder eifrig beschäftigt, die Kinder spielen wieder, das drohende Unheil ist vorüber gegangen. So schwierig, zwar nicht die Situation selbst, aber die poetische Stimmung, welche sie hervorruft, mit den Mitteln der Malerei darzustellen ist, so vortrefflich ist es dem Künstler gelungen; das Bild ist bei aller Einfachheit des Gegenstandes reich an tief empfundener Poesie, welche dem Beschauer nicht entgeht, und es ist bei allen diesen Vorzügen der Conception auch vortrefflich gemalt in einer anspruchslosen, aber sehr wahren und schönen Weise.

Das zweite Bild von Hugo Becker versetzt uns in eine wirklich sonntägliche Stimmung. Ein heller Sommertag. Unter der breiten alten Linde her, welche den ganzen Vordergrund beschattet, schweift der Blick in's Thal und in's Dorf hinab, von wo herauf uns die Kirchgänger entgegen kommen.

Könnte das erst beschriebene Bild leichter und deutlicher in der Poesie des Wortes gegeben werden, so ist eine solche Situation, wie diese, für des Malers Schilderung geeigneter, und sie ist in diesem Bilde besser, wie ich sie mit Worten wiedergeben könnte, gegeben.

In einem dritten Bilde verliert sich der Künstler in ein phantastisch-historisches Gebiet und versucht, uns ein Opfer der alten Germanen im heiligen Haine unter einer uralten Eiche zu schildern.

Eigentlich aber ist hier der Urwald der Gegenstand des Bildes und die Opferhandlung nur die Staffage; es ist eine Mischung von Wahrheit und Phantasie darin, welche eben kein sehr vollkommenes, obgleich ein sehr malerisches Ganzes hervorbringt.

Eigenthümlich durch den Gegenstand wie durch die Behandlung ist eine „thüringische Landschaft“ von T. von Starckenborgh, in welcher mit der frischesten Farbe ein frühlingsfrisches, grünes Wald- und Wiesenthal dargestellt ist. Eine ganz selbstständige Auffassung herrscht in diesem Bilde, frische Luft und heiteres Sonnenlicht; es ist eine grüne Welt, welche nach herkömmlichen Schulbegriffen eben ihrer Eintönigkeit wegen als unharmonisch getadelt werden müsste und doch höchst wahr und anmuthig ist, wie ein Frühlingmorgen, wo das Feld voll Blumen und die Luft voll Gesang ist. Ganz naiv ist diese Darstellung jedoch nicht, es müsste dann so sein weil ihr Autor, aus Holländischer Schule in die Düsseldorfer eingewandert, das frische Auge für frisches Grün der Wiesen und Bäume mitgebracht und bewahrt hat; seine Bilder gleichen einander sehr, aber singen doch die Waldvögel auch immer gleich? Die Behandlung in diesen Bildern ist sehr sicher und meisterhaft.

„Die Mühle“ von A. Ireland ist ein unscheinbares Bildchen, aber von grosser Feinheit des Tones und der Durchbildung, welche den meisten Bildern dieses Künstlers eigen ist; auch das Motiv ist sehr anmuthig.

In den Bildern von Robert Krause in Düsseldorf, Parkmotive aus Italien darstellend, ist es besonders die eben so vortreffliche als genaue Behandlung des Laubwerks, was sie auszeichnet.

Was französische Landschaftsmaler in den fünfziger Jahren dieses Jahrhunderts durch eine nebulistische Behandlung zu erreichen versucht haben, die Leichtigkeit und Lockerheit des Baumbaues, das beweglich Spielende der Blätter, das hat Krause auf die vollkommenste Weise und mit bestimmtester Ausführung erreicht und eigentlich eine oft und vielfach vergebens unternommene Aufgabe zuerst gelöst: er hat Bäume gemalt, wie sie sind. Wo sich die Kunst die Aufgabe stellt die Natur getreu nachzuahmen, da ist eine solche Specialität durchaus nicht zu unterschätzen und giebt einem Bilde einen besonderen Werth; mehr noch, wenn sie sich dem Allgemeinen richtig unterordnet und das Ganze geschmackvoll und interessant erscheint, wie das bei Krause's Bildern der Fall ist.

Wald- und Baumbilder von hervorragendem Werthe malte auch Leonhardy in Düsseldorf, welcher ebenfalls in der Darstellung des Laubwerks sich auszeichnet, dann auch Röttken, Kessler und Alexander Michelis in Düsseldorf, letzterer später in Weimar. In dem „Elfentanz im Mondschein“ von A. Michelis möchte ich die Elfen und sonstigen phantastischen Figuren oder Gespenster lieber ausgestrichen sehen; sie stimmen wenig mit einer naturalistisch aufgefassten deutschen Waldlandschaft, welche in Ton und Wirkung sehr gut wiedergegeben ist. Eben so stört mich eine etwas theatralische Jagdbegebenheit in einem grossen Bilde von E. Steinicke, welchem sonst viel Verdienst in der Durchführung nicht abzusprechen ist, wenn auch die Composition desselben nicht recht innerlich zusammenhängend und gesucht reich erscheint. Gute Waldlandschaften, darunter eine im Winter malten G. Gerlach, ferner A. Lasinsky und W. Klein in Düsseldorf, deren Werke der naturalistischen Richtung in der Landschaftsmalerei ange-

hören und sehr bemerkenswerth sind. Von W. Portmann ist eine „Gewitterlandschaft“ zu erwähnen, in welcher besonders die Zeichnung der Eichbäume und ihres Geästes sehr studirt und sehr zu loben ist.

Einer der bedeutendsten und originellsten Künstler des landschaftlichem Faches unter den Düsseldorfern ist Oswald Achenbach und der originellste unter den jüngeren Meistern dieser Schule.

Einer der sehr wenigen Schüler seines Bruders Andreas Achenbach ist er dennoch in seiner Kunstweise ganz durchaus abgewichen und verfolgt seinen eigenen Weg. Die objective Auffassung der Natur ist auch seiner Kunst Hauptaufgabe, jedoch wird sie in seinen Bildern durch eine ganz eigenthümliche Anschauungsweise vermittelt und durch eine Darstellung, in welcher die malerische Erscheinung in Farbe und Wirkung sehr selbstbewusst und als ein Hauptelement hervortritt.

Ganz verschieden von der sonst in der Düsseldorfer Schule herrschenden Auffassung durch die Charakteristik des Einzelnen herrscht in Oswald Achenbach's Bildern die Charakteristik des Ganzen vor, unter welcher das Detail nur die ihm zukommende untergeordnete Bedeutung behält; in dem Ganzen aber zeigt sich eine so durchaus bewusste naturalistische Anschauung, eine so grosse Wahrheit, dass die Bilder auch den weniger kundigen Beschauer, welcher doch gewöhnlich sein Augenmerk auf das Detail richtet, überraschend überzeugen.

Ganz specielle Effecte, ganz besonders locale Umstände werden in diesen Bildern zur Hauptaufgabe, und darin zeigt sich der rücksichtsloseste Naturalismus, während wieder über das Ganze dieser Darstellungen ein Hauch der Schönheit durch die Farbe und die Lichtwirkung verbreitet liegt, der uns auch das Triviale wie in einer Verklärung erscheinen lässt. Eine ausserordentliche Meisterschaft der Behandlung lässt uns, die Beschauer, jede Schwierigkeit der Darstellung vergessen und verleitet den Künstler zu den seltsamsten

Darstellungen, welche, wären sie nicht mit dieser Bravour vorgetragen, vielleicht ungeniessbar würden, und so sehen wir in diesen Bildern eine Bravourkunst ersten Ranges, aber getragen von einer innerlich poetischen Künstlerseele, welche zwar nicht nur das Schöne sucht, aber selbst dem Unschönen, dem Trivialen und Bizarren eine schöne Seite abgewinnt und es uns schön erscheinen lässt.

Besonderen Reiz gewinnen Oswald Achenbach's Bilder durch die reichen Staffagen. Hunderte von Figuren, im Einzelnen oft in einer Grösse, dass sie auf selbstständige Bedeutung Anspruch machen, weiss er, eben wie das Landschaftliche, in ihrer allgemeinen Charakteristik darzustellen, und mancher Genremaler könnte ihn um das Talent beneiden, mit so Wenigem der Ausführung eine so durchaus genügende Darstellung des Wesentlichen einer Genrefigur zu geben. So sind seine Bilder zugleich in hohem Grade naiv, naturalistisch und künstlerisch bewusste Werke; zwar jene scharfe, bis in's Einzelne consequente, von innen heraus schaffende Charakteristik der älteren Meister muss man in diesen Bildern nicht suchen, wohl aber findet sich darin, was jenen fast immer fehlt, der Gesamteindruck des Ganzen als einer zusammen gehörigen momentanen Erscheinung; auch von den Anforderungen höheren Styls, einer kunstgemässen poetisch formellen Umwandlung des gegebenen Motives, sind diese Bilder sehr fern, dagegen geben sie den unverkümmerten Eindruck frischer Natürlichkeit, aufgefasst durch ein Künstlerauge, welches überall die schöne Seite der Erscheinung erfasst.

Die Gegenstände, welche Oswald Achenbach behandelt, bieten sich besonders günstig zu seiner Art der Darstellung: süditalienische Natur im Landschaftlichem und belebt durch das Leben süditalienischen Volkes. Die Eigenthümlichkeit des Landes und Volkes wird noch mehr hervorgehoben durch die originellen Momente und Situationen, welche der Künstler wählt.

„Eine Strasse in Palestrina“ zeigt einen Platz vor einer

Kirche einer kleinen römischen Gebirgsstadt am Abend eines Kirchenfestes. Während die letzten Strahlen der Abendsonne die Dächer und Giebel der hohen Häuser und der Kirche, in deren Facade die Reste eines antiken Tempel porticus sichtbar sind, vergolden, liegt der Platz selbst schon im Schatten und die Illuminationslämpchen um das Kirchenportal, welche man anzündet, funkeln schon. Auf dem Platze ist ein buntes Gewühl von Pilgern, Bauern, Städtern, Bettlern, Abbaten, Mönchen, Personen allen Standes, schöne und geputzte, hässliche und zerlumpte, und durch dies Gewühl zieht eilig und gleichgültig ein Leichenzug, weiss verhüllte Pönitenti gespensterhaft und zugleich erbärmlich trivial in ihrer geschäftsmässigen Eile, welche im offenen Sarge die Leiche eines geputzten jungen Mädchens eilig dahintragen, ein in dem allgemeinen lebendigen Treiben gewiss ernsthaftes, ja in seinem krassen geschäftsmässigen Auftreten, grauenvolles Intermezzo, um welches sich aber Niemand kümmert. So ist das Leben, so erscheint es noch mehr bei einem Volke, unter welchem ursprünglich bedeutungsvolle Sitten durch öde mechanische Uebung allen Sinn und alle Bedeutung verloren haben. Und dieses Stoffliche des Bildes hat der Künstler zu einem durch Farbe und Wirkung ganz vortrefflichem Bilde zu benutzen gewusst.

Uebermüthiger noch erscheint seine Kunst in dem Bilde „einer Nacht zu Resina bei Neapel“. Vom Ufer aus, wo sich Fremde in zwei Barken einschiffen, sehen wir auf ein mondbeschiedenes Städtchen und in eine seiner engen Strassen hinein, an deren fernen Ende ein Kirchenfest mit dem üblichen Feuerwerk gefeiert wird. Den Funkenregen der Feuerräder, steigende Raketen mit ihrem schlangenartigen Schweif und in der Höhe zerplatzende und farbige Leuchtkugeln streuend, hat der Künstler zu malen gewagt und den flüchtigen Effect dieser Lichterscheinungen auf's täuschendste getroffen. Es ist ein malerisches Kunststück, höre ich die strengen Kunstrichter sagen, aber das Kunst-

stück ist gelungen und wenn uns die Erinnerung an solche Schauspiele, die wir in der Natur sahen, noch lange bleibt, sollen wir ihre so täuschende Nachahmung in der Kunst verschmähen, weil sie vielleicht ein übermüthiges Spiel eines seiner Mittel bewussten Meisters ist? Wie eigen, geisterbleich erscheinen diese grauen Gebäude, in dem hellen Mondschein und die glänzenden Wellen des Meeres, gegenüber den farbigen Lichtern des Feuerwerks, und wie ahnungsvoll scheint ein anderes Feuerwerk hinter dem Städtchen vom Gipfel des Vesuv herüber, aus dessen Krater ein bläulicher Flammenschein sich erhebt. Ich möchte keinem Künstler rathen, sich diese Kunst zur Nachahmung zu wählen, aber, was sie leistet, genieße ich mit aufrichtiger Freude, wie ich mich an dem Spiel des musikalischen Virtuosen erfreue, der mit scheinbar spielender Leichtigkeit die grössten Schwierigkeiten überwindet und zauberische nie gehörte Töne hervorruft.

In einem anderen grossen Bilde wird uns eine staubige Strasse aus den Vorstädten Neapels gezeigt, mit der lebendigen bewegten Staffage neapolitanischen Volkstreibens und seinen theilweise lächerlichen Episoden.

Das landschaftliche Motiv des Bildes ist undedeutend, trivial und fast unschön, aber durch die Beleuchtung der untergehenden Sonne gewinnt das Bild ausserordentlichen Reiz. Hier ist der ganze Werth der Farben in den Himmel und die Ferne gelegt, während der Vordergrund dagegen eine eintönige, graue Masse bildet, welche aber wieder durch die geschickt vertheilten farbigen Figuren belebt wird.

Die Kenner und Genossen vom Fach staunen mehr noch, als ob allen diesen Bildern, ob einem höchst unscheinbaren, der „Feldmesse in der römischen Campagna“, worin eine Aufgabe zu lösen versucht ist, welche wohl kaum zu lösen ist. Auf weites flaches Feld strahlt der hellste, weisseste Sonnenschein und es ist fast kein Schatten da, um das Licht durch den Contrast zu heben. Weder auf dem dünnen, trockenen Felde, noch in dem grau-gelben

Korn, noch in den Kleidungen der meist weiss gekleideten Schnitter ist Gelegenheit gegeben, durch scharfe Farben zu wirken, nur der grün-blaue Karren, in welchem der ambulante Priester die Messe liest, ist ein einigermaßen farbiger Gegenstand in dieser grauen farblosen Fläche, über welche sich ein heller farbloser Himmel spannt. Dennoch ist das Bild in malerischem Sinne ein sehr farbiges, welches den Lichteffect, den es darstellen soll, unzweifelhaft erkennen lässt; nur bleibt es immer ein undankbares Unternehmen, mit Farben das Farblose darzustellen und helles, vom hohen Himmel herabstrahlendes Sonnenlicht malen zu wollen, mit Farben, welche nur durch Gegensätze den Eindruck des Lichtes hervorbringen können, und doch die bestimmteren schärferen Gegensätze zu verschmähen. Solche Darstellungen sind freilich Beweise ungewöhnlicher Meisterschaft in Farbe und Behandlung, sie erreichen aber ihren Zweck nur annäherungs- und bedingungsweise.

Der eigenthümlichen Richtung auf Farben und Lichtwirkung in der Landschaft folgen noch einige andere Künstler der Düsseldorfer Schule. Albert Flamm hat in seinem „Neapel“ die glänzende Fluth des ruhigen Meeres und über den Golf hin die ferne Küste mit der Stadt und dem darüber gipfelnden Vesuv in höchst einfacher, aber schöner Weise dargestellt. Einige in den Wellen des Ufers badende und spielende braune Fischerknaben erhöhen den lockenden Eindruck des feucht-kühlen Elementes, während sie zugleich dem Maler ein glückliches Motiv geboten haben, um die klare Bläue und den weissen Spiegelschimmer der glatten Woge durch den Contrast der Farbe um so mehr hervortreten zu lassen. Reicher noch zeigt sich die Farbe mit der ganzen Kraft der mit grosser Kunst verwandten Mittel der Palette in zwei Abendlandschaften desselben Künstlers, in welchen, bei den einfachsten Motiven, durch eine höchst feine Zusammenstellung contrastirender und sich gegenseitig hebender Töne eine ausserordentliche und zugleich sehr schöne Wirkung erzielt ist. Aber nicht diese Wirkung

allein ist in diesen Bildern zu loben, sondern auch die sehr feine Zeichnung der Bäume und die leichte meisterhafte Behandlung des Laubwerks in seiner beweglich spielenden Leichtigkeit.

Den oben genannten Bildern in Farbe und Wirkung verwandt, oder doch aus ähnlicher Tendenz entsprungen ist ein „Mondaufgang“ von v. Winterfeldt.

Landschaften von J. B. Lüdecke und von Alb. Arnz zeigen eine Schulverwandtschaft zu den vorgenannten Bildern, die Motive dieser Bilder sind unbedeutend, der Farbe und Behandlung ist die grössere Aufmerksamkeit zugewandt, bei ersterem mehr der Farbe, bei letzterem fast mehr noch der Behandlung, welche jedoch etwas affectirt erscheint.

Mondschein, das Spiel farbiger Lichter und ihr Widerschein im Wasser giebt die Motive zu wirkungsvollen Bildern von S. Jacobson, in welchen die Effecte indessen mehr stark, als eigentlich fein sind und das Decorative vorherrscht; mit grösserer Feinheit und Präcision behandelt eben solche Gegenstände A. Adloff, dessen, „nächtliche Hafenpartie“ ein sehr zu lobendes Werk ist.

Unter den Landschaftsmalern der Dresdener Schule treten uns zwei gar fremdartig entgegen; sie gehören einer früheren Zeit an, der Entwicklungszeit der neueren Landschaftskunst, beide aber stehen ausserhalb des allgemeinen Ganges und Fortschrittes, wie denn nach Dresden der Aufschwung aus den erstarrten akademischen Kunstzuständen erst spät und erst von Düsseldorf aus übertragen wurde.

Caspar David Friedrich, (er starb 1840), den ich schon vorher erwähnte, ist ein höchst origineller Künstler in Bezug auf die Gegenstände und den Geist seiner Bilder, worin eine wunderlich trübselige Poesie sich mit sehr unvollkommenen Mitteln ausspricht. Obgleich fein gezeichnet, entbehren seine Bilder aller plastischen Wirkung, sie sind trocken und dürftig gemalt, mehr noch, als die seiner Zeitgenossen. Aber diese düstere Malerei fällt weniger auf bei

den seltsamen Gegenständen, welche sie darstellt: schauerlich traurige Szenen einer erstorbenen Natur, winterlichen Wald in Nacht und Nebel, verfallene Kirchhöfe mit offenen Gräbern und gespensterhaften Leichenzügen, dichtem Nebel, worin Eulen und Krähen die Staffage und das einzige Leben vertreten, genug, Gegenstände, welche vor lauter Trübseligkeit und gesuchter Gruseligkeit beinahe lächerlich werden. Ein Hauptbild dieser Art ist die „Ruine zwischen entlaubten Bäumen“. Ein seltsam blassgrauer dämmernder Himmel, erleuchtet von dem letzten Schimmer des Tages, spannt sich über eine schwarze Landschaft, die dürren Aeste und Zweige von Eichen ragen aus der Nacht in diese Dämmerung hinein, und sehen wir lange und scharf in die dunkle Finsterniss des Bildes, so entdecken wir die Ruinen einer Klosterkirche und umher einen schneebedeckten verlassenenen Kirchhof, über welchen ein Leichenzug von schwarzen Mönchen einem offenen Grabe zuschreitet.

J. Chr. Dahl (gest. 1857) ist hingegen ein gesunder Naturalist, dem nur die Farbe fehlt, um seine norwegischen Landschaften neben neueren Werken zur Geltung zu bringen; sie sind sehr gut und sehr ausführlich gezeichnet und durchgebildet. Besonders ausgezeichnet unter den Dresdener Landschaftsbildern ist ein „Steinbruch in der sächsischen Schweiz“ von E. Oehme, worin vorzüglich die Behandlung sehr rühmensorwerth ist.

Auffallend sind zwei Bilder aus dem Nilthal von Otto Georgi, worin wunderseltene Gegenden, zwar mit unwahrscheinlicher Farbe, aber mit einer Art von Ausführlichkeit und Genauigkeit dargestellt sind, die an die Photographie erinnert. Eine „Mühle am Waldbach“ von Heinrich Müller, so wie eine „Landschaft an der Elbe“ von Leypold sind ebenfalls lobenswerthe Werke.

Robert Kummer in Dresden schildert fremde und ferne Gegenden und hat in zwei grossen Bildern die Gebirge von Montenegro dargestellt. Es sind Bilder von vedutenartigem Charakter, sehr tüchtiger Durchführung, denen nur

ein etwas allzu rosiger Ton des Abendsonnenlichtes an der Wahrscheinlichkeit Abbruch thut. In seinem „Sonnenuntergang im Cintra-Gebirge bei Lissabon“ ist der Künstler nicht auf der Höhe seiner Kunstfertigkeit, welche sich in den erwähnten und früheren Werken besser ausdrückt.

Als sehr verdienstvoller Meister in der Schilderung der Gebirgsnatur erscheint Graf Kalkreuth, der verstorbene Director der Weimарischen Kunstschule. Zwei grössere Bilder des Künstlers, „Landschaften aus den Pyrenäen“, welche ich 1861 sah, entsprechen jedoch nicht dem wohlverdienten Rufe des Künstlers. Es fehlt diesen Abendlandschaften ein bestimmter Charakter; eine gar zu weiche Behandlung lässt sie verschwommen erscheinen, und die Farbenwirkung dieser Abendröthe und Dämmerung erinnert wohl zu sehr an die Farbmittel, womit sie erzielt wurde.

Johannes Niessen in Weimar ist kein eigentlicher Landschaftler, dennoch möchte ich seinen Landschaften fast mehr Verdienst zuerkennen, als seinen grossen historischen Bildern.

Eine dieser Landschaften, welche ich 1861 in Köln auf der zweiten grossen deutschen Kunstausstellung sah, „Landschaft“ betitelt, ist durchaus eine phantastische Landschaft, welche an keine bestimmte Gegend erinnert, möglicher Weise aber an das todte Meer, wie solches uns englische Abbildungen erscheinen lassen, und diese phantastische Gegend erscheint in einer ungewöhnlichen phantastischen Beleuchtung. Aber das Licht in dem Bilde ist sehr wirkungsvoll und der Eindruck desselben ist ein poetisch anregender; es zeigt sich ausserdem eine grosse technische Fertigkeit in der Behandlung dieses Bildes, welche zwar nicht die gewöhnliche Behandlung der Landschaft ist.

„Eine südliche Landschaft“ von Karl Hummel in Weimar ist eine gute Composition in idealem Styl, in einer Weise ausgeführt, welche an die Darstellungsweise früherer italienischer Künstler erinnert, jedoch auch wieder zu sehr

von den Anforderungen des modernen Kunsturtheils beeinflusst ist, um ganz entschieden reinen, strengen Styl zu zeigen. Wenn man aber mythologische Figuren als Staffage wählt, so müssten sie etwas sorgfältiger gezeichnet und durchgeführt werden.

Unter den Künstlern, welche den kleineren Künstlerkreisen angehören oder vereinzelt stehen, zeichnet sich H. Brandes in Braunschweig in zwei „Landschaften aus dem Harz“ aus, Böhnisch in Nischwitz mit einem „Kornfeld beim Gewitter“, und ganz besonders Valentin Ruths in Hamburg mit seinen „Waldlandschaften“, welche zu den besten Waldlandschaften ihrer Zeit gehören. Es ist die treueste Naturwahrheit in diesen Bildern mit allen ihren Reizen, die ganze Schönheit des sich hoch über uns wölbenden Buchenwaldes.

Auch einige „Sommerlandschaften“ von Eugen Krüger in Hamburg verdienen alles Lob. Ganz vortrefflich in der Darstellung der Bäume und der Behandlung des Laubes sind die Bilder von Theodor Kotsch in Karlsruhe; doch erscheinen einige derselben trotz ihrer Grösse mehr wie Studien, als wie in sich selbstständige Bilder; die Motive sind nicht zu einem geschlossenen Ganzen abgerundet und erscheinen wie Fragmente von Landschaften. Weniger auffallend ist dies in den vortrefflichen landschaftlichen Aquarellen desselben Künstlers, welche sich einfach für Naturstudien geben, wie sie es sind. Vortreffliche Werke in ihrer Art sind auch die Waldlandschaften, Mondschein- und Schneebilder von Franz Maurer in Frankfurt a. M., welche jedoch nicht immer frei von Manier erscheinen.

Als tüchtiger Landschaftler bewährt sich auch Püttner in Wien, namentlich in einer „Landschaft von Otaheiti in der Südsee“, welche ausser dem Reiz des fremden Gegenstandes auch den einer schönen und einer wirklich poetischen Stimmung besitzt.

Ich hätte noch mancher Landschaften zu erwähnen, welche, der verschiedensten Art, sich durch Vorzüge aus-

zeichnen, doch würde ich nie enden, wollte ich sie alle charakterisiren; ich nenne hier noch als bemerkenswerthe Meister der naturalistischen Richtung in der Landschaft Brunner, Seelos, Nowopacky, Altmann, Selleny und Hansch in Wien. Namentlich der letztere ist zu beachten, welcher eine grosse Anzahl tüchtiger Bilder aus der Alpenwelt geschaffen hat, in welchen Auffassung, Zeichnung und Behandlung sehr lobenswerth sind, die Farbe aber manchmal etwas schwer und dunkel erscheint; sodann R. v. Haanen, dessen Landschaften durch ihre Behandlung und Farbe mehr an Belgische als an Deutsche Schule erinnern.

Aus der Berliner Schule habe ich schon einiger älterer Meister gedacht; zu erwähnen bleiben mir noch verschiedene italienische Landschaften, so zum Beispiel A. Elsasser's „Albano“, A. Eichhorn's „Pentelikon“ und „Akropolis“ und Fiedler's „Amphitheater zu Pola“, sehr gut gemalte Bilder, welche aber mehr den Charakter der Vedute tragen. Unter diesen Ansichten ist eine „Ansicht von Amalfi“ von Uhlborn, ein älteres Bild, sehr auffallend durch ein seltsam grelles Colorit. Durch Darstellungen ferner tropischer und orientalischer Gegenden fallen einige Bilder von Herrenburg aus Berlin auf, der sich als einen sehr vielseitigen Künstler zeigt, sowie andere von Max Schmidt in Berlin.

Ein sehr anmuthiges Bildchen eigenthümlicher Art ist „Monte St. Angelo bei Sorrent“ von Aug. Kopisch, dem bekannten Dichter; es ist in diesem Bildchen eine gewisse Unmittelbarkeit liebevoller Naturauffassung, welche trotz der sehr unscheinbaren eintönigen Farbe und Behandlung dennoch fesselt.

Die hervorragendsten Werke der Berliner Schule sind jedoch andere, als die bisher genannten, es sind die Werke der neuesten Schule der Coloristen und Realisten, welchen sich auch einige aus anderen Schulen anreihen. Ich habe diese Richtung schon bei den Genrebildern charakterisirt, sie macht sich auch in der Landschaft geltend. Obenan steht hier E. Hildebrandt, ein über alles Maass gepriesener

und bewunderter Künstler. Hildebrandt ist ein Meister in virtuoser Behandlung, versteht die Wirkung der malerischen Mittel und besitzt sie in höchster Vollkommenheit. Seine landschaftlichen Aquarelle, womit er sich zuerst berühmt machte, sind in der That unübertrefflich an Farbe und Behandlung, „Das Panorama von der Insel Madeira“ ist ein Beweis dafür; meisterhafter kann nichts gemacht werden. In seinen späteren Werken jedoch herrscht die malerische Technik durchaus vor allem Anderen; Wirkung der Farbe als solche und der Behandlung, ohne Rücksicht auf Wahrheit und Natürlichkeit, ein Spiel mit ganz materiellen Farbencontrasten, ohne weitere Bedeutung, tritt an die Stelle des eigentlichen Zweckes der Kunst, die Virtuosität ist nur noch um ihrer selbstwillen da. In den neueren und letzten Werken übersteigert sich diese Richtung nun aber selbst bis zur völligen Kunstverachtung und Barbarei, und man weiss nicht, worüber man mehr staunen soll, über den Künstler, welcher einem so genannten kunstfreundlichen Publicum dergleichen zumuthet, oder über ein so genanntes kunstfreundliches Publicum, das dergleichen bewundern und geniessen kann. In den älteren Werken Hildebrandt's sind freilich noch Eigenschaften des Lichtes und des Localtons, welche zwar meistens auch auf Kosten der Wahrheit und der freieren Form erreicht sind, aber die Eleganz der farbigen Erscheinung versöhnt mit vielen Mängeln.

So ist „St. Gloria bei Rio de Janeiro“ ein hübsches Bild von strahlender Lichtwirkung und „eine irische Hütte“ hat unzweifelhaft grosse Schönheiten des Colorits, wenn auch beide Bilder durchaus manierirt sind; aber vor den grösseren: „ein Blick auf's Meer von Madeira“ und „Abendhimmel in Schottland“ möchte wohl jede Kritik verzweifelnd schweigen. In dem einen ist es ein gelber Himmel, blaues Meer und rothes Land, welche die Wirkung hervorbringen — oder nein — es ist eine Masse Gelb, eine Masse Blau und eine Masse Roth und weiter nichts; in dem anderen contrastirt goldgelb und stumpfes Grau. Was noch nebenher

allenfalls an Landschaft erinnert, ist nicht der Rede werth. So geht moderne Kunst durch Ueberbietung sinnlosen Virtuositenthums geradezu in primitive Roheit zurück, die sich an grellen Tönen erfreut.

Obgleich ich einem grossen Theile des modernen Publicums und der modernen Kunstkenner damit widerspreche, stehe ich nicht an zu behaupten, dass eine solche Kunst-richtung freilich einen Gipfelpunkt der Kunstbildung bezeichnet, aber ein entschiedener Schritt zum Verfall der Kunst ist. Sie bedarf einer ungemeinen Virtuosität des Meisters, um nur irgend einen Werth zu behaupten, denn wo diese nicht durchaus auf der höchsten Höhe steht, werden die Producte dieser Kunstrichtung durchaus ungeniessbar.

Dieser Abweg ist, obgleich nicht ohne Gleichen in anderen Schulen (ich erinnere nur an Turner), doch ein dem Künstler eigener; andere Künstler aber gehen andere, welche ihnen nicht eigen sind, sondern ihre Vorbilder in Paris haben, das sind die Anhänger des „Realisme“ in der Landschaft.

Um Neues zu schaffen, malt man in Paris, statt sich mit Composition, mit Studium der Natur, mit feiner Zeichnung und Harmonie der Farbe abzumühen, einfach Portrait-Landschaften nach der Natur, und zwar, auch um Neues zu schaffen, nicht nach schönen, bedeutenden oder anmuthigen Motiven, sondern nach dem Trivialsten, was zu finden ist, Krautgärten mit kümmerlichen Aepfelbäumen über Reihen von Kohlköpfen, gradlinige Pappelalleen, entblättertes Gestrüpp, Pfützen im Kreise von verkümmerten Weidenbäumen und dergleichen Zeug mehr, und einige unserer guten Deutschen, welchen alles, was in Paris die Mode sagt, natürlich unbestrittenes Orakel ist, versuchen dieses Zeug auf ihre Weise nachzumachen.

So sehen wir denn auch deutsche Landschaften mit Motiven, welche zu unbedeutend sind, um unschön genannt zu werden, zu trivial, als das man sie in der Natur eines

Blickes würdigen würde, und an diesen elenden Stoffen wird oft gutes Talent verschwendet. Beispielsweise für das Letztere kann ich die Bilder von Bennewitz und von Theod. Weber in Berlin anführen.

Unübertrefflich in dieser Richtung aber ist P. Burnitz in Frankfurt a. M., in dessen zahlreichen Bildern man wirklich nicht weiss, ob die Trivialität und Hässlichkeit der Gegenstände oder die Abscheulichkeit (ich weiss kein passendes Wort) der Darstellung den Sieg davon trägt; dergleichen Werke könnten uns die Natur verleiden und die Kunst dazu. — Seitenstücke dazu hat W. Close in Karlsruhe geliefert, welcher sich aus Italien triviale und hässliche Motive holt, jedoch in einem seiner Bildchen wenigstens noch durch den reizenden Schimmer der Abenddämmerung einiger Maassen tröstet. Nicht ohne Anklänge an die beiden oben geschilderten Verirrungen, eine rücksichtslose Hingabe an nach Effect haschender Farbenkunst oder das Streben nach einer sein sollenden Wahrheit durch das Gemeine und Hässliche, sind die Bilder von H. Eschke in Berlin; jedoch besitzen sie neben diesen Modequalitäten auch noch wirkliche Bedeutung durch eine poetische Stimmung und Lichtwirkung. Zwar ist die Behandlung darin etwas decorativ, aber doch nicht absichtlich roh und geschmacklos: in dem „Weiher bei der Dämmerung“ ist der Ton sehr naturgetreu und die Stimmung nicht ohne Reiz; in der „Westküste von Helgoland im Winter“ sind dagegen die Mittel, mit welchen die Wirkung erzielt werden soll, etwas zu materiell sichtbar.

Unter den modernen realistischen Landschaftsmalern ist auch Louis Spangenberg mit Auszeichnung zu nennen, zwar nicht wegen einer „norddeutschen Landschaft“, welche so dunkel gehalten, dass sie mir beinahe unsichtbar geblieben ist, jedoch wegen ganz vortrefflicher Zeichnungen nach Fels- und Baumpartien aus Griechenland, wobei aber auch die Seltsamkeit erscheint, dass eine ausserordentliche Kunstfertigkeit und viel Talent auf gesucht nichtssagende unbe-

deutende Gegenstände verwandt ist. Lohnt es, dergleichen so weit her zu holen?

Ein wirklicher Naturalist, oder Realist, in gutem Sinne ist C. Hoguet in Berlin, welcher in seiner „Mühle auf Montmartre bei Paris“ eine Darstellung allerdings nüchternen und nichtssagender Natur, aber mit unübertrefflicher Wahrheit gegeben hat; wer das objectiv Wahre als einziges Ziel seiner Kunst erstrebt, hat wenigstens Ursache, die ganze Wahrheit darzustellen, und das ist in diesem Bilde mit grosser Meisterschaft geschehen.

Auch bei den jüngeren Wiener Künstlern glänzen einige Meister in dieser Richtung, ganz besonders Pettenkofen in einem kleinen Bilde: „ungarisches Bauernhaus mit Staffage“, und, zwar nicht ganz mit derselben Präcision der objectiven Nachahmung, J. Raffalt in einem „ungarischen Dorf mit Staffage“. Diese Künstler haben vor der Photographie nur ein wenig Farbe voraus; sollte es aber der Zweck der Kunst sein, mit der Photographie zu wetteifern?

Unter den guten Marinebildern habe ich das bedeutendste in A. Achenbach's „hoher Fluth“ bereits erwähnt.

Ein Bild von W. Meyer in Köln zeichnet sich durch die gelungene Darstellung der durchsichtig flüssig-glänzenden Natur des bewegten Wassers aus; J. P. Schotel in Düsseldorf besonders durch die kundige Darstellung vom Winde bewegter Schiffe.