

Fünftes Kapitel.

Die Romantiker der Berliner, Düsseldorfer und Dresdener Schule.

Es ist interessant zu beobachten, wie unsere neuere bildende Kunst mit unserer Poesie und Literatur beständig in naher Beziehung bleibt — eine geistige Verwandtschaft verbindet sie. Eine Parallele zwischen Beiden trifft fast immer zu, nur dass die Umwandlungen der geistigen Tendenzen sich in der Kunst des Wortes gewöhnlich früher zeigen, als in der Kunst der Formen und Farben.

Wie neben der romantischen Poesie der Tieck, Schlegel-
Novalis eine romantische Malerei entsteht, welche freilich nur der Anfang war zu Grösserem und Besserem, so folgt den Dichtern der späteren Periode eine Reihe von Künstlern, deren Kunst jener späteren Romantik vollkommen entspricht. Man hat diese vorzugsweise als romantische Schule bezeichnet, indessen ist diese Bezeichnung nicht unbeschränkt und richtig.

Jene ursprüngliche romantische Richtung bei unseren Dichtern und Schriftstellern dauerte im Allgemeinen nicht lange, sondern schlug bald fast in das Gegentheil um, der Enthusiasmus für mittelalterliche Deutschheit verschwand sehr bald; man wandte sich nach diesen kurzen Augenblicken vaterländischer Begeisterung noch entschiedener den Wälschen zu, von den Helden der Nibelungen und der Gudrun zu den Rittern des Ariost und des Tasso, und

an die Stelle des germanischen Shakespeare trat der romanische Calderon. Nicht ohne Einfluss auf diesen Wechsel ist die Neigung zum Katholicismus geblieben, welcher doch immer über die Alpen und nach Rom deutete; aber von der so eifrig erfassten Frömmigkeit blieb nur sehr wenig; wie der Tannhäuser der Sage kehrte man, nach kurzem Versuch, nach Reue und Busse, bald wieder in den Venusberg zurück.

Es entstand nun ein buntes Durcheinander von Anklängen und Reminiscenzen, und unsere Poeten mischten katholische Schwärmerei, nordischen Hexen- und Teufelspuk und südliche Sinnlichkeit zu einer überspannten, überwürzten Poesie zusammen, welche aber ohne Boden im Volksbewusstsein, nur von sehr kurzer Dauer und sehr geringer Bedeutung gewesen ist; wenig davon ist uns heute noch geniessbar.

Die bildende Kunst folgte auch diesen Wegen; aber ihrer Natur nach mehr an das Reale und an die natürliche Erscheinung gebunden, blieb sie gemässiger, obgleich damals und später genug seltsame Dinge gemacht und vom Publikum mit grossem Beifall aufgenommen worden sind. Diese späteren Romantiker suchen besonders gern ahnungsvolle Stimmungen, geheimnissvolle Beziehungen in ihre Werke zu legen; sie rechnen auf den Beschauer, dass er auch das nicht Dargestellte errathe, und häufig genug liegt der Schwerpunkt der Handlung, ja, die Handlung selbst, ganz ausserhalb der Darstellung; in der höchsten Blüthe dieser Richtung stellte man sogar die widersinnige Maxime auf, dass die Handlung selbst niemals, sondern nur ihre Wirkung, nicht die Leidenschaft selbst, sondern nur ihr Widerklang im Bilde festzuhalten und darzustellen sei; und ein solcher Unsinn ist ganz ernsthaft behauptet und wirklich geglaubt worden.

Die aus dieser Richtung entstandenen Bilder wirkten durch die Stimmung auf das Gefühl; der Inhalt sollte mehr geahnt werden, als wirklich verstanden; sie haben dabei

einen novellistischen Charakter, wie ja auch die Poesie dieser Zeit ihr Bestes in Novellenform geleistet hat.

Poeten und Maler wetteiferten und beuteten sich gegenseitig aus; die Maler haben sehr vielfach Gedichte oder Episoden daraus zum Gegenstand ihrer Darstellungen gemacht und die Dichter haben, wie z. B. Hoffmann, ganze Erzählungen auf irgend ein Bild gebaut.

Diese Richtung hatte ihren Ursprung hauptsächlich in Berlin, aber ihre Anfänger sind bald über ihre Nachfolger in Düsseldorf vergessen und in den Schatten gestellt worden. Von Düsseldorf aus überall hin verbreitet, sehen wir selbst jetzt noch bis über die Hälfte des Jahrhunderts und noch zehn Jahre später Spuren davon hier und da, nur gerade da nicht, wo der Anfang war; die Berliner und Düsseldorfer Schulen haben diesen Weg längst verlassen.

Von einem Maler, dessen Bilder einige von Hoffmann's Novellen hervorgerufen haben, Karl Kolbe in Berlin, erwähne ich hier einige Werke. „Der Wächter“ ist eines dieser ahnungsvollen Stimmungsbilder. Durch finstere Nacht und stürmisches Wetter schreitet ein alter Mann im Pilgergewande mit Stab und Laterne daher; ein Kind schmiegt sich ängstlich an ihn, erschreckt durch eine grosse Eule, welche am Wege ihre Flügel schwingt. Eine ruinenhafte Kirche bildet den düsteren Hintergrund, und neben dieser hin schweift der Blick in die mächtige weite Landschaft, über die sich der dunkle Himmel spannt, von welchem ein einzelner Stern aus einer Wolkenlücke herablickt.

In einem anderen Bilde „Sängerfahrt“, sehen wir einen mit einer Laube von Weinranken geschmückten Kahn auf ruhigem Meere dahin schweben, in welchem phantastisch costumirte Personen Musik machen; ein Jüngling, in der Mitte stehend, spielt die Laute, Frauen singen dazu, ein Kind plätschert im Wasser, in welchem ein etwas fabelhaft gestalteter Delphin heranschwimmt, dahinter italienische Küste und darüber tiefblauer Himmel. Diese Bilder haben

weder durch die Erfindung, noch durch ihre Ausführung besondere Bedeutung, sie sind ziemlich schwach in der Zeichnung, ziemlich trocken und farblos, jedoch mit mehr Streben nach malerischer Wirkung ausgeführt, als jene ersten Werke der römisch-deutschen Romantiker.

Spätere Werke desselben Künstlers gehören der geschichtlichen Kunst an, z. B. eine Scene aus der Zeit der Guelfen- und Ghibellinen-Kämpfe in Italien, ferner „Ezzelin, der Mönch, im Kloster“, und ein grosses Geschichtsbild: „Kaiser Barbarossa in der Schlacht von Antiochia“. Diese späteren Werke des Künstlers sind nicht ohne Bedeutung und erinnern durch die Art der Auffassung und Darstellung an Düsseldorfer Werke aus früherer Zeit der Schule.

Wie ich schon sagte, ward diese spätere romantische Richtung in der Düsseldorfer Schule erst völlig ausgebildet, und ihre Anhänger gelangten zu ausserordentlichem Ruf und Ruhm. Hätte aber die Düsseldorfer Schule nicht andere Verdienste erworben und in anderer Richtung Bedeutung erlangt, so würde sie neben der Münchener kaum des Erwähnens werth sein.

Die Bedeutung der Düsseldorfer Schule für die neuere deutsche Kunst liegt in der Wiedereroberung der malerischen Technik und der Kunst des Kolorits, welche allmählich unter den alten Akademikern gesunken, von den Romantikern ganz vernachlässigt und beinahe ganz verloren war. Schadow, ein Genosse von Cornelius und Overbeck, während der Zeit des Entstehens jener ersten Werke der römisch-deutschen Romantiker, welche nach allen Seiten so grosse Erfolge gehabt haben, richtete seine Aufmerksamkeit mehr als seine Genossen auf die Nachbildung des natürlich Gegebenen und auf die technische Vollendung des Werkes; er wollte malen, wo jene sich im Grunde mit der Zeichnung genügen liessen. Die Schule, welche er in Düsseldorf begründete, folgte ihm in diesem Streben, und obschon die Anfänge auf ideale Darstellung hinstrebten, so entwickelte sich doch ganz folgerecht eine endlich ganz

naturalistische Kunstrichtung in dieser Schule, welcher wir es verdanken, dass die neue deutsche Kunst auch in Bezug auf Farbe und Technik wieder selbstständig geworden ist, und mit den fremden Schulen wetteifern kann.

Die Düsseldorfer Schule ersetzte so, was der Münchener abging, wogegen ihr wieder jener erhabene, ideale Aufschwung und der Geist mangelt, welcher die Werke der Münchener auszeichnet. Blühte in der Münchener Schule die monumentale Malerei, so erstand in Düsseldorf die Staffeleimalerei zu hoher Blüthe, und beide Schulen ergänzen sich auf die glücklichste Weise.

Wie sehr zu der Zeit, als die Düsseldorfer Schule unter Schadow's Leitung ihre ersten Werke vor das Publicum brachte, selbst die blosse Kenntniss von malerischer Kunstvollendung abhanden gekommen war, beweist das ungeheure Aufsehen, welches die ersten Werke dieser Schule gerade durch ihre Farbe und Behandlung machten, man behauptete, in diesen Bildern die reine Natur zu sehen in ihrer schönsten Erscheinung, und enthusiastirte sich dafür in unglaublicher Weise. Schadow selbst, welcher seine ersten Studien unter Weitsch in Berlin machte, galt bei seinen Genossen für einen geschickten Oelmalers, und seine Schüler brachten es in dieser Beziehung gleich Anfangs noch weiter; aber wenn wir ihre frühesten Werke jetzt betrachten, können wir doch kaum begreifen, was man bei diesen Bildern von Farbe und Malerei rühmen kann.

Ein Beweis für diese Behauptung ist eines von Schadow's Werken, eine „Poesie“, welche noch vor Beginn seiner Düsseldorfer Thätigkeit entstanden ist, ein gar trockenes, unbedeutendes Werk; besser ist eine Kindergruppe aus früherer Zeit, worin sich das treue, liebevolle, aber auch ungemein mühsame und mit der Technik kämpfende Naturstudium ausspricht und den Künstler ganz besonders charakterisirt.

Die früheren Werke der Düsseldorfer Schule zeigen alle deutliche Anklänge an unsere deutsche Poesie in dem

zweiten und dritten Jahrzehend des Jahrhunderts, jedoch mit einem Zusatz von einer gewissen Naivetät und Harmlosigkeit, welcher wohl zum Theil aus der Jugendlichkeit ihrer Autoren herrührt. Es ist in der Composition meistens eine gewisse Aermlichkeit in Bewegung und Ausdruck, eine gewisse Zahmheit, die Leidenschaften sind mässig, und weil man mehr das poetische Gefühl, welches der Gegenstand hervorrief, darstellte, als den Gegenstand selbst, mehr den Reflex der Handlung, als diese, so enthalten diese Bilder in Wirklichkeit wenig oder keine Handlung, und die Künstler umgehen den Kern ihres Gegenstandes mehr, als dass sie ihn erfassten, geschweige erschöpften.

Wie wir bei den Symbolikern häufig den eigentlichen poetischen Werth des Gedankens unter der Hülle verbergender Form aufsuchen müssen, so finden wir bei diesen späteren Romantikern den poetischen Werth des Werkes mehr in der durch die Darstellung erscheinenden poetischen Stimmung^g des Künstlers, als in der Darstellung selbst.

Wenn man mit Recht von einem Kunstwerk verlangen muss, dass es in sich vollendet und fertig seinen Gegenstand erschöpfend darstelle und ihn uns wie eine Naturerscheinung unabhängig gegenüberstelle, so ist bei den Werken der älteren Düsseldorfer just das Gegentheil der Fall. Anstatt objectiv zu schildern, nach- und umzuschaffen, giebt uns der Künstler unter seinem Gebilde, nur sein subjectives Gefühl, sich selbst.

Ist dies nun in Beziehung auf den Inhalt der Darstellung der Fall, so das ganz Entgegengesetzte in Beziehung auf die Form. Wenn Overbeck, Cornelius und ihre Nachfolger die Form aus dem Gedanken und dem Gegenstand fanden, so fand Schadow und seine Schule die Formen ausserhalb und suchte sie dem Gegenstande anzupassen, und zwar suchten diese Künstler nicht, wie die älteren Akademiker die Form in einem abstracten Ideal, sondern in der individuellen Naturerscheinung, im Modell.

Daraus entsteht ein wunderlicher Zwiespalt, je weniger sich die Darstellung im ganzen an Wahrheit und Wirklichkeit hält, um so mehr im Einzelnen, in ganz idealistischen Zuständen und Begebenheiten erscheinen die einzelnen Figuren häufig sogar unter der Gestalt bestimmter Persönlichkeiten, immer in porträtartiger Individualität.

Dass bei diesem Verfahren der Zwiespalt zwischen der Darstellung und dem Darzustellenden nicht noch grösser wurde, verdankt die Schule dem Glück, welches ihr schöne Modelle verschaffte.

So wurde die äussere Erscheinung dieser Bilder dem Publicum leicht fasslich, und ausserdem ergriff das in denselben waltende subjective Gefühl des Künstlers das Gefühl des Beschauers, wie immer die Persönlichkeit am ersten zur Person spricht, und daher wohl der ungemeine Erfolg beim Publicum.

Etwas Aehnliches erscheint in späterer Zeit in der belgischen und französischen Kunst.

Den Düsseldorfer Romantikern ist ein doppeltes Schicksal geworden; erst hat man sie gewaltig überschätzt; später hat man sie eben so übertrieben unterschätzt.

Die Bilder, welche mich zu dieser Abschweifung veranlasst haben, sind in Nachbildungen unendlich verbreitet, und wohl in Deutschland fast allgemein bekannt. Wer kennt nicht Lessing's trauerndes Königspaar, den Ezzelin, Bendemann's trauernde Juden, Mädchen am Brunnen, Jeremias, Sohn's Tasso und die Leonoren, Köhler's Findung Mosis, und seine späteren Werke Mignon, Gretchen, Julia und so viele andere. Ferner Lessing's „Räuber und sein Sohn“, ein Bildchen, worin sich ganz und gar die oben beschriebene ahnungsvolle Gefühlspoesie darstellt; dann Köhler's „Rebekka und Elieser“, welches seines Gegenstandes wegen höhere Ansprüche machen lässt, und sie viel weniger und durchaus in keiner Weise erfüllt; ferner Sohn's „Rinaldo und Armida“. Bendemann's Bild „Die trauernden Juden“ ist wie keines geeignet, um das Wesen

der älteren Düsseldorfer Kunstweise zu illustriren. „An den Wassern von Babylon sassen wir und weinten, wenn wir an Zion gedachten“, so beginnt der tief klagende und ingrimmig schmerzliche Gesang eines exilirten Volkes; der Künstler zieht dieses Volk in dieser Situation in eine Gruppe von vier Personen zusammen, welche ruhig unter einem weinumrankten Weidenbaum am Ufer des Stromes sitzen. Die Kette am Fusse des Alten ist die einzige Andeutung der Gefangenschaft. Die Trauer dieser Personen ist eine sehr mässige, mehr Verdruss, ja, Langweile, als jener leidenschaftliche Schmerz des Liedes, welches mit echt altjüdischem Grimme dem Feinde zuruft: „Wohl dem, der deine jungen Kinder nimmt und schmettert sie an den Stein!“ Es herrscht ein weiches, elegisches Gefühl in dem Bilde, nur Stimmung, Handlung keine, Charakteristik keine, weder der Situation, noch der Personen; dagegen aber ist die Durchführung in malerischer Beziehung im Ganzen und Einzelnen vortrefflich. Alles ist der individuellen Natur nachgebildet, aber mit grossem Geschmack und feiner Wahl; die Gruppierung ist einfach schön, die Einzelformen untadelig, die Farbe ist einfach natürlich, dabei klar und durchaus harmonisch, die Behandlung schlicht und anspruchslos, aber sicher und meisterhaft genug, das Bild ist, abgesehen von der poetischen Auffassung des Gegenstandes, ein durchaus gutes und schönes Kunstwerk. Mehr noch treten die letztgenannten Vorzüge in dem „Jeremias auf den Trümmern Jerusalem's“ hervor.

Carl Sohn's „Tasso und die beiden Leonoren“ ist ebenfalls ganz ohne Handlung, nur eine Situation; leiseste, zarteste Liebesregung, welche die Aeusserung scheut, in der Prinzessin, in der Begleiterin verborgene Antheilnahme in widersprechend zweifelhafter Regung, der Dichter selbst in schaffendem Sinnen, lauter Seelenstimmungen, welche in der Wirklichkeit kaum zur Entscheidung kommen und sich absichtlich dem Beschauer verbergen und um so weniger in den Spiegelbildern der Kunst zur deutlichen

Erscheinung kommen können; aber wir, die Beschauer, sollen dies ahnen und mit unserer Theilnahme vervollständigen.

Was die Kritik sonst an diesem Werke getadelt hat, die Zwiespaltigkeit der Gruppierung, der etwaige Mangel an Haltung, die etwas kleinliche und unruhige Umgebung der Figuren, das alles scheint mir sehr unwesentlich, wäre der Gegenstand überhaupt nur darstellbar. In der Malerei ist mehr Virtuosität, wie in Bendemann's Bildern, bei weniger strenger Durchbildung des Einzelnen, die Persönlichkeiten sind zwar auch portraitartig, aber mit einem Hauch von idealistischer Steigerung in der Richtung auf das lieblich Zarte und zugleich sinnlich Reizende, besonders in der Farbe.

„Rinaldo und Armida“, ein früheres Werk des Künstlers, ist in der Ausführung viel unvollkommener, als das vorgenannte; dagegen ist dem Gegenstande nach die Darstellung klarer und erschöpfender; was sich sichtbar äussert in Bezug auf die Handlung, kann der Maler auch sichtbar darstellen; heisses Liebesglück eines schönen jungen Paares in seliger Umarmung ist immer ein dankbarer Gegenstand für die Malerei, mögen die handelnden Personen sein, welche sie wollen; eine gewisse Mässigung in der Leidenschaft erscheint aber, wie in allen älteren Düsseldorfer Bildern, auch hier.

In Köhler's „Hagar und Ismael“, einem Bild aus späterer Zeit, tritt die Seelenbewegung mit mehr Energie zu Tage: die schmerzbewegte Mutter mit dem verschmachten Kinde ist ergreifend dargestellt, ohne sonstige besondere Charakteristik des Vorganges oder der handelnden Personen, die Malerei ist sehr meisterhaft, die Farbe klar ernst, aber etwas matt.

Julius Hübner's Scene aus dem rasenden Roland unterscheidet sich dadurch von den übrigen Werken jener Zeit, dass der Künstler sich frisch an die Darstellung einer

höchst bewegten Handlung gewagt hat, welche in Bezug auf Lebendigkeit der Bewegung nicht übel gelungen ist.

Eine Eigenthümlichkeit, welche sich in sehr vielen Werken jener Zeit und Schule findet, ich möchte sagen, die Mode, ihre Bilder in besonders abgeschlossene Form künstlicher Umrahmung zu bringen, hat hier zu einer drückenden Beschränkung der Gruppe geführt, wodurch die Wahrscheinlichkeit der Darstellung verloren geht und die Figuren in der Handlung widersprechende Lagen gedrängt werden. Viel weniger als an anderen gleichzeitigen Düsseldorfer Werken ist an diesem die Farbe und Behandlung zu loben.

H. Plüddemann's „Tod des Columbus“, ebenfalls aus dieser Zeit und Schule, unterscheidet sich durch den Gegenstand von dem bisher genannten Düsseldorfer Bildern; es ist eine historische Darstellung oder soll doch eine sein, indessen auch auf diesem Gebilde folgt die Schule ihrer Richtung. Wir sehen einen würdigen Greis unter seinen Freunden und Verwandten verscheiden, eine etwas theatralisch angeordnete Scene. Ob das nun aber Columbus ist, bleibt trotz der an dem Lager hängenden Ketten unausgesprochen und im Grunde ist es auch gleichgültig, denn die etwaigen Ideen, welche sich an den Tod eines berühmten oder ausgezeichneten Mannes anknüpfen, mehr als an den Tod eines anderen, kann der Maler doch auf diese Weise nicht aussprechen. Es ist wieder die weiche elegische Stimmung, welche die ältere Düsseldorfer Schule durchaus beherrscht, die den Künstler zu diesem Bilde inspirirt hat, dessen Ausführung ebenfalls sich durch die sorgfältige Nachahmung des Natürlichen im Einzelnen bei geringer Wahrscheinlichkeit der Gesamtdarstellung charakterisirt.

Hier reiht sich ein interessantes Bild jener Zeit an, ein frühes Werk eines sehr bedeutenden Künstlers, welcher zwar aus der Düsseldorfer Schule hervorgegangen ist, jedoch sich später ganz selbstständig und höchst originell entwickelt hat, Alfred Rethel's. Der Künstler war erst

neunzehn Jahre alt, als er das Bild „Bonifacius predigt den Deutschen“ 1835 malte, und bekundete damit, wie mit einem früheren Erstlingswerke, sein ungewöhnliches Talent.

Das Werk selbst unterscheidet sich im Allgemeinen wenig von anderen Geschichtsbildern der Schule, vielleicht nur dadurch, dass es jene reflectirende Gefühlsweise nicht zeigt, sondern ein bestimmtes Streben nach wirklicher, wahrer Darstellung der geschichtlichen Scene, wozu freilich dem jungen Künstler sowohl die historische Kenntniss, als, wodurch diese ersetzt wird, die Kraft selbstständig bildender Phantasie abging, welche seine späteren Werke so hoch stellt. Die Gestaltung bindet sich auch hier an das Modell, die Darstellung ist im Einzelnen ganz naturalistisch, detaillirt bis in's Kleinste, Farbe und Behandlung unterscheidet sich nicht von anderen derzeitigen Bildern der Schule, welcher man eine durchgehende Uniformität in dieser Beziehung mit Recht vorgeworfen hat.

Wenn man die Eigenthümlichkeit der sogenannten romantischen Schule von Düsseldorf recht deutlich erkennen will, so bedarf es nur einer Vergleichung der Bilder, welche ich soeben erwähnt habe, mit der Darstellung eines wirklich hoch romantischen Gegenstandes von einem Mitgliede der Münchener Schule, einem Werke, welches allerdings um einige Jahre jünger ist, als jene.

Ich meine die Scene aus Uhland's „Sänger's Fluch“ von Philipp Foltz. In diesem Bilde ist der Gegenstand, die Handlung mit unverkennbarer Klarheit dargestellt, das Gefühl, die Leidenschaft ist ganz vollkommen ausgedrückt, und es bedarf keineswegs einer Stimmung, keiner besonderen Auffassung des Beschauers, keines Heineinfühlens und Denkens; was gegeben werden sollte, ist ganz gegeben. Und mehr noch als der Dichter hat der Maler gegeben, der freilich auf eine einzige Scene beschränkt ist, und das Vor- und Nachher, die Wirkung in der Zeit, welche dem Dichter freisteht, nicht darstellen kann, dafür aber gegeben hat, was dem Dichter kaum möglich ist, eine an-

schauliche Darstellung des Ereignisses selbst und der handelnden Personen. Was der Dichter nur mit einer langen Beschreibung und dennoch unvollkommen erreichen kann, die charakteristische Darstellung der Personen in dem gegebenen geschichtlichen Momente, die Umstände und die Umgebung, in welcher sie leben und welche ihre Handlung mitbestimmt, das giebt der Maler auf den ersten Blick. Die Charakteristik des frühen Mittelalters mit seiner halbbarbarischen Pracht ist vollkommen gegeben und nicht in phantastischer Weise, wie dies von anderen Künstlern häufig geschehen, sondern mit bestimmtem Anlehnen an das historisch Ueberlieferte, und so kann man das füglich ein Geschichtsbild nennen, und ein vortreffliches. So ist hier die grösstmögliche Wahrheit und Wahrscheinlichkeit des Ganzen erstrebt und erreicht, während die Wahrheit des Einzelnen weit geringer ist, als in jenen Düsseldorfer Bildern.

Die Formen sind ebenfalls ganz individuell, aber nicht, wie dort, der zufällig vorhandenen Natur entlehnt, sondern aus dem darzustellenden Charakter geschaffen, statt ihm bloss möglichst angepasst zu sein; das Einzelne ist keineswegs so vollendet naturwahr, als in jenen Bildern, aber es harmonirt unter sich und mit dem Gegenstande, welcher denn doch unserer Alltagserscheinung sehr fern steht, und so dürfte vielleicht ein Mangel hier ein Vorzug sein. Auch das Colorit ist nicht so naturalistisch, entspricht aber mit ausserordentlicher Bestimmtheit der poetischen Auffassung des Gegenstandes, genug, es ist hier durchaus von innen und vom Gegenstande aus geschaffen, anstatt von aussen auf den Gegenstand hin.

Die zuletzt besprochenen Werke haben mich vielleicht zu einer etwas weiten Abschweifung in Zeiten und auf Gebiete geführt, welche für uns schon historischer geworden sind, als manche der Zeit nach frühere Erscheinungen. Die Romantik, aus welcher jene Werke entstanden sind, ist uns sehr schnell fremd geworden, die nachhaltige Wirkung aber jener Kunstwerke der Düsseldorfer Schule

und der späteren Fortschritte ihrer Autoren, und eine sehr bedeutende, liegt nicht in der geistigen Richtung, welche sie eingeschlagen haben, sondern in der Richtung auf die naturgetreue malerische Behandlung, auf die Wahrheit der Darstellung, welche sich allmählich von der treu-wahren Darstellung der Details auf die treue Wahrheit der Darstellung im Ganzen ausgedehnt hat; was man mit den Mitteln der Schadow'schen Schule erreichen wollte, hat man wohl nicht erreicht und konnte es wohl nicht erreichen, aber es ist anderes damit erreicht worden und wohl Bedeutenderes: — wenden wir uns wieder der jüngeren Zeit zu.

Bevor wir uns zu den eigentlichen Historienbildern, den Bildern aus der Geschichte wenden, bleibt noch eine Reihe von Werken zu betrachten, welche mehr oder minder ideale Gegenstände in mehr oder minder idealer Form darstellen.

Mythe und Märchen, Sage, epische, lyrische und dramatische Dichter geben den Stoff oder auch die selbst-schaffende Phantasie des Künstlers und so verschieden, wie die Gegenstände sind, so verschieden ist die Form, in welcher sie erscheinen.

Dante's göttliche Comödie haben unsere älteren Romantiker bei den deutschen Künstlern populär gemacht, und mit Recht, denn weniger Dichter Geist ist so dem Geiste der bildenden Kunst verwandt, als der Dante's, und die Anschaulichkeit seiner Darstellung, reizt den phantasiebegabten Künstler unwillkürlich, die Scenen des Gedichtes aus dem Wort in's Bild zu übersetzen. Ich erwähne hier drei verschiedene Darstellungen des Gedichtes; von Jos. Ant. Koch, dessen ich bereits früher erwähnte, von Bonaventura Emler in Wien und von H. von Blomberg in Berlin.

Bonaventura Emler hat in drei grossen Zeichnungen

die drei Haupttheile des Gedichtes, jeden in ein Bild, zusammengefasst: die Hölle, das Fegfeuer und das Paradies.

Es scheidet fast, als seien diese Bilder mit Rücksicht auf Wandmalerei für bestimmte Locale componirt; sie sind architektonisch eingefasst. Das grösste, der Himmel, ist oben halbkreisförmig geschlossen, die beiden anderen sind Vierecke zwischen Pilastern, Hauptbilder, Friese und Predellen; die Seitenpilaster enthalten wiederum einzelne ergänzende Darstellungen, und in den Ecken sind Medaillons mit bezüglichen Gruppen in kleinerem Maassstabe.

Im Bilde des Paradieses ist oben in der Mitte des Bogens, gleichsam als Schlussstein, Gott der Vater, ein kolossales Haupt in dreieckigem Nimbus, zu dessen Seiten die sieben Leuchter und die Chöre der Engel mit bezeichnenden Attributen; tiefer der thronende Christus, ebenfalls in gesteigerter Grösse, und noch tiefer Maria auf einem Throne, umringt von der Schaar der unschuldigen Kinder und in weiterem Kreise von musicirenden Engeln; den übrigen Raum des Bildes füllen die Patriarchen, Propheten, Apostel und Heiligen, in freien Gruppen auf Wolken stehend und sitzend, zwischen welchen hier und da der Blick auf die irdische Landschaft hinabdringt. Das Ganze ist umrahmt von einem breiten Kreisbogen, welcher durch karyatidenartige Engelsgestalten in einzelne Flächen getheilt wird, worin die verschiedenen Kreise der Seligen auf den verschiedenen Planeten dargestellt sind. Die Engelnkaryatiden tragen die Planetenkörper auf den Häuptern; zwischen diesen aber ziehen sich die Zeichen des Thierkreises hin.

Schwieriger noch für das Verständniss ist das Bild der Hölle, in welchem in der That die einzelnen Kreise, worin der Dichter die Verdammten versetzt, und die einzelnen Episoden sehr willkürlich durch einander geworfen sind, mehr Formel arrangirt, als wirklich dem Geiste der Sache nach geordnet. Ganz unten im Vordergrunde sitzt Satan in kolossaler Grösse, grimmig fratzenhaft, zu seinen Füßen

Judas, neben und hinter ihm Nimrod, das Horn blasend, und die Giganten; in derselben Gruppe auch, aber in kleinerer Gestalt, Ugolino, seinem Feinde das Haupt zer-nagend, im Eise.

Ueber dieser Gruppe erhebt sich ein Thurm, und auf dessen Zinnen die Furien. Zu beiden Seiten sind die verschiedenen Gruppen der Gequälten und ihrer Peiniger, zu unterst links der Pechpfluß, rechts die von einem Teufel mit einem Schwert zerhauenen Erzketzer und die von Schlangen gequälten Diebe und so fort, Gruppe über und neben Gruppe, links Charon's anfahrender Nachen, rechts die Centauren, dann Sisyphus und Andere, in der Mitte die Heuchler in den bleiernen Mönchskutten, ganz oben rechts Francesca und Paolo, und die Uebrigen im Sturm Umge-triebenen, links Dante und Virgil von Geryon getragen. Ueber diesem Bilde läuft oben ein Fries hin, in welchem die Vorhölle mit den tugendhaften Heiden erscheint, in den Ecken der Umrahmung Medaillons, welche St. Michael mit dem Satan, Christus in der Vorhölle, Ugolino und seine Söhne im Hungerthurm, die Geschichte, wie Guido von Montefeltro der Teufel holt u. s. w.

Das dritte Bild, das Purgatorium, ist wieder anders geordnet, ein Längenbild, niedriger, als das zuvor genannte. Im Hauptbilde der Engel vor dem Eingangsthor, vor ihm knien Dante und Virgil; zur einen Seite landet der vom Engel geführte Kahn mit den Seelen, zur anderen er-scheint das irdische Paradies, Beatrice und die sieben Frauen (die Tugenden), in der Ferne die Gestirne, der Aufenthalt der Seligen. Unter diesem Bilde enthalten Bildstreifen die einzelnen Scenen dieser Abtheilung des Gedichtes, ebenso die Füllungen der Umrahmung und die Eckmedaillons allegorische Gruppen in Beziehung auf das Gedicht.

Es zeigt sich in diesen Bildern ein Künstler von vielem Geist und reicher Phantasie, welcher sich in schwierigen, complicirten Aufgaben gefällt und dem die Gestaltung

seiner Gedanken keine Schwierigkeit bereitet; er muthet dem Beschauer jedoch etwas zu viel an, indem er ihn nöthigt, sich aus den ziemlich willkürlich getrennten und verbundenen Szenen und Gruppen ein zusammenhängendes Ganze zu reconstruiren. Wo die Darstellung räumlich getrennt ist, fehlt die consequente Reihenfolge des Gedichtes, wo die bei dem Dichter sich in der Zeit folgenden Szenen aber in ein Bild vereinigt sind, wie in der Hölle, da stört diese Gleichzeitigkeit der Erscheinung das Verständniss, zumal, da dennoch auch diese Darstellungen wieder mit anderen, räumlich davon getrennten verbunden werden müssen. Am klarsten ist die Darstellung des Paradieses; indessen ist diese mehr eine Darstellung des christlichen Himmels mit allen Heiligen und Seligen, um Gottes Thron geschaart, in kirchlich-symbolischer Kunstweise, und die Visionen des Dichters bilden bloss die Umrahmung dazu. Es liegt dieses alles aber in der Darstellungsform bedingt, welche der Künstler gewählt hat und die ihn zwingt, seinen Gegenstand in's Engste zusammenzuziehen; es ist wohl nicht möglich, die ausserordentliche Menge des Stoffes, welche der Dichter bringt, in drei Bildern zusammenzudrängen, ohne nach einer Seite hin zu viel und nach der anderen zu wenig zu geben. Jedenfalls aber gehören diese drei Blätter zu den bedeutenderen Werken der Zeit. Das Talent, welches sich darin äussert, gehört nicht zu den gewöhnlichen Talenten.

Die Zeichnung selbst ist sehr vollendet, die Formen sind sorgfältig studirt und streng durchgeführt, jedoch sieht man vielleicht etwas zu viel das Streben nach Richtigkeit und möchte etwas mehr Schwung, etwas mehr Freiheit, etwas mehr Feuer wünschen; vielleicht trägt die Art der Ausführung dazu bei.

Eine Reihenfolge der einzelnen Szenen des Dante'schen Gedichtes hat H. von Blomberg in Berlin in farbigen Skizzen gegeben. Auch in diesen zeigt sich eine lebendige Auffassung und eine reiche Phantasie, welche sich besonders

in der Farbe ergeht. Wird durch diese Richtung auf Farbe und Wirkung manche Scene des symbolisirenden Dichters im Bilde zu naturalistisch, so erscheinen andere gerade durch diesen Zuwachs der Darstellungsmittel wieder um so schlagender.

In den höllischen Scenen, wo Feuer, Rauch und Dampf eine Hauptrolle spielen, sowohl, wie bei den Lichterscheinungen des Himmels, kommt dem Maler die Farbe sehr zu statten und er hat hin und wieder ausserordentliche Effecte erreicht. Fast alle diese Bildchen sind von glänzendster, einige von höchst phantastischer Wirkung; sie sind nicht alle glücklich erfunden und componirt, einige Scenen aber sind vortrefflich dargestellt.

So anschaulich des Dichters Bilder auch sind, so bleibt es doch immer bedenklich, das Wortbild in ein plastisches umzuwandeln. Beide Darstellungsarten haben ihre Beschränkung, und dasselbe erscheint nicht immer als dasselbe, wenn es der Dichter oder der Maler darstellt.

Eine auffallende Erscheinung in der Malerei des fünften Jahrzehntes dieses Jahrhunderts ist die Thatsache, dass so wenige Kunstwerke erscheinen, welche Gegenstände aus dem Kreise der antiken Mythe behandeln, jener schönen Götter- und Menschenwelt, an deren Gestalten sich die grössten Künstler der grössten Kunstzeiten erhoben haben, jene Welt der Körperschönheit, der Verklärung der Form.

Ist denn wirklich der olympische Zeus und seine im Aether thronende Sippschaft, welche „Die schöne Welt regierte, an der Freude leichtem Gängelband“ zum zweiten Male gestorben, und die süsse Venus und die holden Grazien wirklich todt und begraben, sind wir endlich gründlich vom Heidenthum bekehrt?

Ist etwa Göthe's zweiter Faust ein prophetisches Buch und eine symbolische Darstellung unserer Zeit gewesen, sind wir der Helenenschönheit überdrüssig geworden und haben uns, alternde Fauste, nützlichen Zwecken und verständiger, bürgerlicher Anschauung zugewandt? Oder ist

unseren Künstlern das Auge für Menschenschönheit abhanden gekommen?

Ich weiss es nicht, aber etwas von allem diesem muss es wohl sein!

Ich habe gar nicht die Absicht, für die antike Götter- und Heldenwelt Lanzen zu brechen und sie den Künstlern als einzigen Urquell künstlerischer Poesie aufzudrängen; wenn Einer mir sagte, „was ist mir Hecuba?“ Immerhin! Das nur ist sicher, dass diese poetische Welt uns fast die einzige Gelegenheit bietet, den Menschen in seiner ganzen Schönheit darzustellen, und Höheres kann die Kunst als solche nicht leisten.

„Wisset für gewiss, dass das schönste Thier, welches die Natur hervorgebracht, der Mensch sei,“ sagt Benvenuto Cellini in einer wunderlichen Abhandlung über die Art, wie man das Zeichnen erlernen soll, und der gute Mann hatte gar keine Ahnung, dass man seine Kunst an anderen Gegenständen lernen und üben konnte.

Glaubten doch die grossen Künstler des 16. und 17. Jahrhunderts, dass sogar die Architektur-Formen sich nach den Verhältnissen der Menschengestalt zu richten hätten, und dass nur einer, welcher diese vollkommen studirt habe, ein Maler oder Bildhauer, auch gut bauen werde.

Was entzückt uns so sehr an den Meisterwerken der Alten? Schwerlich der geistige Inhalt: wissen wir doch manchmal nicht genau, was denn eigentlich diese oder jene Figur bedeutet, wohl aber jene edelste Darstellung „des schönsten Thieres“, und wer dafür keinen Sinn und kein Verständniss hat, mit dessen Kunstsinn ist es schlecht bestellt.

Und wenn die edelste Form, welche wir kennen, ein schöner Menschenkörper zeigt, so bietet dieser auch immer die höchste Aufgabe für die Kunst der Farbe. Die grossen Coloristen sind es erst geworden durch das Studium der Carnation; aller Sammt und Seide und Goldbrocat Venedig's

hat den Titian nicht zu dem gemacht, was er ist, erst wo sich die Schönheit aus aller dieser Pracht entpuppt, erstrahlt jene feinste Blume des Colorits.

Aber das liebe Publikum und die Damen! Ich bitte Sie, wohin sollten wir kommen, wenn wir der Welt, der guten Gesellschaft und dem heranzubildenden Volke das sinnlich Schöne so unverhüllt vor Augen stellen sollten, wo bliebe die Tugend und die gute Sitte? Wir natürlich, die wir so reden, sind ausser Gefahr und wissen Bescheid, aber die Anderen! Das hindert nun nicht, dass keine Kunstperiode, vielleicht mit einziger Ausnahme der schlimmsten Zopfzeit, so viele recht lascive und innerlichst unsittliche Darstellungen hervorgebracht hat, wie die heutige, nur versteckt sich die Schande unter hübschen Kleidern, bleibt convenabel und geht nicht nackt, sondern entblösst sich nur.

In diesem Fache haben aber zum Glück unsere Nachbarn, die Franzosen, den Vorrang vor uns, den wir ihnen von Herzen gönnen wollen.

Andere Zeiten, andere Meinungen, anderer Gesckmack, und ich will darüber mit Niemandem streiten; so viel ist gewiss: wenn es wahr ist, wie viele gelehrte Kunstkenner behauptet haben, dass auch in der Malerei, überhaupt in der bildenden Kunst, das Nackte indecent ist, so ist die deutsche Kunst gegen Ende der ersten Hälfte dieses Jahrhunderts eine recht decente und anständige. Ausnahmen kommen natürlich auch vor.

Zu jenen älteren Werken, deren ich schon erwähnte, gesellen sich noch einige Bilder der Berliner Schule; ein „Amor“ von Mila ist sowohl in der Zeichnung als in der Farbe ein lobenswerthes Werk. „Die Toilette der Venus“ von v. Klöber scheint mir kein gelungenes Werk zu sein; es ist trocken und scharf gezeichnet und die Farbe nichts weniger als reizend und dem Gegenstande entsprechend; es ist ein älteres Werk des Künstlers, welcher mythologische Stoffe in eigenthümlicher Weise behandelt, manch-

mal mit einem Anklang von romantischem Gefühl; des selben Künstlers „Bacchusknabe mit Nymphen“ ist ein anmuthiges Bild von hübscher Farbe, aber sonst nicht eben bedeutend.

Karl Nahl zeigt sich in seinem Bilde: „Boreas entführt die Orithyia“, als Coloristen in seiner Weise, d. h. mit entschiedener Anlehnung an venetianischer Meister Vorbild; die Farbe ist tief, reich und harmonisch, aber indem es an Bekanntes erinnert, verliert das Bild den Reiz des Ursprünglichen, der frischen, selbstständigen Auffassung; die Zeichnung und Modellirung ist tüchtig, aber nicht eben edel, sondern mehr gewöhnlicher Natur nachgebildet.

Hierher gehört auch, trotz dem christlicher Symbolik entnommenen Gegenstände, Karl Eybe's (Hamburg) „Caritas“, ein wohl gruppirtes, wohl gezeichnetes und tüchtig gemaltes Bild einer schönen Mutter und schöner Kinder, jedoch dürfte bei einem so idealen Gegenstände die Form auch idealer sein; das Bild zeigt die Shadow'sche Schule, der es entsprungen ist, in ihrer charakteristischen, früher schon geschilderten Eigenthümlichkeit.

Bei C. Bewer's (Düsseldorf) „Thisbe“ ist es wohl hauptsächlich auf die Farbe abgesehen, indessen dürfte die auffallend braune Carnation dieses anmuthigen Mädchens für eine griechische Jungfrau kaum gerechtfertigt sein.

Ganz und gar als Colorist quand même zeigt sich Anselm Feuerbach (Rom) in zwei Kindergruppen. Der Künstler verachtet alle Wahrheit und Wahrscheinlichkeit, um lediglich ein glänzendes Farbenspiel hervorzubringen; es ist keine Spur von Naturwahrheit mehr in dieser Malerei, sondern lediglich Palette- und Pinselbravour.

Eine fratzenhaft genreartige Darstellung ist, „Pan erschreckt einen Hirten“ von A. Böcklin in Weimar, ein Bild, welches an den Pariser „Realismus“ von Courbet und Genossen erinnert; das ist denn eine ruppige, struppige Natur, welche diese Künstler darzustellen suchen und in ebenso

ruppiger und struppiger Weise darstellen — Modekunst, die zum Glück nur so lange währt wie die Mode.

J. C. Wraske (Hamburg) hat antike Mythe von der heroischen Seite aufgefasst und in seinem Bilde selbst einen wahren Heldenmuth bewiesen. „Die Niobiden“ machen ihrem Autor Ehre, wenn er auch nicht erreicht hat, was er erreichen wollte — Grosses wollen ist schon gross. Einen an sich unendlich schwierigen Gegenstand hat sich der Künstler noch schwieriger gemacht, indem er eine Licht- und Farbenwirkung erstrebte, welche in einem kleinen Bilde schon äusserst schwierig, in solchem Maassstabe fast unmöglich wird. Um solche Aufgabe bewältigen zu können, müsste einer Rafael und Rubens in Einer Person sein und ein gutes Theil Rembrandt dazu, und so einer würde alsdann vielleicht ein Wunderwerk leisten; da der Autor des Bildes nun so einer nicht ist, so hat er das Wunderwerk nicht geleistet, aber „ultra posse nemo tenetur“.

Eine complicirte Gruppe heroischer Menschengestalten verschiedenen Alters und Geschlechtes im heftigsten Affect des Leidens und der Leidenschaft, erliegend unter dämonischer Gewalt der Götter, welche in strahlendem Blitzeschein auftreten, in überlebensgrossen Maasse und in naturalistischer Wirkung und Haltung auszuführen, ist eine Aufgabe, wie es für die Kunst wohl keine schwierigere geben kann. Es kommen dazu noch die Ansprüche an höchste Vollendung der Einzelform, für welche die vortrefflichen Reste antiker Sculptur, welche diesen Gegenstand darstellen, in einer Weise maassgebend sind, dass die Malerei denselben kaum entsprechen kann, und dann die selbstgewählte Schwierigkeit der Beleuchtung, wonach das Licht aus dem Bilde selbst hervorgeht und also der grösste Theil der uns zugewandten Flächen im Schatten und Reflex erscheinen. Wie schwierig ist es nicht, beschattetes Fleisch zu malen und dabei Lokalfarbe und Klarheit zu bewahren.

Und nun die Schwierigkeiten der Darstellung des

geistigen Inhaltes: eine verzweifelnde Mutter, um die her ihre blühenden Kinder vom Tode getroffen werden, eine überstolze Königin, erliegend unter der trotzig herausgeforderten Rache der Götter — und diese selbst, Tod bringende Blitzgottheiten, denn so hat sie der Maler erfasst.

Allen diesen gehäuften Schwierigkeiten konnte der Künstler mit den Mitteln seines Talents nicht genügen, und es scheint, als ob eine Forderung, welche er sich stellte, immer die andere unerfüllbar gemacht habe. Die Zeichnung hat unter dem Streben nach malerischer Wirkung gelitten, die Farbe unter der Haltung; das Streben nach Naturwahrheit hat die freie Entfaltung des bei solchem Gegenstand unerlässlichen höheren Styles gehemmt. Die consequente Durchführung von Licht und Schatten nach gegebener natürlicher Erscheinung, lässt die blitzartige Wirkung nicht zu; in allen Theilen hat der Künstler sein Wollen über sein Können hinausgeführt; immer aber bleibt die grossartige Intention zu ehren, um so mehr als bei so vielen modernen Künstlern bei aller Vortrefflichkeit des Technischen gerade die höhere Intention mangelt.

Von Hermann Stilke sehen wir ein grösseres Bild, welches zwar eine biblische Begebenheit zum Gegenstande hat, indessen seinem Wesen nach zu den romantischen Darstellungen gehört, wie sie der älteren Düsseldorfer Schule eigen sind. Judith ist bei Holofernes im Zelt, und dieser sucht die schöne Frau zu überreden, mit ihm zu trinken, fröhlich zu sein u. s. w., wie es das betreffende Capitel in sehr deutlichen Worten ausdrückt. Warum der Künstler, welcher in dem Holofernes die lüsterne Regung so gut ausgedrückt, der Judith diesen Ausdruck von Verzweiflung gegeben hat, verstehe ich nicht ganz; wenn das schöne Weib auch einen gewaltigen Seelenkampf durchfechten musste, ehe sie zur That schritt, so musste der sich doch in diesem Momente wenigstens äusserlich nicht so zeigen; der erregteste Liebhaber würde sich, scheint mir, vor solch

pathetisch-tragischem, verzweifelndem, fäusteballendem Liebchen einiger Maassen gefürchtet haben, anstatt sich vertrauensvoll gemüthlich bei ihr zu betrinken und schlafen zu legen.

Auch dass der Künstler seiner Heldin koscheres Mahl auf eine Serviette neben sie gelegt hat, macht, da sie sich gegen die Einladungen des Liebhabers, an seinem Mahle und seinem Becher Theil zu nehmen, sträubt, einen ziemlich komischen Eindruck; man bezieht unwillkürlich die verzweifelte Haltung der schönen Frau darauf, dass sie gezwungen werden soll, unreine Speisen zu essen. Die Magd im Hintergrunde geberdet sich aber so verzweifelt, wie die Herrin, und wirklich muss Holofernes besonders gut aufgelegt sein, um bei zwei solchen Heroinen verlebte Abenteuer anzuknüpfen.

Dem sei nun, wie ihm wolle; das Bild ist schön gemalt, viel lebensfrischer und wahrer, als frühere Werke seines Autors, und wenn es im ganzen den Charakter der romantischen Düsseldorfer Schule zeigt, so hat es nicht deren Mängel.

Den Ton sagenhafter Geschichte hat L. Gey in Dresden angeschlagen in einem grossen Carton: „Edith Schwanenhals findet auf dem Schlachtfelde von Hastings die Leiche des Königs Harald“, und in einem zweiten: „Macbeth und die Hexen“, beide nicht ohne Verdienst, aber mit deutlichem Streben nach cornelianischem Style, und Leuten wie Cornelius ist es schwer nachzuthun; die Composition des „Macbeth mit den Hexen“ erinnert zugleich an dieselbe Darstellung von Kaulbach.

Verschiedene Zeichnungen aus älterer Zeit von einem bereits verstorbenen Künstler des cornelianischen Kreises, D. Ferd. Fellner aus Frankfurt a. M., erinnern zum Theil im Styl an die früheren Werke des Altmeisters, andere an Altdeutsches; eine geschichtliche Darstellung darunter ist wirklich grässlich und haarsträubend.

C. Lasch's (in Düsseldorf) „Emma und Eginhard“ ist

ein gut gemaltes Bild; der Künstler hat das sagenberühmte Liebespaar einsiedlerartig in den wilden Wald versetzt, und durch einen Sprössling vermehrt: eine idyllische Familienscene. Th. Pixis in München „Scene aus der Gudrunsbage“, scheint mir in der Wahl des Gegenstandes verfehlt; es ist eine Episode des Gedichtes, welche nur in Bezug auf die Folge Bedeutung hat und deshalb an sich unverständlich und, wenn verstanden, unbedeutend bleibt.

C. Mossdorf's (München) zwei Bilder aus deutscher Sage und Märchen scheinen mir in ihrer naturalistischen Auffassung und Darstellung dem Geiste des Gegenstandes zu widersprechen; so phantastische Dinge müssen, wenn sie überhaupt malerisch darstellbar sind, auch in phantastischer Weise dargestellt werden.

C. Oesterley in Hannover will ebenfalls eine Scene aus einem Märchen darstellen, aus dem „Dornröschen“, wählt aber sehr unglücklich nicht den Moment, wo Dornröschen und ihr Hof aus dem Zauberschlaf erwachen, sondern den Moment nachher, und stellt das Ganze sehr affectirt theatralisch dar.

Ein seltsames Werk ist „wie der treue Blondel seinen König, Richard Löwenherz, sucht und findet“ von Friedr. Gonne in Dresden; dieser lebensgrosse Blondel scheint eine Art von Schalksnarr, der seine freudige Ueberraschung ziemlich albern äussert.

Sonderbar ist auch „Fortuna auf einer Seifenblase, von der Menge verfolgt“, von L. Fröhlich, eine Allegorie, welche vielleicht in einem kleinen Bildchen als malerisches Impromptu gefallen könnte, so aber, es ist ein lebensgrosser, ganz naturalistisch gezeichneter Carton, ziemlich absurd erscheint, obgleich die Ausführung sehr lobenswerth ist.

Ein zugleich poetisches und malerisches Talent spricht aus W. Lindenschmidt's Federzeichnungen „Waldleben“; es ist ein phantastisches Märchen in diesen Blättern angedeutet;

jedoch mehr zu ahnen, als wirklich herauszulesen. Ich getraue mir nicht, es dem Künstler nachzuerzählen; die Zeichnung ist höchst energisch, in einzelnen Blättern wirklich virtuos, sowohl das Landschaftliche wie die Figuren voll Leben und Ausdruck, und mit den wenigsten Mitteln dargestellt; man spürt ein wenig des Künstlers Absicht: durch den Vortrag zu glänzen und des Kenners Erstaunen zu erregen. Vortreffliche Zeichnungen als solche sind auch O. Knille's „Festzug Düsseldorfer Künstler zum Frühlingsfeste 1850“, nicht eine Darstellung der Wirklichkeit, sondern eine Phantasie darüber und O. Schwerdtgeburch's Scene aus Faust „Der Spaziergang vor's Thor“, welche Scene jedoch mit einer gewissen Affection und ziemlich nüchtern aufgefasst ist.

Es sind hier noch mehrere Werke von Romantikern der Düsseldorfer und Dresdener Schule zu nennen. Obgleich einige dieser Bilder Anspruch machen auf eine höhere Bedeutung ausser und über der blossen Schilderung individueller Natur und individuellen Lebens, so dürften sie ihren eigentlichen Werth doch hauptsächlich in letzterer besitzen; ich unterschätze darin eine gewisse lyrische Poesie und ein Streben nach idealer Schönheit nicht, wesshalb ich dieselben hier einreihe, denn einige dieser Bilder, selbst allegorische, müsste man, trotz des Gegenstandes zu den Genrebildern zählen, weil das Wesentliche derselben doch wohl nur die Darstellung, die Nachbildung einer schönen Natur ist, und der Gegenstand nur gewählt ist, um dieser eine grössere Freiheit zu erlangen.

So Christian Köhler's „Poesie“ das Bild eines schönen Weibes, bei dem Wolkensitz, Flügel, Leier, Buch und Griffel aber nur malerische Zugaben sind. Was dieses Bild, wie noch viele aus der Düsseldorfer romantischen Schule, auszeichnet, ist das geschmackvolle Arrangement und die fleissige, gewissenhafte Durchbildung. Spätere Meister und Schulen malten freier, genialer, mit glänzenderer Farbe und Wirkung; aber die naive Treue der Dar-

stellung, welche in den Werken der besseren Schüler Schadow's sich zeigt, erreichen sie nicht immer.

„Mignon“ nach Göthe's Wilhelm Meister von demselben Künstler ist ein Versuch, diese wunderliche Gestalt bildlich vor Augen zu stellen. Jeder denkt sich dergleichen auf seine Weise, die Auffassung in diesem Bilde erscheint mir eine recht glückliche. Die malerische Erscheinung im Bilde ist sehr hübsch und Farbe und Behandlung höchst meisterhaft.

„Der Frühling“ von Bernhard Neher ist eine Allegorie, in sehr gewöhnlicher Weise erfunden und in der Ausführung freilich fleissig und anerkennenswerth, jedoch etwas süßlich und überzart von Farbe; es fehlt dem Bilde an Kraft und Originalität in der Erfindung wie in der Ausführung.

Cartons zu Wandgemälden, welche derselbe Künstler in Weimar ausführte, nach Göthe'schen Gedichten und nach einer Scene aus Faust sind phantasievolle Werke eines gewandten Darstellers. Dass bildliche Darstellungen, oder soll ich sie Umschreibungen nennen, von Gedichten wie „Meine Göttin“, „Wanderers Sturmlied“ und „Prometheus“ nicht eben sehr verständlich und klar sind, ist nicht zu verwundern, denn die Aufgabe, welche der Künstler in diesen Werken übernahm, ist wohl nicht zu lösen; eben so ist die Scene, wo die Engel Faust's Seele retten und den Teufeln entreissen, eine sehr nebulistische und für die bildende Kunst schlecht geeignet.

Die Zeichnung in diesen Carton's ist wohl verstanden und nicht ohne Schönheiten, jedoch im Allgemeinen etwas schwächlich.

E. Bendemann hat eine homerische Scene dargestellt: Odysseus und Nausikaa. Es ist ein Bild voll ernstes und edlen Strebens, welche antike Tracht und Sitte recht wahrscheinlich und natürlich darstellt; eine gewisse Eleganz und Glätte jedoch giebt dem Bilde einen zu modernen und etwas schwächlichen Charakter, der mit dem Wesen des alten Dichters nicht ganz im Einklang steht.

„Die Loreley“ von Karl Sohn stellt uns ein schönes Weib vor in einem der Antike sich nähernden halbdurchsichtigen Gewande und Mantel, eine Leier im Arm und in eigenthümlicher Stellung von hohem Felsen hinab in dunkle Tiefe lauschend, eine nixenhafte Gestalt. Höchst frei und meisterhaft behandelt und nicht ohne eine gewisse Grossartigkeit, entbehrt das Bild jedoch einer frischen Farbe, und die Zeichnung hat einen etwas unbestimmten, schwülstigen Charakter; das Bild repräsentirt seinen Meister nur sehr unvollkommen.

„Die Elfen“ von E. Steinbrück sind eine der verschiedenen Darstellungen, welche dieser Maler dem Gegenstande abgewonnen hat; eine anmuthige Gruppe kindlicher Figürchen. Ich erinnere mich jedoch, denselben Gegenstand von demselben Maler, ich möchte fast sagen: in einer anderen Ausgabe, noch anmuthiger und hübscher gesehen zu haben. Alfred Rethel's „Justitia“ ist ein kleines, aber sehr bedeutendes Bild, eines der ersten Werke des begabten Künstlers. Ein Raubmörder hat auf öder Haide einen Menschen erschlagen und beraubt und flieht in Eile; über seinem Haupte aber schwebt die rächende Gerechtigkeit, eine geflügelte Gestalt mit Stundenglas und Schwert. Es ist eine Allegorie, aber von wunderbarem Ernst und gewaltiger Grossartigkeit. Die Anordnung des Bildes ist höchst einfach, die Zeichnung sehr edel, und die Farbe und Malerei, die zwar ganz den Styl der Schule, aus welcher das Bild entsprungen ist, zeigt (es ist in Düsseldorf 1837 gemalt), lässt doch zugleich den originellen Künstler erkennen.

„Das Hochzeitsmahl“ von Wichmann in Dresden ist eine hochromantische Darstellung, die weder aus der Gegenwart, noch aus irgend einer bestimmten Vergangenheit entnommen ist. Es scheint, der Künstler habe sich an Veronese's Refectorien-Bildern inspirirt, und aus Reminiscenzen aus diesen und gut deutscher Sentimentalität sei dieses Bild entstanden. Eine andere sehr romantische Darstellung ist

„Rudello's Tod“, nach einer Romanze von Uhland von Ehrhardt in Dresden gemalt, ein Bild, welches die romantische Düsseldorfer Schule fast bis zur Carricatur charakterisirt; es wird noch übertroffen durch „Don Manuel und Beatrice“ aus der Braut von Messina von G. A. Hennig in Leipzig, welches eben ganz und gar poetische Schöpfung ist und auf Wahrheit und Wirklichkeit in keiner Weise Ansprüche macht, — eine Scene aus einer fremden Welt.