

Sechstes Kapitel.

Die Geschichtsmalerei.

Es ist eine ganz allgemeine und fast unbestrittene Meinung, dass die Deutsche Kunst während der ersten fünf Jahrzehnte dieses Jahrhunderts auf dem Gebiete der Geschichtsmalerei keinen besonderen Rang einnahm, und dass wir uns auf diesem Gebiete mit den gleichzeitigen Franzosen und Belgiern nicht messen könnten.

Man kann diese Meinung nicht unbegründet nennen. Wenn man die Richtung, welche die Geschichtsmalerei in dieser Zeit eingeschlagen hat, die realistische Scenen- und Momentmalerei als die richtige annimmt, so muss man gestehen, dass die Deutschen Schulen zu der Zeit noch nicht erreicht haben, was andere Schulen erreichten, geschweige denn, was zu erreichen ist.

Man hat für diesen Mangel Gründe und Entschuldigungen gefunden; bald sollten die unglücklichen politischen Verhältnisse der Zeit daran Schuld tragen, bald die mangelhafte Bildung unserer Künstler, bald fehlende Protection und die Theilnahmlosigkeit des Publicums.

Es ist an allem diesem etwas Wahres, unsere politischen Zustände hinderten Manchen, ein patriotisches Bewusstsein zu erlangen, und das ist doch vor Allem nöthig, wenn sich ein Sinn und ein Verständniss für die Geschichte entwickeln soll; ein kühles, theilnahmloses Anschauen wird nie poetische Productionen hervorbringen; um Grosses zu

schaffen, muss der Künstler seinen Gegenstand mit warmem Herzen erfassen.

Die besten geschichtlichen Kunstwerke sind zu allen Zeiten in patriotischer Begeisterung geschaffen worden; indem der Künstler den Ruhm seines Volkes verherrlicht, macht er sich selbst an diesem Ruhme betheilig, und was den Helden Muth verlieh, verleiht dem Künstler Kraft. Zu einem lebendigen Vaterlandsgefühl, zu patriotischer Begeisterung fehlte uns aber damals noch sehr viel; unsere kosmopolitischen Erzieher waren zu bedeutende Leute, als dass wir den Eindruck ihrer Lehre so bald hätten überwinden können.

Auch die geschichtlichen Kenntnisse unserer Künstler waren manchmal mangelhaft; denn es wurde ihnen damals diesem Gebiete nicht vorgearbeitet, wie in Frankreich und England, wo zwar die Künstler durchaus nicht gelehrter und gebildeter waren, als die unseren, wo ihnen aber das, was sie von der Wissenschaft brauchten, mehr zur Hand lag.

Die Protection, welche die geschichtliche Kunst bis zu dieser Zeit genoss, war auch nicht sehr ergiebig. Privatmittel können wohl kaum mehr als Privatzwecke fördern, der Staat bekümmerte sich, wenigstens in Preussen, gar wenig um die Kunst, und die Förderung, welche sie fürstlichen Mäcenen verdankte, machte sie von persönlichen Ansichten und Interessen abhängig.

Dass in einem Lande, wo ein Versailler Museum geschaffen wurde, eine Geschichtsmalerei erblühte, ist nicht zu verwundern; hätten unsere Künstler die Aufgabe gehabt, den Ruhm des Vaterlandes zu verherrlichen, es würde ihnen nicht an Talent gefehlt haben und fehlen, diese Aufgabe zu lösen.

Das grösste Hinderniss aber zu einer vollkommenen Entwicklung der geschichtlichen Kunst in Deutschland lag bisher wohl daran, dass sowohl Künstler, wie Kritiker und Publicum in ihren Bestrebungen und Ansprüchen auf diesem

Gebiet mit sich selbst uneinig waren, und nach verschiedenen Seiten zugleich hinstrebten, welche sich diametral entgegen stehen.

Man verlangte von der Geschichtsmalerei eine ideale Auffassung des historischen Gegenstandes, ein poetisch-philosophisches Zusammenfassen der Ereignisse zu einer grossartigen Gesamt-Anschauung, und zugleich ein genaues Eingehen auf alle Details der einzelnen Erscheinung, eine naturalistische und chronistische Richtigkeit.

Der Künstler sollte die ideale Bedeutung des geschichtlichen Moments vor Augen stellen und auch die individuelle wirkliche Erscheinung desselben; das geht aber wohl selten zusammen.

Man ist des tragischen Pathos müde und der idealen Helden, man will natürliche Menschen und natürliche Begebenheiten sehen und wundert sich doch, wenn die natürlichen Begebenheiten alltäglich aussehen und die natürlichen Menschen eben nichts Andereres sind, als natürliche Menschen.

Unsere Geschichtsmaler dieser Periode, welche gern beiden Ansprüchen genügen, welche ideale Auffassung und reale Darstellung verbinden möchten, fehlen deshalb gewöhnlich nach beiden Seiten; am besten sind immer die bestellt, welche entweder die eine oder die andere Seite ihrer Aufgabe erfassen und die gegenseitige aufgeben.

Denn wie es in der erzählenden Darstellung der Geschichte zweierlei Richtungen giebt, eine, welche von einem philosophischen Standpunkte aus die Weltbegebenheiten nach der ihnen zu Grunde liegenden leitenden und treibenden Idee erfasst, wobei die einzelnen Thatsachen nur in Bezug auf diese und als Aeusserungen derselben erscheinen, eine andere, welche die Thatsachen und Begebenheiten als solche erfasst und einfach das Geschehene erzählt, jene von idealer Anschauung ausgehend, diese von realer, so ist es auch in der Geschichtsdarstellung durch die bildende Kunst; es giebt eine idealistische und eine realistische Geschichts-

malerei und Bildnerei, welche nach Anschauung und Darstellungsweise sich, besonders in den fünfziger Jahren, sehr entschieden von einander trennen.

In der früheren Zeit unserer neueren Kunstentwicklung herrschte in allen Schulen die ideale Richtung auch in Bezug auf die Geschichtsmalerei vor, man fasste die Begebenheiten mehr vom poetischen, als vom wissenschaftlichen Standpunkte auf und bekümmerte sich wenig um das Concrete; man beschäftigte sich am liebsten mit den Thaten und Begebenheiten ferner, dunkler Zeiten, in welchen die Phantasie freien Spielraum findet, man bemühte sich nicht allzuviel um äussere Wahrheit und Wahrscheinlichkeit, um Specialitäten des Portraits und Costumes, zufrieden, wenn in dieser Beziehung nur eine annähernde Charakteristik der Zeit, des Ortes und der Personen erreicht war. Es ist in dieser Weise sehr viel Schönes und Grosses erreicht worden, besonders hat die Münchener Schule auf diesem Wege Vortreffliches hervorgebracht, ich brauche nur an die Wandgemälde im königlichen Schlosse zu München zu erinnern.

Die Fortschritte der historischen Wissenschaft, die Forschungen in's Einzelne, die bessere Kenntniss der Cultur- und Sittengeschichte, vor Allem aber die immer allgemeiner werdende Wendung von der idealistischen zur realistischen Anschauungsweise haben allmählich in der Kunst eine andere Weise eingeführt, die Geschichte zu behandeln; man will die eigentliche Begebenheit, wie sie wirklich war, darstellen, man wünscht historisch treu zu sein und den Geschichtsschreiber noch zu übertreffen, indem man das, was jener nur durch die Phantasie zur Anschauung bringen kann, sichtbar, ich möchte sagen: handgreiflich, vor Augen stellt, womöglich mit sinnetäuschender Naturwahrheit. In dieser Richtung streift die Historienmalerei in's Gebiet des Genre hinüber, ja über dasselbe hinaus, begiebt sich ihrer altherkömmlichen Vornehmigkeit, steigt vom Kothurn und legt den Heldenmantel ab, um in

gewohnter Alltagssprache und auf gleichem Boden mit uns zu verkehren.

Das ist die neueste Richtung (1861); sie findet vielen Beifall, weil sie leichter verständlich und zugänglicher ist, wie prosaische Erzählung sich leichter liest, als epische Poesie, und weil sie für die Form sich an die Nachahmung der individuellen Natur hält: nichts reizt und gefällt in der Kunst dem Ungebildeten mehr, als eine täuschende Naturnachahmung, er hält sie für das Schwierigste und deshalb Höchste, was die Kunst leisten kann.

Wenn die ältere idealistische Richtung oft Gefahr lief, sich bis zum Unverständlichen zu vergeistigen, so läuft die neue realistische Richtung Gefahr, in die äusserste Plattheit zu verfallen.

Zwischen diesen beiden entgegengesetzten Richtungen erscheint eine dritte, vermittelnde, auch der Zeit nach. Diese folgt dem Vorgange der Literatur; wie die novellistische Poesie sich nach der Periode der Romantik historischen Stoffen zuwandte und die Geschichte zum Roman benutzte, so auch die bildende Kunst; sie stellt geschichtliche Personen und Momente in einer poetisch-novellistischen Auffassung dar, den Inhalt der Darstellung mehr oder minder poetisch steigernd, zusammenfassend und abschliessend, während die Darstellung im Einzelnen nach möglichster Wahrscheinlichkeit strebt.

Wenn die Aufgaben verschieden sind, welche die Künstler sich stellen, so verschieden sind auch die Lösungen derselben; bald sind es cyklische Darstellungen, welche eine ganze Periode umfassen und diese in poetisch-idealer oder in symbolischer Form wiedergeben, bald sind es Einzelszenen, ja, Einzelfiguren; Weltgeschichte wird dargestellt und historische Anekdote, und wir befinden uns bald epischer Dichtung gegenüber und bald der Chronik und dem Memoire.

Unter den geschichtlichen Werken, welche grössere geschichtliche Zeiträume cyklisch darstellen, möchte ich die

Entwürfe von Karl Rahl zur malerischen Ausschmückung der Ruhmeshalle des Arsenal's in Wien, besonders wegen des poetischen Grundgedankens dieses Werkes und seiner geistreichen Anordnung hervorheben.

Dieser Cyklus von Bildern zerfällt in drei Haupt-Abtheilungen für drei Säle. In dem mittleren Hauptsaaie bildet die Mitte (es sind Deckengemälde) ein viergetheilter Kreis, in welchem wir vier biblische Heldenfiguren erblicken: Josua, Gideon, David und den Erzengel Michael; zwischen diesen, sie trennend, sind Engel mit Spruchbändern.

In diesem Mittelpunkt des Ganzen hat der Künstler seinen Grundgedanken angegeben, aus dem sodann das Uebrige sich folgerecht entwickelt oder daran anknüpft. Es ist die Verherrlichung des Krieges, aber der Krieg wird nur verherrlicht durch die Zwecke, um welche er geführt wurde, und diese deuten sich in diesen Figuren an: der Krieg für Religion und Cultur, für das Vaterland, zur Befreiung von Fremdherrschaft und für Gesetz und Recht. Um diesen Mittelkreis her läuft ein Bildstreifen, worin die Urgeschichte der österreichischen Länder andeutend dargestellt ist, die Marcomannenkriege, die Römerherrschaft, die Völkerwanderung und die Herrschaft der Avaren. Nun folgen in grossen Halbkreisen nach den vier Seiten des Saales vier Bilder aus der früheren Geschichte Oesterreichs, nämlich: „Karl der Grosse besiegt die Avaren“, „Erzherzog Leopold erobert Ptolomais“, Friedrich der Streitbare schlägt die Mongolen zurück“, und „Rudolf's von Habsburg Sieg über Ottokar, von Böhmen“. Zwischen diesen Halbkreisen enthalten Medaillons die allegorischen Figuren der Religion, Gerechtigkeit, Weisheit und Stärke. Zwischen den Bildern und um sie her laufen Inschriftstreifen mit Sprüchen aus der heiligen Schrift, wie ja auch die Figuren, welche dem Ganzen symbolisch deutend vorgesetzt, dieser entnommen sind.

Die zwei Nebensäle dieses Hauptsaaies enthalten in ebenfalls geistreicher Anordnung die Hauptmomente der

späteren österreichischen Geschichte, und zwar links die Geschichte des Hauses Habsburg älterer Linie, Bilder aus dem dreissigjährigen Kriege und den Türkenkriegen, in der Mitte eine Allegorie auf den Krieg mit Schwert, Feuer, Hunger und Pest, rechts eine Allegorie auf den Frieden und ringsum Geschichten aus der Zeit von Habsburg-Lothringen: Friedensschlüsse und sonstige friedlich-militärische Begebenheiten.

Die Zeichnungen sind sehr zu loben. Die vier Schlachtscenen sind lebendig dargestellt, voll Bewegung und gut gruppiert, die Compositionen halten eine gewisse Mitte zwischen idealer und realistischer Darstellung. Die Composition des Frieses um den Mittelkreis ist, wie es nicht anders sein kann, symbolischer Art, doch sind die darin enthaltenen Motive nicht eben bedeutend und hier und da vielleicht etwas zu genrehaft gewählt.

Ein zweites bedeutendes Werk desselben Künstlers ist ein Fries für die Aula des Universitäts-Gebäudes in Athen.

Hier hat Rahl in zwei Abtheilungen die Hauptfiguren der alten griechischen Geschichte in einzelnen Gruppen zusammengestellt. An einer Seite Minos als Richter, Homer, seine Gesänge vortragend, ferner Pythagoras, Thales, Hippokrates und Solon mit Miltiades, Themistokles und Aristides.

An der anderen Seite Herodot mit Nike und Klio, dann Xenophon und die Geschichtschreiber, weiter Sokrates, die Philosophen und Künstler um Perikles und Aspasia gruppiert, dann Alexander mit den Philosophen und Rednern seiner Zeit und endlich Demetrios, Phalereus und Ptolemäos Philadelphos mit Dichtern und Schriftstellern ihrer Zeit.

In der Mitte, in einer besonderen Abtheilung, sehen wir König Otto von Griechenland auf dem Throne, als Schützer der Wissenschaften und Künste, und diese in allegorischen Figuren ihm huldigend, eine Darstellung, von welcher man, wie von allen solchen officiellen Kunst-Complimenten, eben nicht viel sagen kann. Den vorgeannten schliessen sich noch an, zwei getrennte Bilder:

Prometheus, welcher den Menschen das Feuer bringt, und Paulus predigend vor den Athenern, Beginn und Schluss.

Diese Zeichnungen sind sehr schön, in edlem Style gehalten, nicht zu streng an antike Vorbilder sich bindend, doch auch nicht zu weit davon abweichend.

Aehnlicher Form, wie das eben genannte, ist ein bedeutendes, bereits älteres Werk von Joseph Fay † in Düsseldorf, ein Theil eines Frieses, welcher von verschiedenen Künstlern im Rathhause zu Elberfeld als Fresco ausgeführt wurde, und leider, durch Vernachlässigung, Rohheit und andere Umstände bereits fast gänzlich zerstört ist.

Fay's Carton schildert die Urgeschichte des deutschen Volkes, beginnend mit der Schilderung des Volks- und Familienlebens im Frieden und Krieg, endend mit der Hermannsschlacht und dem Tode des Varus. Es ist ein sehr ausgezeichnetes Werk, voll frischen Lebens, in edler, kräftiger Form; eine vortrefflich durchgebildete Zeichnung, schöne, klar gedachte und dargestellte Motive.

Es ist sehr zu bedauern, dass der Autor dieses schönen Werkes sich später anderen Kunstrichtungen zugewandt hat, oder in Ermangelung geeigneter Verwendung seines grossen Talentes sich diesen zuwenden musste; wir zählen ihn später zu den Genremalern und auch auf diesem Gebiete zu den ausgezeichnetsten Meistern. Leider ist es dem Künstler nicht immer gegönnt, das zu schaffen, wozu ihn Geist und Talent befähigen. Zu einer grossartigen Kunstthätigkeit genügen nicht grossartige schaffende Kunstkräfte, es gehören dazu auch die günstigen, fördernden Umstände: wir haben mehr Genie und Talent in Deutschland, als wir verwerthen.

Heinrich Mücke in Düsseldorf, welcher an diesem Werke ebenfalls Antheil hatte, indem er die Bekehrung der Deutschen durch den heiligen Suitbertus und anderes dazu Gehöriges malte, schuf eine cyklische Darstellung der Legende des heiligen Meinrad.

Seiner eigenen Kunstrichtung nach, in welcher er der

älteren Düsseldorfer Schule folgt, hat er die Begebenheiten von einem mehr idealen, als realen Standpunkte aus aufgefasst, wie denn ja die heilige Legende immer zwischen Poesie und Chroniken-Erzählung ein eigenes Gebiet hat; indessen musste sich mit dieser idealen Auffassung des Ganzen viel realistisches Einzelnes verbinden: die Portraits der Angehörigen des fürstlichen Bestellers und anderer damit in Beziehung stehender Personen, die portraitartige Darstellung der landschaftlichen Umgebung, und obwohl die dargestellten Personen wie die Landschaft in jeder Weise solcher Darstellung günstig sind, so ist doch eine leise Disharmonie zwischen dem Ganzen und seinen einzelnen Theilen in dem Werke nicht zu überwinden gewesen. Was ich schon früher von den Werken des romantischen Düsseldorf bemerkte, tritt auch hier ganz deutlich hervor; der Zwiespalt zwischen portraitartiger Form und idealem Inhalt.

Die einzelnen Darstellungen sind, jede in sich abgeschlossen, ein fertiges Bild. Sowohl die Composition, als die Zeichnung, Farbe und Behandlung sind alles Lobes werth; der Ausdruck in einigen Figuren ist sehr innig, im Ganzen würdig und ernst. Unter den kleineren Darstellungen des Cyklus scheint mir die Taufe des jungen Meinrad in der Farbe sehr gelungen.

Sehr interessant sind einige Zeichnungen von Alfred Rethel, früheste Werke dieses so frühreifen Talentes und späteste vor dem Ende seines leider so kurzen Lebens. Weniger als in dem Gemälde, dessen ich früher erwähnte, zeigt sich in den frühesten Zeichnungen der Einfluss der Schule, im Gegentheil erscheint in diesen Zeichnungen: „Der heilige Bonifacius baut eine Kirche“ (von 1833, der Künstler war damals erst 17 Jahre alt), und den späteren: „Der Bischof von Mainz wird von Rudolf von Habsburg über die Alpen geleitet“, „Heinrich der Erste in der Schlacht bei Merseburg“ (1839), und in zwei Fragmenten: „Der Tod Adolf's von Nassau“ und „Arnold von Winkelried“ eine grosse Naivetät der Auffassung und Darstellung, etwas

Kindliches, welches die ausserordentliche Gewandtheit der Zeichnung selbst um so auffallender macht. In den beiden erstgenannten Blättern ist die Composition geordneter und abgerundeter als in den letzteren, in welchen die Phantasie des jungen Künstlers wild unter viele gleichbedeutende Motive hineingreift und darüber das Gesamtbild verwirrt und den Hauptgegenstand mit Neben-Episoden überhäuft. Die Zeichnung des Einzelnen ist überall sorgfältig und strebt nach Richtigkeit; der Künstler stellt sich aber überall die schwersten Aufgaben, höchst bewegte Stellungen, schwierige Verkürzungen, Schwierigkeiten aller Art.

Seine beiden Hauptwerke, „Der Bildercyklus aus dem Leben Karl's des Grossen“ für den Rathhaussaal in Aachen, und „Der Hannibalszug“ sind unter den gleichzeitigen geschichtlichen Darstellungen wohl unbestritten diejenigen, welche sowohl nach Inhalt als Form den bedeutendsten und nachhaltigsten Eindruck hervorbringen. Beide Werke haben des Künstlers Ruhm, leider erst nach seinem Tode, in der ganzen Kunstwelt verbreitet, und das erstere ist von grossem Einfluss geworden, besonders auf jüngere Geschichtsmaler der Münchener Schule. Traurige Krankheit hat diesen grossen Geist und diese gewaltige Kunstkraft leider in ihrer besten Blüthe zerstört und hingerafft, und wir verloren in ihm einen grossen Künstler gerade in dem Momente, wo sein Werth eben zur allgemeinen Anerkennung kommen sollte.

Rethel's Auffassung ist eine durchaus ideale, er sucht den Geist der Begebenheiten und das Charakteristische derselben und der handelnden Personen darzustellen, ohne sich viel um das individuell Richtige oder um Wahrscheinlichkeit seiner Darstellung zu bemühen; in Bezug auf die förmelle Seite seiner Darstellung ist es weniger eine wohlgeordnete Composition, welche der Künstler anstrebt, als vielmehr die Deutlichkeit des Dargestellten, und möglichst einfache und ausdrucksvolle Form des Einzelnen; es ist nicht zu läugnen, dass der Künstler in letzterem Streben

oft zu weit geht und alsdann seine Zeichnung einen wunderlichen Charakter annimmt.

Der eigenthümliche Styl des Künstlers erinnert häufig an die Holzschnittzeichner der Dürer'schen Schule und Epoche; die charakteristische Bestimmtheit und Festigkeit des Contours, welche das Wesen dieser Zeichnung bildet, die grosse Einfachheit der Formen-Angabe innerhalb dieses Contour's und deren Schärfe und Härte, alles dieses giebt den Rethel'schen Zeichnungen einen alterthümlichen Charakter; ja, es scheint, der Künstler sei im Suchen nach einem möglichst bestimmten, charakteristischen Styl der Zeichnung ganz auf denselben Weg gerathen, den jene alten Künstler in ihrer Naivetät gegangen sind. Freilich ist dieser Styl bei dem Künstler unserer Tage nicht naïv, er ist im Gegentheil ein sehr bewusster und studirter.

Die früheren Werke des Künstlers zeigen weniger Absichtlichkeit, als die späteren; die Bilder aus der Geschichte Karl's des Grossen sind naiver gedacht und gemacht, als die Bilder zum Hannibalszug, und diese, als der Todtentanz und die anderen Todesbilder.

In seinen letzten Werken sehen wir ihn aller Wirklichkeit und Wahrscheinlichkeit entsagen und eine Traumwelt darstellen, in welcher gespenstisches Wesen, ein phantastisch Grauenhaftes, den hervorragendsten Zug bildet.

Auf der Grenze zwischen jener einfach charakteristischen Darstellungsweise, welche des Meisters frühere Werke auszeichnet, und der phantastischen seiner späteren halte ich sein Bild „Die Auffindung der Leiche Karl's des Grossen durch Otto den Dritten“ für eine seiner bedeutendsten Schöpfungen.

Der grosse Kaiser war bekanntlich sitzend auf einem Thronstuhl im Kaiserornat, auf den Knien das Evangelienbuch und das Schwert, im Münster von Aachen beerdigt worden. Sei es aus Neugier oder aus sonstigen Gründen, liess sein späterer kaiserlicher Nachfolger das Grab öffnen und die Bestattung in anderer Weise vornehmen; diese

Scene hat der Maler zum Gegenstand eines höchst ergreifenden Bildes gemacht.

Bei Fackelschein steigt der jugendliche Kaiser in die geöffnete Gruft hinab und findet den gewaltigen Vorfahr thronend, ein Riesenbild kaiserlicher Majestät, Ehrfurcht gebietend, fast Grauen erregend.

Mumienhaft starr sitzt der alte Kaiser da, nicht wie eine Leiche, auch nicht wie ein Lebender, ein Angehöriger einer fernen grossen Zeit, vor welcher die gegenwärtige scheu und ängstlich zurückweicht.

Diese Verschiedenheit zweier Zeiten und Menschengeschlechter, Auge in Auge sich gegenüberstehend, hat der Künstler wunderbar darzustellen gewusst und dabei die ferne Vergangenheit der dargestellten Begebenheit uns gegenüber zugleich. Es weht uns aus dem Bilde an mit dem Hauche uralter Vergangenheit, sagenhaft verschollene Heldenhaftigkeit tritt grauenvoll majestätisch aus dem Dunkel hervor, und ein späteres schwächeres Enkelgeschlecht wagt kaum den Blick zu erheben.

Die übrigen Bilder aus diesem Cyklus sind mehr einfache Geschichtserzählungen, der Künstler folgt jedoch mehr der Sage, als der wirklichen Geschichte, wie das der Gegenstand nicht nur rechtfertigt, sondern fast erheischt.

In den Zeichnungen aus dem Leben Karl's des Grossen ist der Künstler auf der Höhe seines ihm eigenthümlichen Talentes; in diesen Zeichnungen ist die Charakteristik vom Geiste des Gegenstandes aus auf die Spitze getrieben, rücksichtslos gegen alles künstlerische Herkommen, gegen Principien des schönen Styles und Regeln der Composition lässt sich der Künstler in diesen Bildern lediglich leiten durch seine Auffassung der geschichtlichen Begebenheiten und Personen, und dadurch erhalten diese Bilder jene gewaltige Wirkung auf den Beschauer und stellen sich gleich neben Cornelius' Bilder aus der griechischen Mythe.

Unmittelbar spricht des Künstlers Seele zum Beschauer und erzählt den Gegenstand fast ohne alle Vermittlung

äusserlicher Form, so sehr ist die Form des Gegenstandes Product und mit diesem Eins. Man könnte mir den Einwurf machen, dass Rethel's Werke gerade durch ihre eigenthümliche Formgebung auffallen und wirken, und es haben manche Kritiker gerade an dieser zu tadeln gefunden, sie bizarr und allzu absichtlich genannt, indessen erscheint dies Eigenthümliche, Sonderbare, Bizarre nur dann, wenn man es vom Gegenstande trennt. Die Formen, in welche Rethel seine Geschichten des grossen Karl kleidet, entsprechen vollkommen dem Tone der halb sagenhaften Erzählung der Zeitgenossen und nächsten Nachlebenden des grossen Kaisers, und dieser Ton ist nicht der Ton der Geschichtserzählung unserer Tage.

Aber diese innere Uebereinstimmung von Gegenstand und Form der Darstellung ist nicht mehr dieselbe in den späteren Werken des genialen Künstlers. Es ist, als habe er sich so sehr in die wundersame Welt des Mittelalters hineingedacht, dass er nicht wieder zurück gekonnt, es ist als habe der Anblick des grossen Kaisers, welcher der Sage nach den späteren Störern seiner Grabesruhe Unheil brachte, auch dem Künstler, der ihn in der Phantasie so wunderbar erschaut hat, Unglück gebracht. Schon im Hannibalszug tritt ein eigenthümliches Wesen in der Darstellung hervor, der Künstler legt etwas dem Gegenstande Fremdes hinein, statt des klaren Tones römischer Geschichtserzählung klingt es darin wie nordische Sage, unheimlich, ahnungsvoll, grauenhaft.

Es herrscht in den Bildern zum Hannibalszug bereits vollständig das oben angedeutete phantastische Wesen der Rethel'schen Kunst vor, ein gespenstischer Zug geht durch alle Gestalten. In sehr besonderer Weise hat der Künstler die Begebenheiten aufgefasst, und obgleich er des Livius Erzählung folgt, so ist der Charakter seiner Darstellungen ein ganz anderer, als der der Darstellung des römischen Geschichtsschreibers. Die Zeichnung in diesen Blättern ist von der alleräussersten Einfachheit, oft blosser Andeutung, aber die Darstellung bleibt immer auf dem Boden der Wirk-

lichkeit und verliert sich nie in symbolisirende Allgemeinheiten; es ist Geschichte dargestellt, aber freilich aus einer sehr subjectiven Anschauung.

In dieser Weise zeigt sich eine Zeichnung, welche die Bestattung der Leiche des Königs Manfred, jenes schönen Staufenhelden, durch die feindlichen Krieger darstellt, eine Begebenheit, welche schon Dante besungen hat. Trauernd legen Ritter und Söldner im Vorbeiziehen Steine um und auf den Leichnam des bewunderten Feindes, und so entstand an der Brücke von Benevent ein Steinhügel zum Andenken des Gefallenen. Rethel hat nun diese Scene ganz eigen und seltsam dargestellt; wirkliche natürliche Menschen handeln wohl nicht so, wie diese Figuren; alle Bewegungen sind gemessen, gross, bedeutungsvoll, die Stellungen sind eigen, feierlich, der Ausdruck düster; das Ganze macht den Eindruck einer gespenstigen Erscheinung.

Und dieses Gespenstische, welches bereits im Hannibal anklingt, beherrscht nachher des Künstlers Kunst überall. Im Todtentanz und in den zwei Zeichnungen „Der Tod als Freund“ und „Der Tod als Feind“ herrscht es durchaus, aber den Gegenständen entsprechend. Besonders in letzterem Blatte tritt das phantastisch grauenvolle Wesen in grossartiger Weise vor Augen. Die wunderbar energische und virtuose Zeichnung dieser Blätter hat ihnen einen grossen Ruf gemacht und fast mehr zu des Künstlers wohlverdientem Ruhm beigetragen, als seine grösseren Werke; indessen kann man nicht verkennen, dass diese Blätter, abgesehen von der Zeichnung, die nicht genug zu loben ist, sehr bizarre Ausgeburten einer bewegten, wirren Zeit und eines überspannten Gemüthes sind.

Wenn man zurückblickt auf die Zeit, in welcher der Rethel'sche Todtentanz entstanden ist und aus welcher er ein Stück Tagesgeschichte und Tagesmeinung in phantastischer Form giebt, so erscheinen diese Compositionen wie politische Parteischriften, wie fliegende Blätter, die später oft gar seltsame Monumente werden.

Aber auch in anderen Darstellungen, wo es nicht vom Gegenstande bedingt wird, tritt dieses gespensterhafte Wesen zu Tage.

So in zwei Zeichnungen aus des Künstlers letzter Zeit, „Der Bestattung des Frauenlob“ und einer allegorischen Zeichnung auf die Genesung einer geliebten Person; in beiden klingt jener Ton des Todtentanzes sehr deutlich an, die Frauen, welche den Frauensänger bestatten, scheinen Gespenster, und die allegorische Darstellung ist ebenfalls aller Wirklichkeit entrückt, und es herrscht auch darin, trotz des erfreulichen Sinnes der Darstellung, ein unheimliches, gespenstisches Wesen. Ist es der Vorspuk der Krankheit, welche später den Geist des grossen Künstlers umnachtete? Ist die Grenze zwischen poetischer Inspiration und Geistesverwirrung so fein und der Uebergang von einer zur anderen so leise? Sollten wir nicht eher des Philisters sogenannten gesunden Menschenverstand wünschen und beneiden, als jene gewaltige Kraft der Phantasie, welche, Grosses schaffend, sich selbst zerstört? Bedauern wir den Künstler, welcher sein eigenstes Werk nicht vollenden konnte, dem das Schicksal nicht gönnte, des damit errungenen Ruhmes zu geniessen.

Bedauern wir, in Alfred Rethel ein grosses Talent abscheiden zu sehen, in dem Augenblicke, wo seiner schöpferischen Kraft Gelegenheit geworden, reiche Früchte zu tragen, so sehen wir dagegen mit Freude andere ähnliche Talente in langer Wirksamkeit eine Ueberfülle des Reichthums entfalten und erkennen die unerklärte Macht günstigen und widrigen Geschickes.

Eines dieser hervorragenden Talente ist Julius Schnorr von Carolsfeld. Die frühesten Werke des Meisters, zwei Madonnen, habe ich schon besprochen; eine Reihe von Zeichnungen nach Ariost's Roland bilden den Uebergang durch die Romantik zur Historie, in welcher endlich die ganze Gewalt des Künstlers sich auf's Grossartigste entfaltet.

Schnorr's Geschichtsbilder haben mehr poetischen

Schwung, als die Rethel'schen; er behandelt die Geschichte wie ein epischer Dichter, seine Formen sind reich, überreich manchmal; wo bei Rethel die äusserste Sparsamkeit und Knappheit in der äusserlichen Darstellung hervortritt, herrscht hier die grösste Fülle. Idealisirt sind seine Gestalten, riesenhaft und überkräftig, enthusiastisch und gewaltsam in Ausdruck und Bewegung. Der Künstler hat vorzugsweise das Mittelalter dargestellt und folgt dabei mehr den Dichtern und eigener dichterischer Inspiration, als der Geschichte; so reihen sich denn seine Bilder aus den Nibelungen und aus dem Leben Karl's des Grossen und Rudolf's von Habsburg ganz natürlich an einander, wie Theile eines Gesamtwerkes. Die neueren Anforderungen an die Geschichtsmalerei befriedigt der Künstler freilich nicht, die äusserliche geschichtliche Wahrheit, chronistische Richtigkeit findet man bei ihm nicht, er fasst nur den Geist der Begebenheiten und verkörpert ihn auf seine Weise, aber wenn er auch noch so sehr dichtend idealisirt, so bleibt er immer auf dem Boden der zu schildernden Begebenheit, und seine Bilder sind immer klar und verständlich.

Gleiches kann man durchaus nicht von allen deutschen Geschichtsmalern sagen. Die idealistischen Tendenzen, die Neigung zu Abstractionen und allgemeinen Anschauungen, die uns nun einmal angeboren sind, bringen selbst auf dem Gebiete der Geschichtsmalerei, welche doch nur Geschehenes zu erzählen und darzustellen hat, die wunderlichsten Erscheinungen zu Tage; Ed. Steinle's „Darstellung der Kölnischen Kunstgeschichte“ ist eine solche wunderliche Erscheinung.

Eine Kunstgeschichte malen zu wollen, ist wohl ein seltsames Unternehmen; die Entwicklung der menschlichen Fähigkeit im Laufe von Jahrhunderten zu schildern, kann Aufgabe der Wissenschaft sein, aber die bildende Kunst ist dieser Aufgabe gegenüber unmächtig. Die Kunstgeschichte tritt sichtbar vor Augen in der Reihenfolge der Werke der Künstler, der Werth der fortwirkenden, sich

vervollkommnenden Thätigkeit der Künstler erscheint erst in dem, was sie schaffen; diese Thätigkeit selbst, das Malen, Steinhauen, Gebäude-Aufführen, an sich dargestellt, schildert gewiss noch keine Kunst, auf das Wie kommt es an, und wie gemalt und gemeißelt wird, ob besser oder schlechter, wie soll das die bildende Kunst darstellen?

Uebrigens hat der Autor des in Rede stehenden Werkes auch nicht versucht, dergleichen darzustellen. In einer Reihenfolge von Bildern sehen wir eine Reihe von Gestalten und Monumenten, in welchen die „Kölnische Kunstgeschichte“ symbolisch dargestellt sein soll; es ist aber nicht einmal die Kölnische Geschichte dargestellt, geschweige die Kunstgeschichte; der geeignetste Titel für das Werk wäre „Historische Portrait-Sammlung der Kölnischen Kunstförderer“.

Auf dem ersten Blatte sind Rom und Deutschland einander gegenüber gestellt, Konstantin und Karl der Grosse; ein ubischer Barde in der Ecke repräsentirt das Heidenthum, Konstantin erblickt von seinem Tribunal aus das bekannte Wolkenzeichen mit der siegverheissenden Umschrift, das soll die Bekehrung zum Christenthum andeuten; Heilige und Bischöfe in einer ganzen Reihe mit Kirchen-Modellen in der Hand und allerlei Andeutungen und Anspielungen führen uns zur Grundsteinlegung des Domes, welche in der Mitte eines andern Blattes auf sehr symbolische Weise vor sich geht: in einer Ecke sind Albertus, Magnus, Duns Scotus und andere scholastische Doctoren und Geistliche versammelt, lehrend und demonstrend, das soll die Kölnische Universität vermuthlich kennzeichnen; der Hansabund ist seltsamer Weise durch eine Anzahl stattlicher Ritter mit den Wappenfähnlein ihrer Städte repräsentirt, man könnte es gar nicht ungeschichtlicher machen, und so geht es fort. Allerlei Künstler stehen in Ecken und Winkeln umher, u. A. auch Rubens, sie sind aber überall Nebenfiguren, die Hauptrolle spielen überall die Mäcene, besonders die Geistlichen. Der Künstler hat

wohl kaum die Kölnische Geschichte eines Studiums gewürdigt, sonst würde er wissen, dass Köln bis gegen Ende des 16. Jahrhunderts eben nicht so sehr geistlich gesinnt war, und dass es seine Blüthe am wenigsten der Geistlichkeit verdankt. Es ist kaum ein zweites Beispiel in der Geschichte, dass eine Stadt in dem Maasse fromm und doch anti-episcopal gewesen ist, wie Köln seit den Tagen des Bischofs Anno bis zur Reformation. Nirgendwo sonst in Deutschland hat eine Bürgerschaft sich so glänzend bethätigt, wie gerade in Köln, keine Städtegeschichte weist Aehnliches auf wie die Geschichte von Köln im 13. und 14. Jahrhundert. War es aber nicht gerade diese reiche Bürgerschaft, deren Gewerbe goldenen Boden hatte, welche Kirchen und Klöster so reich dotirte, dass sie Prachtbauten werden konnten, und welche die Maler und Bildhauer ihre frommen Werke schaffen liess? Von alledem sehen wir in den Werken des Herrn Steinle keine Spur; romantischen Tendenzen folgend, schafft er Geschichte aus sich selbst, und Köln ist ihm die heilige Stadt, das deutsche Rom und weiter nichts.

Ganz ergötzlich erscheint in den Bildern die Neuzeit. Der Ausbau des Domes ist angedeutet, indem vor der Gipfelblume des ausgebauten Südportals, welche auf dem Boden steht, der König und der Erzbischof sich begegnen. Letzterer scheint dem Herrscher die Blume vorzustellen, als sein Werk, hinter derselben aber lugt schalkhaft der Dombaumeister hervor. Die Mischung von Wirklichem und Symbolischem in dieser Darstellung, zum Beispiel der Purpurmantel, womit der Künstler den König angethan hat, während sonst alles in ordnungsmässiger Uniform und Kirchentracht erscheint, das Verstecken des Mannes, welcher doch wohl eigentlich ein grosses Verdienst um den Dombau hat, des Dombaumeisters, macht einen seltsamen Eindruck.

Auf einem andern Blatte sehen wir in einer Landschaft, deren Hintergrund die Stadt Köln bildet, den Sammler Wallraf auf das Medusenhaupt des Museums ge-

stützt, Görres, Friedrich von Schlegel, De Noel mit einer Last von Portefeuilles beschwert, die Brüder Boisserée, davon einer alte Bilder eilig fortschleppt (anders ist die Geberde durchaus nicht zu deuten), und in der Ecke den Stifter des neuen Museumbauens, Herrn Richartz.

Unter den Bildern her laufen kleinere, Grau in Grau ausgeführte, welche auf die Cultur-Geschichte Kölns Bezug haben sollen.

Ich hätte mich nicht so sehr über ein Werk verbreitet, wäre es nicht ein schlagendes Beispiel einer falschen Richtung in der Kunst, der symbolischen Spielerei, welcher wir freilich auf andern Gebieten auch begegnen, aber auf keinem mit so gänzlich verfehltm Erfolg, wie in der Geschichts-Malerei.

Dass der Künstler die Kölnische Kunstgeschichte nicht gemalt hat, wird ihm Niemand verargen, denn Unmögliches zu leisten, ist Niemand verbunden; der Geschichte Kölns aber musste er wenigstens Rechnung tragen, wenn er sie, oder einen Theil derselben künstlerisch behandelte; vor allen Dingen muss ein Bild doch ausdrücken, was es ausdrücken soll.

(Diese Entwürfe sind in wesentlich veränderter und vereinfachter Form später im Wallraf-Richartz-Museum zu Köln ausgeführt worden. Anmerkung des Herausgebers.)

Gewisser Maassen in der Mitte zwischen idealer und realistischer Auffassung und Darstellung stehen die Geschichtsbilder von Philipp Foltz in München, ein ganz vortrefflicher Meister, den ich schon nannte, als ich „Des Sängers Fluch“ erwähnte. Unter den Geschichtsmalern zählt er zu den besten seiner Zeit.

In einem grossen Bilde schildert er die Zusammenkunft des Kaisers Friedrich Barbarossa mit Heinrich dem Löwen, in welcher dieser die Hülfe bei dem italischen Feldzuge des Kaisers versagte und damit den späteren Ereignissen eine ganz andere Wendung gab.

Die Begebenheit ist sehr gut erzählt; finsterblickend

steht der Sachsenherzog da, ein Bild echtdeutschen Eigensinnes; der Kaiser ist im Begriff, vor dem widerspenstigen Vasallen niederzuknieen, während seine Gemahlin ihn an dieser Herabwürdigung zu hindern sucht und, mit der Hand nach oben deutend, auf Gottes Hülfe zu verweisen scheint. Mit ernsten Mienen stehen die Grossen und Ritter des Hofes umher, bestürzt über die unerhörte Scene.

Der Künstler hat die äussere Erscheinung dieses Vorganges mit Sorgfalt der Zeit und Sitte gemäss darzustellen gesucht; Costume und Waffen sind mit grossem Fleiss behandelt. Ob sie durchaus historisch richtig sind, wage ich nicht zu entscheiden; mittelalterliche Trachten scheinen uns gar fremd, die Zeit, worin die Begebenheit stattfand, liegt uns sehr fern, und die Monumente aus derselben sind selten und geben dem Forscher nach Trachten und Sitten nur schwachen Anhalt.

In einem anderen Bilde des Künstlers, der übrigens auch ein vortrefflicher Genremaler ist, sehen wir Otto von Wittelsbach die Veroneser Klausen erstürmen. Wenn in dem erstgenannten Bilde die verständliche Wahrscheinlichkeit der Darstellung zu loben ist, so ist sie nicht in diesem, des Künstlers Streben, die Heldenhaftigkeit des Kampfes zu verherrlichen, hat ihn über das Maass hinausgeführt: so schlagen sich wohl keine Menschen, so kann die Begebenheit wohl nicht gewesen sein.

„Perikles und seine Zeit“ ist der Gegenstand eines vortrefflichen Cartons zu einem grossen Gemälde für das Maximilianeum in München von Philipp Foltz.

Eine klare Composition, sehr schöne Gruppierung und Linienführung, vortreffliche Zeichnung, überhaupt ein Adel der Form, Kraft und Anmuth zugleich, machen das Werk zu einem sehr erfreulichen. Man kann sich ganz und ohne Rückhalt, ohne alles Wenn und Aber daran erfreuen. Der Meister ist ein überaus vielseitiger, und überall erfasst er, was er darstellt, mit ausserordentlichem Schönheitssinn; vorher sah ich ihn als Darsteller ernster mittelalterlicher

Geschichte, und lieblich-naiver Genrescenen, jetzt bewundere ich ihn in Darstellungen aus sagenhafter Dichtung und aus dem edelsten classischen Alterthum, und überall sehen wir ihn den Gegenstand charakteristisch erfassen und das Beste geben, was darin enthalten ist.

In allen Bildern des Herrn Foltz sehen wir eine ideale Auffassung und das Streben nach einer bedeutsamen und schönen Erscheinung des Gegenstandes in der Darstellung, zugleich mit dem Streben nach natürlicher und historischer Richtigkeit, oftmals aber stört Eins das Andere. Manche seiner Bilder erhalten dadurch einen romantischen Charakter, etwas Scenenhaftes; wir entbehren die schärfere Charakteristik einer ganz naturalistischen Darstellung, und diese kann sich auch nicht immer zu freier Poesie entfalten.

Werke seiner Schüler haben diesen Charakter in noch weit höherem Grade, wie zum Beispiel Mossdorf's „Konradin von Schwaben, dem das Todesurtheil angekündigt wird“, Th. Pixis' „Kaiser Friedrich der Zweite in Gefahr, von seinem Arzte vergiftet zu werden“ und desselben Künstlers „Huss, von seinen Freunden Abschied nehmend“. Ich kann hier Schwörer's „Des Sängers Fluch“ anreihen, es ist, ob schon nach einem romantischen Gedicht von Uhland, ganz eben so historisch, oder unhistorisch, wie die eben genannten Werke und unverkennbarer Weise der vortrefflichen Darstellung desselben Gegenstandes von Ph. Foltz nachgeahmt, wie Pixis' Kaiser Friedrich der Zweite ganz direct an ein älteres Bild von Julius Schrader erinnert.

Wenn man von romantischen Historienbildern spricht, so wird sofort Jeder an die Düsseldorfer Schule denken, wo einst die Romantik so recht zu Hause war und zu Ruf und Ruhm gekommen ist. Ich habe über diese Schule und ihre Werke wenig mehr zu sagen, denn die Historienbilder ihrer Meister sind durch Nachbildungen allbekannt. Seltsam muss es aber erscheinen, dass Lessing's „Henriettenpredigt“, welche vor Allem als ein Hauptwerk der romantischen Malerei gilt, am wenigsten in diese Reihe

gehört, sondern eine sehr naturalistische Richtung zeigt. Zeigte sich in der Malerei dieses Bildes mehr Bravour, und besäße es eine stärkere Totalwirkung, es könnte mit seiner modellgetreuen Natürlichkeit sehr wohl unter den Werken der neueren realistischen Schule seinen Rang behaupten, welche sich bekanntlich der Zeit und der Schule, aus welcher das Bild her stammt, so weit überlegen glaubt.

Ob „Tasso's Tod in St. Onofrio bei Rom“ von v. Oer in Dresden noch aus der Zeit stammt, wo der Künstler der Düsseldorfer Schule angehörte, weiss ich nicht, in Sinn und Form gehört das Bild durchaus dahin, wie denn die ältere Düsseldorfer Kunstweise, welche in Düsseldorf selbst einer neuen und anderen später gewichen ist, in Dresden sich länger gehalten hat. „Graf Helfenstein, von aufrührerischen Bauern fortgeführt“ von Metz und „Die Wiedertäufer“ von Prof. Bähr, beide in Dresden, zeigen bei etwas kräftigerer Behandlung dieselbe Auffassung wie das vorgenannte Bild.

Eine sehr fremde Welt schildert uns Professor Bähr in „Den letzten Augenblicken des russischen Czaren Iwan der Schreckliche“. Das Bild hat bei aller Fremdartigkeit der Scene etwas Ueberzeugendes und erregt Interesse als eine Art von ethnographischer Studie; es geht barbarisch genug darin zu, finnische Schamanen geberden sich abenteuerlich, einer zuckt in Krämpfen am Boden, was sehr naturgetreu dargestellt ist; ein indischer Astrolog, ein deutscher Arzt, christliche Priester, gefangene Lappländer mit ihren Wächtern, russische Bojaren, die Gemahlin des Kaisers gruppieren sich um den sterbenden Fürsten — an solcher Scene, welche übrigens sehr gut und sorgfältig dargestellt ist, Gefallen zu finden, ist eine Sache des Geschmacks, worüber man nicht streitet.

Einen eigenthümlichen Charakter hat Näche's „Heilige Elisabeth, Almosen austheilend“. Es herrscht eine ungemein schlichte, einfache, natürliche Auffassung in diesem Bilde, eine charakteristische, edle Zeichnung, und nur die Farbe lässt allerdings viel, ja, Alles zu wünschen übrig.

Anfangs der dreissiger Jahre gemalt, ist dieses Bild für die Zeit, in welcher es entstanden, ein erstaunliches Werk; dass man seitdem bei der grossen, allseitigen Thätigkeit besser „malen“ gelernt hat, ist wohl sehr natürlich.

Otto Knille hat in seinem Bilde „Cid Campeador siegt noch als Leiche über seine Feinde“ eine höchst romantische, ja phantastische Composition in ganz naturalistischer Weise ausgeführt, und die Ausführung dieses Bildes, die Farbe und malerische Behandlung ist sehr zu loben; weniger die Darstellung selbst, welche unwahrscheinlich und nicht überzeugend erscheint. Wo Sieg sein soll, muss doch auch Kampf gewesen sein, es hätte aber wahrlich nicht des wunderbaren Erscheinens des Heldenleichnams bedurft, um das Gesindel in die Flucht zu schlagen, welches sich hier feindlich geberdet.

Dieselbe Sage, wie sie in den Liedern vom Cid erhalten ist, wird von Kaiser Barbarossa erzählt; auch er wurde als Leichnam in die Schlacht getragen, und die Feinde flohen.

Diese Begebenheit sehen wir in einem grossen Bilde von Kolbe in Berlin dargestellt, einem bereits älteren Werke, in welchem ein gewisses Streben nach Natur und geschichtlicher Wahrheit nicht zu verkennen ist, obschon es seine hervorragenden Eigenschaften besitzt.

Ein wunderliches Geschichtsbild ist „Luther's Bibelübersetzung“, ein Carton von G. König in München. Wie kann man so etwas anschaulich machen?

Auf dem Bilde erscheinen alle bekannteren und unbekannteren Reformatoren um Luther und Melanchthon am Tische versammelt, Folianten in den Händen, in welchen sie lesen und nachschlagen; es scheint eine Versammlung von Philologen, die eine Lesart eines verdorbenen Textes feststellen wollen. Da ich doch einmal wunderlicher Bilder erwähne, so will ich hier noch einen Carton von A. Deckelmann anführen, welcher vorstellen soll, wie Ludwig der Eiserne von Thüringen die widerspänstigen Raub-

ritter an den Pflug spannen lässt. Man kann nicht leicht mit grösserem Pathos unverständlicher sein, als es der Künstler in diesem Bilde ist, dessen Gegenstand, selbst mit Kenntniss desselben, Niemand in dieser Darstellung erkennen wird. Es ist gewiss zu loben, wenn der Künstler seinen Gegenstand in seiner ganzen Bedeutsamkeit vor Augen zu bringen sucht, aber eine Handlung muss doch immer als solche richtig dargestellt sein; man muss sehen und verstehen können, was in dem Bilde vorgeht.

In ganz phantastischer Darstellung und ohne alle Wahrheit und Wahrscheinlichkeit erscheint des älteren Lindenschmidt's „Schlacht am Teutoburger Walde“, ein älteres Werk eines verstorbenen Künstlers von energischem Talent, dessen Werken aber, wie auch diesem, meistens alles Maass fehlt.

Versuche, Gegenstände der alten Geschichte darzustellen, scheitern meistens an der Schwierigkeit der classischen Formen. Lossow hat in einer Episode aus der Geschichte Alexander's des Grossen einen höheren Styl angestrebt, aber nur ein ziemlich leeres Pathos erreicht, und „Coriolan“ von Th. Pixis ist im hohen Grade, was man zopfig nennt.

Habe ich bisher hauptsächlich solche Werke erwähnt, in welcher die Geschichte aus einem poetischen Gesichtspunkt aufgefasst und mehr oder minder in einer stylistischen Form dargestellt ist, so komme ich jetzt zu Werken neuerer Kunstrichtung, die sich von jenen auf's bestimmteste unterscheiden.

Diese neuere Kunstrichtung sucht vor Allem die individuelle Erscheinung in ihrem ganzen Werthe darzustellen, sie will die Dinge malen, wie sie waren und sind, die Begebenheiten und die Personen. Sie behandelt die Geschichte wie eine Chronik, sie stellt Momente dar, sie malt die handelnden Personen womöglich mit Portraitähnlichkeit und sucht das Charakteristische hervorzuheben.

Adolf Menzel in Berlin ist der spezifische Preussenmaler; Friedrich der Grosse, seine Zeit und seine Helden und Angehörigen sind die Gegenstände seiner künstlerischen Darstellung, und er stellt sie mit einer Schärfe der Charakteristik dar, welche unübertrefflich ist. Ein grösseres Bild von ihm, „Der Ueberfall bei Hochkirch“, gehört nicht zu den besten Werken des Künstlers, obschon es wie alle von höchster Lebendigkeit ist und die einzelnen Figuren nicht wohl charakteristischer und sprechender dargestellt werden könnten.

Wir sehen eine Episode eines nächtlichen Kampfes, der Brand des Dorfes beleuchtet die Scene. Sich unter feindlichem Feuer ordnende und dasselbe erwiedernde Infanterie nimmt den Vordergrund ein, im Mittelgrunde sprengt der König mit seinem Gefolge heran, überall zeigt sich die Verwirrung des plötzlich alarmirten, aus dem Schlaf aufgerufenen Heeres, welches keinen Angriff erwartete. Da der Künstler durchaus an der Wahrheit der nächtlichen Feuerbeleuchtung festgehalten hat, so erscheint sein Bild besonders in dem grösseren Umfange dunkel und unruhig zugleich und ohne eigentliche Wirkung; in einem kleineren Bilde hätte sich dieser Lichteffect viel leichter übersichtlich, vortheilhafter dargestellt. Die Malerei des Bildes ist sehr breit und frei, fast nur skizzirt, und beeinträchtigt in ihrer Weise auch die ruhige Haltung und dadurch die klarere Anschaulichkeit des Bildes.

Eine Zeichnung, den Besuch des Königs in einer Knabenschule darstellend, ist in jeder Weise ein vollendetes Meisterwerk zu nennen. In der Figur von dem originellen König an bis zum letzten der Jungen ist eine vollkommene Persönlichkeit mit bestimmtester portraitartiger Charakteristik dargestellt, wie aus dem Leben gegriffen. Die ganz originelle Behandlung der Zeichnung, welche durchaus naiv erscheint, und an keinen Styl, an keine Manier irgend einer Art erinnert, verstärkt die charakteristische Wirkung der Darstellung noch mehr, so dass dieses dem Gegenstande

nach ziemlich unbedeutende anekdotenhafte Bild einen schlagenden Eindruck macht.

Auch in Emanuel Leutze's Bildern ist eine bestimmte Charakteristik des historischen Momentes und der handelnden Personen eine Hauptabsicht, nebenher erstrebt der Künstler eine glänzende Farbenwirkung und wählt meistens solche Gegenstände, welche ihm zur Entfaltung seines grossen Coloristentalentes Gelegenheit geben.

In seinem „Columbus vor dem Rath von Salamanca“ (gemalt gegen Ende der vierziger Jahre) zeigen sich noch einige Anklänge der romantischen Schule, unter deren Einfluss das Bild entstand; die Auffassung ist noch nicht so durchaus specialgeschichtlich wie in seinen späteren Werken, welche ganz im Sinne von geschichtlichen Memoiren dargestellt sind.

In „Karl's des Zweiten letzter Soirée“ sehen wir den alten eleganten König und Lebemann inmitten seines Hofes, umgeben von seinen Maitressen, sich witzig und angenehm plaudernd unterhalten; die grössere Menge der Hofleute in der langen Gallerie, welche sich seitwärts in's Bild hinein erstreckt, sind am Spieltische beschäftigt, im Vordergrund aber deutet die Gruppe eines alten Edelmannes und seiner Tochter, die betrübt und entrüstet der Scene zuschauen, auf das Missverhältniss des lockeren Königs und des lüderlichen Hofes zu dem Volke, welches zwar der Revolution überdrüssig geworden war, aber den puritanischen Ernst darum nicht abgelegt hatte. Der Maler ist durchaus der Schilderung Macaulay's gefolgt, welcher das Hofleben des Königs ausführlich und meisterhaft in seiner Geschichte darstellt.

Schöne Farbe und freie Behandlung zeichnen dieses Werk ganz bedeutend aus.

In einem kleineren Bilde aus dem Leben Heinrich's des Achten fällt besonders die kräftige Farbe und elegante äusserst detaillirte Ausführung in's Auge, welche von des Künstlers vollkommener Herrschaft über die malerischen Mittel zeugt. Die reichen Stoffe der Costume, das Tafelzeug,

das glänzende Geräth sind mit eben so viel Virtuosität wie Sorgfalt gemalt. Der dargestellte Vorgang erzählt sich so gut, als dieses bei der Darstellung einer Begebenheit möglich ist, welche die Kenntniss der damit verbundenen Umstände bedingt, um verstanden zu werden.

Ein ausgeführter Carton, einen Besuch Cromwell's und seiner Familie bei Milton darstellend, ist wohl nach Auffassung und geistigem Inhalt das bedeutendste unter Leutze's derzeitigen Werken.

Der Künstler hat den Helden und Staatsmann, seine Familie und seine Freunde dargestellt in der Zeit, wo ihre spätere Macht und Bedeutung sich noch nicht entfaltet hatte, wo die gewaltigen Geschehnisse noch im Keime lagen, vor oder vielleicht zu Anfang der Revolution. Noch ist es die Familie eines englischen Landedelmannes, die wir vor uns sehen, und der spätere grosse Dichter und Staatsmann ist ein junger Mensch, welcher, auf der Orgel fromm-ernste Weisen spielend, seine Freunde in eine gedankenvolle Stimmung versetzt.

Alle Figuren dieses Bildes, besonders aber die des Cromwell, sind mit einer unübertrefflichen Schärfe der Charakteristik dargestellt, jede eine ganze Persönlichkeit, und es ist dem Maler gelungen, in manchen selbst die spätere Entwicklung ihres Charakters schon leise anzudeuten.

In dem ganzen Bilde herrscht eine eigene Stimmung, etwas Ahnungsvolles, wie ein Vorgefühl grosser Ereignisse, welche im Anzuge sind; man fühlt, dass dieses nicht gewöhnliche Leute sind und keine alltägliche Zeit.

Die Wandgemälde für das bayrische National-Museum sind, wie das die Bestimmung schon ausdrückt, Bilder zur Verherrlichung bayrischer — sagen wir lieber Provinzialgeschichte? — und die Geschichte der bayrischen Fürstenhäuser. Dass in einer Reihe von solchen Geschichtsbildern nicht alle unseren lebhaften Antheil erregen, ist natürlich; würden doch auch, wenn wir eine deutsche National-Geschichte malten, manche Bilder von geringerem Interesse

sein; manche Seite der Geschichte ist langweiliger als andere, und wir dürfen sie doch nicht umgehen, überschlagen; manche Figuren reihen sich unter die bedeutendsten Männer, ohne selbst bedeutend zu sein, gehören aber dennoch dazu. Mancher Gegenstand auch gehört in einen Geschichtscyklus, welcher für malerische Darstellung nicht eben günstig ist, und so kann es nicht fehlen, dass selbst unter den neuen Darstellungen, welche ich hier in's Auge fasse, einige sind, welche uns dem Gegenstande nach sehr gleichgültig lassen.

So sind z. B. „Die Gründung der Universität Heidelberg“ von M. Adams, „Die Vermählung Otto's des Erlauchten mit der Pfalzgräfin Agnes“ von A. Wagner, „Die Gründung des Julius-Hospital's zu Würzburg“ von P. Schwöser und ein viertes Bild, worin Kaiser Ludwig der Bayer dem Stadtrath von München irgend eine Urkunde überreicht, von F. Rothbart, an sich sehr nichtssagende Darstellungen, Haupt- und Staatsactionen, bei welcher wir Angehörigen einer späteren Zeit sehr gleichgültige Zuschauer sind; aber wie könnte es anders sein? Selbst „Der Vergleich Herzog Arnulf's mit König Heinrich I.“ von W. Rögge zieht uns wenig und höchstens durch die fremdartige mittelalterliche Erscheinung an. Ansprechender durch lebendige Handlung und Leidenschaft sind Kampf- und Schlachtscenen, wie „Die Vertheidigung der Straubinger Bürger und Soldaten gegen österreichische Panduren und Croaten“ von C. Otto, „Karl XII. von Schweden (als Wittelsbacher auch dabei) in der Schlacht von Pultawa“ von W. Hauschild, „Der Tod des Markgrafen Leupold im Gefecht gegen die Ungarn“ und eine „Scene aus dem Bauernkrieg“ von Ferd. Piloty. Es sind sämmtlich Werke damals jüngerer Münchener Künstler und tüchtiger Talente; die Darstellungen haben etwas Gemeinsames, obgleich der Styl der Zeichnung bei allen verschieden ist, sogar sehr verschieden. In dem Carton von W. Adams ist der Einfluss von Rethel's Zeichnungen sehr deutlich zu erkennen; jene überscharfe

Charakteristik, welche hier in einigen Figuren fast zur Carriatur wird, und die scharfe, schroffe, etwas manirirte Zeichnung; weniger zeigt sich derselbe Einfluss in den zwei Bildern von W. Rögge, beide sehr lobenswerthe Darstellungen voll Leben und Charakter; W. Hauschild und C. Otto halten sich mehr im gewöhnlichen Gleise, ihre Zeichnung ist sehr richtig, sehr sorgfältig durchgebildet, häufig leidet aber die Energie der Bewegung unter dem Streben nach Richtigkeit der Formen; am auffallendsten sind die Cartons von Ferd. Piloty und A. Wagner, weil sich darin die neueste Richtung der Geschichtsmalerei sehr bemerklich macht, welche ich bereits oben charakterisirte, die realistische Richtung.

Es ist sehr auffallend, dass gerade in der Münchener Schule, in welcher die idealistische Kunstrichtung so Ausserordentliches hervorgebracht hat, eine so entschiedene Wendung zu dem extremen Gegentheil derselben stattfand. Gerade die Schule, welche in ganz geistigem Streben die gemeine Naturnachahmung verachtete, auf Farbe und technische Fertigkeit wenig Werth legte, strebt in ganz umgekehrter Richtung später nach täuschender Naturwahrheit, nach Farbenreiz und nach virtuoser Technik. Einen schrofferen Gegensatz als den zwischen der Kunst der cornelianischen Schule und jener unserer belgischen und französischen Nachbarn kann es gar nicht geben, und plötzlich sehen wir die späteren Nachfolger jener cornelianischen Schule dem Vorbilde belgischer und französischer Künstler folgen und mit ihnen rivalisiren.

In den Cartons von A. Wagner und von Ferd. Piloty sehen wir eine höchst vollendete Nachbildung der individuellen Natur, der grösste Werth ist auf das Detail gelegt, das Stoffliche überall mit der grössten Sorgfalt dargestellt, alles Willkürliche ist vermieden, der Künstler verlässt sich nirgends auf seine Phantasie und strebt nach der äussersten realistischen Wahrheit und Wahrscheinlichkeit, indem er überall dem Modell treulich folgt. Dabei ist die Wirkung

in Licht und Schatten mit grosser Sorgfalt gewahrt, und es entsteht ein Bild, fast wie die Photographie es darstellen würde.

Bewundernswürdig geschickt ist die technische Ausführung, und es drängt uns unwillkürlich die Frage auf: wozu noch malen und in Farbe übersetzen, wenn schon die blossе Zeichnung so viel leistet? Jeder Farbenton ist seinem Werth nach wiedergegeben, jeder Stoff ist unverkennbar nachgeahmt, Sammt, Seide, Metalle, Alles.

Wenden wir uns von den Schülern zu ihrem Meister.

Karl Piloty's grosses Bild: „Kurfürst Maximilian von Bayern übernimmt die Führerschaft der Liga im dreissigjährigen Kriege“, ist ein Meisterstück virtuoser Malerei und ist in dieser Beziehung wohl von keinem deutschen Maler übertroffen worden, ausser von dem Autor selbst in seinen neueren Werken. Farbe und Haltung sind tief und energisch, und die Behandlung zeigt die grösste Freiheit und Sicherheit. In den Köpfen der handelnden Personen zeigt sich die allerschärfste Charakteristik, die feinste Naturbeobachtung; Stoffe und Beiwerk sind vollkommen; genug, in Beziehung auf die malerische Durchbildung dürfte dieses Werk zu den allerbesten zählen.

Weniger möchte ich Sinn und Inhalt der Darstellung loben. „Der Kurfürst übernimmt die Führerschaft der Liga“: das ist freilich auch kein Gegenstand für eine interessante malerische Darstellung, es kann nur eine mehr oder minder symbolische Handlung sein, eine Formalität, eine Haupt- und Staats-Action. Und so ist es auch.

Auf einer Estrade stehen Kurfürst Max und vier Prälaten; sie reichen sich die Hände zum Bunde. Vor der Estrade kniet Tilly, gerüstet und mit gezogenem Schwert; rechts von ihm bietet ein Bischof weihend die Fahne des neuen Bündnisses dem Kurfürsten dar, die Fahne des Glaubens, das Panier der Kirche mit dem Bilde der heiligen Jungfrau. Soldaten füllen diese Seite des Bildes, auf der anderen sind Hofleute, Geistliche, Kanzler und Räte

versammelt und im Hintergrunde seitwärts in einer Loge erscheinen die Fürstin und die Damen des Hofes als Zuschauerinnen. Es ist eine halb kirchliche, halb höfisch-kriegerische Ceremonie.

Man mag immerhin die traurigsten Momente unserer Geschichte malen, erfreuliche Gedanken sind es freilich nicht, die man anregt, wenn man die Urheber des dreissigjährigen Krieges glorificirt; vielleicht aber mag sich mancher eine gute Moral daraus entnehmen; sollte nicht auch ein Bild lehrend wirken können?

Unsere Nachbarn, welche ihre Geschichte so meisterhaft darstellen, haben es besser als wir; die französischen Bürgerkriege sind immer endlich zum Ruhm und Gewinn der Nation und des Landes ausgefallen, und so mögen sie sich auch an den schwarzen Momenten ihrer Geschichte erbauen, wie an Erinnerung überstandenen Leides. Bei uns ist das freilich anders; unsere inneren Kriege haben uns keine guten Früchte getragen, und über den dreissigjährigen Krieg wird sich kein guter Deutscher freuen können, wenn er auch vielleicht die Helden desselben als solche bewundern kann.

Aber unsere Maler finden in diesen Begebenheiten guten Stoff für ihre Kunst, wer wird es ihnen verargen, sich desselben zu bemächtigen? Nur sollten sie doch auch einiger Maassen dem wahren Charakter der Leute und Begebenheiten, welche sie darstellen, treu bleiben, denn wenn sie Geschichte malen, so verlangt man auch Geschichte von ihnen.

Paul Martin schildert in seinem „Einzug der liguistischen Armee in Magdeburg am 20. Mai 1631“ den Tilly als einen guten menschenfreundlichen Greis, der gerührt von dem Elend der hungernden Magdeburger, Brod unter sie austheilen lässt. Es ist allerdings historisch bewährt, dass Tilly, als er am dritten Tage nach der Erstürmung die verbrannte Stadt betrat, die in die Domkirche geflüchteten und dort bewahrten 4000 Menschen entliess und

ihnen, die seit drei Tagen hungerten, Lebensmittel reichen liess; es ist aber auch bewährt, dass der hier so milde Held seinen Officiern, die selbst baten, er möge den Gräueln Einhalt thun, die Antwort gab, „sie sollten in einer Stunde wieder anfragen“, und dass wohl niemals in einem Kriege Grässlicheres vorgekommen, als die schaudervollen Mord-, Brand- und Gräuel-Scenen, welche der General wenigstens zuliess. So viel ist sicher, dass bisher in ganz Deutschland Tilly's Name in üblem Andenken stand; ob das sehr gut gemalte und lebendige Bild, von welchem ich rede, die Meinung ändern wird, steht zu bezweifeln. Der Künstler hat eine Anekdote gemalt und noch dazu eine uncharakteristische; Geschichte hat er nicht gemalt.

Karl Piloty hat in seinem „Nero nach dem Brande von Rom“ ein Werk geschaffen, welches schon in seinem Entstehen ungemeines Aufsehen erregte; ehe noch das Bild gemalt war, hat man Wunder gerufen, ehe noch das Wunder gethan war und als es gethan war — oder ist es vielleicht doch nicht ganz gethan worden?

Es ist sicher ein Unglück für einen Künstler, wenn die befreundete Kritik gar zu voreilig verfährt und, während er noch den Pinsel oder Meissel führt, schon zuschaut und in Freude- und Lobesjubel ausbricht über jeden Strich und jeden Meisselhieb. Der spätere Beschauer tritt mit unendlichen Erwartungen vor das Werk, welches seine Phantasie sich so zauberhaft vorstellte, und sagt meistens halb enttäuscht: ist denn das nun wirklich Alles? Ja, er wird sogar ungerecht und unterschätzt, was geleistet worden, weil er gar zu viel erwartete.

Piloty's Nero sollte das Wunder seiner Zeit sein, er ist es aber nur in gewisser Beziehung.

Ein vortrefflicher Gegenstand! Nur überraschend, bedeutend, er giebt Anlass zu den pikantesten Gegensätzen, zu der grössten poetischen wie malerischen Wirkung. Die Haupt-Figur, ein Charakter, wie kein zweiter in der Ge-

schichte, ein psychologisches Phänomen der unerhörtesten Art, ein nie ganz zu lösendes Räthsel, und diese Figur in einem ganz einzigen Moment und in einer ganz einzigen Situation.

Die alte Roma war niedergebrannt, Tage und Nächte lang hatte das Feuer gewüthet, die ehrwürdigsten Denkmäler waren zerstört, die heiligsten Tempel vernichtet; seit dem Einbruche der Gallier war keine solche Calamität über die ewige Stadt gekommen, und man munkelte, der Kaiser selbst habe diesen Brand willkürlich angestiftet; ja, er hatte sich daran poetisch ergötzt, hatte den Brand Troja's gesungen, während die Welt-Hauptstadt in Flammen aufging.

Der Kaiser aber und sein Hof beschuldigten die Christen des Unheils; die fremde, unbegreifliche Secte, welche die Götter des Staates verachtete, diese gottlosen Feinde des Menschengeschlechts hätten das Unglück angerichtet, und es erging ein schreckliches Straf-Edict gegen sie; grässlich wurden sie verfolgt und hingerichtet, sie starben unschuldig, ein Opfer des schrecklichen Halbnarren, welcher Gräueltaten mit Gräueltaten sühnen wollte. Das ist die Geschichte, die dem Bilde zu Grunde liegt.

Es ist früh Morgens, Dämmerung, im Hintergrunde glüht die noch brennende Stadt, vorn ist der Brand bereits erloschen, der Schutt desselben scheint schon aufgeräumt. Ganz vorn schreiten zwei Prätorianer uns entgegen, ihnen folgen Knaben in Purpurkleidern mit Fackeln, es sind nach heutigem Ausdruck Pagen des Kaisers, zwei weisse und ein Negerknabe, sie blicken scheu und erschreckt nach einer Gruppe von Leichen, welche zur Seite des Weges liegen; ein Mann und eine Frau sind es, welche an einem Pfahl gebunden, zusammengesunken sind, ein todttes Kind liegt frei neben ihnen, an dem Pfahl ist ein Zettel befestigt mit den Worten „edictum in christianos“, es sind verurtheilte, hingerichtete Christen. Weiter im Mittelpunkte schreitet Nero mit seinem Gefolge — über die Bühne. Ich wollte das Wort erst nicht gebrauchen,

nun es aber dasteht, mag es stehen bleiben, ein bezeichnenderes finde ich doch nicht.

Das ist nämlich die Schwäche des Bildes, dass es ganz direct an eine theatralische Scene erinnert. Es ist Alles ganz vortrefflich darin, aber überall schaut die Absicht hervor, auf den Beschauer zu wirken, sämtliche dargestellte Personen spielen, wie man beim Theater sagt, auf den Zuschauer, und gerade weil man diese Absicht zu deutlich spürt, wird sie nicht ganz erreicht.

Der Nero ist eine vortrefflich gelungene Figur; übersättigt kommt er vom nächtlichen Schmause, noch bekränzt mit vollblühenden Rosen, bekleidet mit weissen, weiten Seidengewändern in lang nachschleppender weisser Toga; ein weibischer Wollüstling mit finsterem, feistem, müdem, blassem Gesicht, blickt er verachtend hinunter auf die Gruppe der getödteten Christen; jenseits hinter ihm stehen zwei weinende Kinder, neben der Leiche ihrer Mutter, zur Seite des Weges, den der Kaiser einschlägt, drücken sich scheu einige Proletarier an die Mauer und blicken, halb gebückt, ängstlich nach dem Schreckensherrscher hin; das Gefolge des Kaisers nimmt ebenfalls Antheil an der Christengruppe, in allen Gesichtern ist eine gewisse ängstliche Spannung ausgedrückt, Gedanken und Gefühle, welche sie nicht auszusprechen wagen. Aber auch in allem diesem ist bei aller Lebendigkeit eine gewisse Absichtlichkeit nicht zu verkennen, es ist etwas zu viel gethan, der Künstler ist etwas zu deutlich. Die merkwürdige Naturwahrheit dieser Malerei lässt uns die stärksten Ansprüche erheben an der Wahrheit und Wahrscheinlichkeit der Darstellung, es genügt uns nicht ein Bild zu sehen, wir machen Ansprüche, wie an die wirkliche Erscheinung solcher Begebenheiten, und diese werden nicht ganz erfüllt.

Der Vorgang ist im Ganzen bei der übergrossen Bestimmtheit und Deutlichkeit des Einzelnen nicht ganz klar und verständlich. Wie kommen diese Christen-Leichen daher? Wie sind diese Leute dort umgekommen, vor dem

Brande, oder nachher? Sie liegen auf noch glimmenden Trümmern, einige Steine und Schuttbrocken, ein angekohlter Balken liegen zum Theil auf ihnen, dennoch sind sie nicht verbrannt, sie scheinen auch nicht erschlagen zu sein, einfach an einen Pfahl gebunden, liegen sie todt. Sind hier nicht zwei der Zeit nach getrennte Momente zusammengeworfen? Hat der Künstler sich gescheut das Grässlichste darzustellen? Aber wenn man sich vornimmt, das Natürliche bis zur Illusion und Täuschung nachzubilden, so muss man es auch ganz und gar darstellen, die realistische Kunst darf keine Rücksicht nehmen auf das Aesthetische, wer nur Wahrheit geben will, muss die ganze Wahrheit geben.

Die Ausführung des übergrossen Bildes ist ungemein meisterhaft, die Zeichnung ist zwar ohne höheren Styl, wie das bei solcher Darstellungsweise selbstverständlich ist, aber durchaus vollkommen, und überall höchst charakteristisch, die Farbe ist sehr wirkungsvoll, und die Lichtwirkung vortrefflich.

Die Behandlung zeigt grosse Bravour, die Trümmer, Steine, Kalkschutt, Mosaikreste, verkohltes Holz, alles ist bis zur Täuschung, bis zum Antasten wahr wiedergegeben.

Indessen tritt auch in der Ausführung dieselbe Absichtlichkeit zu Tage, welche sich in der Composition zeigt; wir sollen die Geschicklichkeit des Künstlers bewundern; wir bewundern sie auch und würden sie noch mehr bewundern, träte sie etwas naiver auf.

Dieser Mangel an Naivetät und Unbefangenheit ist aber leicht erklärlich; die Darstellungsweise des Künstlers ist ihm nicht eigen, sie ist ein Product sehr virtuoser, geistreicher Nachahmung, aber immer Nachahmung; der Münchener Meister ist ein Schüler des Belgischen Meisters Gallait, und einen besseren Schüler konnte Gallait niemals bilden, als ihn.

Auch die Auffassung der Gegenstände und der Charaktere in Piloty's Bildern erinnert an die französische.

belgische Schule, einzelne Motive sogar ganz bestimmt, wie dies zum Beispiel in dem vielbewunderten Bilde in der neuen Pinakothek zu München: „Der Astrolog Seni neben der Leiche Wallenstein's“ ganz unverkennbar ist.

Betrachten wir ein anderes grosses Gemälde von Piloty, „Galilei im Kerker“. Ein Wunder malerischer Kunst, in der äusseren Erscheinung wahr und natürlich bis zur Täuschung; eine Aufgabe ist gelöst, welche nur der allergrösste Meister lösen kann; der Meister des Helldunkels, Rembrandt, hat nicht zauberhafter das Licht in die Finsterniss strahlen lassen. Welche Kraft der Farbe bei der grössten Sparsamkeit mit den Mitteln, welche Klarheit, welche Tiefe!

Wie magisch wirkt der vom Fussboden zurückgeworfene Sonnenstrahl in der Dunkelheit des Kerkers und verbreitet einen weichen goldenen Schimmer umher, wie plastisch treten alle Gegenstände in dieser magischen Beleuchtung hervor, wie lebendig erscheint der Kopf dieses Greises, ist es nicht, als zuckten diese Züge, als funkelt diese Augen?

Und jene zwei Mönche, welche ihn von oben hinter dem Gitterfenster belauschen, in dem bläulich kalten Halblicht des Gefängniss-Ganges; kann man etwas Sprechenderes, Wahreres, Täuschenderes sehen?

Damit hätte ich nun aber auch Alles gelobt, was ich an dem Bilde zu loben weiss, und wollte der Künstler uns weiter nichts darstellen, als eine gewöhnliche Kerkerscene, so hätte er ein ganz vollkommenes Werk geschaffen. Aber er will viel mehr geben.

„Eppur si muove!“ steht darunter, „und sie bewegt sich doch, die Erde!“ Der Trotz des fallenden Kämpfers für die Wahrheit und Wissenschaft, gegen Anmassung und Beschränktheit, das ist der Gegenstand.

Um ihn zu erzählen, greift der Künstler zu Mitteln, welche die Sache zwar deutlich machen, aber zugleich verderben. Musste ein Mann wie Galilei, nachdem er gezwungen abgeschworen, was er durch Forschung ge-

wonnen hatte, sich auf des Kerkers Boden ein albernes Schema mit Kreide zeichnen, um sich nochmals von der Wahrheit seines Satzes zu überzeugen und jene Worte auszurufen?

Und sollen jene am Gitterfenster kauern den Mönche jene widerstrebende Gewalt der kirchlichen Orthodoxie darstellen?

Sind es nicht vielmehr ein paar Schulbuben, welche den Professor verhöhnen? Und wie gesucht und kindisch ist es, dass der eine dieser Mönche einen aufgeschlagenen Folianten mit der Abbildung des ptolemäischen Welt-systems gegen die Gitter des Fensters lehnt. Aber sollten wir uns nicht genügen lassen an den Vorzügen des Werkes, welches nur wahre Poesie des Lichtes ausströmt? Warum doch den Künstler mit weiteren Anforderungen behelligen?

Er muss es uns verzeihen; wer sich auf den Standpunkt des äussersten Realismus stellt, dessen Werk darf nicht nur äusserlich wahr sein; je mehr es dies ist, um so strenger werden unsere Ansprüche an die wirkliche innere Wahrheit der dargestellten Geschichte, je natürlicher die Sprache, um so mehr fällt die theatralische Phrase auf.

Ein seltsames Werk dieser neuesten Schule der Realisten ist vielleicht ein Bild von E. Teschendorf, „Luther, auf seinem Gange zur Wormser Reichsversammlung, begegnet dem Ritter Frundsberg“. In diesem Bilde ist ein solcher Fleiss auf die Stoffe verwandt, dass der Teppich auf der Treppe nicht nur für's Auge, sondern auch für das Gefühl ein wirklicher Teppich zu sein scheint; das lässt sich freilich mit viel Fleiss und Oelfarbe erreichen, aber leider halten sowohl der Luther, als der Frundsberg in dem Bilde neben dem Teppich nicht Stich.

Ein ähnliches Streben nach grösster Wahrheit der Nachbildung individueller Natur, wie in den Werken Piloty's, zeigt sich in den neueren Werken des grössten Geschichtsmalers der Düsseldorfer Schule, nur verbindet

C. F. Lessing mit diesem strengen Naturalismus eine eben so strenge und ernste historische Auffassung.

„Die Gefangennehmung des Papstes Paschalis durch Kaiser Heinrich V.“ ist vielleicht das bedeutendste Werk dieses Meisters, wie es das grösste ist, und es ist schon sehr viel über dasselbe gesagt und gestritten worden, für und wider. Wenn uns Deutschen gewisse Seiten der Geschichte zu Gesicht kommen, sei es gemalt oder geschrieben, so hebt sich gleich der alte ewige Hader, hie Welf, hie Waibeling, und so haben denn Lessing's Bilder aus der Reformations-Geschichte zu den albernen Tendenz-Kritiken Anlass gegeben, und ich glaube, wären die Kaiser nicht lange todt, dieses Geschichtsbild des Meisters würde einen neuen Kampf der Guelfen und Ghibellinen angeschürt haben.

Und doch sind Lessing's Bilder unschuldig daran; der Künstler wollte uns die Geschichte darstellen, wie er sie gelesen hat, und er liest sie aufmerksam und erzählt sie treu nach, so treu sogar, dass in diesem Bilde des Streites zwischen Papst und Kaiser beiden Parteien Recht gegeben wird und der Beschauer unschlüssig davor steht; ja der Kaiser ist sogar etwas in Nachtheil gebracht durch den gar zu unparteiischen Künstler. Gegenüber dem geistig so bedeutenden Manne, wie Lessing den Papst dargestellt hat, erscheint der Kaiser fast unbedeutend und schwächlich heftig gegenüber der festen Ruhe des Gegners.

Schon früher hat der Meister denselben Gegenstand in einem kleineren Bilde dargestellt und beinahe in derselben Weise. Das neuere, grosse Bild zeigt gegen jenes ein genaueres Erforschen des Geschichtlichen, eine grössere Mässigung der leidenschaftlichen Bewegung, ein tieferes Studium der Charaktere. In jenem war, wie in allen früheren Geschichtsbildern Lessing's, Manches im Costumewesen mangelhaft, während in diesem alles, was zur äusseren Charakteristik des Costumes und der Sitte gehört, bis auf's Kleinste genau studirt und gertreu dargestellt ist.

Ohne die Bravour Gallait's und seiner Münchener Nachfolger, aber mit fast noch grösserer Geschicklichkeit und mit wirklich grösserer Feinheit der Behandlung ist in dem Lessing'schen Bilde das Stoffliche der Gegenstände wiedergegeben; ich glaube, ein Geschichtsforscher in diesem Fache könnte an dem Bilde lernen — Weber und Sticker könnten uns darin nachweisen, wie es mit Kette und Einschlag, und mit Nadel und Faden beschaffen ist; ein Juwelier wird uns jeden Edelstein und Perle schätzen können. Und doch ist dieses alles keineswegs ängstlich und stilllebenartig behandelt, und, was noch mehr ist, es stört diese detaillirte Naturnachahmung durchaus nicht die Wirkung des Ganzen oder beeinträchtigt das Wesentliche, die geistige Bedeutung des Bildes. Aber ein anderes tritt störend in dem Bilde auf, das ist die portraitartige Erscheinung der Personen, welche, mag es direct oder indirect geschehen sein, alle bestimmten Individuen nachgebildet sind.

Leute von heute sehen aber jedenfalls anders aus, als Leute aus dem zwölften Jahrhundert; jedes Säculum, ja jedes halbe, hat seine ganz bestimmten Physiognomieen; Lebensweise, Sitte, Gedankenrichtung, Bildungsstufe, Alles vereint bildet die physische Form um und aus; jede Portraitsammlung beweist es.

Weniger in den Geistlichen, als in dem Kaiser und seinen Rittern fällt dieser Widerspruch auf; die Geistlichkeit hat zu allen Zeiten mehr als andere Classen der Gesellschaft auf ähnlicher Bildungsstufe gestanden, und ausserdem sind wir gewohnt, die altherkömmliche kirchliche Tracht von anderen Menschen getragen zu sehen; jene Ritter aber im Bilde erinnern doch beinahe an moderne Cavallerie-Offiziere auf einem Maskenballe. Diese portraitartigen Physiognomieen sind aber wieder so vortrefflich gemalt, so sprechend, dass unwillkürlich der Beschauer sich dabei an diesen oder jenen Bekannten erinnert und sich fragt: sollte wirklich der X. zu dieser Figur gesessen haben oder der Z. zu jener? Aber trotz alledem und alle-

dem, das Bild ist ein vortreffliches Kunstwerk, und der Künstler ist ein grosser Meister, grösser in seiner Mässigung und einfachen Wahrheitsliebe, als die meisten unserer modernen Künstler und Kunstkenner sich gestehen mögen, welche sich gar zu gerne durch die Scheinfreiheit einer Bravourkunst bestechen lassen und Virtuosität mit Genie verwechseln.

Und sollte nicht zu einer solchen Darstellungsweise, wie die Lessing's ist, in solcher Vollendung, wie sie in diesem Bilde erscheint, doch noch mehr wirkliche Kunstbravour gehören, wie zu all den Kunststücken, womit uns unsere Nachbarschulen blenden und verführen? Ganz gewiss!

Wenden wir uns von diesem schlichten Werke eines schlichten Meisters zu einem anderen grossen Geschichtsbilde, um ein ganz entgegengesetztes Verfahren zu beobachten, zu dem „Galilei“ von F. C. Haussmann.

Wieder der Galilei und sein „Epur“, aber dieses Mal spielt die Scene vor dem versammelten Concilium. Cardinäle, Erzbischöfe, Bischöfe, Prälaten aller Art, Welt- und Klostergeistliche, die ganze Armee der Kirche bis zum Chorbuben herab, sitzen und stehen in reicher Gruppierung neben, ich hätte bald gesagt: auf, und in und unter einander, so unklar ist die Perspective im Bilde.

Chorkappen und Infuln, Chorchemden, Birete, Talare und Kutten von allen Farben, Teppiche und Vorhänge, Altarschmuck, Kreuze und Lichter, der ganze Apparat kirchlicher Feierlichkeit ist zusammen gebracht, und mitten drin steht der widerspenstige Ketzer, sieht sich ingrimmig um, ballt die Faust und ruft jenes Wort, welches so oft, passend und unpassend, ein Parteiwahlspruch geworden ist. Der Maler des Bildes hat jedenfalls mit seiner Darstellung dieser Geschichte ebenfalls Partei machen, und der Kirche Eins versetzen wollen; das ist unzweifelhaft, und wenn es richtig ist, was schon häufig die Kunstweisheit behauptet hat, dass wir aus der Geschichte nur Beispiele und Nutz-

anwendungen für uns und für heute ziehen und, was unsere Zeit bewegt, in Gestalt älterer Begebenheiten darstellen sollen, so hat er richtig gehandelt, natürlich von seinem Gesichtspunkte aus.

Diese Behauptung der Kunstweisen ist aber leider nicht richtig, sondern ganz verkehrt. — Die Geschichte soll streng wahr und unparteiisch erzählen, und so auch die geschichtliche Kunst, wenn sie ihren Gegenstand nicht poetisch verklären kann oder will; überlasst es alsdann dem Leser und Beschauer, sich selbst herauszulesen, quod fabula docet.

Um aber recht deutlich zu sein, hat unser Künstler seine Geistlichkeit so unliebsam dargestellt wie nur möglich: da ist ein Haufe gemeiner, dummer, fanatischer, böser Gesellen zusammengebracht, dass es einem vor solcher Versammlung bange wird. Böser Umgang aber verdirbt gute Sitten, und so ist auch Ehren-Galilei von dieser üblen Bande angesteckt, und betrügt sich, ehrlich gesprochen, recht brutal; er sagt keineswegs jenes freilich trotzige, aber ernste, selbstbewusste, sich selbst beruhigende: „Und sie bewegt sich doch!“ ob ihr auch alle widersprecht und alle eure Bücher! Dieser tapfere Mann wendet sich herum, und wenn ich nicht ganz irre bin, so wird er gleich sehr unceremoniös losschreien: „Ihr könnt mir alle gestohlen werden!“ Hat denn der Maler so wenig Bekanntschaft gemacht mit jener so überfein gebildeten Gesellschaft, wie sie in den höheren Ständen in Italien im sechzehnten Jahrhundert sich ausgebildet hatte? Dass jene zahlreiche Versammlung aller Kirchenfürsten und Kirchenmächte, vor welche er seinen Galilei stellt, unhistorisch ist, will ich dem Künstler gewiss nicht zum Vorwurf machen — glaubte er, die Kirche als solche auf diese Weise besser zu charakterisiren, die Masse dem Einzelnen gegenüber, so hat er recht gehandelt; auch nicht die Unrichtigkeit des Costumes seiner Geistlichkeit, er hat dadurch Gelegenheit zur reichen Farbengebung gewonnen.

Und in der That ist das Bild in Bezug auf die Farbe vortrefflich; es hat ein Colorit, welches zugleich an Veronese und an Rembrandt erinnert, es ist zugleich höchst kräftig und äusserst fein, reich und durchaus harmonisch.

In der äusseren Erscheinung und auf den ersten Blick zeigt W. Lindenschmidt's grosses Gemälde: „Der Tod des Franz von Sickingen“ eine grosse Verwandtschaft mit dem eben genannten; Farbe und Behandlung sind ähnlich, jedoch ist die Farbe nicht so glänzend und fein, dagegen die Zeichnung des Einzelnen vielleicht etwas feiner und charakteristischer. Ich sage: vielleicht, weil der grösste Theil des Bildes in eine purpurbraune Finsterniss gehüllt ist, in welcher man nichts deutlich unterscheiden kann. Es gab eine Zeit, wo man in einigen deutschen Kunstschulen eifrig bestrebt war, den Ton der alten classischen Meister nachzuahmen, ohne Rücksicht darauf, dass die tiefe dunkle Farbe dieser Alten meistens das Product des Alters, des Staubes und nachgedunkelter Firnisse ist und in den meisten Fällen von den Autoren jener Werke selbst nicht anerkannt werden würde; es scheint, dass der Künstler dieser Tendenz noch huldigt, wie es z. B. auch die Anhänger von Rahl in Wien thun. Aber man kann des Besten zu viel thun, und vor Allem, scheint mir, muss ein Bild sichtbar sein, sollte es selbst die ägyptische Finsterniss darstellen.

Wie in dem vorgenannten Bilde ist auch in diesem eine sehr mangelhafte Perspective; es scheint wenigstens so, jedenfalls kann der Beschauer den Standpunkt des Künstlers nicht treffen.

Bedeutend ist der Kopf des Sickingen, von ergreifendem Ausdruck und grosser Naturwahrheit. Eine sehr gute historische Composition desselben Künstlers stellt „Die Versammlung der Reformatoren zu Marburg 1529“ dar, ein Blatt voll Leben, voll Ausdruck und Charakter bei geschicktester Ausführung.

F. Martersteig in Weimar hat in einem figurreichen Gemälde „Luther's Einzug in Worms“ dargestellt. Bei viel

Gutem in einzelnen Motiven und Figuren ist jedoch das Werk als Ganzes ziemlich unbedeutend; auch erscheint der Luther verfehlt, den man in dieser Figur nicht wieder erkennen kann.

Seltsam, dass unsere Künstler, wenn sie sich mit Reformations-Geschichten befassen, fast immer mit der katholischen Geistlichkeit so übel verfahren; so finden wir auch hier wieder fratzenhafte Gestalten, jener Cardinal mit seinem ungeheuren rothen Hut (der bekanntlich niemals getragen wird), und seine Nachbarn, auch einige Mönche, unten im Volksgewühl.

Wenn man auch Partei nimmt, so sollte man doch den Gegner nicht gar so schlecht darstellen; was bedeutet der Sieg, wenn der Feind so unbedeutend ist? Freilich ist Luther in diesem Bilde auch nicht viel besser weggekommen; das feste Wesen des kühnen Mannes, welches der Künstler darstellen wollte, tritt hier etwas zu renommistisch und plump auf.

Einen fremdartigen Gegenstand schuf Gustav Stever in Hamburg, nämlich „Den Tod des Wendenfürsten Gottschalk“, welcher während des Gottesdienstes sammt einem Bischof am Altar von den aufständischen Heiden erschlagen wird. Das im Uebrigen lobenswerth durchgeführte Bild ist etwas theatralisch componirt.

Eine oft gemalte Scene aus dem dreissigjährigen Kriege sehen wir in der „Auffindung der Leiche Gustav Adolf's nach der Schlacht bei Lützen“ von Geselschap. Es ist ein älteres Bild des Künstlers, welcher in späterer Zeit sich als Genremaler einen verdienten Ruf erworben hat. Bei Fackelschein haben die Officiere des gefallenen Königs seine Leiche gesucht und gefunden und umstehen sie trauernd, im Siege den unersetzlichen Verlust beklagend. Eine etwas harte Behandlung und gar zu saubere Färbung, der Zeit und Schule, worin es entstanden, gemäss, beeinträchtigen die Wirkung dieses sonst sehr fleissig und gewissenhaft durchgeführten Bildes.

Wie in einer Reihenfolge von Illustrationen zur Geschichte, gehen wir von Geselschap's Bilde zu einem Bilde von Feodor Dietz, „Die Königin Marie Eleonore am Sarge Gustav Adolf's“. Die Leiche des Schwedenhelden wurde eingesargt und nach dem Schlosse (ich glaube, Weissenfels) gebracht, wo seine königliche Gemahlin den Ausgang des Kampfes erwartet hatte. Wir sehen den geöffneten Sarg vor der Treppe des Schlosses am Boden stehen und die klagende Gattin die Stufen herabkommen, um einen letzten Abschied von den Resten des gefallenen Helden zu nehmen. Ihr Töchterchen, die spätere Königin Christine, wendet sich erschreckt von der Leiche des Vaters hinweg zur Mutter; die Officiere, welche den Leichnam ihres Führers geleiteten, sind stumm bewegte Zuschauer dieses traurigen Wiedersehens.

Wie in seinen sonstigen Bildern auch, hat der Künstler in diesem einen ergreifenden Gegenstand gefunden und ihn mit Gefühl und lebendigem Ausdruck dargestellt. Auch die etwas schwärzliche Färbung des Bildes ist dem beabsichtigten Eindrücke vortheilhaft, nur dürfte die Ausführung, welche zwar breit und markig ist, eine grössere Vollendung wünschen lassen.

Ein grosses Bild von Karl Wurzinger stellt ebenfalls eine Scene aus jenen wechselvollen Zeiten dar, einen höchst entscheidenden Moment, wo die wichtigsten Geschehnisse in der Schweben standen; es ist betitelt „Kaiser Ferdinand II. standhaft gegen den Andrang der Rebellen, während Dampierre's Cuirassiere gegen dieselben in die Hofburg einrücken“.

Die Geschichte ist die: 1619 hatten die Böhmen unter Graf Thurn und die Ungarn unter Bethlen Gabor, für die protestantische Partei gegen den Kaiser fechtend, plötzlich Wien überfallen und umlagert; die Bürger, ebenfalls der protestantischen Partei zugethan, schickten eine stürmische Deputation auf die Burg, um vom Kaiser die Unterschrift eines Decretes zu erzwingen, wodurch die freie Religions-

übung gewährt würde. Der Kaiser widerstand sowohl Bitten wie Drohungen, obgleich es die Deputirten an Zu- dringlichkeit nicht fehlen liessen und er im Augenblicke ohne Hülfe war; da langte plötzlich eine Abtheilung Cui- rassiere von Dampierre's Armee im entscheidenden Moment an, ritt in die Burg, die Dränger zogen sich zurück.

Im Bilde ist die Begebenheit auf eine lebendige und sehr verständliche Weise dargestellt; der Kaiser steht am Tisch und wendet sich abweisend gegen die Andringenden, deren einer ihm die Feder zur Unterschrift aufdringen will, während ein anderer ihm mit herrischer Geberde und lauter Rede die Nutzlosigkeit des Widerstandes zu bedeuten sucht.

Aber durch's Fenster sieht man bereits die zu Hülfe kommenden Reiter, die kaiserliche Standarte weht im Hofe, die Trompeten schmettern, und die Deputation, bereits ängstlich und besorgt um den Ausgang, sucht in ihren weniger kühnen Mitgliedern schon nach einem gesicherten Rückzuge. Voll Schrecken deutet man nach dem Hofe hinaus, an der Thüre bringt man Botschaft von dem, was draussen vorgeht, und Bestürzung bemächtigt sich der erst so Muthigen; der günstige Moment ist vorbei, das Schicksal hat sich entschieden.

Der Künstler hat vielleicht den „Rebellen“ etwas weniger Würde gegeben und dem Kaiser etwas mehr Hel- denhaftigkeit, als sie in Wirklichkeit gehabt haben mögen; indessen ist er beiderseits nicht über das Maass gegangen. Der Kaiser besonders ist ihm wohl gelungen, eine bestimmt ausgeprägte Persönlichkeit. Das blasse, schlaffe Gesicht ist vielleicht ein wenig veredelt, die Haltung der Figur viel- leicht ein wenig zu energisch für den Mann, dessen grösste Eigenschaft eine zähe Ausdauer, unbesiegbarer Eigensinn und kalte Grausamkeit war. Der Foliant mit der Inschrift „Concilium tridentinum“, auf welchen der Kaiser die Hand stützt, und das Crucifix auf dem Tisch, so wie die Urkunde, worin das Wort „Augsburger Confession“ in grösseren Cha- rakteren lesbar ist, deuten wenigstens an, was der Künstler

nicht darstellen konnte, die Ursache der ganzen Verhandlung, welche im Bilde vorgeht.

Die Malerei des Bildes zeigt grossen Fleiss und Sorgfalt, das Colorit jedoch ist nicht recht malerisch, und Manches, besonders im Stofflichen, lässt zu sehr die darauf verwandte Mühe und eine gewisse Künstlichkeit des Machwerk's durchblicken.

„Eine Scene aus dem dreissigjährigen Kriege“ ist ein vortrefflich gemaltes Bild von J. Czermak. Es stellt die gewaltsame Bekehrung der böhmischen Bauern nach der Niederlage des Königs Friedrich von der Pfalz und der Wiedereroberung Böhmen's durch Ferdinand II. vor. Bekanntlich wurden die ketzerischen Böhmen durch die Plackereien und Gewaltthätigkeiten der rohen Soldatesca, die man bei ihnen einlegte, und welche sich Alles erlauben durfte, zum Katholicismus zurückgezwungen, wenn sie nicht vorzogen, aus dem Lande zu flüchten; denn Ferdinand II. hatte gesagt, er wolle lieber eine Wüste, als ein Land voll Ketzer.

Das Bild zeigt uns das Innere einer Hütte, wo soeben die Durchsuchung nach hussitischen Büchern und gottesdienstlichen Gegenständen stattgefunden hat und nach deren Auffindung die Einquartierung zurückbleibt, während der die Soldaten führende Mönch, der die Durchsuchung leitete, die Hütte verlässt, gefolgt von seinen bewaffneten Gehülfen. In stummem Grame sitzen der Mann und das Weib, den Säugling an der Brust, da, sie weichen der Gewalt. Ein junger kräftiger Mann sitzt mit verbissenem Grimme auf der Bank und hält den gewaltigen Hund nieder, der gleich ihm selbst die fremden Eindringlinge gern feindlich anhalten möchte; böse Blicke des Hasses auf den Dominicaner werfend, welcher eben so böse und drohende erwidert; der Hass ist gegenseitig. Die Kinder aber, wenig verstehend, um was es sich handelt, küssen dem Mönche die Hand, denn er hat ihnen hübsche, bunte Heiligenbilder geschenkt. Weiter zurück im Hintergrund der Hütte sehen

wir einen gemeinen Söldner grinsenden Gesichtes, den gefundenen Abendmahlskelch und gottesdienstliches Geräth zum Bündel schnüren und sich anschicken, seinem mönchischen Führer zu folgen; andere aber sind schon am Zechen auf Kosten des zu bekehrenden Hauswirthes.

Gemalt ist das Bild ganz vortrefflich; man erkennt freilich sogleich die Weise des Meisters, dessen Schüler Czermak war, des Belgiers Gallait; doch kann man diese Malerei keine directe Nachahmung nennen. Die Farbe ist klar und kräftig, besonders das Fleisch der nackten Kinder vortrefflich. Es ist eines der bestgemalten Bilder aus dieser Zeit.

Weniger bedeutend sind Czermak's „Matrosen am Steuerruder“. Eine Scene auf der Prager Brücke, worin eine Berühmtheit czechischer Literatur und Poesie als Bettler erscheint, ist gleichfalls unbedeutend; dabei ist die Farbe des Bildes schwarz und trübe, was um so mehr auffällt, als der Künstler sonst als ausgezeichnete Colorist glänzt. Rühmend zu erwähnen ist eines Bildes von Karl Swoboda in Wien: „Kaiser Karl's V. nächtliche Fahrt über die Alpen“, mehr noch eines anderen Werkes desselben Künstlers: „Johanna von Castilien an der Leiche ihres Gemahls“, es ist eine schöne, tief empfundene, und in edler Form durchgeführte Composition. Ein drittes Bild des Künstlers, „Die Verkündigung des Todesurtheils an Kurfürst Johann Friedrich von Sachsen“ ist charakteristisch in der Darstellung der Personen und der Zeit, aber der Gegenstand der Darstellung ist nicht anziehend und entbehrt alles höheren Interesses.

Die Geschichte von der heldenhaften Gräfin von Schwarzburg, welche dem grimmigen Herzog Alba zu imponiren wusste, ist von zwei Künstlern dargestellt und zwar in einem grossen Bilde von Heinr. Rustige in Stuttgart und in einem kleineren von Joseph Munsch in München; Rustige's Darstellung hat einen etwas theatralischen Charakter, welcher fast allen Bildern dieses Künstlers eigen ist, ein-

facher in der Darstellung ist das Bild von Munsch, ein Werk von anzuerkennendem Verdienst.

Wie eine Theater-Szene erscheint eine Darstellung von Hermann Plüddemann in Dresden, dessen ich schon unter den Meistern der romantischen Düsseldorfer Schule gedachte: „Kaiser Friedrich Barbarossa schlichtet auf dem Reichstage zu Besançon 1157 den Streit der Parteien“. Der Titel des Bildes ist schlecht gewählt, es stellt dar, wie Otto von Wittelsbach, ergrimmt über die Anmassung des päpstlichen Legaten, gegen diesen das Schwert zieht, der Kaiser aber dazwischen tritt und den zornigen Ritter zur Ordnung ruft. Die Anordnung ist gar zu symmetrisch, in der Mitte der Kaiser, rechts die Fürsten, links die Geistlichen, beides Gruppen von nur wenigen Figuren; bei viel Bewegung ist doch nur wenig wirkliches Leben in dieser Darstellung, aus dem interessanten, bedeutenden Gegenstande ist trotz der sichtbaren Bemühung des Künstlers dennoch kein interessantes, bedeutendes Bild geworden.

Ganz und gar theatralisch, wie eine Opern- oder Ballet-Szene hat Alb. Graefle in München „Hermann's Triumph nach dem Siege über Varus“ dargestellt. Diese Germanen sind gar civilisirte und elegante Leute, und die erschlagenen und verwundeten Römer sind vermuthlich eben erst aus der Garderobe hervorgetreten, ihre Costume sind neu und sehr sauber gehalten. Die Choristinnen sind alle recht hübsche Mädchen und bewegen sich nicht schlecht, überhaupt hat der Impresario der Oper die Kosten nicht gescheut, die Tricots sitzen vortrefflich und sehen beinahe natürlich aus, Scenirung und Gruppierung ist geschmackvoll.

Was diesem Bilde schadet, ja es fast gänzlich seinem Gegenstande widersprechend macht, die äusserst saubere Farbe und Behandlung, kommt in anderen Werken des geschickten Künstlers zu besserer Geltung, namentlich im Portrait und im Genre, wo er glänzende Leistungen aufweist; Alles passt nicht überall, und Alle können nicht Alles.

Geht es in diesem Bilde zu civilisirt und anständig zu,

so um so wilder in einem grossen Geschichtsbilde von Dr. Otto Heyden in Berlin, „Herzog Bogislav von Pommern auf seiner Wallfahrt im Kampf gegen die Türken bei Kandia 1497“. Herzog Bogislav war ein sehr starker Herr, aber wenn es diesen Türken recht Ernst darum wäre, er käme nicht lebendig davon, so gewaltig er auch um sich haut. Die Farbe des Bildes ist kräftig und die Behandlung derb und energisch.

Ludw. Rosenfelder's „Betende am Grabe Heinrich's IV. in der ungeweihten Capelle der heiligen Afra in Speyer 1106“ ist ein Genrebild, welches ohne den Titel kein höheres Interesse erregen kann. Eine gewisse Gefühlspoese, welche dem Künstler diese Composition eingegeben hat, würde sich in Worten vielleicht sehr ergreifend und bedeutend aussprechen lassen, man kann aber vor dem Bilde nur ahnen, was er uns sagen wollte. Die malerische Durchführung des Bildes ist sehr zu loben.

Ein zweites grosses Bild von Rosenfelder stellt eine Scene aus der Reformationgeschichte vor. Bei einem Gastmahl, welches der Herzog von Alba auf der Morizburg bei Dresden verschiedenen deutschen Fürsten gab — es war nach der Schlacht bei Mühlberg, wo der schmal-kaldische Bund geschlagen worden — wurde der Landgraf Philipp von Hessen, trotz einem früheren Versprechen des Kaisers, auf dessen Befehl gefangen genommen. Der anwesende Kurfürst Joachim der Zweite von Brandenburg war so empört über diese Behandlung seines Freundes, dass er gegen Alba das Schwert zog und nur mit Mühe und hauptsächlich durch seinen Marschall von Trott von Thätlichkeiten abgehalten wurde.

Das ist der Gegenstand des Bildes, welcher, an sich nicht sehr interessant, in dieser Darstellung an Interesse nicht gewonnen hat: die Darstellung ist, wie in vielen anderen Bildern, nicht charakteristisch genug für eine Begebenheit, deren ganzer Werth ja nur in den handelnden Personen liegt; was bleibt, wenn die Persönlichkeiten und

die Zeit von der Begebenheit abgestreift werden, übrig, als eine ganz gewöhnliche Rauferei nach Tische?

Wenn dergleichen nicht mit einer ganz besonderen historischen und physiognomischen Treue und Genauigkeit behandelt, wenn Personen, Sitten und Costume nicht vollkommen portraitmässig wahr dargestellt sind, denn dadurch allein können sie charakteristisch erscheinen, da man in solchen Sachen nicht erfinden kann, so erhält die Darstellung immer etwas Gemachtes und erscheint wie eine theatrale Scene.

Die Malerei des Bildes ist sorgfältig behandelt, aber wie die Composition ohne Interesse, ohne Reiz in der Farbe wie in der Behandlung, gewiss nicht zu tadeln, wohl anzuerkennen, aber es fehlt ihr die künstlerische Freiheit und Originalität.

Wenn schon in diesem Bilde eine gewisse theatrale Darstellung auffällt, so mehr noch in einem Bilde von Karl Schorn „Die gefangenen Wiedertäufer von Münster“. Ganz uncharakteristisch in den Personen und in der ganzen Situation, macht dieses Bild durchaus den Eindruck einer Opernszene; es ist voll kleiner romantischer Episoden, wie sie nur ein moderner Romanschreiber in solchen Gegenstand hineindichten kann, voll Beziehungen der Personen zu einander, wie sie nur moderne Leute auf diese Weise kund geben würden, kurz, es stellt uns Masken vor, statt historischer Personen. Es ist unbegreiflich, wie dieses Bild seiner Zeit einen solchen Beifall finden und soviel Aufsehen erregen konnte, wie es gefunden und erregt hat.

„Der St. Johannisabend in Köln vor fünfihundert Jahren“ von Gustav Spangenberg in Berlin ist ein Bild ohne eigentlichen Inhalt; Frauen und Kinder werfen Blumen und Kräuter in den Rhein, das ist Alles, ein blosses Costumbild.

Es herrscht eine trübe Stimmung darin vor, für welche ich keinen Grund zu finden wüsste, die Leute sehen so ernst drein, schleichen so traurig daher, die Landschaft, oder vielmehr der Hintergrund ist so nebelig und grau, es

ist mehr die Stimmung des kühlen Spätherbstes als die des schönen Mittsommer-Abends. Die Farbe ist grau und stumpf und die Behandlung affectirt, und möchte auf künstlichem Wege naiv erscheinen, wie manche Franzosen.

Die gleiche Richtung, wie das oben genannte, zeigt ein Bild von Anselm Feuerbach in Rom: „Dante mit edlen Frauen von Ravenna spazieren gehend“. Ich habe des Künstlers bereits früher als eines Meisters in virtuoser Farben- und Pinsel-Behandlung erwähnt, dem es aber dabei auf innere und äussere Wahrheit nicht eben ankommt. Auch in diesem Bilde zeigt sich eine sehr geschickte Technik, eine grosse Pinselfertigkeit und eine bestechende, wenn auch unwahre Farbe. Wie der Gegenstand ein sehr nichtsagender ist, so ist auch die Composition eine höchst nüchterne und einfache, die Figuren stehen auf gleicher Linie gerade auf neben einander, der Horizont ist ungewöhnlich, ja, unnatürlich tief, die Landschaft ganz leer und fast nur Luft, so dass die stracken, geraden Figuren sich höchst auffallend vom Hintergrund absetzen; dieselbe Wirkung macht auch die Farbengebung, welche sich auf grosse Massen von contrastirenden Localfarben beschränkt, die wiederum durch einen gleichfarbigen Schatten und Mittelton vereinigt werden sollen.

Aber alle diese Einfachheit und scheinbare Naivetät der Auffassung und Darstellung ist eine affectirte und sehr bewusste Weise angewandt, um unsere Aufmerksamkeit zu erregen. Es ist dem Künstler gar nicht daran gelegen, mit seiner Kunst etwas zu sagen und zu schaffen, es kommt ihm lediglich darauf an, des grossen Publicums Neugierde anzuziehen und durch irgend etwas unerhört Neues, noch nicht Dagewesenes, Aufsehen zu erregen.

Jeder Pariser Salon bringt eine solche Neuigkeit zu Tage, welche erscheint, von sich reden macht, einige Monate oder Jahre bewundert wird und dann verschwindet und verachtet wird, wie gebührlich. Wir haben in Paris auf Leute, welche die Farbe eines Rubens überbieten

wollten, andere folgen sehen, welche plötzlich ganz farblos und schwarz malten, auf diese andere, welche mit einer Palette voll Schmutz und der unglaublichsten Sudelbehandlung sich für den Augenblick den Ruf von grossen Coloristen erwarben, dann kam die sogenannte Realisten-Schule und endlich, damit der Contrast recht stark sei, die der neuen Antiken, welche eine Art von Gemisch von pompejanischem und Louisquinzestyl erfunden haben, und so wird es auch ferner fortgehen, weil Paris eben Paris ist.

Unsere armen Deutschen aber, welche den Glauben an Paris angenommen haben, ahmen in gutem Glauben alle diese Kunstthorheiten nach und — tragen die Mode vom vorigen Jahre. Schade nur, dass ein grosser Theil unseres kunstliebenden und, wie es glaubt, auch kunstverständigen Publicums sich gar so gern von diesen Neuigkeiten und dieser falschen Genialität blenden lässt und häufig eine ganz äusserliche, gemeine Kunst bewundert, welche ohne alle Poesie, ohne Begeisterung, ohne Wahrheitsgefühl, Talent und Geschick anwendet, wie eine Phryne ihre Reize.

Es bleibt mir noch die Aufgabe, eine kleine Anzahl von Künstlern zu erwähnen, welche geschichtliche Stoffe in einer mehr oder minder novellistischen Auffassung geben, sich aus der weiten Welt in's Enge ziehen und Scenen des inneren und häuslichen Lebens historischer Personen bearbeiten oder Momente der Cultur- und Kunstgeschichte und ihrer Vertreter. So Eduard Ender in Wien in seinem recht lobenswerthen Bilde: „Franz I. in der Werkstatt des Benvenuto Cellini, wie dieser ihm das Modell zu einem Jupiter aufdeckt“. Aug. Siegert in Düsseldorf erzählt uns die Anekdote, wie Kaiser Max dem Albrecht Dürer die Leiter gehalten hat, in einem sehr sauber und zierlich ausgeführten Bilde. W. A. Beer in Frankfurt a. M. schuf den „Besuch eines italienischen Malers bei Albrecht Dürer“ mit

feiner Charakteristik der Personen und Zeit. Franz Schams in Wien hat „Schiller in der Karlsschule“ gemalt, in dem Momente, wo über der Vorlesung der „Räuber“ der Herzog plötzlich hereintritt, und die begeisterte Gesellschaft stört; das gut gemalte Bild erinnert sehr an die Darstellung desselben Gegenstandes von v. Oer in Dresden.

Friedrich Pecht in München hat in einem grösseren Bilde „Göthe's Besuch am badischen Hofe mit den Grafen Stolberg“ geschildert und den Charakter der Zeit, der Personen und ihrer Beziehungen miteinander gut getroffen. Bei allem individuellen Leben der dargestellten Personen hat der Maler die höfische Sitte und Mässigung eingehalten und seine Darstellung erscheint wahr und überzeugend. Nur die Farbe des Bildes ist etwas zu durchscheinend und körperlos, besonders in der Figur des Göthe, welcher, gegen den hellen Himmel gestellt, fast so aussieht, als schiene die Sonne hindurch.

Ein ausserordentlich feines Bild ist „Lavater und Lessing bei Moses Mendelssohn“, von M. Oppenheim in Frankfurt a. M. Die Persönlichkeiten und ihre Beziehungen zu einander sind ganz vortrefflich dargestellt; mit einiger Kenntniss der damaligen philosophischen Streitigkeiten glaubt man die Gespräche dieser Männer zu hören. Und so richtig, wie diese Persönlichkeiten aufgefasst sind, so fein und gediegen ist die Behandlung des Bildes.

Höhere Ansprüche im Aeusserlichen der Erscheinung machen die vortrefflich gemalten grösseren Geschichtsbilder von Julius Schrader in Berlin: „Cromwell am Sterbebette seiner Tochter“ und „Maria Stuart reicht sich die Hostie vor der Hinrichtung“. In beiden Bildern ist eine höchst erregte Seelenstimmung ausgedrückt, in letzterem vielleicht nicht ganz ohne einige theatralische Steigerung. Die Farbe beider Bilder ist, wie in allen Werken des Meisters, schön, klar und kräftig, die Behandlung markig und virtuos; schade, dass der Glanz dieser Malerei durch die eigenthümliche Technik in kurzer Zeit durch Nachdunkeln der starken

Lasuren beeinträchtigt wird. Die Reife alter Bilder kommt daran gar zu schnell.

Wie Biographien und Charakter-Schilderungen bedeutender Personen zur Geschichte gehören, so können Portraits bedeutender Männer in ihrer Weise oft bedeutende Geschichtsbilder sein, nur freilich müssen sie anders aufgefasst sein, als die beiden historischen Portraits von Julius Hübner in Dresden, welche Karl den Fünften und Friedrich den Grossen darstellen.

Es ist eine alte Liebhaberei der romantischen Schule, der Herr Hübner angehört, Sterbende darzustellen und gerade ihre Helden in dem Momente zu zeigen, wo sie das gemeinsame Loos der Menschenkinder erleiden; aber grosse Männer, gewaltige Geister und Helden darzustellen, wie sie der „traurigen Last des Alters“ erlegen sind, das ist eine ganz besondere Grille. Auf der Schwelle des Todes, geistig und körperlich matt, lahm, frierend, schlotternd mit hängendem Munde und erloschenem Auge, zwei halbkindische Greise, sehen wir zwei Männer vor uns, deren Geist und deren Energie die ganze Welt bewegt haben. Sollen diese Bilder das Memento mori predigen? Das kann man, dünkt mich, auf geschmackvollere Weise thun. Oder will der Künstler uns als cynischer Philosoph beweisen, dass alles, was wir ehren und bewundern, nur Eitelkeit und Schein ist, und das der grösste König es endlich nicht besser hat als der elendeste Bettler? Man sagt wohl, Niemand ist ganz glücklich vor seinem Ende, aber es scheint, dass man auch nach dem Tode noch Unglück haben kann; denn so vor das Publicum geführt zu werden, ist doch gewiss ein Unglück.

Unter den Kriegs- und Schlachtscenen ist Feodor Dietz mit einem Bilde vertreten, welches „Die Zerstörung von Heidelberg durch den französischen General Melac“ schildert. Es ist ein grosses Bild voll Leidenschaft und Bewegung und als Composition sehr zu rühmen. In der Auffassung

sehr charakteristisch, in der malerischen Darstellung sehr effectvoll, lässt das Bild dennoch eine feinere Durchbildung des Einzelnen entbehren, selbst bei seinen grossen Dimensionen; in einem anderen Bilde des productiven Künstlers, „Die Erstürmung von Belgrad durch Kurfürst Max Emanuel von Bayern“, entbehren wir die Wahrscheinlichkeit in der Darstellung, welche uns nicht überzeugt. Es mag an der Anordnung des Bildes liegen, in welchem Gruppen über Gruppen auf verschiedene Pläne über einander geordnet sind, ohne dass die Terrain-Verhältnisse, welche diese Anordnung möglich machen, klar in's Auge fallen.

Adolf Eybel's „Grosser Kurfürst in der Schlacht von Fehrbellin“ ist ein Reiterbild in grossen Dimensionen, ohne besonderes Interesse, und von mangelhafter Zeichnung. W. Lindenschmidt und A. Vischer haben beide „Die Gefangennehmung Franz' des Ersten in der Schlacht bei Pavia“ gemalt auf sehr verschiedene Weise, und wenn des einen Künstlers Phantasie sich einer unbändigen Wildheit hingeeben hat, so ist der andere dagegen etwas zu zahm gewesen in der Auffassung dieser Begebenheit. In Lindenschmidt's grossem Bilde sehen wir einen entsetzlichen Wuthkampf, und es ist nicht wahrscheinlich, dass der König, barhäuptig über seinem gefallenen Pferde stehend und sich ritterlich wehrend, diesem Ansturm von daherstürzenden Lanzknechten lebendig entkommen würde. Trotz aller Uebertreibung aber und trotz der Mängel dieses Werkes athmet es eine poetische Begeisterung, es erinnert an den Ton der Lanzknecht-Lieder.

Ist in diesem Bilde der Kampf und das Gewühl etwas gar zu wild und gewaltsam, so geht es dagegen in dem anderen doch wohl etwas gar zu fein ordentlich zu, wenn auch der Künstler die Uebergabe des Schwertes an den Grafen Lannoy, der es knieend vom Könige entgegennahm, ganz geschichtsgetreu dargestellt hat.

In den meisten Fällen war die deutsche Kunst auf dem Gebiet der Schlachten-Kriegsscenen bis zur Hälfte

unseres Jahrhunderts entweder eine rein offizielle, welche auf Befehl und nach Angabe arbeitete, oder von blossem militairischen Interesse inspirirt, von Fachleuten für Fachleute arbeitend, und wir, die Beschauer, fühlten uns wenig dadurch angeregt, höchstens durch ein Interesse der Curiosität.

Dies hat sich in den zehn folgenden Jahren geändert; unsere Künstler begannen, sich mit der Darstellung der Befreiungskämpfe gegen Napoleon I. zu beschäftigen und uns eine wirklich glorreiche Epoche unserer Geschichte zu schildern. Unter den Werken der vorgenannten Art zeichnen sich drei Bilder des Berliner Elsholz aus. Es sind dies „Die Schlacht bei Leipzig“, „Die Schlacht bei Bar-sur-Aube“ und ein „Moment aus der Schlacht vor Paris“, alle drei militairisch genau aufgefasst und dargestellt, nüchtern, naturgetreu und ohne weiteres Bestreben nach malerischer oder poetischer Wirkung, aber gut gruppiert, lebendig und höchst sorgfältig durchgeführt, wenn auch ohne eigentliche Farbe und mit trockener Behandlung; sie erinnern durchaus an die Behandlungsweise der Schlachtenbilder von Peter Hess, doch ist die Farbe hier noch unscheinbarer und grauer, wie in jener.

„Die Schlacht bei Leipzig“ ist gewiss ein Gegenstand aus der deutschen Geschichte, der allgemein Interesse erregen muss, und so erregt ein Bild derselben von Peter Hess Interesse des Gegenstandes und des altberühmten Meisters wegen, der es gemalt hat; das Bild aber lässt gar viel zu wünschen. Es stellt zwar die Begebenheit ganz anschaulich dar, ist aber in keiner Weise geeignet, den Beschauer irgend zu begeistern, es ist nüchtern, gar nüchtern.

Nun ja, die Begebenheiten zeigen nicht immer ihre bedeutende Seite in der wirklichen Erscheinung; die Glorie erhalten bedeutende Momente erst in der Geschichte, welche Vorhergegangenes und Folgendes zusammenstellt und den verhängnissvollen Augenblick in vollem Lichte zeigt; ich glaube aber doch, dass der Moment des Sieges über den

Welt-Eroberer selbst in der Wirklichkeit einen bedeutenderen Eindruck machte, als hier im Bilde. Im Einzelnen ist das sehr figurenreiche Bild nicht uncharakteristisch, die Hauptpersonen sind vollkommen ähnliche Portraits, aber von der feinen Zeichnung und Durchführung des Details, welche frühere Bilder des Meisters zeigen, sehen wir in diesem Werke wenig, und dabei entbehren wir der Gesamtwirkung und des malerischen Colorits, welches überhaupt nicht die glänzende Seite seiner Kunst ist.

Fritz l'Allemand in Wien hat ein Gefecht aus dem ungarischen Kriege: „Die Brigade Montenuovo in der Schlacht bei Komorn“ in panoramaartiger Weise und höchst anschaulich dargestellt. Für Männer vom Kriegshandwerk muss das Bild höchst anziehend sein, mir erschien es wie ein Blick auf ein grosses Feldmanöver.

Unter verschiedenen Schlachtbildern von Albrecht und Franz Adam, welche alle zu loben sind, zeichnet sich ein „Reitergefecht bei Volta“ von Franz Adam durch grosse Lebendigkeit aus. Beide Maler sind sehr gute Pferdekenner und Darsteller; dass der jüngere die malerische Technik in vollkommenem Maasse besitzt, ist bei den Fortschritten der Kunst in unserer Zeit nicht zu verwundern.

Soll ich „Eine Parade“ von Friedrich Krüger zu den historischen Bildern zählen? Ganz gewiss.

Scheinbar nur ein blosses Portraitbild, schildert es Preussen in seiner Entwicklung nach den Kriegen und Siegen gegen Napoleon vollkommen. Was liegt daran, dass der Künstler nur die Gegenwart gemalt hat! uns ist sein Bild ein Geschichtsbild. Wie nach den Kriegen Friedrich's des Grossen die Kriegstüchtigkeit, die Soldatenhaftigkeit der Preussen nur noch in Paraden und Manövern Gelegenheit fand, sich charakteristisch zu äussern, so waren die Paraden Friedrich „Wilhelm's“ des Dritten ein Nachklang der Siege von 1813—1815, und sie sind ebenso historisch bezeichnend, wie des alten Fritz Potsdamer Militair-Schauspiele.

Vor einem Bilde, wie dieses ist, sollten die neueren Realisten in der Malerei ihre Theorien demonstrieren und ihre Werke prüfen; ich fürchte sehr, der höchst naive Maler des Bildes würde ihnen allen noch zu rathen aufgeben. Es ist ein Portraitbild, aber welches Portraitbild! Hunderte von Personen sind auf einem weiten Raume in dichten Gruppen geschaart, und fast jede, in nächster Nähe wie in weitester Ferne, ist nicht nur eine charakteristische Erscheinung, sondern ein Portrait vom Wirbel bis zur Fusspitze, und nicht etwa bloss ein äusserlich ähnliches Portrait. Die ganze Persönlichkeit spricht sich aus, so bestimmt und charakteristisch, dass wir die seitdem gealterten und veränderten Personen in dieser jüngeren Erscheinung sofort erkennen. Es ist ganz und gar die Treue eines photographischen Bildes, es ist auch ganz der Charakter eines solchen Bildes, den der Künstler erstrebt und erreicht hat; dabei aber besitzt sein Werk eine Lebendigkeit, eine Freiheit der Bewegung in allen Figuren, welche die später erfundene Maschinenkunst wohl noch nicht erreicht hat und kaum erreichen wird. Nicht genug ist es zu bewundern, wie in diesem Bilde die unsägliche Menge des Details in eine ruhige Haltung gebracht ist, und wie die schärfste Ausführung des Einzelnen sich immer der Gesamtwirkung unterordnet. Die Behandlung der Malerei in diesem Bilde ist ganz eigenthümlich naiv; ohne irgend eine Absichtlichkeit folgt sie dem Gegenstande mit der grössten Freiheit und Sicherheit, und so ist auch die Farbe des Bildes unscheinbar naturgetreu, so dass man eben gar nicht darauf aufmerksam gemacht wird und die wirklich grossen technischen Schwierigkeiten der Darstellung nicht bemerkt.

Wilh. Camphausen in Düsseldorf, ein vielseitig gewandter Künstler, hat sich vielfach in Darstellungen der Schlachten und Helden des siebenjährigen Krieges ausgezeichnet. Ein vortreffliches Bild von ihm ist „Friedrich II. und das Dragoner-Regiment Bayreuth nach der Schlacht bei Hohenfriedberg“. Der König lässt nach der gewonnenen Schlacht

das Regiment, welches zum Siege den Ausschlag gegeben hatte, mit den von demselben eroberten Gefangenen und Fahnen defiliren. Das siegesfreudige Selbstbewusstsein dieser Reiter und ihres Anführers ist recht warm aufgefasst und trefflich dargestellt, ebenso die Theilnahme der übrigen Truppen; der noch jugendliche König ist in stolz freudiger Erregung und grüsst recht königlich den heranreitenden salutirenden Feldmarschall Gessler, welchem er vor der Schlacht eine spöttische Bemerkung über das Regiment gemacht hatte, das in schlechtem Ansehen bei ihm stand, worauf der alte General ihm nach dem Siege in gleichem Tone antwortete. Die Hauptfiguren im Bilde sind alle Portraits und sehr gelungen, die Situation und überhaupt der ganze Vorgang ist mit überzeugender Wahrheit und Natürlichkeit dargestellt, die malerische Erscheinung des Ganzen ist eine sehr reiche, wozu die vielen bunten Fahnen und Uniformen viel beitragen; bei aller Mannichfaltigkeit des Einzelnen ist jedoch das Ganze vollkommen harmonisch und tadellos durchgebildet, mehr, wie dies bei manchen anderen Werken des sehr productiven Künstlers der Fall ist. Von geringerer Bedeutung ist sein „Seidlitz in Gotha“, wo er uns eine zahlreiche Versammlung von Gefangenen unkriegerischer Art zeigt, das Anhängsel eines französischen Truppencorps, welches der rasche Reitergeneral überrumpelt hatte. Einige Officiere verschiedener Grade, mehr aber Abbé's, Lakaien, Weiber, Friseure, Köche, Mohren und dergleichen Tross, womit sich die damaligen französischen Armeen behängten, und welche der preussische General sofort wieder entliess. Das Bild soll eine komische Wirkung machen, allerlei lächerliche Episoden kommen darin vor, indessen ist diese Komik nicht recht frisch und unbefangen und die Darstellung streift an Carricatur, ohne doch eigentlich charakteristisch zu sein; es ist durchaus nicht das Leben, welches in dem vorgenannten Bilde herrscht, und auch die künstlerische Vollendung darin, wie in jenem.

Ein sehr lebendiges, fein durchgeführtes Schlachtenbild

ist: „Die Schlacht von Zorndorf“, von E. Hüntten in Düsseldorf. Das Schwanken der Infanterie, welche, von panischem Schrecken ergriffen, trotz aller Anstrengungen des Königs nicht wieder vorgehen wollte, und das richtige Eintreffen des Generals Seidlitz mit der Cavallerie, welcher sich dem Feinde entgegenwirft, ist der Gegenstand des Bildes und recht anschaulich dargestellt. Ein zweites, kleineres Bild des Künstlers: „Eine Reiterattaque der Garde du Corps Friedrich's des Grossen“ ist dem Gegenstande nach unbedeutend, aber wie das vorige, sehr fein gezeichnet und zierlich ausgeführt.

Der russische Feldzug Napoleon's hat mehrere Darstellungen hervorgerufen. Ein ganz vortreffliches Schlachtbild ist: „Die Erstürmung der Schanzen von Mosaisk durch sächsische Cavallerie“ von Schuster in Dresden. Höchst lebendige Darstellung, vortreffliche Zeichnung, vortreffliche Farbe, freie, breite und meisterhafte Behandlung und zu allem diesem eine überzeugende Wahrscheinlichkeit der Darstellung zeichnen dieses sehr gute Bild aus. Es erinnert in der Darstellungs- und Behandlungsweise sehr an dergleichen Darstellungen von französischen Meistern der Ver-net'schen Richtung.

A. Nicutowsky in Karlsruhe hat den Rückzug über die Beresina in einem sehr verdienstvollen, sehr wirkungsreichen Bilde geschildert, wirkungsreich in Bezug auf die Farbe und Behandlung, welche einfach und anspruchslos, aber sehr gut durchgebildet ist. In den Gruppen des Vordergrundes ist der unselige Zustand der Flüchtenden, Versinkenden, sich in Verzweiflung aneinander Anklammernden, das Sträuben der Stärkeren, Rüstigeren gegen den Andrang der sich an sie Anhängenden, sie mit in's Verderben Hinabziehenden im Einzelnen sehr gut und lebendig dargestellt; die Brücke selbst und das Gedränge auf derselben ist mehr in den Mittel- und Hintergrund gebracht; besondere Kunst hat der Autor in einigen stürzenden, fallenden, sich überschlagenden Pferden gezeigt; es ist ein sehr tüch-

tiges und verdienstvolles Werk. Ein kleineres Bild desselben Malers: „Bivouac von Husaren auf einem Kirchhofe“, ist sehr fein in Bezug auf die landschaftliche Stimmung und sorgfältig durchgeführt; es ist eine romantisch-novelistische Genrescene, welche an Aehnliches von Lessing erinnert. Auch die graue, kühle Färbung und die einfache sorgfältige Behandlung erinnert an diesen Meister, welcher zwei ganz vortreffliche Darstellungen kriegerischer Begebenheiten vollendete, die jedoch mehr unter die Landschaftsbilder zu zählen sind, obgleich die Staffage darin von höchster Bedeutung ist. Es sind Scenen aus dem dreissigjährigen Kriege, mit all dem Ernst, historischer Treue, einfacher Natürlichkeit und Anspruchslosigkeit dargestellt, welche den Meister vor Allem auszeichnen. Bei Lessing's Bildern fällt es nicht leicht Jemandem ein, von Farbe oder Behandlung, von Zeichnung oder Composition zu reden, weil Alles da so ist, dass es dem Beschauer gar nicht in den Sinn kommt, dass es auch anders sein könnte.

Eines der anziehendsten und bedeutendsten Kriegsbilder ist: „Blücher's Uebergang über den Rhein am Neujahrmorgen 1814“, von Wilhelm Camphausen. Das dargestellte Ereigniss ist ein solches, worin sich eine ganze geschichtliche Epoche concentrirt, es knüpft sich eine weltumgestaltende Wendung der Dinge daran, so unbedeutend die einzelne Thatsache auch sein mag. Dass Blücher gerade da und dann über den Rhein ging, entschied vielleicht an sich nichts, aber charakteristisch für die Zeit und die Wendung der Weltgeschichte war es, dass die Heersäulen endlich den entgegengesetzten Weg nahmen, dass endlich nicht mehr der Feind uns in's Land brach, sondern wir ihm, dass durch das Besetzen der uns abgewonnenen Rheinseite, der Rhein wieder ein deutscher Strom wurde, und welche Heldengestalt dieser Kriege und welche Truppe vertritt wohl mehr die Idee des Vaterlands-Befreiungskrieges als der alte Blücher und die preussischen Landwehren. Die

Letzteren füllen den Vordergrund des Bildes gemischt mit den Ortsbewohnern und Landleuten, welche den freudigsten Antheil nehmen; der Meister hat es vortrefflich verstanden, den eigenthümlichen Charakter dieser eigenthümlichen Truppe darzustellen, ein gewisses gehaltenes ernsteres Wesen, eine mehr kriegerische als soldatische Haltung zeigt sich bei diesen Männern, es ist ein Volksheer, nicht eine Soldaten-Armee; auch die Verschiedenheit ostdeutschen Volkes in seiner persönlichen Erscheinung von westdeutschem ist ihm nicht entgangen und die charakteristischen Züge sind mit Feinheit angegeben.

In der Mitte des Bildes, erhöht stehend, befinden sich Blücher, Gneisenau, York, Prinz Wilhelm, Prinz Friedrich und weiter zurück ostpreussische Cavallerie, Artillerie, Kosaken. Rechts im Vordergrunde schlesische Landwehren vom 2. Leibhusaren-Regiment, worauf ostpreussische Jäger. Um diese Tageszeit, 9 Uhr morgens, war der geringe feindliche Widerstand am linken Ufer bereits völlig beseitigt und die Scene ging vor sich bei klarstem Frostwetter unter dem Jubiliren der Truppen und der Einwohner von Caub, zwischen den im Winterschmuck entzückend schönen Ufern. Diese Scene ist mit der grössten Lebendigkeit, mit der schönsten malerischen Wirkung und mit vollendeter Durchführung dargestellt.

Feodor Dietz führt uns in die Schlacht von Leipzig, und zwar nicht in den Soldatenkampf, sondern er lässt uns die Entscheidung des Tages in der Ferne sehen, und unter den Zuschauern, Bürgersleuten, Frauen, Kindern und Verwundeten freudig mit einstimmen in ihren freudigen Antheil. Dass am Ort und zur Stunde die Sache sich gerade so angesehen hat, kann ich freilich nicht ganz unbedingt glauben, indessen ist die Darstellung deshalb nicht unwahrscheinlich und nur ein leiser Hauch theatralischer Steigerung in manchen Personen verräth zu sehr des Künstlers Absicht, die weltgeschichtliche Bedeutung des Momentes auch in den Genrescenen seines Bildes durchklingen zu

lassen. Das Bild ist sehr gut gemalt, und viel klarer und feiner von Farbe, wie andere Werke des Meisters.

Die Schlacht von Waterloo ist dargestellt: von Adolph Northen in Düsseldorf, und zwar zwei Momente aus derselben; in einem grösseren Bilde den Hauptangriff der Engländer am Schluss des Schlachttages, in einem kleineren eine Episode der Vertheidigung in den ersten Stunden der Schlacht.

Beide Bilder sind allerdings mehr vom Standpunkt des soldatischen Standesinteresses aufgefasst und verrathen die welthistorische Bedeutung des Momentes, welchen sie darstellen, weiter nicht; ihr Autor hat es sich in diesen, wie in anderen Gemälden zur Aufgabe gemacht, die Specialgeschichte seiner in engerem Sinne heimischen Truppe, der Hannover'schen, zu verherrlichen; beide Bilder sind aber in ihrer Weise höchst bemerkenswerthe Erscheinungen. Es ist eine Lebendigkeit und eine Leidenschaftlichkeit in diesen Darstellungen, wie sie kaum in einem anderen Werke der Zeit und Art erscheint, und zugleich eine Naivetät der formellen Auffassung und Darstellung, welche ebenfalls einzig ist.

In dem grösseren Bilde ist diese Naivetät und die kindliche Unbefangenheit der Darstellung aber doch wohl etwas zu gross; man wird unwillkürlich an die grellen Aushängbilder vor unseren Jahrmarktsbuden erinnert; wie in diesen, ist zugleich die ganze unübersehbare Schlacht und auch die einzelnen, handelnden Personen deutlich darzustellen des Künstlers Absicht, und dadurch erhält die Darstellung etwas Kleinliches; Alles rückt gar so nahe aufeinander und verliert das rechte Verhältniss. Wir fühlen uns versucht, diese rothen und blauen Grenadiere zu zählen; die einzelnen Figuren erhalten, es ist nicht zu vermeiden, etwas Schematisches, das Ganze erinnert einigermassen an eine Aufstellung von Bleisoldätschen.

Bedeutender und wirklich sehr bedeutend ist das kleine Bild, in welchem die Vertheidigung eines Hannover'schen Quarré's, gegen den Angriff von Cuirassieren mit über-

raschender Lebendigkeit dargestellt ist. In Bezug auf die lebendige Auffassung könnte man dies Bild ohne Nachtheil desselben jenen vortrefflichen Darstellungen ähnlicher Begebenheiten von Horace Vernet zur Seite stellen, mangelte nicht der Ausführung des Einzelnen die Feinheit jenes unübertrefflichen Meisters oder überhaupt jede Feinheit.

Weniger gelungen ist die Gruppe der angreifenden Reiter, welche eigentlich einen wirren Knäuel bilden, worin nichts Einzelnes zur klaren Erscheinung kommt. Es kann wohl keinen grösseren Beweis für die vortreffliche Auffassung und für den geistig künstlerischen Werth des Bildes geben als den, dass es uns unwiderstehlich anzieht und fesselt, obgleich der Vortrag, die Ausführung von einer wirklich rücksichtslosen Derbheit, ja Roheit ist.

Der Künstler hat sich auch nicht im Geringsten um die technische Vollendung seines Werkes bekümmert, sie dient ihm lediglich zum Ausdruck seines Gedankens und des Thatsächlichen; Deutlichkeit scheint des Autors einziges Augenmerk gewesen zu sein. Es war bekanntlich zur Zeit der Schlacht sehr schlechtes Wetter, der Boden war erweicht von langem Regen, die Kämpfer waten in nassem Korn auf zertretenen kothigen Feldern. Das hat nun der Künstler (in beiden Bildern) recht anschaulich machen wollen und gemacht, die Kämpfer, die Pferde, die Kanonen, Alles ist wörtlich in Dreck (*sit venia verbo*) getaucht und umgewälzt. Die Pferde der Cuirassiere starren davon und verlieren fast die Gestalt vor anklebendem Schlamm und Schmutz, die Gefallenen sind im Schlamm begraben; in der That hat diese Beschlabberung einen kolossalen Maassstab angenommen, der Künstler hat den Koth factisch aufgetragen, so dick der Pinsel ihn geben wollte, es würde hinreichen für lebensgrosse Figuren. Und so naiv, wie diese Behandlung ist auch die Farbe, jede Localfarbe ist deutlich und ganz, roth ist roth, blau — blau, weiss — weiss, und nur der alles überziehende Schlamm vermittelt einigermassen.

Ich schätze diese Naivetät der Darstellung sehr hoch, denn sie ist ächt und ohne alle jene Affection, welche die Maler neuerer Schule so oft unter anscheinende Naivetät verbergen, um einen Reiz des Neuen zu gewinnen; wie aber in Allem das Maasshalten gut ist, so auch hier; eine grössere Feinheit der Behandlung, würde der Energie der Darstellung nicht schaden und der Beschauer würde neben den ausserordentlichen Vorzügen des Bildes nicht den gar so plumpen und geschmacklosen Vortrag zu bedauern haben, an welchen er sich schwerlich gewöhnen kann.

Beiläufig kann ich hier eines Bildes von H. von Maree's in München erwähnen, welches den Tod Schill's darstellen soll, vielleicht auch darstellt, aber durch die absurde Behandlung, das übertriebene dicke Auftragen der Farben, wie mit der Maurerkelle („maçonnée“ nennen die Franzosen diese Behandlung) völlig unsichtbar geworden ist.

Von den Wirkungen führt uns G. Graef in Berlin zu den Ursachen jener Kriege und Siege zurück und zeigt uns, wie die Helden-Heere entstanden, welche jene Siege erfochten, und das Vaterland von fremdem Joche befreien.

„Der Auszug der preussischen Landwehr in's Feld nach Einsegnung in der Kirche 1813“ ist ein sehr verdienstliches Werk voll Ausdruck und innigem Gefühl; es athmet ganz die feierlich-fromme, gehobene Seelenstimmung, welche sich in jenen Tagen des norddeutschen Volkes bemächtigt hatte.

Und so könnte ich noch einige Werke hier anreihen, führte eine Aufzählung von Allem nicht gar zu weit; auch die „Schlacht bei Grossbeeren“ von Georg Bleibtreu in Berlin, aber der Künstler hat in einem beweglichen Schreiben gebeten, ich möge über seine Werke schweigen, weil andere Kritiker ihn besser zu schätzen wüssten, als ich, der ich dieselben gar häufig arg getadelt hätte. —

Es ist eine schlimme Sache um eine ehrliche Kritik und ein verdriesslich Geschäft, sie zu machen!

Da aber, wie Geben seliger ist denn Nehmen, Loben

angenehmer ist als Tadeln, so bin ich Herrn Bleibtreu aufrichtig dankbar, dass er mich auf so höfliche Weise verhindert hat, seinem Triumphwagen auf dem Wege zum Tempel der Unsterblichkeit einige Sparren zwischen die Räder zu schieben.

Wenn man die ganze Reihe der geschichtlichen Bilder übersieht, so möchte man fast den Zweifel aussprechen, ob wohl überhaupt die Darstellung der Geschichte eine günstige Aufgabe für die bildende Kunst ist.

Wenn es Aufgabe der Kunst ist, das Schöne sichtbar darzustellen, so möchte ich fast bezweifeln, dass die Geschichte zur Lösung dieser Aufgabe günstige Gelegenheit bietet. Zu sehr an die individuelle Erscheinung gebunden, kann sich die Kunst nicht frei entfalten, und versetzt sie ihren Gegenstand in eine ideale Sphäre, schafft sie Begebenheiten und Personen poetisch neu, so entspricht sie nicht den Anforderungen unserer Zeit, die nach Wahrheit der Darstellung verlangt. Freilich aber verlangt unser Publicum, theilweise mit dem Schönen übersättigt und mehr noch unfähig es zu geniessen, vor Allem nach dem Interessanten, und das bietet die Darstellung verschollener Trachten, seltsamer Gebräuche und halbbekannter Individuen, von denen man schon dies und das gehört und gelesen hat.
