4493
S.56

LÜBKE-HAACK
DIE KUNST DES XIX. JAHRHUNDERTS
I. TEIL

DIE KUNST DES XIX. JAHRHUNDERTS UND DER GEGENWART / I. TEIL

BIBLIOTEKA POLITECHNIKI ŚLĄSKIEJ

Bauernmädchen vor der Kapelle von Karl Spitzweg

Original im Besitz des Herrn Eugen Spitzweg, München

Paul Neff Verlag (Max Schreiber), Eßlingen a. N.

GRUNDRISS

DER

KUNSTGESCHICHTE

VON

WILHELM LÜBKE

Siebzehnte Auflage

V.

DIE KUNST DES XIX. JAHRHUNDERTS UND DER GEGENWART / I. TEIL

von

Friedrich Haack

ESSLINGEN A. N.
PAUL NEFF VERLAG (MAX SCHREIBER)
1922

74

DIE KUNST

DES

XIX. JAHRHUNDERTS

UND DER GEGENWART

I. TEIL

DIE HISTORISCHEN STILE

VON

DR. FRIEDRICH HAACK

ao. Professor für Kunstgeschichte an der Universität Erlangen

4493.II

Sechste, vermehrte und verbesserte Auflage

Mit 14 Kunstbeilagen und 292 Abbildungen im Text

BIBLIOTEKA POLITECHNIKI ŚLĄSKIEJ

ESSLINGEN A. N.

PAUL NEFF VERLAG (MAX SCHREIBER)

1922

S.56

Alle Rechte, besonders das der Übersetzung, vorbehalten

Druck von Greiner & Pfeiffer, Stuttgart

Vorwort

Wilhelm Lübke hatte in seinem Grundriß der Kunstgeschichte dem 19. Jahrhundert keine einzige Abbildung und nur 30 Textseiten widmen können. Selbst davon habe ich nur sehr wenig und zumeist Nebensächliches herübergenommen, da sich die Auffassung gerade von jenem Zeitraum inzwischen wesentlich verändert hat. Mir schwebte als Ideal nicht lexikographische Vollständigkeit vor, sondern eine wirkliche Erzählung von den Haupttaten und Hauptthelden der Kunstgeschichte des 19. Jahrhunderts. Ferner suchte ich Text und Abbildungen zu einem organischen Ganzen zu verbinden, indem ich die einzelnen Künstler gerade an den abgebildeten Kunstwerken zu charakterisieren und diese deshalb auch möglichst nah bei dem dazu gehörigen Text anzuordnen bestrebt war.

Gleichsam wie von selbst habe ich das Schwergewicht auf die Malerei gelegt, als auf diejenige Kunst, in der sich der Genius des 19. Jahrhunderts besonders klar, mannigfaltig und bedeutend ausgesprochen hat. Von den einzelnen Völkern aber habe ich weit über die geschichtliche Gerechtigkeit hinaus das deutsche ausführlich behandelt, ist das Buch ja doch für Deutsche bestimmt und lernen diese am ehesten deutsche Kunstwerke auch im Original kennen — vermögen diese am ehesten mit deutschen Kunstwerken mitzufühlen und sich für deutsche Kunstwerke zu begeistern.

So schrieb ich bereits im Vorwort zur ersten Auflage im Spätsommer 1904. Was damals persönliche Neigung war, den deutschen Gedanken besonders herauszuarbeiten, ist gegenwärtig, im Zeitalter deutscher Not, geradezu Pflicht jedes deutschen Schriftstellers, auf welchem Gebiet er auch immer arbeiten möge.

Auf Wunsch des Herrn Verlegers wurde in der vorliegenden sechsten Auflage das Buch in zwei Teile zerlegt, auch wurden die Anmerkungen an den Schluß verwiesen. Über 40 Abbildungen sind im vorliegenden I. Teile neu hinzugekommen.

Im Literatur-Verzeichnis und in den Anmerkungen ist die im Text benutzte Literatur verzeichnet. Darüber hinaus wurde aber auch sonst noch manches Buch und manche Schrift namhaft gemacht, um es dem Leser bequem zu ermöglichen, jeglichen Orts Spezialstudien aufzunehmen. So wurde auch der vortreffliche „Alphabetische Schriftennachweis“ des Woermann-

schen Handbuches zu Rate gezogen. Daß keine Vollständigkeit der Literatur-Angaben erzielt wurde, ist selbstverständlich, wie überhaupt ein derartig zusammenfassendes Buch auch bei erneuten Auflagen vom Verfasser immer nur in jeder Hinsicht als „Versuch“ betrachtet wird.

Für das Mitlesen der Korrekturen meinem einstigen Schüler, Herrn Dr. Erich Müller-Erlangen, herzlichen Dank! —

Erlangen, vor Weihnacht 1921.

Friedrich Haack

Inhalt

Einleitung. S. 1

Erstes Kapitel: Klassizismus

1. **Einleitung** S. 13
2. **Malerei und zeichnende Künste:** Deutschland S. 23 (Carstens, Koch, Rottmann, Genelli); England S. 36 (Flaxman); Frankreich S. 36 (David, Ingres)
3. **Bildnerei:** Italien S. 46 (Canova); Dänemark S. 50 (Thorwaldsen); Deutschland S. 56 (Schadow, Rauch)
4. **Baukunst:** Deutschland S. 71 (Schinkel, Klenze); die übrigen Länder S. 88
5. **Das Kunstgewerbe** S. 90

Zweites Kapitel: Romantik

1. **Einleitung** S. 92
2. **Malerei und zeichnende Künste:** Deutschland S. 97 (Die Nazarener, Cornelius, Wilhelm Kaulbach, Schwind, Spitzweg, Ludwig Richter, Die Düsseldorfer, Rethel); Frankreich S. 166; England S. 166 (Dyce, Blake, Brown, Hunt, Millais, Rossetti, Burne-Jones, Crane, Watts)
3. **Baukunst** S. 177
4. **Die übrigen Kunstgattungen** S. 184

Die naturalistische Unterströmung in der Malerei während der klassizistisch-romantischen Epoche S. 187; England S. 188 (Turner, Constable); Frankreich S. 200; Deutschland S. 202 (Krüger, Waldmüller, Runge, Friedrich, Blechen)

Drittes Kapitel: Renaissancismus

1. **Einleitung** S. 224
2. **Malerei und zeichnende Künste:** Frankreich S. 225 (Géricault, Delacroix, Delaroche, Meissonier); die übrigen Völker außer den Deutschen S. 244; England S. 244; Italien und Spanien S. 245; Belgien S. 248 (de Biefve, Gallait, Leys, Wiertz); die Völker deutscher Zunge S. 255 (Piloty, Makart, Max, Defregger, Vautier, Knaus, Lenbach, Diez, Wilhelm Busch; die Berliner: Anton von Werner; die Soldaten- und Schlachtenmaler: Faber du Faur — die Frankfurter Schule: Burger — Karlsruhe, Düsseldorf, die Schweizer Schule, die Wiener Schule — die Landschaft, die religiöse Malerei: Munkácsy, von Gebhard — Anselm Feuerbach und Adolph Menzel)
3. **Bildnerei** S. 323. Frankreich S. 324 (Rude, Frémiet, Dubois); die übrigen Länder S. 328; Deutschland und Österreich S. 331 (Begas und Tilgner)
4. **Baukunst** S. 340. Deutschland S. 341 (Semper, Gedon, Wallot, Ludwig Hoffmann, die Brüder Seidl); das Ausland S. 351
5. **Das Kunstgewerbe** S. 352

Verzeichnis der Kunstbeilagen

	Seite
Bauernmädchen vor der Kapelle von Karl Spitzweg	Titelbild
Ruhendes Mädchen (Marmor) von Gottfried Schadow	60/61
Familienbild des Künstlers von Friedrich Overbeck, um 1823	100/101
Die drei Einsiedler von Moritz von Schwind	130/131
Landschaft von John Constable	192/193
Der „Fighting Téméraire" von William Turner	194/195
Algerische Frauen in ihrem Gemach von Eugène Delacroix	232/233
Bismarck-Pastelle von Franz von Lenbach	274/275
Kinderbildnis von F. A. von Kaulbach	278/279
Mittagsruhe bei der Ernte von Theodor Schüz	292/293
Aufziehendes Gewitter von Eduard Schleich	294/295
Sturm in der Campagna von Oswald Achenbach	296/297
Weibliches Bildnis (Nana) von Anselm Feuerbach	310/311
Studienkopf eines ältlichen Mannes mit weißem Vollbart und vollem Kopfhaar von Adolf von Menzel	322/323

Einleitung

So wenig die Kleider über den Wert eines Menschen, so wenig entscheiden im letzten Grunde die völkischen oder zeitlichen Merkmale, die jedem Kunstwerk gleichsam wie ein umgeworfenes Gewand anhaften, über seinen eigentlichen inneren Wert. Dieser bleibt allezeit allein von den rein künstlerischen Eigenschaften und Vorzügen abhängig. Dagegen ist es in volks- wie in zeitpsychologischer Hinsicht reizvoll zu beobachten, wie Nationalität und Epoche die Kunst in ihren äußeren Erscheinungsformen zu allen Zeiten beeinflußt und verändert haben. In diesem Sinne kann man, wie von dem „Stil" eines Volkes, so auch von dem Stil einer Epoche, von dem Stil eines Jahrhunderts sprechen. Besitzt das 19. Jahrhundert auch einen solchen ausgesprochenen Zeitstil, gleichsam einen Jahrhundertstil? —

Es ist immer eine mißliche Sache, den Propheten spielen zu wollen, indessen darf man die Behauptung wagen, daß die Kunstgeschichtschreiber späterer Jahrhunderte, wenn sie auf die gesamte Vergangenheit zurückblicken, schwerlich mit dem Anfang des 19. Jahrhunderts einen Haupteinschnitt ansetzen dürften, vielmehr mit dem Beginn jener nicht nur kunstgeschichtlich, sondern auf allen geistigen Gebieten des Lebens wichtigen Bewegung, für die wir heute noch keinen besseren Namen als die „Moderne" besitzen. Dementsprechend soll auch die vorliegende Darstellung der Kunst des 19. Jahrhunderts und der Gegenwart dergestalt in zwei Bände zerlegt werden, daß der zweite mit der Moderne beginnt. Die Entstehung dieser modernen Bewegung erscheint uns gegenwärtig sogar so bedeutsam, daß sie sich innerhalb unserer christlich-germanischen Kulturepoche überhaupt nur mit dem Beginn der Renaissance vergleichen läßt.

Das gesamte Mittelalter besitzt einen ausgesprochen einheitlichen Stil und läßt eine stetig aufsteigende Entwicklung klar erkennen. Aus den Bausteinen, die Altertum und Morgenland geliefert, haben sich die christlich-germanischen Völker im Mittelalter eine Kunst aufgerichtet, die ihr innerstes Sehnen und Fühlen, ihre christlich-religiöse Grundstimmung in idealer Verklärung verkörpert. Man darf diese Stimmung beileibe nicht als eine rein katholische auffassen, denn der Protestantismus war darin gleichsam im Verborgenen enthalten. In der mittelalterlichen Kunst erscheinen die Vorzüge beider Bekenntnisse: die heitere Feierlichkeit und der Phantasiereichtum des einen mit der Innerlichkeit und Gefühlswärme des anderen zu einer höheren Einheit verschmolzen. Die Antike war Formenkunst gewesen und die Renaissance sollte wieder Formenkunst werden, das Mittelalter hat dagegen eine Ausdruckskunst im höchsten Sinne hervorgebracht. Gerade die Innigkeit des seelischen Empfindens ist es, die uns das mittelalterliche Kunstwerk ungeachtet etwaiger technischer Schwächen von Herzen lieben läßt. Und wie Bildwerk und Malwerk, so auch und so erst recht ist das mittelalterliche Bauwerk, selbst der mittelalterliche Profanbau von Gefühl erfüllt. Man mag in Deutschland oder in Frankreich, in England, ja sogar in Italien reisen, den stimmungsvollsten Eindruck rufen allemal die mittelalterlichen Bauwerke in uns hervor. Als die gesamte Kunstentwicklung des christlichen Mittelalters ihren Höhepunkt erreicht hatte

und das in Frankreich ersonnene, aber erst auf deutschem Boden bis in alle Konsequenzen — namentlich bezüglich der Turmbildung! — durchgeführte Wunderwerk der gotischen Bauweise voll ausgereift war, brach die Renaissance herein.

Das Mittelalter hatte nach dem Himmel gestrebt und die Erde verachtet, den Leib kasteit und die weltlichen Freuden verabscheut — wenigstens in der Theorie, wenn auch in Wirklichkeit daneben eine derbe Liebes- und Lebenslust herrschte. Aber diese Lust galt als Sünde, deren man sich schämte. Die Ideale waren rein geistiger Art und lagen im Jenseits. Dagegen ist nun für die Renaissance nichts so bezeichnend wie ihre grenzenlose Freude am Diesseits. Die Menschheit fühlte sich wie von einem Jahrhunderte währenden dumpfen Druck befreit, man wagte endlich tief aufzuatmen, sich seines Lebens wieder voll und rein zu erfreuen. Man dachte nicht mehr vorzugsweise an den Himmel, sondern man suchte sich auf dieser unserer alten Erde wohnlich und behaglich einzurichten. Man wollte sich dieses Lebens erfreuen, nicht etwa bloß in derbem Genuß, obgleich auch der sicherlich keine geringe Rolle spielte, sondern vor allem in künstlerischer Schönheit. Die Renaissance-Menschen sind künstlerische Genießer im edelsten Sinne des Wortes gewesen. Neben den großen Künstlern haben damals auch die feinsinnigen Nachempfinder und die begeisterten Kunstförderer gelebt. Ist ja doch das Wort Renaissance im Sinne einer Wiedergeburt des gesamten geistigen Lebens zu verstehen, das nach damaliger Auffassung das ganze Mittelalter hindurch nur in einem einzigen großen Todesschlafe daniedergelegen. Als Gegenbewegung gegen das jenseits gerichtete Mittelalter schloß sich die Renaissance an das gleichfalls diesseitsfreudige Altertum an. An Stelle der gotischen Lotrechte trat wiederum die antike Wagrechte, an Stelle der mittelalterlichen Schlankheit und asketischen Hagerkeit die behagliche Fülle und natürliche Rundung, an Stelle der Härte und Eckigkeit die weich geschwungene Kurve, an Stelle des abgezirkelten Maßwerkes das freihändig entworfene und stilisierte Ornament. Es war nur natürlich, daß die an der Antike orientierte Bewegung zuerst in Italien auftrat, im Lande der antiken Überreste, im Lande der antiken Überlieferung, die selbst im tiefsten Mittelalter niemals völlig erloschen war, in der Heimat der mit den antiken Menschen wahlverwandten oder gar von ihnen abstammenden Romanen, die gerade damals ihre höchste kulturelle Höhe erreicht hatten. Jetzt wandelte der Künstler auf der Sonnenhöhe des Glückes, er war imstande zu sagen und auszudrücken, was er wollte. Nach Jahrhunderten angespanntesten künstlerischen Ringens gab es keine Schwierigkeit mehr: Wollen und Können, Stoff und Form gingen restlos ineinander auf. Alle Teile und sämtliche Einzelheiten, so schön und bedeutend sie auch an sich sein mochten, ordneten sich frei und zwanglos in das große Ganze der künstlerischen Gesamtkomposition ein und bildeten damit eine in sich vollendete Harmonie. Vollendung und Abgeklärtheit, Ruhe bei aller Bewegung: das waren die Kennzeichen des klassischen Stils. Dieser Höhepunkt der italienischen Kunst verkörpert sich vom florentinisch-römischen, zeichnerisch-formalen Standpunkt aus in Raffael, vom venezianisch-malerischen in Tizian, während Lionardo da Vinci die Kunst erst auf diese hohe Entwicklungsstufe emporgehoben hatte und Michelangelo bereits als der Vater des Barockstils angesprochen wird.

Von Italien aus verbreitete sich die Renaissance überallhin. Diesseits der Alpen erlangte sie niemals den geschlossenen Charakter des organisch gewachsenen Kunststils wie in Italien, oder wie er erst recht der nordischen Gotik eigen gewesen war. Vielmehr vermischte sich die neu hereinbrechende Renaissance mit der alt einheimischen Gotik zu einem höchst merkwürdigen und malerischen Mischstil, in dem das echt germanische Bedürfnis nach individueller Selbstbetätigung den weitesten Spielraum fand und unendliche Reize mannigfaltigster Gestaltung hervorbrachte. In Deutschland spielt unser größter bildender Künstler, Albrecht

Dürer, entwicklungsgeschichtlich eine ähnliche Rolle wie Lionardo da Vinci in Italien, während sich in dem Schaffen Hans Holbeins d. J. und Peter Flötners eine Art und ein Stück raffaelischer Hochrenaissance verkörperte, soweit solche der deutschen Kunst überhaupt beschieden war.

Wie mitten im Sommer oder gar, wenn der Sommer kaum begonnen hat, zu Zeiten herbstliche Stürme durchs Land brausen, wie der Mensch auf der Höhe seines Lebens bisweilen von Gedanken und Empfindungen heimgesucht wird, von denen man glauben sollte, sie müßten dem Alter vorbehalten sein, so machten sich schon mitten auf der Höhe der eben emporgeblühten Renaissancekunst Ansätze zum Barock bemerkbar. Der Barock ist nicht eine von der Renaissance grundverschiedene Kunstrichtung, wie diese grundverschieden vom Mittelalter war, vielmehr nur eine Tochter oder anders gesagt: eine Spielart der Renaissance, eine Abwandlung dieses Stils ins Mächtige und Gewaltige, Bewegte und Leidenschaftliche, einseitig Gesteigerte und zugleich ins Malerische. Die schöne Harmonie der Renaissance wird einem kräftigeren Ausdruck geopfert. An Stelle des Einklanges zwischen dem Ganzen und seinen einzelnen Teilen treten die Einzelheiten an Bedeutung zurück zugunsten einer um so stärkeren Betonung der Hauptsache. An die Stelle der feierlichen mittelalterlichen Lotrechte und der ruhigen Wagrechte der Renaissance tritt die Diagonale, die Linie der Bewegung, der Leidenschaft, des malerischen Eindrucks. Jegliche Komposition wird weniger vom Standpunkt der linearen und formalen, als von dem der malerischen Wirkung aus entworfen. Auf das Zeitalter der großen Künstler folgt das Zeitalter der großen Maler. War Italien nur mehr eine Nachblüte vergönnt, so erwuchsen aus dem jungfräulichen Boden Spaniens die Velasquez und Murillo, in den Niederlanden aber die Rubens und Rembrandt. Und wie so oft der Enkel dem Großvater mehr als dem Vater ähnelt, wie in der Geschichte Bewegung und Gegenbewegung abwechseln, so ist die Barockkunst Ausdruckskunst gewesen, und es spiegelt sich in ihr bei den katholischen Völkern, bei denen sie am kräftigsten Boden gewann, die katholische Gegenreformation wider. Rubens ist geradezu als gewaltiger Vorkämpfer der katholischen Gegenreformation auf dem Gebiete der bildenden Kunst zu betrachten, während in Rembrandts biblischen Schöpfungen ausgesprochen protestantisches Empfinden mitklingt. Durch und durch weltlich, Formen-, nicht Ausdruckskunst ist dagegen wiederum das Rokoko, ein Erzeugnis französischen Geistes, eine Steigerung der Renaissance und des Barockstils nach der Seite des Kurvenreichtums, andererseits eine Abwandlung der harmonischen Renaissance und des schweren Barocks ins Leichte und Zierliche, Luftige und Duftige, weiblich Anmutige, ein wenig Spielerische. Ein ornamental dekorativer Grundzug kennzeichnet diesen Stil.

Die Kunst des 19. Jahrhunderts geht nun in allen ihren Richtungen, mit einziger Ausnahme der modernen, auf die vergangenen Kunstweisen zurück, und zwar ungleich weniger aufs Mittelalter denn auf die Antike, die von der Antike abgeleitete Renaissance und deren verschiedene Abwandlungen. Die Moderne aber wagt es zum erstenmal, über die Renaissance, das Mittelalter und die Antike hinaus zu denken, grundsätzlich ganz davon abzusehen und sich eine neue Kunst aus Eigenem, aus den Bedürfnissen, aus der selbständigen Beobachtung der Natur und aus der freischöpferischen Einbildungskraft heraus zu bilden.

Mit der Moderne beginnt also eine völlig neue Entwicklung. Wohin diese führen kann und schließlich führen wird, vermögen wir gegenwärtig noch nicht zu ermessen. Wohl aber erkennen wir bereits klar und deutlich den scharfen Einschnitt, der mit der Moderne einsetzt. Andererseits bildet das 19. Jahrhundert auch für unsere Vorstellung gegenwärtig noch ein von aller Vergangenheit grundverschiedenes Ganzes, eben weniger nach seinen künstlerischen Schöpfungen, als vielmehr nach dem politisch-sozialen und allgemein kulturellen Untergrund, aus

dem sich die Kunst entwickelt hat. Wie das Jahrhundert selber, so war auch seine Kunst gedankenvoll, empfindungstief und vor allem unendlich nuancenreich. An psychologischem Gehalt und Interesse steht sie der Kunst keiner anderen Periode nach. Aber sie war nicht ebenso gestaltungskräftig wie empfindungsselig, nicht ebenso formengroß wie gedankenvoll, nicht ebenso abgeklärt wie mannigfaltig. Das 19. Jahrhundert ist eben — alles in allem genommen — keine Epoche der Kunst, sondern eine solche der politischen und sozialen Bewegungen, eine Epoche der Geschichts- und der Naturwissenschaft, eine Epoche der Literatur und der Musik gewesen. Dabei empfand man die ganze Zeit hindurch bis auf den heutigen Tag ein inniges Verlangen nach der bildenden Kunst, geradezu einen Kunsthunger, wenn sich auch bisweilen die Anzeichen einer Übersättigung erkennen lassen, ohne daß man jemals so recht von Herzen satt geworden wäre.

Die große politisch-soziale Regsamkeit des 19. Jahrhunderts beruht im letzten Grunde auf der französischen Revolution und deren Ursachen. Jene Revolution hatte sich mit ihrer gänzlichen Umgestaltung alles vorher Dagewesenen, mit ihrer Umwertung aller Werte nicht auf die Politik und die sozialen Verhältnisse allein beschränkt, sondern auf alle Gebiete des geistigen Lebens erstreckt, so auch auf die bildende Kunst. Die französische Revolution ist schuld daran, daß es der Kunst seither an einer sicheren Überlieferung fehlt. Dieser Mangel aber unterscheidet, wie kaum ein anderes Moment, die Kunst des 19. Jahrhunderts von der Kunst sämtlicher früheren Jahrhunderte. Dieser Mangel hat ihr auch wie sonst nichts zum Fluch gereicht. Er macht sich überall und in jeder Beziehung geltend: beim Publikum wie bei den Künstlern, in technischer wie in stofflicher Hinsicht. Im Anfang des 19. Jahrhunderts war die Kunst derartig von Gedanken überladen, daß sie kaum mehr eine „freie“ Kunst darstellte, vielmehr bloß noch eine Illustration der Philosophie und der Literatur. Im Anfang des 20. Jahrhunderts läuft die Kunst Gefahr, sich zu überfeinern und zu verzärteln, sich im technischen Experimentieren oder in „Sensationen“ und Sensationchen für Kunstkenner und Ästheten zu verlieren und zu verflüchtigen. Es fehlt ihr gar zu oft das Große, das Erhebende, das unmittelbar und ohne Widerstand das ganze Volk mit sich Fortreißende. Auch sind wir viel zu zerklüftet nach Sitten und Gebräuchen, Empfindungen und Idealen, als daß eine und dieselbe Kunst uns alle begeistern könnte. Vor allem fehlt es uns an der Einheitlichkeit der religiösen Überzeugung. In früheren, künstlerisch glücklicheren Zeiten hat die gemeinsame religiöse Weltanschauung das Hauptmotiv aller bildenden Kunst abgegeben. Die Kirche, welche die Welt beherrschte, — die Kirche wünschte Kirchen. So bildete qualitativ wie quantitativ die kirchliche Baukunst bis zur Reformation den Hauptbestandteil aller Architektur, während das Kunsthandwerk die Kultgegenstände verfertigte und die der Natur frei nachschaffenden Künste die Kirchen mit Bild- und Malwerken ausschmückten, die wieder und immer wieder Christus, Maria und die „lieben Heiligen“ darstellen. Um den Gegenstand hatten sich weder Baumeister, Bildhauer, Maler, noch die große Masse der Beschauer viel zu sorgen, sondern es kam diesen wie jenen auf die Auffassung, die künstlerische Behandlung und Gestaltung des Gegenstandes an. Mit der Reformation ward die Ausdehnung der kirchlichen Kunst wenigstens bei den protestantisch gewordenen Völkern wesentlich eingeschränkt. Zugleich trat mit der Reformation die Renaissance auf. Während jene die Religiosität zu verinnerlichen strebte, suchte diese im Gegenteil die Religion ihrer herrschenden Stellung im Geistesleben der Menschheit zu entsetzen. Neben der kirchlichen Kunst wuchs jetzt eine weltliche Luxuskunst empor, die vorab den oberen, gebildeten und wohlhabenden Schichten der menschlichen Gesellschaft zugute kam. Die französische Revolution versetzte aber wie der kirchlichen, so auch der vornehmlich für die höheren Stände ausgeübten Luxuskunst den Todesstoß. Dagegen traten infolge der Um-

gestaltung aller Lebensverhältnisse geradezu eine Unzahl neuer Aufgaben hervor. Wenn es sich bei einem Rathausbau im 15. Jahrhundert darum gehandelt hatte, einen großen Saal herzustellen, in dem eben beraten und an festlichen Tagen geschmaust, gejubelt und getanzt wurde, während darunter in schaurigen Verließen unglückliche Gefangene schmachteten, so kam es für den Baumeister des 19. Jahrhunderts darauf an, dem unendlich komplizierten Verwaltungsapparat einer Weltstadt mit einer Unzahl von Bureaus zu genügen und diese alle dennoch unter ein Dach und hinter die gewünschte monumentale Fassade zu bringen. Man denke ferner an die Anforderungen der Gerechtigkeitspflege, der Landesverteidigung, der Wissenschaft, der Volksbildung, der Volkswohlfahrt, man denke an Gerichtsgebäude, Gefängnisse, Badeanstalten, Kasernen, Museen, Theater, Bahnhöfe, Markthallen, Kaufhäuser. Also eine große Anzahl von Bauproblemen, welche frühere Jahrhunderte kaum oder überhaupt gar nicht gekannt hatten. Und ebenso steht es um die frei bildenden Künste. Das ganze Gebiet der Geschichte, der Sage, der Volkskunde wird in den Bereich der Darstellung einbezogen, und über dem Fernsten wird das Nächste nicht vergessen. Neben historischen, mythologischen, ethnographischen mehren sich die Sittenbilder, die Bildnisse, die Landschaften. In allen vorausgegangenen Zeiten zusammengenommen ist nicht so Verschiedenartiges gebaut, gemeißelt, gemalt, radiert, gezeichnet worden, wie in dem einen 19. Jahrhundert allein. Dieser Reichtum an Vorwürfen hat aber dem Jahrhundert nicht zum Segen gereicht. Die unleugbar vorhandene Bedeutung des darzustellenden und dargestellten Gegenstandes ward übertrieben. Es ergab sich eine Hast, ein Suchen nach immer neuen Stoffen. Statt den rohen Stoff zu sich emporzuziehen, stieg der Künstler von seiner Höhe hinunter und erniedrigte sich zum Sklaven seines Gegenstandes.

Noch ungleich schlimmere Folgen zog der Mangel einer sicheren technischen Überlieferung nach sich. Der angehende Künstler früherer Zeiten lernte in der Werkstatt seines Meisters. Diesen suchte er zu erreichen und wenn möglich zu übertreffen. Von diesem suchte er zu erwerben, was seiner eigenen Sonderart gemäß war. Und wenn er auch eine Wanderfahrt nach Italien unternahm, so vermochte er doch gar leicht den Stoff, der daselbst neu hinzutrat, sich zu eigen zu machen. Der Stoff war nicht so überwältigend, nicht so verschiedenartig und vor allem nicht so zerklüftet, daß er den Künstler darin behindert hätte, eine abgerundete, in sich geschlossene Persönlichkeit zu werden und zu bleiben. Die gesamte Kunst aber entwickelte sich organisch wie ein Gewächs. Daher das Selbstverständliche, Sichere, in sich selbst Ruhende, das Selbstherrliche alter Bilder und Bauten. Wie anders leider im 19. Jahrhundert und in der Gegenwart! — Jetzt wächst der angehende Künstler nicht mehr in der behaglich bildsamen Luft einer Meisterwerkstätte auf, sondern er bezieht eine Kunstakademie oder aber, wenn er Baumeister werden will, eine technische Hochschule. Hier erhält er Unterricht von verschiedenen Lehrern, von denen jeder anders lehrt, denkt, empfindet, sieht. So wird das in der Entwicklung begriffene Gehirn von allem Anfang an zerstreut, beunruhigt und gepeinigt. Und das geht im Zeitalter der Presse, des Verkehrs und der Freizügigkeit das ganze Leben hindurch so fort. In Kunstausstellungen, in Museen, auf Reisen, in Kunstzeitschriften: überall sieht der Künstler Neues, Anderes, einander Widersprechendes. Wahrlich, da gehört die Kraft eines Genies und eines Charakters zugleich dazu, um solchen übermächtig auf den Einzelnen einstürmenden Einflüssen gegenüber sich selbst treu zu bleiben. Daher das Schwankende und Schwächliche, Unsichere und Tastende, Unausgeglichene und Zwiespältige bei der überwiegenden Mehrzahl der Kunstwerke des 19. Jahrhunderts. — In dieser seiner beklagenswerten Haltlosigkeit hat das 19. Jahrhundert Anschluß an künstlerisch kräftigere Zeiten gesucht, ja, man kann geradezu behaupten, daß sich in der Kunst dieses einen

Jahrhunderts die ganze europäische Kunstgeschichte vom klassischen Altertum bis zum Rokoko widerspiegelt, bis auch die Kunst des 19. Jahrhunderts mündig wurde und sich eine eigene Sprache erfand, um ihren Gefühlsgehalt in Formen und Farben auszudrücken: hie Retrospektive — hie Moderne! —

Den Segen der beständigen Überlieferung entbehrten aber nicht nur die Künstler selber, sondern auch die vielen Kunstbetrachter und -beurteiler, sowie die wenigen Kunstbesteller und Käufer. Bis zur Reformations- und Renaissancezeit hatte die Kirchlichkeit, die fast der gesamten Kunst eigen war, ein vereinigendes Band um Künstler und Volk geschlungen. Was Künstlerhand erschuf, war nicht nur aus der Künstlerseele, sondern auch aus dem Herzen des ganzen Volkes geflossen. Und auch das hohe, im einzelnen Kunstwerk gesammelte technische Können wußte der Angehörige des gediegenen Handwerkerstandes, der ein gut Teil von den besten Kräften der damaligen menschlichen Gesellschaft umfaßte, sehr wohl zu würdigen. Als sich dann mit der Renaissancebewegung neben der kirchlichen eine Luxuskunst entwickelte, da erbte sich ein sicherer Geschmack in den verhältnismäßig wenigen fürstlichen und adligen Familien, die allein als Kunstkäufer in Betracht kamen, von Geschlecht zu Geschlecht fort. Mit der französischen Revolution trat nun neben die Fürsten als Kunstbesteller der Staat, neben den Adligen als Kunstkäufer der Bankier und der Großkaufmann, an Stelle des Volkes als Kunstbetrachter das großstädtische Publikum. Der Staat ist ein Abstraktum, und als solches kalt und unpersönlich. Er wird als Auftraggeber durch Kommissionen verkörpert, von denen immer ein Mitglied dem anderen im Wege ist oder sich auf das andere verläßt. Damit hängt es zusammen, daß die Staatsbauten des 19. Jahrhunderts ihrer überwiegenden Mehrheit nach einen so unsagbar kühlen Eindruck hervorrufen. Man vergleiche etwa in einer beliebigen Stadt einen Staatsbau des 19. mit einem Fürstenbau des 18. Jahrhunderts, um daran den Unterschied der Zeiten zu ermessen. Die zu Reichtum gelangten Einzelpersönlichkeiten aber hatten ihr ganzes Leben hinter den Büchern zugebracht, kalkuliert und spekuliert, und wollten schließlich als Kunstmäzene glänzen, ohne Gefühl und Geschmack für die Kunst zu besitzen. Sie verwechselten Kunst mit Pracht, und so entstand jene entsetzliche Protzerei, eines der gräßlichsten Übel, an denen die künstlerische Kultur des 19. Jahrhunderts gekrankt hat. Die Protzerei trat namentlich im Kunstgewerbe und in der Baukunst zutage. Der „Kunstwart“ hat gelegentlich darauf aufmerksam gemacht, daß die „Bahnhofstraße“ mit ihrer frostigen und gesuchten Monumentalität, wie sie fast überall in deutschen Städten wiederkehrt, den Geist des beschränkten architektonischen Protzentumes aufs prägnanteste widerspiegelt. An die Stelle des Volkes aber trat das großstädtische Publikum. Von allen Erscheinungen des 19. Jahrhunderts ist vielleicht keine für die europäische Menschheit so verhängnisvoll geworden, wie die durch den vielgepriesenen Aufschwung der Industrie erfolgte Landflucht, das Fluten der Bevölkerung vom Lande in die Stadt, aus der kleinen Stadt in die große. Man nimmt gegenwärtig z. B. in kleinen süddeutschen Städten oft mit Staunen und mit Wehmut zugleich wahr, welche Kultur in ihnen früher geherrscht haben muß und wie diese Kultur sich verflüchtigt hat. Alles, alles zog nach den großen Städten, und so haben diese im 19. Jahrhundert ein Übergewicht erlangt, wie sie es in früheren Epochen niemals besessen hatten. In den Großstädten aber ist ein Publikum herangewachsen, schlagfertig, witzig, von gesundem Menschenverstand, von schneller Auffassungsgabe, aber im letzten Grunde dennoch phantasiearm und unkünstlerisch, weil es von Kindesbeinen an das ständige und innige Mitleben mit der Natur entbehrt hatte. Mit diesem Publikum mußten sich nun die Künstler auseinandersetzen. Dieses Publikum sprach als Kunstbetrachter und Kunstkritiker ein gewichtiges Wörtlein mit in der Kunstgeschichte des 19. Jahrhunderts. Es gab nichts, was dieses Publikum und die Künstler miteinander verband. Jeder Teil bildete

eine Welt für sich. Dem Publikum ward der Künstler um so unverständlicher und unleidlicher, je tiefer, feiner und eigenartiger er war. Was es aber nicht verstand, was es nicht nachzuempfinden vermochte, das war ihm eben nichts, das war nichts. Die vernichtende Macht im absprechenden Urteil des Publikums haben die Millet und Rodin, die Feuerbach und Böcklin mit Schaudern erfahren müssen. Und nur den seichteren, äußerlich glänzenden Persönlichkeiten war es vergönnt, die Massen im Sturme mit sich fortzureißen, den David und Delaroche, Kaulbach und Makart. Was Wunder daher, wenn sich in Künstlerherzen dumpfer Groll und tiefe Verachtung einnisteten, wenn die Künstler das Publikum bestenfalls sittlich und künstlerisch zu heben suchten, zumeist aber schlechthin verachteten und sich den Wahlspruch: l'art pour l'art bildeten! — Gewiß trifft das verständnislose Publikum der größere Teil der Schuld an dem Mißverständnis, welches das ganze Jahrhundert hindurch zwischen ihm und den Künstlern bestanden hat, aber so ganz unschuldig sind die letzteren daran auch nicht gewesen. Indessen lechzte und sehnte sich der einsichtigere Teil der Laien nach einem vertieften Verständnis der Kunst. Statt aber den dazu geeignetsten Weg einzuschlagen und sich selbst künstlerisch, wenn auch nur nach Art der Dilettanten zu betätigen, zog es das bequemere Mittel vor, sich aus Gedrucktem über Kunst zu belehren. Nun ist im 19. Jahrhundert unendlich viel über Kunst geschrieben worden, und auch dieser Umstand ist für die Epoche bezeichnend. Allerdings haben bereits frühere Zeiten die biographische wie auch die theoretisierende Kunstschriftstellerei gekannt, was sie aber insgesamt geschrieben haben, ist ein Nichts im Vergleich mit der unendlichen Fülle, welche das schreibselige 19. Jahrhundert wie auf sämtlichen anderen so auch auf unserem Gebiete hervorgebracht hat. Dieses Jahrhunderts Schrifttum von der Kunst gliedert sich nun in zwei Hauptgruppen: in die kleinere des von Künstlern und in die bei weitem größere des von Nichtkünstlern Geschriebenen. Es liegt auf der Hand, daß, wenn ein Künstler über Kunst schreibt, er vor dem Theoretiker den unschätzbaren Vorteil der genauen und gründlichen Kenntnis des Handwerks aus eigener Ausübung voraus hat. Was immer ein Künstler über Kunst veröffentlicht haben mag, ist daher lehrreich und nachprüfenswert. Aber es will nachgeprüft sein, denn der Künstler pflegt mit seinen literarischen Arbeiten sein eigenes künstlerisches Schaffen zu erklären und zu rechtfertigen. Man darf daher beileibe nicht nach des einen Künstlers Worten die Werke eines beliebigen anderen beurteilen! — So ist im Laufe des 19. Jahrhunderts eine weitverzweigte, von Künstlern verfaßte Kunstliteratur entstanden, die weit auseinander gehende Urteile der einzelnen Künstler über einander enthält. Ja, geradezu Verdammungsurteile über sonst allgemein anerkannte Größen von seiten anderer. Man trifft wohl das Richtige, wenn man behauptet, daß jeder Künstler den anderen um so höher schätzt, je mehr bei ihm gerade die Eigenschaften und Vorzüge entwickelt sind, die er selbst als die ausschlaggebenden betrachtet, daß er dagegen andere Qualitäten, die ihm persönlich nicht wichtig erscheinen und mögen sie noch so ausgeprägt sein, vollkommen übersieht. So dürfte z. B. ein beliebiger Impressionist vom Ende des 19. Jahrhunderts ein Gemälde um so höher eingeschätzt haben, je feiner darin ein Natureindruck irgendwelcher Art nach Farben und Lichtwerten wiedergegeben ist, während er für das Idealkolorit und die persönliche Schöpferkraft eines Böcklin völlig blind sein konnte. Andererseits hat Böcklin hart und einseitig über einen Maler allerersten Ranges wie Leibl abgeurteilt. Man erkennt daraus, daß ein Künstler deshalb, weil er Künstler ist, noch kein vollkommener Kunstschriftsteller zu sein braucht. Es pflegt ihm die Gabe der objektiven Beurteilung und des geschichtlichen Denkens gemeinhin abzugehen. Während andererseits dem theoretischen Kunstschriftsteller, der von der Wissenschaft herkommt, das künstlerische Nachempfinden und noch mehr die richtige Einschätzung der technischen Seite der Kunst zu schaffen macht. Man lese dazu die drastischen Auseinandersetzungen Gottfried Kellers im Grünen

Heinrich nach[1]). Die besonderen Schwierigkeiten der Kunstwissenschaft bestehen eben ihrer eigenartigen Doppelnatur entsprechend darin, künstlerisch nachzuempfinden und das richtig Nachempfundene wissenschaftlich zu verarbeiten. Für die Kunstgeschichte des 19. Jahrhunderts und besonders der Gegenwart besteht die weitere Schwierigkeit, daß es noch nicht immer möglich ist, die gebührende Entfernung gegenüber den Gegenständen zu gewinnen, aus der diese allein richtig beurteilt werden können. Überdies ist die Fülle der Erscheinungen auf allen Gebieten eine geradezu unermeßliche und darum notwendig verwirrende. Wer wollte sich da verbürgen, daß er gerade die bedeutendsten herauszufinden vermöchte?! — Man sieht den Wald vor lauter Bäumen nicht.

Bei der Kunstschriftstellerei der Theoretiker, die im Laufe des 19. Jahrhunderts noch ungleich umfangreicher als diejenige der Künstler selbst gewesen ist, hat man wieder zwischen der Tätigkeit der Journalisten, die sich zumeist auf die neu auftauchenden Schöpfungen des Tages beschränkt, und der eigentlichen Wissenschaft der Kunstgeschichte zu unterscheiden, welche sich die Erforschung der alten Kunst zum Ziel gesetzt hat und nur gelegentlich auf das 19. Jahrhundert übergreift. Diese Wissenschaft der Kunstgeschichte hat ein dreifaches Ziel vor Augen: einmal jedes Kunstwerk, sei es Bauwerk, Bildwerk oder Malwerk, örtlich und zeitlich zu bestimmen und es womöglich seinem Schöpfer zuzuschreiben, andererseits das „Werk" jedes einzelnen Künstlers reinlich herauszustellen und alle irrtümlichen Zuweisungen daraus zu streichen, den Entwicklungsgang jedes einzelnen Künstlers festzustellen, die Einflüsse, die er erfahren und ausgeübt hat, aufzuspüren, jeden Künstler und sein Werk in den Schulzusammenhang, in den er hineingehört, wie überhaupt in das große Ganze der gesamten Kunstgeschichte einzugliedern. Was hier mit ein paar dürren Worten gesagt ist, stellt in Wahrheit eine schier unerschöpfliche Aufgabe vor, welche die Kräfte des Einzelnen weit übersteigt, weshalb auch die verschiedenen Staaten wie Frankreich, Preußen, Bayern usw. bestimmte Kommissionen zur Inventarisation der Landeskunstdenkmäler eingesetzt haben, auf deren allgemeiner Grundlage dann die eingehende Einzelforschung weiter gedeiht. Diese Forschung muß, um den Anspruch auf wahre Wissenschaftlichkeit erheben zu können, zugleich archivalisch und stilkritisch sein. Gerade nach der stilkritischen Richtung hin ist sehr viel geleistet worden. Männer wie Morelli, Waagen, Bode, Bayersdorfer, Wilhelm Schmidt, haben sich auf dem schwierigen Gebiete der Kennerschaft hohen Ruhm erworben. Die Feststellung des Materials bildet gewissermaßen die Wurzel, aus welcher der Baum der Kunstwissenschaft herauswächst, der sich weiter vor allem in die ästhetische und die kulturgeschichtlich-psychologische Betrachtung verzweigt. Die sprachliche Analyse des eigentlich künstlerischen Gehaltes der Kunstwerke wurde für die neuere Zeit zuerst von dem Berliner Professor Kugler bedeutsam gepflegt und ging von ihm auf den ungleich berühmteren und in der Tat auch bedeutenderen Jakob Burckhardt, den Verfasser des „Cicerone", über, durch den sie in der Schweiz und besonders in Basel heimisch wurde. Nach Burckhardt haben Wölfflin, der z. B. über „Die klassische Kunst" Italiens ein klassisches Buch geschrieben hat, und Heinrich Alfred Schmid gezeigt, wieviel ein Laie einem anderen durch Worte in Dingen der Kunst zu sagen vermag. So bahnte sich allmählich ein etwas tieferes Kunstverständnis in den breiteren Schichten des Publikums an. Das dritte Ziel der Kunstgeschichte besteht darin, den Zusammenhang zwischen dem einzelnen Kunstwerk wie dem gesamten „Werk" eines Künstlers mit seinem Innenleben, seiner ganzen Persönlichkeit — den Zusammenhang jeder einzelnen Kunstrichtung mit der Seele der Zeit und des Landes, welche die Kunstrichtung hervorgebracht

*) Anmerkungen, Literaturangaben, Verweise, wie gelegentlich auch Aufzählung von Schülern und Nachfolgern berühmter Künstler siehe am Schluß des Bandes.

haben, — den Zusammenhang zwischen der Kunst und den übrigen Äußerungen des menschlichen Geistes, wie Dichtkunst, Musik, Religion, Philosophie, Wissenschaft, Rechtsvorstellungen, Sitten und Gebräuchen — den Zusammenhang zwischen der Kunst und aller übrigen Kultur zu erkennen. Die kulturgeschichtliche Betrachtungsweise lehrt die bildende Kunst als Ausfluß der gesamten Kulturbewegung der Menschheit zu erfassen. Diese Betrachtungsweise ist insofern echt wissenschaftlich, als sie Zusammenhänge erkennen lehrt, sie lenkt den Blick in die Weite, aber ihre Vertreter laufen Gefahr, von ihrem eigentlichen Thema abzuirren, nicht von der Kunst zu sprechen, sondern um die Kunst herum zu reden. Daher war auch diese ganze Richtung, einst von Schnaase, Wilhelm Heinrich Riehl und namentlich von Herman Grimm glänzend vertreten, um die Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert in Mißachtung geraten. Die ästhetische Betrachtungsweise führt dagegen in die Tiefe, sie sucht in das Verständnis des einzelnen Kunstwerks, wie der Kunst überhaupt hineinzuleuchten. Sie läuft ihrerseits Gefahr, sich zu sehr zu spezialisieren, in einseitigen Formalismus zu verfallen, den lebendigen Zusammenhang aller Dinge untereinander aus den Augen zu verlieren und der Erklärung der Kunstwerke Zwang anzutun. Das Schärfste, was dagegen gesagt werden kann, hat Richard Muther im Vorwort zu seinem letzten Werke, der „Geschichte der Malerei", vorgebracht. Wenn er damit auch weit über das Ziel hinausgeschossen hat, so gebührt ihm doch das Verdienst, in einer Zeit einseitig stilkritisch-formaler Betrachtungen die unleugbare Bedeutung der psychologisch-kulturgeschichtlichen Richtung mit Wort und Tat erhärtet zu haben. Wie sich nun die wahrhaft wissenschaftliche Materialfeststellung erst aus dem innigen Zusammenarbeiten der stilkritischen und archivalischen Methode ergibt, so entsteht erst aus dem Zusammenwirken der kulturgeschichtlich-psychologischen und ästhetischen Betrachtungsweise das wahre, aber schier unerreichbare Ideal der erschöpfenden und in ihrer Art neuschöpferischen theoretischen Kunstbetrachtung. Natürlich ließen sich noch weitere Richtungen innerhalb der Kunstwissenschaft unterscheiden, wie die rein historische, die dokumentarische. Ebenso könnte man den obengenannten noch mehrere bedeutende Vertreter dieser Wissenschaft im 19. Jahrhundert an die Seite stellen, wie Lübke, Springer, Karl Justi, Konrad Lange, Robert Vischer, August Schmarsow, Adolf Goldschmidt, Wilhelm Pinder und manche andere. Einen Ehrenplatz für die Baugeschichte nimmt der in unseren Tagen zwiefach aus der Heimat vertriebene Balte und Straßburger Professor Georg Dehio ein. Während die Kunstgeschichte im kulturhistorischen wie im ästhetischen Sinne hauptsächlich von den Hochschullehrern, den Systematikern der Wissenschaft, angebaut wurde, hängt die stilkritische Richtung aufs engste mit den Museen zusammen und wird vornehmlich von ihren Vertretern gepflegt. Ihnen muß es vor allem darauf ankommen, die ihrer Obhut anvertrauten, wie die ihnen oft zu unermeßlich hohen Preisen zum Kauf angebotenen einzelnen Kunstwerke genau zu bestimmen, echt und gefälscht haarscharf auseinander zu halten. Museen hat es in früheren Zeiten kaum gegeben, im 19. Jahrhundert sind sie allerorten und aller Arten wie Pilze aus der Erde geschossen. Die staatlichen Kunstsammlungen sind besonders in London und innerhalb Deutschlands in Berlin emporgeblüht, hier wie dort durch die bedeutendsten Geldmittel unterstützt. Sie stellen dem Sammeltrieb, der Arbeitskraft, der Wissenschaftlichkeit des 19. Jahrhunderts das glänzendste Zeugnis aus, aber auf die in der Entwicklung begriffene Kunst der jeweiligen Gegenwart haben sie letzten Grundes kaum günstig eingewirkt, indem sie deren Jünger von der Natur abgelenkt und auf die unnachahmlichen Meisterwerke höchster Kunst hingeleitet, dabei durch die erdrückende Fülle einander widersprechender Vorbilder irregeführt haben. Kunstgeschichte wie Kunstsammlungen sind als Ausflüsse eines und desselben historischen Geistes zu betrachten.

Das 19. Jahrhundert ist ein in eminentem Sinne historisches gewesen. Die europäische Menschheit war von einer geradezu verzehrenden Sehnsucht erfüllt, zu sehen, zu wissen, zu erkennen, wie andere Völker leben, wie frühere Zeiten gelebt, gewohnt, sich gekleidet haben. Und zwar blieb man bei der bloßen Erkenntnis nicht stehen, sondern man versenkte sich mit einer wahren Leidenschaft darein und war von dem heißesten Begehren gequält, wie fremde Völker und vergangene Zeiten zu denken, zu empfinden und sich zu kleiden. Sehr bezeichnend in dieser Beziehung sind die Kostümfeste, auf denen man sich wenigstens einen Tag oder eine tolle Nacht hindurch als Venezianer des Cinquecento oder als Römer der Kaiserzeit verkleiden, gebärden und erlustigen durfte. Natürlich wirkte dieser historische Geist auch auf die Kunst ein. Das Europa des 19. Jahrhunderts hat in den Stilen aller Völker und aller Zeiten gebaut, gemeißelt, gemalt und dekoriert, es hat alle großen Ereignisse der Weltgeschichte und alle interessanten fremden Völker im Bilde festgehalten, es hat alle fernen und alle vergangenen Schönheitswelten neu erstehen lassen, aber es ist bei diesem Bemühen nicht dazu gekommen, eine eigene große, reiche, originale Schönheitswelt zu schaffen. Das war der Fluch, den der historische Geist dieses Zeitalters in sich trug! — Und dieser Fluch war ein doppelter. Denn dem 19. Jahrhundert ist es durchaus nicht etwa gelungen, jene fernen oder längst verklungenen Schönheitswelten in ihrer ursprünglichen Kraft und Schönheit neu hervorzubringen. Seinen historischen Schöpfungen klebt die Theaterschminke an, hinter der sich eine blasse und faltige Haut verbirgt.

Endlich war das 19. Jahrhundert ein Jahrhundert der Naturwissenschaft und der Technik, und auch diese geistigen Mächte haben einen bestimmenden Einfluß auf die bildende Kunst ausgeübt. Der naturwissenschaftlich-experimentelle Geist des Zeitalters wirkte insofern schädlich auf eine große Gruppe von Künstlern ein, als sie vor lauter Übereifer, die Natur im einzelnen zu beobachten und wiederzugeben, nicht mehr zum freischöpferischen Gestalten vordrangen. Ferner ließ die Vermehrung und Verbilligung der photomechanischen Nachbildungen der Kunstwerke wohl deren allgemeine inhaltliche und kompositionelle Kenntnis zum Besitz aller Gebildeten werden, die eigentlich künstlerischen Qualitäten wurden dabei aber zum großen Teil nicht mit wiedergegeben. So entstand eine falsche oder wenigstens höchst oberflächliche Vorstellung von der Kunst. Die Photographie hat die Kunstbetrachtung ins Unermessene erweitert, sie hat sie aber auch ebenso sehr verflacht. Man stelle sich vor, wie der Kunstfreund vor hundert Jahren, nach Eckermanns Gesprächen mit Goethe zu urteilen, jeden neuen Kupferstich, der ihm zu Gesicht kam, gründlich durchstudiert und genossen, gleichsam wie einen guten alten Wein zuerst vorsichtig prüfend gekostet und dann mit Behagen ausgeschlürft hat, und man vergleiche damit, wie wir gegenwärtig von Bildeindrücken übersättigt sind, die dank der Photographie überall und von allen Seiten auf uns einstürmen, wir mögen uns in den Kunstladen, zum Buchhändler oder ins Lesezimmer begeben, eine Familienzeitschrift, die Woche, die Jugend oder den Simplizissimus zur Hand nehmen.

Vor allem aber war das verflossene Jahrhundert von der Maschinenzivilisation beherrscht, und die Maschine, welche der Industrie zu einem unerhörten Aufschwung verhalf, hat zugleich der künstlerischen Kultur am allerschwersten Abbruch getan. Der beklagenswerte Tiefstand der künstlerischen Kultur des 19. Jahrhunderts rührt in erster und letzter Linie davon her, daß die Handarbeit von der Maschinenarbeit abgelöst wurde. Allerdings macht sich ein gewisser maschineller Betrieb bereits in früheren Jahrhunderten geltend. Zum Schmuck von mancherlei Gegenständen des Kunstgewerbes wurden einmal erfundene Dekorationsmotive immer und immer wieder verwandt, so kehrt z. B. in den Landkirchen der Nürnberger Gegend dieselbe Verkündigungsdarstellung auf den Taufbecken gar häufig wieder. Auch das gedruckte und mit Holzschnitten geschmückte

Buch ist schließlich ein Fabrikerzeugnis im Verhältnis zu dem geschriebenen und mit Handmalereien ausgestatteten Kodex des Mittelalters. Wie hoch steht indessen der Kunstdruck vergangener Zeiten gegenüber dem durchschnittlichen Machwerk der Druckerpresse des 19. Jahrhunderts, wie hoch erst die in Holz geschnittene Illustration gegenüber der Autotypie! — Vor allem aber war in früheren Jahrhunderten jeder Stuhl, jeder Tisch, überhaupt jegliches Gerät mit der Hand gearbeitet. Und der schaffende Mensch hatte seine volle menschliche Schaffensfreudigkeit in seiner Hände Werk hineingelegt. Wenn auch die Gegenstände des täglichen Gebrauchs nach einem feststehenden Muster gefertigt wurden, so war es dem Handwerker doch möglich, leise Verschiedenheiten anzubringen, in gewissem Maße seine Eigenart sprechen zu lassen. Jeder Handwerker war in diesem Sinne ein Künstler und die eigentliche Kunst nur die höchste Blüte des Handwerks. Darum, und nicht etwa weil er so alt ist, wird der „Urväter Hausrat" bis auf den heutigen Tag von Menschen mit künstlerischer Empfindung so hoch eingeschätzt. In unseren Vorfahren aber, die unter solch künstlerischem Gerät ihr ganzes Leben zubrachten, mußten sich Gefühl und Geschmack nicht nur für Handwerk und Kunsthandwerk, sondern auch für die hohe Kunst von selber regen. Die Maschine aber arbeitet ohne Gefühl und ohne Individualisierungsvermögen, sie formt Hunderte und Tausende von Gegenständen erbarmungslos nach einem Schema. Und sie besitzt auch keine Empfindung fürs Material. Schmuckformen, die aus der Natur des Holzes und aus der besonderen Art der Holzschnitzerei hervorgegangen sind, drängt sie gleichgültig dem Eisen auf. Und umgekehrt. So entstand jene entsetzliche Verständnislosigkeit fürs Material, die sich unter dem Einfluß der neuen Erfindungen der Technik immer steigerte und ins Ungeheuerliche anwuchs. Eine Unsumme von Scharfsinn ward zu den verkehrtesten Zwecken verwendet! Die grundhäßlichen Erzeugnisse der Luxusindustrie, allen voran die Galanteriewaren, mußten auch auf ihre zahllosen Besitzer, die bei dem allgemeinen Wohlstand des 19. Jahrhunderts Geld genug besaßen, sie sich in Hülle und Fülle anzuschaffen, einen im höchsten Grade schädigenden und geschmackverrohenden Einfluß ausüben. So entstand in den breitesten Volksschichten eine künstlerische Unkultur, wie sie die Welt noch niemals erlebt hatte! —

Es ist ein trübes Bild, das so der Wahrheit gemäß von den allgemeinen Verhältnissen der Kunst im 19. Jahrhundert entrollt werden mußte. Aber wo tiefer Schatten herrscht, da strahlt daneben auch ein helles Licht. Dieselben Ursachen, welche auf die Kunst des 19. Jahrhunderts schädigend einwirkten, haben ihr andererseits auch mancherlei Vorteile gebracht. Die, dank der französischen Revolution, errungene Freiheit der Persönlichkeit, die Unabhängigkeit von Zunft- und Heimatzwang ermöglichte es jedermann, sich den seiner Begabung entsprechenden Platz zu erkämpfen und sich in dem frei gewählten Beruf auszuleben. Aus den unteren Schichten des Volkes rangen sich Männer zu europäischem Ansehen hindurch, wie Herkomer und Lenbach, Defregger und Segantini und viele Andere. Niemand war in seiner unbeschränkten Entwicklung gehemmt. Und so hat denn das 19. Jahrhundert, wenn auch kaum eine Persönlichkeit von der Stärke der großartigen Individualitäten der Renaissancezeit, so doch immerhin ausgesprochene Kunstcharaktere in großer Anzahl heranreifen sehen, daß es z. B. schlechthin unmöglich ist, ihrer aller in diesem Zusammenhang auch nur flüchtig zu gedenken.

Ferner hat der geschichtliche Geist des Zeitalters neben den vielen theatralischen Historienmalern doch auch wahre Meister des Geschichtsbildes hervorgebracht: Meissoniers Napoleonbilder sind unsterblich; uns Deutschen aber hat Adolf Menzel das ruhmreiche Zeitalter Friedrichs des Großen kostümgetreu bis zum Sattelknopf, zugleich aber mit voller Blutwärme und von lebendigem Geist erfüllt im Bilde wieder erstehen lassen.

Endlich hat auch der naturwissenschaftlich-technische Charakter des Zeitalters die bildende Kunst in seiner Weise befruchtet. Gar manche Erzeugnisse der Technik bilden in ihrer vollendeten Zweckmäßigkeit künstlerische Meisterwerke, z. B. elektrische Beleuchtungskörper, oder auch gewisse Fahrräder und Kraftfahrzeuge, Kriegsschiffe und Luftschiffe. Es ist bezeichnend, daß auf der III. Deutschen Kunstgewerbe-Ausstellung in Dresden ein Automobil, ein glattes Rudersportboot, ein Torpedoboot- und ein Panzerkreuzermodell zugelassen waren. — Ferner wurden verschiedene künstlerische Techniken im 19. Jahrhundert bereichert, verfeinert und nuanciert. Die Glas- und Eisenkonstruktion, der allerdings harte und dennoch flaue Stahlstich, aber auch der äußerst ausdrucksfähige Steindruck[2]) wurden erfunden, dem Strichholzschnitt trat (nach japanischen Vorbildern) der Tonschnitt an die Seite, der Kupferstich und namentlich die Radierung wurden unendlich variiert, die vielfarbige Bildnerei ward neu belebt. Also technischer Fortschritt überall in der bildenden Kunst. Und neben den vielen billigen und schlechten Reproduktionsarten haben sich einige, wenn auch teure, so doch gute hervorgetan, z. B. die Photogravüre und die Photographie selbst. Das Problem der farbigen Nachbildung von Kunstwerken hat das 19. und erst recht das beginnende 20. Jahrhundert energisch in Angriff genommen, wenn auch noch nicht ästhetisch durchaus befriedigend und den Originalen tonwertlich vollkommen entsprechend gelöst. Der Wettkampf des Künstlers mit dem Naturforscher hatte schließlich auch sein Gutes. Noch niemals hat die Kunst so viele, so mannigfaltige und vor allem so schlichte Reize aus der Natur herausgesehen wie im vergangenen Jahrhundert. Das ganze große Gebiet der Luft- und Lichtstimmungen ist im wesentlichen eine Eroberung dieses Zeitalters. Und wenn wir Kinder der Gegenwart imstande sind, nicht nur Abendrot und Sonnenaufgang, sondern auch die normalen Beleuchtungswirkungen, welche das Tageslicht ausübt — wenn wir imstande sind, nicht nur den überwältigenden Eindruck des Hochgebirges und der vom Sturm gepeitschten See, sondern auch die bescheidenen landschaftlichen Reize künstlerisch zu genießen, welche Föhrenwäldern und Ackerfeldern, Hügeln und Flachlandschaften eigen sind, so verdanken wir dies dem die ganze Welt mit Liebe umfangenden Geiste des eben zur Rüste gegangenen Jahrhunderts, dessen Künstler es allmählich lernten, nicht nur den großartigen Erscheinungen, sondern allem und jedem und auch dem Unscheinbarsten die bedeutende Seite, den künstlerischen Reiz abzusehen und in eigenartiger Auffassung darzustellen. Wenn von dem ganzen großen Gebiet der Kunst eine Provinz sich mit der Kunst früherer Zeiten vergleichen läßt und sogar darüber hinausgewachsen ist, so ist es die Landschaft gewesen. Wie für unzählige Existenzen, die im strengen Kirchenglauben kein Genüge mehr fanden, sich aber dennoch ein innig religiöses Sehnen und Verlangen bewahrt hatten, eine geradezu leidenschaftliche Naturliebe und ein aufs äußerste gesteigerter Naturgenuß (die im Berg-, Rad- und Automobilsport ihr Extrem fanden und bisweilen ins Lächerliche umschlugen) den Ersatz für manch verlorengegangene seelische Erhebung früherer Jahrhunderte bilden mußten, so ist im 19. Jahrhundert allmählich an die Stelle der Religion die Landschaft als Hauptthema aller Malerei und Graphik getreten. Die Landschaftskunst wird künftigen Geschlechtern am klarsten offenbaren, was den Menschen des 19. Jahrhunderts bewegt, gequält und beseligt hat.

ERSTES KAPITEL

Klassizismus

1. Einleitung

Das Wort Rokoko hat eine starke onomatopoetische Kraft. Das Rokoko bezeichnet etwas Geschwungenes, Launisches, Flüssiges, Anmutiges, Leichtes, ein wenig Spielerisches. So war der Stil beschaffen, der um die Mitte des 18. Jahrhunderts nicht nur die Kunst: die Baukunst, die Malerei, die Bildnerei und das Kunsthandwerk, sondern überhaupt das ganze Leben beherrschte. Man versuche einmal, sich in die Rokokozeit zurückzuversetzen, da man allein aus dem Gegensatz zum Rokoko den Klassizismus begreifen, würdigen und wertschätzen lernt. Also, man stelle sich vor, daß man an einem schönen Sonntagmorgen als Rokokomensch erwache. Man erhebt sich aus seinem verschnörkelten Bette, begibt sich an den ebenso verschnörkelten Waschtisch und stellt sich vor den nicht minder verschnörkelten Rokokospiegel. Dieser wirft uns unser Bild zurück, wie wir die seidenen Strümpfe anziehen, die eng anliegende Kniehose, die Schnallenschuhe, den bunten Frack mit den blanken Knöpfen und dem bauschig herausflatternden Jabot. Wir rasieren uns — der Rokokomensch trägt glatt rasiertes Gesicht — und flechten unsere Haare fein säuberlich in einen Zopf. Also hergerichtet betreten wir das Wohnzimmer und treffen hier unsere Mutter, unsere Gattin, unsere Schwestern, die auf hohen Stöckelschuhen zierlich einhertrippeln, in Reifröcken und Korsetten stecken — das Rokoko ist die hohe Zeit des Korsetts —, das Haar gepudert tragen und das Gesicht mit Schönheitspflästerchen verziert haben. Wir sitzen auf geschwungenen Rokokostühlen vor einem geschwungenen Rokokotische, genießen unser Frühstück aus einem Rokokoservice, das einem Rokokoschrank entnommen wurde. Der Schrank ist in runden, krausen, einander launisch widersprechenden Formen gehalten und steht vor einer geblümten Rokokotapete, die ihrerseits zur Decke hinaufführt, an der, von goldenen Bändern umschlungen und in feinem weißen Stuck ausgeführt, pausbäckige Engel, richtiger Amoretten genannt, einen lustigen Reigen um eine kokette Venus tanzen. Es ist Sonntag, und wir gehen nach dem Frühstück in die Kirche. Der Weg dahin führt uns durch einen großen parkartigen Garten. Aufgabe des Parkes ist es, zwischen Natur und Architektur zu vermitteln. Unser Park paßt sich mehr dieser als jener an. Alle Wege sind schnurgerad angelegt, alle Hecken beschnitten, die Bäume stehen haarscharf eingedeckt wie Soldaten da: überall ist der Natur Zwang angetan. Endlich betreten wir die Kirche. Es ist ein hoher, weiter, lichter Raum, in hellen, zarten, süßen Farben gehalten und in Stuck und Fresko mit einer Unzahl von Gestalten geschmückt, die sich aufs lebendigste gebärden. Gold ist reichlich verwendet. Die Kirche mutet uns mehr wie ein Festsaal denn wie eine Stätte der Andacht und

der Gottesverehrung an. Nach der Predigt treten wir hinaus auf den Gottesacker, den Friedhof, und besuchen die Gräber teurer Entschlafenen. Auch ihre Gedenksteine sind im Rokokogeschmack gehalten. Flatternde Engelsgestalten mit übergroßen Flügeln, mit pikant hochgeschürzten Röckchen und womöglich mit Korsetten vor den weiblichen Brüsten stoßen in langstielige Posaunen und verkünden auf Inschrifttafeln mit goldenen Lettern in ruhmrednerischen Worten die hohen Verdienste der Verstorbenen . . .

Das Rokoko ist entzückend und — mehr als dies — es besitzt hohe künstlerische Vorzüge. Was der anmutige Watteau und der kraftvolle Tiepolo geschaffen haben, erfreut sich ewiger Jugend. Wer je den Louvre zu Paris oder das Würzburger Schloß betreten hat, mag es bezeugen! — Die echt Pariser Anmut hat sich wohl niemals künstlerisch so bedeutend ausgesprochen, wie gerade in diesem Stil. Daher hat er sich auch besonders in Paris lebenskräftig erhalten. Indessen läßt sich das Rokoko von einem Stich ins Sinnliche, Erotische nicht freisprechen. Dabei ist es nicht eine vor Gesundheit überschäumende künstlerische Sinnlichkeit wie auf den Gemälden des Rubens, sondern eine solche, die ans Lüsterne, Verdorbene und Krankhafte streift. — Welch heitere Anmut und welch hohes Stilgefühl auch dem Rokoko eigen sein mögen, die Menschheit mußte auf die Dauer dieses tändelnden, wenn auch virtuosen Kunststils überdrüssig werden. Der Rückschlag, welcher in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts gegen die bestehenden Kunstzustände einsetzte, richtete sich übrigens nicht nur gegen die augenblickliche Mode, sondern gegen Jahrhunderte alte, tief eingewurzelte Anschauungen, nicht nur gegen das Rokoko, sondern ebensosehr gegen den Barock. Die Allongeperücke Ludwigs des Vierzehnten war nicht weniger unnatürlich als der Zopf Friedrichs des Großen. — Wie konnte sich der königstreueste Mann seinen König auf die Dauer so vorstellen, wie Hyacinthe Rigaud jenen Ludwig gemalt hat — wie der gläubigste Katholik in inbrünstigem Gebet vor Heiligen verharren vom Schlage jener berühmten Teresa [3]), die Lorenzo Bernini für S. Maria della Vittoria zu Rom gemeißelt hat?! —

In deutschen Landen aber bedeutete die Auflehnung gegen Barock und Rokoko zugleich eine Empörung gegen die seit Jahrhunderten eingerissene Fremd- und Ausländerei. Bis zum Dreißigjährigen Kriege hatte bei uns ein schlichter, bürgerlicher, deutscher Ton geherrscht, nach dem Kriege erst drangen Fremdwörterjagd, Titelsucht und allerlei Unnatur ein, an die Stelle des berechtigten Männerstolzes auf irgendein persönliches, mit saurem Schweiß erworbenes und in täglicher Mühe behauptetes Können trat weibischer Dünkel auf eine beliebige Beamteneigenschaft. Vor dem Kriege waren wir allezeit imstande gewesen, uns die über die Alpen oder über die Westgrenze andrängenden Kunst- und Kulturformen gründlich zu verdeutschen. Die deutsche Renaissance ist des ein glänzendes Zeugnis! — Aber durch den verhängnisvollen Dreißigjährigen Krieg ward Deutschland nicht nur eines beträchtlichen Teiles seiner Kunstdenkmäler beraubt, sondern — was schwerer wiegt und schlimmer ist — es ward ihm auch die Kraft selbständiger kulturschöpferischer Tätigkeit gebrochen [4]). Die kriegerischen Erfolge des großen Preußenkönigs Friedrich des Einzigen vermochten in den erschlafften Seelen erst wieder eine deutsche Grundempfindung zu entfachen, der Lessing poetischen Ausdruck verliehen hat. Die von Lessing vorbereitete größte Epoche deutscher Dichtkunst, die politische Demütigung unseres Vaterlandes durch Napoleon und seine Wiedergeburt im Anfang des 19. Jahrhunderts — das alles sind Momente, welche den Widerwillen gegen die im letzten Grunde italienische Barock- und französische Rokokokunst in deutschen Herzen zu ganz besonderer Stärke anschwellen ließen.

Indessen war dieser Rückschlag durchaus nicht auf Deutschland allein beschränkt. Allüberall mußte der natürliche Mensch von der stilisierten Künstelei des

Rokoko nach der schlichten Natur zurückverlangen. Mag das Rokoko noch so viele Vorzüge besitzen, die höchsten und letzten läßt es vermissen: Tiefe und Innigkeit, Schlichtheit, Einfachheit und Natürlichkeit. Ein Schrei nach der Natur tönt durchs 18. Jahrhundert. Rousseau hat diesen Schrei zuerst ausgestoßen, und Goethe hat ihn wiederholt. Das ganze ausgehende 18. Jahrhundert ist erfüllt von der Sehnsucht nach der Natur, und ins 19. Jahrhundert nimmt die Menschheit diese Sehnsucht mit herüber.

Die Gegenbewegung aber war eine mannigfaltige, sie brachte vor allem drei Hauptrichtungen hervor, die naturalistische, die klassizistische und die romantische. Die schlicht naturalistische Richtung innerhalb der künstlerischen Bewegungen während der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts wurde zu ihrer Zeit bisweilen im Vergleich zum Klassizismus vernachlässigt, unterschätzt, ja geradezu verachtet, besonders in Deutschland. Und dabei hat der Naturalismus damals allerorten treffliche Werke hervorgebracht. Die Maler bedienten sich der sicheren Technik ihrer Zeit, griffen ins Volksleben hinein, bevorzugten vor den Vornehmen und Reichen die einfachen Volkskreise. Ein ausgesprochen bürgerlicher, bisweilen spießbürgerlicher Grundcharakter ist dieser Kunst eigen. Vom Charakterisieren verfiel man gelegentlich ins Karikieren, vom schlichten Erzählen der einfachen Begebenheiten des bürgerlichen und Familienlebens verfiel man gar leicht ins Rührselige, vom Schildern der Verderbnis der oberen Zehntausend in aufdringliches Moralisieren. Die Kunst der ganzen Epoche aber gipfelt im Bildnis, welches das Glanzstück der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts bildet. Als Sittenschilderer ragt in Berlin Chodowiecki, ragen in Frankreich die Chardin, Greuze und Liotard hervor, während der Engländer Hogarth, an sich ein hervorragender Künstler, das moralisierende Element gar zu aufdringlich betonte. Unter den Künstlern deutscher Zunge dürfen Christian Leberecht Vogel und der Schweizer Anton Graff als Vertreter der Bildnismalerei hervorgehoben werden, die in dem Schaffen der Engländer Reynolds und Gainsborough, Hogarth und Raeburn ihren Höhepunkt erreichte. So tritt England zum erstenmal in der Kunstgeschichte bedeutsam hervor — gleichsam an der Schwelle des 19. Jahrhunderts, in dessen gesamtem Verlauf es eine bedeutende, vielfach führende Rolle spielen sollte. Das Land, das bildkünstlerisch bisher nur empfangen, hatte gewissermaßen seine Kräfte geschont und erwies sich nun um so fruchtbarer. Gleichsam wie ein Acker, der brach gelegen, wenn er bewirtschaftet wird, um so reichere und bessere Früchte trägt. Indessen als der bedeutendste Künstler seines Zeitalters verdient der geniale Francisco Goya (1746—1828) gefeiert zu werden, ein Vollblutspanier und als Maler ein würdiger Nachfolger des großen Velasquez, als Radierer dagegen ein begeisterter Verehrer Rembrandts, dabei ein echtes Kind seiner Zeit, von deren moralisierenden Neigungen er nicht frei war, gleich groß, ob er erbarmungslos den spanischen Hof oder das Leben des niederen Volkes darstellte, Bildnisse aus der Gesellschaft malte oder die grausamste Geißel der Satire schwang, welche die Kunstgeschichte überhaupt kennt, — gleich groß, ob er Dramen aus dem Leben seiner an Dramen überreichen Zeit schuf oder einer schrankenlosen, oft grotesken Einbildungskraft die Zügel schießen ließ [5]). Mag auch die charakteristisch spanische Grausamkeit seiner seelischen Auffassung gerade echt deutschem Empfinden noch so sehr widerstreben, so verlangt das einfachste Gerechtigkeitsgefühl, bedingungslos anzuerkennen, daß Goya, dessen Lebensdaten noch weit ins 19. Jahrhundert hereinreichen, dessen erster großer Künstler gewesen ist. Nach seinem Tode fast zwei Menschenalter hindurch vergessen, feierte er gegen Ende des Jahrhunderts eine berechtigte Auferstehung, da man erst jetzt reif war, die nackte Wahrheit seiner Wiedergabe des Lebens überhaupt zu ertragen, die Tonschönheit seiner Gemälde und seiner Radierungen nachzufühlen, an seine künstlerischen Errungenschaften anzuknüpfen und darauf weiterzubauen. Goya ist der Erste gewesen,

der wirklich vom Einzelnen zugunsten des Gesamteindrucks abzusehen und so ganze Menschenansammlungen als einheitliche künstlerische Eindrücke nach Form, Farbe und Lichtwerten in sich aufzunehmen vermochte, der Erste, der wirklich im Freien unter genauer Beobachtung der Wirkungen des Lichtes malte, andererseits hat er die Ausdrucksfähigkeit der Radier- und besonders der Aquatintatechnik unermeßlich erweitert und gerade dadurch spätere Griffelkünstler, z. B. Max Klinger, entscheidend beeinflußt. Wenn Goya so auf die ferne Zukunft und das Ausland wirken sollte, so erstand ihm auch in seinem Landsmann Eugenio Lucas (geb. in Madrid 1824, gestorben ebenda 1870)[6]) unmittelbar ein kongenialer Nachfolger, dessen Bilder, wenn sie auch nicht gleich bedeutend sind, gar leicht zu Verwechslungen mit dem Meister Veranlassung geben können. Auch Lucas hat sich ebenso in gut zusammengesehenen Massenszenen voller Bewegung (Volksfesten, Kriegsszenen, Stiergefechten) wie im wundervoll abgetönten großzügigen Bildnis ausgezeichnet (Abb. 1). So hochentwickelt der Naturalismus im Zeitalter Goyas gewesen ist, von wie bedeutenden Künstlern er auch in den verschiedenen Ländern einschließlich Deutschlands gepflegt wurde, so wirkte er dennoch im weiteren Verlauf der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts nur als Neben- und Unterströmung fort, weil er dem Geschmack der Gebildeten nicht entsprach, vielmehr nach damaliger Anschauung vom Klassizismus in den Schatten gestellt wurde. Ebensowenig vermochte der Naturalismus allen Anforderungen der Zeit zu genügen. Man konnte wohl im unmittelbaren und durch keinerlei stilistische Erwägungen beeinflußten Anschluß an die Natur zeichnen, malen und radieren, aber wie sollte man rein naturalistisch bauen und dekorieren?! — Und doch sehnte man sich auch auf diesen Gebieten von ganzer Seele vom Schwulst des Barock und von der Künstelei des Rokoko nach der Natur zurück. Die Natur aber glaubte man in Baukunst und Kunstgewerbe wie in Bildnerei und Malerei erreichen zu können, wenn man der Antike nachstrebte. Der sogenannte Klassizismus bedeutet nichts anderes als den erneuten Versuch, unmittelbar Anschluß an die klassische Kunst der alten Griechen und Römer zu gewinnen. Indessen war der Klassizismus in Wirklichkeit kein Kind des 18., sondern des 16. Jahrhunderts, ein stiller und bescheidener Zwillingsbruder des Barockstils. Wurde die abgeklärte und harmonisch in sich vollendete Schönheit der italienischen Hochrenaissance von dem gewaltigen Michelangelo zu der kraftvolleren Ausdruckskunst des Barock gesteigert und opferten seine Nachfolger die Feinheit und den Reiz der Einzelheiten kaltherzig dem um so mächtigeren Gesamteindruck auf, so suchte dagegen Andrea Palladio (1518—80)[7]) das reine Feuer der ewigen Schönheit der Antike, wie es in der Hochrenaissance wieder entzündet worden war, mit treuen Priesterhänden zu hüten und zu bewahren. Nicht auf üppig und massig malerische Dekoration, vielmehr auf schöne Raumbildung und feine Abwägung der Verhältnisse war sein Sinn gerichtet. Von der allein seligmachenden Schönheit der Antike tief überzeugt, nahm er daraus nicht nur einzelne Motive, sondern ganze Tempelfronten in seine Bauten herüber. So verkörpert der Palladianismus gegenüber dem kraftvollen Fortschreiten, das sich in der Barockbewegung kundgab, eine konservative Kunstgesinnung, und, da er an einem einmal erreichten Ideal starr festhielt, ist er fürwahr der Gefahr der Erstarrung nicht entronnen. Während nun der Barockstil von Rom aus einen wahren Triumphzug durch Italien, Bayern, Österreich, Belgien — kurz: die katholischen Länder antrat und gleichsam als lebendiger künstlerischer Ausdruck der katholischen Gegenreformation betrachtet werden darf, lief der Hochrenaissancestil in der palladiesken, das heißt klassizistischen Ausprägung neben Barock und Rokoko als bescheidene Nebenströmung einher und entsprach in seiner herben Schlichtheit und gelegentlichen Nüchternheit gerade den germanischen und protestantischen Völkern, z. B. in England, Holland und dem nördlichen Deutschland. Indessen erwies sich

der regelrechte palladieske Klassizismus auch mit der typischen französischen „Korrektheit“ so innig wesensverwandt, daß auf seinem Boden der „grand stile“ des Sonnenkönigs Louis XIV. erwachsen konnte[8]). Und wie in der Architektur, so in allen Künsten. Nicolas Poussin (1593—1665), darin durchaus ein Vorläufer der Klassizisten des 19. Jahrhunderts, bevorzugte Gegenstände aus dem Altertum und stellte im Hintergrunde seiner Gemälde antike Tempel und sonstige derartige Szenerie dar; vor allem aber war seine Auffassung eine kühl klassizistische: die ausgeklügelte Kompositionsweise seiner Bilder bildet ein Gegenstück zu der verstandesmäßigen architektonischen Komposition Palladios, seine menschlichen Gestalten, besonders die Akte, scheinen aus der altgriechischen und römischen Plastik herübergenommen zu sein, und wenn es sich um Figurengruppen handelt, meint man antike Reliefs vor sich zu sehen. Derselbe Poussin war auch der Begründer und sein Zeitgenosse, der geborene Lothringer und erzogene Franzose, Claude (Gellée) le Lorrain seiner Zeit der bedeutendste Vertreter der sogenannten historischen oder klassischen Landschaftsmalerei, die nachmals im 19. Jahrhundert eine so große Rolle spielen sollte. Die historische oder klassische Landschaftskunst sucht die Natur im Einklang mit dem Stimmungsgehalt einer Szene aus der geschichtlichen Vergangenheit oder auch aus der Mythologie in zugleich vereinfachten und großzügigen Linien und Formen zu sehen und wiederzugeben. So wirkte also die klassizistische Kunstrichtung vom 16. bis ins 18. Jahrhundert neben dem Barock weiter, trat dann allerdings hinter dem Rokoko stark zurück, ohne indessen jemals ganz zu verschwinden. Als z. B. unter Louis XV. das Rokoko in die Innenräume eindrang, blieb der Klassizismus als Außenbaustil bestehen. Sobald aber der kurze Rausch des Rokoko verflogen war, äußerte sich die naturnotwendig darauf folgende Ernüchterung in einem allgemeinen Siege des Klassizismus auf der ganzen Linie. In demselben Jahrzehnt, 1750—60, in dem das Rokoko seine höchsten und letzten Triumphe feierte, begann zugleich dessen Überwinder bereits bedeutsam hervorzutreten. Nachdem eben alle Abwandlungen der ursprünglichen Renaissancekunst ausgekostet waren, wurde das Verlangen, den reinen Trank der Renaissance selbst zu schlürfen und aus dem ursprünglichen Quell der Antike zu schöpfen, übermächtig. Bisher hatte der Klassizismus eine Nebenströmung gebildet, jetzt

Abb. 1 Bildnis seiner Gattin von Eugenio Lucas
Bremen, Privatbesitz

BIBLIOTEKA

überflutet er machtvoll und siegreich alle Länder. Es ist merkwürdig für uns Nachgeborene zu beobachten, welcher Überdruß die damalige Menschheit an ihrer Kunst ergriffen hatte [9]), und welche Sehnsucht, zu einer besseren, vernünftigeren, edleren Kunst zu gelangen. Der Klassizismus ist in seinem abermaligen Zurückgreifen auf die Antike gleichsam eine Wiederholung der Renaissance. Während sich aber diese letztgenannte Bewegung aus einem gesteigerten Lebensgefühl entwickelt hatte, wobei die Wiedergeburt der gesamten Kultur das primäre und die Nachahmung der Antike nur das sekundäre Moment darstellte, ist es jetzt ein müdes und übersättigtes Geschlecht, das sich gleichsam wie an den letzten Anker an die Antike hält und diese oft gar zu äußerlich nachahmt. Deshalb erhielt der Klassizismus nicht zu Unrecht den Spottnamen der „gefrorenen Antike".

Der Überdruß an Barock und Rokoko war die tiefste Ursache, die zum Siege des Klassizismus führte. Politische, wissenschaftliche und zufällige Veranlassungen traten hinzu, diesen Sieg zu vervollständigen. Das Rokokozeitalter war die Epoche der Großen dieser Welt gewesen. König, Hofmann und Edeldame hatten den Ton angegeben. Auf ihren Geschmack, auf ihre Bedürfnisse war alles zugeschnitten. Bürger und Bauersmann äfften mehr oder weniger die höchsten Stände nach. Und wenn es auch eine bürgerliche und selbst eine bäuerliche Spielart des Rokoko gegeben und letztere sich sogar in manchen Gegenden, z. B. in Oberbayern und Tirol, bis auf den heutigen Tag lebensfähig erhalten hat, so war das Rokoko im letzten Grunde dennoch ein höfischer Stil. Mit dem Zusammenbruch des Hoflebens infolge der französischen Revolution verlor auch der Hofstil seine Daseinsberechtigung. Und wie sich die Revolution auf das klassische Altertum berief, so nahm sich die Kunst des Revolutionszeitalters die Antike zum Muster. Dazu kam, daß damals bedeutende archäologische Entdeckungen vorlagen, die in erhöhtem Maße die allgemeine Aufmerksamkeit auf die antike Welt und die antike Kunst hinlenkten. Herkulaneum und Pompeji hatte man in größerem Maßstab bereits 1738 und 1748 auszugraben begonnen. Stuart und Revett waren weiter gegangen, hatten Griechenland durchforscht und seine Baudenkmale gewissenhaft dargestellt.

Innerhalb des Klassizismus muß man zeitlich zwei Hauptrichtungen scharf unterscheiden. Als Hauptvertreter der früheren Richtung, die noch im wesentlichen dem 18. Jahrhundert angehört, sind die Anton Raffael Mengs, Angelika Kauffmann und Hackert allbekannt [10]). Ähnlichen Zielen jagten aber auch die beiden Schwaben *Eberhard Wächter* und *Gottlieb Schick* (1779—1812) nach, von denen der Letztgenannte, der Bedeutendere von beiden, in seinem Eklektizismus sich Mengs näherte und überdies von David [11]) in Paris seine gewandte, wenn auch trockene Technik lernte. Seine Historienbilder, einst hochgefeiert — Schicks „Appoll unter den Hirten", 1808 vollendet, konnte noch in den 1870er Jahren in einem kunstgeschichtlichen Handbuch als die „bedeutendste Schöpfung deutscher Malerei seit mehr als zwei Jahrhunderten" (!) gefeiert werden —, haben die Proben der Zeit ebensowenig überstanden wie diejenigen eines Mengs, dagegen sichert seinen Bildnissen, namentlich seinen Kinderbildnissen, ein eigenartiger Zug holdester Unmittelbarkeit ständiges Fortleben, um so mehr, als ihm Angehörige geistig hochstehender Familien gesessen haben. Indessen machte sich damals der Klassizismus sogar im Porträt gelegentlich bemerkbar, wie das Beispiel *Gerhard von Kügelgens* (1772—1820) beweist, der sich Goethe und Schiller, so scharf, groß und prägnant er sie auch sonst zu charakterisieren verstand, nicht ohne antikisch drapierten Mantel vorstellen konnte. Im allgemeinen begnügen sich alle diese Künstler mit einer inhaltlich wie formal gleich äußerlich antikisierenden Auffassung, wählen die Elemente ihrer Werke eklektisch aus dem Besten aller Völker und Zeiten aus, bewahren sich aber wie die gleichzeitigen Naturalisten die seit Jahrhunderten überlieferte sichere und gediegene Technik.

Gerade in der ungleich größeren Tüchtigkeit im Handwerklichen besteht der Hauptvorzug der früheren gegenüber der vergeistigten und gelehrten späteren Richtung innerhalb des Klassizismus. Diese letztere aber läßt sich mit der dritten Hauptrichtung der Epoche, der Romantik, unter dem gemeinsamen Namen der „Gedankenkunst" zusammen begreifen. Als letzter und schärfster Rückschlag gegen das Rokoko, das ganz Form, Technik, Virtuosentum gewesen war und der geistigen Beziehungen, des tieferen Gehaltes der Seele entbehrt hatte, erhob sich mit der Gedankenkunst eine Richtung, welche das Schwergewicht auf den geistigen Inhalt legte. Die Künstler, welche ihr anhingen, dachten und empfanden sich, arbeiteten und rangen sich mit Hilfe großer Belesenheit, ja ausgeprägter Gelehrsamkeit in die Literatur und Philosophie aller Völker hinein, bis die Gestalten der Dichter zum Greifen deutlich vor ihnen standen und sogar die Abstraktionen der Philosophen Form und Gestalt annahmen. Die Künstler selbst aber taten es den Dichtern und Philosophen gleich, dachten wie diese und dichteten wie jene. Und die Formen und Gestalten, von denen ihr Inneres erfüllt war, suchten sie nun auf das Papier, auf die Leinwand und auf die Wand zu bannen. Der aber galt als der Größte, als der „Geistreichste", dessen „Kompositionen" von geistigen Beziehungen ganz erfüllt waren und diese Beziehungen recht klar und faßlich erkennen ließen. In diesem Sinne arbeiteten sie ihre Blätter unausgesetzt um, sie „durchstudierten" sie und „kultivierten" sie [12]). Diese Art von Kunst, „gemalte Literatur", wie man sie nachmals spöttisch genannt hat, blühte ganz besonders in Deutschland, das von jeher die Heimat der Grübler gewesen war und damals gerade die hohe Zeit seiner Literatur und Philosophie erlebt hatte, so daß diese beiden geistigen Mächte auf alle übrigen einen übermächtigen Einfluß ausübten. Auch in wessen Berufe es der Natur der Sache nach gar nicht lag, wollte doch so viel als möglich auch auf seinem Gebiete Dichter und Denker sein. Und so kam es auch dem bildenden Künstler mehr aufs Dichten und Denken, denn auf seine ureigentliche Tätigkeit, das Bilden, an. Gegenüber dem Schwelgen des Rokokokünstlers in hellsten, fröhlichsten, buntesten Farben mit einem leisen Stich ins Weichliche, Weibliche und Süßliche suchte der Gedankenkünstler seine Gedanken unter gänzlicher Verachtung und Verkennung der Farbe in knappen Umrißlinien auszudrücken. Die Rokokomalerei ward von einer Ära der Kartonzeichnung abgelöst. Gegenüber dem freien, flotten, kühnen Schmiß der Virtuosen des 18. Jahrhunderts machte sich im Anfang des neunzehnten ein korrekter, geleckter, äußerst sauberer Strich geltend, der gar zu leicht ins Ängstliche und Kleinliche ausartete. Die Rokokokunst hatte dem Luxusbedürfnis gedient und gelegentlich der schönen Sünde Altäre errichtet. Die Gedankenkunst wollte die Völker zu Tugend, Sittlichkeit und zur Erhebung der Seelen begeistern. In diesem großen, edlen und hehren Streben war man sich allgemein einig. Aber wie waren die Mittel und Wege aufzufinden, um zu dem heißersehnten Ziele zu gelangen?

Da öffneten sich nun zwei Wege. Der Rokokostil selbst war der letzte, äußerste Ausläufer der Renaissancebewegung gewesen. Entweder man knüpfte nun gerade wie diese zum zweiten Male an die Antike an oder man ging noch einen Schritt weiter zurück und suchte an die mittelalterlich-nationalen Stile Anschluß, die in Europa vor der allgemeinen Überströmung mit dem aus Italien hergeleiteten Renaissance-Einfluß geherrscht hatten. Beide Wege wurden beschritten. Auf dem einen gelangte man zum Klassizismus, auf dem anderen zur Romantik. Die Romantik hat den Klassizismus nicht eigentlich abgelöst, vielmehr ist sie neben dem späteren Klassizismus einhergegangen. Bald ist es die eine, bald die andere Richtung, welche die Nebenbuhlerin überflügelt, bald schließen sie sich zu höherer Einheit zusammen. Der aus dem Rokoko hervorgegangene Goethe, der in Leipzig als Skandierer französischer Alexandriner begonnen hatte, wird in Straßburg, in der herrlichen Rheinebene, angesichts des Münsters und in den Armen

des deutschen Mädchens Friederike von Sesenheim zum Romantiker, erhebt leidenschaftlichen Einspruch gegen die Unnatur seines Zeitalters, schwärmt für „altdeutsche", d. h. gotische Baukunst, und dichtet den Götz, den Egmont, den ersten Teil des Faust. Später erst, als sein Blut kühler geworden, wird er zum Anhänger der „gefrorenen Antike", des Klassizismus, schreibt er den Tasso, die Iphigenie und verbindet endlich Klassizismus und Romantik im zweiten Teil seines Faustgedichtes. Im allgemeinen aber und besonders auf dem Gebiete der bildenden Kunst hat auch die spätere Spielart des Klassizismus viel früher eingesetzt als die Romantik.

Der Übergang aber von dem früheren künstlerischen zu dem späteren gelehrten, von dem handwerklich tüchtigen zu dem vergeistigten, allzu abstrakten Klassizismus ward bezeichnenderweise nicht von einem Künstler, sondern von einem Theoretiker vollzogen. Dieser Theoretiker, der Mann, in dem das Sehnen der Zeit einen besonders kräftigen und beredten Ausdruck fand, der von tiefer Einwirkung auf seine Zeitgenossen und Nachfolger, ganz besonders auf seine deutschen Landsleute, werden sollte, der Verkünder nicht nur der klassizistischen Richtung derselben, sondern überhaupt der Gedankenkunst des 19. Jahrhunderts, war *Johann Joachim Winckelmann.*

Es ist ein wunderbarer Kopf, welcher der klassischen Winckelmann-Biographie Karl Justis [13]) als Titelbild dient. Unter gewelltem Haar eine hohe, freie, prachtvoll gebaute Stirn, die in eine kühn geschwungene Adlernase ausläuft. Diese zwischen blitzenden Forscheraugen und über einem beredten schwellenden Munde. Feine Umrißlinien der schmalen durchgeistigten Wangen laufen in einem energischen Kinn zusammen. Das ganze Antlitz von einem unbeschreiblich heiteren Ausdruck welt- und kunstfreudiger Begeisterungsfähigkeit erfüllt. So sah der Mann aus, welcher der Kunst eines halben Jahrhunderts Art und Richtung vorschreiben sollte. Nicht als ob er zuallererst, ganz allein und unabhängig von allen anderen den neuen Weg beschritten hätte. Aber in keiner Persönlichkeit hat sich der allgemeine Drang, der damals die auserlesenen Geister beseelte, so entschieden gesammelt, wie gerade in ihm. Er ist der Mann des Schicksals gewesen. Winckelmann hat von Kindesbeinen an das Land der Griechen mit der Seele gesucht. Das ist die wichtigste Triebfeder seines Handelns, der Hauptinhalt seines Lebens gewesen. Und wie so häufig, ist auch in diesem Falle die neue Bewegung aus den Niederungen der Menschheit hervorgegangen. Die Glaskugel des Schuhmachers hat zuerst in die Seele des Kindes geleuchtet, das im Jahre 1717 in dem kleinen altmärkischen Städtchen Stendal geboren wurde. Hier durfte der geweckte Knabe die Lateinschule besuchen. Aber Griechisch wurde in dieser Schule nicht gelehrt. Um Griechisch zu lernen, geht er nach der Hauptstadt. Zu Fuß natürlich — der Armut halber. In Berlin besuchte er das Graue Kloster. Und als er mit 21 Jahren endlich die Universität Halle bezieht, da läßt sich der geborene antike Heide als Theologie-Studierender immatrikulieren — wiederum der Armut halber. Aber mit einem Examen hat er das theologische Studium denn doch nicht besiegelt. An seine Lehrjahre schließen sich unmittelbar seine Wanderjahre an, die den unsteten Gesellen bald hierher, bald dorthin verschlagen. Ein humanistischer Scholar scheint in ihm wiedergeboren. Größtenteils verbringt er seine Wanderjahre als Bibliothekar verschiedener hoher Herren. In den feinen Häusern macht sich ihm die Unkenntnis fremder Sprachen peinlich bemerkbar. Um diesem Mangel abzuhelfen, begibt er sich 1741 auf die Universität Jena, um, ein universaler Geist, die neueren Sprachen, zugleich aber auch Mathematik, Naturwissenschaft und — Medizin zu studieren. In den Naturwissenschaften findet er reiche Förderung, in den neueren Sprachen dagegen nicht. Er macht nun einen kühnen Versuch, gleich bis nach Paris vorzudringen, um sich daselbst nicht nur die Kenntnis des Französischen, sondern in dem Herzen Europas zugleich feine Weltbildung anzueignen. Doch der Versuch mißlingt, er kommt nur bis Fulda, der Armut halber,

und findet im Jahre 1743 endlich einen Unterschlupf als Konrektor in der kleinen altmärkischen Stadt Seehausen. Rührend klingt es, wenn er selbst bekennt: „Ich habe den Schulmeister mit großer Treue gemacht und ließ Kinder mit grindigen Köpfen das Abc lesen, wenn ich während dieses Zeitvertreibs sehnlich wünschte, zur Kenntnis des Schönen zu gelangen, und Gleichnisse aus dem Homer betete."

Endlich im Jahre 1748 erhielt er eine Anstellung an der Privatbibliothek des Grafen Heinrich von Bünau in Nöthnitz bei Dresden. Damit war ein großer Schritt auf dem Wege nach dem Ziele seiner Sehnsucht zurückgelegt. Tagsüber hatte er zwar allerhand bibliothekarische Kleinarbeit auf den verschiedensten Wissensgebieten, der Geschichte, der Juristerei usw. zu verrichten, aber „nachts kehrte er bei Sophokles und seinen Gesellen ein". Zugleich bot ihm das nahe, damals durch seinen Hof, durch Pracht, Luxus, Kunst und Buchhandel gleich ausgezeichnete Dresden geistige Anregung in Hülle und Fülle dar. Aber die wichtigste Anregung und Belehrung erhielt er in den Zeichenstunden bei dem später nach Leipzig berufenen und daselbst als Lehrer Goethes berühmt gewordenen Adam Friedrich Öser, der, bedeutender als Lehrer und Anreger denn als schaffender Künstler, Winckelmann Kunst „sehen", Kunst beurteilen lehrte und ihn vor allen Dingen in die Betrachtung antiker Kunstwerke einführte, wenn dies auch nur die im 18. Jahrhundert so hochgeschätzten geschnittenen Steine waren. Im Gedankenaustausch mit Öser entstand, mit Vignetten von Öser geschmückt, 1755 seine Erstlingsschrift: „Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst", eine offenkundige Auflehnung gegen das damals herrschende Rokoko und eine ebenso begeisterte wie einseitige Verherrlichung des klassischen Altertums. In dieser Abhandlung wurde das nachmals so berühmt gewordene Wort von der „edlen Einfalt und stillen Größe der griechischen Statuen" geprägt. In dieser Schrift wurde aber auch der kunstgeschichtlich ungleich wichtigere Gedanke ausgesprochen, daß die zeitgenössischen Künstler, wenn sie zu den Werken der Alten, welche die schönste Natur zeigten, zurückkehrten und jene nachahmten, schneller und leichter zu einem guten Geschmack gelangen würden, als durch unmittelbare Nachahmung der Natur selbst.

Der Übergang aus der altmärkischen Heimat nach dem glänzenden Dresden war für Winckelmann der erste entscheidende Schritt auf dem Wege von Dürftigkeit und Dunkelheit zu Licht und Schönheit, der zweite der Übergang von Dresden nach Rom. Dieser ward durch den italienischen Kardinal Graf Alberigo von Archinto vermittelt, der am sächsischen Hofe Nunzius war. Der Kardinal sicherte Winckelmann ein sorgenfreies Leben in Rom zu, das er ganz den Studien widmen könnte — unter der einzigen Bedingung, daß er zum Katholizismus überträte. Nach jahrelangem Zögern und Zaudern schlug Winckelmann in die dargebotene Hand ein, die ihm den Weg zu allen seinen Idealen öffnete und ihn nicht nur von unwürdiger Handlangerarbeit, sondern, wie er hoffen durfte, auch von einer schleichenden Krankheit befreien würde, die er sich wahrscheinlich infolge von Überanstrengung zugezogen hatte. Man hat Winckelmann ob seines Übertritts hart getadelt, und in der Tat ist jeder Religionswechsel verwerflich, der nicht aus innerem Gemütsbedürfnis hervorgeht. Andererseits stand Winckelmann ohne Zweifel außerhalb der Bekenntnisse und ihnen gleichgültig gegenüber. Dagegen war er von der glühendsten Liebe zu der Antike erfüllt. Was Wunder daher, daß er das Bekenntnis wie einen Rock wechselte, um sich der Wissenschaft vom Altertum und von der Kunst völlig hingeben zu können. Auf der Reise nach der ewigen Stadt machte sich bei Winckelmann zum ersten und einzigen Mal die germanische Abkunft in Sachen des Geschmackes geltend. Wenn Goethe, ehe er zum Klassizisten ward, angesichts des Straßburger Münsters und in der blühenden üppigen Rheinebene eine ganze große und fruchtbare deutsche Epoche hatte, so erlebte Winckelmann, der vom

Elbstrand kam und aus dürftiger Sand- und Kieferngegend hervorgegangen war, wenigstens einige Augenblicke hellauflodernder Begeisterung für die Schönheit und Großartigkeit deutscher Landschaft, wie sie in Oberbayern und Tirol üppig zutage tritt, sowie für das behagliche Leben ihrer Bewohner. „Ich würde", so schreibt er, „den ganzen Brief mit tirolischen Sachen anfüllen, wenn ich die Entzückung beschreiben wollte, in die ich gesetzt bin . . . Auf der ganzen Reise bis nach Rom ist mir die Reise durch Tirol die angenehmste gewesen . . . Ich bin freudiger gewesen in einem Dorf, mitten in einem Kessel von Gebirgen mit Schnee bedeckt, als selbst in Italien. Man hat nichts Wunderbares, nichts Erstaunendes gesehen, wenn man nicht dieses Land mit denjenigen Augen, mit welchen ich es betrachtet habe, gesehen hat. Hier zeigt sich die Mutter Natur in ihrer erstaunenden Größe, und der Überfluß herrscht zwischen den ungeheuren Klippen . . . Über die höchsten Gebirge geht ein Weg wie in der Stube . . . Alle halbe Stunde sieht man ein großes Wirtshaus, wo auch kein Dorf ist, an den Füßen erschrecklich schöner Berge, wo Sauberkeit und Überfluß regiert . . ." Noch aus dem römischen Sommer rief er einem Freunde zu, der „göttlichen" Gegend hinter Kloster Ettal (Oberammergauer Gegend) gedenkend: „Bewundern Sie hier die schöne Welt und ihren Schöpfer!" Im Jahre 1754 traf Winckelmann in der ewigen Stadt ein. Wie muß dem glühendsten Verehrer des Altertums zumute gewesen sein, als er zum ersten Male die Kuppel der Peterskirche vor sich auftauchen sah! — Niedrigkeit und Frondienst lagen hinter ihm, ein Leben voll Freiheit, Studium und Kunstgenuß stand ihm bevor. Rom bildete damals in ungleich höherem Maße als gegenwärtig den Mittelpunkt des gesamten Altertumsstudiums, weil unterdessen von dorther die Museen aller europäischen Großstädte mit Antiken versorgt und andererseits die Originale in Griechenland selbst leichter zugänglich wurden. Was Winckelmann in Dresden Öser gewesen, das ward ihm in Rom Anton Raphael Mengs[14]): Lehrer, Anreger und Freund. Später nahm ihn der leidenschaftliche, kenntnisreiche und geschmackvolle Kunstsammler Kardinal Alessandro Albani, der durch seine Villa vor der Porta Salaria berühmt geworden ist, bei sich in seinem Palaste auf, lediglich um Winckelmanns Gesellschaft zu genießen und ohne irgendwelche Gegenforderungen zu stellen. Nicht im Dienste des Kardinals, sondern nur diesem zuliebe, sich selbst zu Nutzen und Genuß beaufsichtigte Winckelmann dessen Bauten, kaufte er Kunstwerke, veranstaltete er Ausgrabungen und unternahm er Ausflüge nach Florenz, Neapel, Paestum, Pompeji und Herkulaneum. Im Jahre 1763 erlangte der Fremde, der Deutsche, die hohe Stellung eines Oberaufsehers aller Altertümer in Rom. Der Schuhmacherssohn aus Stendal in der Altmark wandelt jetzt auf den Höhen des Lebens, von den Großen dieser Welt wie von den Fürsten des Geistes geachtet und geliebt, bewundert und ausgezeichnet. Aber sein höchster Wunsch ist ihm nicht in Erfüllung gegangen: Winckelmann hat Griechenland niemals gesehen.

Dagegen waren ihm vierzehn Jahre künstlerischen Schauens und wissenschaftlichen Schaffens in Rom beschieden. Er hat sich als civis romanus gefühlt und in Rom ganz eingelebt, oder doch nicht ganz, denn wenn schon der Norddeutsche niemals restlos im süddeutschen und der Süddeutsche erst recht nicht im norddeutschen Volkstum aufzugehen vermag, um wieviel weniger kann der Deutsche, und möge er noch so römisch gesinnt sein, sich gänzlich als Römer fühlen! — Eine unbestimmte Sehnsucht trieb Winckelmann im Jahre 1768 wieder über die Alpen zurück. Aber noch auf der Reise schlug das Heimweh in einer für solche entwurzelten Seelen höchst charakteristischen Weise ins Gegenteil, in eine Sehnsucht nach Rom, um. Tirol und die Tiroler, die einst seine wärmste Begeisterung erregt hatten, ließen ihm jetzt das Herz im Busen erstarren. Alle Auszeichnungen, deren Gegenstand er in München und Wien wird, vermögen ihn nicht an den Norden zu fesseln. Mit tiefer Wehmut im Herzen kehrt er um. In Triest, fern der Heimat —

fern von Rom, ohne Freunde, im Gasthaus fällt er als Opfer eines niedrigen Mörders, des Italieners Francesco Arcangeli, den er an der Wirtstafel kennen gelernt und dessen Habsucht er durch ein paar goldene Schaumünzen erregt hatte, die er als Zeichen der Verehrung von seiten der Kaiserin Maria Theresia bei sich trug.

So merkwürdig wie der Lebenslauf dieses Mannes, der aus tiefster Niedrigkeit auf die Höhen des Lebens geführt wurde, sich jahrelang frei auf ihnen ergehen durfte, um dann jäh hinabgestürzt zu werden in die Nacht eines fürchterlichen Todes, ebenso merkwürdig und bedeutungsvoll ist sein Wirken gewesen. Der Zug zum Griechentum war ihm von Kindesbeinen an in der Seele gelegen. Angesichts der Kunstschätze Dresdens und in der Künstlerwerkstatt Ösers wird der Altertumsphilolog zum Liebhaber und Kenner antiker Kunst. In Rom tritt an Ösers Stelle Anton Raphael Mengs, der Öser ebenso überragte, wie die Kunstschätze der ewigen Stadt diejenigen der sächsischen Residenz. Begierig nimmt Winckelmann von Mengs in sich auf, was er von ihm erlernen kann, bringt die Aperçus des schaffenden Künstlers mit Hilfe der Schriftsteller des klassischen Altertums, die ihm in jahrzehntelangem Studium vollkommen zu eigen geworden waren, in ein System. Allmählich gelingt es ihm, sich von Mengs freizumachen und zu völliger Selbständigkeit durchzuringen. Jetzt vollbringt er die Tat seines Lebens: er schreibt seine grundlegende „Geschichte der Kunst des Altertumes". Zum erstenmal war hier die Kunst der Alten nicht vom antiquarischen Standpunkt aus behandelt, sondern im Sinne der Nachempfindung ihres ästhetischen Gehaltes. Was der Künstler in Formen gegossen, versuchte der Forscher in Worten wiederzugeben. Damit war eine ganz neue Wissenschaft, die Kunstgeschichte, begründet. Wer immer nach Winckelmann auf diesem Gebiete gearbeitet hat, steht auf seinen Schultern. Winckelmann hat sich aber nicht mit der Erforschung vergangener Kunstperioden begnügt, sondern ihm schwebte noch das weitere Ziel vor, die zeitgenössischen Künstler durch den Hinweis auf die Schönheit der Antike zu deren Nachahmung zu begeistern. Und dieses Ziel hat er auch erreicht, da er einer der ganzen Zeit eigenen Sehnsucht den klaren, erschöpfenden Ausdruck verlieh. Niemals hat ein Theoretiker einen so unermeßlichen Einfluß auf die Praktiker ausgeübt. Daher erhielt aber auch damals fast die gesamte Kunst, wenigstens in Deutschland, auf das Winckelmann naturgemäß am kräftigsten einwirkte, einen so starken literarisch-gelehrten Beigeschmack. Winckelmann ist der Prophet der Gedankenkunst, welche die erste Hälfte des 19. Jahrhunderts beherrschen sollte, namentlich der klassizistischen Schattierung dieser Gedankenkunst gewesen.

2. Malerei und zeichnende Künste

Deutschland

Der Bruch mit der Vergangenheit, wie er im Klassizismus zum Ausdruck gelangte, vollzog sich überall, nirgends aber mit der Schärfe wie bei den Deutschen, die alle Dinge auf die Spitze zu treiben pflegen. Was Winckelmann diesen gelobt, gepriesen, verkündet hatte, das ward von *Carstens* in die Tat umgesetzt.

Asmus Jakob Carstens[15]) wurde im Jahre 1754 geboren. Er war wie Rembrandt ein Müllerssohn. Sein Vater besaß die Windmühle zu St. Jürgen bei Schleswig. Seine Mutter soll sich als Stillebenmalerin einen Namen erworben haben. Bei Asmus Jakob machte sich der angeborene Hang zur Kunst in sehr jungen Jahren geltend. Wenn die Gespielen sich lärmend ergötzten, saß er still im Dom zu Schleswig, schaute andächtig zu den Altarbildern empor, die Ovens, ein Rembrandtschüler, gemalt hatte, und betete voll Inbrunst zu Gott, daß es auch ihm einmal gelingen möge, so

wunderherrliche Schöpfungen zur Ehre des Schöpfers zu vollbringen. Die erste Anregung erhält die klassizistische deutsche Kunst in der Kirche. — Carstens' Eltern starben bald. Versuche, Asmus Jakob bei einem Maler als Schüler unterzubringen, scheiterten. Und so mußte er denn bei einem Eckernförder Weinhändler als Küferlehrling eintreten! — Aber über Mittag und des Nachts, da zeichnete er, da las er kunsttheoretische Werke, in denen die Winckelmannschen Gedanken wieder aufgenommen, weiter gesponnen und popularisiert waren. Und das düstere Zimmer des Eckernförder Küferlehrlings bevölkerte sich bei spärlichem Kerzenschein mit den hohen Lichtgestalten des klassischen Altertums. Mit 22 Jahren trat Carstens als Zögling in die Kopenhagener Kunstakademie ein, bereits eine in sich geschlossene Persönlichkeit. Er war zu alt, zu stolz und zu eigen geartet, um an der Akademie Unterweisung suchen und finden zu können. Er verachtete die daselbst betriebene Lehrmethode Mengsscher Richtung. Er studierte wohl emsig Anatomie und legte dadurch den Grund zu seiner späteren Kunst, die in einer fast ausschließlichen Darstellung des menschlichen Körpers bestehen sollte, aber, erfüllt von der hehren Schönheit antiker Helden- und Göttergestalten, brachte er es nicht übers Herz, nach den häßlichen Aktmodellen zu zeichnen. Und ebensowenig vermochte er nach den Vorschriften der Akademie bestimmte einzelne Stücke der bewunderten Antike nachzuzeichnen, er wollte sie ganz und ungeteilt in sich aufnehmen. So ging er an den Lehrsälen der Akademie vorüber und ließ sich dafür tagelang in den Antikensaal einschließen. Aber auch hier kopierte er nicht — Carstens hat überhaupt sein Leben lang fast niemals kopiert —, sondern er schaute nur, und er sog sich so voll von antiker Schönheit. Im steten und einzigen Umgang mit Götter- und Heldenstatuen ward er nicht nur zum Anbeter der Schönheit, sondern erstarkte er auch zum Charakter von seltener Festigkeit. Als bei einer Preisverteilung der Akademie, während er selbst wohl mit einem Preise bedacht wurde, ein begabter Mitschüler zum Vorteil eines Günstlings übergangen wurde, warf er seiner Anstalt den Fehdehandschuh hin und mußte daraufhin die Akademie verlassen. Mit einem jüngeren Bruder, der gleichfalls Maler werden wollte, zog er nach Italien. Er kam bis nach Mantua. Dort fühlte er sich von dem Genie Giulio Romanos, des großen Raffaelschülers, gebannt. Aber die Not zwang ihn zur Heimkehr. Jetzt setzte eine Leidensperiode für ihn ein, erst in Lübeck, dann in Berlin. Hier hat er in der Tat zeitweilig nur von Brot und Wasser gelebt. Aber sein Wille war unbeugsam. Bei den beiden Brüdern Genelli, dem Baumeister und dem Maler, fand er begeisterte Anteilnahme. Endlich schlug die Stunde seines Glückes. Als preußischer Akademieprofessor erhielt er Urlaub nach Rom. Damit war sein heißester Wunsch in Erfüllung gegangen.

Drei Faktoren haben Carstens' Leben bestimmt: der Dom in Schleswig, der Antikensaal in Kopenhagen und — Rom. In Rom ist er geblieben, bis den von Kindesbeinen an brustkranken, von inneren Erregungen und äußeren Widerwärtigkeiten früh aufgeriebenen Mann der Tod in seinem 44. Lebensjahre 1798 erreichte. Das neue Jahrhundert, dessen Kunst er gleichsam einläutete, hat er nicht mehr geschaut. „Das goldene Zeitalter nach Hesiod" war sein Schwanengesang. Er hat daran bis an sein Ende, zuletzt in liegender Stellung, skizziert und sich dabei — höchst bezeichnend für den Gedankenkünstler — in begeisterten Gesprächen über die Kunst ergangen. Mit der heiteren Vorstellung vom goldenen Zeitalter ist er hinübergeschlummert. An der Pyramide des Cestius wurde er zur letzten Ruhe bestattet.

Als man einst von Berlin aus die Rückkehr des nach Rom beurlaubten preußischen Akademieprofessors wünschte, damit er die in Rom erworbenen Kenntnisse zum Besten des Staates weiterverbreitete, hatte er stolz geantwortet, „nicht der Berliner Akademie, sondern der Menschheit gehöre er an, und es sei ihm nie in den Sinn gekommen, sich für eine Pension, die man ihm für einige Jahre schenkte, auf

zeitlebens zum Leibeigenen einer Akademie zu verdingen; er könne sich nur in Rom, unter den besten Kunstwerken, die in der Welt sind, ausbilden . . . Ihm seien seine Fähigkeiten von Gott anvertraut und er müsse darüber ein gewissenhafter Haushalter sein, damit er nicht bei der einstigen Rechnungsablage sagen dürfe: Herr, ich habe das Pfund, so du mir anvertraut, in Berlin vergraben“[16]). Es ist dies die erste Äußerung jenes eigentümlichen Künstlerstolzes, wie er unter den Dichtern Klopstock zuerst erfüllt hatte, und wie er im 19. Jahrhundert immer und immer wieder hervorbrechen sollte. Der Künstler ist wohl von der hehren Empfindung durchdrungen, daß er als Künstler von seinen Mitmenschen geachtet werden müsse, aber er selbst fühlt sich niemandem persönlich, sondern nur der gesamten Menschheit verpflichtet. Abgesehen nun davon, daß Carstens unmöglich einem preußischen Minister zumuten durfte, auf Staatskosten die Berliner Akademieprofessoren zum Wohl der Menschheit nach Rom zu schicken, war er — Carstens — denn wirklich ein so großer Künstler, um nur von den Größten lernen zu können — um sich nur der Menschheit verpflichtet zu fühlen? — Seine Hauptwirksamkeit fällt in das letzte, in Rom verbrachte Jahrzehnt seines Lebens. Im Jahre 1795 hat er dort eine Ausstellung seiner Werke veranstaltet, um der Mitwelt Rechenschaft von seinem Wirken abzulegen. Die Aufnahme, welche seine Werke dabei fanden, war eine durchaus geteilte. Der durch seine Beziehungen zu Goethe berühmte „Maler Müller“ urteilte als Praktiker und als Vertreter der bestehenden Richtung sehr ungünstig und hob alle technischen Schwächen an den Schöpfungen des Carstens hervor, so daß diese auch im Weimarer Kreise gerichtet waren, und selbst der transzendentale Schiller eine Verkörperung des Raumes und der Zeit mit dem Xenion abzufertigen suchte:

> Zeit und Raum hat man wirklich gemalt, es steht zu erwarten,
> Daß man mit ähnlichem Glück nächstens die Tugend uns tanzt.

Nun, in unserem Zeitalter, die wir eine Duncan und viele Persönlichkeiten der Art erlebt haben, würde solch Tanzmotiv Niemandem mehr besonders verwunderlich erscheinen, damals aber ahnte offenbar selbst der „philosophische Kopf“ noch nicht, welch tiefe Bedeutung man auch dem Tanz unterlegen kann. Jene Schillersche Kritik hat übrigens später der Kunsthistoriker Riegel treffend mit dem Gedanken zurückgewiesen, daß Carstens, wenn er seine Gestalten Chronos und Uranos genannt hätte, mit offenen Armen in Weimar empfangen worden wäre. Dem Maler Müller stand damals in Rom der Kunstschriftsteller K. L. Fernow[17]) gegenüber, Carstens' Freund und der erste leidenschaftliche Vorkämpfer der neuen Richtung, die sich jetzt in jenes Schaffen anzubahnen begann. Fernow pries in den Ausdrücken höchster Bewunderung die geistige Bedeutung in den Werken des Künstlers. Aber dieser geistigen Bedeutung zum Trotz und trotz der feurigen Verherrlichung Fernows, der seinem Freunde schließlich auch zu einer sauersüßen Anerkennung Goethes verhalf, ist es Carstens bei seinen Lebzeiten doch nur gelungen, eine kleine Gemeinde um sich zu versammeln. In den ersten Jahrzehnten nach seinem Tode aber wurde er als der große Erneuerer der deutschen Kunst gefeiert, um in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts verächtlich als stümperhafter Nichtskönner beiseite geworfen zu werden. Mit dem Beginn des neuen Jahrhunderts setzte wiederum eine ruhigere und gerechtere Beurteilung ein. Es ist nun ungemein schwer, diesem Künstler wahrhaft gerecht zu werden. Daß er eine große Umwandlung des Geschmacks ins Leben gerufen hat, steht fest. Hat diese Umwälzung aber der deutschen Kunst zum Heile oder zum Verderben gereicht? — Wenig geistiger Gehalt bei hoch entwickelter Technik: das ist das Kennzeichen der deutschen Kunst zur Zeit, als Carstens auftrat. Diesen Zustand wollte er ändern, und er hat ihn geändert. Man darf es getrost aussprechen: Carstens ist der Mann des

Abb. 2 Die Geburt des Lichts von Asmus Jakob Carstens

Schicksals gewesen. Er hat — und das sollte ihm bis auf den heutigen Tag herab kein Schaffender vergessen! —, er hat den Künstler, wie Klopstock den Dichter, auf eine sozial höhere Stufe emporgehoben, er hat ferner die deutsche Kunst von der Abhängigkeit von französischen Vorbildern befreit und er hat sie veredelt, vergeistigt, verinnerlicht. Mit Carstens beginnt die lange Reihe jener eigenartigen deutschen Gedankenkünstler, die sich später in Klassizisten und Romantiker scheiden sollten, die aber Eines untereinander verbindet und zugleich von den Künstlern aller früheren und späteren Epochen unterscheidet: daß sie nämlich nicht in erster Linie auf die künstlerische Darstellung der Natur, sondern auf die bildliche Wiedergabe von Empfindungen, Gedanken, philosophischen Lehren ausgingen — gemalte und gezeichnete Literatur. Sie versenkten sich in die Dichtkunst und Philosophie aller Zeiten und Völker und suchten das Gelesene und geistig Gewonnene gewissermaßen in sich neu hervorzubringen und mit den Ausdrucksmitteln ihrer Kunst aus sich heraus zu stellen. Daher das Abgerundete und in sich Geschlossene in den Werken der wahrhaft Bedeutenden unter den Gedankenkünstlern. Carstens' Zeichnungen zu Dichtern und Philosophen sind durchaus nicht aus äußerem Anlaß, im Auftrag oder gar für Geld angefertigte Illustrationen, sondern aus selbstständiger geistiger Anteilnahme heraus durchempfundene und mit seinem ureigenen Herzblut getränkte Neuschöpfungen. Homer bildet, wie manches anderen bedeutenden Mannes, so auch Carstens' Weltbibel. Er empfindet sich in das Seelenleben der Griechen und Trojaner hinein: läßt Priamus von Achill den Leichnam seines Sohnes Hektor erbitten, zeigt uns die Helden im Zelt des grollenden Achill. Er führt den blinden Sänger selbst vor, wie er die Griechen mit seinen Gesängen begeistert. Ferner beschäftigen ihn die Argonauten, die Tragödie des Ödipus. Ganz besonders erwärmt er sich für Lukians weltfreudigen Megapenthes, der Charon entfliehen wollte, von diesem aber wieder eingeholt und an den Mast des Todesschiffes gebunden wird, während sich ihm sein Widerpart, der Schuster Mikyll, auf die Schultern setzt. Neben Homer, Pindar und Lukian stehen dem Carstens die Dante, Ossian, Goethe, neben der Poesie die Philosophie. Seine berühmte Zeichnung „Die Geburt des Lichts" (Abb. 2) erklärt er selbst gelegentlich der römischen Ausstellung mit den Worten: „Nach dem Sanchoniaton, einem alten phönizischen Autor. Ftas (die Urkraft der Dinge) zeugte mit Neitha (der Nacht) den Fanes (das Licht). Nachdem das Licht geboren war, ging aus dem Atem des Ftas das Weltei hervor, worin der Keim zu allen Schöpfungen lag. Es wurde durch die Wärme des Feuers ausgebrütet; Himmel und Erde entstanden, und alle Dinge entwickeln sich. Ftas zeigt hier dem Weltei seine Bahn ins Unermeßliche." Eine andere, nicht minder berühmte Zeichnung (Abb. 3)

verkörpert die Nacht mit ihren Kindern Tod und Schlaf nach Hesiods Theogonie. Neben der Nacht sitzt Nemesis. Sie hält eine Geißel in der Rechten. Ihr schließen sich die drei Parzen an, die unter Gesängen den Schicksalsfaden spinnen.

Allem, was Carstens geschaffen, sieht man es an, daß ein großer, ernster, männlicher Geist dahinter stand. Daher ist sein Schaffen über die wechselnden Zeitrichtungen erhaben. Dagegen erscheint es unendlich beschränkt gegenüber der blühenden, schier unerschöpflichen, weil aus der Natur schöpfenden Kunst der Renaissance und der Antike. Carstens und den Gedankenkünstlern gebrach es eben so sehr an der künstlerischen Sinnlichkeit, daß sie die Ausdrucksmittel ihrer Gedanken nicht aus der Natur zu nehmen vermochten, sondern den aufgespeicherten Schatz vorhandener alter Kunstformen verwerten mußten. „Die Geburt des Lichtes" z. B. (Abb. 2) ist mit offenkundiger Anlehnung an Michelangelos Gott-Vater an der Sixtinischen Decke geschaffen; aber welch ein Abstand! Michelangelos Eva ist hier zur Nacht geworden und dem Schöpfer in der Ökonomie des Kunstwerkes gleichgestellt; statt der vielen Putten ein einziger, der eben das Licht bedeutet. Aber die Stärke der geistigen Beziehungen erscheint ebenso gemindert wie die Wucht der körperlichen Erscheinung und die Schönheit des Ganzen. Wie nichtssagend ist die Gebärde, mit der die Nacht den Zipfel des Tuches umfaßt, das die Gruppe wie bei Michelangelo umwallt und zusammenschließt! — Wie grob das Handauflegen des Schöpfers auf die Schulter des Weibes, und wie unsagbar fein bei Michelangelo! — Nirgends aber macht sich der Unterschied so stark geltend wie in den langbärtigen Männerhäuptern. Das Motiv des Todes-Knaben, der sich an die Nacht anschmiegt (Abb. 3), erinnert ohne weiteres an Michelangelos Brügger Madonna, der Faltenwurf der Nemesis an seine Prophetengestalten, während das Schließen des Gewandes der Antike nachgebildet ist. Die griechische Kunst und die italienische Hochrenaissance-Kunst stellten die Quellen dar, aus denen Carstens und die Klassizisten ihre Formen schöpften. Daher fehlt ihnen die blühende Frische und die Unmittelbarkeit, welche nur die Natur selbst zu geben vermag. Der antiken und der Renaissancekunst aber stand Carstens wenigstens insofern frei gegenüber, als er sie nicht kleinlich zu kopieren suchte, sondern sie wahrhaft nachzuempfinden vermochte, so daß selbst diejenigen Teile seiner Schöpfungen, welche unmittelbar an michelangeleske Vorbilder gemahnen, dennoch niemals ins Bild hineingestellt wirken, sondern sich in die Gesamtkomposition ungezwungen einfügen, immer Teile eines organischen Ganzen bilden. Denn Carstens hat, was er geschaffen, nicht gefühllos zusammengetragen, vielmehr stand es ganz und groß vor seiner Seele, ehe er es aufs Papier brachte. Daher die geschlossene Wirkung seiner Schöpfungen.

Carstens ist in seinem an sich berechtigten Streben nach Verinnerlichung und Durchgeistigung der durch die Rokokokünstler zu leerer Bravour herabgesunkenen Kunst so weit gegangen, die Technik überhaupt hintanzusetzen. Er trägt im letzten Grunde die Schuld daran, daß seit der vorletzten Jahrhundertwende ein Stück guter handwerklicher Überlieferung nach dem anderen abbröckelte, bis sich auch dagegen wieder ein Rückschlag erhob. Aber bis auf den heutigen Tag herab hat man noch nicht alle künstlerischen Verfahren wieder zurückerobert, die unsere Ahnen vor andert-

Abb. 3 Die Nacht von Asmus Jakob Carstens
(Nach einer Lithographie)

halb Jahrhunderten sicher beherrschten. Carstens ist der erste gewesen, welcher die in ihrer Art vortreffliche Rokokotechnik verachtet und — nicht mehr beherrscht hat. Das unterscheidet ihn von dem Eklektiker und Techniker Anton Raphael Mengs, der ja auch schon, wenn auch in einem ganz anderen Sinne, antikisiert hatte. Mengs war ein selbstzufriedener Könner gewesen, Carstens war ein innerlich Ringender, dessen bescheidenes Können weit hinter seinem gewaltigen Wollen zurückblieb. Mengs ein Kompromißler, Carstens ein ausgesprochener Revolutionär. Er hat den Bruch mit der Vergangenheit schonungslos und unerbittlich vollzogen. Seine Werke sind reich an Gedanken, arm an technischer Durchbildung. Seine Technik ist äußerst dürftig und beschränkt. Ölmalerei war ihm verhaßt, Freskomalerei war ihm nicht vergönnt. Das Beste, was er hinterlassen hat, sind seine Zeichnungen, die der „große Skizzierer" mit der Feder, mit Blei oder als Kartons in schwarzer Kreide mit aufgehöhten Lichtern ausführte. Gelegentlich vereinigte er auch Federzeichnung und Aquarell und offenbarte dann im Kolorit einen Rest vom Zauber der Rokokoanmut. Dabei strebte er nicht nach Individualisierung, sondern im Sinne der Antike, wie er sie verstand, nach typischer Allgemeingültigkeit, nicht nach Naturwahrheit, sondern nach Linienschönheit, nicht nach malerischer Wirkung, sondern nach plastischem Gehalt. Um die Form plastisch zu bewältigen, hat er oft erst modelliert, was er nachher zeichnete. Von seiner bildnerischen Tätigkeit ist uns nichts erhalten als eine Nachzeichnung Fernows nach seinem kleinen Originalmodell der „singenden Parze". Die Landschaft hat für ihn nicht existiert. Ausschließlich auf den menschlichen Körper war sein Absehen gerichtet. Seine Gestalten stellen ihre Muskeln prahlerisch zur Schau und ergehen sich in gewaltsamen Bewegungen.

Man kann über Carstens' kunstgeschichtliche Stellung verschiedener Ansicht sein, ihn als Verderber der Technik verurteilen oder als Verinnerlicher der Kunst preisen. So viel steht fest, daß seine Zeichnungen trotz aller technischen und formalen Mängel, trotz aller formalen und im letzten Grunde auch gedanklichen Entlehnungen dennoch sowohl als der Ausdruck einer bedeutenden Individualität wie auch als der klarste Spiegel einer bestimmten Zeitanschauung zu betrachten sind.

Carstens' Einfluß auf *Joseph Anton Koch* (1768—1839)[18]) ist nicht nur aus dessen Zeichnungen zu Dantes Göttlicher Komödie und zu Ossian ersichtlich, sondern — was wichtiger ist — Koch hat die künstlerischen Grundsätze des Carstens auf die deutsche Landschaftsmalerei übertragen. Koch stammte aus Tirol und er pflegte sich selbst, als er schon längst in Rom zu hohem Ansehen gelangt war und in dortigen Künstlerkreisen eine große Rolle spielte, nicht ohne einen Anflug von Koketterie, als den „Hirtenbuben mit der verdammt plumpen Pfote" zu bezeichnen. Wenn man nun von diesem Koch seitens seiner malenden Zeitgenossen berichten hört — Ludwig Richter hat ihm z. B. in seinen „Lebenserinnerungen eines deutschen Malers" [19]) ein literarisches Denkmal gesetzt —, oder wenn man ihn gar selbst reden hört, das heißt: die „Rumfordsche Suppe" genießt, die er gegen die Akademie gerichtet hat[20]), so möchte man meinen, daß er ein ganz hervorragender, selbständiger Geist gewesen sein müßte. Tritt man aber mit solch günstigen erlesenen Vorurteilen vor seine Bilder, wird man gewaltsam ernüchtert und schrickt geradezu vor diesen harten, bunten, kalten, abscheulichen Farben zurück. Hatte sich Carstens immer noch einen Rest von Rokokoanmut in seinem Kolorit bewahrt, so war für Koch, wie für fast alle deutschen Gedankenmaler nach ihm, das Gebiet der Farbe ein völlig verschlossenes Reich. Bekannt ist seine Begegnung Macbeths mit den Hexen (in Innsbruck), wobei er „selbst Anregungen der Trecentomeister nicht verschmäht". Die Komposition macht aber trotzdem keinen überzeugenden, vielmehr einen theatralischen Eindruck. Besser gelangen Koch ohne Zweifel Staffagen idyllischen Charakters (Abb. 4). Sein eigentliches Können lag überhaupt nicht in der

Abb. 4 Historische Landschaft von Joseph Anton Koch
Karlsruhe, Galerie
(Nach Photographie Bruckmann)

Figur, sondern in der Landschaft. Wenn man auch den „alten Koch", der zu seiner Zeit und in seinen Kreisen mit Recht als ein Original gegolten haben mag, gegenwärtig nicht mehr als einen wahrhaft selbständigen großen Künstler ansehen kann, so gebührt ihm immerhin der geschichtliche Ruhm des Vaters der klassizistischen, stilisierten, heroischen Landschaft[21]). Die Mutter dieser Art von Malerei war die ganze damalige Zeit, jene durchgeistigte, philosophisch gerichtete Zeit, in der man sich nicht damit begnügte, die Dinge so wiederzugeben, wie sie sich in unendlicher Mannigfaltigkeit dem Auge darbieten, vielmehr den Kern aus den Dingen herausschälen, die hinter ihnen verborgene Idee herausfinden wollte. Wie Carstens die Modelle der Kopenhagener Kunstakademie einer Nachbildung durch seinen Zeichenstift nicht für würdig gehalten hatte, so verachteten die klassizistischen Landschaftsmaler die schlichte Wiedergabe wirklicher Natur im Sinne Hackerts als „Vedutenmalerei" und bemühten sich, nicht einen bestimmten, beliebigen, zufälligen Naturausschnitt, sondern den Gesamtcharakter einer ganzen Landschaft festzuhalten. Die Farbe betrachtete man dabei von vornherein als etwas den Dingen nur äußerlich Anhaftendes. Aber auch bezüglich der Form war man darauf erpicht, alles Vorübergehende, Zufällige, Unwesentliche auszumerzen und nur das Bleibende, Wesentliche, Charakteristische festzuhalten und dieses durch ein System auseinander- und wieder zusammenstrebender, schön geschwungener Linien in denkbar höchster Auffassung darzustellen. Koch ist allerdings — namentlich in seinen Zeichnungen — den Einzelheiten der Natur noch liebevoll nachgegangen, aber er hat sie stets gewaltsam gruppiert. Der Zug nach dem Erhabenen, welcher die ganze Zeit kennzeichnet, machte sich also auch in der Landschaft bedeutsam geltend. Zu jener Stilisierung eignete sich nun aber nicht jedes Land. Wohlweislich wurden daher solche Gegenden bevorzugt, die an sich schon einen heroischen Charakter besaßen, sei es, daß sich in früheren Perioden der Erdgeschichte gewaltige geologische Ereignisse in ihnen abgespielt und sie dadurch großzügige Formen erhalten hatten, sei es, daß weltgeschichtliche Ereignisse in ihnen vorübergerauscht waren und einen Abglanz ihrer selbst in den Augen der nachlebenden Geschlechter hinterlassen hatten. Beides — die erdgeschichtlich bedingte große Form und die Fülle bedeutender weltgeschichtlicher Erinnerungen — fand der klassisch geschulte Blick der Gebildeten vom Anfang des 19. Jahrhunderts in Italien und Griechenland.

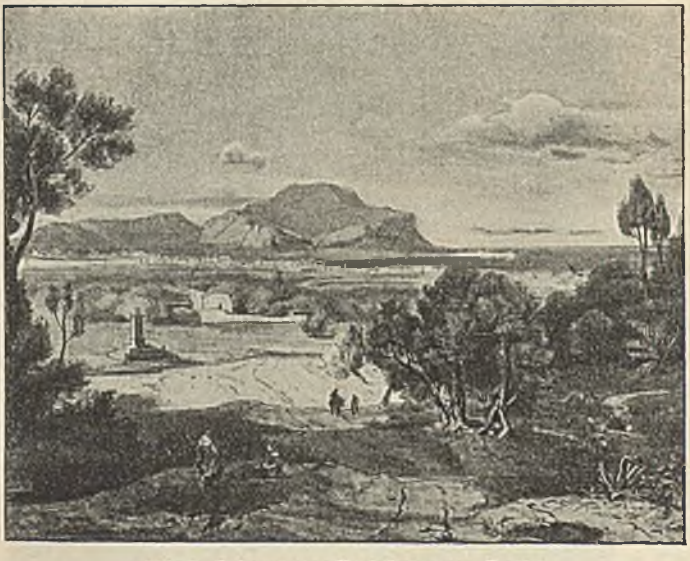


Abb. 5 Palermo von Karl Rottmann, Fresko in den Arkaden des Münchener Hofgartens (Nach Photographie Bruckmann)

Koch packte in seine Landschaften unendlich viel hinein, er überlud sie im höchsten Grade (Abb. 4). Landschaftliche Gegenstände: Felsen und Berge und Hügel, Seen und Bäche und Flüsse, Bäume und Sträucher und Wälder, ferner Himmelserscheinungen: Blitze, Regenbogen, Wolkengetümmel — endlich eine vielfigurige Staffage von Menschen und Tieren drängen und drücken einander, um sich gegenseitig zu steigern. Koch war eben nicht nur von dem großzügigen Poussin, sondern auch von dem liebevoll detaillierenden alten Brueghel beeinflußt. Der letztere Einfluß ist besonders aus dem „Berner Oberland" ersichtlich (Berliner Jahrhundert-Ausstellung, Nr. 871). Im letzten Grunde tritt aber doch die Staffage, treten auch die atmosphärischen Stimmungen gegen das scharfe und klare Herausarbeiten der großen Naturformen und gegen den stolzen Rhythmus der Geländelinien entschieden zurück.

Carstens' Nachfolger, Joseph Anton Koch, hat einen entscheidenden, weithinreichenden Einfluß ausgeübt. Nicht nur die klassizistische, sondern ebensosehr die romantische Spielart der deutschen Landschaftsmalerei in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts geht auf ihn zurück. Der jugendliche Ludwig Richter ist in seiner ersten Entwicklungsepoche völlig von dem Streben beherrscht, dem alten Koch so nahe wie möglich zu kommen! — Dem Altmeister am nächsten stand sein römischer Genosse, Schillers einstiger Schulfreund *Johann Christian Reinhart* (1761 bis 1847)[22]. Kochs bedeutendster Nachfolger aber war *Karl Rottmann*[23] (geb. 1798 in Handschuchsheim bei Heidelberg, gest. 1850 in München). Rottmann ist zugleich einfacher und bedeutender als Koch. Er versenkt sich weder mit gleicher Liebe in die Einzelheiten der Natur, noch füllt er seine Gemälde mit so verschiedenartigen Dingen an. Seine eigentliche Größe besteht im Weglassen. In wenigen, aber vielsagenden Linien vermag er das Porträt einer Landschaft mit vollendeter geologischer Charakteristik zu zeichnen und zugleich das atmosphärische Leben mit einzubeziehen. Koloristisch steht Rottmann hoch über Koch. Sein Kolorit, wenn es sich auch nicht durch besondere Feinheiten auszeichnet, wird niemand verletzen. Das Studium Kochscher Gemälde, die Alpen und Italien bildeten die drei Faktoren, welche Rottmanns Begabung nachhaltig beeinflußten. Ihm ward das Glück zuteil, sein Talent in monumentalen Werken zu entfalten. Im Auftrag Ludwigs des Ersten schuf er je eine Folge italienischer und griechischer historischer Landschaften (Abb. 5 und 6). Jene malte er in Fresko unter den Arkaden des Hofgartens, diese in Öl auf große Schiefertafeln, welche nachträglich in die Wand eines eigens zu diesem Zwecke geschaffenen Saales der damals gerade im Bau begriffenen Neuen

Abb. 6 Marathon von Karl Rottmann - München, Neue Pinakothek Rottmann-Saal
(Nach Photographie Bruckmann)

Pinakothek zu München eingelassen wurden. In den italienischen Landschaften überwiegt das Formeninteresse, in den später entstandenen griechischen tritt dieses hinter den Beleuchtungswirkungen zurück, die sich unter der raffinierten Lichtzuführung jenes Pinakotheksaales um so entschiedener geltend machen. Bei beiden Bilderfolgen wird die Größe und gelegentlich die Einsamkeit der Landschaft durch eine Staffage von wenigen Figuren wirkungsvoll hervorgehoben. Den Höhepunkt in dieser Beziehung bildet das einsam und reiterlos einhersprengende Roß auf dem Schlachtfeld zu Marathon (Abb. 6), an das sich die Einbildungskraft des Gebildeten den ganzen gewaltigen Kampf anzuknüpfen gezwungen sieht. Überhaupt ist es Rottmanns Landschaften eigen, daß sie die historische Phantasie des Beschauers anzuregen imstande sind. Aber sie bedürfen auch solcher eigentlich außerbildkünstlerischer Momente, um zu ihrer vollen Wirkung zu gelangen. Bei den griechischen Gemälden bildet der darunter geschriebene Ortsname, bei den italienischen bilden die viel bespöttelten Distichen Ludwigs I. die Brücke, welche den Geist des Beschauers vom eigentlichen Bildeindruck zur geschichtlichen Erinnerung führt. — Neben seinem berühmten Bruder Karl ist auch *Leopold Rottmann* zu erwähnen, der oberbayrische Motive in einer großen Anzahl von Aquarellen festgehalten hat (München, Graphische Sammlung in der Neuen Pinakothek).

Wie Rottmann durch seine italienischen und griechischen Landschaften, so lebt *Friedrich Preller* (1804—1878), der Weimarer Künstler[24]), durch seine Odysseelandschaften (Abb. 7 und 8) fort. Preller ähnelt seinem künstlerischen Ahnherrn Koch mehr als seinem Zeitgenossen Rottmann. Er verfügt nicht über die große landschaftliche Linie und die monumentale Schlichtheit dieses letzteren, wenn er

Abb. 7 Odysseus und Hermes im Garten der Kirke von Friedrich Preller — Weimar, Museum

seine Landschaften auch nicht so vollpackt wie jener. Es gelingt ihm vielmehr, einen richtigen Ausgleich zwischen Landschaft und Staffage zu finden. Mensch und Erde gehören bei ihm zueinander, erscheinen wie ein zusammengewachsenes Ganzes. Auch hat es Preller gut verstanden, sich in die homerischen Persönlichkeiten einzuleben und sie auf seinen Bildern so in die Erscheinung treten zu lassen, wie sie dem klassisch Gebildeten vertraut waren. Von der Einbildungskraft eines Carstens war der Spätergeborene aber ebensoweit entfernt, wie seine Schöpfungen ungleich verständlicher sind als die seines Vorgängers. Die Odysseelandschaft par excellence, in der Leukothea dem Odysseus erscheint, ist erfüllt vom Zucken des Blitzes, vom Ziehen der Wolken und vom Rauschen der Wogen (Abb. 8). In den tosenden Wogen droht Odysseus zu versinken; mit äußerster Anstrengung klammert er sich an den Bug seines Schiffes, der gerade noch aus dem Wasser herausragt; da entwindet sich den Wogen, von wehendem Schleier umwallt, ein wunderbares Frauenbild: Leukothea. Sicherlich eine prachtvolle, in hohem Grade wirkungsvolle Komposition! — Aber doch eine Komposition, zusammengesetzt und nicht geboren, ganz erfüllt von Theatralik. Es ist kein wirklicher, sondern nur ein Theatersturm; Odysseus scheint doch nur Furcht zu haben, in Wahrheit zweifelt er keinen Augenblick an dem guten Ausgang des scheinbar verzweifelten Abenteuers, und ebenso ist sich Leukothea der vollendeten Anmut sehr wohl bewußt, mit der sie den Schleier über ihrem Haupte rafft; und die große, der Antike nachempfundene Gebärde, mit der sie hinüberdeutet, scheint geradezu vor dem Spiegel ausstudiert zu sein. —

Der Klassizismus war im ausgehenden 18. und in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts nicht auf die Landschaftsmalerei allein beschränkt. Vielmehr trat er auf allen Gebieten und bei sonst sehr verschiedenartigen Künstlern bedeutsam hervor. Carstens' ureigentlicher Nachfolger aber ist Genelli gewesen. *Bonaventura Genelli*[25]) lag der Klassizismus im Blut. Er stammte aus einer italienischen, aber in Berlin ansässigen Künstlerfamilie, wo er im Jahre 1798 das Licht der Welt erblickt hat. Sein Vater, der Landschafter, und seines Vaters Bruder,

der Baumeister, hatten zu der kleinen Gemeinde derer gehört, bei denen Carstens während seiner Berliner Leidensjahre Anerkennung und Aufmunterung gefunden hatte. Wenn so der junge Genelli schon im Elternhause Carstens hatte rühmen hören, so ward er später in Rom ausdrücklich vom „alten Koch" auf ihn hingewiesen. Und in Genellis Kunst sollte diejenige des Carstens gewissermaßen eine Auferstehung feiern, nur daß dem düsteren künstlerischen Ahnherrn ein heiterer Enkel beschert war. Auf den Geschöpfen des schwindsüchtigen Holsteiners scheint das Schicksal schwer zu lasten. Die Gestalten des Italieners dagegen, nach dem Bilde ihres vollsäftigen und vollkräftigen Schöpfers geformt, vermögen sich vor Körperfülle und Muskelkraft, vor Bewegungsübermut und Sinnenlust gar nicht zu fassen. Ihre tolle Lebenslust artet bisweilen in die derbste Sinnlichkeit aus. Inmitten strenger Tugendhelden ergeht sich Genelli in breiter Schilderung ungebändigter Fleischeslust. Aber er war der Mann dazu, auch die verwegensten Dinge mit antiker Grazie vorzutragen. In Genelli scheint ein Grieche der klassischen Epoche vom Schlage des Epikur für die christlich-germanische Menschheit aufgespart worden zu sein, ein wilder Zentaur mit ungezügelten Naturtrieben in die zahme, gesittete Menschheit hineinzusprengen, wie dies Paul Heyse in seiner feinsinnigen Novelle „Der letzte Zentaur" ausgemalt und damit dem Künstler das schönste literarische Denkmal gesetzt hat. Indessen ist Genellis Sinnlichkeit von der überschäumenden Begierde des natürlichen Kraftmenschen, wie sie in Rubensschen Figuren ihren höchsten künstlerischen Ausdruck gefunden hat, ebensoweit entfernt wie von der raffinierten Pikanterie des modernen Großstädters, die in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts Félicien Rops in technisch vollendeten Werken der Griffelkunst festhalten sollte. Genellis Sinnlichkeit ist eine abstrakte und durchgeistigte. Er scheint auch für seine Person nichts weniger als ein Wüstling

Abb. 8 Odysseus und Leukothea von Friedrich Preller
Weimar, Museum (Nach Photographie K. Schwier)

Abb. 9 Aus dem „Leben einer Hexe“ von Bonaventura Genelli

gewesen zu sein. In dem Briefwechsel, den er mit seinem Wiener Freunde, dem Maler Rahl [26]), unterhalten hat, ersieht man aus der Art, wie beide über Genellis Frau, seine Töchter und namentlich seinen Sohn Camillo sprechen, der zur Freude des Vaters zu einem hoffnungsvollen Künstler heranblühte, um dann in ein frühes Grab zu sinken, daß Genelli ein äußerst zartes Familienleben geführt haben muß. — Genellis Kraftmenschen leiten, wie die Gestalten des Carstens, ihren Ursprung von Michelangelo, von dessen Propheten, Sibyllen, Madonnen und besonders von den dekorativen Pfeilerfiguren her. Hier sind die Vorbilder für die aufs Äußerste getriebenen Kontraposte [27]), für die geräkelten Glieder und die tollen Bewegungen, für die sitzenden, kauernden und namentlich für die schwebenden Figuren zu suchen. Aber wie Carstens, so blieb auch Genelli weit hinter dem unerreichbaren Vorbild zurück. Für seine Gestalten, mögen sie sitzen oder liegen, ist das Aufziehen des einen Beines, für seinen Faltenwurf die Gliederung in große Massen, sowie die harte, eckige Brechung bezeichnend. Seine Menschen zeigen alle denselben Typus, sie entbehren noch mehr als Carstens' Schöpfungen der individuellen Verschiedenheit in Gestalt und Gesichtsausdruck. Ferner gönnte Genelli seinen kraftstrotzenden, vollsäftigen und bewegungstollen Geschöpfen keinen vertieften Raum zur vollen Entfaltung ihrer Kräfte, sondern stellte sie sich nur als Schattenrisse vor und zwang sie in ein strenges System zarter Umrißlinien hinein. Ein sonderbarer Gegensatz zwischen der entfesselten Leidenschaft der dargestellten Gestalten und den zarten, zahmen Kunstmitteln, womit sie aufs Papier gebannt sind! — Während Carstens seinen Geschöpfen einen plastischen Inhalt gab, sind diejenigen des Genelli durchaus linear gedacht. Je mehr er sich von der reinen Linienzeichnung entfernte, sich im Aquarell, Fresko oder gar im Ölbild versuchte, um so weniger vermochte er technisch zu befriedigen. Seine Linienzeichnungen aber sind als solche von einer Anmut, die beinahe an antike Vasenbilder gemahnt. Seine Vorwürfe hat Genelli der Bibel und namentlich dem Homer

entnommen. Aber er begnügte sich nicht damit, dort erzählte Vorgänge lediglich zu illustrieren, vielmehr dichtete er kühn weiter. Tatsächlich muß er ein außergewöhnlich geistreicher Mensch gewesen sein. Ein Beispiel seiner schönen Erfindungsgabe statt vieler: Gott Amor ist unter Bäumen entschlummert. Lang ausgestreckt liegt der schöne, völlig nackte geflügelte Jüngling vor uns. Der rechte Arm ist ums Haupt geschlungen. Köcher und Pfeile liegen zur Seite. Auf der anderen Seite brennt eine Fackel. Diese lockt eine blutgierige Löwin heran, aber die Schönheit des Jünglings hält sie davon zurück, sich auf ihn zu stürzen. Im Weiterschreiten wendet sich die Löwin noch einmal zu dem schlafenden Jüngling zurück. Gedanke und Linienführung sind von gleich hoher Schönheit. Was Genelli in solchen Einzelblättern auch immer geleistet hat, sein eigentliches künstlerisches Wollen und Wesen sprach er am klarsten und bedeutendsten in seinen Blätterfolgen aus, von denen „Das Leben einer Hexe“ (Abb. 9), „Das Leben eines Wüstlings“, „Das Leben eines Künstlers“ im Kupferstich vervielfältigt wurden. In den beiden ersteren schildert er dasselbe Thema, nur nach den Geschlechtern abgewandelt. Es handelt sich um faustische Naturen, die bei ihrem himmelstürmenden Beginnen in weltlichster Sinnlichkeit steckenbleiben. „Das Leben des Künstlers“ ist Genellis eigenes Leben, auf den die Schillerschen Worte: „Ernst ist das Leben, heiter ist die Kunst“ wie gemünzt scheinen. Denn dieser Künstler, dessen gesamtes Schaffen wie ein Abglanz griechischer Heiterkeit erscheint, hat das traurigste Erdenleben erdulden müssen. Nach mehrjährigem Aufenthalt in Italien wandte er sich der aufblühenden Kunststadt München zu in der Hoffnung, daß ihn der königliche Mäzen Ludwig I. zur Ausschmückung seiner neu erstehenden Bauten heranziehen würde. Allein Ludwig tat dies nicht, teils aus persönlicher Abneigung gegen den Künstler, der auch vor Königsthronen niemals seinen Mannesstolz verleugnete, teils ob seines koloristischen Unvermögens. So vertrauerte Genelli sein Leben in einer kleinen Wohnung an der Sendlingergasse, seine Mappen mit Entwürfen füllend, von denen der eine immer geistreicher und gewaltsamer ausfiel als der andere. Aus dieser unfreiwilligen Muße erlöste ihn endlich der mecklenburgische, aber in München angesiedelte, wegen seiner Verdienste um bildende und Dichtkunst in den Grafenstand erhobene Freiherr Friedrich von Schack, der Maler, Müzen und selber Poet, der für seine Bildergalerie bei Genelli eine Anzahl von Gemälden nach dessen Entwürfen bestellte. Schließlich ward der Künstler als Lehrer an die Akademie zu Weimar berufen, wo ihm ein heiterer Lebensabend beschieden war und

Abb. 10 Karikatur auf Wilhelm Kaulbach von Bonaventura Genelli, Handzeichnung München, Graphische Sammlung in der Neuen Pinakothek (Zu Seite 36)

wo ihm die Mittel zur Verfügung standen, eine Anzahl seiner Entwürfe in Ölbilder umzusetzen. Die Malerei war aber entschieden auch Genellis schwache Seite, und so stehen seine Ölbilder (in der Schackgalerie) zweifellos hinter seinen geistreichen und linienschönen Entwürfen zurück. Dagegen besaß Genelli eine ausgesprochene Begabung für die Karikatur. Die Münchener Graphische Sammlung enthält eine Reihe von Handzeichnungen, in denen er Wilhelm Kaulbach und dessen Ruhmverkünderin, die Münchener Allgemeine Zeitung, ebenso genial wie bissig verspottet hat (Abb. 10). Im Jahre 1868 ist Genelli in Weimar verschieden. Mit ihm sank der letzte bedeutende Sproß des deutschen Klassizismus ins Grab.

England

Als Parallelerscheinung zu den deutschen Klassizisten kann der Engländer *John Flaxman* (1755—1826)[28]) aufgefaßt werden, der auch bei uns noch größere Bewunderung als in seinem eigenen Vaterlande finden sollte. Obgleich von Hause aus Bildhauer, verdankt er seinen Weltruhm weniger seinem Denkmal Nelsons in London und seinen zahlreichen plastischen Idealwerken, als den Umrissen zu Dante und Äschylos und besonders denen zu Homers Odyssee und Ilias, die er, ein Gesinnungsgenosse des Carstens, an der Stätte und im Jahrzehnt der Hauptwirksamkeit dieses Künstlers, im letzten Dezennium des 18. Jahrhunderts zu Rom ausführte. Leider wurde die Feinheit seiner Linienführung in den Stichen, welche seine Schöpfungen durch alle Welt verbreitet haben, wesentlich beeinträchtigt.

Frankreich

Recht verschieden vom deutschen Klassizismus ist der französische. Wir Deutsche pflegen einen Grundsatz bis zum Äußersten zu befolgen und — zu übertreiben. Den Franzosen ist in Dingen des Geschmacks eine weise und kühle Mäßigung eigen. Bei ihnen vollzog sich der Bruch mit der Vergangenheit, der wie kaum sonst etwas für die deutsche Gedankenkunst des ausgehenden 18. und beginnenden 19. Jahrhunderts bezeichnend ist, durchaus nicht mit derselben Schärfe wie bei uns. Zwar ersetzen auch die Franzosen die Luxuskunst des Rokoko im Zeitalter des Klassizismus durch eine solche, die auf die Massen sittlich erhebend einwirken will und soll. Aber sie schöpfen ihre Vorwürfe nicht aus der Literatur und aus der Philosophie, sondern aus der Geschichte, besonders aus der Geschichte der römischen Republik. An Beispielen antiker römischer Republikanertugend sollen sich die jungen französischen Republikaner fürs Vaterland begeistern. Wie die Politik, so hat auch die Kunst der jungen französischen Republik an die alte römische Republik Anschluß gesucht. Und der einflußreichste Vertreter dieser Kunst war nicht wie seine deutschen Genossen ein stiller, nach innen gerichteter Mensch der Gedanken und der Gefühle, sondern ein Mann der leidenschaftlichen Tat, ein Revolutionär, ja, ein Führer der revolutionären Bewegung: *Jacques Louis David* (1748—1825), dessen Kunst und Leben aufs innigste mit der politischen Geschichte seines Vaterlandes verflochten ist[29]). Auch die Franzosen suchten in der Fremde Anregung, Vorbilder und Belehrung, aber ihre eigentliche Kunsthauptstadt ist auch während der klassizistischen Epoche niemals Rom geworden, sondern stets Paris geblieben. Jacques Louis David war durch und durch Pariser. — Ferner, die Franzosen legten wie die Deutschen den größten Wert auf den Inhalt der Kunstwerke, nur daß sie darüber die Form nicht vernachlässigten. Davids Technik ist in ihrer Art mustergültig. Die Franzosen lehnten sich wie die Deutschen, ja sogar noch enger als diese, an die Antike an. Während sich nämlich die Deutschen mehr die von der Antike abgeleitete Kunst der italienischen Hochrenaissancemeister: des

Abb. 11 Der Schwur der Horatier von Jacques Louis David — Paris, Louvre (Zu Seite 38)

Michelangelo und Anderer, zum Vorbild erkoren, gingen die Franzosen auf die antiken Kunstwerke selbst, die Statuen und die Reliefs, die Vasen, die Münzen und die geschnittenen Steine zurück. Indessen sahen sie der Antike andere Seiten ab als ihre östlichen Nachbarn. Ihnen kam es weniger auf den ernsten sittlichen Gehalt als vielmehr auf die edle große Gebärde an. Sie interpretierten ihre Vorbilder nach der Seite des Pathetischen, Deklamatorischen, Posierten. Vor allem aber — und darin besteht ein großer Vorzug ihrerseits — schöpften sie ihre Formen nicht nur aus dem Brunnen klassischer Kunst, sondern zugleich aus dem ewig frisch sprudelnden Quell der Natur. Die Franzosen gingen ferner ebenso wie die Deutschen auf die Linie, auf eine schöne, klare, rhythmisch geschwungene Umrißlinie, sowie auf plastisch rund modellierte Form aus, aber dank ihrer glücklichen künstlerischen Sinnlichkeit übersahen sie dabei die Farbe nicht. Freilich ist das Kolorit auch der französischen Klassizisten streng und hart und unterscheidet sich sehr zu seinem Nachteil von der fröhlichen, mannigfaltigen, anmutigen Farbengebung des Rokoko, aber dieser Unterschied ergab sich mit logischer Folgerichtigkeit aus dem Gegensatz der Zeiten. Im Jahre 1794 heißt es in einem unter wesentlicher Mitwirkung Davids verfaßten Rapport der französischen Republik: „Um die Energie eines Volkes zu malen, welches die Freiheit des Menschengeschlechtes proklamiert hat, indem es seine Ketten zerriß, bedarf es stolzer Farben, eines markigen Stils, eines kühnen Pinsels und eines vulkanischen Genies." Und dieses „vulkanische Genie" das war David nicht nur sich selber, sondern auch seinen Zeitgenossen, das ist David aber auch vor dem Forum der streng richtenden Geschichte geblieben. David war der große Lehrmeister, der den Grund zu der sicheren Beherrschung aller Mittel gelegt hat, welche die französischen Künstler das ganze Jahrhundert

hindurch auszeichnen sollte. Er wurde zu Paris geboren und begann als Rokokokünstler, aber Rom schuf ihn zum Klassizisten um. Als solcher malte er einen Belisar, der Almosen empfängt. Der Schwur der Horatier vom Jahr 1784 begründete seinen Ruhm (Abb. 11). Nach der römischen Sage hatten die Horatier, Drillingssöhne des Publius Horatius, zur Zeit des Tullus Hostilius (672—640), um den Kampf zwischen Rom und Albalonga zu entscheiden, mit den albanischen Curiatiern, gleichfalls Drillingsbrüdern, einen Sechskampf auszufechten. Die Mütter der Curiatier und Horatier waren Schwestern, die ihre Söhne an demselben Tag geboren hatten. Es ist nun der Augenblick gewählt, in dem der Vater der Horatier, in einen wirkungsvollen roten Mantel gekleidet, mit der Linken die drei Schwerter den kampfbereiten Söhnen übergibt, während er mit der Rechten auf ihre Häupter und Waffen den Segen der Götter herabfleht. Hinter ihm sitzen Kamilla und Sabina, in Tränen gebadet, während die Ahne einen Enkel umarmt. Dabei ist der Gegensatz zwischen der weichmütigen, zerfließenden Trauer der Frauen und der tatbereiten Siegeszuversicht der Männer vortrefflich herausgearbeitet, wie das Ganze von der ernsten dorischen Säulenhalle des Hintergrundes höchst wirkungsvoll zusammengeschlossen wird. Auf den Schwur der Horatier folgte Davids Hauptwerk: Die kämpfenden Römer und Sabiner, durch die Frauen — die Töchter dieser, die Gattinnen jener — getrennt. Diese Bilder zeichnen sich vor gleichzeitigen deutschen Schöpfungen durch naturwahre Formengebung, richtige Zeichnung, verhältnismäßig bessere Färbung und namentlich durch eine kräftigere leibliche Gegenwart aus. Aber sie wirken arrangiert, die einzelnen Schwörenden und Kämpfenden scheinen wie die Schauspieler vom Regisseur an ihren Platz gestellt zu sein, sie bewegen Hände, Arme, Beine und Köpfe wie auf Kommando. Man vermißt die Seele, die hinreißend siegreiche Kraft einheitlicher Erfindung. Und dieser Mangel unterscheidet im allgemeinen den französischen Klassizismus von dem deutschen. Mit seinen Horatiern und ähnlichen Bildern gab David den republikanischen Gedanken Ausdruck und erntete lauten Beifall seiner Zeitgenossen und Landsleute. Indessen war David kein Brutus. Als sich Napoleon der Herrschaft bemächtigt hatte, da hielt David keinen Dolch für ihn bereit, sondern er stellte seine Kunst, die ganze Kraft seiner starken deklamatorisch-rhetorischen Begabung in den Dienst der Verherrlichung des Kaisers. Er malte Bonaparte, wie er Josephine zur Kaiserin krönt, und verfertigte so das erste jener figurenreichen, aber kunstarmen Repräsentationsgemälde, an denen das 19. Jahrhundert überreich werden sollte. — Im Jahre 1801 erhielt der Künstler den Auftrag, Napoleons Übergang über den St. Bernhard zu malen, und zwar hatte er den Kaiser auf dessen ausdrücklichen Wunsch ruhig auf feurigem Roß

Abb. 12 Napoleon auf dem St. Bernhard von Jacques Louis David
Versailles, Museum

darzustellen (Abb. 12). Proportionierung, Formenwiedergabe und Ausdruck lassen ein tieferes und eingehenderes Studium des Pferdes vermissen, dessen Haltung wie der aufgezwickte Sitz des Reiters mit den unnatürlich hochgezogenen Schenkeln und den schlotternden Zügeln einen „gemachten“ zirkusmäßigen Eindruck hervorruft. Trotzdem ist das Bild klassisch geworden. Und es kennzeichnet auch wie sonst nichts David, Napoleon und die ganze Zeit. Bei aller Gespreiztheit hat es der Künstler verstanden, die unentwegte Entschlossenheit zwingend zur Darstellung zu bringen, mit der sich Napoleon allen Gewalten des Gebirges, des wild entfesselten Sturmes und des feindlichen Heeres zum Trotz behauptet. Die hinreißende Macht des Eroberers ist in der gebieterischen Bewegung der vorwärts deutenden Hand zwingend zum Ausdruck gebracht. David hat Napoleon in der Tracht der damaligen Zeit gemalt; nur der wehende antikisierende Mantel, das Vorbild zahlreicher derartiger Mäntel in Malerei und Bildnerei, verrät den Klassizisten, dient aber zugleich dazu, das Brausen des Sturmes darzustellen, sowie Roß und Reiter zu einer geschlossenen Masse zusammenzuballen. Mit diesem Gemälde, welches den ersten Soldatenhelden des militaristischen 19. Jahrhunderts wiedergibt, schuf David das erste zeitgeschichtliche und Militärbild, zugleich aber auch ein vortreffliches Bildnis. Überhaupt zeichnete er sich nicht nur als republikanischer Tendenz- und kaiserlicher Geschichtsmaler aus, sondern auch in hervorragendem Maße als Porträtist. Gerade seine Bildnismalerei hebt ihn aus der Zeit heraus und sichert ihm einen hohen, vorübergehende künstlerische Richtungen überdauernden Nachruhm. Mit scharfem Blick schaut er sich seine männlichen Modelle an und bringt sie mit fester Hand auf die Leinwand. Ein gut Stück altmeisterlicher Kraft und Selbstverständlichkeit hat sich in seine Bildnisse herübergerettet. Während die Absichten der deutschen Klassizisten zu sehr aufs Allgemeine, Abstrakte, Typische gerichtet waren, als daß sie die individuelle Mannigfaltigkeit der Natur darzustellen vermocht, ja auch nur gewollt hätten, waren die Franzosen selbst im Zeitalter der Gedankenkunst dank ihrem gesunden Blick für die Natur, der ihnen niemals verloren gegangen war, sehr wohl imstande, Bildnisse zu malen. So sind denn während der klassizistischen Epoche ganz vortreffliche Porträts in Frankreich entstanden, ganz besonders durch Davids Meisterhand. Sein „Barère à la tribune“ (Abb. 13) trägt die für die Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert charakteristische Kleidung. Das Gesicht dieses Mannes, eines der französischen Königsmörder, drückt weniger Klugheit als Rücksichtslosigkeit, Verbohrtheit, Schlauheit und Verschlagen-

Abb. 13 Barère à la tribune von Jacques Louis David
(Nach Phot. Braun & Cie.)

Abb. 14 Mme. Récamier von Jacques Louis David — Paris, Louvre

heit aus. Die ganze Gestalt hebt sich in wirkungsvoller Silhouette vom schlichten, einfarbigen, schummerigen Hintergrund ab, das Abspreizen der Arme läßt die sonst unvermeidliche peinliche Wirkung vertikaler Parallelen nicht aufkommen. Der Rock wirkt als tiefste Fläche, zwischen ihm und dem Fleisch vermitteln die übrigen Gewandstücke; Kragen und Manschetten übertrumpfen die Fleischteile noch an Helligkeit und lassen sie zugleich um so entschiedener hervortreten. Endlich verstand es David, dieser herbe Republikaner und rauhe Soldatenmaler, nicht nur männliche Persönlichkeiten in ihrer Kraft und Eigenart packend festzuhalten, sondern als echter Franzose und Pariser huldigte er auch weiblicher Anmut und schuf in seiner weltberühmten und durch zahlreiche Nachbildungen weltbekannten Mme. Récamier ein klassisches Gemälde klassischer Empireschönheit (Abb. 14). Mme. Récamier, eine aus Lyon gebürtige Pariser Bankiersfrau, durch Schönheit ebensosehr wie durch Geist ausgezeichnet, vereinigte in ihrem Salon die Elite der literarischen Gesellschaft und übte so, ohne selbst schriftstellerisch hervorzutreten, einen großen Einfluß auf die Literatur aus. David malte nun Mme. Récamier, wie sie im weißen Kleide auf einem Diwan hingegossen ruht, ein schwarzes Band im reichgelockten Haar. Der steife, vornehme und dennoch behagliche antikisierende Empirediwan bildet einen wundervollen Rahmen für die herrlichen Körperformen und die anmutigen Bewegungslinien. Die Körperhaltung ist reich an Ansichten. Das Antlitz uns fast in voller Face zugekehrt. Eine Rückenansicht ist uns auch gegönnt. Der Busen, der linke Arm und die Hauptansicht des ganzen Körpers sind in edler Profillinie gegeben. Diese reiche und raffinierte Aufmachung des ganzen Körpers wirkt dabei völlig harmonisch; besonders die unvergleichlich schöne Armlinie gibt der ganzen Komposition diesen wunderbar altmeisterlichen Eindruck des Selbstverständlichen, Ruhigen und Beruhigenden. Die nackten Füße dienen dazu, die Vorstellung des Organischen zu verstärken. Antikisierende Stilisierung und vollste Blutwärme des Lebens sind in diesem Bilde die glücklichste Ehe miteinander eingegangen. Wenigstens was die Komposition anbetrifft. Wer aber die Schwarzweißabbildung gewöhnt ist und vor das großmächtige farbige Original tritt, erstaunt vor den vielen leeren Flächen und dem trockenen Kolorit. Auch als Trachten- und Sittenbild ist die „Mme. Récamier“ für den Klassizismus im Vergleich zu dem vorausgegangenen Rokoko bezeichnend. Damals wurde der Körper des Weibes unten ins Ungeheuerliche erweitert und oben durch das enge Korsett — das Rokoko ist die hohe Zeit des Korsetts — zusammengeschnürt, so daß der Tailleneinschnitt aufs schärfste betont wurde und die Brüste über dem Korsett üppig heraus-

quollen, jetzt umfließen stille ruhige Falten den natürlichen Bau des Körpers und lassen seine Formen hindurchschauen, ohne sie aber irgend zur Schau zu stellen. Fürwahr, die Franzosen der klassizistischen Epoche hatten so unrecht nicht, wenn sie sich dem Rokokozeitalter gegenüber ihrer Rückkehr zur Natur rühmten, und war es auch die mit den Augen der Antike angeschaute Natur. David aber war es, der sie so sehen und empfinden lehrte.

Abb. 15 Mme. Récamier von François Gérard
Paris, Louvre

Dieser Künstler hatte es in seinem langen und ereignisreichen Leben fertig gebracht, zweien Herren nacheinander zu dienen, der Republik und dem Kaiserreiche. Aber dem dritten durfte er nicht mehr dienen. Weil er seinerzeit im Konvent für den Tod Ludwigs XVI. gestimmt hatte, wurde er nach Napoleons Sturze 1816 in die Verbannung nach Brüssel geschickt. Der Deutsche vermag kaum zu ermessen, was es für den Franzosen, was es für den Pariser bedeutet, Pariser Boden nicht mehr unter den Füßen zu fühlen. Dem Pariser ist ein „Fern von Paris" in der Tat die Verbannung. So war dies auch für David, den der Tod in Brüssel ereilte, ein tragischer Abschluß seines Daseins.

David ist ein Werkstattmeister gewesen, ein chef d'atelier, der die Kraft besaß, Schule zu machen, junge Talente an sich zu ziehen. Er legte den Grund zu der Stellung der Stadt Paris als Kunsthauptstadt der Welt, zu der sie sich im Laufe des 19. Jahrhunderts entwickeln sollte. Aus allen Teilen Europas, auch aus Deutschland, strömten die Schüler in seiner Werkstatt zusammen. Einer der begabtesten von ihnen, der sich zum beliebtesten Bildnismaler seiner Zeit entwickeln sollte, war *François Gérard* (1770—1837)[30]), und zu seinem berühmtesten Bildnis hat auch ihm Mme. Récamier gesessen (Abb. 15). Es ist nun nicht ohne Interesse, beider Meister Auffassung und Wiedergabe derselben schönen Frauenerscheinung zu vergleichen. Diesmal erscheint Mme. Récamier sitzend hingegossen auf einen Fauteuil, der wie eine Hälfte des Davidschen Diwans wirkt. Eine gewaltige dorisierende Halle, zwischen deren Säulen hindurch freundliches Buschwerk über den ausgespannten Vorhang herübergrüßt, bildet den reichen dunkeln Hintergrund, von dem sich die helle Lichtgestalt wirkungsvoll abhebt. Aber trotz dieser architektonischen Folie fehlt dem Gérardschen Gemälde die strenge Monumentalität, welche das Davidsche auszeichnet. Die Auffassung ist milder, unruhiger, koketter. Auch beschränkt sich der Künstler nicht auf schöne Umrißlinien, sondern er dringt bereits etwas tiefer in die stoffliche Charakteristik ein und läßt das Weiche, Weibliche, sinnlich Reizvolle eines schönen Frauenkörpers leise mitsprechen. Dieser Auffassung entspricht auch die mehr malerische Behandlung. Eines aber stört den sonst harmonischen Gesamteindruck: der übertriebene Wechsel der Ansichten, den der Künstler wahrscheinlich in Übertreibung des Davidschen Vorbildes an-

Abb. 16 Amor und Psyche von François Gérard
Paris, Louvre

gestrebt, aber nicht so glücklich durchgeführt hat, der schroffe Gegensatz zwischen der uns in Vorderansicht zugekehrten oberen und der ins Profil gestellten unteren Körperhälfte. — Als Klassizist von reinstem Wasser, und zwar als echt französischer Klassizist zeigte sich Gérard in seinem anderen berühmt gewordenen Werke, der Amor- und Psychegruppe (Abb. 16). Wie gegossen wirken diese prallen Körperformen; wie antikes Marmorrelief diese feinen Gewandfalten, durch welche die jungfräulichen Schenkel hindurchscheinen! — Dabei dieser esprit français in der Gruppenbildung, in den Beziehungen der beiden jungen schönen Gestalten zueinander, im Handauflegen, im Umarmen, im Gesichtsausdruck! — Gérard tat sich auch als Schlachtenmaler hervor. Wenn er im allgemeinen die Grundauffassung Davids beibehielt und sie nur gelegentlich etwas milderte, so verkörpert *Pierre Paul Prud'hon* (1758—1823)[51]) neben Davids hartem, strengem, männlichem Stil die weiche, weibliche, zarte Seite der damaligen französischen Kunst. Die Stimmung, welche uns angesichts der Empiregrabmäler mit ihren umgestürzten oder abgestumpften Säulen und Aschenurnen, angesichts der sentimentalen Erinnerungstempelchen und des Ruinenwesens in „englischen Gärten" erfüllt — diese Stimmung weht uns auch aus Prud'hons Werken entgegen. Bezeichnend in dieser Beziehung ist seine Darstellung der in einer Felsen- und Waldlandschaft träumenden Kaiserin Josephine. Prud'hons schwärmerischer Geist vermochte seine Nahrung daher nicht allein aus der strengen und kühlen Antike zu ziehen, sondern er fühlte sich auch von der Renaissance angezogen und bevorzugte gerade den der Antike besonders fern stehenden Correggio. Nicht nur im ausgesprochenen Helldunkel seiner Mondscheinlandschaften, nicht nur in dem glücklich gegebenen Schweben seiner allegorischen, mythologischen und heiligen Figuren, nicht nur — um eine bezeichnende Einzelheit herauszuheben — in dem zappelnden Über- und Durcheinander der vielen Füße und Unterschenkel erinnert er an den Meister von Parma, sondern in der ganzen Denk- und Gefühlsweise, wogegen er an die künstlerischen und besonders rein malerischen Vorzüge jenes größten italienischen Helldunkelmalers nur so weit heranreicht, wie die David und Gérard an die Antike. Sein berühmtestes Werk (Abb. 17) hat Prud'hon selbst mit den Worten beschrieben: „Im Dunkel der Schleier der Nacht, an einem entlegenen und wilden Ort ermordet das habgierige Verbrechen sein Opfer, bemächtigt sich seines Goldes und schaut noch, ob ein Rest von Leben seine Untat aufdecken könnte. Es sieht nicht, daß Nemesis, diese fürchterliche Gehilfin der Gerechtigkeit, es verfolgt, es zu

Abb. 17 Gerechtigkeit und Rache verfolgen das Verbrechen von Pierre Paul Prud'hon — Paris, Louvre

packen und seiner unbeugsamen Genossin zu überliefern im Begriff steht." Der hellste Schein des Mondes ruht auf dem lang hingestreckten, völlig entkleideten Leichnam. Nur das schmerzverzerrte Antlitz und der eine der beiden Arme, die wie die Querbalken eines Kreuzes auseinandergespreizt sind, ruhen in dem Dunkel, das durch den Schatten des davoneilenden Mörders gebildet wird. In eine charakteristisch divergierende Linie ist dieser zu seinem Opfer gestellt. Seine Silhouette wird durch die hastige Bewegung, das zerfetzte Gewand, das wirre Haar zum Abbild seines Inneren und kontrastiert bedeutungsvoll mit den ruhig fließenden Umrißlinien der zur schönen Gruppe zusammengefügten, über dem Leichnam heranschwebenden Gottheiten. Wem sollte dieses vom Künstler als Ganzes geschaute und daher auch als Ganzes wirksame Gemälde, dessen Behandlung dem Stimmungsgehalt völlig entspricht, keinen Eindruck machen?! — Die Erfindung hat, wie es scheint, auch fortgezeugt bis auf Franz Stuck herab. Dennoch wird jeder unbefangene Beschauer etwas Gewolltes, Gestelltes, Theatralisches, die große klassizistische Pose auch an diesem Bilde, namentlich aber eine gewaltsame Übertreibung in dem Kopfe des Theaterbösewichtes beanstanden. Dieselben Vorzüge und Schwächen besitzt Prud'hons „Raub Psyches durch Zephir" (Abb. 18). Zephir, mit Schmetterlingsflügeln begabt, von Amoretten unterstützt, trägt Psyche durch die Lüfte davon. Er hebt schmachtend sein Antlitz zu ihr empor, deren Kopf im süßen Halbschlummer auf die linke Schulter zurückgesunken ist. Es ist der Knabe, der zur vollerblühten Jungfrau in Liebe entbrennt. Wundervoll ist hier die Schwebebewegung gegeben, die durch die spiralförmig gewundenen lila Schleier und gelben Tücher aufs wirksamste unterstützt wird. Starkes Nachwirken entschwundener Rokokoanmut hat man an diesem Gemälde mit Recht gerühmt. Prud'hon hat sich übrigens auch als Illustrator französischer und klassischer Dichtungen, namentlich verliebten Inhaltes ausgezeichnet. Seine Akte wirken nicht so statuarisch wie diejenigen Gérards und Davids, sind aber auch noch weit davon entfernt, den weiblichen Körper mit voller Naturwahrheit wiederzugeben. Gegen Ende seines Lebens, im Angesichte des herannahenden Todes ist der Erotiker dann zum Heiligenmaler geworden, hat eine Himmelfahrt und andere derartige Bilder in dem correggiesken Stil seiner heiteren Jugendphantasien gemalt und ganz besonders in einem mit erschütternder Leidenschaft konzipierten Christus am Kreuz den Empfindungen und Qualen Ausdruck verliehen, von denen sein Inneres erfüllt war (Abb. 19). *Girodet Trioson* (1767—1824) erwies

Abb. 18 Der Raub der Psyche von Pierre Paul Prud'hon
Paris, Louvre (Zu Seite 43)

genug für ihn, daß er so bedeutenden Gegnern wie Géricault und Delacroix zum Trotz bis zu seinem Tode als der erste Maler Frankreichs galt und — ein 75jähriger Greis — auf der Weltausstellung von 1855 in Paris von Kritik und Publikum einhellig als Sieger gefeiert wurde. Von allen französischen Malern hat er die Grundsätze des Klassizismus am strengsten befolgt, Jahre und Jahrzehnte in Florenz und Rom gelebt, ja sogar in Rom die Stellung eines Akademiedirektors bekleidet. Er hat die von David und den Seinen noch leidlich gewahrte koloristische Überlieferung ganz aufgegeben und den bedeutungsvollen Ausspruch getan: „Die Zeichenschule ist die einzig richtige Malerakademie." Ingres steht also in der Hinsicht den deutschen Gedankenkünstlern am nächsten, ohne indessen zu so tiefem koloristischem Unvermögen hinabgesunken zu sein wie sie. Als Romane besaß er auch eine stärkere künstlerische Sinnlichkeit und versäumte niemals über der sich in seinem Bildnis Chateaubriands als vortrefflicher Porträtist und schlug in seiner Darstellung des Begräbnisses Attalas nach jenem Dichter eine Brücke vom Klassizismus zur Romantik.

David hatte Prud'hon in großmütiger Laune des Überlegenen und aus dem sicheren Gefühl heraus geduldet, daß ihm in jenem trotz seiner abweichenden Kunstanschauungen kein gefährlicher Nebenbuhler erstehen könnte. Anders und ungleich schwieriger lagen die Verhältnisse zur Zeit der zweiten Generation des französischen Klassizismus. Deren Hauptvertreter, *Jean Auguste Dominique Ingres* (geb. 1780 zu Montauban, gest. 1867 zu Paris)[32]), hatte sich sein Leben lang des mächtig aufblühenden französischen Romantismus zu erwehren. Ehre

Abb. 19 Christus am Kreuz von Pierre Paul Prud'hon
Paris, Louvre (Zu Seite 43)

Antike die Natur zu betrachten. Dagegen war sein Phantasieleben nur schwach entwickelt. So lehnte er sich auch unbedenklich an erfindungsgewaltigere Künstler wie Raffael an. Überhaupt war Ingres äußerst beweglichen Geistes, er nahm das Gute und ihm Gemäße, wo er es fand, das heißt: überall, wo er auf Künstler stieß, die seiner zeichnerischen Grundauffassung entgegenkamen. Da die Präraffaeliten dazu gehörten, kann man bei Ingres auch einen romantischen Einschlag feststellen. Allein der Klassizismus überwiegt in seiner Kunst dennoch bei weitem, da die Griechen seinem rein zeichnerischen Ideal eben am meisten entsprachen.

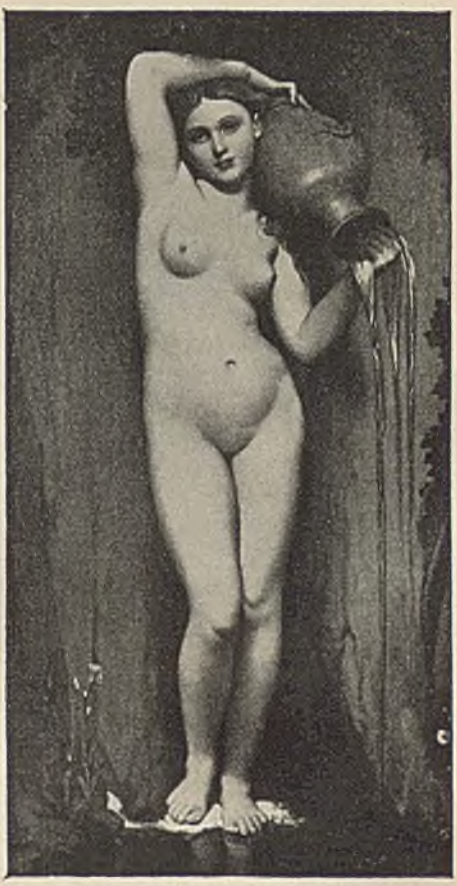


Abb. 20 Die Quelle von Jean Dominique Ingres
Paris, Louvre

Alle seine Vorzüge und Schwächen spiegeln zwei seiner berühmtesten Gemälde, „Ödipus“ und die „Quelle“, getreu wider. Die Quelle (Abb. 20), ein nacktes junges Weib von einer regelmäßigen, fast gleichgültigen Schönheit, mit in der Mitte gescheiteltem, auf die Schultern herabfallendem Haar steht in einer Felsenschlucht, von Baumlaub überschattet, hoch aufgerichtet da, gerade von vorn gesehen. Das linke Bein ist Standbein, das rechte Spielbein, umgekehrt der linke Arm im Ellbogen eingeknickt, der rechte über das Haupt erhoben, so daß sich gerade und geschwungene Linien vortrefflich im Gleichgewicht halten, mag auch die Gesamtstellung trotzdem einen gezwungenen Eindruck hervorrufen. Und in dieser Stellung gießt die „Quelle“ aus einer Urne Wasser in den See zu ihren Füßen. Der See spiegelt ihre Füße bis über die Knöchel hinauf wider. Ein eigenartiger Effekt, diese Widerspiegelung der Füße und nur der Füße allein! — Die „Quelle“ aber und ebenso der „Ödipus“ sind als einwandfrei gezeichnete Normalakte, die ein ebenso getreues Studium der Natur wie der Antike verraten, höchst interessant, eintönig dagegen in der malerischen Behandlung, geschweige denn daß von geistvoller Auffassung des poetischen Vorwurfes die Rede sein könnte. Der Mangel an Einbildungskraft tritt namentlich in Ingres „Apotheose Homers“ vom Jahre 1827 deutlich zutage (Abb. 21). Vor einem ionischen Tempel thront Homer auf goldenem Throne. Statt der Leier hält er ein Zepter in der Hand. — Neben ihm schwebt eine Göttin in rosenfarbigem Peplum, um ihn zu bekränzen. Zu den Füßen des Thrones sitzt die stolze, blutrot gewandete Ilias mit dem Achillesschwert und die Odyssee im meergrünen Kleide mit dem Ruder des Odysseus. Um den blinden Sänger aber scharen sich huldigend die größten Dichter, Denker und bildenden Künstler aller Zeiten und Völker. Das klassische Altertum ist reich vertreten. Nach einem deutschen Künstler würde man vergebens suchen. Dagegen bilden die Franzosen die Mehrheit; neben ihnen kommen

Abb. 21 Apotheose Homers von Jean Dominique Ingres — Paris, Louvre (Zu Seite 45)

besonders die übrigen Romanen zur Geltung. — Derartige Versammlungen von Geisteshelden verschiedener Zeiten und verschiedener Völker sollten ihrer gar viele im Laufe des 19. Jahrhunderts, teils gemalt, teils in Stein gehauen, auf die Apotheose Homers von Ingres folgen. War es nun einst selbst einem so schaffensgewaltigen Künstler wie Rubens, bei dem die künstlerische Sinnlichkeit die auch vorhandene gelehrte Reflexion weit überwog, nicht geglückt, allegorische und geschichtliche Persönlichkeiten zu einer wahrhaft lebensvollen künstlerischen Einheit zu verbinden, wie hätte es den von des Gedankens Blässe angekränkelten Malern des 19. Jahrhunderts gelingen sollen! — So eintönig sich Ingres bei jener Heldenversammlung, ebenso interessant erwies er sich in seinen einzelnen Bildnissen. Sein Nachlaß enthält 1500 Blätter, die ihn als einen hervorragenden Zeichner kennen lehren[33]). Ist auch sein Strich nichts weniger als flott und großzügig, so doch sicher, bestimmt und von wunderbarer Ausdrucksfähigkeit. Schlicht, wie die darzustellenden Menschen waren, gab er sie wieder und gab er sich selbst in ihrer Wiedergabe. Auf dem Gebiete des Porträts, gleichviel ob des gezeichneten oder des gemalten, erreichte er eine unbestreitbare Höhe (Abb. 22). Das Louvrebildnis, das M. Bertin, den Gründer des Journal des Débats, darstellt und das vielfach abgebildet wurde, wird als Typus des Selfmademan, wie auch ob der augenblicklichen Erfassung individuellen Lebens stets seine Geltung behaupten.

3. Bildnerei

Italien

An die Spitze des Abschnittes von der Malerei und den zeichnenden Künsten mußte ein Deutscher gestellt werden, weil sich auf diesem Gebiete der Bruch mit der Vergangenheit in Deutschland am entschiedensten vollzogen und das Neue am

Abb. 22 Selbstbildnis von Jean Dominique Ingres

kräftigsten geltend gemacht hat. Anders verhält es sich mit der Bildnerei. Auf die Malerei konnte die Antike nur mittelbar durch allgemeine Anregungen, höchstens durch Reliefs, geschnittene Steine, Münzen u. dgl., auf die Plastik konnte sie unmittelbar durch vorbildliche Bildwerke einwirken. Derartige Vorbilder aber waren damals fast ausschließlich in Italien zu finden. Unter solchen Vorbildern konnte nur der Italiener aufwachsen. Dazu kam die ausgesprochene natürliche Formveranlagung des Italieners. So entstand der Welt der erste klassizistische Bildhauer in *Antonio Canova,* der zu den wenigen italienischen Künstlern des 19. Jahrhunderts gehört, die allgemeinen Weltruf erlangt haben. Canova wurde 1757 in Possagno geboren und ist 1822 zu Venedig gestorben[34]). Seine Bildung aber hat er in Rom erhalten, wo er sich als erster seiner Zeit nicht Bernini, sondern die Antike zum Leitstern erwählte. Aus der Rokokozeit hervorgegangen und selbst von Rokokogeist erfüllt, hat er sein Leben lang nach der Antike gelechzt und gedürstet. Aber es ist ihm nicht gelungen, sich ihr ganz hinzugeben, vielmehr schwankte er stets zwischen der Antike und dem Rokoko hin und her. Seine Zeitgenossen sahen nur das Klassizistische in seiner Kunst, weil dieses ihnen als etwas Neues entgegentrat. Spätere haben auch die Rokokoelemente in seinem Schaffen entdeckt. Diese wiegen sogar, absolut genommen, vielleicht schwerer und bilden in unseren Augen jedenfalls das erfreulichere Teil seiner Begabung; seine kunstgeschichtliche Bedeutung liegt aber gerade in der klassizistischen Neuerung, die er herbeiführen sollte.

Der plastischen Kunst höchste und letzte Aufgabe ist es, die Form, im besonderen die menschliche Form, nachzubilden, ihren natürlichen plastischen Inhalt mit voller Betonung der drei Ausdehnungen des Raumes herauszuarbeiten. So haben es die alten Griechen gehalten, so die Donatello und Michelangelo, so können wir es auch in der modernen Kunst wieder beobachten, gleichviel ob wir unsere Blicke aufs Ausland oder auf Deutschland richten, ob auf Hildebrand, der vor allem durch die Beherrschung der Form hervorragte, oder auf den ihm sonst so ungleichartigen gewaltigen Phantasiekünstler Max Klinger. Nur die Absichten der Barock- und Rokokobildhauer waren auf andere Ziele gerichtet. Bernini, der Schöpfer jener weltberühmten heiligen Theresa (Lübke-Lemrau, Bd. IV, Abb. 194 und Kunstbeilage), hatte eine wild malerische Auffassung in die Plastik eingeführt. Volle Freifiguren pflegte er so zur Gruppe zusammenzuballen, daß sie wie ein Bild wirken. Die Art, wie er seine Gestalten freischwebend an Kirchenwänden anbrachte, die verschiedenartigen und verschiedenfarbigen Materialien, die er dazu verwandte, die hastigen Bewegungen, die seine Gestalten vollführen, die wehenden Tücher und die flatternden Gewandzipfel, die sie umgeben, tragen das Übrige dazu bei, Berninis Skulpturen einen überaus bildmäßigen Anstrich zu verleihen. Seine Art und Kunst aber blieb maßgebend für die Plastik aller Länder bis auf Canovas Zeiten herab. Da ist es nun dessen unbestreitbares Verdienst, hier Wandel geschaffen, der Bildnerei wieder Ruhe und Besonnenheit verliehen, sie überhaupt auf ihre ureigentliche Aufgabe zurückgeführt zu haben.

Abb. 23 Hebe von Antonio Canova Berlin, Museum (Nach Photographie der Photograph. Gesellsch., Berlin)

Bernini komponierte plastische Bilder, Canova meißelte wieder plastische Figuren. In diesem Sinne erhebt sich die ganze nachmalige Plastik auf seinen Schultern. Ein Italiener war der Verführer gewesen, der Erretter sollte und konnte auch nur ein Italiener sein, der unter antiken Statuen aufgewachsen war und sich von ihrer Schönheit vollgesogen hatte. Die Bewunderung und die Nachahmung der Antike hatte ihn zu seiner Erretterrolle befähigt. Der Plastik hat also der Klassizimus unzweifelhaft zum Segen gereicht. Canova stand aber auch der Antike ganz anders gegenüber als Carstens, der die entscheidenden Jugendeindrücke vor Abgüssen erhalten hatte und daher nur die Komposition, die Linie und die Form nachzuempfinden vermochte. Canova dagegen konnte die herrlichen Meisterwerke des klassischen Altertums mit all dem Duft, den nur das Original ausströmt, in sich aufnehmen. Es ist bezeichnend, daß, als er 1815 in London ein Gutachten über die Parthenonfiguren abzugeben hatte, er gerade die gute Behandlung des Fleisches hervorhob. So ist auch an seiner eigenen Kunst die Marmorbehandlung hohen Lobes würdig, mag er sie auch bisweilen ins Weichliche übertrieben haben. Dementsprechend gelang ihm besonders das Liebliche und Zarte in der Wiedergabe edler Jünglings- und Jungfrauengestalten, die er nach dem Vorbild der sinnlich sentimentalen Venus von Medici bildete. So gab er verhältnismäßig sein Bestes in der „Hebe“ (Abb. 23) oder in den weltberühmt gewordenen „Drei Grazien“ (Abb. 24). Hier stellt er in gleich herrlicher Vorder-, Seiten- und Rückenansicht alle Reize des unbekleideten weiblichen Körpers zur Schau und vermag überdies die drei Akte zu einer fest geschlossenen und dabei dennoch in den Linien und Maßen flüssigen Einheit zusammenzufassen. Heroischen Aufgaben gegenüber versagte dagegen seine Kraft, und er verfiel dann leicht ins Pathetische und in eine rein äußerliche Auffassung des Helden als Muskelmannes. Bezeichnend in dieser Beziehung ist die Kritik, die Napoleon über sein von Canova geschaffenes Bildnis fällte: „Glaubt denn dieser Mann, daß ich mit meinen Fäusten siege?! —“ Vollends ins Theatralische verfiel der Künstler bei Aufgaben wie den beiden Fechtern und dem Perseus in der Sammlung des Vatikan oder der Theseusgruppe im Hofmuseum zu Wien (Abb. 25).

Es kennzeichnet Canova und seine Zeit, daß ihm der Klassizismus sogar ins Porträtieren hineinspielte und er so Napoleons Bildniskopf einer antiken Idealstatue aufsetzte. Napoleon ließ sie im Louvre verbergen, aber Wellington führte sie später nach London. Eine Bronzereplik davon steht im Hofe der Brera zu Mailand. Die Kaiserin Marie Louise stellte Canova als Konkordia dar, wobei er wiederum nur den Kopf nach dem Leben meißelte, und Napoleons Schwester, die schöne

Abb. 24 Die drei Grazien von Antonio Canova-Rom

Paolina, gar im „Kostüm der Mediceischen Venus" auf einem Ruhebett ausgestreckt liegend, wovon die Zeitgenossen so begeistert waren, daß die Statue bei Tag und Nacht ausgestellt und durch Schranken vor dem Ansturm des Publikums geschützt werden mußte (Rom, Villa Borghese. Abb. 27). Und sie ist schön, fürwahr, diese Paolina, in ihrer Mischung von Naturalismus und Stilisierung, von kühler, edler Antike und prickelnder Rokokopikanterie, in ihrem Reichtum von gleichwertiger Vorder- und Rückenansicht, in der vortrefflich zusammenschließenden Silhouette, im Fluß des Gewandes und in der strahlenden Pracht der enthüllten Glieder. Und dennoch, welcher Abstand trennt eine solche echt klassizistisch reflektierte Schöpfung von den bei aller Koketterie naiv lebenslustigen Gebilden des eigentlichen Rokoko oder gar von der Einfalt, Hoheit und vollendeten Schönheit der Antike! Welche Geziertheit in der Haltung beider Hände, welch merkwürdiges Mißverhältnis zwischen den schlanken Armen, den noch schwächeren Beinen und dem kleinen Kopf auf der einen und der kräftigen Entfaltung der Brustpartie auf der anderen Seite, endlich welch übertriebene Drehung in der Hüfte; von dem Mangel an stofflicher Wahrheit in Kissen und Ruhebett ganz zu schweigen! — Diese Statue der Paolina Bonaparte ladet zu einem Vergleich mit dem Bilde der Mme. Récamier von David ein. Beide charakterisieren vortrefflich die ganze Zeit. Beide Male war ungefähr das gleiche Problem, nur dort in Stein, hier in Farben zu bewältigen: eine ruhend hingestreckte, leicht verhüllte Frauengestalt darzustellen.

In Canovas Schaffen nehmen die Grabdenkmäler eine besondere Stellung ein: am Grabmal der Erzherzogin Maria Christiana in der Augustinerkirche zu Wien (Abb. 26) bewundern wir die Figur der trauernden Tugend und zwei Mädchengestalten, von denen ihr die eine vorausgeht, die andere folgt — alle drei in langschleppenden Gewändern, mit Aschenurnen in den Händen, über die Blumengewinde tief herabhängen, — wie sie mit gesenkten Häuptern ins tiefe Dunkel des Grabgewölbes hineinschreiten. Von großer Wirkung ist der Gegensatz all der knospenden und voll erblühten weiblichen Anmut, die sich in vielen geschwungenen, gleichsam fließenden Linien vor uns auftut, zu den starren, einander im rechten Winkel schneidenden Geraden des Grabes mit der monumentalen Inschrift; schaurig das tiefe Dunkel des Gewölbes, wie der geöffnete Rachen eines

Abb. 25 Theseus von Antonio Canova — Wien, Museum (Zu Seite 48)

alles verschlingenden Ungeheuers; schön im einzelnen die Umrißlinie des zum Schreiten erhobenen linken Beines der vorangehenden Gestalt; von einwandfreier Vollendung überhaupt das Ganze — im kleinen Format unserer Abbildung. Aber im großen Maßstab macht sich z. B. in der Profilfigur der Erwachsenen und besonders in den scharf gebrochenen Gewandpartien unterhalb ihres linken Armes die Kleinlichkeit des Epigonen störend bemerkbar, der unerreichbaren Vorbildern nachstrebt. — Bedeutend war Antonio Canovas Einfluß auf die Zeitgenossen, wenige Bildhauer seiner Epoche blieben davon unberührt. Ganz besonders beherrschte seine Richtung die Bildnerei seines Heimatlandes Italien [35]).

Dänemark

Canova hatte nur mit einem Fuß das Neuland des Klassizismus betreten, mit dem anderen war er im Rokoko stecken geblieben. Den weiteren Schritt zu tun, sich ganz und gar, fest und sicher auf den Boden der neuen Kunst emporzuschwingen, blieb einem Manne germanischer Abkunft vorbehalten. Canova selbst beugte sich im Jahre 1803 mit den anerkennenden Worten „un stilo nuovo e grandioso“ vor dem „Jason“, dem ersten bedeutenden Werk *Bertel Thorwaldsens,* in dem er,

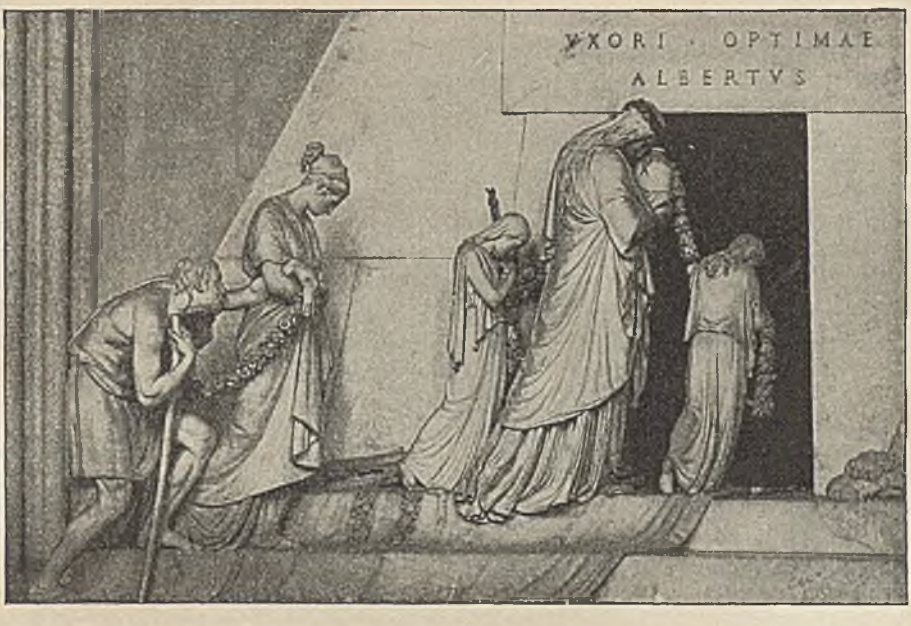


Abb. 26 Vom Grabmal der Erzherzogin Maria Christiana von Antonio Canova — Wien, Augustinerkirche
(Zu Seite 49)

wie damals alle Welt, einen Griechen der klassischen Epoche wiedergeboren wähnte. Mit Thorwaldsen[36]) tritt zum erstenmal das kleine Dänemark auf der Bühne der Kunstgeschichte weithin sichtbar hervor. Was Wunder daher, daß das Volk der Dänen sich seinen Thorwaldsen neben dem Märchenerzähler Andersen zum Nationalhelden erkoren, im „Thorwaldsen-Museum" zu Kopenhagen viele seiner Originale sowie Abgüsse von seinen sämtlichen Werken vereinigt und seine Lebensgeschichte mit Mythen reich ausgeschmückt, ja sogar seine Abkunft von den nordischen Göttern hergeleitet hat! — In Wirklichkeit ist er im Jahre 1770 in der Grüngasse zu Kopenhagen als Sohn eines isländischen Vaters und einer jütländischen Magd auf die Welt gekommen. Sein Schicksal hat aber einen so merkwürdigen Wendepunkt aufzuweisen, daß die Mythenbildung, die später sein ganzes Leben umranken sollte, durchaus begreiflich erscheint. Seit seinem 17. Lebensjahre lebte Thorwaldsen als Sti-

Abb. 27 Paolina Bonaparte als Venus von Antonio Canova — Rom, Villa Borghese
(Zu Seite 49)

pendiat in Rom still vor sich hin und wollte 1803 die Ewige Stadt verlassen, ohne bisher Anerkennung gefunden zu haben, als im letzten Augenblick, am Tage selbst, an dem die Abreise erfolgen sollte, ein englischer Kunstfreund in seiner Werkstatt vorspricht und ihm den Auftrag erteilt, einen in Gips modellierten Jason in Marmor auszuführen. Damit war sein Bleiben in Rom, damit war sein Schicksal überhaupt entschieden. Diese wunderbare Schicksalswendung sowie sein späteres ungetrübtes Lebens- und Künstlerglück — 40 Jahre freudigsten Schaffens waren dem Liebling der Götter in Rom beschieden — boten seinen bewundernden und beglückten Landsleuten den erwünschten Anlaß, sein Leben als ein von der Vorsehung besonders behütetes und geleitetes zu betrachten. Thorwaldsen, der von Geburt sozusagen ein Nachbar des Carstens war, hat dessen Lebenswerk fortgesetzt. Er hat in feste Gestalten gegossen, was jener nur skizziert, — er hat bei vollkommenem Gleichgewicht der Seele, in olympischer Ruhe und Sicherheit, vom Beifall der ganzen Welt getragen, ausgeführt, was jener mit sich und mit der Welt kämpfend und ringend ersehnt, erhofft und erträumt hatte. Schon ihr Anfang war charakteristisch verschieden: Carstens mußte sich von aufgedrungenen Handwerksbanden gewaltsam befreien, um zur Kunst zu gelangen, Thorwaldsen wurde als Sohn eines Bildschnitzers gleich in seinen zukünftigen Beruf hinein geboren. Und so ist es beiden das ganze Leben hindurch gegangen. Es liegt etwas Naturnotwendiges, Unpersönliches, fast möchte man sagen: Selbstverständliches in Thorwaldsens Schaffen. Niemand von den Klassizisten allen, gleichviel ob sie Baumeister, Bildhauer, Maler, Zeichner waren, ist der Antike so nahe gekommen, ist so völlig in ihr aufgegangen wie gerade er. Was jene Hochgebildeten alle ersehnt und erstrebt hatten, das hat er, der Ungebildete, der selten ein Buch in die Hand nahm, seine Muttersprache in Rom beinahe vergaß, ohne je Italienisch ordentlich sprechen zu lernen, der in Gesellschaft ein ausgesprochener Langweiler war — das hat Thorwaldsen vermocht. Unter Künstlern lebend, denen es nur darauf ankam, ihre Ideen und Philosopheme bildnerisch auszudrücken, hat er allein eine gesunde künstlerische Sinnlichkeit besessen, ist er allein von der Natur ausgegangen. Bezeichnend ist die Entstehungsgeschichte eines seiner Hauptwerke. Ein junger Bursch machte sich's in der Modellpause in Thorwaldsens Werkstatt bequem, indem er das eine Bein hochzog und umfaßte, und — der „Hirtenknabe" war konzipiert (Abb. 28). Aber die Formen, in die Thorwaldsen seine glücklichen, von der Natur empfangenen Eindrücke umsetzte, waren durch das Medium der griechischen Kunst angeschaut. Ihr sah er den reinen Umriß, die strenge Linie, die schöne Form, die keusche Auffassung, die vollendete Übereinstimmung des Ganzen und aller einzelnen Teile — ihr sah er die Harmonie des Leibes und der

Abb. 28 Der Hirtenknabe von Bertel Thorwaldsen

Abb. 29 Die drei Grazien von Bertel Thorwaldsen

Seele ab. Die wunderbare Ausgeglichenheit der Antike kehrt in Bertel Thorwaldsens Schaffen in der Tat wieder. Während aber hinter der griechischen Harmonie eine verhaltene Leidenschaft glüht, während diese Harmonie einen höheren Ausgleich verschiedener, einander widerstrebender Kräfte bedeutet, gewissermaßen der Ruhe nach dem Sturme vergleichbar, während die griechische Schönheit aus urwüchsiger Kraft geboren wurde, ist Thorwaldsens Kunst wohl harmonisch, aber nicht stark, geschweige denn leidenschaftlich. Im letzten Grunde gab er doch nur ein äußerliches Abbild der Antike und vermochte nicht in ihre Tiefen hineinzuleuchten, gewahrte er nur die damals gerühmte typische Allgemeingültigkeit der Antike, vermochte aber nicht ihre in Wahrheit vorhandenen, zeitlich und persönlich abgestuften Verschiedenheiten zu bemerken und nachzuempfinden. Ihren feinsten Duft in sich aufzunehmen, war ihm versagt. Dieses Mangels war sich aber weder er selbst noch sonst jemand damals bewußt. Thorwaldsen schuf, ohne zu reflektieren. Der Mitwelt aber galt er schlechthin als der Grieche. Und in der Tat, wenn man seine Werke an denen seiner Zeitgenossen mißt, so kann man sie nicht hoch genug stellen. In entsprechendem Abstand von der Antike werden sie auch jederzeit ein bestimmtes Maß von Gültigkeit behaupten können. Neben anmutigen Jünglings- und Jungfrauenfiguren und -gruppen, wie dem Hirtenknaben (Abb. 28) und den drei Grazien (Abb. 29), die sich von denen des Canova durch das Fehlen des Rokokoeinschlags unterscheiden, ist besonders der Alexanderzug hervorzuheben. Dieser Fries (Abb. 30) wurde als Huldigung für Kaiser Napoleon erdacht und im Jahre 1812 als Schmuck für einen Saal im Quirinalpalaste entworfen, später aber mit Veränderungen in der Villa Carlotta am Comosee in Marmor ausgeführt und noch einmal für das Schloß Christiansborg in Kopenhagen wiederholt. Dabei hat Thorwaldsen auf alle Fortschritte, die der Reliefstil im Laufe der Jahrhunderte gemacht hatte: perspektivische Verkürzung, Masse des Beiwerkes, Mischung verschiedener Ansichten der Figuren freiwillig

Abb. 30 Teile aus dem Alexanderzug Bertel Thorwaldsens Nach Schorn und Amsler (Zu Seite 53)

verzichtet, um den griechischen Reliefstil in all seiner Schönheit und Reinheit der Umrisse und des gesamten Linienflusses zu neuem Leben zu erwecken.

Ein rein äußerer Anlaß, der Neubau der Frauenkirche in Kopenhagen, führte den Künstler auch auf das religiöse Gebiet, und nun hat er aus seinem durch und durch klassizistischen Empfinden heraus die christlichen Persönlichkeiten in antikisierende Formen gegossen. Thorwaldsens segnender Christus ist weltberühmt (Abb. 31). Gerade von vorn gesehen, steht er still und ruhig da und breitet die Arme aus. Der Kopf ruht senkrecht auf dem Körper, das Gesicht ist von zweigeteiltem Vollbart umrahmt, das in der Mitte gescheitelte Haar fällt in langen Wellenlinien auf die Schultern herab. Hier wird diese abwärts fließende Bewegung von einem stoff- und faltenreichen Mantel aufgenommen, der bis zu den Knöcheln hinabreicht und außer den Füßen nur einen Teil der Arme und der Brust freiläßt. Das linke Bein ist Standbein, das rechte etwas vorgesetzt. Die Haltung, die ganze Aufmachung ist die denkbar einfachste. Offenbar aus bildkünstlerischen Erwägungen hervorgegangen, wird das Bewegungsmotiv als die Gebärde des Erlösers gedeutet, der die Arme ausbreitet, um die Mühseligen und Beladenen darin aufzunehmen. So hat dieser Christus einen ungeheuren Einfluß weithin und auf Jahrzehnte hinaus ausgeübt. Selbst gegenwärtig noch kann man ihn, aus Gips geformt und auf ein bescheidenes Format zurückgeführt, in zahlreichen, auch deutschen Pfarr- und

Bürgerhäusern antreffen. Dabei ist die Auffassung wohl edel, rein und keusch, aber sie läßt Kraft, Größe und Wärme vermissen. Es ist wohl ein Christus der Liebe und Verzeihung, aber kein Christus, der das Kreuz auf sich nimmt, um durch die Tat des selbstgewählten Leidens die Welt zu erlösen! — An den segnenden Christus schließen sich die bekannten Flachreliefmedaillons an, die Tag und Nacht darstellen (Abb. 32 und 33). Diesmal war die Aufgabe ungleich einfacher und der Künstler vermochte ihr daher völlig gerecht zu werden. Sein antikischer Flachreliefstil zeigt sich hier von der günstigen Seite, indem sich die Kompositionen aufs glücklichste dem Rund einordnen. Tag und Nacht sind durch fröhlich ausladende Bewegungen dort, durch ängstliches Zusammenkauern hier bedeutungsvoll unterschieden. Seine großartigste Schöpfung aber gelang Thorwaldsen mit dem „Löwen von Luzern" (Abb. 34). Am 10. August 1792 waren die Schweizer Gardisten bei der Verteidigung der Tuilerien treu und tapfer gefallen. Zu ihrem Gedächtnis ward im Jahre 1820 ein Denkmal errichtet. Indem Thorwaldsen ein Abbild des auf den Tod verwundeten Löwen, der sterbend noch mit der rechten Pranke den bourbonischen Wappenschild schützt, in die Felswand hinein komponierte, bewährte er wiederum auf das glänzendste sein großes Geschick in der Anpassung der Umrißlinien an einen gegebenen Raum. Von der dunklen Felsenhöhle hebt sich der steinerne Löwe hell und wirkungsvoll ab. Wenn nur nicht der gramverzerrte Kopf des Löwen gar zu menschlich aussähe! — Trotzdem ist und bleibt das Ganze eine vortreffliche Leistung. Wer aber erwartungsvoll zum erstenmal vor das Original tritt, fühlt sich grausam überrascht und von ehrlichem Zorn gegen die Fremdenindustrie ergriffen, die bis in die unmittelbare Nähe des sonst in so stimmungsvoller Umgebung lagernden Löwen heranzukriechen wagt, so daß man vor lauter nachgebildeten Löwen und Löwchen gar nicht recht zu einem wahren und tiefen Eindruck des wirklichen Löwen von Luzern gelangen kann. Unbegreiflich für den Fremdling, daß der sonst so vortrefflich verwaltete Schweizer Staat die Beeinträchtigung

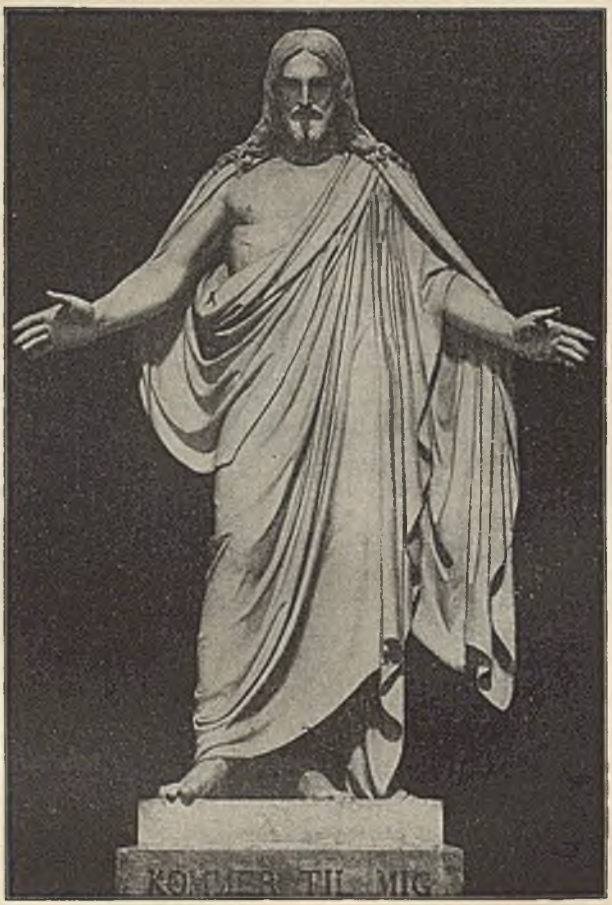


Abb. 31 Christus von Bertel Thorwaldsen

der Wirkung von einem Denkmal zuläßt, das er als eines seiner Volksheiligtümer hüten sollte! —

Der in Rom zum Römer gewordene Däne Thorwaldsen ist in seiner Geburtsstadt Kopenhagen hochbetagt im Jahre 1844 verschieden. Sein Einfluß äußerte sich in seiner wirklichen wie in seiner Wahlheimat und blieb nicht auf die Bildnerei allein beschränkt. Vielmehr verhalf er in Kopenhagen mittelbar auch der Kunstindustrie zum Aufschwung. Den hauptsächlichsten Einfluß übte er aber in Rom auf römische, dänische und deutsche Bildhauer aus[37]).

Abb. 32 Der Tag von Bertel Thorwaldsen

Abb. 33 Die Nacht von Bertel Thorwaldsen

(Zu Seite 55)

Deutschland

Als selbständiger klassizistischer Bildhauer deutscher Zunge gilt der Schweizer *Alexander Trippel* (1744—1793), dessen Goethebüste durch ihre schlichte Größe und tief eindringende Charakteristik berühmt wurde. Den Einfluß Trippels erfuhr in Rom, wohin er aus Paris gekommen war, der Stuttgarter *Johann Heinrich Dannecker* (1758—1841), der deutsche Canova[38]). Dannecker ist der Schöpfer jener Schillerbüste, welcher Goethe eine „staunenswerte Wahrheit und Ausführlichkeit" nachrühmte, sowie der „Ariadne auf dem Panther" bei Herrn von Bethmann in Frankfurt a. M. (Abb. 35)[39]). Die Aufgabe, ein nacktes Weib mit einem Panther, auf dessen Rücken es hingegossen daliegt, zu einer Gruppe zu verbinden, wurde damals häufig gelöst. Dannecker ist die schwierige Gruppenbildung vorzüglich gelungen. Besonders die Rückenansicht wirkt sehr glücklich. Der Panther, allein für sich betrachtet, ist eine ziemlich verwaschene und charakterlose Bildung, Ariadne eine sinnlich schöne und reiche Frauengestalt von vollen, aber gar zu kurzen und gedrungenen Formen, die genaue Naturbeobachtung ebenso vermissen lassen wie Größe der Auffassung. Es ist bezeichnend, daß die Gruppe mit Vorliebe bei künstlicher, rosaroter Beleuchtung gezeigt wird.

Innerhalb der klassizistischen Bildnerei Deutschlands nahm die Berliner Schule die erste Stelle ein, und an ihrer Spitze stand *Gottfried Schadow* (1764 bis 1850)[40]), ein Stockpreuße, ein Urberliner. Gerade die Eigenschaften, welche

den Preußen und im besonderen den Altberliner kennzeichneten: Verständigkeit, Nüchternheit, scharfer kritischer Sinn — gerade diese sonst künstlerischem Schaffen widerstrebenden Eigenschaften waren es, die seiner angeborenen Begabung trefflich zustatten kamen. Freilich mußte auch Gottfried Schadow seiner Zeit Zoll entrichten, und zwar, da seine Geburt noch tief in das 18. Jahrhundert zurückreicht, sowohl dem scheidenden Rokoko als auch dem beginnenden Klassizismus. Indessen ragte er unter seinen meißelnden Zeitgenossen dadurch hervor, daß neben diesen Einflüssen und stärker als sie alle ein urkräftiger Wirklichkeitssinn in ihm lebendig war. Je nach augenblicklicher Beeinflussung durch Umgebung und Persönlichkeiten, aber auch je nach dem Wesen der Aufgabe, die er zu lösen hatte, hat er barock oder klassizistisch stilisiert oder die Natur schlechthin nachgebildet. Sein in der Dorotheenkirche zu Berlin aufgestelltes Denkmal eines im Kindesalter verschiedenen natürlichen Sohnes Friedrich Wilhelms II., des Grafen von der Mark, den jenem die Rietz, alias Gräfin von Lichtenau, geboren hatte, das erste Werk, mit dem Schadow hervortrat, mutet uns bei flüchtiger Betrachtung wie eine pathetische Barockschöpfung an. Der Knabe ist antikisch gewandet, ein Helm ist unter sein Kissen geschoben, ein Schwert ihm in die Hand gegeben. Aber die Glieder und Gesichtszüge des Toten, der wie ein Schlafender aufgefaßt ist, sind von einer solchen Poesie des Schlafes erfüllt, wie sie weder dem ausklügelnden Verstande, noch der Begeisterung für die Antike zu Gebote steht, sondern einzig und allein der treuen und liebevollen Beobachtung des wahrhaftigen Lebens. Für sein nächstes Hauptwerk, die Quadriga auf dem von Langhans erbauten Brandenburger Tor zu Berlin, studierte Schadow sowohl die antiken Rosse aus Stein und Metall, als auch die lebendigen des römischen Adels. Seinen Zeitgenossen Blücher, dem er in Rostock ein Denkmal zu errichten hatte, bekleidete er auf Anraten Goethes mit einem Löwenfell auf der Brust und beugte sich so schließlich jenem Gewaltigsten, dessen klassizistische Ansichten er vorher wacker bekämpft hatte, indem er die triftigsten Gründe für die Darstellung großer Männer in der Zeittracht angeführt hatte. So schwankte selbst ein Schadow hin und her oder vielmehr: so ließ auch er sich durch Dareinreden anderer von dem für ihn allein richtigen

Abb. 34 Der Löwe von Luzern von Bertel Thorwaldsen (Zu Seite 55)

Abb. 35
Ariadne auf dem Panther von Joh. Heinr. Dannecker
Frankfurt a. M., von Bethmann
(Zu Seite 56)

Wege abdrängen. Wenn er aber diesen Weg beschritt, schuf er bleibende Werte. So, als er den Statuen friderizianischer Feldherren auf dem Wilhelmsplatz zu Berlin, die sein Lehrer *Tassaert* gemeißelt hatte, einige neue hinzuzufügen hatte. Tassaert war ein aus Paris nach Berlin übergesiedelter niederländischer Naturalist, dessen Marmorbildnis von dem ebenso grundhäßlichen wie grundgescheiten Kopfe Moses Mendelssohns durch den überaus lebensvollen und sprechenden Ausdruck unsere Bewunderung verdient. Bei Tassaert ist Schadow offenbar in eine gute Schule gegangen, und man muß dies mit berücksichtigen, wenn man sich über das Problem Schadow klar werden will. Für den Wilhelmsplatz hat dieser nun den „Zieten aus dem Busch" (Abb. 36) und den „Alten Dessauer" modelliert. Die Marmororiginale sind auf dem Umweg über die Hauptkadettenanstalt zu Lichterfelde in das Kaiser Friedrich-Museum gelangt, während sie auf dem Wilhelmsplatz durch Bronzekopien von Kiß ersetzt wurden. Die beiden Generäle sind nun ohne äußerlich prunkhaftes Hinzutun, aber mit vollständiger Beherrschung der Kunstmittel so aufgefaßt und dargestellt, wie sie gelebt haben und wie sie im Gedächtnis des preußischen Volkes fortleben. Daher sprechen diese Denkmäler auch unmittelbar zum Volke. Der alte Dessauer, der strenge Exerziermeister, nimmt die denkbar schlichteste Haltung ein. Er umkrampft mit der Rechten seinen Kommandostab und mit der Linken den Griff seines Degens. Zieten ist als der „Joachim Hans von Zieten, Husarengeneral", als der „Zieten aus dem Busch" aufgefaßt. Den „Busch" verkörpert ein Baumstamm, an den sich der General anlehnt. Die Beine übereinander geschlagen, stützt er das Haupt in die Hand und lugt scharf in die Ferne hinaus, um den geeigneten Augenblick zum Aufsitzen und Dreinschlagen zu erspähen. Daraus ergab sich für den Künstler der Anlaß, statt der leidigen Repräsentationsstellung der Durchschnittsdenkmäler eine solche zu wählen, die reichen plastischen Gehalt ermöglicht. So lebendig wie die Statue des Helden selbst, sind die Reliefs, die sich um den Sockel seines Denkmals herumziehen und uns sein Husarenleben erzählen (Abb. 37 und 38). Hatte Schadow für die Quadriga antike Pferdestatuen und römische Aristokratenrosse studiert, so klagte er jetzt in komischer Betrübnis darüber, daß seine Künstlerwerkstätte wie von Soldaten so auch von Husarengäulen nicht leer würde, da er diesen wie jenen aus der unendlichen Mannigfaltigkeit der Natur die für die Kunst brauchbarsten Bewegungen abschauen müßte. Das ist ihm aber auch gelungen! — Dabei fügen sich die schwierigsten Verkürzungen der lebhaft bewegten Szenen gut in einen vorzüglichen Reliefstil ein, und es wird dem Helden stets eine beherrschende Stellung eingeräumt.

Interessant ist es auch, mit der Schadowschen Porträtstatuette Friedrichs des Großen mit zwei Windspielen das bekannte Friedrich-Denkmal von seinem Schüler Rauch zu vergleichen (Abb. 39 und 43). Allerdings hatte sich Schadow

von vornherein mit seiner genremäßig aufgefaßten Gruppe von nur drei Figuren in kleinem Format eine ungleich leichtere Aufgabe gestellt, seine Leistung übertrifft aber auch an sprechender Lebendigkeit und packender Natürlichkeit das Werk seines Schülers bei weitem.

Und dieser Soldatenbildner und Bildniskünstler Schadow, der auch der Stadt Wittenberg ihren Luther modelliert hat, war so weit davon entfernt, in Porträts und Soldaten aufzugehen, war so ganz Künstler, daß er — nicht etwa um auch einmal wie andere klassizistische Bildhauer eine Venus zu schaffen, sondern aus reiner Freude an der Schönheit und an der Natur ein nacktes Mädchen modellierte, das sich auf seinen Kissen wohlig dehnt, und bei dessen Anblick man im Zweifel ist, ob man die wunderbare Marmorbehandlung, die aus getreuester Naturbeobachtung hervorgegangene Schönheit der Form oder den Reichtum der Ansichten und Bewegungen höher einschätzen soll (s. die Kunstbeilage). Diese Schöpfung macht durchaus keinen klassizistischen Eindruck! Sie ist so vollendet, daß sie über jeden Zeitstil erhaben scheint. — Von unendlicher Liebenswürdigkeit ist das berühmte marmorne Doppelbildnis der Prinzessinnen im Schlosse zu Berlin (Abb. 40). Die beiden Schwestern stehen ruhig da, schmiegen sich aneinander und umschlingen sich mit den einander zugekehrten Armen. Der Künstler hat das hochgegürtete „antikische" Gewand, das die Körperformen durchscheinen läßt und das damals tatsächlich getragen wurde, noch mehr der Antike genähert. Und in *dem* Sinne ist die ganze Auffassung gehalten. Sie steht zwischen schlichter Naturwiedergabe und antiker Stilisierung just in der Mitte. Gerade in diesem Werk tritt das spezifisch Klassizistische auch des Schadow ebenso kräftig wie glücklich hervor. Die antiken Einflüsse sind völlig frei verwertet. Keine antike Statue, kein Relief ließe sich als unmittelbares Vorbild nachweisen. Höchstens erinnert die Haltung der Kronprinzessin ein wenig an die römische Triumphalstatue einer Germania in Florenz (Abb. z. B. Stacke, Deutsche Geschichte, Velhagen & Klasing. Bd. I, S. 50/51). Es wäre um so begreiflicher, daß sich Schadow dadurch anregen ließ, als jene Statue nach der Überlieferung die sagenumwobene Thusnelda, die hehrste Verkörperung deutscher Weiblichkeit, darstellen soll. Denn sicherlich suchte der Künstler alles zu tun, um der Liebe und Verehrung lebendigen Ausdruck zu verleihen, mit der er, wie jeder Preuße, zu dem Herrscherhaus emporsah. Der eigenartig rührende Zug, der am Markmonument so sympathisch berührt, kehrt hier in höchster Steigerung und Verfeinerung wieder. Die Kronprinzessin ist innerhalb der Gruppe deutlich als Hauptfigur hervorgehoben.

Abb. 36
Zietendenkmal von Gottfried Schadow
Berlin, Wilhelmsplatz

Abb. 37 Sockelrelief vom Zietendenkmal Schadows Berlin, Wilhelmsplatz (Zu Seite 58)

Sie ist höher gewachsen, hebt das Haupt — mit dem für Luise charakteristischen Halstüchlein — vornehm empor, steht ein wenig vor der Schwester, diese überschneidend. Die Gewandfalten rinnen an ihrem edlen Körper senkrecht herab und lassen die Formen kräftig durchscheinen. Mit der lässig herabhängenden Rechten rafft sie das Kleid. Die Linke legt sie der Schwester, der Prinzessin Friederike, um den Hals. Deren Gewandgefältel ist reicher, aber knittriger und kleinlicher, ihre Haltung unruhiger, ihre Bewegungen sind zierlicher, ihr Abwärtsschauen ist von holdestem Liebreiz erfüllt. Beide Gestalten unterscheiden sich etwa wie die Goetheschen Leonoren von einander. —

Schadows Freiheit der Anschauung und sein kerngesundes Streben nach Naturwahrheit äußern sich gelegentlich auch in der zu seiner Zeit äußerst seltenen Neigung, der Farbe, sowohl an Gips- und Tonmodellen als auch an Marmorfiguren, eine bescheidene Mitwirkung einzuräumen. — Endlich war Schadow nicht nur als Künstler, dessen Handzeichnungen, Radierungen und Lithographien übrigens gleichfalls berühmt sind, sondern auch als Mensch und Berliner Akademiedirektor eine ganze und große Persönlichkeit. Mit starker Hand hat er die Zügel seines Regiments geführt, aber auch zur rechten Zeit ein humorvolles Wort gefunden und dem Würdigen gegenüber gütige Nachsicht walten lassen — „der alte Schadow".

„Schadows Ruhm ist in Rauch aufgegangen". Dieser bissige und billige Berliner Witz spiegelt vortrefflich das Verhältnis wider, das sich zwischen dem Altmeister und dem aus seiner Schule hervorgegangenen Nachfolger allmählich entwickelte. Allein für die

Abb. 38 Sockelrelief vom Zietendenkmal Schadows Berlin, Wilhelmsplatz (Zu Seite 58)

Ruhendes Mädchen (Marmor) von Gottfried Schadow

Berlin, Nationalgalerie

Paul Neff Verlag (Max Schreiber), Eßlingen a. N.

Gegenwart besitzt jener Witz keine Gültigkeit mehr. Schadow überstrahlt Rauch wieder, nachdem er jahrzehntelang von ihm verdunkelt wurde. Rauch war aus individueller Vorliebe, aus der Neigung der ganzen Zeit heraus und infolge Thorwaldsenschen Einflusses ungleich klassizistischer gesinnt als sein Vorgänger, wenngleich ein Rest von dem gesunden Berliner Naturalismus auch ihm verblieb. Während Schadow z. B. die Augensterne anzudeuten liebte, bildete Rauch die toten Augen der mißverstandenen Antike nach, während jener der Farbe auch in der Bildnerei ihr wohlverdientes Recht zuerkannte, schwelgte dieser in schneeweißem, gleichsam zuckersüßem Marmor, während jener in den seitlichen und unteren Abschlußlinien seiner Büsten einen fein individualisierenden Geschmack an den Tag legte, stellte sie dieser immer auf dieselben flachen, runden Teller, während jener die Natur wiedergab, wie er sie sah, suchte sie dieser ins Angenehme und Schöne zu stilisieren und sie dem Geschmack der Gebildeten mundgerecht zu machen. Vor allem aber gebrach es dem Nachfolger an dem lebendigen Naturgefühl, an dem künstlerischen Wurf, an dem frischen Temperament, überhaupt an der kraftvollen Eigenart seines Vorgängers.

Abb. 39 Friedrich der Große
Statuette von Gottfried Schadow (Zu Seite 58)

Christian Daniel Rauch (1777—1857) hat sich wie Carstens und Winckelmann aus dunkeln, trüben Verhältnissen zum Licht, zu einem geistigen Dasein, zu Freiheit und Künstlerruhm emporgerungen[41]). Wie Carstens mußte auch er, ehe er sich der Kunst widmen konnte, lange schwere Jahre einem anderen Berufe dienen, er sogar im eigentlichen Sinne des Wortes dienen. Als Sohn eines Kammerdieners im Waldeckschen geboren, brachte er selbst sieben volle Jahre als Kammerdiener Friedrich Wilhelms III. und der Königin Luise zu! — Aber schon vorher und während jener Zeit vermochte er seine angeborene Begabung unablässig weiter zu bilden, ja er hat sogar als Kammerdiener die Kunstausstellung beschickt. Endlich, als er bereits das 27. Jahr vollendet hatte, schlug ihm die Stunde der Befreiung. Von seinem gnädigen König, dem er zeitlebens, auch als er zu hohem Künstlerruhm emporgestiegen war, ein dankbares, für beide Teile gleich ehrenvolles Andenken bewahrte, ward er mit einer Pension nach Rom geschickt, wo sich ihm im Um-

gang mit Wilhelm von Humboldt der Gesichtskreis erweiterte und die Seele erhob, wo sich die damals berühmtesten Bildhauer seiner Begabung liebevoll anerkennend und fördernd annahmen. So entwickelte er sich glücklich weiter. Und als nun von seiten Friedrich Wilhelms III., der erst an Thorwaldsen und Canova gedacht hatte, schließlich aber doch auf seinen ehemaligen Kammerdiener zurückgekommen war, der Auftrag an ihn erging, der frühverstorbenen Königin Luise ein Denkmal aus edlem Marmorstein zu meißeln, führte er diesen Auftrag so glänzend aus, daß er nicht nur damals die Herzen im Sturm mit sich fortriß, nicht nur mit einem Schlage zum berühmten Künstler ward, sondern sich für immer einen Platz in der Kunstgeschichte, für immer einen Platz im Herzen des Preußenvolkes sicherte. Und fürs Volk schaffen, das Volk erfreuen, erheben, begeistern, war Rauchs Ziel, wie es das seiner Zeitgenossen, des Baumeisters Schinkel und des Malers Cornelius war. Darin unterschied sich Rauch von Thorwaldsen und Schadow. Thorwaldsen kam es im letzten Grunde auf Schönheit, Schadow auf Wahrheit, Rauch auf sittliche Erhebung an. Dieser Standpunkt galt ihm und seiner Gefolgschaft, wie es sein Schüler Rietschel deutlich ausgesprochen hat, als der höhere. In Rauchs Wirksamkeit kam der Einfluß der Goethe-Schillerschen Kulturbestrebungen auf die Bildnerei zu vollem Durchbruch. Der mit allen Organen an der Natur hangende Schadow gab nur ganz allmählich, Schritt für Schritt den klassizistischen Forderungen Goethes nach. So erklärt sich seine Mittelstellung zwischen Klassizismus und Naturalismus. Rauch dagegen fühlte durch und durch klassizistisch, aber sein König und Besteller verlangte schlichte Naturwiedergabe. Als er die Königin Luise modellierte, rang der König unablässig mit dem Künstler, daß dieser nicht eine antikische Idealfigur, sondern die verstorbene Fürstin, seine liebe Frau, in ihrer schlichten menschlichen Güte und in ihrem seltenen Seelenadel zur Darstellung brächte. Und ist nun die Liegende auch antik aufgebahrt auf antikisierendem Sarkophag und antikisch gewandet, so ist es doch keine Ariadne und keine Diana, sondern die einzige Königin Luise. Für die Aufgabe, die ihm das Monument der toten, als Schlafende aufzufassenden Königin stellte, war Rauch just der rechte Mann (Abb. 41). Das Maß von Naturwahrheit, das auch er seinem Klassizismus beizumischen beliebte, reichte für eine solche Aufgabe gerade aus. An-

Abb. 40 Kronprinzessin Luise und Prinzessin Friederike von Gottfried Schadow (Zu Seite 59)

Abb. 41 Die Königin Luise von Christian Daniel Rauch — Charlottenburg, Mausoleum

dererseits kamen die Hoheit und der Adel seiner Auffassung dem Denkmale der toten Königin vortrefflich zustatten. Für dieses ward ein eigenes Mausoleum in Charlottenburg errichtet, Jahrzehnte hindurch das Wallfahrtsziel für Männer und Frauen aus allen Teilen Preußens. Rauch hat das Luisen-Monument noch einmal in vereinfachter Form für Potsdam wiederholt. Er soll sich ferner in einem Denkmal der Königin Friederike von Hannover, der Schwester der Königin Luise, für das Mausoleum zu Herrenhausen selbst übertroffen haben. Trotzdem lebt er in keinem einzigen seiner Werke wie in dem Grabmal der Königin Luise fort.

Ferner führte er im Auftrage seines Fürsten die Helden der Befreiungskriege: Scharnhorst und Bülow in Marmor zu beiden Seiten der Berliner Neuen Wache (Abb. 42) und gegenüber auf dem Opernplatz Blücher zwischen Yorck und Gneisenau in Bronze aus. Der Marschall Vorwärts, mit dem linken Fuß auf einem Geschützlauf, den Säbel in der Rechten, ist als der alte Haudegen aufgefaßt. Allein, ein solcher Vorwurf lag dem schönheitsdurstigen, zu hoher Bildung hindurchgedrungenen Kammerdiener nicht zum besten. Was Wunder daher, daß sich der „Marschall Vorwärts“ von Rauch mit dem „Alten Dessauer“ und dem „Zieten aus dem Busch“ von Schadow nicht vergleichen läßt. Wesentlich anders steht es mit dem Schlachtendenker Bülow und gar mit dem Organisator Scharnhorst. Hier hatte es Rauch vorwiegend mit geistiger Bedeutung zu tun, hier fühlte er sich unmittelbar ergriffen. Gerade Scharnhorst ist eine Prachtgestalt von scharf ausgesprochener Eigenart. In schlichtem Kontrapost steht er da, hält in der Linken eine Rolle, die Heerordnung, und spricht ernsten Angesichts mit erhobener Rechten, gleichsam belehrend, zum Volke. Vortrefflich rahmen die beiden Denkmäler Scharnhorsts und Bülows die Wache ein, wie ihnen diese wiederum zum sicheren Stützpunkt dient. Trotz aller klassizistischen Aufmachung bilden Helden und Haus zusammen den klaren Ausdruck preußischer Wehrhaftigkeit und sind so aus einer einst wirklich vor-

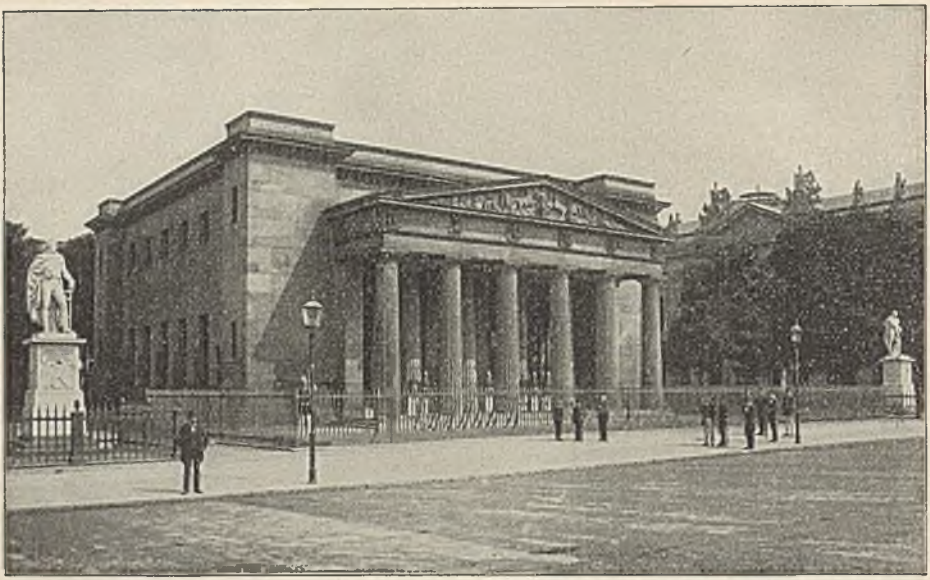


Abb. 42 Die Neue Wache „Unter den Linden" zu Berlin von Karl Friedrich Schinkel mit den Denkmälern Bülows (links) und Scharnhorsts (rechts) von Christian Daniel Rauch
(Zu Seite 63 und 76)

handenen nationalen Kraft hervorgegangen. Hatte sich Schadow als der nachgeborene Verherrlicher der friderizianischen Heldenzeit bewährt, so war Rauch derjenige der Befreiungskriege. Von Bedeutung, wenn auch nur von sekundärer Bedeutung, erwies sich hier wieder die Kostümfrage. Schadow hatte trotz Goethe die Zeittracht gewählt. Rauch mußte sie seinen Helden anlegen, weil's der König so befahl. Während aber nun Schadow schlecht und recht die friderizianischen Generale tatsächlich so kleidete, wie sie sich getragen hatten, ließ Rauch die Beinkleider sich so eng an den Körper anschmiegen und in solche Falten legen, wie wenn sie in Wasser aufgeweicht wären. Tatsächlich wurden damals in Wasser aufgeweichte Stoffe zu Modellstudien benutzt. Ferner ließ Rauch seine Helden barhaupt erscheinen. Endlich fügte er der Zeittracht eine Art antikischen Mantels hinzu. Er tat es, um die unruhig auseinanderfließenden Linien der modernen Kleidung kräftig zusammenzufassen, er tat's aber auch aus klassizistischer Neigung. Indessen darf dabei nicht übersehen werden, wie Rauch mit dem Faltenzug eines solchen Mantels zu charakterisieren und zu individualisieren verstand, wie z. B. der an Blüchers Heldenbrust prall anliegende Mantel sich höchst bezeichnend von der in vielen reichen Falten herabfließenden Toga eines Scharnhorst unterscheidet. In demselbem Jahre 1820 wie das Berliner entstand auch Rauchs Breslauer Erzbild des Fürsten Blücher, das diesen im Anschluß an eine Zeichnung Schadows in vorstürmender Bewegung darstellt. Auch war Rauch weit über die Grenzen des preußischen Königreiches hinaus als Porträtbildhauer tätig. So schuf er eine Marmorstatue des Kaisers Alexander von Rußland. Ferner für München das von Stiglmayer in Erz gegossene Denkmal Max Josephs I. auf dem nach diesem Fürsten genannten Platz vor dem Hoftheater. Der erste bayerische König, der Begründer der bayerischen Verfassung, streckt als solcher gleichsam vom Thron herab die Hand seinem Volk entgegen. Die Sockelreliefs verkörpern die vier lebendigen Mächte, von denen die Wohlfahrt und die Bedeutung des Landes abhängt: Land-

wirtschaft, Kunst, Verfassung und Eintracht der Bekenntnisse. Die Verteilung von Sitzfigur, Sockel und Basis ist leider nicht recht glücklich abgewogen, so daß das Denkmal von vorn wie von der Seite einen etwas ungefügen Gesamteindruck hervorruft.

Endlich machte sich in Rauchs Schaffen ein bedeutsamer Kulturfortschritt der ganzen Zeit geltend. Neben das Fürsten- und Feldherrndenkmal trat damals dasjenige des Mannes aus dem Volke, der Großes erreicht hat. So schuf Rauch für Königsberg einen Kant, für Nürnberg einen Dürer, für Halle ein Erzbild des Kinderwohltäters und Waisenhausstifters Aug. Herm. Franke, der, in eine überlange Schaube im Geschmack des Reformationszeitalters gehüllt, von zwei Kindern begleitet ist, die er belehrt und sittlich erhebt. Es scheint aber, daß Rauch nur den Bildnissen derjenigen, die er selbst kannte, liebte, bewunderte oder mit denen er fühlen und empfinden konnte, persönliches Leben einzuhauchen und nur in ihrer Darstellung sein ganzes Können zu entfalten vermochte. Wirkt schon der Waisenhausstifter Franke trotz der begleitenden Kindergestalten herzlich kühl, so muß das Standbild unseres größten deutschen Künstlers, Albrecht Dürer, in Nürnberg, trotzdem ihm ein gezeichnetes Selbstbildnis des Malers zugrunde liegt, eine völlig verfehlte Leistung genannt werden. Da ist keine Spur Nürnberger Lokalkolorit, kein Hauch vom Geiste der tief erregten Reformationszeit, kein Körnlein von der individuellen Persönlichkeit Dürers! — Diese kalte, gleichgültige Erzfigur[42]) hat wohl die geringe stoffliche Charakteristik mit der Bildnerei der ganzen damaligen Zeit gemein, läßt aber von den besonderen Gaben Rauchs schlechterdings nichts erkennen. Wie hätte auch zu dem herzlieben, urdeutschen, gedankenvollen Nürnberger Meister der so ganz anderen Zielen nachstrebende Berliner Klassizist ein wahres inneres Verhältnis gewinnen sollen?! —

Auf das Gebiet der Romantik hat sich dieser Künstler nur einmal begeben, mit erstaunlichem Glück, in der kleinen Statue der Jungfrau Lorenz von Tangermünde, die, in einen weiten Mantel gehüllt, auf dem Rücken eines Hirsches sitzend dargestellt ist. Seinem ganzen Wesen nach aber war Rauch in stilistischer Hinsicht Klassizist, dem Inhalt seiner Kunst nach ein Herold des preußischen Waffenruhmes. Wie indessen Schadow neben seinen friderizianischen Generälen ein Prinzessinnendenkmal, ein spinnendes, sogar ein nacktes Mädchen modellierte, formte Rauch neben den Helden der Befreiungskriege weibliche Idealgestalten, Kranzwerferinnen, Viktorien, allerdings nicht nur aus kräftigem Naturgefühl und lebendiger Formenfreude heraus, sondern mit der ausgesprochenen Absicht, tatsächlich Viktorien darzustellen, allegorische Gestalten, in denen sich die Idee des Sieges verkörpern sollte.

Während nun die Helden der Freiheitskriege durch Rauch, die Helden Friedrichs des Großen durch Schadow und dessen Vorgänger in Berlin verewigt wurden, war dem großen König selbst immer noch kein Denkmal geworden. Es lag dies fürwahr nicht an einem Mangel an Begeisterung, vielmehr konnte man sich nicht darüber einigen, wie man dieser Begeisterung am besten Ausdruck verleihen, wie man etwas des einzigen Königs Würdiges, etwas seiner Bedeutung Gleichwertiges schaffen könnte. Die abenteuerlichsten Pläne tauchten auf. Statt ein Denkmal zu ersinnen, von dem ein Hauch seines Geistes ausgehen könnte, war man auf äußerliche Großartigkeit erpicht, stellte man sich in Gedanken und in Entwürfen den alten Fritz zu Pferd in römischer Tracht wie einen zweiten Marc Aurel vor, dachte man sich ihn sogar als Triumphator auf der Quadriga, erdrückte man sein eigentliches Standbild unter der Macht umgebender Bauten. Indessen wies der schlichte Sinn Friedrich Wilhelms III. diese Ausgeburten humanistischer Überbildung entschieden ab. Er vermochte sich den alten Fritz nur in der Tracht seiner Zeit vorzustellen, mit dem Krückstock in der Hand und dem Dreispitz auf dem Kopf. Und auch Friedrich

Abb. 43 Das Denkmal Friedrichs des Großen von Christian Daniel Rauch Berlin, „Unter den Linden"

Wilhelm IV., der Romantiker auf dem Throne der Hohenzollern, schloß sich in diesem Punkte der Ansicht seines Vaters an. So blieb für den großen König das Gewand seiner Zeit gewahrt. Aber man wollte sich nicht damit zufrieden geben, den König allein darzustellen, vielmehr wünschte man ein plastisches Bilderbuch zu erhalten, das den Titel führen könnte: Friedrich und seine Zeit, und in dem der große König als Mittelpunkt und Herrscher gefeiert werden sollte. In diesem Sinne hat Rauch in den Jahren 1839—51 das Friedrichsdenkmal geschaffen (Abb. 43). Die Gesamtkomposition gleicht der des Münchener Max Joseph-Monumentes, nur ist sie ungleich glücklicher in der Silhouette, in der Verteilung der Massen und ganz besonders darin, daß an Stelle des Thrones, der dort wie eine schwere Masse auf dem Sockel lastet, das Pferd getreten ist, zwischen dessen Beinen der Himmel hindurchscheint, wodurch der Eindruck des Luftigen und Freien erreicht wird. — Oben auf hohem Postament sieht man den König einherreiten. Um den Sockel drängen sich im schmalen Zwischenstockwerk allegorische, im unteren Hauptstockwerk historische Gestalten, die letzteren allerdings, und unter ihnen wieder die Militärs, in überwiegender Mehrzahl. Selbst einem Lessing und gar einem Kant wurde nur ein bescheidenes Plätzchen unter dem Schweif des königlichen Rosses eingeräumt, worüber bei der Denkmalsenthüllung unter den Gebildeten — nicht ohne Grund! — allgemeine Empörung herrschte. An den vier Ecken des Postaments reiten gleichsam vier Reiter heraus, des Königs vornehmste, kriegerische Helfer: Herzog Ferdinand von Braunschweig, Prinz Heinrich, Zieten und Seydlitz. Bei dieser Fülle von Figuren war es schwer, das Ganze einheitlich zu gestalten und es der Figur, im besonderen dem Kopfe des Königs unterzuordnen. Jenes ist Rauch gelungen, dieses nicht ganz. Man vergleiche Rauchs Friedrich den Großen mit Schlüters Großem Kurfürsten. Hier sind jene beiden schwierigen Aufgaben glänzend gelöst. Hier ist

der Sockel niedriger, der Figuren sind weniger, vor allem aber war die Gestaltungskraft des Künstlers größer. Um von den klassischen Reitermonumenten der italienischen Renaissance ganz abzusehen, es reicht Rauchs Standbild an dasjenige Schlüters so wenig heran, wie es sämtliche später geschaffenen Reiterdenkmäler preußischer Fürsten in Berlin übertrifft. An der Formengebung ist im einzelnen mehr die Schönheit und Ausgeglichenheit, als Kraft und Eigenart hervorzuheben. Ganz besonders tritt dies bei dem königlichen Reiter und seinem Rosse hervor. Das Pferd des Königs ist echt klassizistisch empfunden, ein Langschweif, der stolz und dennoch kreuzbrav einherschreitet, ein mit prachtvollem Halsaufsatz begabter Paradegaul, der seine Abkunft von der Antike keinen Zoll breit verleugnet[43]). Und wie steht's mit dem König selbst? —

Einem Scharnhorst war Rauch gewachsen, mit dem Grabmal der Königin Luise hat er sein Bestes gegeben, aber an einen Friedrich hat er nicht herangereicht. Das ganze Denkmal ist zu sehr trocken beschreibende, zu wenig künstlerisch gestaltete Geschichte. Zu viel Genre, zu wenig Heroendarstellung. Zu viel „Alter Fritz", zu wenig „Friedrich der Große". Aber auch als „Alter Fritz" ist der König gar kühl und reflektiert aufgefaßt, entbehrt er völlig des Humors wie überhaupt jeglicher Originalität. Rauch vermochte wohl ein äußeres Abbild des Königs in Bronze vor uns aufzurichten, aber nicht dessen einzigartiger Herrscher-Persönlichkeit völlig gerecht zu werden und sie in einer für alle künftigen Geschlechter gültigen Auffassung im Kunstwerk neu zu gestalten. Diese Tat blieb einem Größeren auf anderem Gebiete vorbehalten: Adolf Menzel.

Neben Rauch war in Berlin *Friedrich Tieck* (1776—1851)[44]) als Bildhauer tätig, der in durchaus antikisierender Anschauung wurzelte und in der plastischen Ausstattung des Schauspielhauses fortlebt. Zu den aus Rauchs Werkstatt hervorgegangenen, zu selbständiger Bedeutung und freier Meisterschaft durchgedrungenen Bildhauern der Berliner Schule zählt in der Tierbildnerei *August Kiß* (1802—65), der es in seinem Kampf zwischen Panther und Amazone auf der Treppenwange des Alten Museums zu Berlin (Abb. 44) verstanden hat, klassizistische Formengebung und frische Naturbeobachtung harmonisch zu verbinden, besonders die bewegten Umrißlinien, die sich aus dem Kampf ergeben, zu einer geschlossenen Silhouette zusammenzuzwingen. Von ihm rührt auch der heil. Michael im Hofe des Berliner Schlosses her[45]).

Abb. 44 Die Amazone von August Kiß auf der Treppenwange vor dem Alten Museum zu Berlin

Was für Berlin Rauch, bedeutete für München *Ludwig Schwan-*

Abb. 45 Das Mozartdenkmal in Salzburg von Ludwig Schwanthaler

thaler (1802—48) — allerdings mit einem sehr wesentlichen Unterschiede. Schwanthaler „übernahm 1821 das väterliche Geschäft und lieferte 1824 im Auftrag des Königs Maximilian das Modell für einen silbernen Tafelaufsatz mit Darstellungen aus dem Mythus von Prometheus". Nichts bezeichnender für den stark handwerklichen Zug im Schaffen dieses klassizistischen Meisters, der in seinem kurzen Leben eine Fülle umfangreicher Aufgaben löste, indem er den meisten der unter König Ludwig I. entstandenen Gebäude den plastischen Schmuck verlieh. Mochte eine solche Aufgabe lockend und reizvoll sein, so läßt sie sich doch mit Rauchs Tätigkeit nicht vergleichen. Rauch hatte Helden darzustellen, die sich strahlend vom Hintergrund der ruhmreich kriegerischen Vergangenheit eines ganzen Volkes abhoben, ja dem ganzen Volke ans Herz gewachsen waren. Daher konnte er aus dem Volke heraus und fürs Volk schaffen. Schwanthaler mußte sich damit begnügen, den kunstgeschichtlichen Liebhabereien eines Königs zu dienen[46]), woran dessen eigenes Volk so wenig inneren Anteil nahm, daß Ludwig mit Recht von sich sagen durfte: „Die Münchener Kunst bin ich." Wenn Schwanthaler, der Erbauer der Burg Schwaneck am Ufer der rauschenden Isar, wie im Leben, so auch in der Kunst gelegentlich romantischen Anschauungen huldigte, seine Stoffe wohl ebenso häufig der nordischen wie der antiken Mythologie entlehnte, so blieb seine Formensprache dennoch im wesentlichen klassizistisch. Aber er handhabte den antiken Stil nicht mit derselben Feinheit und Geschmeidigkeit wie Rauch, eine gewisse breite altbayerische Derbheit stand ihm im Wege. Seine Gestalten haben etwas Klotziges, Klobiges, Ungefüges und dabei Leeres in Form und Bewegung. Die Umrisse seiner Figuren und Gruppen sind merkwürdig hart und eckig (Abb. 45). Aber alle diese Schwächen werden durch einen rührenden Zug von Naivität gemildert, den Schwanthaler, man möchte sagen: gegen seinen eigenen klassizistischen Willen aus dem Gemüte heraus seinen Gestalten verleihen mußte (Abb. 46). Sein bekanntestes Werk, die Bavaria auf der nach dem Künstler benannten Schwanthalerhöhe in München, zeigt von diesem seinem größten Vorzug gerade am wenigsten. Es ist ganz erfüllt von dem Bestreben nach Monumentalität, das so wenig wie dem Künstler selbst der von ihm verkörperten Bavaria zustatten kam[47]).

Abb. 46 Das Donau-Main-Denkmal bei Erlangen von Ludwig Schwanthaler

Schwanthaler in München und Rauch in Berlin entsprach in Dresden *Ernst Rietschel* (1804—61). Rietschel kam von Rauch her. Mit diesem teilte er die Überzeugung, daß die sittlich erzieherischen Absichten in der Kunst höher zu werten wären als diese selbst. Und eine starke Innerlichkeit, Freudigkeit und Überzeugungstreue spricht sich auch in seinem wie in dem Schaffen seines sächsischen Landsmannes Ludwig Richter aus, mit dem er überhaupt eine große Ähnlichkeit im Fühlen und Denken besaß. Mit Rauch wiederum ist Rietschel die mangelhafte stoffliche Charakteristik und die ans Temperamentlose streifende Ruhe in der Komposition gemein. Eine Zeitlang opferte er der Romantik: wenigstens dürfte seine Pietà in der Friedenskirche in Potsdam (Abb. 47) schwerlich von deutsch-mittelalterlicher Bildnerei unbeeinflußt geblieben sein, weder in dem knittrigen Gewandgefältel noch in der innigen Herzlichkeit der Auffassung. Erst mit seinen Denkmalen deutscher Geisteshelden gelang es ihm, sich zu einem bescheidenen Realismus emporzuringen. Vor allem bewährte er sich als entschiedener Verfechter der Zeittracht, und diesem Umstande hatte er es vor allem zuzuschreiben, nachdem Rauch sich geweigert hatte, Goethe und Schiller in der Tracht ihres Zeitalters darzustellen, daß ihm die ehrenvollste Aufgabe zufiel, die ein deutscher Bildhauer damals überhaupt erhalten konnte, ein Doppelstandbild der beiden Dichter-Fürsten für Weimar auszuführen. Neben der rhythmischen Schönheit sämtlicher Ansichten zeichnet sich dieses Standbild durch die vortreffliche Charaktertstik der männlichen Reife und olympischen Ruhe Goethes im Gegensatz zu der himmelstürmenden Begeisterung Schillers aus. Noch höher wird das Lessingdenkmal für Braunschweig gewertet: Der unerschrockene Kämpfer für Wahrheit und Recht ist hochaufgerichtet dargestellt, er legt die rechte Hand an die Brust, während er sich mit der Linken bedeutungsvoll auf den Stumpf einer antiken Säule stützt. Für Dresden endlich schuf Rietschel ein Denkmal des Komponisten K. M. von Weber. In allen diesen Momenten verstand es der Künstler, das menschlich Bedeutende mit

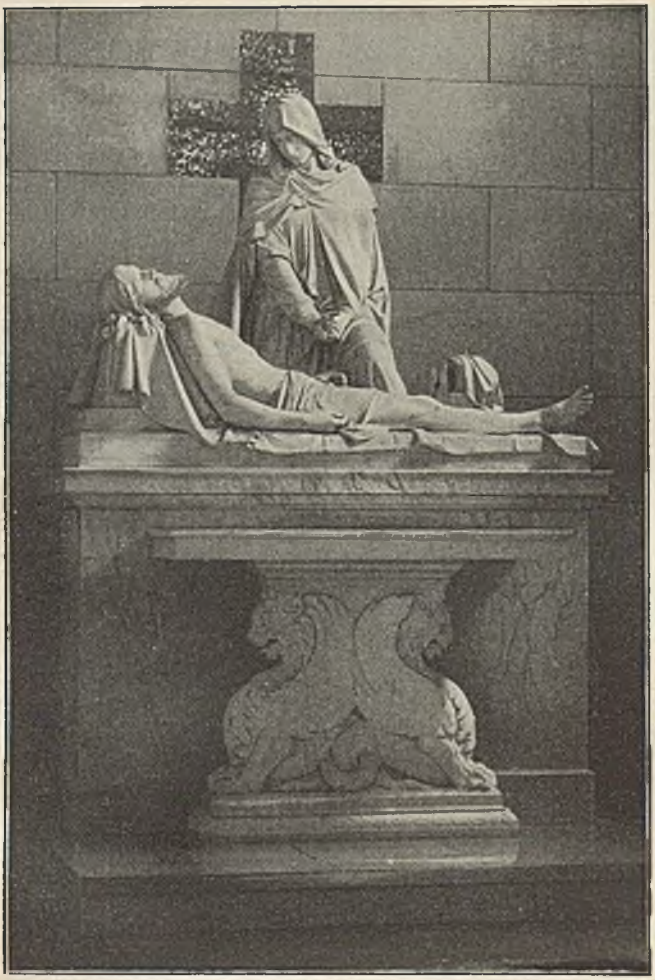


Abb. 47 Pietà von Ernst Rietschel — Potsdam, Friedenskirche
(Zu Seite 69)

individueller Porträtcharakteristik glücklich zu verbinden, wobei ihm die Frische seines Geistes, die Zartheit seiner Empfindung und der Adel seiner Formensprache in gleicher Weise zustatten kamen. Über seinem letzten und weitschichtigsten Monument, dem Wormser Lutherdenkmal, ist er gestorben. Er sollte und wollte darin den Reformator und zugleich dessen große Helfer verherrlichen. Am Postament der Lutherstatue sitzen sechs Figuren, sechs andere stehen und sitzen im Geviert auf eigenen Sockeln umher. Luther selbst ist aufrechtstehend dargestellt. Er hält in der Linken die Bibel, die Rechte hat er geballt darauf gelegt. Fehlt der ganzen Denkmalsanlage auch der rechte kompositionelle Zusammenhang, besteht auch eine gewisse Eintönigkeit in den Motiven und gänzlicher Mangel an stofflicher Charakteristik, so ist dagegen das felsenfeste Gottvertrauen und die kühne Wahrhaftigkeit im Gesichtsausdruck wie in der ganzen Haltung Luthers mit überzeugender Kraft zum Ausdruck gebracht. Rietschel selbst hat nur Luther und Wiclef modelliert, die übrigen Figuren wurden von seinen drei Schülern Donndorf, Kietz und Schilling ausgeführt. Auch der Kopf Luthers rührt von Donndorf her. *Adolf Donndorf* aus Weimar (1835—1917) wurde nachmals Direktor der Stuttgarter Akademie und durch sein Sebastian Bach-Denkmal in Eisenach (Abb. 48), sein Schumanndenkmal zu Bonn, namentlich aber durch verschiedene Bismarckbüsten in weiteren Kreisen bekannt. *Gustav Kietz* (1826 in Leipzig geboren, gestorben 1898) verfertigte das Uhlanddenkmal für Tübingen und das Franz Schubert-Denkmal für Stuttgart. *Johannes Schilling* (gleichfalls ein Sachse und in Mittweida im Jahre 1828 geboren, 1910 in Dresden gestorben) modellierte die Tageszeiten auf der Brühlschen Terrasse und erlangte hohe Berühmtheit durch sein Niederwalddenkmal der Germania. An die Germania sei das

Hermannsdenkmal von *Ernst Bandel* (1800—76) angereiht. In klarem Umriß hebt es sich wirkungsvoll vom landschaftlichen Hintergrund des Teutoburger Waldes ab: auf der Spitzkuppel einer Art romanisch-gotischer Säulenhalle steht der Held mit gen Himmel gezücktem Schwert. Als Vorbild soll der große Christoph ob Wilhelmshöhe bei Kassel gedient haben.

Abb. 48 Denkmal Joh. Seb. Bachs in Eisenach von Adolf Donndorf

4. Baukunst

Deutschland

Die Durchforschung Griechenlands und die gewissenhafte Darstellung seiner Denkmäler, die in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts durch Stuart und Revett erfolgte, war ein Ereignis für die Geschichte der Baukunst. Bis dahin hatte man die antiken Stile nur in der Umgestaltung kennen gelernt, wie sie von den Römern gehandhabt worden waren. Jetzt erst erschloß sich in Wahrheit die antike Architektur in ihrer unvergleichlichen Schönheit. Jetzt erst fing man an, ihr Gesetz zu begreifen und ihre reinen harmonischen Linien nachzufühlen. Aber es bedurfte eines Meisters von seltener Begabung, um alle die herrlichen neugewonnenen Anschauungen ins Leben zu übertragen. *Karl Friedrich Schinkel* erfaßte die Formen der griechischen Baukunst nicht als etwas Vereinzeltes, sondern als lebensvolle Gliederung eines Organismus, dessen Gesetzmäßigkeit er zu ergründen und in dessen Geist er neue großartige Schöpfungen zu vollenden versuchte. Doch hat sich Schinkel nicht allein aus eigener Kraft zu seiner hohen kunstgeschichtlichen Stellung emporgeschwungen, vielmehr war ihm von tüchtigen Vorgängern wacker vorgearbeitet worden.

Der Berliner Baumeister *Friedrich Gilly* 1771—1800)[48]) hatte sich mit demselben Feuereifer wie Winckelmann in die Schönheit antiker Kunst vertieft. Er hatte sie Tag und Nacht studiert und darüber einen frühzeitigen Tod gefunden. Wenn Gilly trotzdem keine bedeutenden Werke ausführte, so hat er doch viele großartige, z. T. phantastische Entwürfe hinterlassen, deren einer den Anstoß geben sollte, daß sich Schinkel der Baukunst, und zwar der antikisierenden Baukunst widmete. Während Gilly in theoretischen Studien und maßlosen Entwürfen seinen Feuergeist frühzeitig verzehrte, hat *Karl Gotthard Langhans* (ge-

boren 1733 zu Landeshut in Schlesien, gestorben 1808 zu Grüneiche bei Breslau) in ruhiger, bedächtiger Arbeit das erste großartige Baudenkmal antiken Stiles 1788—91 in Berlin hingestellt: das Brandenburger Tor (Abb. 49). Zwölf mächtige Säulen tragen das Dach, eine gewaltige Attika. Die Säulen sind mit dorischen Kapitälen bedeckt, ruhen indessen auf Basen und sind ionisch kanneliert. Sie stehen nicht frei, sondern die hinteren sind mit den vorderen durch Wände verbunden. Das Ganze ist schließlich eine Nachahmung der Propyläen zu Athen, aber dennoch ein Tor, das in Deutschland zur Zeit des klassizistischen Stiles seinesgleichen nicht finden sollte und das auch gegenwärtig noch dieselbe Bewunderung verdient, weil es in seinen Verhältnissen vorzüglich auf den Platz hinpaßt, für den es geschaffen wurde: ein in sich ruhendes Werk. Die Anbauten, welche das Brandenburger Tor rechts und links flankieren, gehören einer späteren Zeit an. Der bildnerische Schmuck, der maßvoll über die Flächen des Tores verteilt ist, wurde unter der Leitung Gottfried Schadows hergestellt. Nach seinem Modell wurde auch die Siegesgöttin in Metall getrieben, die auf einem Wagen mit vier weit gespannten Rossen eine vortreffliche Bekrönung des gesamten Tores bildet. Daher sollte diese Viktoria trotz ihrer antiken Abstammung dieselbe große Volkstümlichkeit bei der hauptstädtischen Bevölkerung erlangen wie das Brandenburger Tor selbst, das man geradezu als ein Wahrzeichen der Stadt Berlin bezeichnen kann.

Langhans' Nachfolger, *Karl Friedrich Schinkel*, war, wie Winckelmann, aus einer kleinen brandenburgischen Stadt gebürtig[49]). Nur drei Meilen von Friedrichs des Großen Musensitz Rheinsberg entfernt, in dem freundlichen, anmutig von Seen und Wäldern umgebenen Neu-Ruppin hat er im Jahre 1781 das Licht der Welt erblickt. Wie so mancher andere Tüchtige ging Schinkel aus dem deutschen Pfarrhaus hervor, das in seiner glücklichen Vereinigung von sittlichem Ernst und geistiger Bildung bei bescheidenen Einkünften und daher geringem Luxus eine besonders geeignete Bildungsstätte zu sein scheint. Und gerade auf *Schinkels* spätere Kunst und ganze Weltanschauung dürfte das Pfarrhaus von Einfluß geblieben sein. — Schon als Knabe fühlte er sich wie zur Musik so auch zur bildenden Kunst hingezogen. Er verfertigte die Figuren und malte die Theaterdekorationen zu den Stücken, die eine ältere Schwester dichtete. Als dann der Sechzehnjährige nach Berlin kam, ließ ihn Gillys antikisierender Entwurf zu einem Denkmal Friedrichs des Großen auf dem Leipziger Platz in heller Begeisterung auflodern. Nunmehr stand der Entschluß bei ihm fest, Baumeister zu werden, sich Gilly zum Vorbild und über Gilly hinaus dessen Lehrmeisterin, die Antike, auch zu der seinigen zu erwählen. Von Gilly in die Werkstatt genommen, bringt er diesem eine glühende Verehrung entgegen. Nur mit Zittern soll er sich dem jugendlichen, bloß um zehn Jahre älteren Meister genähert haben. Der Bildhauer Gottfried Schadow hat Schinkel später eine Naturwiederholung Gillys genannt. Aber als der zwanzigjährige angehende Klassizist Italien kennen lernt, lassen ihn die antiken und Renaissancebauten kalt! Er hegt auch vor den herrlichsten unter ihnen lediglich das selbstgenügsame Gefühl, all das ja schon zu kennen. Höchstens macht ihm der Anblick der Originale einen trotz seiner theoretischen Kenntnis überraschenden Eindruck. Und er ist dann selbst wieder erstaunt darüber. Dagegen geht ihm auf dieser Reise das Mittelalter auf. Der Stephansdom in Wien und der Mailänder Dom tun es ihm an, und als er zurückgekehrt ist, da wird er der Freund eines Klemens Brentano, da zeichnet er seine junge Gattin in altdeutscher Tracht, da entwirft er für die verstorbene einzige Königin Luise eine gotische Grabkapelle von stimmungsvollem oder doch wenigstens äußerst phantastischem Gesamtcharakter. Was die echte alte Gotik der Einbildungskraft des Beschauers überlassen hatte: sich die gewölbetragenden Gurten in Palmenblätter umzuwandeln, das nahm der Architekt hier bereits vorweg und trachtete mit aller

Abb. 49 Das Brandenburger Tor in Berlin von Karl Gotthard Langhans (Aufnahme des Architektenvereins zu Berlin)

Macht danach, den Eindruck eines Palmenhaines hervorzurufen. Indessen wurde in jener doch noch vorwiegend klassizistisch gestimmten Zeit Schinkels verschwommener Gotik der klare Entwurf zu einem kleinen dorischen Tempel von Gentz vorgezogen und ein solcher im Charlottenburger Schloßgarten errichtet.

Während der nun folgenden Kriege, die den Baumeister um jede Baugelegenheit brachten, malte Schinkel Prospekte und Panoramen, die neben künstlerischen auch lehrhafte Absichten in historischem und geographischem Sinne verfolgten und von den bildungsdurstigen Berlinern eifrig betrachtet wurden. Er stellte die sieben Wunder der Welt dar und entwarf Theaterdekorationen. In landschaftlichen und Architekturbildern glaubte der romantische Schwärmer seine ideale Welt am ehesten errichten zu können, weil hier die Hemmnisse der Wirklichkeit: Geldmangel und Materialnot sowie die Engherzigkeit und Kleingeisterei der Besteller wegfielen. Alle diese phantastischen Theaterdekorationen und Landschaftsgemälde sollten dem Baumeister später sehr zustatten kommen, weil sie seine natürliche Begabung zur organischen Verbindung der Baukunst mit der Landschaft förderten. Denn auch der Landschaftsmaler Schinkel hat sich höchst selten mit der Darstellung der Landschaft allein begnügt, vielmehr zumeist Menschenwerk in Verbindung mit der Natur gebracht. Aus allem, was Schinkel geschaffen, schaut immer der Baumeister, immer der Gebildete, immer der nach hohen sittlichen Zielen Strebende heraus. „Landschaftliche Ansichten gewähren ein besonderes Interesse, wenn man Spuren menschlichen Daseins darinnen wahrnimmt. Der Überblick eines Landes, in welchem noch kein menschliches Wesen Fuß gefaßt hat, kann Großartiges und Schönes haben, der Beschauer wird aber unbestimmt, unruhig und traurig, weil der Mensch das am liebsten erfahren will, wie sich seinesgleichen der Natur bemächtigt, darinnen gelebt und ihre Schönheit genossen haben ... Der Reiz der Landschaft wird erhöht, indem man die Spuren des Menschlichen recht entschieden hervortreten läßt, entweder so, daß man ein Volk in seinem frühesten goldenen Zeitalter ganz naiv, ursprünglich und im schönsten Frieden die Herrlichkeit der Natur genießen sieht ... oder die Landschaft läßt die ganze Fülle der Kultur eines höchst ausgebildeten Volkes sehen, welches jeden Gegenstand der Natur geschickt zu benutzen wußte, um daraus einen erhöhten Lebensgenuß für das Individuum und für das Volk im allgemeinen zu ziehen. Hier kann man im Bilde mit diesem Volke leben und dasselbe in allen seinen rein menschlichen und politischen Verhältnissen verfolgen." Das bedeutendste aus derartigen Erwägungen hervorgegangene Gemälde ist „Die Blüte Griechenlands" vom Jahre 1825. Im Vordergrunde sind rüstige Männer und Jünglinge eifrig und in den lebendigsten Bewegungen damit beschäftigt, die einzelnen Teile des Parthenonfrieses aneinanderzufügen. Ganz rechts wachsen, die Komposition fest einfassend, drei gewaltige, prachtvolle ionische Säulen empor, denen zur Linken eine mächtige Baumkulisse das Gleichgewicht hält. Im Hintergrunde schweift das Auge über Berg und Tal, über Wälder und viele edle Bauten. Am Horizont schließen langhingestreckte, schön gezeichnete Höhenzüge ab. Hierher gehören auch die gemalten Entwürfe (im Schinkelmuseum) zu den Fresken in der Vorhalle des alten Museums zu Berlin, die später unter Cornelius' Leitung von seinen Schülern ausgeführt wurden. Auch diese Kompositionen sind von den höchsten Absichten eingegeben. Zwei gewaltige Themen sollten zur Darstellung gebracht werden: „Jupiter und die neue Götterwelt und der allmähliche Übergang von der Nacht zum Licht" sowie „Die Entwicklung des Lebens auf der Erde vom Morgen zum Abend und vom Frühling zum Winter". Antike Vorstellungen kommen in romantischer Auffassung zum Ausdruck. Viele Schönheiten im einzelnen — in Gedanken, Motiven und Linien. Aber das Ganze zerrissen, von einer Unzahl nackter Gestalten überfüllt und im Charakter des Theatervorhanges gehalten. Die harte, kalte, abscheuliche Farbe der Fresken selber verdirbt vollends deren ganzen Eindruck.

Das große Endergebnis der Befreiungskriege wollte Schinkel in einem gewaltigen gotischen Dome zu Berlin künstlerisch verkörpern. Der Gedanke des Berliner Dombaues zieht sich durch das ganze 19. Jahrhundert. Schinkels Dom sollte auf den Leipziger Platz zu stehen kommen. Der Künstler hegte von seinem zukünftigen Meisterstück die kühnsten Träume und die höchsten Erwartungen. Es sollte künstlerisch, geistig und wirtschaftlich ganz Deutschland ein halbes Jahrhundert in Anspruch nehmen. Es sollte ein Denkmal und ein Dankmal der wiedererrungenen Freiheit werden. An ihm sollte sich zugleich das deutsche Volk zu großen künstlerischen Aufgaben heranbilden. Aber das geplante gewaltige Riesenwerk ist tatsächlich zu dem bekannten Kreuzbergdenkmal zusammengeschrumpft, einer harten, saftlosen, gemachten Nachahmung des aus kraftvollem Kunst- und Volksleben heraus geborenen „Schönen Brunnens" zu Nürnberg. Und um dem Ganzen die Krone aufzusetzen, wurde das Kreuzbergdenkmal aus Gußeisen errichtet! — Aber selbst wenn Schinkels Domentwurf ausgeführt worden wäre, wäre ein der Befreiungskriege würdiges Denkmal zustande gekommen?! — Schinkel hat die logische Folgerichtigkeit nicht voll nachzuempfinden vermocht, welche die Gotik im ganzen und in allen Einzelheiten, von den Strebepfeilersockeln bis zur Kreuzblume auf dem Turme erfüllt. So hatte er einen Abscheu gegen das steil ansteigende Dach und hat dieses auf seinem Domprojekt (Abb. Knackfuß-Monogr. S. 27) durch ein flacheres ersetzt, wodurch für die Seitenansicht die organische Verbindung zwischen Eingangsturm und Chorpartie aufgehoben wird. Die Vertikaltendenz der gotischen Kirchen ist auf einen oder zwei Türme zugespitzt. Schinkels Entwurf verteilt die Wirkung der großen Massen annähernd gleichmäßig zwischen Eingangsturm und Chorkuppel, ähnlich etwa wie es der romanische Stil verlangt. Die Einzelheiten sind stets zu sehr gehäuft, teils zu ärmlich, teils hart, teils überphantastisch. Die Gotik war vor 300 Jahren, nachdem sie alle Entwicklungsstadien von der zarten Knospe bis zur überreifen Frucht durchlaufen hatte, eines natürlichen Todes verschieden, und es ist Schinkel nicht gelungen, sie wieder zu neuem gedeihlichen Leben zu erwecken.

Mit dem Domentwurf hat sich Schinkel nicht das einzige Mal auf das Gebiet des protestantischen Kirchenbaues begeben. Dem Pfarrerssohn, dem für die sittliche Erziehung des Menschengeschlechtes begeisterten Schinkel dürfte das Kirchenbauen nicht nur Auftrag-, sondern Herzenssache gewesen sein. Tatsache ist, daß er bei den Kirchenbauten, gleichviel ob er sie nur plante oder wirklich ausführte, den Bedürfnissen des protestantischen Kultus Rechnung zu tragen suchte. Aber das bisher ungelöste Problem des protestantischen Kirchenbaues wahrhaft zu lösen und an Stelle des Schauraumes eine Predigtkirche zu setzen, hat auch er nicht vermocht, vielmehr nach Eklektizisten Art sich damit begnügt, die aus dem Katholizismus herausentwickelten alten Schemen den Bedürfnissen der neuen kirchlichen Gemeinschaft anzupassen, indem er das Mittelschiff der dreischiffigen Anlagen zum beherrschenden Predigtraum erweiterte, die Nebenschiffe zu Emporen und Gängen herabdrückte, Kanzel und Altar, wie das ja auch schon vor ihm (z. B. in Erlangen) geschehen war, beide in der Mittelachse und in malerischer Anordnung terrassenförmig übereinander anordnete. In Berlin rührt u. a. die gotische Werderkirche von Schinkel her. Was aber dem Künstler für die Hauptstadt versagt blieb, ihr die überragende Hauptkirche zu bauen, das war ihm wenigstens für die zweite Residenzstadt der preußischen Monarchie beschieden. Die Potsdam beherrschende Nikolaikirche, jener mächtige Zentralbau, über quadratischem Grundriß mit der gewaltigen, von einer runden Säulenhalle umgebenen Kuppel[59]) und der klassischen, von sechs korinthischen Säulen getragenen Giebelfront ist Schinkels Werk, der sich bei diesem aus antiken und renaissancistischen Baugedanken heraus entworfenen Bau viel freier bewegen

Abb. 50 Das Berliner Schauspielhaus von Karl Friedrich Schinkel

konnte als bei der dürftigen Gotik der Werderkirche und dem in reicher, aber nicht minder mißglückter Gotik geplanten Berliner Dom. Denn im letzten Grunde war Schinkel eben doch Klassizist und nur als solcher vermochte er seine volle Begabung an den Tag zu legen.

Für das knappe, wehrhafte preußische Wesen fand er einen erschöpfenden baukünstlerischen Ausdruck in der Neuen Wache zu Berlin oder vielmehr in der herrlichen Schauseite dieses Wachhauses (Abb. 42). Denn das Gebäude selbst wirkt in dem freundlichen dunkelgrünen „Kastanienwäldchen" nur wie ein viereckiger roher Backsteinkasten, mag man es von hinten oder von der Seite betrachten. Und es ist bezeichnend für den dekorativen Grundcharakter des Klassizismus, wie der Schwerpunkt ausschließlich auf die vordere Schauseite gelegt wurde. Diese kontrastiert daher mit dem eigentlichen Gebäude, dem sie rein äußerlich vorgelegt ist, auf das seltsamste, aber sie ist an sich in den Verhältnissen ebenso fein abgewogen wie vortrefflich durchgeführt in allen Einzelheiten des im allgemeinen zugrunde gelegten dorischen Schemas. Der charaktervolle Eindruck dieser Fassade erhält seine Vollendung durch die flankierenden, gegenständlich bedeutungsvollen und formal hervorragenden Denkmäler des Schlachtendenkers Bülow und des genialen Organisators Scharnhorst.

Indessen war Schinkel zu Höherem berufen. Und mit den höheren Aufgaben wuchsen seine Kräfte. Er schuf Berlin die Räume für die dramatische und die bildende Kunst: das Schauspielhaus am Gendarmenmarkt und das Museum gegenüber dem Schloß (Abb. 50 u. 51). Beide sind in schlichten, strengen griechischen Formen von knapper, keuscher Linienführung und von wunderbaren Verhältnissen erbaut. Dabei begnügte sich Schinkel nicht mit einer äußerlichen Aneinanderreihung griechischer Formenelemente, vielmehr hatte er sich mit dem Wesen der Antike so innig vertraut gemacht, daß er mit ihren Elementen nach Belieben frei schalten und sie zu bestimmten Zwecken verwenden konnte. So sollte ihm wie wenigen gelingen, sowohl die vorhandenen Plätze mit seinen Bauten zu schmücken, als auch zweck-

Abb. 51 Das Alte Museum zu Berlin von Karl Friedrich Schinkel

dienliche Räume zu schaffen. Beim Schauspielhaus gestatteten die runden Kuppeltürme der beiden benachbarten „reformierten Kirchen", der deutschen und der französischen, das an sich harte Aufeinanderprallen der großen Massen des Schauspielhauses im rechten Winkel, ohne daß sich daraus eine peinliche Wirkung ergeben hätte. Das Museum ist in seiner großartigen Schlichtheit imstande, dem Berliner Schlosse, dem bis auf den heutigen Tag schönsten Gebäude der Reichshauptstadt, ein glückliches Paroli zu bieten. Von der oberen Terrasse der Museumstreppe eröffnet sich dem Beschauer Gelegenheit, den Lustgarten, die bedeutendste Platzanlage nicht nur Berlins, sondern ganz Deutschlands, mit einem Blicke zu überschauen und wahrhaft zu genießen. Zum Museum wie zum Schauspielhause führen breite Freitreppen hinauf. Wahrlich, ein Motiv ganz im Geiste der an der Antike genährten Kunstanschauung der Schiller und Goethe! — Beim Hinaufsteigen weitet sich uns die Brust; die Sorgen des Alltags weichen von uns; wir fühlen uns instand gesetzt, die Eindrücke in uns aufzunehmen, die unser im Innern der Musentempel harren. Die so erzeugte Stimmung wird im Museum durch den Kuppelraum, der sich gleich an die Eingangstreppe anschließt, noch gesteigert. Fürwahr, das Museum vermag, neben einem Gebäude wie dem Berliner Schloß zu wirken, wenn es ihm auch an künstlerischen Qualitäten nicht gleichkommt, denn Schlüter hatte am Hofe des prachtliebenden ersten Königs von Preußen aus dem Vollen schöpfen und schaffen können, über Schinkel dagegen äußerte der sparsame Friedrich Wilhelm III. gelegentlich: „Man muß ihm einen Zaum anlegen." Immerhin dürfte eine gewisse Einfachheit und Nüchternheit, die die Schinkelschen Bauten bei allen ihren sonstigen Vorzügen verraten, nicht nur aus äußerlichen Beschränkungen einer epigonenhaft gesinnten Zeit, sondern auch aus den Grenzen seiner eigenen Begabung zu erklären sein. An Andreas Schlüter, den großen Baukünstler des Barockzeitalters, reicht er nicht heran. Es fehlt ihm die Fülle der Einbildungskraft, die unbedingte Treffsicherheit der intuitiv und ohne hemmende Reflexion schaffenden Künstlerseele. Beide aber, Schlüter und in gebührendem Abstand von diesem überragenden Geiste auch Schinkel, stehen heute noch als die ersten Berliner Baumeister da.

Museum und Schauspielhaus bilden Schinkels Haupttaten auf Berliner Boden. Indessen ist auch die Bauakademie sein Werk. Der viel verspottete, bitter verhöhnte „rote Kasten“ wirkt wohl trocken und nüchtern, hat aber dennoch seine Verdienste. Das mächtige Bauwerk auf dem losen Sand als Pfahlbau aufzuführen, war damals schon technisch eine Leistung. Sodann gelangt der Innenbau vortrefflich am Äußeren zum Ausdruck. Da der Flachbogen zur Überwölbung der Innenräume gewählt war, überspannt er auch die Fenster außen an der Schauseite; während ihre Pilaster als Widerlager gegen den Druck der inneren Gewölbe dienen. Endlich aber ist Schinkels Zurückgreifen auf das alteinheimische Ziegelsteinmaterial sowie seine Achtung vor diesem Material rühmenswert. Ehrlichkeit dem Baustoff gegenüber hat er nicht immer an den Tag gelegt. Den Putz des Schauspielhauses hatte er nicht als solchen respektiert und dementsprechend als große Fläche behandelt, sondern die heiß, aber vergeblich ersehnten Quadersteine damit nachgebildet. Was für die damalige preußische Residenz unerschwinglich teuer war, hat später die deutsche Reichshauptstadt mühelos nachgeholt und das Schauspielhaus, eine seiner Hauptzierden, den Wünschen und ursprünglichen Absichten seines Erbauers entsprechend, mit Sandsteinquadern belegt. Nicht aufs Backsteinmaterial allein ist Schinkel mit der Bauakademie zurückgegangen, sondern auch auf die einst geübte Ausschmückung und Gliederung der Fassade mittelst einzelner glasierter Ziegel. Er verwandte solche von höchster Feinheit der Zeichnung, wenn auch leider von zu geringem Format. Den letzten und wichtigsten Schritt auf dem glücklich eingeschlagenen Wege aber hat Schinkel unterlassen, indem er auf eine malerische Gruppierung der großen Massen verzichtete. Sein unglückseliger Eklektizismus trieb ihn dazu, auch hier die griechische Einfachheit in Grundriß und Aufriß walten zu lassen. Daher das im letzten Grunde Verfehlte der ganzen Anlage. Der Backsteinbau verlangt große malerische Massengruppierung, um Wirkungen zu erzielen, wie die edle Einfachheit der Antike edles Material voraussetzt. Dies Beispiel erhärtet, wie der Klassizismus gelegentlich auch auf einen Schinkel wie auf die ganze Zeit hemmend und einengend wirkte. — In Berlin hat er u. a. das Potsdamer Tor sowie nach dem Muster des Florentiner Palazzo das (im Beginn des 20. Jahrhunderts durch einen Hotelneubau ersetzte) gräflich Redernsche Palais am Pariser Platz gebaut, das mit seiner vornehmen Einfachheit von bestimmendem Einfluß auf die besten Berliner Wohnhäuser der nächstfolgenden Zeit werden sollte [51]). Ferner dekorierte Schinkel einige Zimmer im Berliner Schloß für den Kronprinzen, den nachmaligen Friedrich Wilhelm IV., im ausgesprochenen Empirestil, entwarf für denselben Fürsten das Schlößchen Charlottenhof bei Potsdam und baute das Schloß Glienicke bei Potsdam um, dessen einzelne Teile sehr schön in die ernste, stimmungsvolle Landschaft hineinkomponiert sind. Besonders aber ist das Scharnhorstdenkmal vom Jahre 1820 für den Invalidenkirchhof von Berlin hervorzuheben: über einem massigen, rechteckigen, ganz schlichten, nur in der Mitte torartig durchbrochenen und oben friesartig geschmückten Unterbau ruht ein Löwe (dieser von Rauch): das Ganze ein würdiges Gegenstück auf dem Gebiete des Denkmalbaues zu der Schauseite der Hauptwache.

Aber seine größten, kühnsten und weitesten Gedanken hat Schinkel in zwei Entwürfen offenbart, die eben leider Entwürfe geblieben sind. Der eine galt einem Palast für König Otto von Griechenland auf der Akropolis zu Athen, der andere dem Schloß Orianda in der Krim (Abb. 52) für die Kaiserin von Rußland. Beide Aufgaben boten dem alten Theaterdekorations- und Landschaftsmaler der Kriegszeit noch einmal Gelegenheit, in weitschichtigen Baulichkeiten, in reinen antiken Formen und in der Verbindung von Architektur mit schöner charaktervoller und großartiger Natur zu schwelgen — wenn auch nicht in Wirklichkeit, so doch

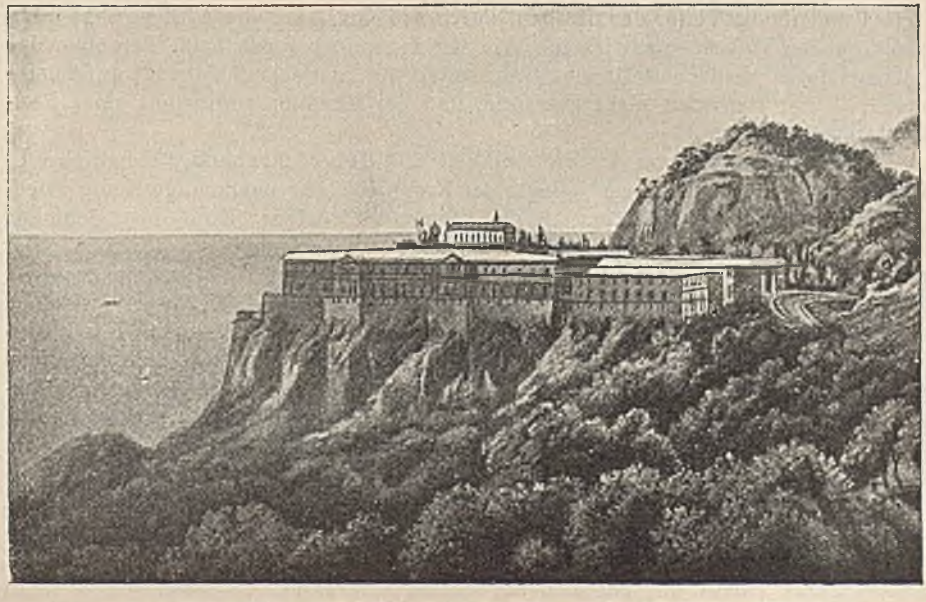


Abb. 52 Entwurf zum Schloß Orianda in der Krim von Karl Friedrich Schinkel

wenigstens auf dem Papier und in Gedanken. Mit einem wahren Feuereifer begab er sich an die Arbeit und äußerte über das letztere Projekt in einem Schreiben an die kaiserlich russischen Hoheiten: „Das Schloß zu Orianda am Gestade der Krim, dessen Lage mich die Gnade Ew. Kaiserlichen Majestät durch schöne Zeichnungen kennen lehrte, begeisterte mich ebenso, wie die hohen Personen des großen Kaiserhauses, welche dort den Wohnsitz nehmen sollten, für die Aufgabe, welche ohnehin schon, wie sie gedacht war, für den Architekten das Reizendste ist, was er zu wünschen in sich fühlt. Der Gegenstand, in den edelsten Formen des klassischen Altertums von Ew. Kaiserlichen Majestät gewünscht, war mir ein Wink, den ich dreist zu benutzen wagte; ich folgte dem einfachen, erhabenen Stile der rein griechischen Kunst . . . Im allgemeinen bemerke ich alleruntertänigst über die dabei leitende Idee, daß die prächtige, freie Lage auf malerischer Höhe am Meere, gerade wegen der reizenden Verführung, den Geist immer nach außen hin schweifen zu lassen, es mir als dringende Notwendigkeit erscheinen ließ, dem Palaste ein gehaltvolles Inneres zu verleihen, dessen Reize einen Charakter von Heimlichkeit verschaffen, womit sich zugleich eine verschiedenartige Charakteristik der nebeneinander liegenden Zimmer verbinden ließ . . .“ Nun folgt diese Charakteristik und gipfelt in dem Absatz: „Im Äußern sind Portiken aus Säulen und Karyatiden nach den schönsten griechischen Mustern gebildet, und überdies der uns bekannte Schmuck der alten Tempel, vergoldete Dachziegel aus Metall, Terrakotta oder Glas, sowie die großen, in bronzene feine Rahmen eingesetzten Spiegelglastafeln als Hauptzierde der Palastanlage gewählt worden, welche derselben schon aus der Ferne das Ansehen gibt, daß hier der Sitz des größten Kaiserhauses der Erde sei . . .“ Schinkel schließt mit der für ihn so charakteristischen Hoffnung, daß durch den Bau, der da aufgeführt werden sollte, dem ganzen russischen Volke „eine neue Richtung angedeutet werde, eine Richtung für Resignation einerseits und für eine intensive, nach innen durchdringende Tätigkeit der Geisteskraft andererseits . . .“ Also auch hier wieder das Streben in die

Weite und in die Tiefe, das Streben, durch die Kunst auf die sittliche Erziehung eines ganzen Volkes einzuwirken. Wie wurde nun aber das heiße Bemühen des hochgesinnten deutschen Mannes von seiten der russischen Majestät aufgenommen? — Der Bau kam nicht zustande, und der Künstler wurde mit einer Perlmutterdose abgelohnt! —

Wenn Schinkel von der Sparsamkeit und Unberechenbarkeit Friedrich Wilhelms III. niedergedrückt war, pflegte der Kronprinz, der nachmalige König Friedrich Wilhelm IV., den Künstler mit den Worten zu trösten: „Kopf oben, Schinkel, wir wollen einst zusammen bauen." Aber es sollte nicht dazu kommen. Der Orianda-Entwurf ist der letzte schöne Traum einer edlen Künstlerseele gewesen. Während Schinkel noch mit dem Entwurf beschäftigt war, ist die Nacht auf seinen Geist herabgesunken. Überanstrengung hatte seine Kraft gebrochen. Der königlich preußische Oberbaurat war mit Berufsarbeit aller Art, die häufig mit Kunst schlechterdings nichts zu tun hatte, so überlastet, daß er für seine künstlerisch-schöpferische Tätigkeit die frühesten Morgenstunden dem Schlafe abstehlen mußte. Jetzt ereilte ihn ein schweres Gehirnleiden, das schnell zum Tode führte. Im Jahre 1841 ist er hinübergegangen.

Wenn irgend jemandes, so wurzelte Schinkels edle, reine vornehme Kunst in einem edlen, reinen, vornehmen Charakter. Genügsam bis zur Bedürfnislosigkeit, treufleißig bis zur Selbstverleugnung, ging er ganz in seiner Tätigkeit auf. Dieses große Talent war zugleich ein starker Charakter. Indessen war er nicht nur von kantischem, altpreußischem, friderizianischem Pflichtbewußtsein erfüllt, vielmehr zugleich von dem zarten Humanitätsempfinden, der feinsten Frucht der Goethe-Schillerschen Kulturbestrebungen, tief durchdrungen. Er wollte, woran kein Rokokobaumeister gedacht hatte, ein Diener und ein Erzieher des gesamten Volkes sein. Er träumte von einer Neubelebung, Beseelung und Verinnerlichung aller Kunstgattungen. Er hoffte Werke hinzustellen, die auf Jahrzehnte hinaus den Mittelpunkt für die künstlerische Kultur eines ganzen Volkes bilden sollten. In diesem über alle natürlichen Bedingungen hinausgreifenden Wollen war er so recht ein Kind seiner Zeit, die im Streben nach den höchsten Zielen oftmals den festen Boden unter den Füßen verlor. Bezeichnend für ihn, daß er sein Bestes großenteils in Entwürfen ausgegeben hat, die nicht zur Ausführung gelangen sollten. Bei all seiner vielseitigen Begabung als Baumeister und Maler, Kunstgewerbler und Kunstphilosoph hat es ihm an der eigentlichen künstlerischen Sinnlichkeit gefehlt. Er ist im letzten Grunde kein neuschöpferischer, sondern ein der Regel folgender, kein michelangelesker, sondern ein palladiesker Geist gewesen. Seinen Malereien, und mögen sie sich noch so phantastisch geben, seinen kunstgewerblichen Arbeiten, und mögen sie noch so fein in Linie und Verhältnis empfunden sein, merkt man es an, daß sie nicht unmittelbar auf die Natur zurückgehen, sondern eine Kunst aus zweiter Hand vorstellen. Schinkel hat die Natur nicht mit eigenen hellen Augen, sondern durch die Brille der Antike und der Renaissance gesehen. Seine formale Nüchternheit tritt vielleicht nirgends so klar zutage wie bei seinem Entwurf zu einem Bibliothekgebäude für Berlin, das er in einer Art Romanismus plante. Den Dekor dieses mannigfaltigsten aller Stile handhabte er dabei so trocken, daß oben und unten, rechts und links ein Stein wie der andere aussieht. Der geborene Eklektiker, hat Schinkel wohl sämtliche vorhandenen Stile durchgeprobt: wie er für die Bibliothek eine romanisierende Bauart anwenden wollte, so führte er das Schloß Babelsberg bei Potsdam für den damaligen Prinzen Wilhelm im englisch-gotischen Geschmack [52]), das Redernsche Palais in Renaissance, seine übrigen Hauptwerke in Berlin in antikem Stil aus. Galt es einen neuen Kirchenbau, so war Schinkel mit zwei grundverschiedenen Entwürfen, einem antiken und einem gotischen, zur Hand. Indessen,

wie schon obige Beispiele beweisen, verfuhr er bei seinem Eklektizismus nicht etwa willkürlich, vielmehr richtete er sich nach der Aufgabe, die er zu lösen hatte, denn das war sein großes ästhetisches Glaubensbekenntnis: „Nichts wahrhaft Großes und Schönes aus früheren Kunstepochen soll und kann untergehen in der Welt, es dauert ewig fort, künftigen Geschlechtern zur Veredlung. Aber es häuft sich, solange die Welt steht, diese Masse mehr und mehr an; der Einfluß dieser Erbschaft auf die Ausübung gegenwärtiger Kunst wird unsicherer und läßt Mißgriffe zu. Hierin Ordnung zu halten, das Wertvolle früherer Zeitalter innerlich unverfälscht unter uns lebendig zu erhalten und das Maß der Anwendung für die Gegenwart zu finden, ist eine der Hauptbestimmungen des Architekten, und also die Läuterung seines Schönheitssinnes und dadurch des Schönheitssinnes seines Volkes eine seiner Hauptstudien." Indessen schwankte Schinkel im wesentlichen doch nur zwischen zwei Stilen, der Antike und dem ihr gerade entgegengesetzten und mittelalterlichsten Stile, der Gotik, hin und her. Bald will er diese durch jene veredeln, bald jene durch diese vertiefen, verinnerlichen und verchristlichen. „Die Architektur des Heidentums ist in dieser Hinsicht" — es handelt sich um den Entwurf eines Mausoleums für die verstorbene Königin Luise — „ganz bedeutungslos für uns; wir können Griechisches und Römisches nicht unmittelbar anwenden, sondern müssen uns das für diesen Zweck Bedeutsame selbst erschaffen. Zu dieser neu zu schaffenden Richtung der Architektur dieser Art gibt uns das Mittelalter einen Fingerzeig. Damals, als die christliche Religion in der Allgemeinheit noch kräftiger lebte, sprach sich dies auch in der Kunst aus, und dies müssen wir aus jener Zeit aufnehmen und unter den Einflüssen der Schönheitsprinzipien, welche das heidnische Altertum liefert, weiter fortbilden und zu vollenden streben." Von der Gotik aber, die er „altdeutsche Baukunst" nennt, äußerte er bei anderer Gelegenheit, „daß deren völlige Vollendung der kommenden Zeit aufgespart ist, nachdem ihre Entwicklung in der Blüte durch einen wunderbaren und wohltätigen Rückblick auf die Antike für Jahrhunderte unterbrochen ward, wodurch, wie es scheint, die Welt geschickt werden sollte, ein dieser Kunst zu ihrer Vollendung noch fehlendes Element in ihr zu verschmelzen". Aber Antike und Gotik zu einem harmonischen Ganzen verschmelzen, ist, wie wenn man Feuer und Wasser zu einer höheren Einheit verbinden wollte! — So gab denn Schinkel schließlich jene unnatürliche Verbindung auch wieder auf und widmete sich fast ausschließlich der Antike. Sich in die klassische Baukunst so tief eingelebt zu haben, daß er in ihrer Formensprache auf alle Fragen zu antworten wußte, die das zeitgenössische Baubedürfnis an ihn stellen mochte, darin besteht sein bleibendes Verdienst. Wie Goethe hat Schinkel im Gegensatz zu den Franzosen der Antike statt der pathetischen eine schlichte menschliche Seite abgewonnen. Vor allem aber besaß er einen außerordentlich feinen Takt für Verhältnisse und Maße, Linienführung und Material. Er duldete keine zwecklosen Spielformen: jedes Bauglied hatte einen Dienst auszuüben, eine Funktion zu erfüllen. Im Außenbau mußte der Innenbau klar und deutlich hervortreten. Eine besonders glückliche Hand bewährte er in der Einordnung seiner Neubauten in die Reihe der rings vorhandenen und in die Natur. Gleichsam wie herausgewachsen aus der Landschaft und aus der Umgebung wirken seine Gebäude, mit solch ruhiger Sicherheit und Selbstverständlichkeit füllen sie ihren Platz aus. Die Neue Wache, das Museum, das Schauspielhaus sowie das leider jetzt niedergerissene Redernsche Palais haben trotz aller Stilwandlungen das ganze Jahrhundert hindurch bis auf die Gegenwart hohe Geltung behalten. „Hier in des Reiches Hauptstadt", so sprach Ende des 19. Jahrhunderts der damalige Berliner Stadtbaurat, der Schöpfer des Reichsgerichtsgebäudes zu Leipzig, Ludwig Hoffmann, „wird man an Schinkels Meisterwerken stets mit Bewunderung erkennen, in wie einfacher Weise

in der Baukunst edle und großartige Wirkungen zu erreichen sind, und wie auch mit bescheidenen Mitteln ein großer Gedanke zu erhabenem Ausdruck gebracht werden kann“ [53]).

Minder zielbewußt, minder geistvoll, aber in anderer Art höchst folgenreich war die architektonische Tätigkeit, die zu gleicher Zeit durch die seltene Kunstliebe König Ludwigs I. [54]) in München hervorgerufen wurde. Kaum jemals hat ein Herrscher die Kunst so leidenschaftlich, so durchgreifend, so umfassend gefördert, wie dieser König. Ludwig I. von Bayern nimmt unter den deutschen Fürsten des 19. Jahrhunderts eine eigenartige Stellung ein. Er war der gekrönte Vertreter der Goethe-Schillerschen Kulturbestrebungen. Er hatte den Plan gefaßt, der Kunst in seiner Hauptstadt eine Heimstätte zu bereiten und überhaupt aus München eine Stadt zu machen, so daß niemand Deutschland kennt, der München nicht gesehen hat. Und dieses Ziel hat er erreicht. In der Tat nimmt München bis auf den heutigen Tag im gesamten deutschen Geistesleben die zweite, im Kunstleben (das Wort auf die bildende Kunst beschränkt) allen gelegentlich ausgesprochenen Zweifeln zum Trotz die erste Stelle ein. Und wenn gerade München im Revolutionsjahr 1918 zur Bühne des Eisner'schen Narrenspiels geworden ist, gegenwärtig aber in dem Streben des deutschen Volkes nach nationalem Wiederaufbau die erste Rolle spielt, so wäre auch dies nicht möglich gewesen und nicht möglich ohne die damalige Tätigkeit des Königs Ludwig, der eben erst den Grund zu dem gelegt hat, was München jetzt bedeutet. Es ist merkwürdig, daß der nationale Gedanke, von dem Ludwig dabei stets ganz erfüllt war, seine Schöpfung: die Stadt München erst ein Jahrhundert später so recht ergreifen sollte. — Während die Mehrzahl anderer Fürsten die Kunst mehr als Spielball ihrer Laune und zur Befriedigung persönlicher Liebhabereien verwandten, gebührt König Ludwig der Ruhm, die Kunst mit voller, ernster Hingabe und zugleich im nationalen Sinne gepflegt zu haben. Er suchte sämtliche Künste zur Herstellung großartiger Aufgaben zu vereinigen. Die Architektur stand für seine Anschauung im Mittelpunkt, und die übrigen Künste sollten sich ihr in jugendlicher Werdelust dienend und helfend anschließen. Fast verloren gegangene Zweige der Kunst, wie die Freskotechnik und die Glasmalerei, wurden damals wiederbelebt oder neu entdeckt. Andere, bisher kümmerlich betrieben, wie die Bildnerei in Erz, erhoben sich zu schwungvollem Betrieb, und eine neue Blüte des Kunsthandwerks schien sich daran anzuschließen. So heilig groß nun aber auch der Eifer war, mit dem Ludwig ans Werk ging, so bedeutsam und folgenschwer die Einwirkung, die er mittelbar auf Jahrzehnte herab tatsächlich ausgeübt hat, so konnten dennoch von den Bau- und Bildwerken, die zu seiner Zeit und auf seine Veranlassung hin geschaffen wurden, nur wenige die kritische Prüfung der folgenden Menschenalter siegreich bestehen. Immerhin verdanken ausgedehnte Stadtviertel Münchens ihr Gepräge Ludwig I. und seinem klassizistischen baukünstlerischen Berater. Was Schinkel für Berlin, bedeutet *Klenze* für München. Indessen war er nicht ebenso hoch veranlagt, auch schuf er unter weniger günstigen und begeisternden Eindrücken und verhielt sich in dieser wie in jener Hinsicht zu Schinkel wie Schwanthaler zu Rauch. Schinkels Bauten hoben sich von dem bedeutenden politischen Hintergrund der Befreiungskriege ab, und er selbst hat sich stets als der künstlerische Erzieher eines ganzen aufstrebenden Volkes gefühlt, dessen soldatischer Eigenart er in der Wache, wenn auch in entlehnten Formen, ein charaktervolles Denkmal geschaffen — dessen Bildungsdurst er im Museum und Schauspielhaus glänzende Monumente gesetzt hat. Klenze erscheint daneben nur als stets bereiter und gefügiger Fürstendiener. Für diesen Fürsten aber, der aus der Pfalz zu ihr gekommen war, und für seine künstlerischen Bestrebungen hat die altbayerische Bevölkerung Münchens ebensowenig Verständnis an den Tag gelegt, wie der Fürst

für die kunstgeschichtliche Vergangenheit der altbayerischen Lande. Hier hatte bis zum Ausgang des 18. Jahrhunderts eine fröhliche, behäbige, prächtige Kunst geherrscht, die, aus dem Wesen des ganzen Volkes hervorgegangen, vortrefflich zu ihm gestimmt und noch im 18. Jahrhundert durch die Brüder Asam in der Kirche an der Sendlinger Straße einen ebenso eigenartigen wie reizvollen Ausdruck erhalten hatte. Das sollte nun alles nichts mehr gelten und unter Ludwig durch Klenze, den Norddeutschen, den „Ausländer", eine ganz neue kühle Kunst gewaltsam aufgepfropft werden! — Allerdings war, wie Schinkel durch Langhans, so Klenze durch *Karl Fischer* (1782—1820) vorgearbeitet worden, der das treffliche, äußerst umfangreiche, 2200 Zuschauer fassende Hoftheater geschaffen, Karolinenplatz, Karlstraße und Müllerstraße angelegt, kurz, wie Boisserée an Goethe schreibt, ein ganzes „Fischerviertel" erbaut hatte. Er pflegte die Schauseiten seiner Bauten durch Säulen und Halbsäulen, Pfeiler und Lünettenfenster zu gliedern und mit einem Giebel zu bekrönen. Fischers Bauten machen aber einen natürlichen, gewachsenen Eindruck gegenüber den künstlichen Klenzes. Sie nehmen sich wie ein letzter Ausläufer der gesamten großen europäischen Renaissancebewegung aus, Klenze dagegen vertritt die neue, gelehrte, die klassizistische Kunst.

Leo Klenze wurde im Jahre 1784 bei Hildesheim geboren und ist 1864 in München gestorben. Er hat seine Begeisterung für die Antike wie Schinkel und in freundschaftlichem Verkehr mit ihm in Berlin bei dem großen Anreger Gilly eingesogen, in Paris und später auf ausgedehnten Reisen in Italien wie in Griechenland befestigt und vertieft. Während aber Schinkel gerade insofern den Geist der Zeit wahrer und mannigfaltiger verkörpert, als in seiner Brust eine klassizistische und eine romantische Seele beieinander wohnten, von denen sich immer die eine von der anderen trennen wollte, hat der „klassische Klenze", wie er in München im Gegensatz zu dem Romantiker Gärtner genannt wurde, sein Leben lang nur an „e i n e wahre Kunst, nämlich die griechische", geglaubt, Mittelalter und deutsche Renaissance dagegen ehrlich verabscheut. Indessen bequemte er sich dem kunstgeschichtlich beweglichen Geiste seines königlichen Gönners gegenüber doch zu d e m Zugeständnis, auch die von der Antike unmittelbar abgeleiteten Stile, den altchristlichen sowie denjenigen der italienischen Renaissance anzuwenden. So hat er an die alte Münchener Residenz, jenes für die Geschichte der Renaissancebaukunst in Deutschland epochemachende Schloß, nach Süden im Stil des Palazzo Pitti den „Königsbau" angefügt, bei dem die überzarte Detailbildung mit der durch alle Stockwerke durchgeführten Rustika eigentümlich kontrastiert, ferner ebenfalls im italienischen Renaissancestil die Nordpartie, den „Festsaalbau", dem zugunsten manch schönes Stück alter Baukunst fallen mußte, während Klenze selbst (nach Cornelius Gurlitts Ausführungen) auf einer gesunden, von seinem Vorgänger *Friedrich Weinbrenner* vermittelten palladiesken Überlieferung fußte. Und nun hat Klenze, von diesem Festsaalbau angefangen, ganz München bis zum Siegestor erweitert: die noch zum Residenzkomplex gehörige Allerheiligenkapelle in Anlehnung an S. Marco in Venedig und an die Capella palatina zu Palermo (in welcher der königliche Bauherr die Absicht zum Bau der Kapelle gefaßt hatte) im byzantinischen Stil geschaffen, den Hofgarten durch das Arkadentor und den Basar nach Westen abgegrenzt, diesem gegenüber das Odeon und das damals Herzoglich Leuchtenbergsche Palais, endlich das Herzog Max-Palais und das Kriegsministerium an der Ludwigstraße errichtet, überhaupt die ganze Ludwigstraße auf Wunsch des baubegeisterten Königs und seinem Namen zur Ehre angelegt, während die romanisierenden Bauten der Bibliothek und der ursprünglichen Universität, aber auch das klassizistische, in engem Anschluß an den Konstantinsbogen gehaltene Siegestor auf den Romantiker *Gärtner* zurückgehen. Die Ludwigstraße ist bezeichnend. Den Zeitgenossen König Ludwigs, Klenzes und Gärtners galt sie als wunderbare via triumphalis. Die nachfolgenden

Abb. 53 Der Königsplatz zu München. Rechts die Glyptothek, in der Mitte die Propyläen, links die Staatsgalerie. Zwischen Glyptothek und Propyläen der Palast Franz Lenbachs

Geschlechter vermochten den Eindruck einer gewissen Langeweile nicht zu verwinden. Es lag dies nicht nur an dem Mangel an Geschäftsauslagen und grünen Bäumen, sondern auch an den Architekturen selbst. Nirgends wurde man sich so wie hier, wo so viele Imitationsbauten aneinandergereiht sind, des Entlehnten und Gemachten bewußt, das die ganze Klenzesche und überhaupt die gesamte damalige Baukunst kennzeichnet. Und nun schloß sich diese Ludwigstraße unmittelbar an das anmutige alte gotische und Rokoko-München mit seinen liebenswürdig gewundenen Gassen an! Hinter dem Siegestor aber erhob sich, in frischem Grün prangend, Schwabing, der jüngste Stadtteil, in dem neben manchen verkünstelten und verunglückten Architekturen doch auch viele reizvolle Bauten das Streben nach einem neuen Stil verraten und eine bessere Zukunft versprechen. Zwischen diesem neuen München der Zukunft und jenem alten München der Vergangenheit machte sich die feierliche Einförmigkeit der Ludwigstraße um so fühlbarer geltend. Gegenwärtig hat sich der Geschmack nun von neuem gewandelt, und unsere Augen sind für die Bedeutung der einheitlichen und großzügigen Stadtanlage wieder empfänglicher geworden, so daß sie sogar an der inzwischen erfolgten stilwidrigen Bepflanzung des Odeonsplatzes entschieden Anstoß nehmen.

Klenze baute auch in den Jahren 1826—36 die Alte Pinakothek. Von der Münchener Bevölkerung wurde der weitsichtigere König damals arg verspottet, er hätte sein Museum außerhalb der Stadt und so weit von ihr entfernt errichtet! — Die Pinakothek, deren Front dem Loggienhof des Vatikans nachempfunden ist, dürfte wohl als eine der glücklicheren Leistungen Klenzes zu betrachten sein: in den Mittelsälen die großen Gemälde unter Nordlicht; im nördlichen Seitengang, auf kleine Kabinette verteilt, die feinen kleinen Kabinettstücke. So sollte die Pinakothek das Vorbild für die meisten Bildergalerien des 19. Jahrhunderts bilden. Ferner zeichnen sich die Pina-

kothekräume durch glückliche Verhältnisse aus, so daß sich der Besucher dieser Galerie schon beim Eintreten in eine angenehm behagliche Stimmung versetzt fühlt und auch bei längerem Verweilen nicht so leicht vom Schwindel der Ermüdung gepackt wird wie in den Sälen anderer Museen, die häufig an übertriebener Länge oder Höhe kranken. Leider steht aber das Äußere der Pinakothek nicht auf der Höhe des Inneren. Zeichnet sich auch die Längsfront durch ruhige, vornehme und schöne Verhältnisse aus, so betritt man nun nicht (wie beim Schinkelschen Museum in Berlin oder anderen Anlagen der Art) an einer solchen Hauptfront frei und schön über eine groß gedachte Treppe die Sammlung, sondern man sieht sich genötigt, durch eine Seitentür einzutreten, wodurch die Empfindung des Gezwungenen und Kleinlichen erweckt wird. Der Außeneindruck der Alten Pinakothek wird noch wesentlich durch ihre Lage auf einem großflächigen Platz beeinträchtigt, der trotz schöner alter Baumbestände bei sonst ungenügendem gärtnerischen Schmuck in seiner eintönigen, noch dazu durch einen abscheulichen Staketenzaun betonten Viereckigkeit einen durchaus freudlosen und unkünstlerischen Eindruck macht, um so mehr als sich unmittelbar daneben dieselbe eintönige viereckige Anlage in dem Komplex der Neuen Pinakothek wiederholt. Nirgends ein angenehmer und bedeutender Platzeindruck. Da die beiden Gemäldegalerien trotz der inzwischen hinzugekommenen Staatsgalerie am Königsplatz immer noch der Vergrößerung bedürfen, würde sich hier für einen modernen Architekten eine wundervolle Gelegenheit zu geschickten Um-, Neu- und Zwischenbauten ergeben, ja sogar für eine organische Verschmelzung der beiden Bauten und der beiden Plätze zu einem großartigen, mannigfaltigen und reich gegliederten Gesamtkunstwerk. Die Überbrückung der Theresienstraße zwischen den Pinakotheken würde dabei die Möglichkeit zu einer besonders geistreichen Lösung im Rahmen der ganzen Platzanlage bieten. Wenn so die im Inneren praktisch und schön angelegte Pinakothek nach außen einstweilen keinen befriedigenden Eindruck erweckt, steht es um die gleichfalls von Klenze, und zwar am Königsplatz erbaute Glyptothek unvergleichlich besser. Der Königsplatz mit der Glyptothek zur Rechten, der Staatsgalerie zur Linken und den Propyläen im Hintergrund zeichnet sich durch vollendete Verhältnisse und seltenen Stimmungsgehalt aus (Abb. 53). Von den üppigen grünen Grasflächen heben sich die aus echtem und edlem gelben Sandstein erbauten Gebäude in heller strahlender Farbigkeit ab. Und wenn dieser von Ost nach West gerichtete geräumige Platz mit dem frischen Grün und den edlen antikisierenden Gebäuden von den vollen Strahlen der untergehenden Sonne getroffen wird, dann ist's, wie wenn ein Schimmer südlicher Formenschönheit und Farbenpracht sich über die nordische Hauptstadt ergösse. Fürwahr, mit dem Königsplatz ist ein Stück von dem hohen Ideal, das die sehnende Seele Ludwigs erfüllte, zur Wirklichkeit geworden! — Mit der Glyptothek hatte Klenze seine Tätigkeit in München begonnen. Ihr widmete er die Kraft seiner Jugend, seine erste flammende Begeisterung; die Glyptothek durfte er im griechischen Stile errichten (Abb. 54). Da dieser aber den nordischen Bedürfnissen nicht voll entspricht, so ordnete der Künstler mit keckem Zugreifen über den Säulen ein festes Dach und hinter ihnen eine von Fenstern durchbrochene Wand im Stile der Renaissance an. Infolge dieser Veränderungen ist der Bau nicht etwa schlechter geworden, vielmehr hat er dadurch ein individuelles Gepräge erhalten. Vorn führt eine Freitreppe fürs Volk, hinten eine Auffahrtsrampe hinauf, die für den königlichen Bauherrn und die Seinigen gedacht war (aber längst nicht mehr benutzt wird). Das Innere gibt der Pinakothek an praktischer Verwendbarkeit nichts nach. Dagegen wirkt es nicht glücklich, daß die Glyptothek so tief im Boden sitzt. Diesen Fehler vor allem und zugleich die vom engen klassizistischen Standpunkt aus stillosen Renaissancefenster suchte *Ziebland*

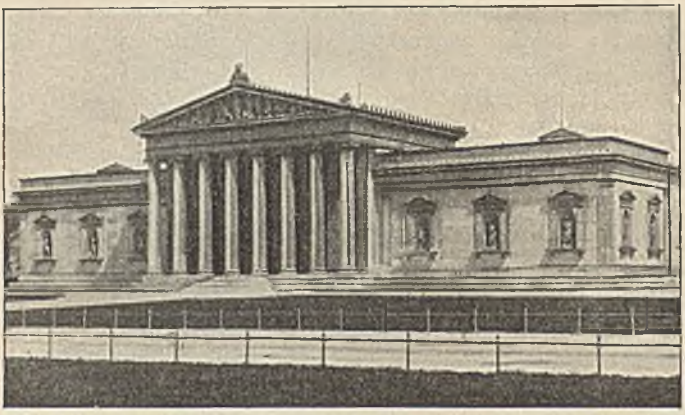


Abb. 54 Die Glyptothek zu München von Leo Klenze (Zu Seite 85)

zu vermeiden, als er gegenüber der Glyptothek das Kunstausstellungsgebäude, jetzt Staatsgalerie, aufführte (vollendet 1845). Indessen ist dieses Gebäude dadurch sicherlich nicht besser als die Glyptothek geworden, wenn es sich auch in die schöne Gesamtanlage des Platzes würdig einfügt.

Außerhalb Münchens baute Klenze vor allem die Walhalla. Nichts kennzeichnet die ganze Zeit so treffend wie diese Walhalla. Während der tiefen Erniedrigung Deutschlands im Jahre 1806 hatte der Kronprinz Ludwig voll glühender Vaterlandsliebe den Plan gefaßt, zum Ansporn und zur Erhebung der lebenden und der zukünftigen Geschlechter allen hervorragenden Deutschen der Vergangenheit in einem künstlerisch ausgeführten „Tempel deutscher Ehren“ Denkmäler in Form von Büsten zu errichten. Wie nun der Ort, an den die Seelen der abgeschiedenen Helden nach altgermanischer Anschauung gelangen, Walhall heißt, so nannte der König auch den Tempel, in dem die Büsten vereinigt werden sollten, Walhalla. Mochte auch der Name phantastisch gewählt sein, der Gedanke war edel und groß. Dagegen ist es höchst befremdlich, daß König Ludwig das Denkmal deutscher Ehren in griechischem Stil erträumte. Er wurde selbst gelegentlich an dieser Stilwahl irre und dachte ans deutsche Mittelalter. Aber sein künstlerischer Berater Klenze drückte schließlich doch bei dem Könige die Genehmigung durch, in den Jahren 1830—40 den Bau im dorischen Stile des Parthenon zu errichten — nächst Regensburg, unweit der Ruine der mittelalterlichen Burg von Donaustauf, die der Sage nach den Agilolfingern wie den Karolingern als Lieblingsschloß gedient hatte. Der Klenzesche Bau, am Ufer des mächtigen Donaustromes wuchtig hingelagert, von dem kräftige Terrassen zu dem Tempel hinaufführen, übt auch heute noch einen überwältigenden Eindruck aus, wozu allerdings dieser Platz in dieser Landschaft stark beiträgt. Und diesen Platz ausgewählt zu haben, ist das persönliche Verdienst des für alles Hohe und Edle begeisterten Königs und gereicht seinem Verständnis für das Zusammenwirken von Kunst und Natur zur höchsten Ehre. So vortrefflich wie die Walhalla an ihrem Platz steht, ebenso schön ist der überraschende Ausblick, den man von dort aus auf die gesegneten bayerischen Lande bis auf den fernen blaugrauen Nebelstreif der abschließenden Alpen genießt.

Was die Walhalla für ganz Deutschland, das sollte für Bayern die bayerische Ruhmeshalle werden, die der König in den Jahren 1842—1853 auf der Schwanthalerhöhe bei München aufführen ließ. Diese Ruhmeshalle — eine ionische Säulenhalle in Hufeisenform, von zwei Tempelchen flankiert, während sich in dem nach vorn offenen Viereck Schwanthalers Bavaria erhebt, — enthält 80 Büsten berühmter Bayern. Das Wort „Bayern“ wurde dabei sehr weit genommen, so daß Männer wie Schongauer bis auf Cornelius und Klenze herab berücksichtigt werden konnten. Der künstlerische Gesamteindruck ist leider nicht sehr günstig.

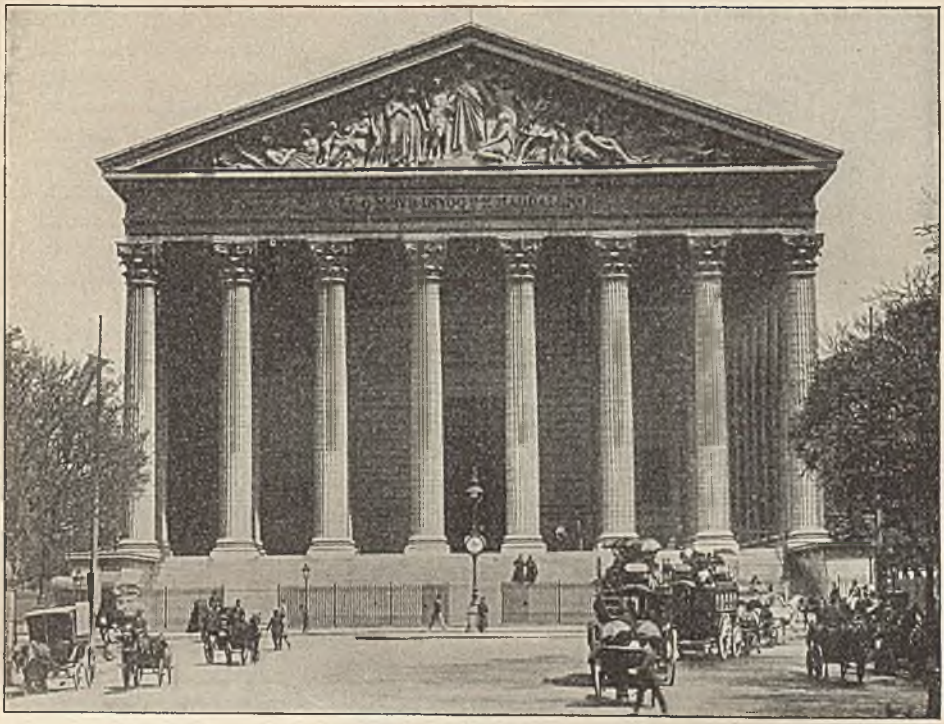


Abb. 55 Die Kirche Ste. Madeleine in Paris (Zu Seite 89

Der Bau krankt an unglücklichen Verhältnissen, an kurzer, überknapper Linienführung, an einem harten, rechteckigen Wesen, gewissermaßen einem Manne von untersetzter Statur mit hohen Schultern und kurzem Halse vergleichbar.

Das dritte Bauwerk, das der hochgesinnte König Ludwig I. einem großen allgemeinen Gedanken widmete, die „Befreiungshalle", wiederum in der Nähe der alten Reichsstadt Regensburg, auf dem Michaelsberg bei Kelheim, nach Gärtners und Klenzes Entwürfen errichtet, 1842 begonnen und am 18. Oktober 1863, dem fünfzigjährigen Gedenktag der Schlacht bei Leipzig, eingeweiht, ist ein Rundtempel. Wie bei der Walhalla, so führt auch hier eine mächtige Freitreppe zu dem Gebäude empor. Hohe Strebepfeiler stützen es und tragen die Gestalten von Jungfrauen, die Namenstafeln der deutschen Volksstämme in ihren Händen halten. Oben ist der Rundbau eingezogen und von einer Säulenhalle umgeben, ähnlich wie Schinkels Nikolaikirchturm in Potsdam. Im Innern sind 34 Viktorien aus karrarischem Marmor von Schwanthaler sowie Tafeln mit Schlachten-, Festungen- und Feldherrennamen aufgestellt. Der Marmorfußboden aber trägt die unbeschadet ihrer altertümelnden Fassung ewig denkwürdige Inschrift: „Möchten die Teutschen nie vergessen, was den Befreiungskampf notwendig machte und wodurch sie gesiegt." Leider aber haben es die Deutschen in den Jahrzehnten des Wohlstandes zwischen 1871 und 1914 nur allzu gründlich vergessen! — Nur mit tiefster Beschämung können wir mehr vor die vaterländischen Denkmäler Ludwigs I. treten. Mögen sie uns auch künstlerisch gerade in ihren abgeleiteten altgriechischen Stilformen gewiß nicht mehr voll befriedigen, die Gedanken und Absichten des ebenso kunst- wie vaterlandsbegeisterten Königs waren gut und groß. Möchte uns doch in der gegenwärtigen Zeit tiefster Erniedrigung ein Genius erstehen, dem es beschieden

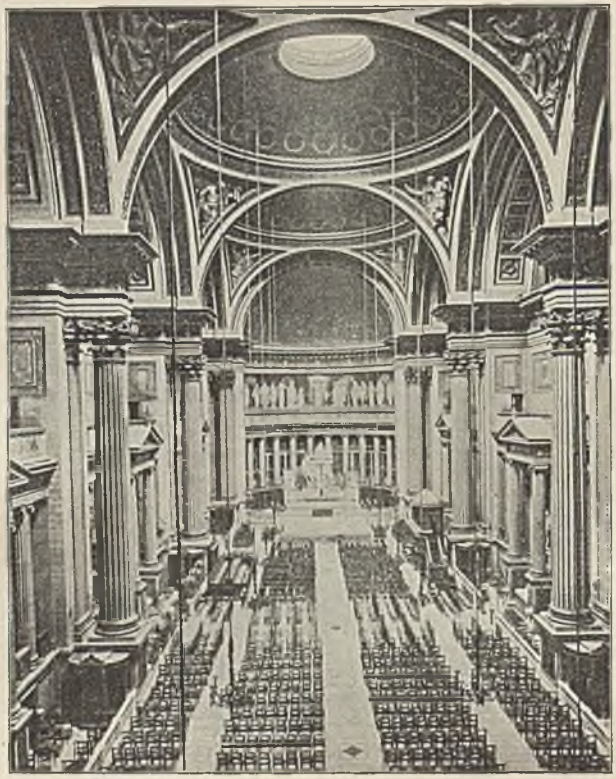


Abb. 56 Das Innere der Ste. Madeleine in Paris

wäre, in echt künstlerischer Form, etwa im Hinblick auf den Weltkrieg und die gefallenen deutschen Helden, vaterländische Denkmale zu erschaffen, die das gesamte deutsche Volk zu einheitlichem nationalen Fühlen, Denken und Handeln begeistern könnten, so wie es sich einst König Ludwig von Bayern, der Schöpfer der Befreiungshalle und der Walhalla, gedacht und gewünscht hatte.

Die übrigen Länder

Nirgends gelangte der Klassizismus in der Baukunst so entschieden zum Durchbruch wie in Frankreich. Wie der Franzose der Revolutions- und Kaiserzeit im alten Rom sein politisches, so suchte und fand er dort auch sein künstlerisches Ideal. Aber der französische Klassizismus wird, wenigstens von der deutschen Forschung[55]), als nicht auf der Höhe des deutschen, Schinkelschen stehend erachtet.

Um die Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert brach die französische Architektur mit den Bauformen, wie sie sich seit dem ersten Zurückgreifen auf die Antike zur Zeit der Renaissance im Laufe der Jahrhunderte allmählich entwickelt hatten, und setzte ihnen mit vollem Bewußtsein den „neugriechischen Stil" entgegen, welcher auf der neu gewonnenen Kenntnis griechischer Originale infolge der letzten Ausgrabungen beruhte[56]). Dieser neugriechische Stil ward hauptsächlich durch die beiden in unzertrennlicher Gemeinschaft tätigen Architekten Napoleons, *Charles Percier* (1764—1838) und *Pierre François Fontaine* (1762—1853) vertreten, die durch ihre Kupferwerke überallhin bestimmenden Einfluß ausübten. Wie Napoleon auf dem Gebiete der Politik, so herrschten in der Baukunst jene beiden Männer, die auch dem Kunsthandwerk Regel und Richtschnur vorschrieben, denn wie um die Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert, so war man auch gerade 100 Jahre vorher von der Überzeugung erfüllt, daß der einmal als richtig erkannte Stil das ganze Leben und dessen sämtliche Verhältnisse durchdringen müsse. Der anerkannte Stil aber war der antike, freilich nicht der griechische allein, vielmehr in fast noch höherem Grade derjenige der römischen Kaiserzeit. Die prunkvollen Formen der römischen Architektur gereichten dem modernen Cäsarentum zum entsprechenden, allerdings etwas theatralischen, aber großartigen und kraftvollen Ausdruck. Einige Bauten des französischen Kaiserreiches sind geradezu Kopien nach römischen Vorbildern, so die Vendômesäule nach der Trajanssäule oder der

Abb. 57 Arc de triomphe de l'Étoile in Paris

Triumphbogen des Carroussel nach dem Konstantinsbogen. Im Geiste des Klassizismus ist auch die von Fontaine und Percier angelegte große Pariser Kaufstraße, die Rue de Rivoli, gehalten, die ihren Namen dem 1797 von Napoleon über die Österreicher bei Rivoli errungenen Siege verdankt. Die einzelnen Häuser sind völlig schmucklos angelegt, das eine reiht sich an das andere ungefähr in gleicher Höhe und von gleichem Umfang an. Vor den einzelnen Stockwerken ziehen sich durchlaufende Balkons entlang. Die Bauten geben sich ganz schlicht als bürgerliche Wohn- und Zinshäuser; sie sollen und wollen nichts anderes vorstellen. Jeder äußerliche nichtssagende Prunk ist vermieden, wie andererseits die ausgezeichneten Verhältnisse und die glücklich abgeschrägten oder abgerundeten Ecken an den Querstraßen niemals und nirgends den Eindruck von Eintönigkeit aufkommen lassen. Dieser in der Rue de Rivoli, die 1802 begonnen wurde, einmal festgelegte Pariser Straßentyp hat sich dann fürs ganze 19. Jahrhundert erhalten. Die beiden Pariser Hauptwerke der klassizistischen Epoche aber sind die Madeleine und der Arc de triomphe de l'Étoile. Die Madeleine, die Magdalenenkirche, von Vignon begonnen, wirkt wie ein korinthischer Peripteros, dessen Cella mit vier Flachkuppeln eingedeckt ist. Außen und innen sind die Verhältnisse gleich groß und schön (Abb. 55 und 56). Der Arc de triomphe de l'Étoile, 1806 von François Chalgrin begonnen, aber erst 1836 vollendet, macht seiner Aufgabe, eben ein Triumphbogen zu sein, alle Ehre und wird ihr im vollsten Maße gerecht (Abb. 57). Schon der Platz ist äußerst geschickt gewählt: auf einer natürlichen Kuppe, jener höchsten Erhebung der langen, aber nicht einförmigen, vielmehr äußerst mannigfaltigen Prachtstraße, die vom Louvre bis ins Bois de Boulogne und nach Neuilly führt, am Knotenpunkt von zwölf auseinanderlaufenden Straßen, daher auch der Name

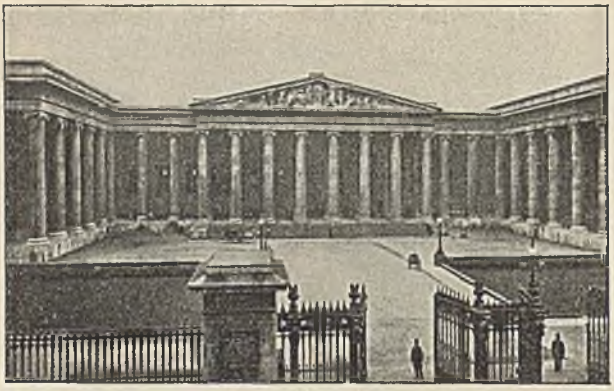


Abb. 58 Das Britische Museum in London von Robert Smirke

l'Étoile. Von diesem Platz aus beherrscht der Arc de triomphe die Stadt, er ist von allen Seiten weither sichtbar, wie er auch weithin einen prachtvollen Überblick ermöglicht. Das Monument selbst besteht aus einem einzigen kolossalen Bogen, dessen Füße wiederum seitlich, im rechten Winkel zum Hauptbogen, von je einem Bogen durchbrochen sind. Das Bauwerk ist von Inschriften, Trophäen und Reliefs (z. T. von Rude, vgl. 3. Kap.) bedeckt. Die Gesamtausdehnung beträgt fast 50 Meter Höhe und 45 Meter Breite, dabei über 22 Meter Tiefe! — Die Verhältnisse sind groß, schwer, massig, wuchtig, gewaltig. Das Ganze die großartigste Verkörperung französischen Cäsarentums.

Natürlich hat die klassizistische Bewegung auch nach England übergegriffen. In dem grundgermanischen England hatte der einzige aus dem Schoße der germanischen Welt heraus geborene Baustil, der gotische, niemals aufgehört, als lebendige Macht fortzuwirken. Nach dem britischen — der Antike, Italien und der ganzen romanischen Welt fernen Inselreich konnten die Wellen der Renaissancebewegung nicht so kräftig und nicht so schnell hinüberfluten, wie nach Deutschland und Frankreich. Daher drang die Renaissance erst ein Jahrhundert später als in die übrigen nordischen Länder und infolgedessen sofort in palladieskem Gewande in England ein. Gotik und Palladianismus gingen dann dort Jahrhunderte nebeneinander her. An den Palladianismus konnte nun auf Grund hervorragender und weltberühmter Ausgrabungen und Veröffentlichungen englischer Baumeister der Hellenismus bequem anknüpfen, der in England sonderbare Blüten trieb, andererseits aber auch hervorragende Leistungen von bleibendem Werte zeitigte. Bezeichnend ist die häufig sehr enge Anlehnung nicht nur an die Antike im allgemeinen, sondern auch an einzelne athenische Bauwerke im besondern[57]). So ist das choragische Denkmal des Lysikrates als Uhrturm, das Erechtheion als Kirche des heiligen Pankratius unter Wiederholung des Seitenportikus auf beiden Seiten und unter Hinzufügung des Turmes der Winde als Glockenturm nach London verpflanzt worden! — Andererseits gelten die Georges Hall in Liverpool von Elmes und das in den Jahren 1823—47 von Robert Smirke in London erbaute British Museum (Abb. 58) mit Recht als imposante Schöpfungen, welche denjenigen Schinkels an die Seite gestellt zu werden verdienen.

5. Das Kunsthandwerk

In das Kunsthandwerk[58]) ist die Antike zuerst eingedrungen. Schon zur Zeit Ludwigs XVI. von Frankreich. Darin gründet der Unterschied des Louis XVI. genannten Dekorationsstiles zum Louis XV. Das Charakteristische des Louis XVI. besteht auf der einen Seite in dem Geraden, Rechteckigen gegenüber dem vorher beliebten Runden, Geschwungenen, auf der andern Seite aber in der vollkommenen Unterordnung der antiken Formenelemente unter den französischen Geist. Das Louis XVI. ist echt französischen, aristokratischen, höfischen Cha-

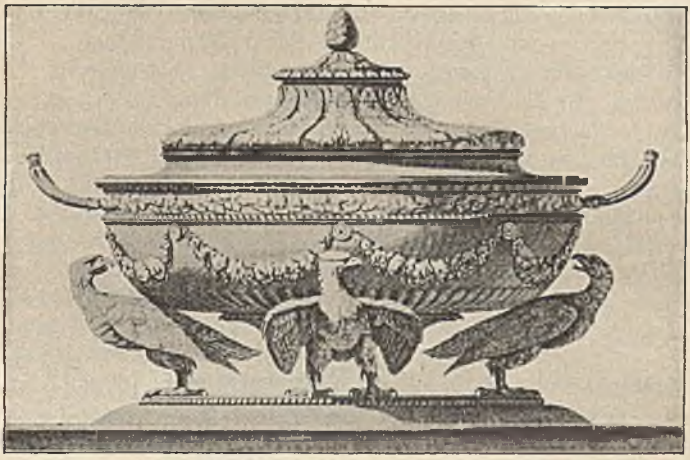


Abb. 59 Gefäß nach einem Stich Giocondo Albertollis
(Aus: Kauffmann, Giocondo Albertolli)

rakters. Den eigentlichen Revolutionsstil oder das „Directoire“ kennzeichnet als den bürgerlichen Stil die vollendete Schmucklosigkeit. Zur Zeit des Konsulats und des Kaiserreichs, des „empire“, drang dann die Freude am Dekor wieder ins Kunsthandwerk ein. Aber es ist jetzt nicht mehr wie zur Zeit des ancien régime der feine, aristokratische, vornehme, zierliche Schmuck, die Folge einer von Geschlecht auf Geschlecht vererbten Kultur, sondern ein derberer Emporkömmlingsgeschmack, wie er dem Geiste des ganzen napoleonischen Zeitalters entspricht. Die Formen erhalten etwas Aufgequollenes, Aufgedunsenes, Bombastisches. Bezeichnend für diese Weiterbildung ist der Unterschied des Fauteuils der Mme. Récamier auf dem Gérardschen Bilde zu dem Fauteuil auf dem Davidschen (Abb. 14 u. 15). Die griechischen Vorbilder machen sich jetzt noch unvergleichlich mehr breit als im Louis XVI. Und zwar werden Muster großer Kunst für Kleinigkeiten vorbildlich. Leuchter werden als griechische Säulen, Stutzuhren als Tempel, Kamine wie Grabmäler gebildet. Greife oder Löwenfüße tragen Tische und Stühle. Nach dem ägyptischen Feldzug traten zu den griechischen ägyptische Formen konstruktiver und dekorativer Art hinzu: Obelisken, Pyramiden und Sphinxe. Der französischem Boden entsprossene und echt französische Empirestil aber hat wie das Louis XVI. und wie das Rokoko ganz Europa oder wenigstens das ganze europäische Festland erobert. Denn England hat sich ihm gegenüber in insularer Abgeschlossenheit oder wenigstens Zurückhaltung verhalten und schon von der Mitte des 18. Jahrhunderts denjenigen Stil vorbereitet, der gegen Ende des folgenden als der moderne die Welt erobern sollte. Der Engländer hat sich auch auf dem Gebiete des Kunsthandwerks stets am wenigsten von fremden Einflüssen beirren lassen und am treuesten am volkstümlich Herkömmlichen festgehalten, ganz besonders aber am entschiedensten aus dem praktischen Bedürfnis heraus geschaffen. Dagegen haben sich wie in Kleidung, Geschmack und überhaupt allen Dingen, namentlich die Deutschen von den Franzosen auch auf kunstgewerblichem Gebiete gängeln lassen, Empire wie Louis XVI. getreulich nachgeahmt. Am besten lag ihnen der schlichte Stil der Revolutionszeit, den sie nach der Seite des Behaglichen zum „Biedermeierstil“ abwandelten. Was das Kunsthandwerk der ersten Dezennien des 19. Jahrhunderts an Schönem und Gutem hervorbrachte, verdankt es der Rokokoüberlieferung und der verständigen Befriedigung des praktischen Bedürfnisses. Der gelehrte Klassizismus hat auf diesem Gebiete fast nur Schwulst und Bombast gezeitigt. — In Italien begründete *Giocondo Albertolli* (1742—1839), wenn auch vom französischen „grand stile“, ja sogar vom Rokoko nicht gänzlich unbeeinflußt, einen dennoch im wesentlichen originalen und nationalen Ornamentstil im Anschluß an die römische Antike wie an das späte Quattrocento der Majano und Settignano[59]).

ZWEITES KAPITEL

Romantik

1. Einleitung

Wenn wir gegenwärtig auch wissen, daß die klassische Kunst der Griechen von diesen keineswegs aus dem Nichts erschaffen, vielmehr aus älteren, z. T. aus dem Morgenlande entlehnten Bestandteilen allmählich zu der Höhe emporgebildet wurde, auf der sie dem zurückschauenden Blick der späteren Geschlechter vorzugsweise erscheint, so stellt sie dennoch den völlig erschöpfenden bildkünstlerischen Ausdruck einer Menschheit dar, deren Lebensideal in unbedingter Übereinstimmung von Körper und Seele bestand. Das Christentum aber brachte einen Riß in die Menschheit, der sich weder schließen noch auch nur hinwegdenken läßt. Selbst wer sich nicht bewußt ist, ausgesprochen christlich zu empfinden oder gar — törichterweise! — den Einfluß des Christentums auf sein Gefühlsleben abstreitet, wird niemals zu dem Sicheinsfühlen mit der Natur gelangen, das den antiken Griechen völlig natürlich und selbstverständlich war. Wie sollte nun die aus der Harmonie des Empfindungslebens hervorgegangene antike Kunst einer Menschheit genügen, deren Gefühl so zerrissen war?! — Wie konnte die Kunst der Griechen und Römer zum Ausdruck des Lebensgehaltes der germanischen Völker dienen?! — Wie vermochte die unter so ganz anderen klimatischen Verhältnissen gewordene und gewachsene Kunst der südlichen Völker den Baubedürfnissen des kühlen und regnerischen Nordens zu genügen?! — Und nun ist es eine der merkwürdigsten kunstgeschichtlichen Erscheinungen, daß die christlich-germanische Menschheit wieder und immer wieder auf die antike Kunst zurückgegriffen hat. Fürwahr der beste Beweis für deren hohe Vollendung! — Erst hat sich das Mittelalter aus antiken wie aus morgenländischen Bestandteilen seine Kunst aufgerichtet, und als diese sich organisch ausgewachsen hatte, knüpft die Renaissance wieder an die Antike an. Als aber die Renaissance in den Barock und das Rokoko abgewandelt, also der eigentlichen Antike wesentlich entfremdet war, sucht der Klassizismus erst recht wieder engste Fühlung mit der Kunst der alten Griechen zu gewinnen. Und auch gegenwärtig ist der antike Einfluß durchaus nicht als überall und allgemein erloschen zu betrachten. Aber auf der anderen Seite sucht sich der germanische Geist gleichsam der Antike zu erwehren und ihr gegenüber sein eigenes Selbst zu verfechten. Er strebt darnach, die Antike nach seinen eigenen Bedürfnissen und Empfindungen abzuändern und umzuformen oder gar etwas ganz anderes an ihre Stelle zu setzen. Niemals aber ist der Rückschlag in diesem Sinne so stark gewesen, wie gerade zur Zeit des Klassizismus, also zur Zeit der ausgeprägtesten Herrschaft der Antike. Dieser Rückschlag aber verkörperte sich in der Romantik.

„Romantik!“ Wir brauchen nur den Klang dieses geheimnisvollen Wortes zu vernehmen, und eine ganze Welt von Gefühlen und Empfindungen dringt auf uns ein. Aber es ist außerordentlich schwer zu sagen, warum wir diese Gefühlswelt mit dem Wort „Romantik“ bezeichnen. Die Auslegung, daß das Zurückgreifen auf die mittelalterliche Kulturwelt deshalb als Romantik bezeichnet worden sei, weil deren bedeutendste Träger die romanischen Völker gewesen, erscheint gezwungen und leuchtet nicht recht ein. Läßt sich das Wort nicht vielmehr so erklären, daß für uns Deutsche alles Ferne, Fremde, Ungewohnte und Ungeheure bei den Romanen zu suchen und zu finden ist? Indessen träfe diese Erklärung eben bloß für die Deutschen zu; für die Franzosen z. B. läßt sich das Wort Romantik nur als das Zurückbesinnen auf ihr eigenes Wesen, im Gegensatz zu dem fremden, klassischen der Griechen deuten. Einfacher als die Worterklärung ist die Erklärung des Wesens der Romantik.

In den ersten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts waren in ganz Europa überall klassizistische Bauten entstanden. Ja, der klassizistische Stil trägt bis auf den heutigen Tag zum Gesamtaussehen der modernen Groß- und Weltstädte wesentlich bei, weil gerade damals hervorragende Museen, Theater, sogar Kirchen, ferner Torbauten am Eingang wie am Ausgang von Prachtstraßen und öffentlichen Gärten erbaut wurden. Es bietet sich uns überall dasselbe Bild, gleichviel ob wir uns nach München oder Berlin, nach Paris, London oder gar St. Petersburg wenden. Und wie in der Baukunst, so in der Bildnerei und, soweit es möglich war, auch in den anderen Künsten. Am auffälligsten wirkt diese ganze klassizistische Überflutung in der dem Süden am fernsten gelegenen und für unser Gefühl und unser ganzes Denken so ganz und gar unklassischen und ungriechischen Stadt London. Wenn so damals ganz Europa im Banne der klassischen Kunst lag, so bildet dies fürwahr ein sprechendes Zeugnis für die werbende Kraft und die begeisternde Schönheit der Antike. Allein für den rückwärts schauenden Geschichtsforscher ergeben sich doch zwei gewichtige Fragen. Einmal, haben die damaligen Klassizisten die klassische Kunst auch richtig verstanden? — Seitdem ist ein Jahrhundert gelehrt archäologischer Arbeit verflossen, mittelst deren man in den Geist der Antike einzudringen suchte. Desgleichen hat aber auch die Künstlerschaft niemals aufgehört, die Antike zu studieren — eine darauf zielende Richtung setzte in Deutschland sehr erfolgreich mit Hans von Marées ein und gipfelte in dem großen Bildhauer Adolf Hildebrand. Wenn wir nun, auf diese gesamte Geistesarbeit gestützt, auf die Beantwortung jener Frage herantreten, müssen wir kurzerhand mit Nein antworten. Man vergleiche doch nur einmal das Münchener Siegestor mit dem Konstantinsbogen in Rom! — Die andere Frage aber lautet: Fühlte sich die damalige Menschheit von der Antike vollauf befriedigt? — Der Klassizismus vermochte auf die Dauer dem Empfinden namentlich des Nordländers nicht zu genügen, denn die Werke der „gefrorenen Antike“ wirken wenigstens im Norden frostig, da die wirkliche antike Kunst aus ganz anderen klimatischen Bedingungen und Verhältnissen hervorgegangen ist und der südlichen Sonne bedarf, um ihre volle Wirkung auszuüben. Die Überreste klassischer Baukunst, z. B. in Rom, machen einen ganz anderen und ungleich lebensvolleren Eindruck als die angerußten antikisierenden Säulen des Britischen Museums in London. So sehnte man sich von der frostigen Nachahmung antiker Kunst nach bodenständiger künstlerischer Kultur zurück. Die Franzosen wurden sich dessen wieder bewußt, daß sie die Gotik erschaffen hatten. Die Engländer erinnerten sich, daß auch bei ihnen die Gotik Nationalstil gewesen und sogar geblieben war, als sich auf dem Festland längst die welsche Renaissance eingenistet hatte. Wenn sich so die einzelnen Völker auf die ruhmvollen Zeiten ihrer künstlerischen Vergangenheit besannen, so lag für uns Deutsche dazu besondere Veranlassung vor. Die Erniedrigung und die politische Erhebung Deutsch-

lands in den beiden ersten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts lenkten die Blicke und Gedanken auf die alte deutsche Herrlichkeit. Eine Schwärmerei für das „Altdeutsche" ergriff die Gemüter, durchdrang alle Verhältnisse und spiegelte sich auch in der Mode, dem treuesten Spiegel der jeweiligen Geistesrichtung, klar wider. Waren die französischen Damen des ersten Kaiserreiches in antiken Gewandungen einhergeschritten, so kleideten sich die „teutschen" Jünglinge in den verschnürten altdeutschen Kittel, ließen sich Haar und Bart lang wachsen, trugen den Hals frei und bloß und stülpten ein Federbarett auf ihr Haupt. Einzelne Erinnerungen an diese „altdeutsche Tracht" haben sich in der Wichs unserer studentischen Verbindungen bis auf den heutigen Tag erhalten. Unter den begeisternden Eindrücken der Befreiungskriege verlangten auch wir nach einem deutschvölkischen Stil und glaubten auch wir ihn in der Gotik gefunden zu haben, wie wir uns vorher in der Not und Ohnmacht unseres Vaterlandes, wie in ein besseres Dasein, ins Hellenentum hineingeträumt hatten. Merkwürdig, daß wir unsere Befreiung vom Franzosenjoch künstlerisch gerade in dem Stil auszudrücken und zu feiern suchten, der uns seinerzeit von eben diesen Franzosen gekommen war! — Also Deutsche, Engländer, Franzosen erblickten, ein jedes Volk für sich, in der mittelalterlichen Gotik ihren nationalen Stil. So widerspruchsvoll dies erscheinen könnte, so ist doch im tiefsten und letzten Grunde die Gotik der Stil der nordisch-germanischen Völker im Gegensatz zu den Südländern, die auch im Zeitalter der Romantik charakteristischerweise nicht auf die Gotik zurückgriffen, ja eigentlich überhaupt keine romantische Bewegung erlebt haben.

Indessen knüpfte die Romantik nicht nur an das nationale, sondern zugleich an das christliche Mittelalter an, wie der Klassizismus aus dem antiken Heidentum hervorgegangen war.

Es gibt einen Steindruck von Schinkel[60]), der einen von üppigstem Blumen- und Baumschmuck bewachsenen Friedhof darstellt, mit einigen malerisch verstreuten Grabmälern im Vordergrunde, während hinter den Bäumen und über sie hinweg eine gotische Kirche vorschaut, zu der ein paar Menschen die Portalstufen emporsteigen. Das Blatt trägt die vielsagende Unterschrift: „Versuch, die liebliche sehnsuchtsvolle Wehmut auszudrücken, welche das Herz beim Klange des Gottesdienstes aus der Kirche herschallend erfüllt." Die Wehmutsstimmung, welche so der größte deutsche klassizistische Baumeister, allerdings nur mit bescheidenen Kunstmitteln als Steinzeichner, zum Ausdruck brachte, erfüllte damals ganz Europa. Überlieferung, Geschichte und Religion waren zwar dem 18. Jahrhundert als überwundene Mächte erschienen. Voltaire hatte zwar gespottet und war trotzdem oder vielleicht deswegen von Friedrich dem Großen bewirtet worden. Man hatte zwar in der Französischen Revolution den alten Gott vom Thron gestoßen und die Göttin der Vernunft darauf gesetzt, aber die europäische Menschheit war doch einmal christlich gewesen und hatte eine von christlichem Empfinden erfüllte große künstlerische Kultur hervorgebracht, was Wunder, daß man sich danach zurücksehnte. Das Griechen- und Römertum ist groß, hoch, edel, schön, vornehm, begeisternd, aber es gab dem lechzenden Herzen nichts, es ließ und läßt das Gemüt unbefriedigt. Die Romantik, die sich gegen den Klassizismus erhob, war eine Gegenbewegung des Gemüts- und Phantasielebens gegen einseitige und ausschließliche Verstandes- und Formenkultur, denn auf die Dauer läßt sich das Gemüt von dem herrischen Verstand nicht in Fesseln schlagen. Man dürstete danach, das Sehnen und Verlangen des Herzens wieder zu stillen. Was konnte dem innigen deutschen Gemüt das schöne, aber kalte Griechentum sein?! — In dem gläubigen, christlichen Mittelalter dagegen hoffte man die entschwundenen Ideale wiederzufinden. Man nahm dabei das Mittelalter von Karl dem Großen bis auf Dürer als etwas Ganzes und als etwas absolut Gutes. Man stellte sich die mittelalter-

lichen Menschen als vollendet edel, aller Selbstsucht und Fleischeslust abhold und von Begeisterung für Religion und Kunst völlig erfüllt vor. Das Mittelalter aber galt den Romantikern irrtümlicherweise als das katholische Mittelalter (vgl. S. 1). Um es ganz zu begreifen und in sich wiedererstehen zu lassen, trat, wer protestantisch getauft und erzogen war, zum Katholizismus über. Vom Atheismus zum Katholizismus! — Bemerkenswert ist dabei, daß in den Adern vieler von denen, die von dem einen zum anderen christlichen Bekenntnis übertraten, in Wahrheit jüdisches Blut floß.

Klassizismus und Romantik entsprechen in ihrem Gegensatz ungefähr den Schillerschen Begriffsbestimmungen von „naiv“ und „sentimentalisch“. Denn nicht nur sehnte sich die Romantik statt des Kühlen und Reflektierten des Klassizismus nach Empfindung und Gefühlswärme, sondern auch statt des Geraden, Gesunden, Normalen, Typischen und Gesetzesmäßigen nach dem Pittoresken und Individuellen und verfiel gelegentlich in eine Sucht nach dem Außergewöhnlichen, Regelwidrigen oder gar Krankhaften und Absterbenden.

Andererseits stellt die Romantik nicht nur einen Rückschlag gegen den Klassizismus, sondern auch gegen das Rokoko dar. Mit dem Klassizismus ist der Romantik gegenüber der Virtuosität des Rokoko die Betonung des Dargestellten, des Gegenständlichen, des Inhaltlichen, des Gedanklichen, gegenüber der Farbenfreude des Rokoko eine koloristische Enthaltsamkeit und Betonung der Form, der Linie, der Umrißlinie, gegenüber der übermütigen Asymmetrie des Rokoko ein strenger architektonischer Aufbau der Komposition, gegenüber der heiteren Gegenwart des Rokoko ein ernstes Versenken in entlegene Zeiten gemein.

Schließlich kommt der Romantik aber noch eine tiefere Bedeutung im Gesamtverlauf der Kunstgeschichte zu. Man kann diese vom Standpunkt der christlich-europäischen Menschheit in zwei große Epochen gliedern: Mittelalter und Renaissance, denn Barock, Rokoko und Klassizismus sind doch im letzten Grunde nichts anderes als Abwandlungen einer und derselben antikisierenden Renaissancekunst. So verstanden, hatte die Renaissance von 1500 bis 1800 geherrscht — überall und unbeschränkt. Da ist es denn etwas Großes, daß die Romantik diese allseitige Alleinherrschaft der Renaissance zu erschüttern wagte und damit auch der Kunstbewegung vom Ende des 19. Jahrhunderts den Boden bereitete, die gleichfalls der Renaissance schnurstracks entgegengesetzt war, dagegen in vielfacher Hinsicht wie die Romantik die Tendenzen der mittelalterlichen Kunst wieder aufnahm. So läßt es sich auch nur erklären, daß ein John Ruskin sowohl ein Programmredner der englischen Romantik, des Präraffaelitentumes, zugleich aber auch ein Verfechter und Vorkämpfer des ersten modernen Malers, Turner, und ein Verkünder der späteren Kunstanschauungen der Freilichtmalerei, des Naturalismus, des Impressionismus und sogar des Pointillismus werden konnte.

Die Romantik in der bildenden Kunst steht nicht allein und vereinzelt da, sie ist vielmehr die jüngste Schwester der romantischen Philosophie und der romantischen Dichtkunst. Schon Goethe hat als Jüngling eine große, fruchtbare romantische Epoche erlebt. Auch Schillers Schaffen fehlt es nicht an katholisierend-romantischen Zügen. Von Mortimers begeisterter Lobrede auf den Katholizismus hat Cornelius Gurlitt mit Recht behauptet, daß sie der Romantik als Wahlspruch dienen könnte. Indessen bildet die Romantik im Wirken unserer großen Dichterfürsten doch nur ein Moment von sekundärer Bedeutung. Dagegen tat sich im Anfang des 19. Jahrhunderts eine große, weitverzweigte romantische Dichterschule auf, zu der die Klemens Brentano, Achim von Arnim, Eichendorff, Uhland und viele andere gehörten, eine Dichterschule, die an jene Geisteshelden zwar nicht heranreicht, aber auf dem Gebiete des Liedes, der Novelle und der echt nordischen Ballade manch unvergeßliche Schöpfung hervorbrachte und jedenfalls

den Geist der Zeit sehr beredt aussprach. Mit dieser Dichterschule hängt die Romantik innerhalb der bildenden Kunst aufs innigste zusammen. Der Künstler ist eine der Hauptgestalten in der romantischen Dichtung. Nächst ihm der Klosterbruder, der Ritter und der Wanderer, lauter Figuren, die in der bildenden Kunst wieder erscheinen. Diese hat von jener, jene von dieser reiche und fruchtbare Anregungen erhalten. Aber der Dichtkunst gebührt das Verdienst, die Bewegung in Fluß gebracht zu haben. Dichter, Schriftsteller sind es gewesen, welche das Programm der bildenden Kunst romantischer Richtung aufstellen, die Schlegel, Tieck und namentlich *Wackenroder*[61]). Wilhelm Heinrich Wackenroder war der Winckelmann der Romantik. Er wurde im gleichen Jahre 1773 wie sein späterer Schulfreund, Studiengenosse und literarischer Mitkämpfer Tieck und auch wie dieser in Berlin geboren. Schon hier begeisterten sich die beiden heranwachsenden Jünglinge, in denen eine häufig übersehene, dabei äußerst charakteristische Seite des Berliner Wesens, die slawische Gefühlsseligkeit und Schwärmerei, aufs höchste entwickelt war, für die Romantik. Beide trafen dann in Erlangen als Studenten an der Universität wieder zusammen, besuchten von dort aus die an Burgruinen ebenso wie an malerischen Naturschönheiten reiche Fränkische Schweiz, weilten in langer Betrachtung vor den Bildern der damals noch hervorragenden Gemäldegalerie zu Pommersfelden, stiegen zum Bamberger Dom empor und schwärmten in den reizvoll gewundenen Gassen, in den kunstreichen Kirchen und vor den rinnenden Brünnlein und den vielen steinernen Heiligen der einzigen altdeutschen Stadt Nürnberg. So schauten sie die ganze Herrlichkeit altdeutscher Kunst und echt deutscher, reicher Landschaft mit entzückten Augen und Herzen, während sie von alledem an den sandigen Ufern der Spree nur unbestimmte Träume gehegt hatten. Die Frucht dieser Eindrücke legten sie in dem Buche nieder, das im Jahre 1797 unter dem wunderlich klingenden Titel „Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders“ erschien. Wackenroder hatte dieses Buch geschrieben und Tieck hatte es mit einer Vorrede sowie mit Zugaben versehen. Der letztere veröffentlichte ein Jahr später „Franz Sternbalds Wanderungen“. Beide Werke enthalten eine poetische, einseitig optimistische, gefühlsschwärmerische Charakteristik des Mittelalters und preisen dem heranwachsenden Künstlergeschlecht ein Schaffen im Geiste des gläubigen nationalen Mittelalters, wie Winckelmann einst die Nacheiferung der Griechen empfohlen hatte. Im schärfsten Gegensatz zu dem kühlen, verstandesmäßigen, greisenhaften Klassizismus spricht Wackenroder mit jugendlich feuriger Begeisterung die Überzeugung aus, daß der Künstler vor allem aus seinem *Gemüt* heraus schaffen müsse. Wenn sein Busen von einer Empfindung ganz erfüllt sei, dann würden sich die technischen Mittel von selbst einstellen. Ferner stellt Wackenroder den Grundsatz auf, daß es nicht nur eine Schönheit, nämlich diejenige der antiken Kunst, gebe, sondern daß sich die Kunst und Schönheit in mannigfacher Weise, nach Völkern und Zeiten verschieden geartet, offenbare. Endlich predigt er, so muß man geradezu sagen, von dem Zusammenhange der Kunst mit der Religion und betont die Wichtigkeit des dargestellten Gegenstandes für Kunst und Kunstgenuß. „Kannst du ein hohes Bild recht verstehen und mit heiliger Andacht es betrachten, ohne in diesem Moment die Darstellung zu glauben? —“ Wort und Tat aber deckten sich bei dem jugendlichen Schwärmer: Wackenroder war der erste derjenigen, die aus schrankenloser Hinneigung zur Kunst und Gefühlsweise des nach ihrer Auffassung christlich-katholischen Mittelalters vom Protestantismus zum Katholizismus übertraten. Winckelmann war seinerzeit übergetreten, um dadurch den Schlüssel zur Pforte zu erhalten, die ihn in den Tempel heidnischer Kunst und Schönheit einlassen sollte. Wackenroder trat über, um so den Zugang zum innersten Gehalt christlich-mittelalterlicher Kunst zu finden. Winckelmann war ein gereifter Mann, als er

seine entscheidende Tat vollführte und die griechische Kunstgeschichte schrieb. Wackenroder ist jung gestorben. Eine Brustkrankheit hat ihn in der Blüte der Jahre dahingerafft. Dieser schwindsüchtige schwärmerische Jüngling, dessen Schriftstellerei das deutliche Gepräge jugendlichen Überschwanges trägt, ist der höchst charakteristische literarische Vorläufer und Programmredner der Romantik. Man darf sich nun das Verhältnis nicht so vorstellen, wie wenn die Wackenroder und Tieck die Romantik innerhalb der bildenden Kunst gleichsam auf ihren Lockruf hervorgerufen hätten. Sie haben nur zum erstenmal in Worte gefaßt, was weite Kreise der Menschheit bewegte. Aber es kennzeichnet die Romantik wie den Klassizismus, daß zuerst das literarische Programm aufgestellt wurde und nachher erst die bildkünstlerischen Taten geschahen.

2. Malerei und zeichnende Künste

Deutschland

Die überspannte Vorstellung, welche der literarische Prophet der Romantik gehegt hatte, daß die Begeisterung allein künstlerische Werke zu schaffen imstande wäre, wurde von den bildenden Künstlern natürlich nicht geteilt. Vielmehr waren diese von dem redlichen Streben erfüllt, tiefer in die Natur einzudringen, als ihre klassizistischen Genossen. Die Klassizisten hatten es auf eine allgemeine und im allgemeinen richtige Wiedergabe der Natur abgesehen. Die Romantiker suchten sich auch der Einzelheiten der Natur zu bemächtigen. Daraus ergab sich eine ungleich innigere Wirkung ihrer Schöpfungen. Die Klassizisten hatten das Vorbild für ihre nach dem Allgemeinen und Typischen strebende Kunst bei der Antike und der italienischen Hochrenaissance gefunden. Die Romantiker suchten es bei denjenigen Künstlern, welche noch vor den eigentlichen Blütezeiten gelebt, sich noch nicht zu einer großen, vollen Wiedergabe der Natur hindurchgerungen hatten, sondern in deren Einzelheiten hängen und stecken geblieben waren. Sie fanden also ihr Ideal einerseits bei den altdeutschen und altniederländischen Meistern bis auf Dürer herab[62]), andererseits bei den italienischen Quattrocentisten, den Künstlern vor Raffael, den Präraffaeliten, verwirklicht. Eine merkwürdige Erscheinung! — Die deutschen Romantiker waren alle von der Sehnsucht erfüllt, deutscher Kunst zu dienen, aber ein großer Teil von ihnen konnte sich dennoch nicht dazu entschließen, es auf deutschem Boden und im Anschluß an deutsche Vorbilder zu tun, vielmehr gingen sie wie die Klassizisten nach Italien, um im fremden Lande deutsche Kunst zu pflegen. Aber sie suchten nicht das heidnische Rom der Antike auf, sondern sie pilgerten nach dem christlichen Rom, der Kunsthauptstadt der christlich-germanischen Ära. Der Führer dieser Bewegung hieß *Overbeck,* ein Lübecker Kind, 1789 geboren. In Hamburg bei *Runge,* einem tief innerlichen Künstler, in dessen Schaffen sich Naturalismus und Phantastik eigenartig paarten (und auf den später in anderem Zusammenhange ausführlicher zurückzukommen sein wird), hatte Overbeck zuerst entscheidende Anregung empfangen. Er besuchte dann die Wiener Akademie, mit der er ebenso feindlich aneinander geriet, wie Carstens seinerzeit mit der Kopenhagener. Der Ansturm der Jungen gegen die Alten zieht sich überhaupt als eines der entscheidenden Leitmotive durch die Kunstgeschichte des ganzen 19. Jahrhunderts. Von Wien zog der jugendliche Overbeck mit seinem Freunde, dem Frankfurter *Pforr* und zwei anderen weniger bedeutenden Künstlern nach Rom. Hier gesellten sich später die Brüder *Veit*[63]) und die Brüder *Schadow* aus Berlin, die Söhne des Bildhauers Gottfried Schadow, hinzu. Die jungen Künstler bezogen die Räume des gerade aufgelassenen Klosters Sant' Isidoro und bewohnten darin je eine Mönchszelle; das Refektorium diente ihnen als gemeinsames Atelier.

Abb. 60 Die sieben mageren Jahre von Friedrich Overbeck, Fresko aus der Casa Bartholdy in Rom, jetzt in der Nationalgalerie zu Berlin

Sie erhielten nach ihrer Wohnstätte den Namen der Klosterbrüder von Sant' Isidoro und wurden von den Klassizisten auch als Nazarener verhöhnt; ein Spottname, der, wie bei den Protestanten, Geusen und anderen, allmählich zu einem Ehrennamen wurde. Ihre erste gemeinsame Tat, an der sich auch *Peter Cornelius* beteiligte, war die Ausmalung der Casa Bartholdy, d. h. des Hauses, das der preußische Generalkonsul Jakob Salomon Bartholdy bewohnte. Der Auftraggeber war ein zum Protestantismus übergetretener Israelit. Die Künstler waren mit einziger Ausnahme des katholisch getauften und erzogenen Cornelius zu Katholiken gewordene Protestanten. Und zwar hatte sich dieser Bekenntniswechsel bei einigen von ihnen unter ganz eigentümlichen Verhältnissen vollzogen. Die beiden Veit waren Enkel Moses Mendelssohns. Ihre Mutter aber hatte sich von ihrem Manne, dem Kaufmann Veit, scheiden lassen, in zweiter Ehe den Dichter Friedrich Schlegel geheiratet, und war mit diesem und ihren Söhnen im Kölner Dom — sehr bezeichnend! — übergetreten. Die Schadow waren Söhne einer österreichischen Jüdin, die in einem Wiener Kloster den Schleier genommen hatte, aus diesem von ihrem Vater entfernt und nach Berlin gebracht worden war. Hier hatte sie der Bildhauer Gottfried Schadow kennen gelernt, sie nach Wien und dann nach Italien entführt. Wahrscheinlich ist sie auch protestantisch geworden und hat ihre Söhne in diesem Bekenntnis erziehen lassen, die dann in Rom unter der Macht der Zeitideen übertraten. Wie nun einen religiösen Stoff ausfindig machen, der konfessionell so eigenartig zusammengewürfelten Menschen allerseits gleich gut zu entsprechen vermöchte? — Man einigte sich schließlich auf die Geschichte des ägyptischen Joseph. Cornelius befehligte die Arbeit, die in Freskomalerei ausgeführt wurde. Die Fresken sind nachmals abgelöst worden und befinden sich jetzt in der Nationalgalerie zu Berlin. Man griff gerade auf die Freskotechnik zurück, weil man der Überzeugung lebte, daß sie für die ernste Erzählung des Alten Testaments ein unvergleichlich geeigneteres Ausdrucksmittel wäre als die Ölmalerei, in der man sündige Weltfreudigkeit verkörpert wähnte. Das Fresko, das heißt: das Arbeiten auf Mauerflächen, die mit frischem Kalk beworfen werden, verlangt entschlossenes Zugreifen, da die Malerei mit dem Eintrocknen der Kalkschicht fertiggestellt sein muß. Daher die Schwierigkeit, in Fresko feine Übergänge und zarte Tonwirkungen zu erreichen. Aber die italienische Renaissance hatte in jahrhundertelangem, von Geschlecht auf Geschlecht, von Meister auf Meister fortgesetztem heißem Bemühen diese Technik zu hoher Meisterschaft entwickelt, so daß ein Tiepolo gleichsam spielend das Würzburger Schloß mit seinen Fresken ausmalen konnte. Allein nach seinem Tode verfiel die Technik so schnell, daß kaum 40 Jahre später die Nazarener sie mit Hilfe alter Werkleute gleichsam zu neuem Leben erwecken mußten. Was

Abb. 61 Die sieben fetten Jahre von Philipp Veit, Fresko aus der Casa Bartholdy in Rom, jetzt in der Nationalgalerie zu Berlin

sie unter diesen Umständen geleistet haben, ist ein Stammeln gegenüber der majestätisch einherrollenden gewaltigen Sprache des großen Venezianers. Inhaltlich aber sind die Fresken höchst interessant, weil sich in ihnen das keusche, ernste, strenge Ringen der Nazarener aufs klarste offenbart. Allerdings stellten sie keine absolute Bereicherung der Kunstgeschichte dar, denn, was die Nazarener geleistet, das hatten vier Jahrhunderte vor ihnen die italienischen Quattrocentisten alles schon viel besser, wahrer, frischer und mit unvergleichlich treuerer und eindringlicherer Naturbeobachtung gegeben. Wenn irgendwer, so hatten die italienischen Quattrocentisten der Natur selbst ins unerbittlich strenge Antlitz geschaut, während die Nazarener nur abgeleitete, nur Kunst aus zweiter Hand darboten. Die Kunst der Quattrocentisten stellte ferner, wenn auch nicht die höchste, so doch eine hohe Stufe einer völlig organischen Entwicklung dar, während die Nazarener sich willkürlich gerade auf diese Entwicklungsstufe zurückschraubten. Aber daß sie dies taten, daß sie sich gerade auf diese vorletzte Entwicklungsstufe stellten, ist kulturgeschichtlich bezeichnend. Auch bedeuten ihre Leistungen, nur vom Standpunkt des 19. Jahrhunderts aus betrachtet, insofern einen Fortschritt über den Klassizismus hinaus, als sie sich der Natur mit einer unvergleichlich liebevolleren Versenkung in alle Einzelheiten zu bemächtigen trachteten. An dem in charakteristischen Schillerfarben gehaltenen Bilde der sieben mageren Jahre von Overbeck (Abb. 60) ist der straffe kompositionelle Aufbau, der strenge Zusammenschluß aller Linien, die glückliche Einordnung in die Form der Lünette, ganz besonders aber der große sittliche Ernst, der aus dem Ganzen spricht, zu bewundern. Äußerst wirkungsvoll ist die Ausnutzung der Eckzwickel mittels des gefallenen Rosses und des damit auf das glücklichste kontrastierenden Wolfs, der sich lauernd heranschleicht und den Kopf mit dem gierig geöffneten Maul nach der ihm bevorstehenden Beute umwendet. Das Elend und den Jammer in den menschlichen Gestalten — sie wollen uns gar nicht recht mager erscheinen! — konnte ein Künstler wie Overbeck seiner ganzen Art nach nicht mit äußerstem Naturalismus ausmalen, sondern er hielt sich innerhalb der Grenzen der von der Antike und der italienischen Renaissance abgezogenen formalen Schönheit. In der herben Frauengestalt aber, welche die Mitte des Bildes einnimmt, treiben des alten Michelangelo Propheten und Sibyllen ihren Spuk. Oberflächlicher, schwächer, individualitätsloser ist Veits Gegenstück der sieben fetten Jahre (Abb. 61). — Auf die Ausmalung der Casa Bartholdy folgte eine ebensolche der Villa des italienischen Fürsten Massimi, bei welcher der neu in den Kreis der deutschen Künstler eingetretene Julius Schnorr von Carolsfeld (vgl. S. 114 ff.) die Illustrationen zu Ariost übernahm, Cornelius die zu Dante, um die Vollendung seiner Bilderfolge später den Veit

Abb. 62 Das Magnificat oder der Triumph der Religion in den Künsten — von Friedrich Overbeck Frankfurt a. M., Städelsches Kunst-Institut (Nach Photographie Bruckmann)

und Koch zu übergeben, Overbeck die Tassobilder, um seine Arbeit schließlich an Führich abzutreten.

Wenn in irgendeinem Künstler, so ist in Overbeck das Nazarenertum Fleisch geworden. Er allein weilte Zeit seines Lebens in Rom, wo er auch hochbetagt im Jahre 1869 gestorben ist. Er versenkte sich wie kein anderer in die alten italienischen Kirchenmaler, aus deren Bildern er nicht nur einzelne Figuren und Bewegungsmotive, sondern auch ganze Gruppen herübernahm. Er empfand sich aber auch wirklich so tief in die alten Italiener hinein, daß er geradezu aus ihrem Geist heraus neu zu schaffen vermochte. Den besten Beweis dafür bildet das Familienbild (siehe die Kunstbeilage), auf dem sich der Künstler mit seiner Frau und seinem Kinde dargestellt hat. Overbeck scheint in diesem Bilde, das „ca. 1823" gemalt ist und in Komposition, Auffassung, Landschaft, sogar in den für Overbeck erstaunlich frischen Farben geradezu an Fra Francia erinnert, einen gewissen Höhepunkt erklommen zu haben, wenn auch die Kenner der altitalienischen Malerei mit Recht behaupten, daß er nicht ein Mal in diesem seinem besten,

Familienbild des Künstlers von Friedrich Overbeck, um 1823
Lübeck, Privatbesitz

Paul Neff Verlag (Max Schreiber), Eßlingen a. N.

frischesten und unmittelbarsten Werke die Feinheit der Linie, noch die Kraft der Farbe jenes alten Italieners erreicht hat. Überhaupt verkehrte der Epigone die Weichheit seiner Vorbilder gar zu leicht in Weichlichkeit, ihre zarte Träumerei in trübe Verschwommenheit. Trotzdem war es dem zum Katholizismus übergetretenen Protestanten vergönnt, Gläubige beider Bekenntnisse in gleicher Weise durch seine Gemälde zu erheben und zu erquicken. Als Overbecks Hauptwerke in diesem Sinne gelten eine Pietà in Lübeck, ein Ölberg in Hamburg und ganz besonders das berühmte Magnificat oder der Triumph der Religion in den Künsten (Abb. 62). In den Lüften thront Maria mit dem Kinde, umgeben von den himmlischen Heerscharen. Gerade unter ihr springt der Brunnen des Lebens aus der Erde, um den sich im Halbkreis alle hervorragenden Künstler versammeln, soweit sie von christlich-katholischen Gesinnungen erfüllt waren. Michelangelo ist zeitlich der letzte. In den Augen Overbecks hat er bereits den Verfall eingeleitet. Alle, die nach ihm kommen sollten, waren bereits durch sündhafte Weltlichkeit von ihrem Künstlerpriestertum abgelenkt. Nach Anordnung, Erfindung, Bewegung der einzelnen Gestalten und namentlich der Gruppen stellt das Magnificat in seiner oberen Hälfte eine freie Variante von Raffaels Disputa und in der unteren von der Schule von Athen dar. Höher — im rein künstlerischen Sinne — als Overbecks Ölgemälde werden seine Zeichnungen, Blätterfolgen zu den Evangelien und den sieben Sakramenten, gewertet.

Es kennzeichnet das ganze Wesen und Wollen dieses Mannes, der ungeachtet großer künstlerischer Schwächen vollgültigen Anspruch auf den Ehrentitel einer Persönlichkeit erheben darf, daß er seine innerste Überzeugung unumwunden dahin aussprach, seine Schöpfungen sollten nur geringe Werkzeuge im Dienste der Kirche sein, und die Hoffnung, eine Seele in Glauben und Andacht gestärkt zu haben, gelte ihm mehr als aller Ruhm.

Abb. 63 Doppelbildnis seines Bruders Johann Veit und J. F. Overbecks von Philipp Veit
Mainz, Städtische Gemäldegalerie
(Aus Bruckmanns „Ein Jahrhundert deutscher Kunst") (Zu Seite 102)

Abb. 64 Titelblatt zum Faust von Peter Cornelius

Unter Overbecks Einfluß standen in Rom die tüchtigen Bildnismaler *Th. Rehbenitz* (1791—1861) und *Ramboux* (1790—1866). Auch *Philipp Veit* (1793—1877) (vgl. Seite 99) hat in der Jugend sein eigenes Schwärmerangesicht — so möchte man sich den ägyptischen Joseph vorstellen! — und im Alter seinen prächtigen israelitischen Charakterkopf in charaktervollen Bildnissen festgehalten, wie er auch in schlagendem Gegensatz zu seines Bruders Johann Veit schwer zu enträtselnden und ausgeprägt jüdischen Gesichtszügen auf einer und derselben Bildfläche das offene, freie, urgermanische Priester-Jünglingsangesicht seines Freundes Overbeck verewigt hat (Abb. 63). Diesem dürfte als altitalienisierender Heiligenmaler wohl *Joh. Scheffer von Leonhardshoff* (1795—1822) am nächsten gekommen sein. *K. Ph. Fohr* (1795—1818) stilisierte die von Koch gepflegte klassizistische Landschaft zur romantischen um, indem er die entsprechende Staffage von Pilgern, jungen Müttern, Dudelsackpfeifern usw. hineinsetzte, während der von Overbeck beeinflußte *Franz Pforr* (1788—1812) schon entschiedener auf die Deutschromantiker hinweist, da seine nicht nur innigen und sinnigen, sondern auch fein und zart gemalten Bilder neben dem Einfluß der frühen Italiener auch denjengen der alten Niederländer und der Altdeutschen erkennen lassen. Sie alle aber, Overbeck nicht ausgeschlossen, überragt um mehr denn Haupteslänge *Peter Cornelius*[64]). Sein starker und reicher Geist ließ sich nicht in die Fesseln irgendeiner beengenden Richtung schlagen, er sog aus allem seine Nahrung und wuchs sich so zu einer seine Zeit beherrschenden einsamen Größe aus. Cornelius war Nazarener, Klassizist und zugleich

Begründer einer neuen, der deutschromantischen Kunstrichtung[65]). Mit dem Klassizismus wurde der Künstler, der 1783 als Sohn eines Malers in Düsseldorf das Licht der Welt erblickt hatte, zuerst durch *Johann Heinrich Füßli*[66]) bekannt, einen Schweizer und Verwandten von dem Verfasser des Künstlerlexikons. Auch der Maler Füßli war kunstwissenschaftlich tätig und hat in seinen Schriften eine für die damalige Zeit erstaunlich richtige Beurteilung aller Großen der Vergangenheit an den Tag gelegt, was bezüglich Rembrandts besonders auffällt, da dieser in der Ära der Gedankenkunst gewissermaßen als Kotmaler verachtet war. In seinen Werken erwies sich Füßli als ein Geistesverwandter des Carstens, er hat in England für diesen gewirkt und zugleich eine Brücke vom Klassizismus zur Romantik geschlagen. Zum Romantiker aber wurde Cornelius im Kupferstichkabinett seiner Vaterstadt Düsseldorf, in dem er die Altdeutschen, vorab Dürer, aber auch die Kleinmeister Flötner, Stimmer und unseres Erachtens wohl auch Lukas van Leyden studierte. Ganz besonderen Eindruck machten ihm die Randzeichnungen Dürers zum Gebetbuch des Kaisers Maximilian, die damals gerade in Steindruck veröffentlicht worden waren. In ihrer und in der altdeutschen Art überhaupt trachtete er, nach der Goethestadt Frankfurt verschlagen, den Faust wiederzugeben. Es sind eigenartige Blätter, die so entstanden (vgl. Abb. 64 u. 65). Die ganze Eckigkeit Dürers kehrt darin in der Tat wieder. Aber diese Eckigkeit des Nachfahren ist nicht mit des Altmeisters markiger Kraft, vortrefflicher stofflicher Charakteristik und namentlich nicht mit dessen tiefem Naturgefühl gepaart. Dagegen ist etwas von dem ernsten, herben, großen Geiste des künstlerischen Ahnherrn auf den Enkel übergegangen. Man betrachte dieses Gretchen vor der schmerzenreichen Mutter Gottes (Abb. 65). Das Körperliche ist hart wiedergegeben, die gotische Plastik des Marienbildes wenig, die Architektur des Kreuzganges gar nicht verstanden, aber die sozusagen seelische Gesamtstimmung hat kein Faustillustrator jemals wieder mit dieser Kraft neu zu erzeugen vermocht! — Welch feiner Zug in dem Motiv des Mönchs, der — vom Pfeiler halb verdeckt — vorüberwandelt, von irdischem Leid und weltlicher Leidenschaft nicht bewegt und nicht ergriffen!

Abb. 65 Gretchen vor der Mater dolorosa von Peter Cornelius

Eine sonderbare Anspielung in dem Storch, der bereits den großen Reiz der Linienführung ahnen läßt, über den Cornelius später verfügen sollte. Der Künstler schickte seine Zeichnungen, die zu ihrer Zeit durch den Stich zum Gemeingut der Nation wurden, gegenwärtig aber, obgleich noch nicht durch geistig Größeres ersetzt, über Gebühr vergessen sind, an den Dichter des Faust. Goethe, damals längst klassizistisch gesinnt, konnte nicht umhin, die in den Zeichnungen enthaltene Schöpfungskraft anzuerkennen, aber er warnte den jungen Maler, sich ausschließlich altdeutschen Einflüssen hinzugeben, und riet ihm, nach Italien zu gehen, um dort die Großen der Renaissance auf sich wirken zu lassen. Diesen Rat befolgte Cornelius und traf im Jahre 1811 in Rom ein. Hier vollendete er eine zweite Zeichnungenfolge, die gleichfalls durch den Stich vervielfältigt wurde: die Nibelungen. Der Stoff war noch deutscher, einheitlicher, reckenhafter und infolgedessen dem Cornelius noch paßgerechter auf den Leib geschnitten. Was Wunder daher, daß er ihn mit seinem eigentümlich ungelenken und altertümelnden, aber dennoch kraftvollen und tief eindringenden Stil besser zu meistern vermochte. Gewiß reichen seine Nibelungen so wenig an die wahren Nibelungen, wie sein Faust, sein Gretchen an die Goetheschen Phantasiegestalten heran. Gewiß lockt uns das Ungeschlachte in Zeichnung, Formengebung und Empfindung, verbunden mit dem erstaunlich geringen Naturgefühl, vor jedem einzelnen Blatt von neuem ein Lächeln ab, und dennoch ist man immer und immer wieder er-

Abb. 66 Siegfrieds Tod von Peter Cornelius

Abb. 67 Titelblatt zu den Nibelungen von Peter Cornelius

griffen von dem bitteren Ernst und der wuchtigen Kraft, welche die mehr dichterische als künstlerische Erfindung auszeichnen (vgl. Abb. 66). Die beste Seite seiner angeborenen Begabung offenbart Cornelius im Titelblatt, in dem er wiederum wie beim Faust den Gesamtgehalt des Ganzen zu geben trachtet (Abb. 67). Dabei verstand er es, die figurenreichen Gruppen klar und scharf nach Maßen und einzelnen Gestalten zu gliedern und sie andererseits mittels eines anmutigen Liniengefüges zu einem harmonischen Ganzen zusammenzuschließen. Drei romanisierende Arkaden, unter deren Kapitälen eine Wagrechte entlang läuft, teilen das Titelblatt in sechs Felder, in deren Mitte eine Inschrifttafel mit der ersten Strophe des Nibelungenliedes aufgehängt ist. Oben rechts führt Siegfried dem König Gunther die erbeuteten Feldzeichen und die Gefangenen vor; er sitzt auf einem (wie stets bei Cornelius) anatomisch unmöglichen Pferde von krankhaft übertriebener Halsbildung, das aber trotzdem unserer Phantasievorstellung vom feurigen Kriegsroß der Reckenzeit entspricht. In der Mitte die Trauung Siegfrieds und Kriemhildes, von Raffaels Sposalizio schwerlich unbeeinflußt. Links zwingt Siegfried in der Tarnkappe dem erbärmlich auf seinem breiträumigen Ehebette kauernden König Gunther Brunhilde an die Seite; der Mond scheint zum Fenster herein. Unten rechts nimmt Kriemhilde, über deren Haupte wir eine Darstellung ihres Traumes wahrnehmen, zärtlichen Abschied von Siegfried, der zur Jagd auszieht; im Mittelgrund Rosse, Reisige und Hörnerklang; im Hintergrund gibt Hagen mit der Armbrust den verhängnisvollen Schuß auf Siegfried ab, just wie dieser sich zur Quelle niedergebeugt hat, um seinen Durst zu löschen. Als Gegenstück im brennenden Hause der Kampf auf der Treppe; hüben wie drüben ist das Motiv der Treppe kompositionell wie dramatisch gleich glücklich ausgenutzt.

Unten nimmt die Gestalt des völlig gebeugten, in Verzweiflung thronenden Königs Etzel den Mittel- und Hauptplatz ein, zu seinen Füßen liegen die Leichen der Erschlagenen lang hingestreckt, um ihn herum schreien Kinder, klagen Frauen, trauern Männer; Hildebrand steckt sein Schwert in die Scheide. Alles in allem genommen stellt dieses Titelbild zu den Nibelungen trotz aller technischen Mängel ob seiner glücklichen Frische und leichten Verständlichkeit den Höhepunkt der ersten, der deutschromantischen Periode des Cornelius dar.

In Rom setzt nun ein neuer Abschnitt in der Entwicklung des Künstlers ein. Hier schloß er sich an Overbeck an. Man stelle sich neben dem großen, schlanken Niedersachsen mit dem schwärmerischen Apostel Johannes-Antlitz unseren Cornelius vor, einen Mann von kurzer, gedrungener Statur mit breiten Schultern und einem energisch gebildeten Haupte, dem die mächtige Adlernase unter kräftigem Stirnbein das Gepräge gab und aus dem zwei tiefdunkle Augen herausfunkelten. Die niederblitzende, zwingende Kraft dieser Augen soll unheimlich gewesen sein. Das kennzeichnet den Mann. Cornelius war eine geborene Herrschernatur. In der ewigen Stadt ward er der „Hauptmann der römischen Schar", zu der nicht nur die Nazarener, sondern auch die Klassizisten gehörten. Doch nicht mit den Lebenden allein, auch mit den großen Toten, namentlich mit Michelangelo, hielt Cornelius auf seine Art vertraute Zwiesprache, sog aus ihren Werken ebenso wie einst aus den Dürerschen die ihm entsprechende Nahrung und bildete sich so seinen eigenen, weder ausschließlich klassizistischen, noch rein romantischen, sondern durchaus persönlichen Stil. In diesem Stil arbeitete er in leitender Stellung an der Ausschmückung der Casa Bartholdy wie der Villa Massimi mit (vgl. S. 98 u. 99).

Zu den Bewunderern der Fresken in diesen Gebäuden gehörte auch der Kronprinz von Bayern, der spätere König Ludwig I., der damals in Rom weilte und mit den jungen deutschen Künstlern freundschaftlich verkehrte. Er ist in ihrem Kreise in der spanischen Weinkneipe auf Ripagrande von dem Berliner Maler Franz Catel in einem kulturgeschichtlich interessanten und menschlich ansprechenden Bilde dargestellt worden (München, Neue Pinakothek, [Abb. 68]). Wir sehen den Schöpfer des Bildes quer vorn an dem Tisch sitzen, wie er die ganze lustige Gesellschaft abzeichnet. Einer davon, Dr. Ringseis, ist gerade aufgesprungen. Offenbar von heiliger Begeisterung voll, schwenkt er sein Glas und singt, wobei er den Text aus einem Büchlein abliest. Ein anderer legt ihm die Hand auf die Schulter und stößt mit seinem Gegenüber, dem berühmten Bildhauer Thorwaldsen, an. Über den zusammenklingenden Gläsern gewahrt man das Haupt des Baumeisters Klenze. Zwischen den beiden Stehenden taucht das klug beobachtende Gesicht Veits auf, während auf der anderen Seite des becherschwingenden Ringseis das Schwärmerantlitz des jugendlichen Schnorr von Carolsfeld sichtbar wird. Die beste Rolle spielt der Kronprinz selbst, der zu äußerst links auf der Bank sitzt, indem er mit weit ausladender erklärender Gebärde bei dem dicken Wirt Rafaele Anglada eine immer noch bessere Sorte Wein bestellt. Die übrigen Personen sind kunstgeschichtlich ohne Interesse. Cornelius ist nicht unter ihnen.

Ludwig zog Cornelius nach München. Hier hatte er die beiden Eingangs- und Empfangssäle der Glyptothek, die sich an die hintere Auffahrtsrampe anschließen (vgl. S. 85), und in denen sich der König und die Seinen sammeln und auf die Betrachtung der Kunstwerke im Innern der Glyptothek vorbereiten wollten, zu diesem Zweck mit Fresken zu schmücken. Es war ihm die Aufgabe gestellt worden, die griechische Götter- und Heldenwelt, mithin jene beiden Vorstellungskreise, denen die Stoffe für die Mehrzahl der Glyptothekwerke entnommen sind, in einer zyklischen Folge von Gemälden zu verkörpern. Cornelius, von dem man füglich behaupten kann, daß er eine Welt in sich erschuf und trug

Abb. 68 Kronprinz Ludwig von Bayern in Rom in Gesellschaft deutscher Künstler „1824“ von Franz Catel, München, Neue Pinakothek

und hegte, erweiterte sich diese Aufgabe ins Ungeheure und umspannte mit seinen Gedanken das Leben der ganzen Natur. In beiden Sälen gliederte er die Fläche vom Scheitelpunkt der Gewölbe aus nach unten in konzentrische Abteilungen und teilte sie außerdem, den vier Wänden entsprechend, in vier Teile, so daß sowohl diese letzteren als auch die konzentrischen Abteilungen mit innerlich zusammenhängenden Darstellungen bemalt werden konnten. Im Göttersaal enthalten z. B. die vier konzentrischen Abteilungen, von oben nach unten betrachtet, die vier Elemente, die vier Jahreszeiten, die vier Tageszeiten und in bedeutend größerem Format die Götterreiche: den Olymp, das Wasserreich Neptuns und die Unterwelt. Die vierte Stelle nimmt ein Fenster ein. Andererseits sind z. B. Erde, Winter, Nacht und Unterwelt zu einer radialen Gruppe zusammengefaßt. Dazu kommen noch eine Unzahl von Arabesken, in denen Cornelius bisweilen einen sonst bei ihm seltenen glücklichen Humor entfaltet. In der Unterwelt (Abb. 69) schreitet Orpheus, die Leier schlagend, wobei ihm ein neckischer Amor von äußerst liebenswürdiger Erfindung einflüstert, zum Throne des Pluto und der Proserpina empor. Hinter dem Throne, halb versteckt, Eurydike, eine anmutig bewegte, von Liebe und Sehnsucht erfüllte Frauengestalt. Zu ihren Füßen die von Schlangen umwundenen Eumeniden, dahinter die wassertragenden Danaiden, ganz hinten wälzt Sisyphus den Stein, während in der Ecke Styx das Wasser aus der Urne fließen läßt, und über ihm das grause Medusenhaupt auftaucht. Auf der anderen Seite erscheinen vor den drei

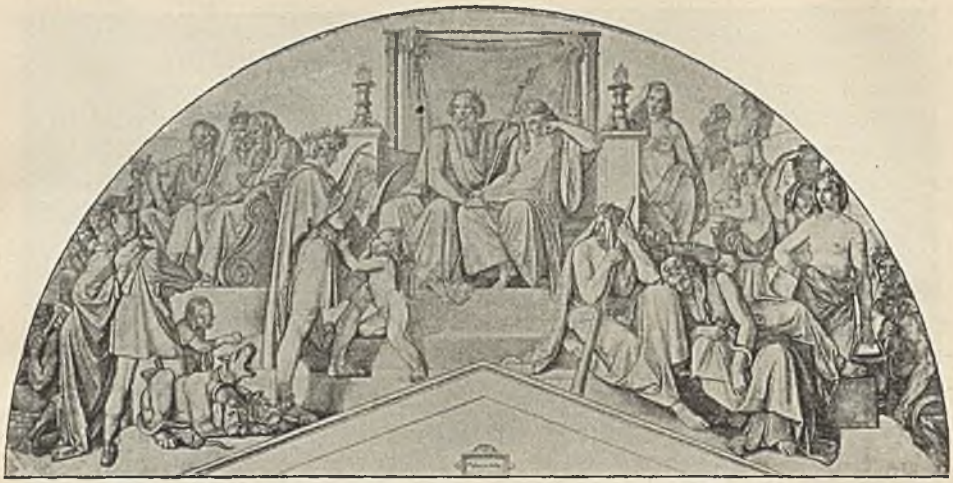


Abb. 69 Die Unterwelt, Wandgemälde von Peter Cornelius in der Glyptothek zu München
(Zu Seite 107)

Richtern der Unterwelt die Schatten, welche Charon und Merkur herübergebracht haben. Das unschuldige Kind allein braucht sich nicht den grimmen Richtern zu stellen, vermag vielmehr den vielköpfigen Höllenhund mit einem Stücklein Brot zu besänftigen. Dergleichen Beziehungen und Anspielungen sind in Hülle und Fülle vorhanden, so daß Cornelius mit Recht von sich sagen konnte, er habe mit diesen Fresken seine philosophische Doktordissertation geliefert. Im trojanischen Saal ist in ähnlich reicher Gliederung der Trojanische Krieg von seinen Entstehungsursachen an dargestellt. Dazu in den Arabesken Andeutungen der übrigen griechischen Heldensagen. Für die Zeitgenossen des Cornelius war in diesen Wandgemälden eine neue Welt erschlossen. Nichts ist bezeichnender als die begeisterten Ergüsse, in denen sie von dem jungen Schwind auf seiner ersten Fahrt nach München gepriesen werden. Wenn wir heute die Glyptothek betreten, fühlen wir uns von den hellen, harten, kalten, bunten, unharmonischen, den florentinischen Quattrocentisten künstlich nachempfundenen Farben dieser Fresken zurückgestoßen und hegen doch zugleich die Empfindung, der geistigen Schöpfung eines Großen gegenüberzustehen. Man findet sich nur mit Mühe durch die philosophische Doktorschrift hindurch — der Gedankenkünstler vom Anfang des 19. Jahrhunderts verlangte angespannte Arbeit vom Beschauer — und man ist doch von der Wucht und unmittelbaren Wirkung einiger der Hauptgemälde ergriffen. Dazu ist der Kampf um den Leichnam des Patroklus zu rechnen. Ebenso die Zerstörung Trojas (Abb. 70). Priamus[67]) und sein Sohn Polites sind bereits von Neoptolemos erschlagen, der jetzt im Begriff steht, den kleinen Astyanax über die Mauer hinabzuschleudern. Andromache, welche den Knaben noch mit der einen Hand gefaßt hält, ist in Ohnmacht gesunken und lehnt am Knie der Hekuba, die inmitten der Gesamtkomposition, von ihren Töchtern umgeben, dasitzt — ein Bild der Verzweiflung. Polyxena klammert sich an die Mutter, weil Menelaus sie ergreifen will. Zu seiner Linken, noch unbemerkt von ihm, lehnt Helena in tiefem Schmerz an einer Säule. Über Hekuba aber erscheint, das aufgelöste Haar mit Lorbeer gekrönt, die Seherin Kassandra; sie spricht den Fluch über das Haus der Atriden aus, wovon sie Agamemnon vergeblich zurückzuhalten sucht. Eine Gruppe griechischer Helden sind vereint, um die Beute zu verteilen. Nestor hält den Helm, aus dem Odysseus die Lose zieht. Unter einem Portikus sieht man Äneas, der seinen Vater Anchises hinwegträgt und dem der

Abb. 70 Die Zerstörung Trojas, Wandgemälde von Peter Cornelius in der Glyptothek zu München

Knabe Askanius voranschreitet. Im Hintergrund die brennende Stadt, über welche der Kopf des hölzernen Pferdes emporragt.

Die trotz allem wuchtige Wirkung der Glyptothekfresken erklärt sich aus der unmittelbaren Kraft und Schönheit ihres rein linearen Stils, ferner aus der Fähigkeit des Künstlers, die er den italienischen Hochrenaissancemeistern abgesehen hatte, alle Gestalten des ihm eigenen reckenhaften Menschentypus in ihrem denkbar reichsten plastischen Gehalt sowie in sprechenden Bewegungen auf die Bildfläche zu zaubern, hauptsächlich aber doch aus seiner dichterisch-bildkünstlerischen Begabung, sich so lebendig in die griechische Götter- und Heldensage hineinzuversetzen, daß ihre Gestalten und Geschehnisse leibhaftig vor seinem inneren Schauen standen. Und so gab er sie dann mit echter, gewaltiger Leidenschaftlichkeit wieder.

Cornelius hat die Glyptothekfresken großenteils nach seinen Entwürfen von anderen Malern, wie *Zimmermann, Schlotthauer* usw. ausführen lassen, worauf z. T. auch die unharmonische Wirkung der Farben zurückzuführen ist. Er hatte tatsächlich keine Muße, allen an ihn ergangenen Aufträgen selbst zu genügen, denn während er in München mit jener großen Aufgabe beschäftigt war, versah er zugleich das Amt eines Akademiedirektors in Düsseldorf! — Den Sommer brachte er dort, den Winter hier zu. Er war im eigentlichen Sinne des Wortes ein Mann, um den sich die Könige stritten. Als aber die Stellung des Münchener Kunstakademiedirektors frei wurde, tauschte er sie gegen die Düsseldorfer ein und siedelte nun ganz nach München über. Aber die überschwenglichen Hoffnungen, die er daran geknüpft hatte, sollten nicht in Erfüllung gehen. Das Zusammenarbeiten mit dem Baumeister Klenze (vgl. S. 82) fiel nicht zu beiderseitiger Zufriedenheit aus, auch die anfangs so warmen Sympathien Ludwigs erkalteten mehr und mehr. Trotzdem erhielt Cornelius nach Vollendung der Glyptothekfresken den Auftrag, die neuerbaute Ludwigskirche mit Darstellungen aus dem Alten und Neuen Testament auszumalen, wozu er die Schöpfung, die Anbetung der Könige, die Kreuzigung und das Jüngste Gericht wählte (Abb. 71). Das Jüngste Gericht nimmt die Hauptwand neben dem Altar ein. Während Rubens wie Michelangelo das Ereignis des Jüngsten Gerichtes in einer Unzahl dramatisch bewegter, zu einem einzigen gewaltigen Auf- und Niederströmen wunderbar vereinigter nackter

Menschenleiber verkörpert hatten, gibt Cornelius die christlich-katholische Lehre von diesem Ereignis in völlig ruhigen, flächenhaften, aus lauter bekleideten Gestalten zusammengesetzten, kompositionell aber auseinanderfallenden Gruppen wieder[68]). Der Gipfelpunkt der Abstraktion in der bildenden Kunst war von Cornelius mit diesem Werke erstiegen. Aber auf diesem Gipfel fühlte sich weder sonst jemand in München, noch der König wohl, der vielmehr seine, die ganze Art des Gedankenkünstlers verdammende Ansicht in die klassischen Worte zusammenfaßte: „Der Maler muß malen können."

Unter diesen Umständen nahm Cornelius im Jahre 1840 von Herzen gern den Ruf Friedrich Wilhelms IV. nach Berlin an. Das Jahr vorher, 1839, war er in Paris Gegenstand höchster Auszeichnungen gewesen, sowohl von seiten der Kunstakademie als auch Louis Philipps, der den Künstler zur Tafel zog und ihn in höchsteigener Person im Louvre herumführte. Ebenso glich die Reise nach Berlin und der Empfang daselbst einem wahren Triumphzug. Doch der Begeisterungsrausch der großstädtischen Bevölkerung war bald verflogen. Auf die Dauer konnten der katholische, romantische, poetische Künstler und die protestantische, rationalistische Stadt der Aufklärung doch keinen rechten Geschmack aneinander finden. War man ihm in München mit dumpfer Verehrung begegnet, so kam man ihm hier mit offenem Spott entgegen, so daß der Künstler Berlin ehrlich haßte, es eine gottlose Stadt zu nennen und den Aufenthalt in der nordischen Hauptstadt, wenn möglich, durch eine Reise nach Rom zu unterbrechen pflegte. Indessen fand er doch in Berlin bei den geistig Höchststehenden verständnisvolle Anteilnahme, so bei den Brüdern Grimm, Alexander von Humboldt, dem Bildhauer Rauch und dem Kunstliebhaber, Kunstsammler und Kunstschriftsteller Graf Raczynski. Cornelius' Hauptwerk in Berlin, zugleich das letzte große seines Lebens, bestand in den Kompositionen für das von Friedrich Wilhelm IV. geplante Kamposanto, eine Begräbnisstätte der Hohenzollern neben dem damals auch erst zu erbauenden Dom. Indessen sollte der romantische Pläneschmied auf dem preußischen Königsthron weder Dom noch Kamposanto vollenden. Und Cornelius hat überhaupt keinen Pinselstrich darin getan. Nur die Entwürfe, gezeichnete Kartons größten Maßstabes, entstanden unter seinen Händen und fanden nachmals in der Nationalgalerie Aufnahme. Cornelius sollte und wollte im Kamposanto ein christliches Epos an die Wand zaubern. Es war dies von jeher sein höchster Künstlertraum gewesen, dem er das ganze Leben hindurch nachgehangen, von dem er in der Ludwigskirche zu München ein Stück hatte verwirklichen dürfen, und der ihm jetzt endlich im siebten Jahrzehnt seines Lebens voll in Erfüllung gehen sollte. Was Wunder daher, daß er mit jugendlichem Feuereifer an die Arbeit ging und während der ersten Entwürfe in Rom in die begeisterten Worte ausbrach: „Jeder Atemzug bei dieser Arbeit ist mir eine tiefe Seligkeit ... Ich fühle bis in die Gebeine die heiligste Nähe, wie sie denn so oft dem Unwürdigen naht ..." Cornelius gliederte, seiner Art gemäß, den Raum in Abteilungen und diese in Unterabteilungen, um so in zyklischer Form die tiefsten Gedanken des Christentums, das Walten der göttlichen Gnade gegenüber der sündigen Menschheit und, im vollsten Einklang mit dem Charakter der Begräbnisstätte, das letzte Ende aller Dinge zu verkörpern. Der katholische Maler hat sich dabei über den einseitig konfessionellen Standpunkt hoch erhoben. Nicht etwa aus Rücksicht auf das protestantische Preußen und Berlin, noch weniger, um etwa dem König entgegenzukommen, der als echter Romantiker ja selbst dem Katholizismus eine geheime Neigung entgegenbrachte, sondern weil des Künstlers in die Weite strebender Geist über die Schranken der Bekenntnisse erhaben war. Die Nazarener vom Schlage des Overbeck traten vom Protestantismus zum Katholizismus über und verbohrten sich in einen engen Konfessionalismus, der katholisch geborene Cornelius strebte darüber hinaus. Einen

Abb. 71 Das Jüngste Gericht, Wandgemälde von Peter Cornelius in der Ludwigskirche zu München
(Zu Seite 109)

besonders hohen Rang unter den Kamposanto-Entwürfen nahmen die acht Seligpreisungen der Bergpredigt ein, statuarisch gedachte Frauengestalten auf ge-

Abb. 72 Die vier apokalyptischen Reiter von Peter Cornelius
(Nach Photographie der Phot. Gesellschaft, Berlin)

malten Sockeln. Diese Seligpreisungen sind in der Tat so plastisch empfunden, daß der Bildhauer Rauch ganz begeistert davon war und sie am liebsten gleich selbst in Marmor umgesetzt hätte. Aber an erster Stelle stehen unter den Kamposanto-Entwürfen und wohl überhaupt unter sämtlichen Werken des Cornelius die vier apokalyptischen Reiter (Abb. 72). Damit kehrte der alternde Künstler gleichsam zu den Idealen seiner Jugend wieder zurück. Denn diese Komposition ist offenbar im Anschluß an Dürers bekannten Holzschnitt entstanden. Und in diesem einen Falle ist es dem Nachfahren auch gelungen, sein großes Vorbild zu übertreffen, nicht an Technik, Naturgefühl und stofflicher Charakteristik, wohl aber an Schöpfungskraft, Dramatik und unmittelbar hinreißender Wirkung auf den Beschauer. Bald nach den Kamposanto-Entwürfen, im Jahre 1867, ist der Künstler hinübergegangen.

Cornelius gilt uns als der bedeutendste Vertreter nicht nur der deutschen Romantik, sondern der gesamten deutschen Gedankenkunst. In seinen Werken spiegeln sich ihre Schwächen und Vorzüge am klarsten wider. Die Schwächen liegen in mangelhafter Technik und in geringem Naturgefühl, die Vorzüge sind sittlicher, seelischer, geistiger Art. Cornelius spielt ferner, bei aller individuellen Verschiedenheit, in der Entwicklungsgeschichte der deutschen Malerei eine ähnliche Rolle wie Ingres in der französischen. Beide schwanken zwischen klassizistischen und romantischen Einflüssen hin und her. Während sich aber der Franzose schließlich dem Klassizismus ergibt, darf man den Deutschen vor allem als Romantiker an-

sprechen. Beide führen die seit dem Rückschlag gegen das Rokoko herrschende Tendenz, die zeichnerische Grundlage der Malerei vorzugsweise zu betonen, bis in die äußersten Konsequenzen durch. Ingres erklärte die Zeichenschule für die beste Malerakademie, und Cornelius erschien die Farbe geradezu als Verderb der Malerei! — Während sich bei Carstens immer noch ein Rest von Rokoko-Anmut im Kolorit erhalten hatte, ist es bei Cornelius jeglichen Reizes bar. Er wollte den architektonischen Aufbau seiner Kompositionen „nicht durch düstere Farben beschweren, verwehrte selbst den Schatten ihre naturgemäße Dunkelheit, indem er sie nach altitalienischer Weise ... durch eine zweite Farbe ersetzte, indem er unter der Lichtwirkung Rot sich in Blau, Gelb in Grün, Grün in Rotbraun wandeln läßt. Die so geschaffene Farbenunruhe wird dann noch dadurch erhöht, daß Cornelius die Farbwerte, wie sich fast durchweg verfolgen läßt, symbolisch gebraucht, den Männern selbst im Olymp dunkleren Teint und Gewandung, den Frauen lichte Hautfarbe, helle Kleider gibt“ [69]). Seine Zeichnung steht ungleich höher als sein Kolorit. Namentlich gelang es ihm bisweilen, den unbekleideten menschlichen Körper, wie bewegt er ihn auch geben mochte, in ein System wundervoller Linien aufzulösen. Die Kartons für den Göttersaal der Münchener Glyptothek „Leukothea, Klytia und Hyakinthos“ sowie „Apollon und Daphne“ führe ich als Zeugen dafür an. Cornelius' Zeichnung, besonders sein Umriß und seine Gewandfältelung, sind von einer ganz eigenartigen, wenn auch kalten, strengen, statuarischen Schönheit. Seiner ganzen Kunst eignet überhaupt ein gewisser plastischer Grundcharakter, so daß sich seine Kartons eher in Marmor als in Farben umsetzen ließen. Indessen liegt seine Bedeutung überhaupt nicht in der Technik. Was er technisch geleistet hat, ist vorbei, ist tot, ist wertlos für die Gegenwart wie für die nachfolgenden Geschlechter. Rührend wirkte es, wenn man noch im letzten Jahrzehnt des 19. Jahrhunderts in einem Kupferstichkabinett gelegentlich einen Enkelschüler des Cornelius nach seinen Kartons mit hingebender Begeisterung zeichnen sah! — Aber was der große Mann gewollt, gedacht und in seinen Zeichnungen an sittlicher und geistiger Kraft niedergelegt hat, kann niemals untergehen und wird dem Kunsthistoriker späterer Zeiten stets wie in einem klaren Spiegel das Streben des deutschen Geistes in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts offenbaren. Der Maler Cornelius, der Bildhauer Rauch, der Baumeister Schinkel und der Kunstmäzen König Ludwig I. von Bayern — denn das sind die Männer, die in dieser Hinsicht

Abb. 73 Siegfrieds Tod von Julius Schnorr von Carolsfeld
Freskogemälde in der Residenz zu München (Zu Seite 115)

zusammengehören — haben dasselbe hohe sittliche Ideal vor Augen gehabt: eine geistige Wiedergeburt des deutschen Volkes herbeizuführen, wie sie politisch nach außen durch die Freiheitskriege, nach innen durch die schöpferische Tätigkeit des Freiherrn vom Stein bewirkt war. Wir können gegenwärtig gar nicht mehr ermessen, wieviel jene Männer zur seelischen Erhebung unserer Vorfahren beigetragen haben und wieviel auch wir ihnen daher mittelbar verdanken. Und es wäre kleinlich von uns, wenn wir, statt dessen vor allem eingedenk zu bleiben, nur ihre Mängel bekritteln wollten! —

Cornelius hat seinerzeit auf das Publikum wie auf die Künstler einen weithin bestimmenden Einfluß ausgeübt. Was er im großen, das hat neben ihm auch manch anderer Künstler angestrebt. So *Julius Schnorr von Carolsfeld* (1794—1872)[70]. Dieser stammte aus einer alten sächsischen Familie. Gegen Ende des 17. Jahrhunderts hatte um seiner Verdienste auf industriellem Gebiete willen ein Schnorr den Adel mitsamt dem Zunamen „von Carolsfeld" erhalten. Julius Schnorr war, wie Cornelius, der Sohn eines Malers, hat sich aber diesen Umstand ungleich besser zunutze gemacht und überhaupt sein Leben lang fleißig nach der Natur Akt, Draperie und Landschaft gezeichnet. Daher erwies er sich auch Cornelius in der genauen Naturwiedergabe wie im Technischen weit überlegen. Aber er hat nicht die eindrucksmächtige geistige Größe besessen wie jener. Sein Entwicklungsgang war annähernd der gleiche. In Wien, wohin er aus seiner Vaterstadt Leipzig an die Akademie gekommen war, bildete er sich nicht an dieser, sondern im Umgange mit seinem älteren Freunde, dem Dessauer *Ferdinand von Olivier* (1785—1841), und unter Dürerschen Einflüssen zum Deutschromantiker. Dann kommt er nach Rom und bleibt zwar hier — im Gegensatz zu seinem eigenen Bruder, dem Maler *Ludwig Schnorr,* und überhaupt als einziger unter den bedeutenderen Romantikern — seinem angestammten protestantischen Bekenntnis treu, hört auch nicht auf, sich als Deutscher zu fühlen: „Der Deutsche ist nie deutscher gewesen, als er es jetzt hier ist" ... „Ich habe in Italien viel gelernt, aber ich will am Ende doch in und für Deutschland malen; eine Wonne wird es für mich sein, wenn die erste Schneeflocke auf meiner Backe zerschmilzt"[71], aber er beugt sich doch mehr als Cornelius dem übermächtigen Eindruck italienischer Renaissancekunst. Schnorrs Figuren sind in den Motiven, in den Bewegungen und namentlich in dem übertriebenen Kontrapost italienischen Vorbildern großenteils nachgezeichnet. Wer sich in der italienischen Kunstgeschichte gut auskennt, kann

Abb. 74 David läßt Salomo zum König salben
Aus der Bilderbibel von Julius Schnorr von Carolsfeld
(Holzschnitt im Verlag von Gg. Wigand, Leipzig)

bei fast jeder von Schnorr gezeichneten Gestalt genau nachweisen, aus welchem Werke des Raffael, des Michelangelo oder sonst eines großen italienischen Hochrenaissancekünstlers sie entnommen ist. Aus Rom wurde Schnorr, wie Cornelius, vom König Ludwig nach München gezogen, wo er einige Säle der Residenz mit Freskogemälden nach dem Nibelungenliede auszuschmücken erhielt (Abb. 73). Gleichzeitig führte er die Vorzeichnungen für die Holzschnitte des großen, 1843 bei Cotta erschienenen Werkes „Der Nibelunge Not" aus. Seine andere Tat, mit der er ein „deutsches Nationalwerk" zu schaffen wünschte und hoffte, die „Bibel in Bildern", hat er in seiner sächsischen Heimat, in Dresden, vollführt, wohin er im Jahre 1846 einen Ruf als Akademieprofessor und Galeriedirektor erhalten hatte. Schnorrs Nibelungen lassen sich mit denen des Cornelius weder an Erfindungskraft noch an einschlagender Wirkung auf das Gemüt des Beschauers vergleichen. Sie sind ebensowenig wie die Bilder zur Bibel den gewaltigen Schriftwerken gleichwertig. Abgesehen von der formalen Unselbständigkeit, macht sich in diesen Illustrationen eine Weichheit der Empfindung geltend, die dann von den späteren deutschen Bibelillustratoren und Heiligenmalern in Weichlichkeit, eine Süße der Auffassung, die von ihnen in Süßlichkeit verzerrt wurde, wenn Schnorr sich selbst davon auch noch ferngehalten und mit seiner Bilderbibel trotz allem ein Werk geschaffen hat, das wahrhaft ins Volk gedrungen, in Tausenden von Exemplaren verkauft und in seiner Art wohl bis auf den heutigen Tag noch nicht überholt worden ist (Abb. 74). Neben den großen Illustrationsfolgen sind Schnorrs gezeichnete Bildnisse berühmter Männer, wie Overbeck, Thorwaldsen, Rückert (Abb. 75), Freiherr vom Stein u. a., sowie seine landschaftlichen Studien nach Motiven des Lateiner- und Sabinergebirges beachtenswert. Bei ihrer Entstehung hat sich das Merkwürdige zugetragen, daß der Künstler unbekümmert um Kunstrichtungen und um die großen Gedanken seiner Zeit lediglich der Natur folgte und dabei zu den schönsten Ergebnissen gelangte.

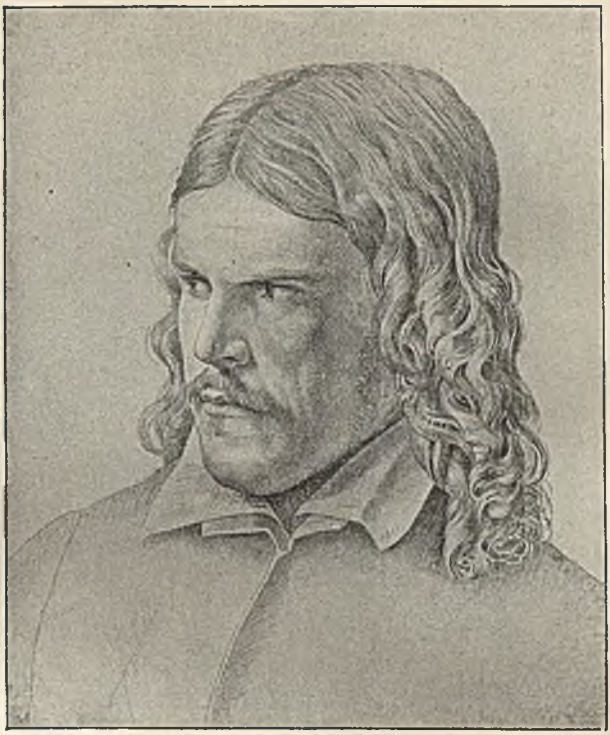


Abb. 75 Friedrich Rückert
Zeichnung von Julius Schnorr von Carolsfeld
Wien, Akademie

Während sich bei allen Abweichungen im einzelnen die Kunst des Cornelius in derjenigen Schnorrs widerspiegelt, war *Wilhelm Kaulbach*[72]) eine von beiden grundverschiedene Natur. Wie dieser wesentlich jüngere Künstler einer der Nachfolger des Cornelius auf dem Präsidentenstuhl der Münchener Akademie werden

Abb. 76 Das Narrenhaus von Wilhelm Kaulbach
(Nach Photogr. F. Bruckmann, München)

sollte, so begnügte er sich nicht einfach damit, dessen Art nachzufolgen, sondern er suchte sie in seiner Weise weiterzubilden. — Auf sein ganzes künstlerisches Wesen haben schwere Schicksalsschläge, die der Unglückliche bereits in jungen Jahren erleiden mußte, wahrscheinlich einen stark mitbestimmenden Einfluß ausgeübt. Im Jahre 1805 in Rauchs Geburtsstadt Arolsen als Sohn eines Goldschmieds und Kupferstechers geboren, kam er, ein 17jähriger Jüngling, nach Düsseldorf zu Cornelius und folgte diesem 1826 nach München. Später, als Cornelius längst nach Berlin gegangen war, übernahm Kaulbach 1847 die leitende Stellung an der Kunstakademie in München und ist hier im Jahre 1874 von der Cholera hinweggerafft worden. Er begann seine Tätigkeit in München, indem er sich an der Ausmalung der Hofgarten-Arkaden beteiligte und dort die vier Flüsse sowie die Gestalt der Bavaria ausführte. Als selbständiger Künstler trat er mit dem berühmten „Narrenhaus“ hervor (Abb. 76). Er hatte in Düsseldorf die Kapelle einer Irrenanstalt ausgemalt; die Eindrücke, die er bei dieser Arbeit erhalten, die Gestalten, die er geschaut hatte, gaben ihn nicht frei, bis er sie in jene Zeichnung gebannt hatte. Das „Narrenhaus“ ist eine Zusammengruppierung von Männern und Frauen, in denen bestimmte Geisteskrankheiten sehr allgemein verkörpert sind. Man erkennt den religiösen Schwärmer, den vom Größenwahn Befallenen, die Kindesmörderin usw. Die Wirkung ist eine äußerst peinliche. Geradezu widerlich wirkt der stiermäßig starke Stumpfsinnige, dem sich die Weiber an den Hals hängen, die Hysterische und die Eifersüchtige, die nach jener schlägt. Es ist bezeichnend, daß Kaulbach nach der Gesamtanschauung jener Zeit die einzelnen Geisteskrankheiten nicht auf anatomisch-physiologische Störungen zurückzuführen, sondern rein geistig als krankhaft übertriebene Steigerungen an sich gesunder und

natürlicher menschlicher Eigenschaften aufzufassen scheint. Einen besonderen satirischen Akzent bildet der dickbäuchige Aufseher in Schlafrock und Zipfelmütze mit dem mächtigen Schlüsselbund in Händen, der beiseite steht, die bemitleidenswerten Kranken gleichmütig betrachtet und gelassen sein Pfeiflein schmaucht.

Abb. 77 Die Hunnenschlacht von Wilhelm Kaulbach im Treppenhaus des Neuen Museums zu Berlin (Nach Photogr. F. Bruckmann, München) (Zu Seite 118 und 121)

Bildkünstlerisch genommen, ist die Auffassung höchst unmalerisch, ja rein zeichnerisch mit besonderer Betonung der Umrisse, eine hauptsächlich silhouettierende Auffassung, die aber als solche ihrer Verdienste nicht entbehrt. Außer dem Narrenhaus begann der Künstler seine Illustrationsfolgen — auch Kaulbach hat wie die

meisten deutschen Gedankenkünstler die zyklische Darstellungsform bevorzugt — zu Schiller und Goethe. Er wählte Schillers „Verbrecher aus verlorener Ehre", Goethes „Faust", Goethes „Reineke Fuchs" und eroberte sich im Sturm die Herzen des deutschen gebildeten Bürgerstandes mit seiner Galerie Goethescher Frauengestalten. Als Schwind einst vom Verleger Bruckmann der Antrag unterbreitet ward, als Gegenstück dazu eine Galerie Schillerscher Frauengestalten zu entwerfen, antwortete er stolz: „Ich male meine Weiber!" — Cornelius hätte, wenn auch weniger derb, eine ähnliche selbstherrliche Antwort gegeben. Kaulbach dagegen verstand es, sich geschickt an die im Geiste Größeren anzuschließen und so mit ihnen und durch sie berühmt zu werden. Den Gipfel seines Ruhmes erstieg er mit der Ausmalung des Treppenhauses im Neuen Museum zu Berlin. Er stellte daselbst in sechs riesengroßen Freskogemälden — „Der Turmbau zu Babel", „Homer und die Griechen", „Die Zerstörung Jerusalems", „Die Hunnenschlacht" (Abb. 77), „Die Kreuzfahrer" und „Das Zeitalter der Reformation" dar, — das „tiefe Gedankenspiel des historischen Weltgeistes", „die gesamte Kulturentwicklung aller Völker und Zeiten in ihren geschichtlichen Hauptphasen, die in der weltgeschichtlichen Entwicklung die bedeutungsvollen Knotenpunkte bilden, zu denen sich die einander durchkreuzenden und verschlingenden Fäden des weltgeschichtlichen Dramas der Völker zusammenschürzen". Über den großen Gemälden zieht sich ein Fries hin, in dem sich die Weltgeschichte in einem Kinderspiel widerspiegelt. Endlich hat Kaulbach außen an die Oberwände der Neueren Pinakothek die Geschichte der Münchener Kunst unter Ludwig I. gemalt. Indessen ist ihm diese gemalte Kunstgeschichte unter den Händen statt zu dem beabsichtigten Hymnus unversehens zu einer in ihrer Art köstlich kecken Satire geworden, so daß der lose Schwind mit vollstem Recht behaupten konnte: „Millionen ließ der König (Ludwig I.) sich's in jungen Jahren kosten, um die Kunst emporzubringen, und nun bezahlt er im Alter noch 20000 Taler, um sich dafür verspotten zu lassen." Die Fresken sind von Regen und Wetter zerstört, aber im Innern der Neueren Pinakothek bieten sich die bis ins einzelne ausgeführten Ölentwürfe dem Kunst- und Kulturhistoriker zu bequemem Studium der Kaulbachschen Kompositionen dar.

Kaulbach hat seinerzeit einen durchschlagenden Erfolg errungen. Nicht Cornelius, sondern Kaulbach, das war der Mann, welcher der breiten Masse der Gebildeten aus dem Herzen oder vielmehr nach dem Herzen schuf. Leute wie Schwind und Richter mußten, ihrem vollen Wert nach noch unerkannt und kaum gerühmt, beiseite stehen! — Was galt der große Dramatiker Rethel neben Kaulbach?! — Aber so erstaunlich das Emporsteigen, so jäh war das Herabstürzen. — Von allen hervorragenden Künstlern der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts schneidet Kaulbach in den neueren Handbüchern der Kunstgeschichte am schlechtesten ab. Und dennoch ist auch er eine markante Persönlichkeit gewesen. Nicht so gewaltig an Geist wie Cornelius, aber ebenso bezeichnend für seine Generation wie jener für die vorausgegangene. Kaulbachs Künstlercharakter läßt sich aus drei Hauptfaktoren erklären: aus seiner persönlichen Geistesart, aus dem Cornelianischen Stil, den er vorfand und benützte, und aus dem Geiste seiner Zeit. Cornelius war ein edler, weltbejahender Mensch gewesen. Er hatte sich sein Leben lang bemüht, das Volk zu seinem großen, schweren, ernsten Denken und Wollen emporzuführen. Kaulbach war eine skeptische, satirische, im letzten Grunde verneinende Natur, ein künstlerischer Mephistopheles. Er kannte die Menschen, ihre Schwächen und besonders ihre Eitelkeiten, und wußte diese geschickt als Stufen seiner Ruhmesleiter zu benutzen. Er verstand wie selten jemand die Kunst, die Massen im Sturme mit sich fortzureißen. Wahrhaftig, es steckt eine hinreißende Kraft im Schaffen dieses Kaulbach, die wir heutzutage

auch noch deutlich verspüren, nur daß wir uns nicht mehr davon überwältigen lassen, weil die Zeit über ihn hinweggeschritten ist, und weil uns einzelne tiefer Blickende inzwischen die Schwächen der Kaulbachschen Muse aufgedeckt haben. Cornelius hatte sich mit heißem Bemühen einen gewiß nicht blühenden, sondern aus dürerischen und michelangelesken Einflüssen mühsam zusammengeschweißten, aber dennoch persönlichen herben Stil gebildet, der seinem strengen, keuschen, großen, männlichen Geiste völlig entsprach. Dieser Stil paßte zu Kaulbach nicht. Statt sich nun einen eigenen Stil zu bilden, hat Kaulbach lediglich den cornelianischen zu seinen Zwecken abgeändert, die harten Ecken abgeschlagen und durch weiche, wellige, schwellende Rundungen ersetzt, den zeichnerisch gedachten Stil mit gleißender Farbenpracht buntschimmernd überzogen. Kaulbach war kein Maler im eigentlichen Sinne des Wortes, kein Kolorist, nicht einmal vom Schlage der Düsseldorfer, die immerhin Naturwahrheit anstrebten, sondern er pflegte lediglich den cornelianischen Kartonstil zu kolorieren. Doch nicht nur farbig, sondern auch formal suchte er diesen Stil zu verschönern. Seinem Formenkanon eignet in der Tat eine gewisse, weichlich bestrickende Schönheit, die der Kunsthistoriker Gurlitt scharfblickend darauf zurückführt, daß Kaulbach den menschlichen und ganz besonders den weiblichen Körper mit starkem Fettansatz über Knochen, Sehnen und Muskeln, mit praller, glatter Haut, andererseits mit etwas zu kleinem Kopf, etwas zu kleinen Händen und Füßen malte. So ergab sich eine gewisse zierliche, stark sinnliche Schönheit, die von fern ans Rokoko erinnert. Gegen das Rokoko waren die Carstens und Cornelius als streitbare Helden zu Felde gezogen und glaubten es endgültig besiegt, aber in Kaulbach lebte es wieder auf, nicht in seinem gesunden Naturgefühl, wohl aber in seiner erotischen Pikanterie. Im Gegensatz zu der Eiseskälte der Carstens und Cornelius, der rührenden Keuschheit der

Abb. 78 Gretchen vor der Mater dolorosa von Wilhelm Kaulbach
(Nach Photogr. F. Bruckmann, München)
(Zu Seite 120)

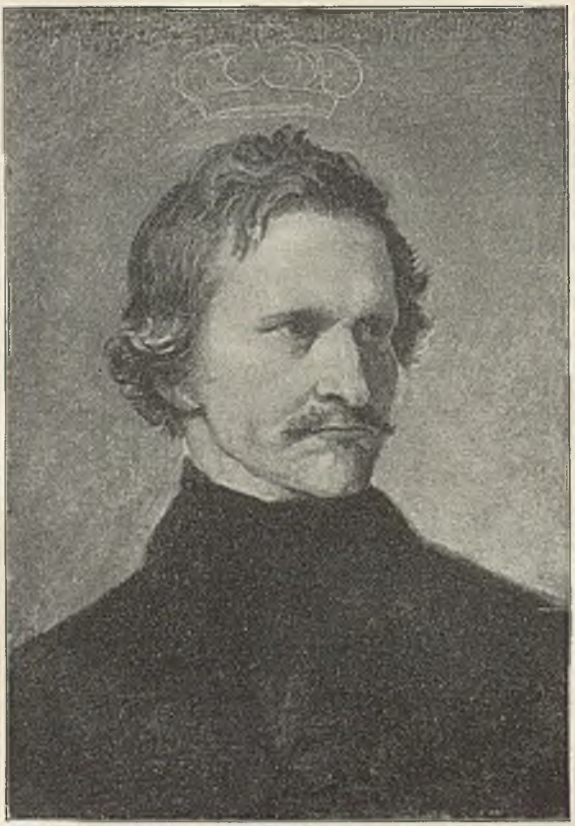


Abb. 79 Ludwig I., König von Bayern von Wilhelm Kaulbach
München, Neue Pinakothek
(Aus Bruckmanns „Ein Jahrhundert deutscher Kunst")

Schwind und Richter, der spröden Männlichkeit eines Rethel ist Kaulbachs gesamtes Schaffen von einem stark sinnlichen Zug durchsetzt. Für seine Intimen zeichnete er die derbsten Zoten. Dem großen Publikum gegenüber wagte er nur versteckte Andeutungen, schneiderte er die Weiberröckchen oben und unten eine Handbreit zu kurz, ließ er einen gefälligen Wind das Kleid emporwehen und die wohlgerundete Wade zeigen oder die Verzweiflung das Hemd zerreißen und dabei gelegentlich die Brust entblößen. Beim Anblick von Cornelius' Gretchen vor dem Muttergottesbild (Abb. 65) faßt uns der Menschheit ganzer Jammer an: wir denken gar nicht daran, ein sinnlich begehrenswertes Weib dargestellt zu sehen. Kaulbachs vor der Mater dolorosa händeringendes Gretchen, so verzweiflungsvoll es sich auch immer gebärden mag, vergißt darüber doch nicht, dem Beschauer einen Blick in ihren halbenthüllten Busen zu gewähren (Abb. 78). Gerade dieser überall und immer wieder hervortretenden Pikanterie verdankte Kaulbach offenbar zum Teil und bei einem großen Teil der Menschen seinen außerordentlichen Erfolg, andererseits freilich auch seiner geschichtsphilosophischen Grundauffassung, die den Gedanken, welche die Zeit erfüllten und begeisterten, völlig entsprach. Schwind war seiner innersten Natur nach Märchenerzähler, Spitzweg Humorist, Richter Volksfreund, Rethel Künstler schlechthin, Carstens und Cornelius waren Philosophen, letzterer im besonderen tiefgründiger Religionsphilosoph. Kaulbach war Geschichtsphilosoph. Cornelius hatte sich mit den Gedanken beschäftigt, die den Menschen immer und zu allen Zeiten beschäftigen, er hatte den Menschen ohne Zeittracht, den außergeschichtlichen Menschen dargestellt, Kaulbach brachte den Menschen im historischen Kostüm, die großen Persönlichkeiten und Tatsachen der Geschichte auf die Leinwand, aber er begnügte sich nicht damit, jene schlechthin darzustellen, sondern er suchte den Geist Gottes in der Geschichte zu erfassen. Nur ein hochgebildeter, rastlos an der Erweiterung und Vertiefung seiner geschichtlichen Kenntnisse tätiger Mann konnte sich überhaupt eine solche Aufgabe stellen und sie so lösen, wie es Kaulbach getan hat[73]). Aber so reich wie an Kenntnissen, so arm an Formen, Gesichtstypen, Bewegungsmotiven und Kompositionsmöglichkeiten ist dieser Künstler gewesen. Auch er ein Gedankenkünstler, kein bildender Künstler! Cornelius'

Stil war nicht der Natur, sondern den alten Meistern entlehnt, also aus zweiter Hand, Kaulbachs Stil nur von dem des Cornelius abgeleitet, also bloß aus dritter Hand! — Seine Köpfe und Gestalten sind Charakterchargen, keine Individualitäten. Seine Kompositionen ziehen sich von vorn nach hinten, oder, wie in der Hunnenschlacht (Abb. 77), von unten nach oben in Form einer Ellipse oder eines Kreises um eine leere Mitte herum, sie bestehen aus lauter in sich, aber nicht mit einander zusammenhängenden, sondern von einander getrennten Gruppen. Alle diese künstlerischen Fehler sahen die Gebildeten der Kaulbachschen Zeit nicht, die sich an seinen Werken berauschten, sondern sie fanden darin nur die Gedanken wieder, die sie selbst in sich trugen, und legten womöglich noch mehr hinein, als der Künstler selbst beabsichtigt hatte. —

In der Neuen Pinakothek zu München hängt ein Bildnis König Ludwigs I., das von jeher das Erstaunen der Kunstfreunde erregt haben dürfte (Abb. 79). Das Porträt, ein Ölgemälde auf Pappendeckel, ist nämlich in flotter, breiter Technik ausgeführt, mit kühnen Pinselstrichen hingebürstet und zeichnet sich durch eine feine und freie malerische Technik aus. Man wäre fast versucht, das Bildnis für die Arbeit eines Malers der 1890er Jahre zu halten, wenn es nicht die Inschrift trüge „1843 W(ilhelm). K(aulbach).“ Man fragt sich unwillkürlich: Wie ist es nur möglich, daß dieser akademisch steife Zeichner und Kolorierer ein derartig frisch und malerisch gesehenes Porträt schaffen konnte?! — Und man macht dabei die Erfahrung, daß der Unterschied zwischen dem Ende und der Mitte des vergangenen Jahrhunderts nicht so sehr in geringerem Können der damaligen Künstler als vielmehr in den von Grund aus verschiedenen künstlerischen Absichten besteht. Um die Jahrhundertwende suchten die meisten Künstler den ersten Eindruck, den sie von der Natur erhalten, möglichst in aller Frische und Ursprünglichkeit wiederzugeben. Zu Kaulbachs Zeit bemühte man sich die verschiedensten Eindrücke zu einem Gesamtbilde zu verdichten, welches das Wesen des Naturvorbildes voll auszuschöpfen vermöchte. Über diesem Bestreben verfiel man dann leicht in akademische Steifheit und entfernte sich weit von dem ursprünglichen Naturvorbilde. Bezeichnend dafür ist der Unterschied zwischen jener „Impression“, die aus dem Gesamtwerk Kaulbachs ganz herausfällt und daher wohl als ein unvollendetes Gemälde anzusehen ist, und seinen beiden öden Repräsentationsbildnissen desselben Königs Ludwig I. und des Königs Max II., gleichfalls in der Neuen Pinakothek. Wie Schwinds kleine Reisebilder, namentlich die „Morgenstunde“, sich als kecke malerische Improvisationen von dem im unverstandenen altdeutschen Glasbilderstil ausgeführten großen Gemälden in technischer Hinsicht vorteilhaft unterscheiden, so jenes Ludwig-Porträt Kaulbachs von seinen geschichtsphilosophischen Riesenbildern. Dagegen vermochte Kaulbach selbst in dem gerühmten Porträt seine Zeit und sein Wesen nicht ganz zu verleugnen, liegt doch beinahe ein gewisser satirischer Zug darin, wie über dem völlig naturalistisch gemalten Bildnis, das den König im schlichten Rock des Bürgers darstellt, in den Lüften, wie eine Erscheinung aus einer anderen Welt, die Krone schwebt.

Alles in allem hat Kaulbach der deutschen Romantik, ja der gesamten deutschen Gedankenkunst Abbruch getan, weil er selbst nicht mehr von ihren Idealen völlig erfüllt war, vielmehr mit der Farbe, mit dem sinnlichen Reize der Erscheinung zu rechnen begann, vor allem aber, weil er von den Haupteigenschaften der Vertreter jener Richtung schlechterdings nichts besaß: nichts von der Innigkeit und der Gläubigkeit, dem Humor und der Naivität.

Alle diese Eigenschaften aber waren im höchsten Maße in Österreich vorhanden. Wien, wo auch Julius Schnorr von Carolsfeld zum Romantiker geworden war, und überhaupt das ganze klangreiche, katholische, zum Mystizismus neigende Österreich stellte einen geeigneten Boden für die Romantik dar. Aus Österreich

sollten neben anderen weniger Bedeutenden die Führich, Steinle und Schwind hervorgehen. Wenn Schnorr neben dem Helden Cornelius doch nur wie dessen Schildknappe erscheint, so erstand Cornelius in *Moritz von Schwind* (1804—71) [74]) ein ebenbürtiger und selbständiger Nachfolger. Dieser Zeitgenosse des Kaulbach war im Innersten seines Wesens von ihm so grundverschieden wie nur irgend möglich. Schwind gebührt ein Ehrenplatz in der deutschen Kunstgeschichte. Von Zeit zu Zeit bringt jedes Volk einen Sohn hervor, in dessen Schöpfungen sich sein Wesen besonders klar und schön widerspiegelt, der dem ganzen Volke zum Herzen spricht und daher unmittelbar von ihm verstanden, von ihm geliebt und verehrt wird, und dem ein ewiges Gedächtnis bei seinem Volke gewiß ist. Ein solcher Mann ist Moritz von Schwind gewesen. Was wir alle dunkel empfinden, wonach wir uns schmerzlich sehnen, das hat er freudig sein Eigen genannt, das hat hell und klar vor seinem entschleierten Blick gestanden. Schwind vertritt das Deutsche in der Kunst: die Individualistik, den Humor, die Phantasiefülle, das deutsche Gemüt und die echt deutsche Märchenstimmung. Zur Zeit, als Dürer seine schrankenlose Erfindungsgabe in die Offenbarung St. Johannis, das Marienleben und die Passionsfolgen ausströmen ließ und Holbein den unvergleichlichen Totentanz schuf, klang die deutsche Grundstimmung in der deutschen Kunst jeglicher Art kräftig an. Aber seit dem Dreißigjährigen Kriege ward sie von fremden Weisen, wenn nicht ganz zum Schweigen gebracht, so doch laut übertönt. Cornelius hatte versucht, sie wieder zum Klingen zu bringen, und Schwind hat sie mit der größten natürlichen Leichtigkeit angestimmt. Das ist sein unbestreitbares Verdienst, war er auch ebensowenig wie Cornelius der vollen Kraft und der unerschöpflichen Tiefe altdeutscher Kunst gewachsen.

Im Gegensatz zu Cornelius, bei dem auch das Deutschtum in der Kunst allgemein und abstrakt war, machte sich in Schwinds Wesen und Schaffen der Stammescharakter entschieden bemerkbar. Er war dem hochbegabten, phantasiekräftigen und gemütsinnigen bajuvarischen Volksstamm entsprossen, den nur geistlicher Druck daran gehindert hat, noch bedeutender im deutschen Geistesleben hervorzutreten. Und zwar war Schwind Deutschösterreicher. Er besaß alle Tugenden deutschösterreichischen Wesens: diese hinreißende Liebenswürdigkeit, diese glückliche Sorglosigkeit, diese unbeschränkte Genußfähigkeit ohne ihre Kehrseiten. Schwind war in der — einst! — einzig schönen Kaiserstadt an der blauen Donau geboren, in dem singenden, klingenden, tanzenden und jubelnden Wien und ist sein Leben lang im Herzen ein echter Wiener geblieben. Sein Vater, dessen Familie aus dem Reich und zwar aus der Mainzer Gegend herkam, war hoher Beamter, seine Mutter stammte väterlicher- wie mütterlicherseits aus alter deutschösterreichischer Adelsfamilie. Trotzdem ist er ein Volkskünstler geworden, ein Künstler aus dem Volke und ein Künstler fürs Volk, ohne daß er dieses auf allen Entwicklungsstufen des 19. Jahrhunderts so heiß ersehnte Ziel jemals ausdrücklich ins Auge gefaßt hätte. Ihm selbst war es vergönnt, stets auf den Höhen des Lebens zu wandeln. Einer vornehmen Familie entsprossen, verkehrte er schon als Jüngling mit allen werdenden Berühmtheiten der Stadt Wien, die sich gerade damals einer hohen geistigen Kultur erfreute. Mit Bauernfeld und Lenau drückte er bereits die Schulbänke, mit Grillparzer und Anastasius Grün ward er später bekannt. Namentlich aber hat er mit dem Liederkomponisten Franz Schubert, um mit seinen eigenen Worten zu sprechen, „ein paar flüchtige Lebensjahre in glücklicher Not und Freundschaft versungen und vermusiziert". Denn Schwind war von Hause aus ohne Vermögen. Zeit seines Lebens hat er von seines Fleißes Früchten gelebt, woraus ihm eine gesunde Grundlage für sein wirtschaftliches Dasein erwuchs. Während nun Schubert in ein frühes Grab sank, ehe er die Anerkennung der Welt gefunden hatte, war es dem glücklicheren Schwind beschieden,

zu Ansehen und Künstlerruhm emporzusteigen. Eine selbstherrliche Natur, ist er von vornherein entschlossen auf sein Ziel losgegangen. Schwankungen geringfügiger Art kamen allerdings auch in seiner Entwicklung vor. So lebte er als junger Mann in Wien der Hoffnung, daß *Kupelwieser*[75]) ihm das „Reich der Farbe erschließen" werde. Das heißt: er suchte sich zum Maler schlechthin auszubilden. Indessen trat bald darauf das entscheidende Ereignis seines Lebens ein: Cornelius' wachsender Ruhm zog ihn nach München. Hier wurde er von jenem Großen auf festen Strich, klaren Aufbau der Komposition und haarscharfes Herausarbeiten des gedanklichen Inhalts hingewiesen, aber auch von Cornelius' Verachtung der Farbe und der fast krankhaften Sucht nach hoher Kunst, nach Historienmalerei angesteckt. Der Maler wurde zum Historienmaler. Später hat er sich wieder selbst und damit seinen eigenen, höchst persönlichen Stil gefunden. Von allen Künstlern seiner Zeit hat sich keiner so folgerichtig und so ausschließlich an die Altdeutschen, als die für die Neudeutschen allein richtigen Vorbilder, angeschlossen wie gerade er. Wie Goethe in seinem Faust an Hans Sachs, so wollte er, und so, meinte er, müßte die gesamte deutsche Kunst an Albrecht Dürer wieder anknüpfen. Allerdings hat auch Schwind von München aus die damals für einen deutschen Künstler unerläßliche Romreise angetreten, aber nun ereignete sich etwas Außergewöhnliches: Cornelius war als Deutschromantiker nach Rom gekommen und hier zum italienisierenden Künstler geworden. Schnorr war es geradeso ergangen. Und wie vielen anderen weniger Bedeutenden vor, mit und nach ihnen! — Schwind allein blieb fest. Er schaute sich wohl offenen Auges in dem alten Wunderland der Kunst und der Natur um, prägte sich die erhaltenen Eindrücke tief ein und wußte sie gelegentlich in seinen eigenen Schöpfungen sehr wohl zu verwerten, allein im wesentlichen ließ er sich in seiner unverrückbaren, formal wie inhaltlich gleich deutschen Grundanschauung nicht beirren. „Ich ging in die Sixtina, schaute mir den Michelangelo an und wanderte nach Hause, um am Ritter Kurt zu arbeiten." Der Ritter Kurt ist eine Illustration oder richtiger gesagt: eine Nach- und Weiterdichtung der köstlichen Goetheschen Ballade, die in den berühmten Schlußworten gipfelt:

Widersacher, Weiber, Schulden,
Ach — kein Ritter wird sie los.

Schwinds „Ritter Kurt", von unerschöpflicher Empfindungskraft als Komposition, bei der er sich mit den von Goethe gegebenen Zügen nicht begnügt, sondern getrost neue hinzugedichtet hat, aber als Gemälde hart, bunt und kalt in der Farbe, wie alle Ölbilder großen Maßstabes von unserem Künstler, hängt in der Karlsruher Gemäldegalerie. Das Bild hat einst seinem Schöpfer das Herz des damaligen Großherzogs von Baden gewonnen und ihn in dessen Land und Hauptstadt geführt. Aber Schwind hat sich in Karlsruhe nicht lange aufgehalten, sondern mit einem Umweg über Frankfurt a. M. sein Lebensschifflein im Jahre 1847 glücklich in den Hafen der Stellung eines Professors an der Kunstakademie zu München hineingesteuert. In der aufblühenden Kunststadt hat er dann bis an sein Lebensende neben Klenze und Gärtner, Cornelius und Kaulbach, Schnorr, Spitzweg und vielen anderen Künstlern gelebt und gewirkt.

Schwinds Kunst ist jeweils sehr verschieden beurteilt worden. Zu seinen Lebzeiten nahm er durchaus keine beherrschende Stellung unter den deutschen Malern ein. Vielmehr mußte er hinter anderen, wie namentlich Cornelius, weit zurücktreten. Später, als der idealistisch-zeichnerische Stil durch den koloristisch-realistischen überwunden wurde, geriet auch Schwind mit den anderen Genossen seines Stiles ganz in den Hintergrund. Als aber dann die realistische von der naturalistischen Kunstrichtung abgelöst wurde und die idealistische geschichtlich zu werden begann, trat um die Wende des 19. zum 20. Jahrhundert Schwinds Gestirn in seinem ganzen Glanze siegreich hervor. Gegenwärtig überstrahlt er alle seine Zeit-, Kunst-

und Stilgenossen, den einzigen Ludwig Richter ausgenommen. Jetzt kümmert man sich nicht mehr um seine Technik, kaum um seine Naturauffassung, sondern man achtet nur auf den für uns Deutsche ewig gültigen dichterischen und gemütlichen Gehalt seiner Schöpfungen. Dieser wird selbst von Männern, die auf völlig anderem Boden stehen, freudig anerkannt. So erzählt man sich von Max Liebermann, der doch unter deutschen Malern den modernen Naturalismus geradezu verkörpert, daß er ein warmer Verehrer der Schwindschen Muse sei. Schwinds Technik haben früher seine unbedingten Anhänger ebenso wie den Gehalt seiner Werke anerkannt wissen wollen. Später ist man dazu übergegangen, letzteren gelten zu lassen, erstere aber zu verurteilen. Seine Technik ist nun, an und für sich betrachtet, kindlich und für den ersten besten gewiß nicht nachahmenswert! — Aber sie entspricht vollkommen dem Geist der Innigkeit, der seine Schöpfungen erfüllt. Diese aus einem gläubigen Kindergemüt geborenen Märchen, diese duftigen, luftigen, außerirdischen Gestalten hätten naturalistische Darstellungsmittel gar nicht ertragen, sie erheischten geradezu eine nur leis und zart andeutende Ausdrucksweise. So ist Schwinds Technik nichts weniger als von tief eindringender Naturauffassung gesättigt, aber sie trägt das Gesetz ihrer eigenen Schönheit in sich. Ganz besonders war ihm die Gabe verliehen, die ein anderer Großer, der nach ihm kommen sollte, Arnold Böcklin, freudig anerkannte: Menschen und Engel, Nixen und Nymphen schweben und fliegen zu lassen, ferner menschliche Bildungen mit Flügeln zu begaben, Teile von menschlichen und tierischen Körpern zu neuen Organismen zusammenzuschaffen, Wald und Feld mit Empfindung zu beseelen, so daß sie zu unserem Herzen sprechen. Wer Schwind, den Techniker, in seiner hinreißenden Anmut kennen lernen will, muß sich an seine gezeichneten Originalentwürfe halten. Kein Stecher hat je vermocht, die Feinfühligkeit seines schier musikalisch zarten Strichs nachzuempfinden. Auch das Aquarell im Sinne naiv anmutiger Färbung der Vorzeichnung wußte er meisterhaft zu handhaben. Die Öltechnik war gemeinhin für seine duftige Muse zu schwer. Indessen muß man zwischen seinen zumeist umfangreichen Ölbildern (wie der Ritter Kurt in Karlsruhe, der Graf von Gleichen in der Schackgalerie, die Rose in der Berliner Nationalgalerie), bei denen sich der Künstler krampfhaft, aber ohne Erfolg bemühte, die altdeutschen Gemälde nachzuahmen, von denen er wähnte, daß sie auf den Grundsätzen der Glasmalerei beruhen, und andererseits den kleinen, feinen Bildchen unterscheiden, die zum größten Teil in der Schackgalerie vereinigt sind und bei deren Schöpfung er sich schlechthin seinem künstlerischen Naturell überließ. In diesen kleinen Ölgemälden erreichte Schwind bisweilen, wie z. B. im Zweikampf am Gartentor, auch vortreffliche Wirkungen als Maler. Er arbeitete nicht auf räumliche Vertiefung und plastische Rundung der Figuren hin, sondern er bewegte sich in glücklich aneinandergereihten Silhouetten. Es entspricht dies seinem innersten Wesen, das im Improvisieren, Illustrieren, Erzählen bestand. Um auf den Urgrund seiner Kunst zu gelangen, muß man sich Schwind als liebenden Vater vorstellen, der im Kreise seiner und der Nachbarskinder uralte Märchen erzählt, diese immer weiter spinnt, ihnen alle Schärfen und Härten nimmt und alles zum Besten kehrt. Schwind hat aus den alten deutschen Volksmärchen alles Derbe und Grobe ausgeschaltet, er hat sie verfeinert und — wie Goethe den Iphigenienstoff — verinnerlicht. Dieses Bestreben verführte ihn allerdings bisweilen auch dazu, sie zu verzierlichen. Während des Erzählens schnitt er nun illustrierende Schattenrisse aus (in welcher Fertigkeit Schwind, wie auch Cornelius, Meister gewesen sein soll) oder er entwarf dazu in rascher Aufeinanderfolge Silhouetten. So muß man sich die Entstehung und das Wesen seiner Märchen und sonstigen Bilderfolgen, wie des Aschenbrödels, der Sieben Raben, der Schönen Melusine, ebenso der Wartburg- und der Wiener Opernhausfresken erklären. Mit unvergleichlichem Erzählertalent entwickelt

Abb. 80 „Die Künste im Dienste der Mutter Gottes“ von Moritz v. Schwind
München, Staatsgalerie (Zu Seite 126)

Schwind jede Szene aus der vorausgehenden. Sein höchster Ruhm aber besteht in der persönlichen Durchdringung und Ausgestaltung der von Geschlecht zu Ge-

Abb. 81 Titelblatt zu den Sieben Raben von Moritz v. Schwind

schlecht überlieferten Märchen. Damit hat er allen Völkern deutscher Zunge aus der Seele gesprochen. Darum verdient er neben Ludwig Richter der deutscheste Künstler des ganzen 19. Jahrhunderts genannt zu werden. Die Märchenpoesie aber durchtränkt er mit eigenartigem Witz, mit Komik und Humor, nicht im negierenden Heinrich Heineschen, sondern im bejahenden Gottfried Kellerschen Sinne.

Betrachten wir die gerade nach Schwind in besonders großer Zahl in unserem Werke beigebrachten Abbildungen, so erblicken wir zunächst ein Heiligenbild, eine Santa Conversazione: „Die Künste im Dienste der Mutter Gottes“ (Abb. 80). In der Mitte die Maria mit dem Kinde in muschelförmiger Nische auf hohem Steinthron, über dessen niedriger rückwärtiger Mauer buschiges Gesträuch, das Aufsteigen des Thrones begleitend, freundlich herübergrüßt. Aus dem Strauchwerk heben sich zwei hohe schlanke Bäumchen hervor, die in reichen Laubkronen enden. Zu Füßen der Himmelskönigin stehen die Vertreter der tönenden und der bildenden Künste, links (v. B. a.) die heilige Cäcilie mit der Handorgel, der Erzengel Gabriel mit dem Dichterlorbeerkranz und der heilige Bernhard mit der Feder als Vertreter der Beredsamkeit[76]), rechts der Kaiser Heinrich II. mit dem Modell des Bamberger Domes, seine Gemahlin Kunigunde mit einem ziselierten Altarantependium und der heilige Lukas, der Patron der Maler. Auf dem Vorsprung in der Mitte der untersten Thronstufe sitzen und musizieren zwei entzückende Engelsknäblein. Am Boden sprießen ein paar Blumen empor. Daß hier italienische, quattrocentistische, bellineske Vorbilder maßgebend gewesen sind, ergibt sich ohne weiteres. Echt Schwindisch sind dagegen die feinen Frauenhände, der Schalk in den Gesichtern der Engelsbüblein und das unschuldsvolle Erzengel Gabriel-Antlitz. Daß Schwind die alten Italiener nicht erreicht, geschweige denn übertroffen hat, steht ebenso fest, wie daß er sich mit diesem Bilde, mag es noch so viel Schönheit und Keuschheit enthalten, dennoch nicht von seiner glücklichsten Seite zeigt. Schwind hat verhältnismäßig selten Vorwürfe aus dem religiösen Stoffkreis behandelt. Außer dieser Santa Conversazione wären hauptsächlich die Reichenhaller Fresken und die Altarflügel der Münchener Frauenkirche zu nennen, aber wie das Marienbild an Giovanni Bellini und andere italienische Künstler, so klingen die Flügel der Frauenkirche stärker an die Altdeutschen und Altniederländer, als an den eigentlichen Schwind selber an. Die Heiligenmalerei war nicht Fleisch von seinem Fleisch, wie er selbst sagte: „Einen zweigeteilten Bart kann ich so gut malen wie ein anderer. Aber einen Christus zu malen, dazu muß man ein anderer Mensch sein als ich.“ „Glücklich der, dem sein Talent einen kirchlichen Wirkungskreis an-

gewiesen hat. Immer mit den schönsten Gegenständen und den edelsten Kunstformen zu tun zu haben, ist nichts Kleines. Ich habe aber die Ruhe nicht, geschweige denn das asketische Feuer, ohne dem doch nichts Rechtes wird."

Abb. 82 Aus der Bilderfolge von den Sieben Raben
Aquarell von Moritz v. Schwind im Museum zu Weimar

Als Märchenerzähler ist der Künstler hier durch vier Gemälde vertreten, drei davon gehören der Bilderfolge von den Sieben Raben und der treuen Schwester an. Das Titelblatt ist außerordentlich bezeichnend (Abb. 81): In der Mitte sitzt die Urahne, die Märchenerzählerin. Eng an sie geschmiegt der geflügelte Genius der Schwindschen Kunst mit dem Flämmchen der Begeisterung an der Stirn, zur Seite Pinsel und Palette. Ihm gegenüber der Genius der Musik. An diesen schließt sich unmittelbar die ganze Familie Schwind an: die Gattin, die drei Töchter und der aufmerksam lauschende Sohn. Gegenüber im äußersten Winkel der Künstler selbst mit seinem als schlafend dargestellten, in Wahrheit verstorbenen vierten Töchterchen im Arm, das einen Lilienstengel in der Hand hält. Zu dem toten Kinde hat sich noch ein anderer Geist gesellt: Ada, die frühverstorbene Gattin des Dichters Geibel. Durch die strenge Profillinie und die starre Haltung wird die Tote in dieser Versammlung kräftig Lebender um so entschiedener gekennzeichnet, als unmittelbar hinter ihr eine dralle Dirne in lebendigster Bewegung ein paar Kinder von der Märchenerzählerin wegweist, von der sie sich — ach, wie schwer! — trennen, denn das Märchen, das da gerade erzählt wird, ist doch gar zu schön. — Die Erzählung dieses Märchens setzt gleich oberhalb unserer Versammlung als Wandschmuck kräftig ein: Es war einmal eine arme Mutter, die ihren hungrig nach Brot schreienden sieben Knaben verzweiflungsvoll zurief: „Ich wollte, ihr flögt alle sieben als Raben zum Fenster hinaus!" — Doch kaum hat sie das Wort gesprochen, so fällt sie entseelt zu Boden, die sieben Buben aber fliegen wahrhaftig als Raben zum Fenster hinaus, während das Schwesterlein allein zurückbleibt. Dieses folgt nun ihren verzauberten Brüdern in den tiefen Wald nach. Da erscheint ihr eine Fee, vor der sich das Mädchen demütig zu Boden wirft. Doch die Fee hebt sie auf, weist ihr einen hohlen Baum und befiehlt ihr, darin zu spinnen sieben volle Jahre, für jeden der sieben Brüder ein Hemd — während der ganzen Zeit aber kein einziges Sterbenswörtlein zu sprechen. Sie setzt sich in den hohlen Baum, spinnt und schweigt. — So weit die Exposition. Nun wird die treue Schwester vom Königssohn aufgefunden, von ihm auf sein hochragendes Schloß geführt und zu seiner Gemahlin erhoben. Trotz alledem spinnt sie an den Hemden ruhig weiter und bewahrt unverbrüchliches Stillschweigen. Unsere nächste Abbildung (Abb. 82) zeigt die Katastrophe: Die treue Schwester hat Zwil-

Abb. 83 Aus der Bilderfolge von den Sieben Raben
Aquarell von Moritz v. Schwind im Museum zu Weimar

linge geboren. Als diese ins Wasser getaucht werden, fliegen auch sie als Raben davon. Nun bricht Dienerschaft wie Königsfamilie in ein einmütiges Verdammungsurteil über die arme Wöchnerin aus, und selbst ihr Gatte, der Königssohn, wird von seinen Schwestern gewaltsam von ihr fortgezerrt. Welch erschütterndes Seelengemälde in der charakteristisch bewegten Gruppe! — Jetzt ist das Spinnen und Schweigen auf Eins verständlich geworden: Eine Hexe hat man ins Königsschloß aufgenommen! — In ihrer höchsten Not will die Ärmste ihr Gelübde brechen und sprechend sich erklären, da schwebt zur rechten Zeit — nur ihr allein sichtbar — die Fee vorüber, legt den Finger an den Mund und bestärkt sie so noch einmal in ihrem bisher allen Versuchungen zum Trotz treu bewahrten Stillschweigen. Die letzte Abbildung (Abb. 83) stellt den Umschwung dar. Die Hexe war ins Burgverlies geworfen und vom geheimen Femgericht zum Feuertod verurteilt worden. Der Scheiterhaufen ist aufgetürmt, die treue Schwester an den Schandpfahl gebunden, die Henkersknechte sind im Begriff, das Feuer anzulegen, da — im letzten und entscheidenden Augenblick — sprengen auf schlohweißen Schimmeln die entzauberten sieben Brüder herbei, von der anderen Seite aber die Fee mit den gleichfalls entzauberten Zwillingen an der Brust. Sie hält in der rechten Hand triumphierend das Stundenglas hoch empor zum Zeichen, daß die sieben Jahre vorüber sind. Das Stillschweigen war bewahrt und die Hemden waren gesponnen worden. Nur den letzten Ärmel hatte die treue Schwester im Kerker nicht vollenden können, daher mußte der jüngste Bruder einen Rabenflügel behalten. Sonst ist alles gut und aus. Die Henkersknechte eilen davon. Das Volk, dem gegenüber sich die treue Schwester stets mildtätig erwiesen hatte, jubelt zu ihr empor, die königlichen Schwägerinnen legen ihr ihren reichen Schmuck zu Füßen, der Gemahl aber wirft sich vor ihr zu Boden, von tiefster Reue gequält und vom höchsten Glück beseligt.

Während im Aschenbrödel wie in den Sieben Raben ein Königssohn ein armes Mägdlein aus Niedrigkeit und Demut zu hohem und stolzem Glück emporhebt, handelt es sich in der Melusinen-Bilderfolge um ein Bündnis zwischen dem sterblichen Menschen und der unsterblichen Wassernixe, der schönen Melusine, ein Bündnis, das dem ungleichen Paar zum Unheile gereichen sollte. Unsere Abbildung zeigt uns Melusine im tiefsten Waldesinnern zwischen Felsen und Farnen, Eichenwurzeln und Eichenzweigen auf gemauertem Brunnentrog sitzend, wie sie dem sterblichen Manne auf sein heißes Flehen hin den Ring der Treue an den Finger

Abb. 84 Aus der Bilderfolge des Märchens von der Melusine
Aquarell von Moritz v. Schwind im Kunsthistorischen Museum zu Wien

steckt, während ihre Nixengespielinnen Hand und Stimme zur Warnung erheben (Abb. 84).

Die nächste Abbildung (Abb. 85) mag uns Schwinds ausgebreitete Illustrationstätigkeit für die Fliegenden Blätter und die Münchener Bilderbogen an einem klassischen Beispiel veranschaulichen: Der Herr Winter (alias Nikolaus, Pelzmartin, Knecht Ruprecht, Weihnachtsmann) schreitet im langen, schneebedeckten Kapuzenmantel, mit schneebedeckten Füßen, die Bartschnüre zu Eiszapfen erstarrt, aber mit brennendem Lichterbaum am Heiligen Abend im Schnee durch eine unsagbar anheimelnde altdeutsche Stadt: das Ganze die getreueste Verkörperung echt deutscher Weihnachtsstimmung!

Ein tief innerliches Sehnen und Verlangen führte Schwind auf allerlei Einsiedelgedanken, denen er im Holzschnitt, in der Radierung und im Ölbild Ausdruck verlieh. Dieses Weltkind, das sich in der fröhlichen Stadt München eingeengt fühlte und nach seiner großstädterischen Wiener Heimat zurücksehnte, trug sich vor seiner Verheiratung allen Ernstes mit der Absicht, gemeinsam mit seinen beiden Brüdern, an denen er von ganzem Herzen hing, in die Waldeinsamkeit zu flüchten, um daselbst ein der Kunst, dem Naturgenuß und der Beschaulichkeit geweihtes Leben zu führen! — Aus solchen Empfindungen heraus hat Schwind z. B. in eigenhändiger Radierung, wie auch im Ölbild (Abb. 86) einen Einsiedler dargestellt, der die Rosse eines rastenden Ritters aus der Felsenquelle tränkt. Wunderbar wird hier die sanfte Ruhe der Einsamkeit und der stille Friede der Natur gefeiert. Der rastende Ritter aber akzentuiert diese Stimmung in eigenartiger Weise, indem er durch seine bloße Gegenwart an die lauten Kämpfe der Welt erinnert und so einen Zug von Wehmut und Weltschmerz in die Komposition bringt. Dagegen atmen „die drei Einsiedler“ die ungestörteste Versenkung ins Eremitenleben (siehe die Kunstbeilage). Der Jüngste im üppigen

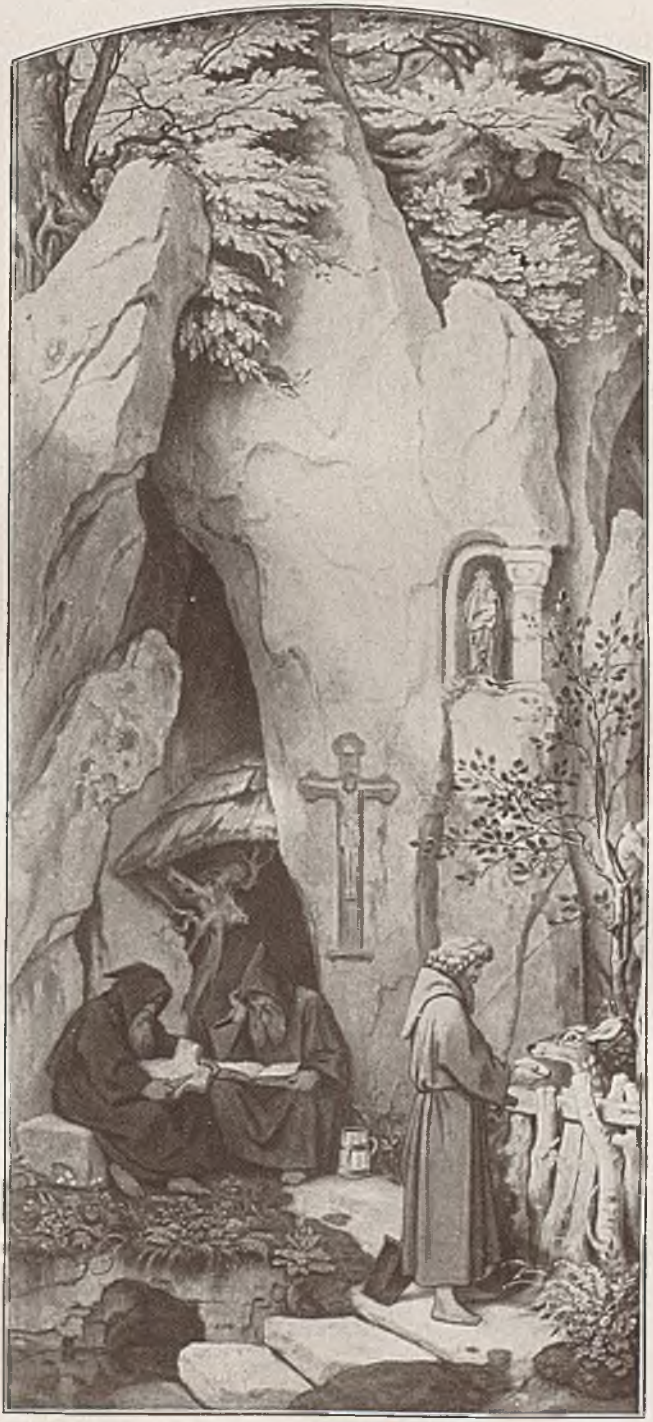
Abb. 85 Herr Winter in der Christnacht
Holzschnitt von Moritz v. Schwind

Abb. 86 Ein Einsiedler, die Rosse eines fahrenden Ritters tränkend, von Moritz v. Schwind in der Schackgalerie zu München

Lockenhaar, der Gärtner mit dem Spaten in der Hand, füttert mit einem Stück Brot das hinter schlichtem Naturzaun eingefriedete Reh. Die anderen Zwei sitzen beisammen. Ihre langbärtigen tiefgefurchten Gesichter schauen nur wenig unter den Kapuzen hervor. Dieser liest im heiligen Buche. Jener schnitzelt an einem ungefügen Holzkreuz. Proben seiner Kunstfertigkeit zieren die Felsenwand: ein romanisch stilisierter Kruzifixus, darüber in rundbogiger, von romanischer Säule getragener Nische ein Madonnenbild. Von oben hängt dichtes Eichenlaubwerk in die Nische herein, am Boden sprießen Blumen empor. Dieses auch in der malerischen Haltung, wie im Helldunkel ansprechende Gemälde ist eine poesieverklärte Verkörperung glückseligsten Einsiedlerfriedens.

Ein Hauptreiz der Schwindschen Kunst besteht in der harmonischen Durchdringung von landschaftlichen und figürlichen Elementen. Bald treten diese, bald jene mehr hervor, immer aber klingen sie in einer streng festgehaltenen Grundstimmung zusammen. Schwind ist auch als Landschafter ein Künstler von seltener Originalität, und er hatte von seinem Standpunkt aus sicherlich recht, wenn er behauptete, daß er allein den deutschen Wald malen könne. Lassen auch seine Bäume tief eindringende Einzelbeobachtung der Natur vermissen, kein anderer Maler hat wie er die Welt von Gefühlen und Ahnungen in den Wald hineinzuzaubern gewußt, die uns Deutschen daraus entgegenweht. Ebenso vermochte er in unvergleichlicher Weise die Poesie des wogenden Kornfeldes wiederzugeben. Bald entrollt er ein an Motiven reiches Landschaftsgemälde als wirkungsvollen Hintergrund für seine Märchenerzählungen, bald bevölkert er Landschaftsgemälde mit Fabelwesen. So läßt er den struppig langbärtigen Rübezahl mit der großmächtigen Keule wippenden Ganges in Holzschuhen durch den Wald klappern, vorüber an reich gegliederten Buchen, knorrigen Eichen und giftigen roten Fliegenschwämmen (Abb. 87). Am Fuße hundertjähriger Buchen, durch deren lichtes Grün die liebe Sonne freundlich hereinscheint, tauchen zwischen dichten Farnkräutern liebliche Quellnixen aus dem Wasser hervor und tränken aus einer Schale einen weißen Hirsch (Abb. 89). Nebel wogen am Bache zwischen Erlensträuchern und verwandeln sich für

Abb. 87 Rübezahl von Moritz v. Schwind in der Schackgalerie zu München



Die drei Einsiedler von Moritz von Schwind
München, Schackgalerie

Paul Neff Verlag (Max Schreiber), Eßlingen a. N.

die leichtbeschwingte Phantasie des glücklichsten Malerpoeten zusehends zu dem anmutigsten Elfenreigen (Abb. 88). Eine Elfe läßt die Gespielin los und bricht im raschen Vorüberschweben geschwind eine Blume ab. Man achte auf die mannigfachen, dabei immer schönen und poetischen Flugbewegungen der einzelnen Gestalten. Dieser Elfenreigen, wie auch die Quellnixen gehören unseres Erachtens zum Besten, was uns der Künstler an einzelnen Gemälden überhaupt gegeben.

In der köstlichen „Hochzeitsreise" (Abb. 93) gelangen die verschiedensten Gaben seiner reichen Persönlichkeit zu beredtem Ausdruck: das außerordentliche Kompositionsgeschick, die innige Naturfreude, die Fähigkeit, auch

Abb. 88 Elfenreigen von Moritz v. Schwind in der Schackgalerie zu München

Abb. 89 Nixen tränken einen weißen Hirsch von Moritz v. Schwind in der Schackgalerie zu München

die alltäglichsten Dinge, wie einen Krämerladen und ein Gasthausschild, mit warmer Künstlerliebe zu umfassen, und nicht zuletzt sein glücklicher Humor. Wie er selber der freudestrahlende junge Ehemann ist, der zu seiner anmutigen Gattin in den Postwagen steigt, um mit ihr in den Morgen, in die Landschaft und in das ganze strahlende Leben hinauszukutschieren, so hat er dem behäbigen Herrn Wirt, der ihn aus dem Gasthaus hinauskomplimentiert, den Kopf seines guten Freundes, des Komponisten Franz Lachner, aufgesetzt. Im schärfsten Gegensatz zu Cornelius, der dies als seiner unwürdig fern von sich abgewiesen hätte, griff Schwind gelegentlich, wie die gleichzeitigen Naturalisten, ins volle Menschenleben, in die ihn rings umgebende Wirklichkeit hinein. Aber die Auffassung, die ihn dabei leitete, war eine von Grund aus idealistische. Er hat auch den Alltag immer wie ein Märchen behandelt. Sehr bezeichnend

Abb. 90 Die Morgenstunde von Moritz v. Schwind in der Schackgalerie zu München

ist dafür die „Morgenstunde“ (Abb. 90). Wir befinden uns in des Künstlers Landhaus Tanneck am Starnberger See. Sein Töchterlein hat sich soeben von ihrem altfränkischen Himmelbett erhoben und schaut zum Fenster hinaus, in den lachenden Morgen hinein, zu der himmelhoch ragenden Zugspitze empor. In diesem kleinen Bilde zeigt sich Schwind in eminentem Sinne als Maler. Er beobachtet, wie die Sonnenstrahlen durchs offene Fenster frei hereinfallen, wie andere gegen die heruntergelassene Gardine andringen, wieder andere sich neben dieser ins Zimmer hereinstehlen, um auf Bett und Fußboden ihr lustiges Spiel zu treiben. Es war in der Zeit der Freilichtmalerei Sitte geworden, sich einseitig an die in diesem Bilde tatsächlich vorhandenen malerischen Verdienste zu halten und dieses Bild daraufhin für Schwinds bestes Werk zu erklären. Ist dies aber auch richtig? — Was Schwind hier an malerischen Werten gibt, haben schließlich andere vor und nach ihm, sowie zu seiner Zeit ebenfalls und womöglich noch besser gekonnt. Worin er aber einzig und unerreicht dasteht, tritt in anderen Werken seines Stifts und seiner Palette in viel bedeutenderem Maße hervor, und dies ist neben seinem urwüchsigen Humor seine unvergleichliche Gabe, Märchen zu erzählen.

Mit Schwind ist seinen Münchener Genossen unter den Deutschromantikern die urbehagliche Weltanschauung und der kernige Humor gemein. In München scheint überhaupt der Humor seinen ständigen Wohnsitz aufgeschlagen zu haben, denn es ist sicherlich kein Zufall, daß gerade in der Isarstadt, von Schwind und den Künstlern seines Kreises reich bedient, damals die „Fliegenden Blätter“ gegründet wurden, daß ein Menschenalter später dort die Oberländer und Busch ihre Wirksamkeit begannen und daß nun schon seit Jahrzehnten in demselben München die „Jugend“ und der „Simplizissimus“ herausgegeben werden. — Oder vermöchte sich jemand vorzustellen, daß letzterer oder gar die „Fliegenden“ etwa in der Buchhandelsstadt Leipzig hätten erscheinen können?! —

Abb. 91 Der Storch von Karl Spitzweg (Aus Bruckmanns „Ein Jahrhundert deutscher Kunst“)
(Zu Seite 134)

Abb. 92 Im Dachstübchen von Karl Spitzweg
(Mit Genehmigung von Franz Hanfstaengl, München)

Schwinds Münchener Genossen Neureuther, Spitzweg und Graf Pocci haben alle drei in demselben ersten Dezennium des 19. Jahrhunderts das Licht der Welt erblickt. Der Vater des 1808 am Isarstrand geborenen *Karl Spitzweg* wünschte, daß von seinen drei Söhnen der eine Arzt, der zweite Apotheker und der dritte Nachfolger in der väterlichen Material- und Spezereiwarenhandlung würde, „damit sie einander in die Hände arbeiten könnten". So kam der zukünftige Maler als Lehrling in die Dr. Pettenkofersche kgl. Hof- und Leibapotheke zu München, später konditionierte er als „Subjekt" zu Straubing und absolvierte auch sein pharmazeutisches Universitätsstudium. Erst einer schweren Krankheit bedurfte es, um ihm die Bahn aus der Apotheke zur Kunst frei zu geben. Und ein eigentümliches apothekermäßiges Etwas hat ihm sein Leben lang angehaftet. Dennoch hat der aufgedrungene Beruf seinem wahren inneren Berufe im letzten Grunde nicht Abbruch getan. Einmal blieb er so vor der Akademie und damit vor der hohen Kunst, der Historienmalerei, bewahrt, und dann lernte er in den verschiedenen Apotheken die köstlichen Originale kennen, wuchs er sich selber zu einem so wundervollen Original aus, wie er sie später mit einzigartigem Humor geschildert hat; verbindet doch die Volksvorstellung nicht zu Unrecht mit dem Apotheker den Begriff des Grilligen, Schrulligen und Wunderlichen. Spitzwegs [77]) Bilder, so könnte man übertreibend geradezu behaupten, stellen ein Abbild der Welt dar, wie sie sich in den Augen eines künstlerisch veranlagten schrullenhaften Apothekers widerspiegelt. „Der arme Poet", der bei hellichtem Tag im Bett liegt, um die Feuerung zu sparen — der seinen Regenschirm aufgespannt hat, um dem durchs schadhafte Dach durchrieselnden Regen zu wehren — und der an seinen klapperdürren Fingern trotz Not und Ungemach seine Verse ruhig weiter skandiert, war der erste jener Charaktertypen, in deren humorvoller Wiedergabe der Künstler schier unerschöpflich war. Anfangs bediente er auch die „Münchener Bilderbogen" und die neuentstandenen „Fliegenden Blätter", später verlegte er sich ausschließlich auf die Malerei. Und im Ölbild, nicht im Holzschnitt liegt seine Bedeutung. Spitzwegs Gemälde sind klein, sehr klein im Format und meist nur von wenigen Figuren bevölkert. Unter diesen pflegt irgendein grilliger, wunderlicher Hagestolz die

Abb. 93 Die Hochzeitsreise von Moritz v. Schwind in der Schackgalerie zu München (Zu Seite 131 und 134)

Hauptrolle zu spielen, gleichviel ob dieser nun im geblümten Schlafrock des behäbigen Privatiers steckt, in der Kutte des Einsiedlers oder im Waffenrock des Landwehrmannes älterer Ordnung. Köstlich ist der Bücherwurm, der, Bücher in den Händen, Bücher in den Taschen, Bücher zwischen den Beinen, auf der höchsten Stufe einer Leiter in seinem Bibliothekzimmer lesend, eines stillen Glückes genießt. Eine ganze Anzahl von Spitzwegs Bildern sind dem Liebesleben entnommen, einem Liebesleben eigener Art. Der „Witwer" blickt über das Bild seiner Seligen, das er ans Herz drückt, hinweg zwei vorüberwandelnden Schönen nach. Von den „Wäscherinnen" ist die Mutter mit Aufhängen von Hemden eifrigst beschäftigt. Von ihrem Töchterlein sieht man bloß die zierlichen Füßchen unter einem riesigen, sonnenbeschienenen leinenen Laken vorspitzen, durch welches der übrige Körper nur als Schattenriß hindurchscheint. Und nun kommt ihr Köpfchen zum nicht geringen Entsetzen der Mutter eben in auffällige Annäherung mit den Lippen eines anderen, durch Raupenhelm und Schnurrbart kenntlich gemachten Schattens! — Ein schmales, überhöhtes Bild gewährt Einblick in ein enges Gäßchen, in dem ein junges Liebespaar an der Bude eines Antiquars vorbeistreicht, vor der unter anderem Urväterhausrat auch eine gerade dem Meere entstiegene Aphrodite in eine leere Wiege blickt, neben der zärtliche Tauben schnäbeln. Das Gegenstück dazu bilden drei entzückende Kinder, die mit aufgehobenen Schürzen einen vorüberfliegenden Storch um ein Brüderchen ansingen (Abb. 91). Wie Spitzweg in seinen Hagestolzbildern im letzten Grund immer sich selbst gemalt hat, so zieht durch jene Liebesbilder, wie komisch sie sich auch auf den ersten Blick geben mögen, das verhaltene Liebessehnen des Junggesellen. Niemals rührender als in dem „Abschied", der in derselben Schackgalerie wie Schwinds „Hochzeitsreise" hängt (vgl. Abb. 93 und 94). Hier das glückselige Hinausfahren des jungen Paares

in den lachenden Morgen und in die weite herrliche Welt, dort der Abschied des Jünglings, der sich von seiner Braut losreißt, um einsam in die bereitstehende Postkutsche einzusteigen. Nichts kennzeichnet schärfer den Unterschied in der seelischen Grundstimmung der doch wahlverwandten und innig befreundeten Künstler. Der behäbige, kleine, untersetzte, wohlbeleibte Schwind, der von seiner Gattin mit einer blühenden Kinderschar beschenkt war, verlieh sogar seinen himmlischen Gestalten, mit denen er so gern den Aufstieg in höhere Regionen unternahm, ein gut Teil seiner erdgeborenen Behaglichkeit, der große hagere alte Junggeselle Spitzweg, der seine Modelle stets auf dieser Erde unter spießbürgerlichen und urbehaglichen Menschen fand und diese so grundwahr wiedergab, applizierte ihnen dabei stets eine bescheidene Dosis seiner feinen künstlerischen Empfindung und seiner eigenen Wehmut. Diese Wehmut ist sein persönlicher Besitz; sein Behagen, sein Witz und sein Humor spiegeln dagegen das spezifisch münchnerische Naturell ebenso getreu wider, wie Schwinds höhere Kunst den Gesamtcharakter des gemütsinnigen und phantasievollen bayerisch-österreichischen Volksstammes. Spitzwegs eigenartige humorvolle Auffassung machte sich nicht nur den Menschen, sondern ebenso sehr den Dingen gegenüber geltend. In Landshut, Landsberg, Rottenburg und anderen bayerischen und schwäbischen Landstädtchen, die ihr mittelalterliches Aussehen treu bewahrt hatten, versenkte sich dieser berufene Darsteller „der guten alten Zeit“ schauend und zeichnend in die Poesie des altdeutschen Straßenbildes. Auch wohnte er in München im ältesten und malerischsten Stadtteil, am Heumarkt nächst dem Zeughause, in dem jetzt die (städtische) sog. Maillinger-Sammlung untergebracht ist. Von dort aus blickte er über eine Unzahl alter Dächer, die sich malerisch überschneiden, bis zum Petersturm und dem Turm der Heiligen-Geist-Kirche. Und nun besaß dieser seltene Mann die hohe Gabe, alle Eindrücke und Studien so im Kopf bereit zu haben, daß sie ihm jederzeit zur Verfügung standen. Aus rinnenden Brünnlein, an denen Mägde Wasser schöpfen, Treppen, Giebelhäusern, Kirchtürmen, Wirtshausschildern, malerischen Durchblicken, Erkern, Gesträuch, Blumentöpfen, allerlei Haustieren und allerlei Hausgerät bildete er eine lebendige und tote Staffage, die zu seinen grilligen Käuzen paßt wie das Fleisch zu den Knochen. Gerade in der vollendeten

Abb. 94 Der Abschied von Karl Spitzweg in der Schackgalerie zu München

Abb. 95 Die Serenade aus dem Barbier von Sevilla — von Karl Spitzweg in der Schackgalerie zu München

Harmonie zwischen Menschen, Menschenwerk und Natur besteht der eine Hauptreiz seiner Schöpfungen. Der andere in den rein malerischen Qualitäten. Denn dieser Dichter war zugleich im eigentlichen Sinne des Wortes Maler, nicht nur der einzige wirkliche Maler unter den Deutschromantikern, sondern überhaupt für seine Zeit ein einziger Maler in ganz Deutschland. Er ist in der Tat der allerälteste von sämtlichen deutschen Künstlern des 19. Jahrhunderts, die bereits eine ausgereifte malerische Kultur besaßen und deren Bilder auch als Gemälde uns heute noch einen reinen und unmittelbaren Genuß verschaffen (Abb. 95). Zu dem hervorragenden Koloristen hatte sich Spitzweg an den alten Meistern der Pinakothek, unter dem Einfluß von Schleich und Rahl sowie auf Reisen nach Italien, London, Antwerpen und Paris herangebildet. In Paris ließ er die Schule von Barbizon und besonders Diaz auf sich wirken. Dabei war dieser große Künstler ein gründlich und vielseitig gebildeter Mann, der sich in Burnets „Prinzipien der Malerkunst" vertiefte, sowie für Naglers „Monogrammisten" zuverlässige Angaben beizusteuern vermochte, und zugleich ein außergewöhnlich gütiger und selbstloser Mensch, der, vor Nahrungssorgen ohnehin geschützt, seine Bilder lieber gleich herschenkte, als verkaufte. Im Jahre 1885 ist er hochbetagt in seiner Heimatstadt München verschieden.

Der Zeichner und Radierer *Franz Graf Pocci* [78]) (1807—76) erscheint neben ihm nur wie ein Dilettant. Aber es ist psychologisch wie kulturgeschichtlich interessant und nur aus dem süddeutschen, speziell bayerischen Milieu heraus erklärlich, daß der hochgeborene Graf Pocci, welcher der Sohn eines Generalleutnants und selber Oberhofmeister war, in seinen Kinder-, Studenten-, Soldaten- und Volksliedern den schlichten Ton des damaligen Volkes textlich und bildlich mit vollendeter Sicherheit zu treffen verstand. Pocci hat in neuerer Zeit eine Art Auferstehung als Künstler des Schattenspieltheaters gefeiert.

Eugen Neureuther (geb. zu Bamberg 1806, gest. zu München 1883) ist als Fresko- und Ölmaler hervorgetreten (München, Residenz, Polytechnikum und Schackgalerie). Aber seine eigentliche Bedeutung war die eines „Wiedererweckers der Radierung" (Reber). An den Randzeichnungen Dürers zum Gebetbuch des Kaisers Max, die überhaupt für die Deutschromantiker von hervorragender Bedeutung

waren, entwickelte er sich zum bedeutenden Ornamentiker, dessen Stärke darin bestand, inmitten üppigen Blumen- und Blattgeranks aus Blumenkelchen Mann und Weib hervorsteigen zu lassen. Seine Stoffe entlehnte der liebenswürdige Künstler dem oberbayerischen Volksleben, wie es sich in der Stadt München und namentlich im Gebirge abspielt, oder er illustrierte hervorragende Dichterwerke (Abb. 96), wie Bürgers Ballade vom wilden Jäger, besonders aber hat er Goethes Gedichte mit Randzeichnungen umsponnen, wofür ihm der greise Dichterfürst wenige Wochen vor seinem Tode die wärmste Anerkennung aussprach.

Abb. 96 Bauernregel, Radierung von Eugen Neureuther

Außer den Münchnern sind neben Schwind, der das romantische Ideal am bedeutendsten zum Ausdruck brachte, vor allen anderen seine beiden österreichischen Landsleute Steinle und Führich zu nennen. Sie waren die Heiligenmaler unter den Deutschromantikern. Während Cornelius gelegentlich sich selbst als christlichen Maler bezeichnete, Schnorr sich sein Leben lang mit christlichen Stoffen abgab und endlich sein Lebenswerk mit der Bilderbibel krönte, hat Schwind verhältnismäßig selten Heiligenbilder gemalt. Dagegen war *Joseph Führich* (1800—76) der Mann, der das asketische Feuer im höchsten Maße besaß, das Schwind sich selbst absprach, ein leidenschaftlicher, feuriger, fast fanatischer Deutschböhme. Führich war der Ernsteste von denen um Schwind, er trat als streitbarer christlicher Ritter auf den Plan, er erwies sich als begeisterter Anwalt der katholischen Kirche. Schon in seinem Äußeren verriet sich eine unverkennbare Ähnlichkeit mit dem typischen katholischen Geistlichen. Führich hat Aufzeichnungen aus seinem Leben [79]) hinterlassen, die trotz ihres ungelenken Stiles stellenweise große dichterische Schönheiten enthalten und von einer innigen religiösen Empfindung Zeugnis ablegen. An ihnen kann man erkennen, wie die romantischen Vorstellungen damals gleichsam in der Luft lagen. Dieser Künstler wurde nämlich nicht, wie die anderen Deutschromantiker, in der großen Stadt geboren und erzogen, so daß ihm jene Vorstellungen schon von außen hätten zugeführt werden müssen, vielmehr erblickte er in einem weltentrückten Landstädtchen, in Kratzau, an der Grenze der Oberlausitz, das Licht der Welt und brachte daselbst seine Jugend zu, und doch war auch er von Kindesbeinen an von romantischen Gedanken und Empfindungen erfüllt. In seines Vaters, eines schlichten bäuerlichen Malers, Werkstatt wächst er auf und bemüht sich schon als 16jähriger Jüngling mit einem echt romantischen Bilde „Wie der böhmische Herzog Borziwig auf der Jagd den heiligen Einsiedler Iwan findet". „Auf dem Bild hätte ich gern den Reiz des Naturlebens im

Abb. 97 Die Einführung des Christentums in den deutschen Wäldern — von Joseph Führich
München, Schackgalerie
(Aus „Die Gemäldegalerie des Grafen Schack", Verlag von Dr. E. Albert & Co., München)

Walde geschildert, wie er mich oft auf Spaziergängen so unwiderstehlich anzog. Ich benutzte jede freie Stunde, um etwas davon der Natur abzulauschen, und hatte nicht weit zu gehen, um zu finden, was ich suchte — den rauschenden Waldbach, schöne, reichbewachsene, bemooste Felsenwände im Tannenschatten. Ich nahm eine junge Fichte aus dem Walde mit nach Hause und stellte sie neben die Staffelei; allein bald ermüdete mich diese Art der Naturnachahmung, ich hatte weder Geschick noch Selbstverleugnung dafür, um so weniger, als das Streben, an einer Gestalt oder an einem Kopfe einen gewissen bestimmten Ausdruck zu erreichen, mir als eine dankbarere Mühe sich darstellte. Damals verwechselte ich die Poesie der Natur, der ich unbewußt nachstrebte, mit ihrer materiellen äußeren Erscheinung; — die große Aufgabe der historischen Kunst, die Form auf ihren inneren Ausdruck zurückzuführen und diesem sie dienstbar zu machen, war mir noch fremd." Diese Stelle in Führichs Selbstbiographie (S. 8 und 9) charakterisiert nicht nur diesen Künstler allein, sondern die ganze Kunstrichtung und ist ebenso bezeichnend für die innige Versenkung in das Allwalten der Natur wie für die mit Unfähigkeit gepaarte Unlust, sich der Natur wahrhaftig bis in alle Einzelheiten zu bemächtigen. Führich bildete sich dann später in Prag im Sinne der damaligen Zeit weiter, er vertiefte sich in Wackenroders „Herzensergießungen", und die Bekanntschaft mit Dürer bildete gleichsam den Schlußstein seiner künstlerischen Erziehung. Auch Führich ist nach Italien gegangen und hat sich hier mehr als Schwind angeeignet, ohne jedoch mit vollen Segeln ins italienische Fahrwasser hineinzusteuern, wie es etwa Schnorr vor ihm getan hatte. Wenn seine Schöpfungen nach dem Aufenthalt im Süden auch eine gewisse Verquickung italienischer und altdeutscher Formen verraten, so wiegen letztere doch entschieden vor. Schließlich erhielt Führich eine Stellung als Kustos in Wien und ist dort im Jahre 1876 gestorben. In der Hauptsache hat er Bilderbogen gezeichnet, die entweder in Holz geschnitten oder in Kupfer gestochen wurden. Seine Hauptwerke sind: Das Gebet des Herrn, Der Psalter und bethlehemitische Weg, Die Nachfolge

Christi, Der verlorene Sohn, Die Legende vom hl. Wendelin, Illustrationen zum Buche Ruth. Der moderne Beschauer muß über manche technische Ungeschicklichkeit, über manche Übertriebenheit, namentlich in den vielbrüchigen Gewändern hinwegsehen, ehe sich ihm die gemütsinnige Kunst dieses eigenartigen Mannes erschließt. Führich vermochte besonders den poetisch-patriarchalischen Ton des Alten Testaments fein anzuschlagen. In allen seinen Werken lebt ein reiner, keuscher, religiöser und dabei kirchlicher Geist. Ein besonderer Reiz besteht in der kräftigen Betonung des landschaftlichen Elementes in echt romantischem Sinne: ohne starkes Naturgefühl, aber voll inniger Gefühlsseligkeit (vgl. Abb. 97). Bei Führich haben sich Kunst und Leben durchaus gedeckt. Wie er als Maler in die Vergangenheit schaute, so war er auch in der Politik streng konservativ und hochkirchlich gesinnt. Von all den katholischen und katholisierenden Romantikern hat er den Liberalismus und den Protestantismus am glühendsten gehaßt und am entschiedensten befehdet, dabei aber niemals über die Berge geschielt, sondern ist vom Scheitel bis zur Zehe ein kerndeutscher Mann geblieben.

Der andere österreichische Landsmann Schwinds, *Eduard Steinle* (1810—86)[80]), war, wie Schwind selbst, ein Wiener Kind, er hat sich auch wie dieser in der Fremde, wohin er verschlagen ward, sein Leben lang als Wiener gefühlt, und die echt wienerische feine musikalische Empfindung war ihm mit Schwind gemein. Die erste Ausbildung empfing Steinle in seiner Heimatstadt, dann trat er die übliche Romreise an, besuchte den Rhein und ließ sich endlich in Frankfurt a. M. nieder, wo er auch hochbetagt gestorben ist, ohne daß er sich daselbst jemals heimisch gefühlt hätte. Steinle war von einer außergewöhnlichen Fruchtbarkeit und von einer fast ebenso großen Mannigfaltigkeit. Quantitativ liegt auch bei ihm das Schwergewicht auf dem Gebiete der kirchlichen Kunst. Außer zahlreichen Fresken, z. B. den Engelchören für den Kölner Domchor, und ebenso zahlreichen Kartons für Kirchenfenster, hat er weit über hundert religiöse Tafelbilder geschaffen. Gelegentlich erging er sich auch in kirchlich-politischen Darstellungen satirischer Art, wobei er sogar recht bissig werden konnte. Zum Bei-

Abb. 98 Der Türmer von Eduard Steinle in der Schackgalerie zu München

spiel: In schöner Hochgebirgslandschaft hat sich ein wandernder Handwerksbursch ermüdet unter einem großen Eichbaum niedergelassen und ist eingeschlummert. Nun hängt an dem Baum ein Muttergottesbild, und die Landleute gehen vorüber und erweisen dem Bild ihre Ehrfurcht durch Kreuzschlagen und Verneigen. Darüber wacht der Handwerksbursch auf, sieht sich erstaunt um und ruft aus: „Ja, woher wissen denn die Leute, daß ich aus Berlin bin?!“ — Indessen lebt Steinle weder als Satiriker noch als Kirchen- und Freskomaler fort, sondern als Aquarellist und Illustrator, als der Illustrator Shakespeares und der Märchen Klemens Brentanos, z. B. des Märchens vom Müller Radlauf, sowie als Maler einiger von feiner, zarter musikalischer Empfindung getragener Ölbilder, unter denen die Lorelei, der Violinspieler und der Türmer der Schackgalerie sowie der Großpönitentiar im Städelschen Institut zu Frankfurt a. M. zu den besten gehören. Die wunderbare Wirkung des Großpönitentiars beruht auf scharf herausgearbeiteten Gegensätzen seelischer und rein kompositioneller Art, hauptsächlich aber auf der besonderen Begabung des Künstlers, einen derartigen Vorgang gemütlich zu durchdringen und ihn so, von Gefühl erfüllt, überzeugend zur Darstellung zu bringen (Abb. 99). Auf hohem Stuhle thront der Beichtvater. Fünf Stufen führen zu ihm empor. Er ist gerade von vorn genommen und erleidet so gut wie gar keine Überschneidung. Seine Gestalt ist auf der lotrechten Mittelachse des Bildes angeordnet. So ist alles geschehen, um ihn als Hauptfigur kräftig hervorzuheben. Und nun beugt sich der milde Greis mitleidig und verzeihend zu dem Sünder herab. Dünnes Greisenhaar flattert unter seinem Käppchen hervor und spielt um die mageren Schläfen, der altersmorsche Körper ist in die weiten Falten des Priestergewandes gehüllt. Der Beichtende dagegen, ein sehniger Jüngling, dessen unverbrauchte Kraft durch die knappe kurze Kleidung noch mehr hervorgehoben wird, kauert sich ganz in sich zusammen, demütigt sich, um Verzeihung zu erlangen. Kompositionell vermögen ihm der Stab und das Gewand des Beichtvaters das Gegengewicht zu halten. Endlich das erbarmende Umfassen und Handauflegen von seiten des letzteren! Niemals dürften seelische Not und menschliches Erbarmen künstlerisch inniger zum Ausdruck gebracht worden sein. Wohl ohne es selbst zu wissen und zu wollen, ist Steinle mit dieser selten schön und harmonisch abgewogenen Komposition über die Grenzen des Bekenntnisstandpunktes hinausgelangt und hat ein ergreifendes Seelengemälde geschaffen, das auch jedem Nichtkatholiken zu Herzen gehen muß. — Von den Schackgaleriebildern bringen wir hier den „Türmer“ mit der Turmschwalbe (Abb. 98). Die Hände und Gelenke der Figur sind beachtenswert gut gezeichnet, wie sich das Bild auch in der Farbe für einen deutschen Gedankenkünstler von erstaunlicher Tüchtigkeit erweist. Zu dem „Violinspieler“ derselben Schackgalerie soll eine Erzählung aus dem Leben des berühmten Tartini den Vorwurf geliefert haben. Tartini galt einst in Padua für verschollen, als man ihn unerwartet auf einem Turm spielen hörte. Wie unter Tartini, so liegt auch tief unter dem Violinspieler Steinles die Welt mit ihrem Markten und Feilschen. Der Violinspieler sitzt auf einer Fensterbrüstung im hohen Turm, ganz in sein Spiel, ganz in sein Gefühl versunken und verloren. Das Gemälde kennzeichnet die gesamte deutsche Romantik, es könnte ihr geradezu als Titelbild dienen. Wie jener Violinspieler, so war die deutsche Romantik ganz in ihre erträumte Gefühlswelt verloren und ließ die wirkliche Welt verächtlich zu ihren Füßen liegen.

Alles in allem genommen, reichen indessen weder die anderen Österreicher noch die Münchener an den einzigen Moritz von Schwind heran. Dagegen besaß Schwind in *Ludwig Richter*[81]) einen ebenbürtigen Kunstgenossen. Schwind und Richter haben — und zwar dieser in noch höherem Maße als jener — die größte Volkstümlichkeit von allen deutschen Künstlern errungen, indem sie die Eigen-

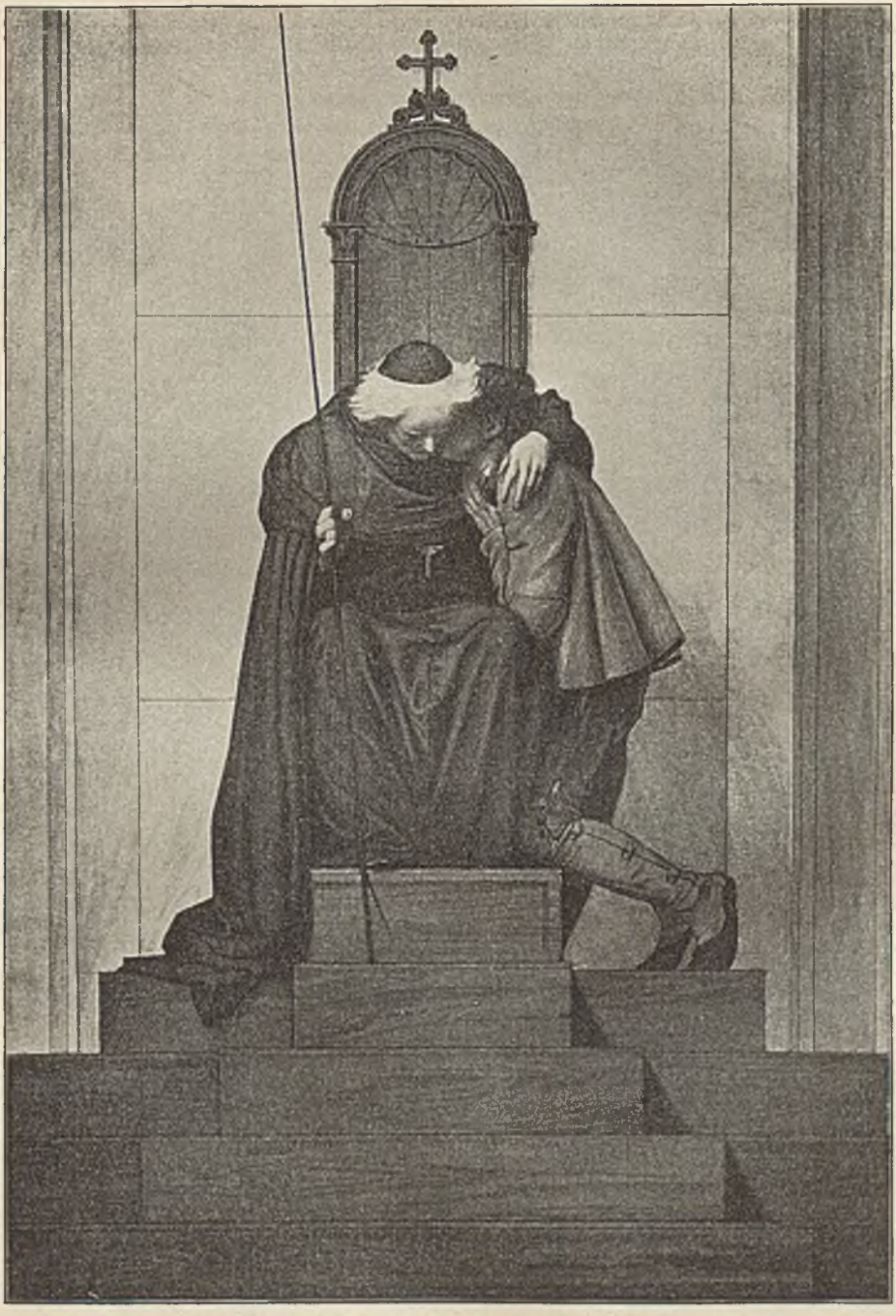


Abb. 99 Der Großpönitentiar von Eduard Steinle
Frankfurt a. M., Städelsches Kunstinstitut

schaften und Tugenden, welche das deutsche Volk damals ehrten und zierten, in ihren Werken zum Ausdruck brachten: den lebendigen Sinn für das Gemütliche

und Behagliche, aber auch für das Idyllische und für das Märchenhafte, die schöpferische Einbildungskraft, die unbedingte Ehrlichkeit und strenge Gerechtigkeitsliebe, die tiefe Innerlichkeit und den kerngesunden Humor, mit einem Wort, das deutsche Gemüt. Weil sie selbst fürwahr dieses goldene deutsche Gemüt besaßen, vermochten sie es auch in ihren Werken zu offenbaren. Daher leben sie in diesen fort, trotzdem die Kunstrichtung, der sie anhingen, längst überwunden

Abb. 100 Originalzeichnung von Ludwig Richter, in der Graphischen Sammlung, München, Neue Pinakothek

ist. Die Kunstmittel, deren sie sich bedienten, waren bescheidene, stellenweise sogar dürftige. Aber was sie damit ausdrückten, ist so schön und tief und groß, daß es mit den Kunstmitteln nicht zusammen untergehen konnte, sondern bestehen blieb, fortlebt und fortwirkt. Wenn so Schwind und Richter als echte, große und wahre Künstler über dem Wechsel der Zeiten erhaben blieben, haben sie auf der anderen Seite auch wieder den Geist ihrer Zeit kräftig ausgesprochen, sind deren charakteristische Interpreten gewesen.

Abb. 101 Holzschnitt von Ludwig Richter
Aus „Christenfreude" (Verlag von Alphons Dürr in Leipzig)

Richters Lebens- und Entwicklungsgang verlief wesentlich anders als derjenige Schwinds. Seine Jugend hat mit dessen Jugend nur eines gemein: die Armut. Aber Richter wuchs auch aus einfachen kleinbürgerlichen Verhältnissen heraus, und er war Sachse. Seine Wiege hat am Elbstrand gestanden, in Dresden. Wir hegen von dem Wesen des Sachsen zur Zeit Ludwig Richters eine ganz bestimmte Vorstellung: zwischen bayerischer Derbheit und preußischer Schärfe schien die sächsische Gemütlichkeit mitten inne zu wohnen. Gewiß gab es in Sachsen auch andersgeartete Männer, aber im allgemeinen galt der Sachse im 19. Jahrhundert als ein überaus gutmütiger, nachgiebiger, weichherziger, genügsamer, sparsamer und ein klein wenig spießbürgerlicher Geselle. Ludwig Richter besaß nun alle diese charakteristisch sächsischen Eigenschaften in höchstem Maße, wenn auch in idealer Verklärung. Er hat eine harte Jugend durchgemacht, da in seine Knabenzeit die Napoleonischen Kriege fielen, und diese haben auf das helle Kindesglück einen tiefen Schatten geworfen. Ja, Richter sollte sogar den Schrecken des Krieges am eigenen Leibe verspüren, indem er als zehnjähriger Knabe die Belagerung Dresdens miterlebte und sich dabei einst, wie er das in seiner Selbstbiographie reizvoll ausgemalt hat, mit den Seinigen in den Keller flüchten mußte, woselbst sich schließlich, nachdem sich die anfängliche Spannung gelöst hatte, ein äußerst behagliches Kleinbürgerleben entfaltete, während draußen die Kanonen heulten.

Ein anderes Mal wurde er aber auch Zuschauer einer der grausigsten Kriegsszenen, als von einem Leiterwagen die völlig entblößten Leiber toter Krieger wie Warenballen mit roher Geschäftsmäßigkeit abgeladen wurden. Derartige Ereignisse dürften auf seine zart empfindende Seele einen erschütternden und bleibenden Eindruck gemacht und seinem Wesen jenen Grundzug von Entsagung verliehen haben. Die Unsicherheit und Vergänglichkeit alles Irdischen ist ihm hier mit erschütternder Deutlichkeit aufgegangen und hat seine Gedanken auf das Jenseits gerichtet. Er glaubte daran und hat dieser Überzeugung in Wort und Bild beredt Ausdruck verliehen. Überhaupt machte sich bei so tief innerlichen Künstlernaturen, wie Schwind und Richter, die Religion naturgemäß bedeutsam geltend, und daneben auch das Bekenntnis. Richter nahm in konfessioneller Beziehung einen eigenen Standpunkt ein. Er, der Sachse, stammte aus protestantischer Familie, aber der eine seiner Ahnen war aus Geschäftsrücksichten zum Katholizismus übergetreten, und Ludwig Richter selbst wurde zwar protestantisch getauft, aber katholisch erzogen. Im weiteren Verlaufe seines Lebens schwankte er zwischen den Bekenntnissen hin und her, ließ bald die Feierlichkeit der katholischen Messe auf seine empfängliche Künstlerphantasie wirken, bald suchte er in protestantischen Predigten Trost und Erhebung, allerdings ohne sie, wie er selbst sagt, stets darin gefunden zu haben. Er strebte danach, das Beste aus beiden Konfessionen in sich, in seinem Wesen und in seiner Kunst zu vereinigen. Bald enthalten seine Blätter poetisch-katholisierende Züge, bald muten sie uns so frisch und glaubensstark an wie ein Kirchenlied von Paul Gerhardt.

Ludwig Richter war wie Schwind in jungen Jahren nach Italien gewandert, wo sich der schmiegsame, nachgiebige Sachse von den großen Italienern und ihren deutschen Nachfolgern ganz anders packen und beeinflussen ließ. Er bemühte sich herzlich darum, die zahllosen großzügigen, formenreichen, aber unsäglich eintönigen Abbilder italienischer Landschaft, wie sie damals von deutschen Künstlern gezeichnet und gemalt wurden, um eine beträchtliche Anzahl zu vermehren. Ferner malte er den Watzmann nach eigenen Reisestudien in der großartigen Manier Kochs und erwies sich überhaupt als ehrfürchtiger und lernbegieriger Schüler jener damals in Rom hoch anerkannten Berühmtheit. Aber so sehr er auch Großzügigkeit anstrebte, verfiel er unwillkürlich in Kleinmalerei. Und so sehr er sich bemühte, zu italienisieren, verdeutschten sich doch die italienischen Natureindrücke zusehends unter seinen Augen, ja im fremden welschen Lande fielen ihm lauter heimische Motive ein. Trotzdem stand für den Künstler eine streng, rein und groß erfaßte italienische Landschaft damals im Mittelpunkt alles Kunstschaffens, damals und auch viel später noch, als er längst in seiner sächsischen Heimat eine Anstellung als Lehrer an der Meißner Kunstschule gefunden und ein deutsches Weib gefreit hatte. Immer noch schwebte ihm, der in klassizistischen Vorstellungen befangen blieb, Italien als das einzige wahre Kunstland vor, und — von der Kleinlichkeit

Abb. 102 Holzschnitt von Ludwig Richter
Aus „Unser täglich Brot"
(Verlag von Alphons Dürr in Leipzig)

deutscher Zustände eingeengt — war er von heißer Sehnsucht erfüllt, jenes Land seiner Träume wieder zu sehen. Endlich schien sich dem Künstler, der sich kümmerlich durchs Leben schlagen mußte, eine günstige Gelegenheit zu bieten: das Reisegeld war beisammen, der Tag der Abreise festgesetzt, da — wird ihm die Frau krank, und die erhoffte Freudenzeit verwandelt sich in eine Leidenszeit. Allerdings genas ihm die geliebte Gattin wieder, aber das ersparte Reisegeld war für Doktor und Apotheker größtenteils draufgegangen. Wenigstens reichte der Rest, wenn auch nicht für eine Reise nach Italien, so doch für einen Ausflug in die Sächsische Schweiz. Auf diesem Ausflug gingen dem Italienschwärmer mit einem Male die Augen für die Herrlichkeit deutscher Landschaft auf. Ganz besonders war es die Gegend am Schrekkenstein, die ihm einen unauslöschlichen Eindruck machte. „Als ich an einem wunderschönen Morgen bei Sebusein über die Elbe fuhr", so äußert er sich selbst darüber in seinen Lebenserinnerungen, „und die Umgebung mich an italienische Gegenden erinnerte, tauchte zum ersten Male der Gedanke in mir auf: Warum willst du denn in weiter Ferne suchen, was du in deiner Nähe haben kannst? Lerne nur diese Schönheit in ihrer Eigenartigkeit erfassen, sie wird gefallen, wie sie dir selbst gefällt.

Abb. 103 Feierabend von Ludwig Richter Aus „Gesammeltes" (Verlag von Alphons Dürr in Leipzig)

Da fielen mir die Goetheschen Strophen ein:

Aug', mein Aug', was sinkst du nieder?
Goldne Träume, kehrt ihr wieder?
Weg, du Traum, so Gold du bist;
Hier auch Lieb' und Leben ist!

... Als ich nach Sonnenuntergang noch am Ufer der Elbe stand, dem Treiben der Schiffsleute zusehend, fiel mir besonders der alte Fährmann auf, welcher die Überfahrt zu besorgen hatte. Das Boot, mit Menschen und Tieren beladen, durch-

Abb. 104 Die Überfahrt am Schreckenstein von Ludwig Richter
Dresden, Gemäldegalerie
(Nach Photographie Brockmann Nachf., Dresden)

schnitt den ruhigen Strom, in welchem sich der goldene Abendhimmel spiegelte. So kam unter anderen auch einmal der Kahn herüber, mit Leuten bunt angefüllt, unter denen ein alter Harfner saß, welcher statt des Überfahrtskreuzers etwas auf der Harfe zum besten gab.

Aus diesen und anderen Eindrücken entstand nachher das Bild ‚Die Überfahrt am Schreckenstein', der erste Versuch, in welchem ich die Figuren zur Hauptsache machte ..." (Abb. 104). Der alte, vornübergebeugte, ganz in sein Spiel versunkene Harfenspieler erinnert an Goethes Harfner. Ihm gegenüber als Kontrastfigur der alte Schiffer, sein Pfeiflein schmauchend, kühl bis ans Herz hinan seiner Tätigkeit hingegeben. Wie dieser, so kümmert sich auch der kleine Bub neben dem Harfner verzweifelt wenig ums Harfenspiel und plätschert, wie Kinder zu tun pflegen, mit einem Zweig im Wasser. Aber die anderen Personen alle sind vom Spiel ergriffen, jeder in seiner Weise. Am meisten der elegische Jüngling mit den fein empfundenen Handbewegungen, welcher dem Alten unmittelbar gegenübersitzt. Auch in dem ländlichen Brautpaar erweckt die Musik zarte Empfindungen, weniger scheint sie auf das kleine Mädchen dahinter einzuwirken. Dagegen macht sie offenbar auf den Jüngling, der zwischen der hinteren und der vorderen Figurengruppe steht, den tiefsten Eindruck. Es ist der Wanderer mit dem Stab in der Hand, dem Ränzel auf dem Rücken und dem Eichenlaub an der Mütze, eine damals in Deutschland, dem Deutschland der mittleren Jahrzehnte des verflossenen Jahrhunderts, wirklich aus dem Leben gegriffene Gestalt. In dem Wanderer haben die Harfentöne die Freude an der Schönheit der Landschaft vertieft, und voll innerer Glut schaut er auf den Schreckenstein, der aus

Abb. 105. Der Brautzug von Ludwig Richter — Dresden, Gemäldegalerie
(Nach Photographie Brockmann Nachf., Dresden) (Zu Seite 148)

dem Wasser jäh und majestätisch zugleich emporsteigt, hoch empor über die sanften Hügel, welche die Elbe sonst einschließen. In dem Jüngling auf der Wanderfahrt hat Richter sein eigenes ideales Selbst dargestellt. Der Wanderer, der allein von allen Personen hoch aufgerichtet dasteht und zwischen ihnen wie eine scheidende Zäsur wirkt, der sich annähernd auf der Mittelachse des ganzen Bildes befindet und kaum eine Überschneidung erleidet, in dem daher die Gesamtkomposition gipfelt, ist der Träger der ganzen, auf musikalischen wie auf Momenten der landschaftlichen Schönheit beruhenden Stimmung. Durch die Blickverbindung vom Mann zum Berg wird dieser mit jenem, die Staffage mit der Landschaft glücklich verknüpft. Das Bild wirkt, auf Schwarz und Weiß übersetzt, günstiger als in dem hart und kalt gefärbten Original, das in der Dresdener Gemäldegalerie hängt. Aber auch in der Abbildung erkennt man die vielen Härten, die mangelhafte stoffliche Charakteristik, z. B. des Wassers, und andere derartige Mängel mehr. Aber wann und wo hat jemand die Freude des Menschen an landschaftlicher Schönheit überzeugender in ein Bild hineinzulegen gewußt, als hier der seelenvolle Ludwig Richter?! — Wer hat die ganze romantische Felsen- und Burgen-, Strom- und Harfenstimmung des damaligen Deutschlands richtiger getroffen?! — Für sein Leben und Schaffen aber bedeutet das Bild überdies einen entscheidenden Wendepunkt. Er äußert sich selbst darüber: „Von dieser Zeit an wandte sich mein Streben wieder ganz der heimischen Natur zu . . . Wenn ich in den letzten Jahren meine Begeisterung nur an meinen italienischen Naturstudien und der immer blasser werdenden Erinnerung entzünden konnte, so empfand ich jetzt das Glück, täglich frisch aus der Quelle schöpfen zu können. Jetzt wurde mir alles klar, was mich umgab, auch das Geringste und Alltäglichste, ein interessanter Gegenstand malerischer Beobachtung. Konnte ich jetzt nicht alles gebrauchen? War nicht Feld und Busch, Haus und Hütte, Menschen wie Tiere, jedes Pflänzchen und jeder Zaun und alles mein, was sich am Himmel bewegt und was die Erde trägt?“ — Neben der Überfahrt am Schreckenstein gilt wohl der „Brautzug“ als das bedeutendste Gemälde Richters, gleichfalls in der Dresdener Galerie (Abb. 105). Braut und Bräutigam treten gerade aus dem Walde heraus auf die blühende, lachende Flur. Der Wald besteht aus uralten, unendlich mannigfaltig verzweigten Eichen; nur am seitlichen Waldesrand stehen jüngere Fichtenbäume. Aber aus einer Lichtung mitten im Walde, gerade da, wo die beiden weißen Tauben — ein Symbol des Liebespaares — vorüberfliegen, grüßt eine Kapelle freundlich herab. In ihr ist soeben das junge Paar getraut worden, das nun durch den Forst heruntersteigt. Aber der letzte und stärkste Eichbaum lenkt mit seinem blumenumkränzten Muttergottesbild die Gedanken noch einmal zurück zur Kapelle, während unmittelbar vorm Walde der Hirtenbub mit lustigem Jauchzen das junge Paar gleichsam im neuen Leben empfängt. Und um die Staffage ja recht reich und mannigfaltig zu gestalten, tauchen hinter den Schafen des Hirten noch ein paar Rehe unter den Fichten auf. Das junge Paar aber schreitet sitt-

Abb. 106 Der Mond ist aufgegangen... von Ludwig Richter

Abb. 107 Hausmusik von Ludwig Richter

sam fürbaß, der Bräutigam schaut mit seinen langen Haaren und dem bartlosen zarten Gesicht fast wie ein verkleidetes Mägdlein aus. Hinter dem Paar das Brautgeleite mit humorvoller Charakteristik, die fast ans Groteske streift. Geradezu zum Entzücken ist es, wie der Zug in rhythmischem Takt herabsteigt, halb von den Zweigen verborgen, halb zwischen ihnen hervorlugend. Dem Paar voraus aber eilen die Kinder mit ihren Blumen, mit ihrem Hunde über den Steg, über den Bach und der fernen Burg, vermutlich der Wohnstätte des jungen Paares, entgegen.

Empfing der Künstler die erste Anregung, der er es verdankt, daß er sich aus der Schar der vielen italienisierenden Maler heraushob und zu unserm Ludwig Richter wurde, unmittelbar in der deutschen Landschaft wie von den Menschen, die sich in ihr bewegen, und ging diese erste Anregung mittelbar vom Krankenbett seiner Frau aus, so erhielt er die andere Anregung in der Kinderstube. Wenn Richter, ermüdet von seiner Lehrtätigkeit und den großen italienisierenden Kompositionen, die er tagsüber entworfen hatte, sich abends zur Erholung zu seinen Kindern setzte und ihnen etwas vorzeichnete, woran sie ihre hellichte Freude haben konnten: einen Vogel auf einer Stange, einen Hund und eine Katze, und daneben die Kinder selbst und ihr Spielzeug, ihre Stühle und ihr Tischchen, schließlich die ganze Stube mit dem traulichen alten deutschen Kachelofen, und ein anderes Mal Hof und Garten und die anstoßenden Äcker und Wiesen und Wälder, so dachte er, der in den damaligen übertriebenen Vorstellungen vom Erhabenen befangen war, wohl selbst nicht daran, daß er gerade dadurch berühmt werden und sich gerade dadurch in das Herz des deutschen Volkes hineinzeichnen würde! — Seine Kinder aber zeigten und schenkten ihres Vaters Zeichnungen ihren Gespielen, und diese wieder anderen, und so ging das immer weiter. Und Richter mußte, er mochte selber wollen oder nicht, seine Zeichnungen in Stich und Radierung, hauptsächlich aber in Holzschnittmanier vervielfältigen lassen und für

Abb. 108 Der Krieger und sein Kind von Theodor Hildebrandt
Berlin, Nationalgalerie
(Nach Photogr. der Photogr. Gesellschaft, Berlin)

immer neue Illustrationen sorgen, die ihm aber auch gerade nur so aus der Feder oder vielmehr aus der Seele flossen. Die Ernennung zum Professor an der Kunstakademie in seiner geliebten Vaterstadt Dresden, in der er dann bis zu seinem Tode im Jahre 1884 geblieben ist, vermochte daran nichts zu ändern. Wiederholte Fußwanderungen durch Sachsen und durch Franken brachten immer neue Anregungen, und so wurde Richter, einzig in seiner Art, so recht eigentlich zum Maler und Zeichner des deutschen Bürger-, Bauern-, Kinder- und Familienlebens (Abb. 100—107).

Auch die Kunst der Schwind und Richter, so lieb und traut sie immer gewesen sein mag, war zeitlich und individuell begrenzt und bedingt. Diese Künstler vermochten weder formal noch inhaltlich den gesamten Umfang der Natur und des Lebens zu erfassen, die ganze Tiefe deutschen Wesens auszuschöpfen. Es ist nicht Goethe, es ist nicht Beethoven, der ins Bildkünstlerische übersetzt aus ihnen spräche, wohl aber sind sie Dichtern wie Mörike und Jeremias Gotthelf, Uhland und Eichendorff sowie dem Liederkomponisten Schubert zu vergleichen. Auch haben sie in glücklicher Einseitigkeit nur die Lichtseiten des Lebens gesehen und geschildert. An den Tiefen und Untiefen des Daseins sind sie in schlafwandlerischer Sicherheit ahnungslos vorübergeglitten. Der ganzen Kraft und Wucht menschlicher Leidenschaft, menschlicher Schuld, aber auch menschlicher Größe waren sie nicht gewachsen, daher vermögen sie den Beschauer auch nicht bis ins Tiefste zu erschüttern, wohl aber ihn zu erfreuen, zu erwärmen und zu erheben. Daher können sie auch trotz ihrer Volkstümlichkeit nicht als die tiefsten Seelenkünder deutschen Wesens betrachtet werden. Dieser Ruhm gebührt unserem großen Nürnberger Künstler Albrecht Dürer, seinen Zeitgenossen Hans Holbein d. J. und Matthias Grünewald aus Aschaffenburg, oder, wenn wir uns aufs 19. Jahrhundert beschränken wollen, allenfalls Alfred Rethel, Max Klinger oder dem Schweizer Arnold Böcklin. Aber neben den geistesstarken Helden und Gewaltigen haben auch die Männer ihren Platz, die unserem Dasein Licht, Sonne, Wärme, eitel Freude und Wonne bescheren. Und als Freudenspender fürs deutsche Haus und für die deutsche Familie werden Schwind und Richter fortleben, solange die deutsche Zunge klingt.

Der Nazarener Kunsthauptstadt war, wie die der Klassizisten, Rom gewesen. Die deutsche Romantik war hauptsächlich den klangreichen, phantasiekräftigen, zum Mystizismus neigenden, katholischen bayerisch-österreichischen Landen entsprossen und hatte ihr Hauptquartier in München aufgeschlagen. Der Sachse Ludwig Richter war eine Erscheinung für sich. Aber sollte denn die Romantik sonst wirklich nur am Donau- und Isarstrande gediehen sein? — Sollte der sagenumwobene Vater Rhein ihr keine frischen Kräfte zuzuführen vermocht haben?! —

Unwillkürlich verbindet man die Vorstellung von der Romantik mit dem Rhein und der Stadt Düsseldorf: Düsseldorferei, Düsseldorfer Romantik. Dort in Düsseldorf war von der kgl. preußischen Regierung die ehemals schon bestehende Akademie neu gegründet und Cornelius zu ihrem Direktor ernannt worden (vgl. S. 109)[82]). Aber dieser, mit seinem Herzen an den Glyptothekfresken hangend, hatte dort niemals festen Fuß zu fassen, geschweige denn bestimmenden Einfluß zu erringen vermocht. Nach seiner endgültigen Übersiedlung nach München ward er durch den letzten Nazarener *Wilhelm Schadow* ersetzt. Schadow brachte aus Rom und von Overbeck eine bestimmte katholisierende romantische Geistesrichtung, von seinem Vater, dem großen Berliner Bildhauer aber das bessere Teil seines Wesens: hohe Achtung vor einer guten Technik mit. Schadow war als Künstler ohne persönliche Eigenart, aber als Lehrer von ausgeprägter Begabung. Und nicht allein siedelte er von der Spree an den Rhein über, sondern mit einem Gefolge von Berliner und anderen ostelbischen Künstlern. Dieser Umstand hat der Düsseldorfer Schule das Gepräge verliehen. Die bayerisch-österreichische Romantik der Schwind und Spitzweg, Steinle und Führich war bodenwüchsig. Die Düsseldorfer Romantik verdankte ihre Entstehung protestantischen, von Hause aus nüchternen, in das katholische Rheinland verpflanzten Berliner Künstlern, die nun in ihrer leicht slawisch angehauchten Art in Rheinstrompoesie schwelgten. Daher drang ihre Kunst auch nicht tief in die rheinischen Kreise ein, wohl aber fand sie großen Beifall und starken Absatz auf den Berliner Kunstausstellungen. Wie die Nazarener in Rom — wohnten, lebten, lasen, schwärmten und arbeiteten die Berlin-Düsseldorfer Künstler in einem Raume zusammen, wenn auch nicht wie die S. Isidoro-Leute in einem aufgelassenen Kloster, sondern in der Akademie, und sie fühlten auch nicht wie jene die ganze Schwere des Daseins auf sich lasten, sondern sie waren ein lebfrisches feuchtfröhliches Künstlervölkchen, das sich den Rheinwein aufs beste schmecken ließ. Die ernst religiöse Stimmung der Nazarener wie die Märchenpoesie der bayerisch-österreichischen Künstler war aus dem Herzen geflossen, die Romantik der Düsseldorfer, ihre leise Wehmut, ihre Empfindsamkeit, ihr Schwelgen in der Darstellung trauernder Juden, unglücklicher Könige, reuiger Räuber, verliebter Ritter war nicht zu ihnen aus den Fluten des Rheines mit elementarer und die Herzen zwingender Wucht emporgestiegen, sondern all dies war ihnen bloß im Theater angeflogen.

Das unterscheidet im letzten und tiefsten Grunde die Düsseldorfer von der Münchener und der Wiener Romantik sowie von dem römischen Nazarenertum. Schwind glaubte an seine Nixen, seine Einsiedler und an seinen Rübezahl, die Düsseldorfer vermeinten nur, daran zu glauben. — In Düsseldorf blühte damals das Theater. Immermann hatte Shakespeare auf die Bühne gebracht. Nicht das blühende rheinische Volksleben, sondern die Immermannsche Bühne bildete den Nährboden der Düsseldorfer Romantik. Anlehnung an bestimmte Dramen-Szenen, wie die Ermordung der Kinder Eduards, war aufs äußerste beliebt. Ebenso die bildliche Verkörperung dichterischer Gestalten. So ward *Sohn* (geboren 1805 in Berlin, gestorben 1867 in Köln) durch seine „beiden Leonoren" berühmt. — Eine derartige Gegenüberstellung zweier Temperamente oder nach Geschlecht, Altersstufe, Beschäftigung und Charakter verschieden gearteter Menschen mit novellistischer Verknüpfung ist ausgesprochen düsseldorfisch, und höchst bezeichnend dafür das bekannte Bild von *Theodor Hildebrandt* (geboren 1804 in Stettin, gestorben 1874 in Düsseldorf) „Der Krieger und sein Kind" (Abb. 108). Der Krieger läßt sich von seinem Kindlein, das er sanft an seine eisengepanzerte Brust drückt, an seinem martialischen Schnurrbart zausen und droht ihm nur freundlich lächelnd mit dem Finger. Auf dem Fensterbrett steht ein schöner schlanker Weinkrug zwischen Gebetbuch und Wandkreuz. — Dem Beschauer bot sich nun die artigste Gelegen-

Abb. 109 Washingtons Übergang über den Delaware von Emanuel Leutze
Bremen, Kunsthalle

heit, sich vor einem solchen Bilde allerlei Gedanken zu machen. Ist der Krieger aus der Schlacht heimgekehrt oder erst im Begriff, sich darein zu stürzen? — Herzt er sein Kindlein zum letztenmal, und was soll nach seinem Tode aus ihm werden? — Jedenfalls ist der Krieger trotz seines rauhen Handwerks ein frommer Mann, worauf Buch und Kreuz hinweisen, ohne deshalb den im Weinkrug beschlossenen Freuden dieses Lebens abhold zu sein. — Auf alle Fälle wirkte der Gegensatz zwischen dem zarten Kinde und dem rauhen Krieger rührend und ergreifend. Ja, ist es denn aber auch wirklich ein rauher Krieger? — Nach der Ansicht der Berliner Kunstausstellungsbesucher der dreißiger und vierziger Jahre gewiß. Nach unseren heutigen Begriffen sicherlich nicht. Dieser lockige, lächelnde Mann hat seinen Harnisch doch nur auf der Bühne, aber niemals in der Feldschlacht getragen! — Dies eine Beispiel statt vieler. Der Düsseldorferei fehlt alles Feste, Männliche, Harte, Akzentuierte, Individuelle — sie schwelgt im Allgemeinen, Typischen, Weichen, Schematischen, Zerflossenen, Rührseligen. Sehr bezeichnend für die Schule sind in dieser Beziehung auch *Bendemanns* Darstellungen trauernder Juden. Trotz alledem gebührt den Düsseldorfern ein ganz bestimmtes Verdienst. Wenn sie an Gedankentiefe, Geisteskraft und Unmittelbarkeit der Empfindung hinter der Münchener Schule Cornelianischer und Schwindscher Art zurückblieben, so haben sie über diese hinaus einen technischen Fortschritt gemacht, der nicht unterschätzt werden darf. Gegenüber der ausschließlichen Betonung des Inhalts beginnen sie auf die Form Wert zu legen, gegenüber Umriß und Aufbau betonen sie die Farbe, gegenüber Fresko und Karton das Ölbild. Die Düsseldorfer sind in der damaligen Periode farbloser Malerei die Koloristen unter den deutschen Gedankenkünstlern gewesen. Sie selbst hielten sich nach dieser Richtung für würdige Nachfolger der alten Venezianer. Gegenwärtig muten ihre Ölbilder wie Öldrucke an, flächenhaft, versteinert und ohne rechtes Leben, mögen sie auch mehr Natur besitzen als die Kartons der Münchener Künstler vom Schlage des Cornelius. Von Düsseldorfer Malern wäre noch der Württemberger *Emanuel Leutze* (1816—68) zu nennen, der in seiner Darstellung des kühnen Überganges

Abb. 110 Huß auf dem Scheiterhaufen von Karl Friedrich Lessing
Berlin, Nationalgalerie
(Nach Phot. H. Würzburg, Berlin)

Washingtons über den Delaware ein geschichtliches Bild geliefert hat, das an zwingender Gewalt des Ausdrucks zu den bedeutendsten Leistungen dieser Art gehört (Abb. 109). Da Leutze als Kind nach Philadelphia gekommen war und andererseits auch dort gestorben ist, zählen ihn die Amerikaner gern zu den Ihrigen. Er hat aber hauptsächlich in Düsseldorf geschaffen und gehört der Düsseldorfer Schule an[83]). Der Bedeutendste dieser Schule war *Karl Friedrich Lessing* (geb. 1808 in Breslau, gest. 1880 in Karlsruhe). Der Großneffe des Dichters besaß etwas von dem stolzen Kampfesmut, von dessen ritterlicher Parteinahme für die Unterdrückten. Und so wählte er denn aus der Geschichte mit Vorliebe Persönlichkeiten, die ihr Recht gegen feindliche Übermacht vergeblich zu verteidigen gesucht hatten, beschäftigte sich gern mit Männern vom Schicksal eines Ezzelino. Aber so groß auch immer Lessings geschichtliches Gerechtigkeitsgefühl gewesen sein mag, seine Gestaltungskraft war nicht bedeutend genug, um seine Gemälde über den Charakter des gestellten lebenden Bildes wahrhaft hinauszuheben. Die von Schwind dem „Ezzelino“ Lessings den ihn tröstenden Mönchen gegenüber in den Mund gelegten Worte: „Laßt's mir mei' Ruh', seht's denn net, daß i Modell sitz'?!“ — enthalten bei aller Schärfe eine schlagende Charakteristik des Posierten in dem Schaffen dieses Künstlers. Unter den Unglückshelden der Geschichte entdeckte Lessing schließlich den Vorläufer der Reformation, Huß, hob ihn auf den Schild und begleitete mit seinen Bildern den Geistesstarken durch sein ganzes taten- und leidenreiches Leben, das auf dem Scheiterhaufen enden sollte. Beim Eintritt in die Berliner Nationalgalerie empfing uns früher als erster, in seiner Art starker Eindruck Lessings umfangreiches Gemälde „Huß auf dem Scheiterhaufen“ (Abb. 110). Der Held ist auf der Mittelachse angeordnet, er erleidet keinerlei Überschneidung und ist durch diese beiden Kunstmittel deutlich als Hauptfigur des Ganzen scharf hervorgehoben. Ihm gegenüber links in geschäftsmäßig ruhiger Erwartung die Henkersknechte

Abb. 111 Fels- und Waldlandschaft mit dem Muttergottesbild von Karl Friedrich Lessing
(Nach Photogr. der Photogr. Gesellschaft, Berlin)

mit lodernden Fackeln. Hinter ihm die mit Spieß und Schwert bewehrten Stadtsoldaten von Konstanz; einer von ihnen setzt Huß die herabgefallene Ketzermütze wieder auf. Diese Bewegung bewirkt zum Teil den Eindruck des Augenblicklichen, den das Bild verursacht. Vor den Stadtsoldaten, im Vordergrunde des Bildes rechts, hält auf einem Pferde von unbestimmbarer Farbe der Pfalzgraf Ludwig von Bayern im weißblauen Rautenkoller, eine männlich schöne Erscheinung von vollendet vornehmen Bewegungen. Er blickt und wendet sich zu dem auf dunklem Maultier reitenden Prälaten um, während daneben ein alter Kapuziner, der sich den Ketzer durchs Augenglas betrachtet, die an geistigen Beziehungen und Anspielungen aller Art reiche Gruppe abschließt. Dieser gegenüber Huß' Freunde, Anhänger und Bewunderer, eine von innerer Bewegung erfüllte Versammlung, die unwillkürlich an ähnliche Gruppen auf der van Eyckschen Anbetung des heiligen Lammes erinnert. Von jener Gruppe auf dem Lessingschen Gemälde löst sich ein vom Künstler nach Format und Stellung in der Komposition besonders ausgezeichnetes Paar ab: das Mädchen, das den Rosenkranz abbetet, dem lange, rabenschwarze Haarflechten über die böhmische Jacke herunterhängen, neben ihr gleichfalls in heißem Gebet ein säbelumgürteter Hussit, womit der Künstler ohne Zweifel auf die Kriege anspielen wollte, die in jenem verhängnisvollen Augenblick verursacht wurden. Das Bild ist „1850" datiert. Eine „Hussitenpredigt", gleichfalls in Berlin, „1836". Die Lessingschen Hußbilder dieser Art haben bei ihrem Erscheinen ungeheures Aufsehen erregt. In einer Zeit, in der man gewöhnt war, ein Bild kaum nach Auffassung, Zeichnung, Farbe, Beleuchtung, stofflicher Charakteristik usw., sondern fast ausschließlich nach dem dargestellten Gegenstand zu beurteilen, ergriff man vor den Hußbildern nicht für und wider Lessings Kunst, sondern für und wider seinen Helden Partei. Der alte Kampf, der in Huß' Auftreten zum

Abb. 112 Eifellandschaft von Karl Friedrich Lessing
(Nach Photogr. der Photogr. Gesellschaft, Berlin)

ersten Male Gestalt angenommen, dann durch die Jahrhunderte hindurch bald hell aufgelodert war, bald unter der Asche weiter gebrannt hatte, entflammte vor diesen Bildern von neuem! — Der Düsseldorfer Akademiedirektor Wilhelm Schadow, welcher die Berliner Romantik, die in Rom katholisch geworden war, an den Rhein verpflanzt hatte, wandte sich entrüstet von dem ungeratenen Schößling des von ihm selbst gepflanzten Baumes ab. Der alte Veit legte das Frankfurter Direktorat nieder, weil für das Städelsche Museum ein Hußbild von Lessing angekauft wurde! — Diese Vorkämpfer des künstlerischen Katholizismus waren ebenso erstaunt wie erzürnt darüber, daß nun für die liberale und protestantische Sache auch ein streitbarer Mann aus den Reihen der bildenden Künstler auftrat. Spätere Generationen hat jene Vermengung von Kunst und Politik nicht mehr bewegt. Künstlerisch genommen trifft Schwinds Witzwort auf Lessings Hußbilder geradeso zu wie auf dessen sonstige geschichtlichen Gemälde. Den besseren Teil seines Wesens hat dieser Künstler auf anderem Gebiete gegeben. Er war nicht nur der Vorkämpfer für Recht und Gerechtigkeit, nicht nur der Vertreter des Protestantismus und Liberalismus, sondern zugleich der Landschafter unter den Düsseldorfern. Er hat unter den Gebirgen die Eifel und unter den Bäumen die Eiche besonders geliebt, wobei er aber auch die bloß allgemeine Auffassung der Klassizisten zu überwinden und in die reizvollen Einzelheiten der Natur einzudringen trachtete. Insbesondere suchte er, wie Schwind, den deutschen Wald zu malen, ohne daß ihm dies voll gelungen wäre, da er denn doch zu reflektiert war. Auch bevölkerte er Wald und Berg nun nicht mit Menschen seiner Zeit, sondern mit mittelalterlichen Mönchen und Rittern, oder mit Räubern und Einsiedlern (Abb. 111). Verzichtete er aber gelegentlich auf alle Romantik und richtete er dafür sein Augenmerk um so schärfer auf die Wiedergabe der großen Formen und des atmosphärischen Lebens in der Natur, so glückte ihm manch trefflicher Wurf (Abb. 112). Lessing gebührt daher ein ehrenvoller Platz in der Entwicklungsgeschichte der deutschen Landschaftsmalerei.

Außer von Lessing und unter seinem Einfluß wurde die Landschaft im damaligen Düsseldorf von *Johann Wilhelm Schirmer* (geb. 1807 in Jülich, gest. 1863 in Karlsruhe) gepflegt, der anfangs wie sein Meister in der Darstellung teutonischer Eichenwälder schwelgte und dadurch eine Art Düsseldorfer Berühmtheit erlangte, nach einer italienischen Reise dagegen mehr im Rottmannschen Sinne Kartons entwarf, die jedoch von tieferer Naturwahrheit wie von stärkerer Farbigkeit erfüllt sind, und in denen er „sinnbildliche Vergleiche zwischen den Tageszeiten und Lebensaltern" anstellte, „die er nach Art biblischer Gleichnisse fortspann". „Wenn er fleißig studierend in der Natur saß, spielten sich in ihr vor seinem Geist Vorgänge ab, die er aber nicht festzuhalten vermochte. Er sah den Erlkönig in den alten grauen Weiden, aber er konnte nur die alten Weiden malerisch wiedergeben. Das ist der Zwiespalt seines Schaffens. Und da suchte er denn fleißig zusammen, was in seine Landschaften hineinpaßte, lehnte sich an Bibel und Dichtung an, um durch sie seine Stimmung zu erklären, die er weder durch die Kraft der Töne noch durch die Kraft der Phantasie auszudrücken vermochte [84]). So ward Schirmer zum biblischen Maler, als welcher er in Düsseldorf, Karlsruhe und Berlin bedeutsam vertreten ist (Abb. 113). Uns Nachlebenden aber ist er besonders von Wichtigkeit als Anreger und Lehrer eines Größeren, der nach ihm kommen sollte, als der Johannes des Messias Böcklin.

Abb. 113 Abrahams Einzug ins Gelobte Land von Johann Wilhelm Schirmer
Berlin, Nationalgalerie
(Nach Photogr. der Photogr. Gesellschaft, Berlin)

Neben Historie und Landschaft war in Düsseldorf — von England wohl nicht unbeeinflußt — das Genre vertreten, in dem sich unter anderen *Adolf Schrödter* (geb. 1805 in Schwedt a. O., seit 1859 in Karlsruhe, 1875 daselbst gestorben) auszeichnete, seine empfindsamen Düsseldorfer

Abb. 114 Das Lesekabinett von Peter Hasenclever
(Nach Photogr. der Photogr. Gesellschaft, Charlottenburg)

Kunstgenossen als „Trauernde Lohgerber" verspottete, besonders aber durch seinen „Don Quichotte" berühmt wurde, welcher im Stich in deutschen Bürgerhäusern weite Verbreitung fand. Vor allen anderen Düsseldorfer Genremalern ragt indessen *Peter Hasenclever* (geb. 1810 in Remscheid, gest. 1853 in Düsseldorf) hervor, dessen „Jobs im Examen", dessen „Weinprobe" und dessen „Lesekabinett" (Abb. 114) vor allem durch echten, wenn auch hausbackenen Humor, durch treue, wenn auch übertriebene psychologische Charakteristik noch gegenwärtig zu fesseln, zu erheitern und zu erwärmen vermögen. In der Technik allerdings ist auch er über den Charakter des Öldrucks nicht wesentlich hinausgelangt[85]).

Die Düsseldorfer Romantikerschule kann sich im allgemeinen mit der bayerisch-österreichischen nicht messen. Wenn uns die höchsten Meisterschöpfungen der letzteren wie edler Wein entgegenduften, erscheint dagegen, was die Düsseldorfer Romantik geschaffen, einer matten Limonade vergleichbar. Aus dieser ganzen, weit verzweigten Schule ist nur ein wahrhaft bedeutender Künstler hervorgegangen, der aber steht nur in lockerem Zusammenhang mit ihr und hat der Stadt Düsseldorf bald den Rücken gekehrt, um anderswo kräftigere Eindrücke zu erhalten. *Alfred Rethel*[86]) (1816—59) gehört zu den Großen der deutschen Kunstgeschichte, zu den wahrhaft schöpferisch veranlagten Individualitäten, welche die schwere und strenge Probe der Zeit bis auf den heutigen Tag siegreich bestanden haben. Indessen war dieser Jüngste unter den Romantikern so ganz anders geartet als die Schwind, Richter, namentlich aber als die Düsseldorfer! — Galt es den meisten Düsseldorfer Malern als höchstes Ziel, den Beschauer gruseln zu machen, so war es ihm gegeben, ein wahrhaftiges Grauen in der Seele des Beschauers zu erwecken. — Auf seine düstere Sinnesart dürften die Schicksale seiner Eltern und seine eigene seltsame Kindheit nicht ohne Einfluß geblieben sein. Seine Mutter, die Tochter

Abb. 115 Kaiser Maximilian von Alfred Rethel
Frankfurt a. M., Römer
(Zu Seite 162)

eines Aachener Fabrikanten, mußte als junges Mädchen die Franzosenzeit mit allen ihren Schrecken durchleben und durchleiden. Als sie aber einem französischen Beamten, einem geborenen Elsässer, die Hand gereicht, und dieser ihr zuliebe auf seine Stellung als französischer Präfekturrat in Straßburg verzichtet und in der Nähe von Aachen eine Fabrik gegründet hatte, da wurde die Fabrik im Jahre 1813 durch einen Wirbelsturm von Grund aus vernichtet, womit der Wohlstand der Familie für immer dahin war. Trotzdem blieb man da draußen wohnen. Dort — in Diepenbend bei Aachen — wurde Alfred Rethel 1816 geboren — dort, auf dem einsamen, von wilden Hunden bewachten Gehöft, dem in kalten Winternächten die Wölfe genaht sein sollen, wuchs er auf. Wie mußten solche Eindrücke auf ein empfängliches Kindergemüt einwirken! — Dazu die Erzählungen der Mutter aus der Kriegszeit! — Endlich war der junge Rethel ein ebenso zarter wie wilder Knabe, der von beständigem Mißgeschick heimgesucht wurde. Er fiel in jeden Graben, über den er springen wollte; er stürzte vom Pferd und brach den Arm; einst überfahren und am Hinterkopf verletzt, blieb er lange Zeit schwerhörig, so daß er von der Schule wie vom Umgang mit andern Kindern ferngehalten werden mußte. Trotzdem entwickelte er sich geradezu zu einem Wunderkind und verkaufte bereits im Alter von sechzehn Jahren ein Ölbild, den heiligen Bonifatius, an den rheinischen Kunstverein, von wo es durch Verlosung in den Besitz des Konsuls Wagner und mit dessen Sammlung in die Berliner Nationalgalerie gelangte. Dieser „Bonifatius", sicherlich noch kein überragendes Kunstwerk, zeichnet sich indessen vor den üblichen Düsseldorfereien bereits durch eine gewisse Kraft, entschiedenen Ernst und merkwürdig eindringliche Kom-

Abb. 116 Gebet der Schweizer vor der Schlacht bei Sempach
Tuschzeichnung von Alfred Rethel (Zu Seite 160)

position aus. Und in einem ähnlichen Verhältnis standen überhaupt die Erzeugnisse seiner Lehrzeit an der Düsseldorfer Akademie, zumeist Szenen aus dem Leben des heiligen Bonifatius, zu den dort sonst üblichen Machwerken. Ungleich entschiedener als in den Gemälden verriet sich dabei die Klaue des Löwen von allem

Abb. 117 Hannibal zeigt seinen Kriegern Italien von Alfred Rethel
(Zu Seite 163)

Anfang an in seinen Zeichnungen, zum Teil Vorzeichnungen für den Holzschnitt. Da offenbart sich bereits in den Schöpfungen des Jünglings ein herber, strenger, großzügiger, ja geradezu monumentaler Stil, der an Cornelius und von fern sogar an Dürer erinnert, im letzten Grunde aber selbständiger Ausdruck der selbständigen Anschauung des werdenden Genies ist. Neben einer Tuschzeichnung „Der Tod Arnolds von Winkelried", ragt besonders die getuschte Vorzeichnung zu einem Holzschnitt in der „Deutschen Jugend" hervor: „Das Gebet der Schweizer vor der Schlacht bei Sempach" (Abb. 116). Aus allen Dörfern und von allen Höhen treffen sie zusammen, mit Schwert und Schild, mit Armbrust und Hellebarde bewehrt. Auf einem Felsvorsprung knien sie nieder und sprechen gläubigen und reinen Herzens ihr Gebet, ehe sie sich auf das feindliche Heer stürzen, dessen Lanzen aus der Ebene zu ihnen emporstarren. Rethel hat hier mit wunderbarer Treffsicherheit den fruchtbarsten Augenblick herausgefunden und zum erstenmal seine höchste Gabe offenbart, die Stimmung eines Ereignisses auszuschöpfen, das, so furchtbar es ist oder zu werden droht, dennoch gerade durch seine furchtbare Größe die davon Betroffenen erhebt und, was an Heldenstärke in ihnen vorhanden, zu freier Entfaltung bringt. In diesem Sinne ist der kniende, lockige und bärtige Hornbläser im Vordergrunde eine wahre Prachtfigur, markig wie eine altdeutsche Holzschnitzerei oder wie eine Holzschnittfigur von Albrecht Dürer.

Indessen genoß der Schöpfer solch ernster und tiefinnerlicher Kunst alles Glück der damaligen Düsseldorfer Künstlerjugend. Er war ein edler schöner Jüngling mit einem eigentümlich träumerischen Reiz in seinen tiefblauen Augen. Niemand vermochte sich dem Zauber seiner fesselnden Persönlichkeit zu entziehen. In vollen Zügen leerte er den Kelch der Jugendfreuden. Bei Zechgelagen und

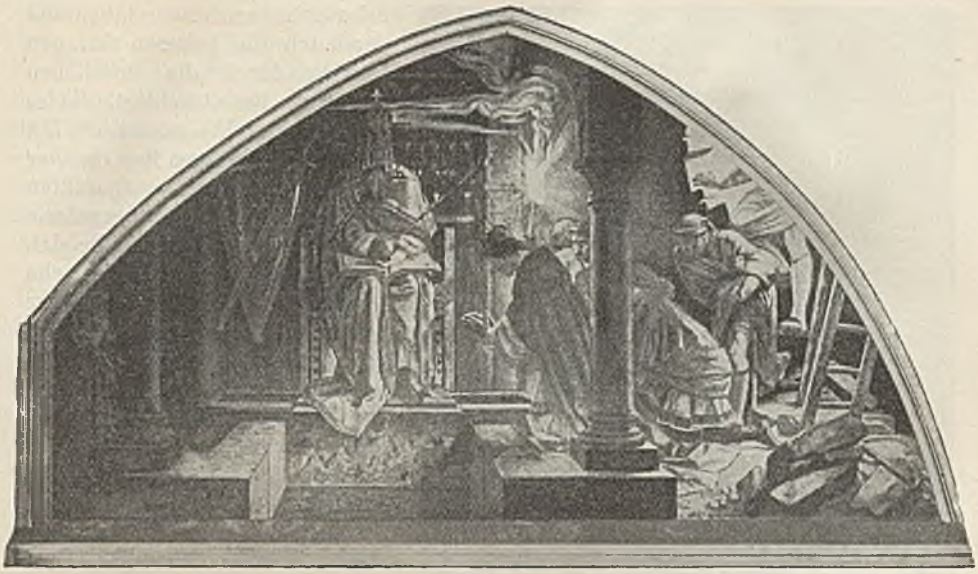


Abb. 118 Otto III. in der Gruft Karls des Großen, Wandgemälde von Alfred Rethel im Kaisersaal des Rathauses zu Aachen (Zu Seite 163)

Ausfahrten war er einer der Ausgelassensten. Mit guter Stimme sang er zur Gitarre und erzählte noch besser, wobei ihm seine Fähigkeit, die Dinge plastisch, anschaulich und voll dramatischen Lebens darzustellen, trefflich zustatten kam. Er hat sich selbst einmal — bezeichnend für das damalige flotte Düsseldorfer Künstlerleben — inmitten seiner Freunde mit einem Reitgaul am Zügel dargestellt. So zogen die Freunde auch am Rhein, am „heiligen Strom der Deutschen" dahin, sangen am Loreleifelsen Quartette, wohnten in Frankfurt einer Sitzung des liberalen Vereines bei und schwelgten überhaupt in patriotisch-demokratischer, in schwarz-rot-goldener Begeisterung. Im Jahre 1836 siedelte Rethel dann ganz nach Frankfurt a. M. über und fand hier seine wahre geistige und künstlerische Heimat im Verkehr mit Gelehrten, wie dem Kunsthistoriker Passavant und dem Historiker Hechtel, der ihn in eine tiefere Auffassung vom Wesen der Weltgeschichte einführte, sowie im Anschluß an Steinle, an Moritz von Schwind und besonders an den Akademiedirektor Veit. Dieser, im Gegensatz zu seinem Düsseldorfer Kollegen, dem Routinier Schadow, eine durch und durch innerliche Natur, hatte in seiner Jugend aus demselben lauteren Quell der Begeisterung wie der Altmeister der Romantik, Peter Cornelius, geschöpft und bewahrte seine Jugendideale sein Leben lang treu im Herzen. Vergaß nun Rethel auch niemals, was er seinem ersten Lehrer, dem Düsseldorfer Akademiedirektor Schadow, schuldete, so sprach er nachmals Veit ausdrücklich in begeisterten Worten „Dank aus voller Seele" aus. Von Veits heller, klarer, an den Spätvenezianern genährter Farbengebung suchte Rethel auch für seine in Öl gemalten Geschichtsbilder zu lernen, wie dem heiligen Martin mit dem Bettler, dem Kaiser Maximilian an der Martinswand, der Nemesis als Justitia bei der Verfolgung des Mörders, der Auffindung der Leiche Gustav Adolfs auf dem Schlachtfeld zu Lützen, dem Daniel in der Löwengrube, der Versöhnung Kaiser Ottos I. mit seinem Bruder Heinrich, dem Mönch am Sarge Heinrichs IV. u. a. Indessen „drängte sich in seiner Ölmalerei immer mehr ein dunkler und branstiger Grundton hervor, in dem die Schatten

Abb. 119 Das Haupt Karls des Großen von Alfred Rethel
Studie in Aquarell zum Aachener Rathaus-Fresko

schwer und reizlos versinken und der auch die helleren farbigen Partien durch die unschönen Kontraste beeinträchtigt, die er hervorruft" (Weizsäcker). Mit am besten gelangen ihm die vier rein repräsentativ aufgefaßten Bildnisse für die Kaisergalerie im Festsaal des Römers, die sich ebensosehr durch rein malerische Vorzüge wie durch Schärfe der Individualisierung und Größe des Stils unter allen übrigen Kaiserporträts auszeichnen. Besonders das Bildnis Maximilians I. (Abb. 115), das schwerlich ohne Benutzung Burgkmairscher Motive entstanden sein dürfte, zaubert uns in der ganzen Aufmachung wie in der kühn bewegten Umrißlinie, in der stracken Haltung wie in dem bedeutend geschnittenen Antlitz mit dem Adlerblick des geborenen Herrschers die ebenso sympathische wie problematische Persönlichkeit des „letzten Ritters" mit zwingender Gewalt vor die Seele. — Allein auch in Frankfurt bleibt es die Zeichnung, in der sich der dramatisch bewegte Erzählungsstil, wozu Rethel eben vor allem veranlagt war, am bedeutendsten auswirkt. Er steuert ein paar wuchtige Illustrationen zu einer Übersetzung des Nibelungenliedes von Marbach bei (im Jahre 1840 in Leipzig bei Wigand erschienen) und schuf eine großartige Konzeption des Moses, wie er sich der Unterdrückten seines Volkes annimmt.

Von Frankfurt aus trat Rethel im Frühjahr 1842 eine Reise durch Thüringen, Sachsen und Franken an. Der Anblick von Eisenach und der Wartburg ließen ihn, wie er selbst sagt, vergessen, daß es ein großes modernes Frankreich gibt, das wie ein langsames Gift alle Gemüt und Herz erwärmende Nationalität zu verdrängen sucht (Schmid). Vor der Sixtinischen Madonna aber brach er in die Worte aus: „Hier sieht man, daß Kunst etwas Höheres ist, als Hering mit Zwiebel ergreifend nahe zu malen." Diese beiden Aussprüche des großen Künstlers haben ihre Gültigkeit allem Wechsel der Kunstrichtungen zum Trotz bis auf den heutigen Tag nicht verloren und sollten auch gegenwärtig noch und gegenwärtig erst recht wie von jedem deutschen Maler, so auch von jedem deutschen Kunstschriftsteller beherzigt werden! Offenbar lebte Rethel der Überzeugung, daß der deutsche Künstler sich auch in seiner Kunst deutsch geben soll und daß kraftvolle Phantasiekunst hoch über rein malerisch noch so bedeutender Wiedergabe alltäglicher Wirklichkeit steht. — Am Anblick altdeutscher wie Raffaelischer Kunst in seinem innersten Wollen und Streben bestärkt, ging Rethel an die Schöpfung seiner Hauptwerke, in denen sich Dürerische Kraft mit italienischer Abgeklärtheit doch

wieder zu einem eigenartigen und persönlichen Stil verbindet. Diese Hauptwerke führte Rethel wie Schwind in zyklischer Form, und zwar teils in Fresko, teils in Holzschnitt aus: einen Hannibalzug (Abb. 117), ein Leben Karls des Großen und einen Totentanz. Der Tod ist sein Hauptthema. Als ihm der ehrenvolle und großartige Auftrag geworden, den Kaisersaal des Rathauses zu Aachen mit Fresken aus dem Leben des großen Karl auszumalen, entwirft er eine Komposition bedeutender als die andere, aber der beste Wurf gelang ihm mit der Darstellung Ottos III. in der Gruft Karls des Großen: Als der jugendliche Otto III. das Grab seines gewaltigen Vorgängers öffnen läßt, findet er den Leichnam des Urahnen der deutschen Kaiser aufrecht, in vollem fürstlichen Schmucke, auf steinernem Thron sitzend (Abb. 118 und 119). Das unsagbar Grausige dieser Szene, die sich bei geheimnisvollem Fackellicht abspielt, ist mit unvergleichlicher Kunst zum Ausdruck gebracht. — Zum Schaden der deutschen Kunst war es Rethel nicht beschieden, die Aachener Fresken sämtlich mit eigener Hand auszuführen. Sein Schüler *Kehren* aber, der die Arbeit nach Rethels Entwürfen zu Ende führte, hat durch seine hellen, lebhaften, kräftigen Farben nicht nur die Harmonie gestört, sondern auch der von dem Meister beabsichtigten schlichten und düsteren Haltung schwer Abbruch getan. — Die Schrecken der Revolution verkörperte Rethel in einer Holzschnittfolge, die unter dem Namen „Auch ein Totentanz aus dem Jahre 1848“ berühmt geworden ist. Der Künstler, der vor den blutigen Ereignissen des Jahres 1848 zu den revolutionären Schwärmern gehört hatte, hat die Revolution nachher in durchaus reaktionärem Sinne dargestellt. In sechs geradezu gewaltigen Blättern, der Dürerschen Offenbarung St. Johannis vergleichbar, schildert er den Tod als den wahrhaft großen und einzigen Gleichmacher, der die Empörung mit trügerischen Worten unter die urteilslose Menge schleudert und das Volk auf die Barrikade hetzt, um sich an Blut und Wunden der Männer, am Schmerz der Weiber und Kinder zu weiden. Das sechste, letzte und gewaltigste Blatt (Abb. 120), zeigt den Tod nach der Schlacht mit entfalteter, im Wind wild wehender Fahne über die Barrikade reitend. Es ist großartig, wie Roß und Reiter mitsamt der Fahne, die sie umwallt, in den Rahmen hineinkomponiert sind. Der Tod trägt den Lorbeerkranz des Siegers auf dem Haupt und blickt hohnlachend zu einem Verwundeten herab, der sich in wahnsinnigem Schmerz auf dem Boden aufstemmt. Einem Toten, der die Kugel mitten in die Brust erhalten hat, leckt der einherkeuchende Gaul die Todeswunde aus. Neben dem Toten weinen Witwe und Waise. Im Hintergrund die hochgebaute altdeutsche Stadt mit Staffelgiebel und Marienbild am scharfen Eck. In der Stadt ein Peloton Infanterie und ein paar drohende Geschützmündungen. Ganz hinten eine marschierende Patrouille, deren Schritt man in den leeren, toten Gassen widerhallen zu hören meint. — Mög-

Abb. 120 Der Tod als Sieger, Holzschnitt von Alfred Rethel

lich, daß dieses Blatt durch eine Zeichnung von Dürer, die den Tod als Reiter darstellt, beeinflußt wurde, jedenfalls hat es dann selbst fortgewirkt und vielleicht Böcklins „Abenteurer", sicherlich Stucks „Krieg" wesentlich mit bestimmt. Rethels Totentanzfolge wurde von seinem Freund Robert Reinick mit begleitenden Versen versehen. Das letzte Blatt trägt die Unterschrift:

Der sie geführt — es war der Tod!
Er hat gehalten, was er bot.
Die ihm gefolgt, sie liegen bleich
Als Brüder alle, frei und gleich. —
Seht hin! Die Maske tat er fort;
Als Sieger, hoch zu Rosse dort,
Zieht, der Verwesung Hohn im Blick,
Der Held der roten Republik.

Unter allen künstlerischen Erscheinungen, die in Deutschland während des ganzen 19. Jahrhunderts hervorgetreten sind, gehört Rethels Totentanz zu den wenigen nach Form und Inhalt gleich vollendeten, schlechthin klassischen Werken. Dabei ist der Gedanke, welcher der Holzschnittfolge zugrunde liegt, nicht so umfassend, so groß und bedeutend wie derjenige des Holbeinschen Totentanzes. Holbein stellt den Tod dar, der alle Menschen, gleichviel welcher Art, hinwegrafft, den Tod als solchen. Rethel geht von einem einzelnen, politischen, im letzten Grunde doch nur zufälligen Ereignis aus. An die Totentanz-Folge schließt sich inhaltlich unter anderen ein besonders ergreifender Einzelholzschnitt an: Auf einem Pariser Maskenball erscheint im Gefolge der Cholera der Tod. Er spielt, wie mit Geige und Fiedelbogen, mit zwei Knochen zu einem furchtbaren Tanze auf, der die Masken wild durcheinanderwirbelt und zu Boden schleudert, während sich die Musikanten, von einem unnennbaren Grauen gepackt, von ihrer Bühne fortschleichen. Dieses Blatt ist vielfach als Spiegel und Symbol unserer deutschen Gegenwart mit ihrer Tanz- und Vergnügungssucht trotz furchtbarer materieller und erst recht nationaler Not angesehen worden. — Die ganze Gruppe der Totentanz-Darstellungen aber findet bei Rethel ihren rührenden Abschluß mit dem greisen Türmer, dem „Der Tod als Freund" das Sterbeglöcklein läutet (vgl. Abb. 121). Der gezeichnete Entwurf, den wir hier wiedergeben, enthält noch nicht alle Züge des ausgeführten Holzschnittes, wie der Vergleich zwischen der Abbildung und unserer Beschreibung des Schnittes ergibt: Im hohen Turmgemach ist der Alte im bequemen Großvaterstuhl, die Hände zusammengelegt, die Schlüssel am Bunde, sanft entschlummert. Vom hohen Turmgemach führt eine Stiege noch weiter hinauf bis auf die höchste Spitze des Turms. Durchs geöffnete Pförtlein wird ein mittelalterlich phantastischer Wasserspeier bemerkbar. Über die Brüstung des Fensters aber, auf der ein Vöglein sitzt und über die eine schlanke Fiale emporragt, schweift der Blick hinab auf die weite, weite Welt, die von den letzten Strahlen der untergehenden Sonne beleuchtet wird. Es liegt der Ernst und die Wehmut des Menschendaseins in diesem Blatte beschlossen. — Mögen die düsteren Vorstellungen bereits einem verdüsterten Geist entsprungen sein oder mögen sie im Verein mit schweren Schicksalsschlägen den Mann überwältigt haben, Tatsache ist, daß Rethel, der große Rethel, in Wahnsinn verfallen und nach längerem Siechtum im Alter von nur 43 Jahren im Wahnsinn verschieden ist.

Das Kennzeichen seines durchaus zeichnerischen Stiles ist Knappheit. Von der liebenswürdigen, breit behaglich ausmalenden Art und Weise der Schwind, Spitzweg und Ludwig Richter ist Rethel weit entfernt. Er hält sich gar nicht mit Nebendingen auf, sondern ist stets ausschließlich auf die Hauptsache, den Kern, das Wesen der Dinge bedacht. Aber der Kern tritt dafür um so entschiedener

und deutlicher hervor. In seinem markigen Stil und in der herben Größe seiner Auffassung besitzt Rethel eine unzweifelhafte Verwandtschaft mit seinem Landsmann Peter Cornelius, aber er arbeitete nicht so sehr auf Linienschönheit hin wie dieser, er ist eckiger im Umriß, malerischer in der Modellierung, nervöser in der Manier, individueller in der Charakteristik. Von allen Künstlern, die sich den herbkräftigen Dürer zum Vorbild genommen, ist wohl keiner dem großen Lehrmeister so nahe gekommen wie gerade er.

In Rethels Schaffen erreicht nicht nur die Romantik, sondern die gesamte, auf zeichnerischer Grundlage beruhende deutsche Phantasiekunst einen bestimmten Höhepunkt. Neben Schwind, Spitzweg und Richter, die gleichfalls bis in die Gegenwart herein in der Vorstellungswelt des deutschen Volkes lebendig fortwirken, steht er als überragende und bedingungslos zwingende Persönlichkeit. Rethel hat alle auf monumentalen Stil gerichteten Bemühungen von Carstens bis auf seine

Abb. 121 Entwurf zu dem Holzschnitt „Der Tod als Freund", Tuschzeichnung von Alfred Rethel

Tage kraftvoll zusammengefaßt und im Holzschnitt wie im Wandbild einen großartigen Monumentalstil geschaffen, der so recht geeignet war, deutsche Gedankentiefe und drängende deutsche Einbildungskraft ans Licht zu fördern. Es ist beklagenswert, daß auf diesem glücklich angebahnten Pfade nicht weiter vorgedrungen wurde. Allein es war das Schicksal der deutschen Kunst des 19. Jahrhunderts, daß sie nicht gerade aufwärts führte, sondern sich in Zickzacklinien hin und her bewegte. Einen großen Teil der Schuld daran trägt das ängstliche Schielen des Deutschen nach dem Ausland und die geringe Hochachtung vor den aus eigener Kraft vollbrachten Leistungen. Gewiß vollzieht sich die Kulturbewegung der Menschheit durch gegenseitige Beeinflussung der einzelnen Völker. Müssen wir aber, wenn wir nach jahrzehntelangem Bemühen eine Höhe glücklich erklommen haben, davon hinabsteigen, um anderen Völkern in die Niederungen künstlerischer Kultur nachzulaufen?! — Solch ein Abstieg aber war es, als man von dem zeichnerischen Monumentalstil eines Rethel abschwenkte, um sich, wie wir im nächsten Kapitel sehen werden, dem schwächlichen und oberflächlichen Kolorismus des Franzosen Delaroche zu ergeben, wie er uns durch die Belgier vom Schlage der Gallait und de Biefve vermittelt wurde.

Frankreich

Die Romantik war ihrem ganzen Wesen nach eine Geistesrichtung, wie sie eigentlich nur bei den Deutschen gedeihen konnte, bei den träumerischen, nach innen gekehrten Deutschen der „guten" alten Zeit. Unter den französischen Künstlern, die sich zur Not mit den deutschen Romantikern vergleichen ließen, ragen nur wenige über den Durchschnitt empor. *Ary Scheffer* (1795—1858)[87] wurde wohl in Paris erzogen, aber — und das ist bezeichnend — er war in Holland, in Dordrecht geboren. Ein Mann von reichem, weichem, empfindsamem Gemüt, hat er in einem schwächlichen Mischstil Werke geschaffen, für die er sich die Formensprache in der Werkstatt des Klassizisten Guérin als Mitschüler der Géricault und Delacroix angeeignet hatte, deren Inhalt er aber aus den damaligen Dichtern, besonders aus Goethe, sowie aus der Bibel schöpfte. Von W. Schadow, Veit und allerdings auch Steinle beeinflußt, ähnelt er mehr den Düsseldorfer als den bayerisch-österreichischen Romantikern. Seine Zeichnung ist schwächlich, seine Färbung süßlich, seine Empfindsamkeit artet leicht in Tränenseligkeit und Weinerlichkeit aus. Gegen Ende seines Lebens zog er sich von der Welt zurück und beschäftigte sich fast nur noch mit religiösen Arbeiten — Christus consolator! —, die massenhaft nachgebildet wurden, wie er auch der Abgott der vornehmen Damen war. — *Hippolyte Flandrin* (1809—64)[88] griff den Hinweis seines Lehrers Ingres auf Giotto und die italienischen Quattrocentisten auf und schuf in ihrem Prozessionsstil, das heißt in ihrer flächigen, reliefartigen Anordnung der Gestalten, der einen hinter der anderen, zarte und innig empfundene religiöse Kompositionen, bei denen ihm, wie den deutschen Nazarenern, der Karton alles bedeutete, während er die Ausführung in der Farbe seinen Schülern überließ. — Im übrigen war die romantische Bewegung innerhalb der französischen Malerei, der sogenannte Romantismus, zugleich eine koloristische und renaissancistische und wird daher erst im nächsten Kapitel behandelt werden.

England

Die englische Romantik, die sogenannte präraffaelitische Bewegung, die von der deutschen schwerlich unbeeinflußt geblieben sein dürfte, läßt die deutsche

Innigkeit durchaus vermissen, dafür bei ungleich vollkommener Technik ein ausgesprochenes Streben nach rein dekorativen Wirkungen erkennen.

Im konservativen England ist die romantische Bewegung zuletzt zu vollem Durchbruch gelangt und hat sich am längsten lebenskräftig erhalten[89]). Ihr Prophet war der Philosoph *John Ruskin,* in dieser Hinsicht ein Mann vom Schlage der Winckelmann und Wackenroder, nicht so bedeutend wie jener, aber kräftiger, männlicher, einflußreicher als dieser. Im Gegensatz zur herrschenden theatralischen Richtung, etwa in der Art des Eastlake, predigt er die Rückkehr zur Natur. Die Künstler müßten „zur Natur in aller Einfalt des Herzens zurückkehren und bei ihr hartnäckig und getreulich ausharren, nur mit dem einen Gedanken, ihre Bedeutung zu ergründen, ihre Lehren sich zu wiederholen, ohne die kleinste Kleinigkeit zu vernachlässigen, nichts gering zu achten, ohne einzelne Stücke herauszugreifen". Diese Lehren wurden von den sogenannten „Präraffaeliten" aufgenommen, in Wahrheit aber sehr frei verwertet. Gewiß steckt in ihren Werken unvergleichlich mehr Naturtreue als in denen ihrer englischen Vorgänger. Aber die Präraffaeliten sind doch weit davon entfernt, sich ausschließlich oder auch nur hauptsächlich auf die getreue Wiedergabe der Natur zu beschränken. Ganz im Gegenteil! — Ihr vornehmstes Kennzeichen ist eine poetische und dabei dekorative, eine ge-

Abb. 122 Jakob und Rahel am Brunnen von William Dyce — Hamburg, Kunsthalle
(Zu Seite 168)

mütsinnige und zugleich altertümelnde Grundauffassung, welche sich an die alten Meister vor Raffael, an die Präraffaeliten, anschließt. Daher auch ihr Name. Also eine große Verwandtschaft mit unsern deutschen Romantikern und besonders mit den Nazarenern. Der Schotte *William Dyce* (1806—64), der in Italien mit Overbeck verkehrt hatte und wie dieser seelenvolle Bilder alt- und neutestamentlichen Inhalts gemalt hat, bildet die Brücke (Abb. 122). Dyce war auch der Landschafter unter den Präraffaeliten. Er gerade erinnert in Umriß und Färbung, aber auch in der Gesamtauffassung ausgesprochenermaßen an die alten, auch an die niederländischen Frührenaissancemeister. Dabei atmen gerade seine Gemälde echte, wahre Empfindung. Übrigens dürfte auch unser Schwind mit seinen Entwürfen für Glasbilder englischer Kirchen und mit seinen für englische Gemüter sicher recht anziehenden Märchenfolgen kaum ohne Einfluß auf die englische Romantik geblieben sein. — Meist um ein oder gar um mehrere Jahrzehnte jünger als die deutschen Romantiker, wuchsen die englischen Präraffaeliten in einem Zeitalter reiferer Technik auf, so daß sich ihre Werke nach dieser Hinsicht sehr zu ihrem Vorteil von denen ihrer deutschen Genossen unterscheiden. Besonders zeichnet sie eine dekorativ wirksame Linienführung aus. In inhaltlicher, geistiger, seelischer Beziehung vermögen sie sich dagegen mit den Deutschen nicht zu messen. Vor allem fehlt ihnen die kindliche Unmittelbarkeit, die unbedingte Gläubigkeit und Reinheit des Herzens, welche Overbeck wie Schwind, Richter wie Cornelius auszeichnen. Mit der Empfindsamkeit, mit absichtlichem Altertümeln mischt sich bei einigen von den englischen Künstlern eine schwüle Sinnlichkeit. Gerade durch diese interessante und für nervöse Geister reizvolle Mischung haben sie um die Jahrhundertwende bedeutenden Einfluß ausgeübt. Auch auf Deutschland. Auf Künstler und Schriftsteller. Eine Flut von Schriften hat sich diesseits wie jenseits des Kanals über ihr Schaffen ergossen[89]). Richard Muther räumt den englischen Präraffaeliten 1893/94 in seiner Geschichte der Malerei des 19. Jahrhunderts geradezu einen Ehrenplatz ein.

Ein Vorläufer der Bewegung, der in phantastischen figurenreichen Allegorien geschwelgt hat, war der bis zum Wahnsinn geniale und geistreiche *William Blake* (1757—1827) (Abb. 123). In der Tate-Galerie zu London hängt eine Grablegung von Blake, auffallend klein im Format, in hellen Farben gehalten und ganz ohne Rot, durch lauter aneinander gereihte Vertikalen wirksam und dadurch wie in dem feierlichen Wandeln und in dem Ausdruck der Gesichter und der ganzen Gestalten an die alten Italiener, besonders an Giotto erinnernd, nicht ohne wahres Gefühl und echte Stimmung. Blake hat zur Zeit des Carstens gelebt, und er hat mit diesem mancherlei gemein. „Sein eigentümlichstes Werk ist die Illustration seiner eigenen Songs of Innocence and Experience, bei denen er Schrift und Bild im Stich vereinigte, sein tiefstes und schönstes die Inventions for the book of Job."

Abb. 123 Illustration zu einer Ode Miltons von William Blake

Den Reigen der eigentlichen Präraffaeliten eröffnet *Ford Madox Brown* (1821—93). Er hat Elias gemalt, der den Sohn der Witwe auferweckt, und Christus, der Petrus die

Füße wäscht, während die anderen Apostel mit allen Anzeichen des Erstaunens um einen Tisch herumsitzen. Das Bild ist hell, bunt und schönfarbig, nach Inhalt und Auffassung höchst merkwürdig, aber doch nicht eigentlich ergreifend. Es erinnert in seinen Figuren, die kein rechtes Leben haben, von fern an eines der fragwürdigsten Bilder von Böcklin, die figurenreiche Beweinung Christi, während andererseits der Ausdruck und die gesucht gewöhnliche Haltung der Jünger auf Uhde Einfluß ausgeübt haben könnte. Brown hat aber auch wichtige Anregungen aus Shakespeare geschöpft: den König Lear, welcher seine jüngste Tochter verflucht, mit den Mitteln seiner Kunst zu neuem Leben erweckt, desgleichen Romeo, der sich beim Morgengrauen von Julia losreißt, um auf schwanker Strickleiter von ihrem Balkon herabzusteigen (Abb. 124). Es ist etwas Eignes um diese Bilder! Läßt sich auch der Zusammenhang mit dem historischen Genrebild, wie es von Wilkie bis Maclise in England typisch blieb, nicht verkennen, so ist doch die Farbenstimmung eine ganz andere: hell und bunt und scharf sind die einzelnen Farben gegeneinander gesetzt. Ebenso ist die Auffassung eine ungleich persönlichere. Brown gab keine landläufigen Illustrationen. Vielmehr vertiefte er sich von ganzer Seele in die Werke des Dichters. Und den Gehalt von Romeo und Julia vermochte er auch auszuschöpfen. Die süße Liebesleidenschaft und den bitteren Trennungsschmerz, die Pracht der reichen, blühenden Natur und das kalte Morgengrauen hat er zu einer packenden Gesamtstimmung verbunden. Einen nicht ganz so günstigen Eindruck empfängt man von „Lears Fluch“. Gewiß ist auch hier eine unendliche Zartheit über das ganze Bild verbreitet. Aber fast zu viel! — Das weibliche Element triumphiert zu sehr über das männliche, während die Charakterfigur Lears selbst übertrieben erscheint. Unter den Ausdrucksmitteln Browns fallen die italienisierenden Gewänder auf, die in überreiche und überlange, gewellte, gewundene, gedrehte Falten gelegt sind. Am bedeutendsten erwies sich der Künstler, wenn er in das Leben seiner Gegenwart hineingriff, wobei er auch dann einen Hauptwert auf die Gemütsbewegung legte. In diesem Sinne ist The last of England, der Abschied von England, ein Werk von seltener Eindrucksfähigkeit, ein Werk, das man niemals vergessen wird, wenn man sich einmal hineingelebt hat (Abb. 125). Ein Auswandererpaar sitzt innig umschlungen auf dem Schiff beisammen und sieht die Küste des geliebten Vaterlandes verdämmern und endlich ganz verschwinden. Sein bärtiges Antlitz drückt eitel Wehmut und Abschiedsschmerz aus, aus ihrem

Abb. 124 Romeo und Julie von Ford Madox Brown

unsagbar reinen und gütigen Gesichtchen, das von keusch madonnenhaft in der Mitte des Kopfes gescheiteltem Haar umrahmt wird, leuchtet uns auch eine edle Zuversicht entgegen. Auch in malerischer Hinsicht ist das Bild mit den breiten Farbenflächen, die sich kräftig voneinander abheben, sehr wirkungsvoll. Als Browns volkstümlichstes Gemälde gilt die Arbeit, „kein eigentliches Arbeiterbild

Abb. 125 Der Abschied von England von Ford Madox Brown
(Zu Seite 169)

im modernen Sinne, kein Lebensausschnitt, sondern eine philosophische Allegorie mit typischen Gestalten".

Brown soll einen großen Einfluß auf Rossetti ausgeübt haben, der mit Millais und Holman Hunt im Jahre 1848 eines Abends am Teetisch angesichts einer Nachbildung vom „Triumph des Todes" aus dem Pisaner Camposanto die eigentliche präraffaelitische Brüderschaft, „the Pre-Raphaelite Brotherhood", schloß. Anfangs waren die jungen Schwärmer für ihren Bund so begeistert, daß sie ihre sämt-

lichen Erzeugnisse mit einem gemeinsamen P. R. B. neben dem Namen bezeichneten. Später gerieten sie wieder auseinander, der eigentliche Bund zerfiel, nur der Name blieb bestehen und ward sogar auf die ganze, weitverzweigte und von sehr verschieden gearteten Künstlern getragene Bewegung ausgedehnt. Jene feierlich vollzogene Bundesgründung aber kennzeichnet das Nachempfundene und Angelernte der ganzen Bewegung. Die alten Italiener, die Mantegna, Botticelli und Ghirlandajo haben sich fürwahr nicht am Teetisch zusammengefunden und überhaupt keinen Bund geschlossen! — Sie haben dergleichen nicht nötig gehabt. Ihre Kunst war die selbstverständliche, organisch gewachsene Frucht am Baume des gesamten Kulturlebens ihrer Zeit und ihres Volkes. Und derselbe grundsätzliche Unterschied besteht auch zwischen den Bildern der Präraffaeliten des 15. und denen der Präraffaeliten des 19. Jahrhunderts. Man kann diesen keinen schlechteren Dienst erweisen, als sie mit jenen zu vergleichen. Es fehlt ihnen eben die Selbstverständlichkeit, die Unmittelbarkeit, die Taufrische, welche die alten Meister auszeichnet. Damit soll gewiß nicht behauptet werden, daß die englischen Präraffaeliten nicht von ernstem Streben erfüllt gewesen seien, daß sie nichts Schönes hervorgebracht, daß sie den Ton, nach dem ihre Zeit und ihr Volk nun einmal verlangten, nicht getroffen hätten. *William Holman Hunt* (1827—1910)[90]), der echteste Vertreter der präraffaelitischen frühchristlichen Kunst (early christian art), war ein Mann von der Art Overbecks, eine innig gläubige Natur, dem es mehr darauf ankam, durch seine Kunst religiös erzieherisch zu wirken, als persönlichen Künstlerruhm zu ernten (Abb. 126). Um Christi Leben möglichst wirklichkeitsecht darstellen zu können, hatte er ausgedehnte Studien im Morgenland unternommen. Er hat aber auch weltliche Gegenstände wie Claudio und Isabella oder die beiden Veroneser dargestellt, in seinem Erwachen des Gewissens trotz der banalen Szenerie einen tief ergreifenden Eindruck erzielt. *John Everett Millais*[91]) (1829—96) ist es von allen seinen Genossen am besten gelungen, sich in die Ausdrucksweise der alten Italiener hineinzuleben. Millais pflegte jedes Gräschen und jede Blume bis in die kleinste Einzelheit hinein mit gleicher Liebe und Sorgfalt wie die Hauptfiguren der Handlung zu beobachten und zu umfangen, zu zeichnen und zu malen. Er besaß aber auch verhältnismäßig am meisten Unbefangenheit und Unmittelbarkeit der Gesamtauffassung. Sein bekanntes Bild Lorenzo und Isabella, das eine tafelnde und zechende Gesellschaft von alten und jungen Herren und Damen in florentinischen Trachten des 15. Jahrhunderts darstellt, macht wahrhaftig einen im eigentlichen Sinne des Wortes präraffaelitischen Eindruck! — Ganz reizend hat es Millais auch verstanden, sich im Geiste in die Kindheit Jesu hineinzuversetzen (Abb. 127). Wir befinden uns in der Zimmermannswerkstätte, Jesus im langen Hemdchen, das Haar in der Mitte gescheitelt, steht vor der Hobel-

Abb. 126 Christus, das Licht der Welt von William Holman Hunt (Nach Phot. Franz Hanfstaengl, München)

Abb. 127 Jesus im Hause seiner Eltern von John Everett Millais
(Zu Seite 171)

bank. Darüber beugt sich Joseph zu dem Söhnchen herab und greift nach seiner Hand. Auch die Großmutter langt über die Hobelbank zu Jesus herüber, Maria aber ist neben ihm auf den Boden niedergekniet und drückt ihm einen Kuß auf die Wange. Außerdem sind zwei Brüder zugegen, die sich durch Schurzfell und wildes Haar bedeutsam von Jesus unterscheiden. Eine geöffnete Tür gestattet einen lieblichen Ausblick auf eine Ebene, in der eine Schafherde weidet. — Millais malte aber auch ernste und heitere Gegenstände aus Shakespeare wie aus dem Leben seiner Zeit, Landschaften und Bildnisse, wobei er aber den religiös altertümelnden Stil wohlweislich beiseite ließ. Namentlich seine Bildnisse zeichnen sich durch die Kraft der Erscheinung und die Wahrheit des Ausdruckes aus. Wie dieser bedeutende Könner und wahrhaft große Maler den „Yeoman of the guard" (den Kgl. Leibgardisten) in seinem scharlachroten, reich verzierten und ordenbesetzten Rock mit den ausgezeichnet gemalten weißen Handschuhen hinsetzte, ist eine technische Leistung ersten Ranges. Ebenso der „Freilassungsbefehl", wo das Rot in dem Rock des Gefängniswärters auch wieder stark anklingt, die übrigen Lokalfarben in der Nationaltracht des Schottenpaares, im Fell des Hundes, in der Wiedergabe des Gefängnisses aber gleichfalls kräftig zum Klingen gebracht sind: Ein Muster peinlich genauer Durchführung bis in alle Einzelheiten, ohne doch eine Spur von kleinlicher oder tüfteliger Wirkung. Unsagbar liebenswürdig das Gesicht der Schottin! Und dann wieder die „Ophelia", eine Symphonie in Blau und Grün ohne Rot. Millais wußte eben mit feinem Takt für jeden Vorwurf den entsprechenden malerischen Ausdruck zu finden.

Millais wie Hunt werden an Ruhm und Ehren weit übertroffen von dem Dritten in ihrem Bunde, von *Dante Gabriel Rossetti*[92]) (1828—82). Rossetti war Katholik und von italienischer Herkunft, wenn auch in London geboren, wohin sich sein Vater, ein gelehrter Danteausleger und glühender Vaterlandsfreund, zurückgezogen hatte, nachdem er sich in seiner Heimat durch agitatorische Tätigkeit unmöglich

gemacht. Der zukünftige Maler erhielt in der Taufe den Namen des Lieblingsdichters seines Vaters: Dante. Und diese Namenswahl enthielt eine Weissagung. Die in der Familie vererbte Beziehung zu dem größten italienischen Dichter sollte, ebenso wie seine italienische Herkunft, für den Künstler von ausschlaggebender Bedeutung werden. Aus Dante hat Rossetti gern seine Stoffe gewählt, aber auch von Dantes Geist spürt man einen Hauch in seinen Werken. In seiner Kunst vermählen sich die lateinisch-italienischen Elemente seiner Herkunft und seiner Familienüberlieferung mit den angelsächsischen der Umgebung, in der er heranwuchs und in der er lebte. Eine ausgesprochen englische Frauenerscheinung, schlank, hochgewachsen, feingliedrig, mit schmalen, ein wenig eingefallenen Wangen, tiefliegenden, träumerischen blauen Augen, vollen, wie zum Kusse geschürzten Lippen und wunderbaren, tief in die Stirn wie tief in den Nacken hereingewachsenen, gewellten, unendlich üppigen goldblonden Haaren kam seinen, seiner Zeit und seiner Umgebung quattrocentistischen Vorstellungen von der Schönheit merkwürdig entgegen, ein Weib, wie von der Natur dem Ideal des Botticelli nacherschaffen (Abb. 128). Dieses Weib war Miß Elisabeth Siddal, eine junge Modistin, mit der Rossetti 1850 bekannt ward, mit der er sieben Jahre heimlich zusammenlebte, mit der er sich 1857 verlobte, 1860 vermählte, und die er zwei Jahre später durch den Tod verlor, nachdem sie ihm ein totes Kind geboren hatte. Wie Rubens in der stets wiederholten Darstellung seiner Helene niemals ermüdete, so ließ Rossetti nicht davon ab, sein weibliches Ideal wieder und immer wieder zu malen. Gleichviel wie die Namen seiner Bilder lauten mögen, ob Beatrice, Sibylle oder Astarte, ob Silence oder Sancta Lilias, immer schauen uns die unergründlichen Augen der Miß Siddal daraus entgegen. Und benutzte er ein anderes Modell, so machte sich die individuelle Verschiedenheit ungleich weniger bemerkbar, als der gemeinsame englisch-präraffaelitische Typ. Frau Morris schaut auf ihrem Bildnis in der Tate-Galerie wie Rossettis

Abb. 128 Rosa Triplex von Dante Gabriel Rossetti

Abb. 129 Der Venusspiegel von Edward Burne-Jones
(Nach Photographie Hollyer)

eigene Frau aus. Einmal malte er sein Ideal, ein zweiter Palma Vecchio, auf einem niedrigen Breitbild in dreifacher Wiedergabe: von vorn, von der rechten und von der linken Seite mit charakteristisch verschiedenen Kopf- und Halswendungen als „Rosa Triplex" vor dunklem Hintergrund und hinter schmaler Brüstung, auf der die rosenhaltenden Hände und zum Teil auch die Arme aufliegen (Abb. 128). Welche Kühnheit in der an sich gleichförmigen, aber durch die anmutige Behandlung so reizvollen Nebeneinanderstellung! — Welch feine Stilisierung in dem dreimal entzückend gemalten Haupt! — Welch tiefe Schwermut in dem melusinenhaften Antlitz! — Welch hundertfaches Leben in dem Liniengewoge der Gewänder! — Bei Rossetti pflegen die bunten Lokalfarben aus schummrigem Hintergrund herauszuflammen. Die „Verkündigung" aber ist eine Symphonie weiß in weiß, aus der die roten Farbflächen, man kann nicht anders sagen als: herausknallen. Blumenschmuck und Inschriften — Beiwerk, allerlei Gefühlvolles und Gedankliches trägt zur Wirkung der Rossettischen Bilder wesentlich bei. Dieser übersinnlich-sinnliche Künstler war vielleicht der früheste und zugleich entschiedenste Vertreter dieser ganzen Kunstgattung, die in ihrer merkwürdigen Verquickung von Himmelsfreud' und Erdenleid, von Mystizismus und Sensualismus, von altmeisterlicher Einfachheit und echt modernem Hautgout so unermeßlichen Einfluß weit über die Grenzen des grünen britischen Inselreichs hinaus auch bei uns in Deutschland gewinnen sollte.

Rossettis gleich großer und gleich hoch gerühmter Nachfolger war *Edward Burne-Jones* (1833—98)[93]), ebenfalls von welscher Herkunft, der, durch den Anblick Rossettischer Werke begeistert, aus dem theologischen Hörsaal in die Malerwerkstatt übersiedelte. Aber ein Hauch theologischen Geistes zog ihm dahin nach und weht uns aus allen seinen Werken entgegen. Seine Gestalten, männliche wie weibliche, scheinen nicht, wie diejenigen Rossettis, vom Übermaß irdischer Liebesfreuden, sondern von Entbehrungen erschöpft zu sein. Mann und Weib liegen sich wohl in den Armen, aber sie enthalten sich einander („Die Liebe unter den Ruinen").

Ein Zug von Entsagung zeichnet Burne-Jones' Bilder aus. Seine weiblichen Gestalten sind gotisch überschlank in die Höhe gezogen; ihre Knöchel zart zum Brechen; ihre Hände und Füße schmal, fast zu schwach zum Greifen und zum Stehen. Die Gewandfalten erhöhen in ihrer lotrechten Grundanlage den Eindruck des Schlanken, Schmalen und Schmächtigen. Burne-Jones' Kolorit ist eigenartig gedämpft und fahl, also gleichfalls entsagungsvoll. An Stelle des von Rossetti bisweilen beliebten Doppelklanges ließ Burne-Jones mit Vorliebe eine vieltönige Harmonie erklingen. Die einzelnen Schöpfungstage verkörpert er durch entsprechend gleichviel Engel, die ruhig dastehen, wie in ihre Gewänder so auch in ihre Flügel gleichsam eingehüllt sind und in den Händen Halbkugeln halten, auf denen die jeweilig letzte Schöpfungstat dargestellt ist. Eine Anzahl von nicht weniger als achtzehn ganz gleich gebildeten und gleichmäßig schlicht gewandeten, hoch gegürteten jungen Mädchen läßt er, allerdings in den mannigfaltigsten und stets anmutigen Bewegungen, mit verschiedenen Musikinstrumenten in den feinen Händen eine schön gewundene Stiege, „Die goldene Treppe", herabsteigen. Eine Schar von zehn jungen Mädchen versammelt er an einem Weiher, und nun spiegeln sie sich wiederum in den anmutigsten und abwechslungsreichsten Stellungen in diesem „Venusspiegel" wider (Abb. 129). Die anderen knien am Wasser oder bücken sich zum Wasser hinab, nur die eine, die am hellsten Gekleidete, bleibt, zu ihrer vollen Höhe aufgerichtet, stehen. Fein geschwungene Hügelketten schließen das Bild nach oben, gegen den sehr hoch angesetzten Horizont ab. Im Gegensatz zu der sengenden, ja verzehrenden Glut, die uns aus Rossettis Bildern entgegenlodert, liegt über Burne-Jones' Schaffen eine schwermütige, aber reine und stille Schönheit ausgebreitet.

Ein anderer, nicht weniger bedeutender Präraffaelit war *Walter Crane*[94]) (1845—1915), ein Meister der Linie, ein vorwiegend dekoratives Genie, der daher weniger auf die Malerei als auf das Kunstgewerbe eingewirkt hat. Er war der geborene Märchenbuchillustrator, allerdings weniger in Schwindischer, Märchen nacherzählender, als vielmehr in einer nur ihm eigenen, buchschmückenden Auffassung. „Die flüchtigen Stunden" (Abb. 130), die an Guido Renis Aurora wie an den Parthenonfries anklingen, sind, so dramatisch sie sich geben mögen, im letzten Grunde dennoch rein dekorativ empfunden. Rosse, Wagen und Wagenlenker, alles ist in ein wohl abgewogenes Liniengefüge hineingezwungen.

Wiederum als ein ganz anderer und dabei zum mindesten ebenso ausgesprochener Kunstcharakter unter den Präraffaeliten stellt sich *George Frederick Watts* (geb. 1817, gest. 1904 in London)[95]) dar. Der Eindruck, den einst die Parthenon-Skulpturen auf ihn ausgeübt hatten, blieb zeit seines Lebens bestimmend für seine

Abb. 130 Die flüchtigen Stunden von Walter Crane

Bildnereien und von Einfluß auf seine Bilder. Als er dann in Italien die Venezianer kennen lernt, treten diese zu seinen griechischen Leitsternen hinzu. Lehnten sich nun aber die anderen englischen Präraffaeliten tatsächlich an die alten italienischen Präraffaeliten an, so dürfte Watts' weich verschwommene Weise vielmehr von den späteren Venezianern, von Giorgione und Tintoretto, aber auch von Correggio hergeleitet sein, nur daß er einen kühleren, helleren, graueren Ton bevorzugte. Inhaltlich war er von Rossettis süß verführerischer Art weit entfernt, vielmehr ein Prediger unter den Malern, der in selbsterdachten, nicht aus Dichtern geschöpften Allegorien und Mythologien sittlich erhebend aufs Publikum zu wirken suchte, dem er auch in seiner Werkstatt seine Bilder zugänglich zu machen pflegte, soweit er sie nicht bereits dem Staat geschenkt hatte. Gern verweilten seine Gedanken beim Tode, bei der Vorstellung: „Sic transit gloria mundi!" — „Leben und Liebe" (Abb. 131) soll nach seiner eigenen Ansicht sein bestes Werk sein und den Gedanken verkörpern, daß allein selbstlose Liebe (der geflügelte Jüngling) die Menschenseele (das zarte junge Weib) zum höchsten Leben emporführen kann. Abgesehen von seinen großartigen Allegorien hat Watts an die vierzig Bildnisse berühmter Männer gemalt, lauter Brustbilder und alle in gleichem Format gehalten, weniger in technischer Hinsicht, als durch Kraft des Ausdrucks und seelische Vertiefung von Bedeutung.

So verschieden an Kraft, an geistiger Gesundheit, an Vorbildern, an künstlerischen Absichten die Präraffaeliten auch immer sein mögen, darin stimmen sie alle überein, daß sich stets seelische Empfindung in ihren Gemälden auswirkt. Es handelt sich immer um Geistiges, Seelisches, Gedachtes, Empfundenes. Es ist also Gedanken- oder Gefühlskunst. Und in formaler Beziehung lassen sich überall Spuren von An- und Entlehnung auffinden. Indessen gehen die Künstler nicht auf Wiedererweckung vergangener Schönheitswelten, auf eine Verpflanzung auswärtiger Kunstkultur auf den englischen Boden aus, vielmehr rauben sie nur hier dieses, dort jenes Kunst- und Schönheitselement und passen alle diese Elemente englischem Geschmack und dem Empfinden ihrer Zeit an. Daher die starke Wirkung in die Breite seitens dieser Gedankenkünstler der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts auf ihr Volk und auf ihre Zeit. Man mag eben sagen, was man will, für den Laien ist der gedankliche Inhalt des Kunstwerkes nicht gleichgültig! — Er mag ein Stück Natur, gesehen durch ein Temperament und mit außergewöhnlicher Beherrschung der Kunstmittel auf die Leinwand gebracht, höchlich bewundern, er mag Linien- und Farbenmusik genießen können, zu tiefst ergreifen wird ihn doch nur dasjenige Kunstwerk, welches auch inhaltlich, gegenständlich, gedanklich, gefühlsmäßig zu ihm spricht. Der Inhalt ist doch das A und O der Kunst, sagt Goethe. Daher die ungeheure Wirkung der englischen Präraffaeliten, namentlich des zarten Burne-Jones und des raffinierten Rossetti.

Abb. 131 Leben und Liebe von George Frederick Watts (Nach Photographie Hollyer)

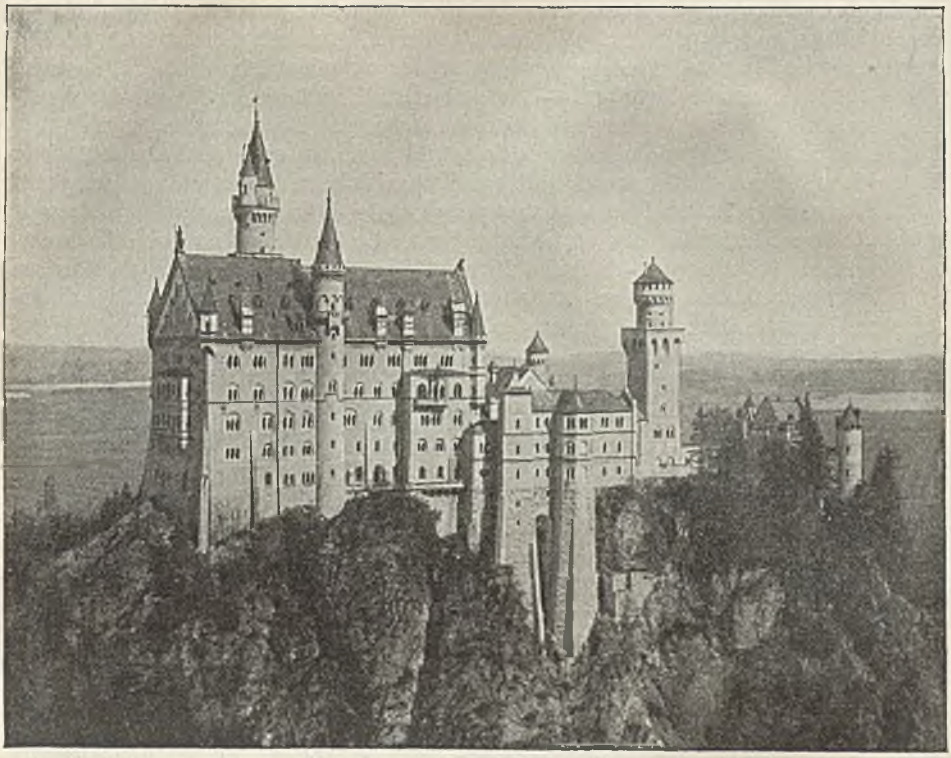


Abb. 132 Neuschwanstein (Zu Seite 182)

3. Baukunst

Um in der menschlichen Seele die feinsten und zartesten Stimmungen zu erwecken, war die Romantik auf möglichst körperlose Kunstmittel angewiesen. So trieb sie in der Handzeichnung, die durch Stich und Holzschnitt vervielfältigt wurde, sowie im Aquarell ihre duftigsten Blüten, während sich andererseits alles Große und Starke, das in der Romantik beschlossen lag, am besten im Wandbild ausdrücken ließ, wogegen die Ölmalerei als die berufene Technik schlichter Wirklichkeitswiedergabe zur Verkörperung von Poesie und Phantasie weniger geeignet schien. Und nun gar Bildnerei und Baukunst, die nicht nur einen schönen Schein vorgaukeln, sondern mit ihrer Entwicklung nach allen drei Ausdehnungen volle runde Körper im Raume schaffen! — Und dennoch, was vermochte und was vermag auch heute noch ein romantisches Gemüt leichter zum Schwärmen und zum Hinaufsehnen ins Unendliche anzuregen als die gotischen Kirchen, deren Türme himmelan streben und deren Innenräume mit den vielfach verästelten Gewölberippen Wäldern vergleichbar sind?! — So warf sich die Begeisterung der Zeit auf die Baukunst, und zwar ungleich häufiger auf die leidenschaftlich erregte Gotik als auf den ruhigen, ernsten Romanismus. Man suchte zu erhalten, zu stützen, zu befestigen, was da war. Gut! — Man suchte aber auch zu entfernen, zu verkaufen, zu zerstören, was nach Ablauf des Mittelalters seit dem 16. Jahrhundert neu angebaut, an Bildwerken in die Kirchen hineingestiftet, an Bildern hineingemalt war. — Dabei ging man mit einer rücksichtslosen Entschiedenheit vor, die geradezu an die Zeiten des Bildersturms erinnert. — Und man suchte das Verbrannte, Verbannte, Verkaufte durch Neues zu ersetzen,

das besser, echter, stilgerechter sein sollte. Außerdem baute man im „altdeutschen", das heißt im gotischen Stile Schlösser, Rathäuser, namentlich aber Kirchen und immer wieder Kirchen. Es ist gar nicht zu sagen, wieviel gotische Kirchen im 19. Jahrhundert errichtet wurden! — Der gotische Stil galt schlechthin als der christliche, den Katholiken überdies als der katholische, den Deutschen andererseits als der deutsche. Die Stilechtheit aber faßte man im denkbar engsten Sinne auf. Man hielt sich meist von der lebensvoll saftigen Frühgotik ebenso fern wie von der phantastisch ausschweifenden Spätgotik und pries hauptsächlich die ausgereifte, strenge, gesetzmäßige Hochgotik des 14. Jahrhunderts. Und auch dieser gegenüber verzichtete man auf alle phantasievolle Mannigfaltigkeit, wie sie den alten Meistern unwillkürlich aus dem Herzen gequollen war, und erstarrte in einer frostig akademischen Gesetzlichkeit. Aus mangelnder Formenkenntnis, aus aufgeblasener Besserwisserei heraus suchte man an den alten, schönen, im Lauf der Jahrhunderte gewachsenen Bauten, in die jedes Geschlecht die Geschichte seines Geschmacks hineingeschrieben hatte, herumzubessern sowie die fröhliche Mannigfaltigkeit der alten Bauten durch pedantische Regelrichtigkeit der neuen zu übertrumpfen. Jedes neu aufwachsende Geschlecht gotischer Baumeister des 19. Jahrhunderts aber erkannte die Fehler des vorausgegangenen und glaubte nun seinerseits, das Wesen des Stiles völlig erfaßt und begriffen zu haben. Tatsache ist, daß der gotische Baumeister ums Jahr 1900 — denn bis in die Gegenwart erstreckt sich diese Bewegung herein — den alten Stil besser gekannt hat als derjenige ums Jahr 1850. Aber im letzten Grunde stottert und stammelt jeder, der nicht so spricht, wie ihm der Schnabel gewachsen ist. Denn gotisch bauen wollen, das ist, wie wenn jemand mittelhochdeutsch reden wollte. Der gelernte Philolog, der studierte Germanist, der könnte es vielleicht zur Not, aber auch er müßte sich fortwährend besinnen, ob er auch nicht im Begriff stünde, einen Fehler zu begehen. Und gerade so ist es dem gotischen Baumeister des 19. Jahrhunderts auch ergangen. Er hat unausgesetzt darauf achten müssen, ja stilgerecht zu bauen. Daher das Abgezirkelte, Ängstliche, Dürftige und Steife der gotischen Bauten des 19. Jahrhunderts. Der alte Meister dagegen, der wußte auf alle Fragen, die ihm vom Bauherrn, vom Baustoff, vom Gelände und von wem sonst gestellt wurden, frischweg in gotischer Formensprache zu antworten, weil sie bei ihm nicht angelernt, sondern angeboren war. Daher die Ursprünglichkeit und Mannigfaltigkeit, das Organische und Selbstverständliche der guten alten gewachsenen Gotik.

Gewiß muß man unter den Gotikern des 19. Jahrhunderts unterscheiden. Auch unter ihnen hat es, immer im Rahmen der oben angeführten Beschränkungen, tüchtige Künstler gegeben, besonders in dem urgermanischen England, wo der aus germanischem Geiste heraus geborene gotische Baustil niemals gänzlich aus der Mode gekommen war, aber erst von *Augustus Welby Northmore Pugin* (1812—52) wieder zu neuem, kräftigem Leben erweckt wurde. Pugin war von derselben Begeisterung wie die deutschen Romantiker fürs Mittelalter erfüllt, so daß auch er zum Katholizismus übertrat. Außer Landhäusern, Schulen und Klöstern hat er 56 Kirchen gebaut, und das Beste im Innern von *Charles Barrys'* Parlamentshaus (Abb. 133) stammt gleichfalls von ihm[96]).

In Frankreich schlug zuerst Victor Hugos Roman „Notre Dame de Paris" im Jahre 1830 durch. Dieses Buch, das seinen Namen nach der großen Kathedrale der französischen Hauptstadt führt, lenkte die allgemeine Aufmerksamkeit auf den nationalen Besitz an nationaler mittelalterlicher Kunst. Im Jahre 1837 ward das „Comité des Arts et des Monuments" errichtet, die erste Kommission, welche an die Inventarisation, das heißt an die wissenschaftliche Aufnahme der Kunstdenkmäler des ganzen Landes heranging. Solche Aufnahmen sind seitdem allerwärts veranstaltet worden, wie überhaupt die Wissenschaft der Neueren Kunstgeschichte

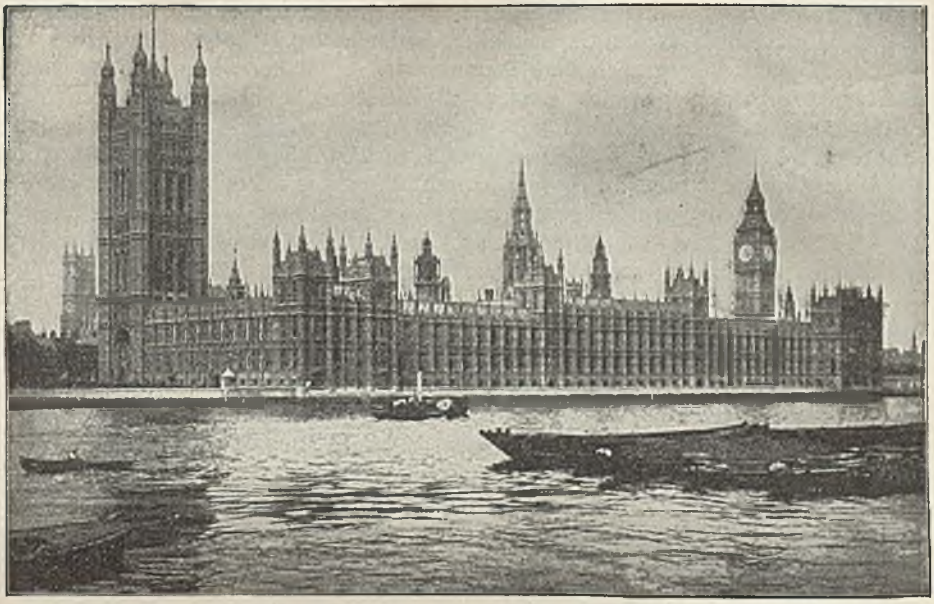


Abb. 133 Das Parlamentshaus zu London von Charles Barry

eine Tochter der Romantik ist. So ward damals in Frankreich der Boden für das Auftreten *Viollet-le-Ducs* (1814—79) vorbereitet, der, was Pugin für England, für Frankreich und weit über Frankreichs Grenzen hinaus für ganz Europa bedeutet. Außer anderen Erneuerungsbauten in der Provinz und in Paris hat Viollet-le-Duc vor allem Notre Dame und die St. Chapelle gründlich wiederhergestellt. Auch trat er als Verfasser zweier kunstwissenschaftlicher Werke von überragender Bedeutung hervor: des „Dictionnaire raisonné de l'Architecture française du XI^{e} au XVI^{e} siècle" und des „Dictionnaire raisonné du Mobilier français de l'époque carolingienne à la Renaissance". Neben ihm ist *Lassus* zu nennen. Die französischen Gotiker schrieben den Stil des 13. Jahrhunderts auf ihre Fahne und suchten die Formen der Zeit Ludwigs des Heiligen dem Leben der Gegenwart anzupassen. Ein Werk dieser Richtung ist auch die nach Plänen des deutschen Baumeisters *Gau* errichtete Kirche Ste. Clotilde, gegenwärtig das Gotteshaus der vornehmen Welt von Paris.

Deutschland hat keinen Viollet-le-Duc hervorgebracht. Hier hatte der junge, der Straßburger Goethe zuerst in seiner Schrift „Von deutscher Baukunst. D. M. Ervini a Steinbach. 1772" die Aufmerksamkeit auf die schöne, kraftvolle, organische gotische Architektur hingelenkt, und von den literarischen Romantikern wurden diese Gedanken wieder aufgegriffen. Von A. W. Schlegel ging die Anregung zum Ausbau des Kölner Domes aus, eine Angelegenheit, die dann mit der Befreiung der Deutschen vom französischen Joch verquickt wurde, und Guido Görres entflammte durch seine Schriften die allgemeine Begeisterung für den Gedanken, den Kölner Dom als Dankopfer für die errungene Freiheit neu auszubauen. Die Schöpfung des Kölner Domes zieht sich durch mehr denn ein volles Jahrtausend deutscher Geschichte. Ursprünglich erhob sich der Dom überhaupt anderwärts. Aber schon zur Zeit Karls des Großen um 800 wurde an der jetzigen Stelle der romanische Vorläufer des gegenwärtigen gotischen Domes begonnen. Zu dem gegenwärtigen Bau, der aus weichem, grünlich grauem Sandstein vom Drachenfels errichtet wurde, ward der Grundstein im Jahre 1248 am Tage Mariae Himmelfahrt in feierlicher Weise

und in Anwesenheit zahlloser Würdenträger gelegt. Unter ihnen selbst einer der beiden damaligen deutschen Gegenkönige: Wilhelm von Holland. Ungeheuer war der Bau geplant: Der großen Baugesinnung des Mittelalters entsprechend dachte man nicht an die Gegenwart, sondern an die Zukunft. Bei gelegentlich überhandnehmender Geldnot wandte sich die Petersbrüderschaft mit Ablaßverheißung selbst bis nach England. Bis 1516 wurde an dem Riesenwerk geschafft. Und wenn der Chor auch dem in Amiens entspricht, wenn selbst für das Äußere der Langseiten das dortige Strebewerk maßgebend blieb, so wurde die Schauseite nach Westen, die Turmfassade doch nach deutschen Plänen des 14. Jahrhunderts selbständig ausgeführt, und der ganze Dom mit seinen 135 m Gesamtlänge, 61 m Breite und 45 m Mittelschiffhöhe übertrifft an Ausdehnung alle deutschen wie auch alle französischen Kirchenbauten. So kann er als Symbol weniger ursprünglich deutscher Schöpferkraft als deutschen Kunstfleißes gelten. Durch die Reformation geriet der Bau für Jahrhunderte ins Stocken, 1560 wurde die letzte, schon längst unerheblich gewordene Tätigkeit daran eingestellt. Die Scheidewand, die den Chor seit seiner Schlußweihe vom Jahre 1322 einstweilen gegen Westen, also gegen den Hauptbau abschließen sollte, bestand immer noch. Die Türme ragten unvollendet empor, der Südturm immer noch mit dem Domkrahnen gekrönt. Zur Zeit Napoleons wurde der unfertige Kölner Dom als Heumagazin mißbraucht! — Was Wunder, daß sich das Interesse der Romantik, das sich besonders in Georg Forster und Friedrich Schlegel, namentlich aber in Goethes Freund Sulpiz Boisserée verkörperte, mit Feuereifer dem Kölner Dom zuwandte, in dem man die höchste Vollkommenheit vaterländischer Baukunst verehrte. Im Jahre 1814 fand der Baurat Georg Moller auf dem Dachspeicher des Gasthauses zur Traube in Darmstadt einen Teil des Originalrisses zur Fassade und 1816 die andere Hälfte in Paris. In demselben Jahre mußte Schinkel selbst, der sich ja bereits mehrfach in der Gotik versucht hatte, auf Veranlassung des romantischen Königs Friedrich Wilhelms IV. und auf Sulpiz Boisserées Vorschlag den Kölner Dom untersuchen. Schinkels Schüler Albert begann 1823 die Herstellungsarbeiten, aber erst der dritte Baumeister führte das Werk zur glücklichen Vollendung, nachdem 1840 der Kölner Dombauverein gegründet war, 1842 eine neue, die vierte Grundsteinlegung durch Friedrich Wilhelm IV. stattgefunden hatte und 40 Jahre hindurch mit Unterstützung der ganzen Nation an dem Werk gearbeitet worden war. Endlich im Jahre 1880 fand die feierliche Weihe in Gegenwart des ersten deutschen Kaisers Wilhelms I. statt[97]). Dem heute lebenden Geschlecht macht gerade der Kölner Dom, der in seiner gegenwärtigen Gestalt zum größeren Teil auf jene Erneuerung des 19. Jahrhunderts zurückgeht, wohl einen imposanten, großartigen, aber gar zu regelrechten, akademischen, schablonenhaften Eindruck und unterscheidet sich dadurch sehr zu seinem Nachteil etwa von dem Freiburger wie von dem Straßburger Münster, von dem Regensburger Dom wie von der St.-Stephans-Kirche zu Wien. Allein wir dürfen die Baugeschichte des Kölner Domes nicht bloß vom Ästheten-Standpunkt aus beurteilen, vielmehr muß es gerade in unserer trostarmen Gegenwart erhebend auf uns wirken, wie die ganze Nation damals geschlossen an einer idealen Aufgabe gearbeitet und so ein gewaltiges Baudenkmal bis zu den himmelhoch strebenden Turmhelmen zur glücklichen Vollendung gebracht hat. Denn wer wollte leugnen, daß der jetzt in sich fertige Bau denn doch etwas Anderes und ungleich Besseres vorstellt, als bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts der unvollendete Dom mit dem Kralmen auf dem einen Turm und der Scheidewand im Inneren zwischen Langhaus und Chor?! — Man braucht nur ohne Voreingenommenheit, etwa im Abendsonnenschein, der gedämpft durch die bunten Scheiben hereinfällt, den Kölner Dom zu betreten, um — trotz allem — einen überwältigenden Eindruck von Größe, Erhabenheit und Feierlichkeit zu empfangen.

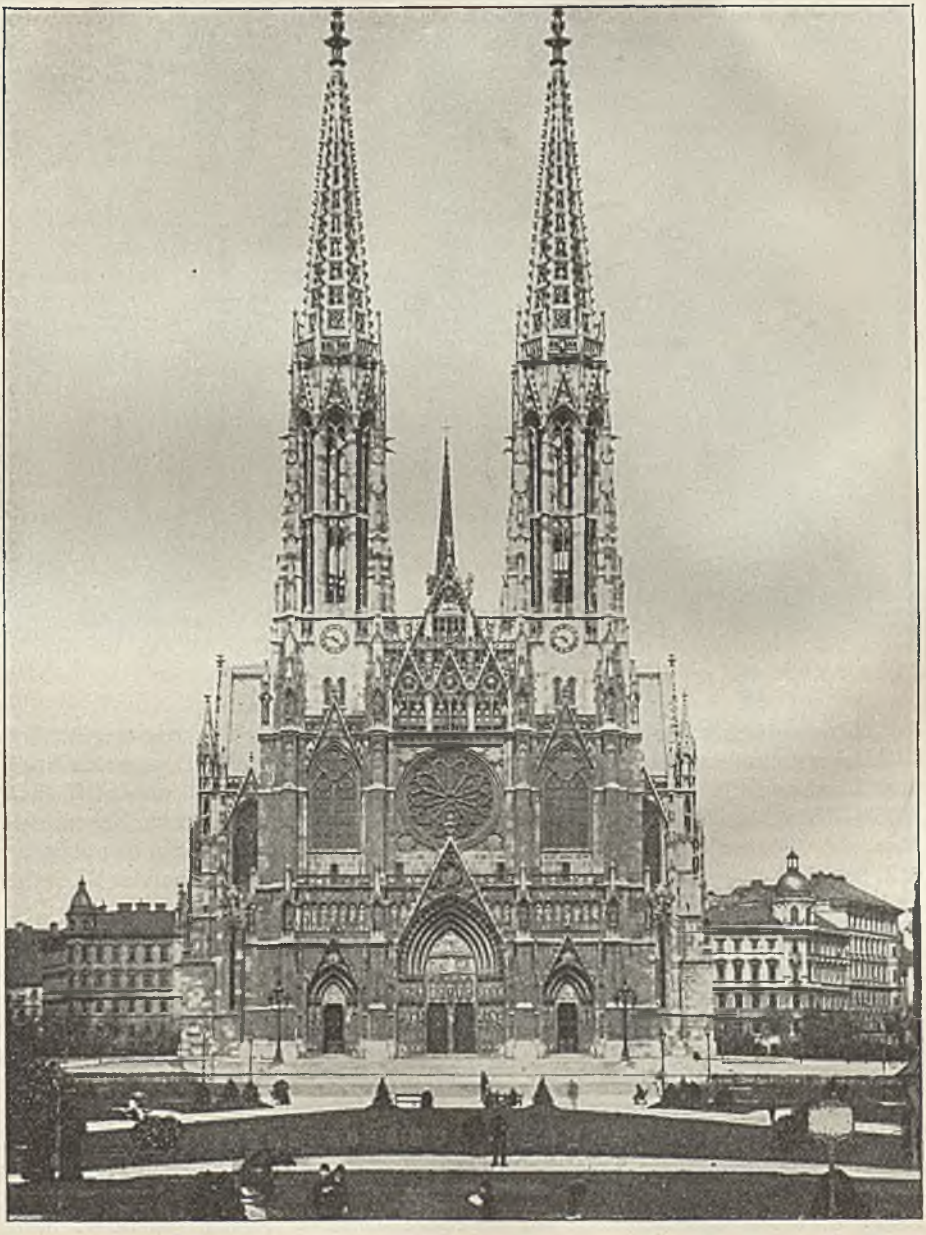


Abb. 134 Die Votivkirche zu Wien von Heinrich Ferstel (Zu Seite 182)

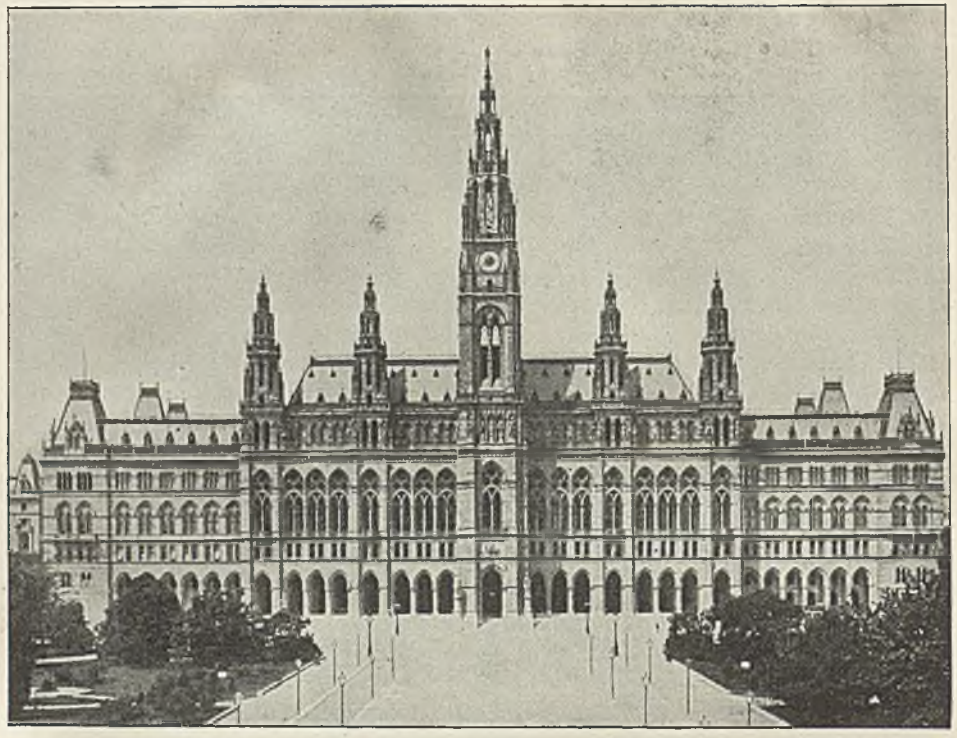


Abb. 135 Das Rathaus in Wien von Friedrich Schmidt

Romantischer Purismus und gut gemeinte, aber in der Wirkung unglückliche Wiederherstellungssucht wüteten ganz besonders in den beiden Domen von Speier und Bamberg. In Nürnberg restaurierte der Gotiker *Karl Alexander Heideloff* (1788—1865), und in München vertrat Klenzes Zeitgenosse und Nebenbuhler *Friedrich Gärtner* (1792—1847) die Romantik. Er bevorzugte den romanischen Stil, den er in einer Reihe von Werken, namentlich der Ludwigskirche, der Bibliothek und der alten Universität stattlich, wenn auch im einzelnen ohne besondere Feinheit der Empfindung ausprägte. Die fünfschiffige, von *Georg Friedrich Ziebland* (1800—73) erbaute Basilika trägt gleichfalls romanischen Formcharakter, während *Ohlmüllers* Kirche in der Vorstadt Au einer elegant entwickelten Gotik sich anschließt. Indessen hatte in München der romanische Stil eine Zeitlang die Oberhand behalten, wie namentlich der Bahnhof von *Bürklein* und manche andere Gebäude beweisen. Dagegen gelangte während der Regierung König Max' II. an den Bauten der Maximilianstraße (Altes Nationalmuseum, Regierungsgebäude, Athenäum) ein eigenartiger Mischstil zur Herrschaft, der die verschiedenartigsten Formen zusammenfügte, ohne sie innerlich zu einem Ganzen verschmelzen zu können[98]). Die romantische Richtung wurde sodann seit 1846 mit bedeutendem Erfolg in Wien aufgenommen, wo die Altlerchenfelder Kirche von *J. G. Müller* und die imposanten Gebäude des Arsenals den romanischen, die Votivkirche von *Heinrich Ferstel* (1828—83) den gotischen Stil befolgen. Diese Votivkirche (Abb. 134) ist in ihrer Art ein Meisterwerk. Bei ihrem Anblick kann man einen Augenblick vergessen, daß man vor einer modernen Nachahmung steht, aber man braucht nur zum alten St. Stephansdom hinüberzugehen, um sich sofort wieder des Unterschiedes zwischen Imitations- und Originalkunst bewußt zu werden. Neben Ferstel

vertrat *Friedrich Schmidt* (1825—91), der schon am Ausbau des Kölner Domes als Steinmetz mitgearbeitet hatte, die Gotik in Wien, zuerst am Akademischen Gymnasium und mehreren Kirchen noch etwas herb und einseitig, in dem originellen Kuppelbau der Fünfhäuserkirche dagegen und dem imposanten neuen Rathaus in freier Meisterschaft und einer den Anschauungen der Zeit entsprechenden Umgestaltung (Abb. 135). Von ihm rührt auch die Erneuerung des Stephansdomes her. Aus seiner Schule — und so erstreckt sich diese Bewegung bis in die Gegenwart herein — ging *Georg Hauberrisser* (geb. 1841) hervor, der das Neue Münchener Rathaus im gotischen Stil erbaut und in den ersten Jahren des 20. Jahrhunderts in der üppigsten Aufmachung erweitert hat. An diesem neuen und besonders an dem neuesten Rathaus macht die Häufung der Motive einen unerquicklichen Eindruck, so daß es gegen das schlichte Alte Rathaus unvorteilhaft absticht und die Harmonie des stimmungsvollen Marienplatzes beeinträchtigt. Besser als das Einzelne wirkt allerdings die Gesamtsilhouette und die Entwicklung des Turmes. Darauf mögen die günstigen Urteile beruhen, die man bisweilen über den Bau zu hören bekommt. Soll er doch, dem Vernehmen nach, den lebhaften Beifall des deutschen Kaisers Wilhelms II. gefunden haben. Als Beispiel eines neuromanischen Burgbaues möge Neuschwanstein (Abb. 132) dienen. Die Pläne zu diesem Schloß wurden in Anlehnung an die Bauformen und die Einteilung der Wartburg entworfen und von König Ludwig II. selbst beeinflußt. Der Bau begann im Jahre 1869. Wenn Neuschwanstein auch heute noch selbst einem kritischen Beschauer einen überwältigenden Eindruck macht, einen weitaus bedeutenderen als die beiden anderen der vom großen Publikum stark überschätzten Schlösser Ludwigs II.: Linderhof und Herrenchiemsee, so erklärt sich das aus der unvergleichlich schönen, romantischen Lage. Die eigentlichen architektonischen und dekorativen Formen leiden indessen auch hier an Härte, Überladung und Häufung und vermögen an ein echtes altes Schloß, wie etwa die Marienburg, durchaus nicht heranzureichen. Neuschwansteins königlicher Bauherr aber, Ludwig II. von Bayern, welcher in der Musik der völlig neuartigen und originellen Richtung Richard Wagners als begeisterter Wegbahner diente, hat auf dem Gebiete der bildenden Kunst wohl Geld unter die Leute gebracht, aber stets veralteten Anschauungen gehuldigt und die gesunden neuen Bestrebungen, die zu seiner Zeit im Begriff waren sich herauszubilden, nicht zu erkennen vermocht, geschweige denn zu pflegen versucht[99]).

4. Die übrigen Kunstgattungen

Um die Mitte des verflossenen Jahrhunderts mußte auch die Bildnerei der Romantik ihren Zoll entrichten. Fruchtbringend hat sich diese Einwirkung indessen nicht erwiesen. Die Romantik war eben ihrem ganzen Wesen nach eine ausgesprochen unplastische Richtung des menschlichen Geistes. Der Münchener Schwanthaler wird von einigen Romantiker gescholten, und gewiß spielen etwelche romantische Elemente in sein Schaffen herein (wie wir oben darzulegen versuchten), aber die antiken wiegen unseres Erachtens entschieden vor. Eher erscheint uns der Dresdener Bildhauer *Ernst Hähnel* (1811—91) in einem Werke wie die Kirchenmusik (vgl. Abb. 136 mit 137) mit Schwind verwandt und von romantischen Empfindungen getragen, wenngleich sicherlich auch antike und Renaissance-Einflüsse auf sein künstlerisches Schaffen eingewirkt haben. Im allgemeinen sind die bedeutenderen Bildhauer gleich von der Antike zur Renaissance übergegangen, ohne sich um das dazwischen liegende Mittelalter viel zu kümmern. Dagegen muß man es der katholisierenden Romantik aufs Sündenregister schreiben, daß sich unter ihrem Einfluß im 19. Jahrhundert fabrikmäßig produzierende Kunstanstalten bildeten, welche die neuentstandenen gotischen und romanischen, sowie die durch übereifrige Puristenhände ihres Barock- und Rokokoschmuckes entkleideten alten Kirchen mit einzelnen Heiligenfiguren und ganzen Altären versahen. Unter diesem Jammer haben wir lange gelitten und leiden wir zum Teil heute noch. Wieviel schöne, alte, stimmungsvolle Kirchenräume sind durch fabrikmäßig und seelenlos angefertigte Andachtsbilder im 19. Jahrhundert und bis ins zwanzigste herein entstellt worden! — Den Gipfelpunkt der Geschmacklosigkeit pflegen die sogenannten Stationsbilder und die Lourdes-Grotten zu erreichen. Hier ist es Sache des jüngeren Geschlechts der katholischen Pfarrherren, Anschluß an die gesunde, moderne Kunstbewegung zu suchen und bessernd einzugreifen. Auch sind kräftige Ansätze zur Besserung entschieden zu erkennen. — Über den oben gegeißelten Fabrikbetrieb ragt ein Mann wie *Knabl* empor, der den Hochaltar der Münchener Frauenkirche geschnitzt, oder *Halbig*, der 1875 die von König Ludwig II. gestiftete Kolossalgruppe der Kreuzigung bei Oberammergau aus Sandstein gemeißelt hat. Vielleicht auch als eine Folgeerscheinung romantischer Strömungen und dann als eine äußerst glückliche ist die Wiederbelebung volkstümlicher Schnitzerei im bayerischen Gebirge zu betrachten. Endlich wäre noch die mönchische Malerschule von Beuron in Hohenzollern in diesem Zusammenhange zu erwähnen[100]).

Abb. 136 Die Kirchenmusik von Ernst Hähnel

Beim romanisierenden und gotisierenden Kunsthandwerk ist nicht viel Gutes herausgekommen. Es hat sich im wesentlichen auf Kirchenschmuck beschränkt, der sich in mehr oder minder getreuer Nachahmung alter Vorbilder erging, ohne je an sie heranreichen zu können. Diese Art von Kunstindustrie wird gegenwärtig noch überall betrieben, geht aber im letzten Grunde auf die romantische Bewegung

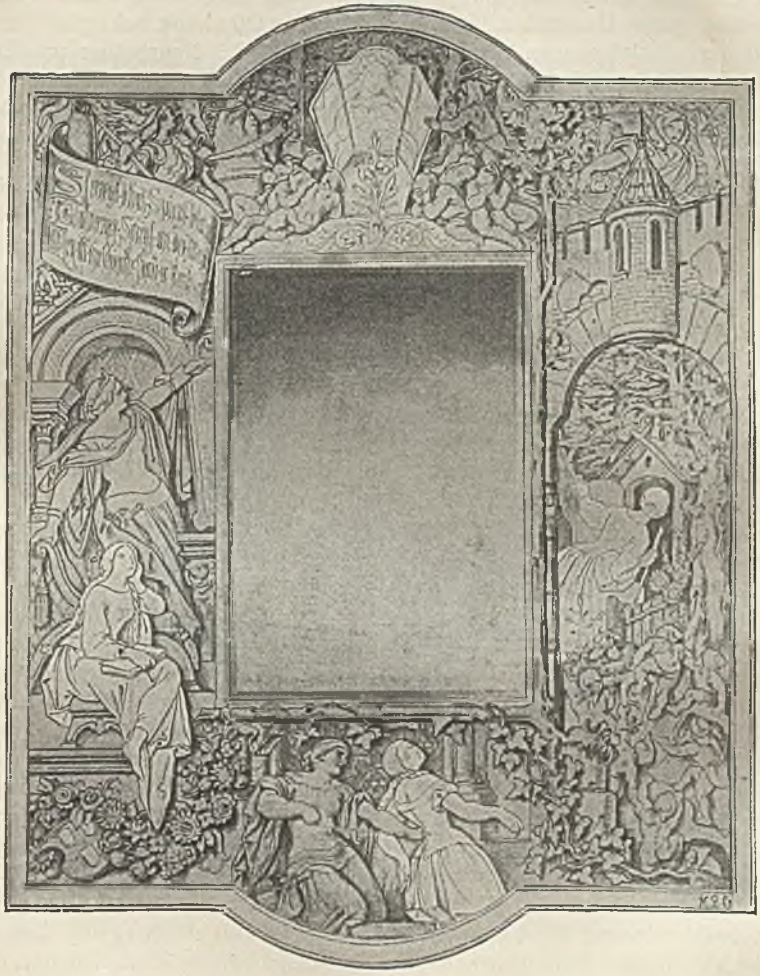


Abb. 137 Entwurf zu einem Schneewittchenspiegel von Moritz v. Schwind in der Kunstgewerbeschule zu Nürnberg
(Zu Seite 186)

zurück. Bisweilen begab sich's auch in der eigentlichen Romantikerzeit, um die Mitte des 19. Jahrhunderts, daß der eine oder der andere der Herren Künstler von seiner hohen Kunst zum Kunsthandwerk herniederstieg und dafür Entwürfe lieferte. Die Künstler dachten dabei weder an die Bestimmung, welcher der kunstgewerbliche Gegenstand dienen, noch an das Material, aus dem er verfertigt werden sollte, sondern sie gefielen sich in freien phantastischen oder humoristischen Entwürfen, die lediglich in irgendeinem gedanklichen Zusammenhang mit der Bestimmung des Gegenstandes stehen und sich allerdings auf dem Papier oft allerliebst aus-

nehmen. So diejenigen Schwinds, von denen die Nürnberger Kunstgewerbeschule eine stattliche Anzahl besitzt. Schwind will einen Spiegelrahmen entwerfen. Der Spiegel ist das Sinnbild der Eitelkeit, die Verkörperung der Eitelkeit im deutschen Märchen aber Schneewittchens eifersüchtige Stiefmutter. Also erzählt Schwind in seinem Spiegelrahmenentwurf das ganze Märchen von Schneewittchen (Abb. 137). Oder er gestaltet einen Pfeifenkopf als Ritterburg aus, einen anderen als Ofen, um den eine ganze Bauernfamilie auf der trauten Ofenbank behaglich herumsitzt und sich der ausströmenden Wärme erfreut (Abb. 138). Neureuther umgibt einen Pokal mit seinem wundernetten, aus pflanzlichen Motiven und Menschenkörpern zusammengesetzten Rankenwerk. Also immer dichterische Einfälle, an sich oft höchst anmutig, aber mit der eigentlichen angewandten Kunst ohne irgendwelchen inneren Zusammenhang.

Abb. 138 Entwurf zu einem Pfeifenkopf
Aus der Folge der „Rauch- und Wein-Epigramme"
von Moritz v. Schwind

Die naturalistische Unterströmung in der Malerei während der klassizistisch-romantischen Epoche

Sicherlich waren es die großen Klassizisten und Romantiker, die dem Geiste ihrer Zeit den bedeutendsten Ausdruck zu verleihen und zugleich die Eigenart ihres Volkes am klarsten widerzuspiegeln vermochten. So wenig wie die David und Ingres aus der französischen, Canova aus der italienischen, Thorwaldsen aus der dänischen, so wenig lassen sich die Carstens und Cornelius, Schwind und Spitzweg, Richter und Rethel, Rauch und Schinkel aus der deutschen Geistesgeschichte streichen. Was immer die Kritik der nachlebenden Geschlechter an ihnen aussetzen mag, den Besten ihrer Zeit haben sie genug getan, einen Feuerbrand hellauflodernder Begeisterung in den Herzen ihrer Mitmenschen entzündet.

Indessen machte sich neben der von jenen Künstlern bedeutsam vertretenen idealistischen Hauptrichtung zu allen Zeiten eine naturalistische Unterströmung geltend, neben der Gedankenkunst eine solche, die sich damit begnügte, die es dafür aber auch sehr genau damit nahm, bildende Kunst zu sein. Auch im Zeitalter des ausgeprägtesten Idealismus war es nicht möglich, daß alle Welt auf dem Kothurn einherstolzierte. Nicht möglich, daß sich alle Maler mit dem Zeichenstift als Hauptausdrucksmittel begnügten oder wenigstens ihre Bilder von zeichnerischen Gesichtspunkten aus anlegten, nachdem einmal ein Tizian, ein Velazquez, ein Rubens, ein Rembrandt die Welt beglückt hatten. Nein und abermals nein! — Die Freude an farbiger Wiedergabe des umgebenden Lebens ließ sich auch in der Ära der Kartonzeichnung nicht mit Stumpf und Stiel ausrotten. Mochten auch die geistig bedeutendsten unter den bildenden Künstlern weltfernen Träumen nachjagen und kraft ihrer überragenden Begabung die Zeitgenossen zu Nachfolge und Beifall zwingen, so war ihr Sieg wohl ein glänzender, aber doch kein unbedingter und allgemeiner. Vermochten sie es ja selbst nicht einmal, sich der schlichten Wiedergabe des sie rings umflutenden Lebens ständig zu enthalten. Dies ist wohl nur dem Starrsten unter den Starren, Peter Cornelius, dauernd gelungen. Dagegen hat David z. B. vorzügliche Bildnisse gemalt und Ingres noch bessere Bildnisse gezeichnet. Schwind griff gelegentlich mit bewußter Absicht ins volle Menschenleben hinein. Der große romantische Humorist Spitzweg war ein ebenso großer Maler und Kolorist. Bei dem Berliner Bildhauer Schadow überwog der Naturalismus bei weitem den Klassizismus, und ebensowenig begnügte man sich in der Baukunst ausschließlich mit der Anwendung der griechischen Säule oder des gotischen Spitzbogens, richtete sein Augenmerk nicht immer und ausschließlich auf die stilgerechte Schauseite allein, sondern bemühte sich auch ehrlich um die hauptsächlichste Aufgabe aller Baukunst, um die Schöpfung zweckentsprechender und schöner Innenräume. Das Schauspielhaus zu Berlin und die Münchener Alte Pinakothek sind des klassische Zeugen.

Neben den klassizistischen und romantischen Idealisten, jenen Kunstrevolutionären und weltfremden Träumern, die sich nur gelegentlich zur naturalistischen Wiedergabe ihrer Zeit und Umgebung gleichsam herabließen, haben auf dem Gebiete der Malerei eine ganze Anzahl von ausgesprochenen Naturalisten gewirkt.

Abb. 139 Landschaft mit Windmühle von John Crome
(Mit Genehmigung von Franz Hanfstaengl, München)

Namentlich in dem konservativen England, in dem der Faden der Tradition eigentlich niemals abgerissen, vielmehr das Gute der vergangenen Jahrhunderte für die Kultur des 19. gerettet wurde. Hier war die Überlieferung der holländischen Malerei des 17. Jahrhunderts das ganze 18. hindurch gepflegt worden. Und dies kam den ersten Dezennien des 19. Jahrhunderts zugute. Damals blühten in der englischen Malerei Porträt, Genre, einfaches Existenzbild, Geschichtsbild, Tierstück, Marine und Landschaft. Ganz besonders die Landschaft.

„Während die Deutschen über den ästhetischen und nationalen Wert der Bauten vom Schlage der ‚Walhalla' berieten, während die altbayerische Landbevölkerung staunend zu dem neuartigen Fest der Einweihung dieses Tempels ‚deutscher Ehren' zusammenströmte, saß ein englischer Maler an der Landstraße und malte den Sonnennebel, den Staub, die strömende, bunte Menge und im Hintergrund auch den bayerisch-griechischen Tempel mit dem nordischen Namen und dem Zweck, eine nicht vorhandene Einheit zu feiern. Er sah die Schönheit nicht in der Idee und nicht in der klassischen Form, sondern in dem farbigen Eindruck des Lichtes und in den Stimmungswerten. Es war Turner."

Wahrlich, ich wüßte mir keinen besseren Anfang für die Besprechung der englischen Landschaftsmalerei als diesen Absatz aus dem geistreichen Werke Cornelius Gurlitts über „Die deutsche Kunst des 19. Jahrhunderts". — Während die Malerei des Festlandes noch tief in politischen und nationalen Nebengedanken befangen war, entwickelte sich in England bereits eine Kunst, die nichts als Kunst sein will. Während die Malerei des Festlandes noch von der Nachahmung der Antike beherrscht wurde, wuchs in England bereits eine freie selbstherrliche Kunst empor, und zwar eine Landschaftskunst. Diese englische Landschaftsmalerei vom Anfang des 19. Jahrhunderts war nun aber nicht etwas von Grund aus Neues, vielmehr eine organische Weiterbildung der Landschaftsmalerei des 17. Jahrhunderts, die in Ruysdael, Hobbema, Claude Lorrain und anderen Großen ihre Höhepunkte erreicht hatte. Die klassische Auffassung des 17. Jahrhunderts war von England übernommen und das ganze 18. Jahrhundert hindurch gepflegt worden. Nun feierte sie im Anfang des 19. ihre Triumphe. Diese neue englische Landschaftsmalerei steht vielleicht an geschlossener Bildwirkung hinter der klassi-

schen französischen, an Kraft des Ausdrucks und an anheimelnder Innigkeit hinter der niederländischen zurück, aber sie übertrifft sie durch ihre noch größere Naturwahrheit, durch die glückliche Lösung bisher noch gar nicht beachteter Beleuchtungsprobleme. Mit der gleichzeitigen klassizistischen Landschaftsmalerei des Festlandes in der Art Rottmanns hat sie die Größe der Linie gemein, während sie ihr an Wärme des Gefühls und Fülle des Lebens weit überlegen war. Von dieser englischen Landschaftsmalerei vermag man sich nur in London einen Begriff zu machen. Was von den Engländern zuerst erstrebt und erreicht wurde, haben dann im Laufe des 19. Jahrhunderts die Franzosen an verschiedenen Wendepunkten der Entwicklung ihrer malerischen Kultur wieder aufgenommen und weiter gebildet.

Hatte *Richard Wilson* (1714—82) noch an die französischen Klassizisten des 17. Jahrhunderts und der berühmte Porträtist *Thomas Gainsborough* (1727—88), dem man nachsagt, daß er eine heimliche Liebe für die Landschaftsmalerei besessen habe, als Landschafter an den französischen Rokokokünstler Watteau angeknüpft, so ging *John Crome* (1768—1821) einen entschiedenen Schritt zur intimen Erfassung der Landschaft weiter, indem er sich die Holländer des 17. Jahrhunderts zu Vorbildern erkor. Er hat herrliche Bilder gemalt, dieser „Old Crome". Wie die Holländer pflegte er prachtvolle, weit ausgedehnte Baumsilhouetten zu geben, der Lichtführung und Beleuchtungswirkung eine bedeutende Stellung in der Gesamtökonomie seiner Kunstwerke einzuräumen, ja sogar seine Gemälde auf einen echt altholländischen Galerieton zu stimmen (Abb. 139).

Dagegen stimmte *John Constable*[101]) (1776—1837), mithin ein Künstler, der im wesentlichen bereits dem 19. Jahrhundert angehört, seine Bilder nun nicht mehr auf den altholländischen Galerieton. Es klingt dies sehr einfach, stellt aber in Wirklichkeit eine Tat von größter kunstgeschichtlicher Bedeutung dar. Constable erweist sich darin als der erste ausgesprochen „moderne" Landschafter, als einer der wichtigsten bahnbrechenden Vorläufer der gesamten modernen Kunstbewegung. Von seinen Bildern, die seinerzeit in England gar nicht gefielen, so daß der Künstler, dessen Werke später mit Gold aufgewogen wurden, als ein armer Teufel starb, waren einige im Jahre 1824 in Paris ausgestellt, erregten dort einen Sturm der Begeisterung bei den Malern und gaben so den Hauptanstoß zur modernen französischen Landschaft, die ihrerseits von Paris aus die gesamte abendländische Kulturwelt entscheidend beeinflussen sollte. Wenn hier in der Darstellung der geschichtlichen Entwicklung vorausgegriffen wird, so ist dies nötig, um die grundsätzliche Wichtigkeit der Constableschen Tat zu erhärten. Der Katalog der Londoner Nationalgalerie hebt hervor, um Constables Bedeutung voll zu erfassen, müsse man sich daran erinnern, daß zur Zeit, als er auftrat und anfing, die Meinung verbreitet war, man müsse die Farben, so wie man sie in der Natur sieht, „in die braunen Töne einer alten Cremonenser Geige" umsetzen. Aber „Constable vergaß, wie er sagte, vor der Natur alles, was er je von den Bildern anderer gesehen hatte, um sich auf sein Auge zu verlassen"[102]). Das ist es ja schließlich, was überhaupt das Genie vom Talent und erst recht den Künstler vom Laien unterscheidet. Wir anderen sehen — besten Falles! — die Natur, wie sie die Künstler vor uns gemalt haben, selbst die nur talentvollen Maler betrachten die Natur mit den Augen ihrer genialen Vorgänger, so Crome mit den Augen der Holländer des 17. Jahrhunderts, ein wahrhaft schöpferisch veranlagter Künstler wie Constable sieht sie dagegen mit eigenen Augen. Er gewahrte auch zuerst die Sonderart der englischen Landschaftstimmungen, die durch den starken Feuchtigkeitsgehalt der Luft bewirkt wird, der gleichsam einen feinen, weichen und zarten Schleier über alles verbreitet. So ward Constable zum ersten der eigentlichen Licht- und Luftmaler des 19. Jahrhunderts.

Als Zwischenstufe zwischen Constable und seinen im holländischen Galerieton befangenen Vorläufern vom Schlage Cromes führt Richard Muther[103]) die von jeher gerade in England besonders zahlreichen Dilettanten auf dem Gebiet der Aquarell-Malerei an, die, ohne Rücksicht auf die herrschende Mode zu nehmen, die Dinge frank und frei so geben können, wie sie sie sehen. Ihre Lebensarbeit sei Constable zustatten gekommen, er habe, wie sie in Aquarell, in Öl gemalt und ihre Errungenschaften auf die ernste und große Kunst angewandt. Auch erreichte er nicht mit einem Sprunge sein Ziel, vielmehr ging auch er von den alten Holländern aus und machte eine allmähliche Entwicklung zu immer größerer Selbständigkeit und Freiheit durch, rang auch er sich von anfangs trocknerer Behandlung zu immer saftigeren Farben hindurch, zu einer Frische und Leuchtkraft, wie sie erst wieder von den großen Franzosen von Barbizon erreicht wurde. Am kühnsten und freiesten bewegte er sich in seinen Skizzen. Es macht aber auch einen unbeschreiblichen Eindruck, die großen Gemälde von Constable in der Londoner Nationalgalerie (Kenotaph, Farm, Kornfeld) nebeneinander hängen zu sehen. Sie übertreffen alles weit umher! — Gainsboroughs Landschaften üben daneben nur eine gobelinhaft dekorative Wirkung aus: Alles en masse und ein wenig flach. Crome erscheint zwar ungleich naturwahrer, aber von der dünnen Art der Hamburger Landschafter des beginnenden 19. Jahrhunderts. Wie überstrahlt sie alle Constable! Welche Kraft, Plastik, räumliche Vertiefung, welch festliche Farbenfreude, dabei niemals ein Sichgehenlassen, sondern stets in Strich und Ton ein Folgen der Form, eine Versenkung in die Natur. Es weht wirklich Luft zwischen seinen Bäumen, und der Raum dehnt sich zwischen den einzelnen landschaftlichen Gegenständen aus. Nicht die Spur von Atelierton, vielmehr ist alles nach der Natur selbständig klar und wahr erschaut.

Constable malte die charakteristische englische Flachlandschaft mit ein wenig menschlicher Staffage und etwas Menschenwerk, etwa einem Landhaus, einer Windmühle oder einer Schleuse (Abb. 140, vgl. auch die Kunstbeilage). Dem Himmel ist der weiteste Spielraum auf seinen Bildern vergönnt. Constable liebte dunkle Stimmungen bei trübem Wetter, schwer und tief vom Himmel herabhängende Wolken, und nun — und das ist das Hauptthema seiner Malerei — durchbricht die Sonne diese Wolken, und es entspinnt sich am Himmel ein Kampf zwischen Licht und Finsternis, der sich auf die Erde seiner englischen Heimat erstreckt. Der Vordergrund etwa liegt im tiefsten Dunkel, weiter nach hinten zu ist die Landschaft hell erleuchtet. Auf großen Helldunkelgegensätzen beruht die Hauptwirkung der meisten seiner Gemälde, aber auch die Linie kommt durchaus zu ihrem Recht. Auf dem Pariser Louvrebild „La baie de Weymouth" setzt sich der Strand in mächtigem, schier gewaltigem Bogen gegen das Meer ab. Auf dem hier abgebildeten Gemälde (Abb. 140) gewahren wir eine kräftige Diagonale, die die ganze Komposition von unten links nach rechts oben durchzieht und wesentlich dazu beiträgt, das durch die reichen Lichtabstufungen bewirkte Leben im Bilde zu verstärken. Das vorwärts schreitende Pferd bildet noch einen besonderen Auftakt für sich. John Constables Bilder sind in einer kühnen und freien und dabei doch ruhigen Technik gehalten. Am Himmel steht wenig Blau, dafür viel und reich abgestuftes Grau, daneben ein wenig Gelb. Die von der Sonne durchleuchteten und daher weißen Wolken sind sehr pastos und körperhaft gemalt, Erde und Bäume in bräunlich-rötlichen Sepiatönen gegeben, das Wasser blau mit weißen Lichtern. Die Staffagefigürchen bringen besondere farbige Akzente, etwa in Rot, hinzu. Auf dem berühmten „Kornfeld" der Londoner Nationalgalerie hat sich ein Bub am Wasser niedergeworfen, um seinen Durst zu löschen. Seine rote Weste, seine gelbe Hose, seine weißen Hemdärmel und sein frisch gerötetes Gesicht sprechen in der farbigen Gesamtharmonie kräftig mit. Alle Farben gehen stets zu wunder-

Abb. 140 An der Schleuse von John Constable

voller Harmonie, zu einer herrlich schönen tonigen Wirkung zusammen. Und darin beruht das Wunderbare und schier Einzigartige der Gemälde Constables, daß das Bildganze bis in die tiefen und starken farbigen Schatten hinein von der Sonne voll durchleuchtet ist, daher Erde, Himmel und Staffage bei aller erstaunlichen Leichtigkeit und Flüssigkeit der Behandlung einen vollkommen körperhaften Eindruck hervorrufen. Unsere farbige Tafel nach dem wunderbar schönen Pinakothekbilde läßt dies klar erkennen.

Er selbst faßte sein künstlerisches Glaubensbekenntnis in die gerade durch ihre Schlichtheit ergreifenden Worte zusammen: „I never saw an ugly thing in my life." „Ich sah nie etwas Häßliches in meinem Leben." Und so ist auch seine Kunst von reichster Naturanschauung gesättigt, dabei licht, freundlich, beglückend, liebenswürdig, äußerst mannigfaltig, aber immer idyllisch. Als Beweis für seine Bedeutung führt der Katalog der Londoner Nationalgalerie an, daß seine Bilder zahlreiche Nachahmer, Kopisten und Fälscher in Bewegung setzen. Seine Palette mit den malerisch durcheinander wirbelnden weißen, grauen, roten, gelben, grünen und schwarzen Farbentönen wurde pietätvoll in einem Saal der Londoner Nationalgalerie ausgestellt. Etwas ausgesprochen englisch Ruhiges, Vornehmes, Abgeklärtes ist seinen Gemälden eigen. Er fordert nicht zu leidenschaftlicher Stellungnahme heraus, sondern findet überall Freunde. Es läßt sich im Ernst nicht ausdenken, daß Constable auf künstlerische Gegnerschaft stoßen könnte.

Dagegen ist *William Turner* (1775—1851)[104] eine leidenschaftlich umstrittene Persönlichkeit, die von den einen in den Himmel erhoben, von den anderen fast für einen künstlerischen Scharlatan erklärt wird. Jedenfalls gehört er zu den interessantesten Persönlichkeiten der Kunstgeschichte des 19. Jahrhunderts und erwies sich schon in der Problemstellung äußerst originell, nicht allein, daß er, der unter den Malern zuerst durch und durch modern empfand, auch der erste ge-

wesen ist, der eine Eisenbahn gemalt hat, vielmehr wegen seiner denkbar kühnsten Stellungnahme gegenüber dem Lichtproblem.

Während prachtvolle Eichen in die Jugendträume Constables hereinrauschten, der als Sohn eines Windmüllers von Kindesbeinen an frei und weit in die Welt hinausschauen konnte, kam Turner mitten in der Enge der Großstadt London als Sohn eines Friseurs zur Welt, in Maiden Lane, dem Jungferngäßchen, unweit vom „Strand", der aber damals schon längst kein Strand mehr war, wie ehedem, als sich an ihm die Paläste des Adels und der Geistlichkeit erhoben und ihre Gärten bis an die Themse heranreichten, vielmehr damals schon, auf beiden Seiten von Häusern bestanden, eine Hauptverkehrsader zwischen City und Westen bildete. Also im lebhaftesten Großstadtgetriebe ist der nachmalige eigenartige Landschafter und großartige Phantasiekünstler aufgewachsen. Bereits mit 13 Jahren arbeitete er, um sich Geld zu verdienen, im Solde von Architekten an Architektur- und topographischen Werken mit. Und diese Beschäftigung seiner Kindheit hat niemals aufgehört, in seinem späteren Schaffen fortzuwirken. Im Jahre 1789 bezog er die Akademie, wo er nach der Antike wie nach dem Leben zeichnen lernte, und stellte ein Jahr später an der Akademie bereits eine „Ansicht des erzbischöflichen Palastes von Lambeth" aus. Er unternahm Reisen nach Schottland, nach Frankreich, in die Schweiz, an den Rhein und nach Italien, das er dreimal, 1819, 1829 und 1840 besuchte. Besonders scheint es ihm in Italien — und darin erwies er sich als echter Engländer — Venedig, die Stadt der Farbe und der wunderbaren Beleuchtungswirkungen, und andererseits wieder die Bucht von Bajä angetan zu haben. Schon 1807 wurde er zum Akademieprofessor für Perspektive ernannt, welches Amt er indessen nur wenige Jahre innehatte, und 1808 begann er in Nacheiferung von Claudes Lorrain's „Liber Veritatis" eine Sammlung von Skizzen unter dem Titel: „Liber Studiorum" herauszugeben. Sein gesamtes Schaffen währte volle 60 Jahre, und man zählt von ihm 500 Bilder, die sich fast ausnahmslos in England befinden, abgesehen von zahllosen Aquarellen und zahlreichen Illustrationen zu Luxusausgaben von Scott, Byron und anderen englischen Schriftstellern. Im Jahre 1812 bezog der Friseursohn aus Maiden Lane ein eigenes Haus in der Queen Anne Street, im vornehmsten Viertel Londons, zwischen Regent- und Hydepark. Aber gegen Ende seines Lebens verließ er dieses Haus wieder und tauchte in das Dunkel zurück, aus dem er hervorgegangen war. In der armen Außenstadt Chelsea hauste er, und allerlei Geschichten werden von ihm erzählt — daß er jeden Verkehr abgebrochen, daß er seinen Namen nicht einmal seiner Hausfrau genannt oder gar ganz aufgegeben, daß er, der alte Junggesell, mit einer Geliebten zusammengewohnt habe usw. In Wahrheit handelte es sich wohl um eine Flucht in die Einsamkeit, um sich ganz in sein Inneres zu versenken und auf den Tod vorzubereiten, wie es bei greisen Menschen des öfteren geschieht, wofür Kaiser Karl V. das klassische Beispiel geliefert und was in unseren Zeitläuften mit tragischem Ausgang Graf Tolstoi wiederholt hat. Als Turner starb, hinterließ er 200000 Pfund Sterling für ein Asyl armer Künstler und vermachte 100 Bilder an die Londoner Nationalgalerie unter der Bedingung, daß sie würdig aufgehängt würden, im besonderen, daß sein „Sonnenaufgang bei Nebel" und die „Erbauung Karthagos durch Dido" neben Werke seines verehrten Vorbildes Claude zu hängen kämen, sowie daß sein Leichnam in der St.-Pauls-Kathedrale, dem Londoner St. Peter, neben dem größten und berühmtesten englischen Maler der Vergangenheit, Sir Joshua Reynolds, beigesetzt würde.

Turners Werke sind unter sich außerordentlich verschieden: neben rein topographischen Reisenotizen schlicht naturalistische Studien nach der einheimischen Landschaft, neben Historienbildern aus der englischen Geschichte, besonders aus der Geschichte der englischen Seekriege, Szenen aus der Odyssee und sonstigen Mythologie, neben rein optischen Experimenten phantasievolle Nachschöpfungen

Landschaft von John Constable

München, Neue Pinakothek

Paul Neff Verlag (Max Schreiber), Eßlingen a. N.

der Natur von tiefster symbolischer Bedeutung. Indessen sind alle diese Bilder (mit alleiniger Ausnahme einiger weniger Stücke aus der Jugendzeit) in Wahrheit durchweg Landschaften, die allerdings meist von Figuren belebt sind, aber diese Figuren gelangen niemals über die Bedeutung bloßer Staffage hinaus. Im Mittelpunkt aller seiner Bemühungen aber steht das Bestreben, das Licht — die Sonne zu malen. In diesem Bestreben schloß sich Turner, der von der topographischen Architekturdarstellung und der Aquarelltechnik ausgegangen war, an Wilson und besonders an Claude Lorrain an, den er sich geradezu zum Leitstern für sein künstlerisches Dasein erkor, über den er aber in Wahrheit weit hinausgelangt ist. Man unterscheidet gemeinhin in seinem Schaffen drei Perioden. Die erste reicht bis 1802, dem Jahre der Reise nach Frankreich. Während dieser Periode betätigte er sich hauptsächlich als Aquarellist und befleißigte sich der sorgfältigsten Ausführung. Die Färbung ist noch ziemlich zahm, wenn sich auch bereits kräftige Licht- und Schattengegensätze bemerkbar machen. Die zweite Periode währte von 1802 bis zur zweiten italienischen Reise im Jahre 1830 und wird durch meisterhafte und kräftige Ausführung sowie durch unerreichbaren Glanz des Kolorits gekennzeichnet; die meisten seiner umfangreichen Gemälde gehören hierher. In den letzten 20 Jahren seines Lebens malte Turner schlechthin das Licht — das Licht mit allen seinen prismatischen Verschiedenheiten. In dieser letzten Periode entstanden einige seiner allerbedeutendsten Werke, so Childe Harolds Pilgerfahrt 1832 und der Fighting Téméraire 1839 (vgl. die Kunstbeilage). Die allerletzten Gemälde lassen sich als solche leicht an ihrem wortwörtlich weißen Hintergrund erkennen, von dem sich Scharlachrot und Gelb aller Nuancen, so Gold wie Orange, als Dominanten abheben, denen Blaugrün, lichtes Hellblau und zartes Silbergrau zur Seite stehen. Die Umrisse zerfließen vollkommen, man erkennt oft nur mit Mühe, was eigentlich dargestellt sein soll. Dabei handelt es sich bisweilen um auch gegenständlich bedeutungsvolle Vorwürfe, wie den „Konstantinsbogen in Rom“, „Merkurs Botschaft an Äneas“, „Napoleon auf St. Helena“ oder großartige Phantasien wie „Seeungeheuer bei Sonnenaufgang“. Aber alle diese Vorwürfe bilden für den Künstler nur noch den äußeren Anlaß zu den kühnsten und eigenartigsten, mehr oder weniger selbst erfundenen Licht- und Farbensymphonien. Turner gibt die Natur nicht mehr schlicht wieder oder wenigstens nur noch in ihrem linearen und konstruktiven Aufbau, während er ihr — ein selbst- und neuschöpferischer Geist — die Licht- und Farbenwerte nachdichtet. Alle Gegenstände erscheinen bald wie durch Nebel gesehen, bald erinnern sie an den Regenbogen oder gar an ein Brillantfeuerwerk.

Wie sich Böcklin aus dem als nüchtern verschrienen Schweizer Volke heraushebt (von dem man allerdings gemeinhin zu vergessen pflegt, daß es in Gottfried Keller und Konrad Ferdinand Meyer zwei der größten und phantasievollsten deutschen Dichter des ganzen 19. Jahrhunderts hervorgebracht hat), wie Rembrandt als der einzige Phantasiekünstler unter den Hunderten von holländischen Naturalisten des 17. Jahrhunderts dasteht, so nimmt Turner auch in der gesamten bildenden Kunst seiner Heimat eine einzigartige Stellung ein. Daher läßt er sich auch nicht mit Constable vergleichen, sondern kann nur an sich selbst gemessen werden. Überstrahlen Constables Bilder alle anderen englischen Landschaften rings umher, so sind Turners Gemälde, die auch in besonderen Sälen für sich aufgehängt zu werden pflegen, schlechthin von allen anderen grundverschieden. Für seine allerletzten Gemälde mit ihrem scharlachroten und goldgelben Gefunkel auf weißem Hintergrunde läßt sich eben in der ganzen Kunstgeschichte kein Beispiel finden. Man muß sie selbst mit eigenen Augen gesehen haben, um sich von ihrer einzigartigen Wirkung einen Begriff machen zu können. Wir geben hier von William Turners Kunst zwei Proben (Abb. 141 und die Kunstbeilage), beides Seestücke, die für den

Abb. 141 Seestück von William Turner in der Londoner Nationalgalerie

Künstler wie für das meerfahrende Volk gleich bezeichnend sind. Natürlich vermögen diese Abbildungen leider nur eine äußerst schwache Vorstellung von den Originalen zu geben, immerhin erwecken sie doch den Eindruck großer Natürlichkeit und ebenso großer Leidenschaftlichkeit. Das „Seestück" (Abb. 141) führt uns mitten in einen heißen Kampf der Elemente hinein, der an dem wolkenbedeckten Himmel und auf der sturmgepeitschten See tobt. Unweit vom Hafen ist ein Schiff gestrandet, Rettungsboote sind zu ihm hinausgefahren und kämpfen mit den Wellen. Das Bild ist im Jahre 1802, also an der Scheide von der ersten und zweiten Periode, gemalt. Der Fighting Téméraire (vgl. die Kunstbeilage) vom Jahre 1839, also vom Ende des ersten Jahrzehnts seiner letzten Epoche, offenbart Turners Besonderheit noch charakteristischer. Der Téméraire, so genannt nach einem 1759 eroberten französischen Kriegsschiff, wurde 1798 vom Stapel gelassen. Es kämpfte 1805 in der Schlacht von Trafalgar als zweites Schiff in Lord Nelsons Division und eroberte das französische Schiff „Fougueux", wobei 47 Mann an Bord fielen und 76 verwundet wurden. Auf unserem Bilde ist nun der Augenblick dargestellt, in dem das alte Kriegsschiff im Jahre 1838 von einem kleinen Schleppdampfer ans Land gezogen ward, um abgetakelt zu werden. Unterdessen geht in seltener Pracht die Sonne unter, wirft ihre gelben, goldenen und roten Strahlen auf die Schiffe, auf den Dampf, der aus dem Schornstein des Schleppers emporsteigt, auf den Himmel, der charakteristischerweise den größten Teil des Bildes einnimmt, und besonders auf das Meer, in dem sie sich in ihrer strahlenden Farbenpracht widerspiegelt — eine Wirkung, die durch den Gegensatz zu dem dunkeln Pflock, der im Vordergrunde rechts aus dem Wasser hervorragt, doppelt hervorgehoben wird. Es ist nun unbeschreiblich, mit welch eindringender Naturbeobachtung dies alles gesehen ist, wie Himmel, Meer und

Der „Fighting Téméraire“ von William Turner

London, Nationalgalerie

Paul Neff Verlag (Max Schreiber), Eßlingen a. N.

Schiffe zu einem farbigen Ganzen zusammengeschaut sind, wie der Raum sich in dem Bilde ausdehnt und mit welcher Plastik sich die Schiffe wieder in dem Raume bewegen. Die Krone des Ganzen bildet aber doch die tiefe Symbolik, die das Gemälde durchweht, das Einzelne zur typischen Bedeutung steigert, in dem Schicksal des alten stolzen Heldenschiffes das Schicksal alles Seienden widerspiegelt und so den empfänglichen Beschauer im tiefsten Innern erschüttert.

Solange Turner Claude Lorrain nacheiferte, wurde er von seinen Zeitgenossen hoch anerkannt, sobald er aber über Claude in der Kühnheit der Behandlung des Lichtproblems hinausgelangt war, wurde er nicht mehr verstanden; ja, man konnte sich das Neu- und Eigenartige seiner Kunst nur aus einem Augenübel ihres Schöpfers erklären! — Da trat als leidenschaftlicher Vorkämpfer Turners der Kunstphilosoph *John Ruskin* auf (geb. in London 1819, gest. 1900). Turner, der von der Liebe zur einzelnen Pflanze wie von der ganzen Natur ausgegangen sei, ist für Ruskin geradezu der Maler, wie er sein soll, der wahrhaft schöpferische Künstler. Mit dem Beginn unseres Jahrhunderts fing man in London an, mit Turner einen großartigen Kultus zu treiben. Ganze Säle wurden ihm in der National- wie in der Tategalerie eingeräumt. Nicht nur seine Palette, auch sein Malkasten, die Handschriften seiner Vorlesungen als Professor für Perspektive an der Akademie, seine Bücher, darunter Goethes Farbenlehre, mit handschriftlichen Bemerkungen von seiner Hand, wurden in der Tategalerie zur allgemeinen Besichtigung ausgestellt. Der einflußreiche moderne deutsche Kunstkritiker Meier-Gräfe lehnte Turner in strenger Befolgung seines von den modernen Franzosen, wie von Hans von Marées abgezogenen L'art-pour-l'art-Standpunktes, der nur die Malerei um der Malerei willen gelten läßt und jegliches Hineintragen von dichterischer Phantasie und tieferer Symbolik verurteilt, ab. Gegen Meier-Gräfe wandte sich Muther in seinem letzten Werke vom Jahre 1909 und bezeichnete Turners Kunst ausdrücklich als einen „Gipfelpunkt in der Geschichte der Lichtmalerei". Weder dieser noch jener dürfte das Problem Turner erschöpft haben, das unerschöpflich ist. Turner hat als der erste das Lichtproblem, eines der Hauptprobleme der gesamten Kunst des 19. Jahrhunderts, an der Schwelle dieses Jahrhunderts zuerst aufgegriffen und so einen ungeheuren Einfluß ausgeübt. Der Verfasser dieses Buches gesteht, daß er persönlich noch tiefere und unmittelbarere Eindrücke als von dem Gesamtschaffen Turners empfangen hat, während ihn einzelne Bilder, wie der Téméraire, ohne weiteres überwältigten. Turner wird einem um so lieber, je mehr man von ihm sieht und je mehr man sich in seine Bilder hineinsieht. Wo sie (wie 1910 im South Kensington Museum) unter anderen Bildern verstreut hängen, ziehen sie sofort wie mit magischer Gewalt die Aufmerksamkeit des Galeriebesuchers auf sich. Mag Turner nicht alle Probleme, die er angeschnitten, restlos gelöst, mag er sich bisweilen in seinen Mitteln vergriffen, ja sogar in seinen Absichten geirrt haben, er war zweifellos ein hervorragender Maler, ein großer Künstler, ein tiefer und kühner Geist. Schon daß er vor dem kühnsten und schwierigsten malerischen Unterfangen nicht zurückschreckte, die Sonne selbst in all ihrer Pracht, Herrlichkeit und Leuchtkraft auf die Leinwand zu zaubern! Turner steht als die eine der beiden größten Erscheinungen am Anfang der Kunstgeschichte des 19. Jahrhunderts, als Vorläufer und zugleich Begründer der nachmals modernen Kunstbewegung. Es ist sicherlich kein Zufall, vielmehr tief bedeutsam, daß Goya, der Spanier, also der Romane, die moderne Figurendarstellung, Turner, der Engländer, der Germane, die moderne Landschaftsmalerei begründet und sich sogleich in ihr als tiefgründiger Symboliker bewährt hat: „Alles Vergängliche ist nur ein Gleichnis."

Über Turner und Constable darf *Richard Parkes Bonington* (1801—28) nicht vergessen werden, der in seiner kurzen Lebenszeit von nur 27 Jahren geradezu Erstaunliches leisten, die koloristisch-geschichtlich-renaissancistische Richtung in der

Abb. 142 Ansicht vom Park von Versailles von Richard Parkes Bonington
Paris, Louvre

Art der Delacroix und Delaroche wie die impressionistisch-pleinairistische Richtung der modernen Franzosen gleichsam vorwegnehmen sollte. Auch Bonington gehört zu den interessantesten Persönlichkeiten der Kunstgeschichte des 19. Jahrhunderts. Dieser Künstler, der von seinem Vater, einem Bildnis- und Landschaftsmaler, schon mit 15 Jahren nach Paris mitgenommen wurde und damals bereits im Louvre kopierte, der überhaupt eine französische Kunsterziehung erhalten hat, ist auch gerade im Louvre sehr mannigfaltig und bedeutsam mit sechs Gemälden vertreten, darunter zwei Geschichtsbildern: Franz I. (nach dem bekannten Tizianbildnis) und die Herzogin d'Étampes, Mazarin und Anna von Österreich — Gemälden, die, wenn auch nur von kleinem Format, dennoch im Helldunkel, in ihrer bedeutenden Tonschönheit und in der Auffassung an die großen alten Koloristen, besonders an Rubens erinnern. Daneben das ungefähr lebensgroße Bildnis einer alten „Gouvernante", mit kräftigen Pinselstrichen breit hingesetzt, gleichsam hingebürstet, dessen künstlerische Wirkung hauptsächlich auf dem reizvollen Helldunkel beruht. Vor allem ist es das Gesicht der Alten, demnach sind es die Haube, das Halstuch und die Hände, die sich aus dem umgebenden Dunkel hell herausheben. Zwischen den Fingern glühen rötliche Lichter auf. Man fühlt sich an Rembrandt, man fühlt sich noch mehr an Frans Hals erinnert. Wenn so Boningtons Figurenbilder einen ausschlaggebenden Einfluß der Niederländer erkennen lassen, ist seine Auffassung von der Landschaft vollkommen selbständig, vollkommen modern. Die „Vue de Venise" beruht zwar noch auf Helldunkelgrundsätzen, leidet etwas an schweren, undurchsichtigen Schatten und klebt noch ein wenig am Stofflichen, aber in der „Vue du parc de Versailles" (Abb. 142) ist der

Vorwurf bereits ins rein Künstlerische erhoben: Schloß, Wasserbecken, menschliche Staffage und der an mannigfaltigen Wolkenbildungen reiche Himmel, der fast drei Viertel der gesamten Bildfläche einnimmt, in ein einziges künstlerisch angeschautes koloristisches Ganzes umgesetzt und mit kräftigen Farbentönen frisch und hell auf die Leinwand gebracht — eine Harmonie in Gelb und Grün, daneben spielt Weiß eine große Rolle, das im Schloß, im Wasserbecken sowie am Himmel vorkommt und sich in den Frauenhauben wie im Lederzeug des französischen Kürassiers wiederholt. Ein besonderer Akzent ist der roten Farbe vorbehalten. Man bedenke, daß ein derartiges Bild bereits im dritten Jahrzehnt des 19. Jahrhunderts gemalt wurde! — Bonington geht darin mit seiner modernen koloristischen impressionistischen Anschauungsweise sogar über Constable hinaus. Noch moderner, noch impressionistischer ist die „Vue des côtes normandes" behandelt. Der denkbar einfachste Gegenstand: ein wenig Strand und Meer und eine unendliche Himmelsfläche spiegeln sich künstlerisch in einer hell in hell gemalten Harmonie von sehr viel Gelb und etwas Blau wider. Ein unsagbar fein und zart empfundenes Gemälde! —

Neben der Landschaft stand die Genremalerei[105]), die in *David Wilkie* (1785 bis 1841) ihren Begründer und bedeutendsten Vertreter fand, dem nach unserer Auffassung eine außergewöhnlich große, allgemein kunstgeschichtliche Bedeutung zukommt, da die ganze weitverzweigte Genremalerei des 19. Jahrhunderts, von der wir in den Düsseldorfern wie in dem Münchener Spitzweg bereits im zweiten Kapitel Vertreter genannt haben, im letzten Grunde auf ihn zurückzugehen scheint, dessen Genrebilder durch gestochene Nachbildungen zum Gemeingut des Abendlandes wurden (Abb. 143). Auch Historienbilder im Sinne Delaroches, wie wir sie im dritten Kapitel charakterisieren werden, hat Wilkie gemalt. Indessen scheint er nach dieser Richtung der Empfangende gewesen zu sein. Wenigstens waren Delaroches Hauptbilder im Louvre: „Der Tod der Königin Elisabeth" und „Die Kinder Eduards IV." (Abb. 181) bereits auf den Ausstellungen des Salons von 1827 und 1831 ausgestellt, während Wilkies Hauptwerk dieser Richtung: „The Preaching of Knox before the Lords of the Congregation, 10th June 1559" erst „1832" inschriftlich datiert ist.

Abb. 143 Blinde Kuh von David Wilkie

Abb. 144 Die Schauspielerscene in Hamlet von Daniel Maclise
(Mit Genehmigung von Franz Hanfstaengl, München)

Wilkies Vorbilder waren Teniers und Brouwer, hinter denen er allerdings im Farbenton, in der Kraft der Auffassung, in der stofflichen Charakteristik, in der Raumillusion und in der Plastik der Figuren weit zurücksteht, wie er auf die Technik und überhaupt auf die rein künstlerischen Qualitäten weniger Wert gelegt zu haben scheint als auf das Ausspinnen des novellistischen Inhalts: er läßt aus einem dargestellten Augenblick auf eine reiche Vergangenheit schließen und öffnet weite Ausblicke in die Zukunft. Den Witz, wie ihn auch Spitzweg pflegen und Grützner zu Tode hetzen sollte, und der seiner ganzen Natur nach eigentlich in die Illustration gehört, scheint dann Wilkies Landsmann und Nachfolger *Theodor Lane* (1800—28) in die Ölmalerei eingeführt zu haben. Wenigstens stellte er bereits 1828 ein Ölbild aus, das einen „Angler" darstellt, den die Gicht ans Zimmer bannt, wo er seine Medizin neben sich auf dem Tisch zu stehen hat, und wo er nun aus einem großen Waschfaß die eigens dazu hineingesetzten Fische angelt. Dagegen erhob sich *Thomas Sword Good* (1789—1872) durch räumliche Vertiefung, plastische Rundung der Figuren und tüchtige koloristische Behandlung über Wilkie hinaus und wirkt namentlich auch durch die Betonung der Stoffmalerei wie ein Vorläufer von Meissonier.

Wilkies genremäßige Wiedergabe historisch-romantisch-literarischer Stoffe wurde von *Daniel Maclise* (1806–70) (die Schauspielerszene aus dem Hamlet, Abb. 144) und *Augustus L. Egg* (1816—63) (Szenen aus dem „Hinkenden Teufel" von Le Sage und aus der Novelle „Esmond" von Thackeray) in einer schwächlichen, süßlichen, gemachten und langweiligen Auffassung fortgesetzt, während sich *Charles R. Leslie* (1794—1859) als der Tüchtigste dieser Gruppe von Lebens-, Geschichts- und Dichterillustratoren bewährte. Besonders sein berühmtes Gemälde „Die Witwe Wadman und Onkel Tobias" ist ein in der Frische der Auffassung wie in der Kraft und in dem Glanz der Farben gleich ausgezeichnetes Werk (Abb. 145). „Ich muß Ihnen widersprechen, gnädige Frau," sagte mein Onkel Tobias, „ich kann durchaus nichts in Ihrem Auge bemerken." „Es ist nicht im Weißen," erwiderte Mrs. Wadman, und mein Onkel Tobias betrachtete mit gespannter Aufmerksamkeit die Pupille. — Tristram Shandy. Die kräftige Koloristik dieses Bildes zieht den Besucher der

Tategalerie sofort an, der rote Rock und die weißen Strümpfe des Mannes bilden mit dem dunkelgrünen Gewand der Witwe einen wirkungsvollen Dreiklang. Dagegen vermögen wir dem von anderer Seite (Max Schmid) hochgestellten *William Etty* (1787—1849) nur wenig Geschmack abzugewinnen. Weder vermochte er vielfigurige Gruppen geschmackvoll zusammenzustellen noch koloristisch zu wirken. Vor allem aber war es ihm bei der Darstellung des unbekleideten Frauenkörpers, des „ruhmreichsten Werkes Gottes", nicht gegeben, das wirkliche Leben und Atmen der Natur überzeugend zur Darstellung zu bringen.

Die größte Volkstümlichkeit sollte *Landseer* (1802—73) erringen, welcher der ganzen Welt, ganz besonders aber doch seinen sportlustigen und tierliebenden Landsleuten zur Freude mit scharfer Beobachtung Schafe, Rehe, Hirsche, seltener Pferde, zumeist aber Hunde und immer wieder Hunde, in mannigfaltigster Haltung und Bewegung darstellte (Abb. 147). Eines kennzeichnet Landseer vor allem, das ihm in den Augen der Künstler und Kenner ebenso schaden wie der großen Menge gegenüber nutzen sollte: seine ganz eigene Art, die Tiere zu vermenschlichen. — In gewisser Beziehung vom geschichtlichen Standpunkt aus der interessanteste Künstler unter allen englischen Figurenmalern dieser ganzen Zeit aber war der wenigstens noch mit den letzten Jahrzehnten seines langen Lebens dem 19. Jahrhundert angehörige, aus Amerika gebürtige Nachfolger von Reynolds auf dem Präsidentenstuhl der Akademie, *Benjamin West* (1738 bis 1820), der 1768 mit seinem „Tod des Generals Wolfe in der Schlacht bei Quebec" zum erstenmal ein zeitgenössisches geschichtliches Ereignis (aus dem Jahre 1759) gemalt hat. Mit West wetteiferte sein amerikanischer Landsmann und Altersgenosse *John Singleton Copley* (1737—1815) in schlicht natürlicher Wiedergabe hervorstechender Geschehnisse aus der eigenen Zeit (Tod des Grafen von Chatam während der Parlamentssitzung 7. April 1778, Verteidigung von Gibraltar, Abb. 146), nur daß bei ihm noch eine gute kräftige Färbung hinzukam, wozu er den Grund wohl durch das Studium Tizians und der alten Niederländer gelegt hatte.

Abb. 145 Onkel Tobias und die Witwe Wadman von Charles Leslie
London, Tate Gallery

Abb. 146 Die Belagerung und der Entsatz von Gibraltar von John Copley
(Mit Genehmigung von Franz Hanfstaengl, München)
(Zu Seite 199)

Wie stark auch die rückwärts schauende Betrachtungsweise bei den Franzosen um die Wende des 18. und 19. Jahrhunderts ausgebildet sein mochte, unmöglich konnte sie den Geist eines Volkes ganz beherrschen, das in der Gegenwart in so hohem Maße selbst Geschichte machte. Schon David, das Haupt der klassizistischen Schule, hatte außer seinen Griechen und Römern den Kaiser Napoleon dargestellt, allerdings in echt klassizistischer Pose: auf Bergeshöhe im Sturmgebraus und von wehendem, antikisierendem Mantel umwallt. Was Wunder daher, wenn sich unter Davids Schülern eine ganze große Gruppe von Soldatenmalern bildete, die sich bemühten, Persönlichkeiten und Ereignisse der kriegerischen Gegenwart, und zwar — soweit es einem Franzosen überhaupt und einem Franzosen des klassizistischen Zeitalters im besonderen möglich war — in vollkommener Schlichtheit und Natürlichkeit darzustellen. *Antoine Jean Gros*[108]) (1771—1835) zeichnete sich als der große Tragöde unter diesen Schlachtenmalern aus, der den Krieg in seiner ganzen Furchtbarkeit auffaßte, alle seine Schrecken und Entsetzen schilderte, dabei aber doch so sehr Franzose, Klassizist und Bonapartist blieb, daß er von diesem düsteren Hintergrund den Kaiser Napoleon sich wie eine junge, verklärte Licht- und Heldengestalt, wie einen wiedererstandenen Achilles abheben ließ. Gros führt uns auf einem seiner berühmtesten Gemälde nach Jaffa, in den wunderbar geheimnisvollen Arkadenhof einer Moschee, die zum Pestlazarett umgewandelt ist. Soldaten in abgerissenen Uniformen, halb oder völlig entblößt, stehen und sitzen umher, liegen am Boden und winden sich in furchtbaren Schmerzen. Und in diese schreckliche Versammlung von Unglücklichen tritt der Kaiser mit seinem Gefolge im vollen Glanz funkelnder Uniformen, in voller Frische gesunder, geschmeidiger Glieder. Kühn legt er seine Hände in die Wunden der Schwerkranken, während sich seine Begleiter schaudernd Mund und Nase zuhalten, um sich vor grauenhaftem Pest-

hauch und drohender Ansteckung zu bewahren. Welchen Eindruck mußte solcher Heldenmut, welchen Eindruck mußte aber auch die bildkünstlerische Wiedergabe solchen Heldenmutes auf die Franzosen vom Jahr 1804 ausüben! — *Nicolas-Toussaint Charlet* (1792—1845) versenkte sich in die Seele des einfachen Soldaten, des Gemeinen, des Troupiers. Aus ihr heraus suchte er die großen Ereignisse der kriegerischen Zeit zu begreifen. Jeder von diesen wetterharten, gebräunten, sehnigen, abenteuerlichen Bärenkerlen, die Charlet gemalt hat, trägt in sich das stolze Bewußtsein, ein wichtiges Glied der gewaltigen Kette zu bilden, mit der die ganze Welt gefesselt darniederhält — Er, „der kleine Korporal", der Kaiser, der wohl in grauem, schlichtem Mantel auf seinem geschichtlich gewordenen Schimmel miniaturartig im Hintergrunde des Bildes erscheint, dessen Vordergrund in ganzer großer Figur, in stolzer, fester, soldatischer und dennoch so echt französisch ungezwungener Haltung der Grenadier der alten Garde einnimmt. Wie Charlet den einzelnen Soldaten, so schildert sein großer Schüler *Auguste Marie Raffet* (1794—1860) die Masse, die sich in die Unendlichkeit verlierende Heeressäule, und zugleich das feste Zusammengewachsensein der Truppenkörper, das Ein Schritt, Ein Wille, Ein Ziel. Sein bedeutendstes Bild ist eine glückliche Verbindung von angeschauter Wirklichkeit und kühner Einbildungskraft: die „Revue des morts" (Abb. 148 und 149). Den höchsten Ruhm unter den französischen Schlachtenmalern hat *Horace Vernet* (geb. 1789 zu Paris, gest. daselbst 1863) geerntet, nicht infolge künstlerischer Vorzüge, vielmehr durch seine Schnell- und Vielmalerei, durch die leichte Verständlichkeit und das stoffliche Interesse seiner Bilder. In dem Museumsanbau des Versailler Schlosses, den der Bürgerkönig Louis Philipp Égalité „à toutes les gloires de la France" errichten ließ, starren die Wände von ellenlangen Leinwanden, auf denen Vernet mit manch anderem, ebensowenig hervorragendem Kollegen die französische Kriegsgeschichte bis aufs 19. Jahrhundert herab mit besonderer Berücksichtigung der napoleonischen Waffentaten geschildert hat. Diesen Kriegsbildern

Abb. 147 Hühnerhund und Affenpinscher von Edwin Landseer
(Zu Seite 199)

geht der natürliche Schrecken des Krieges völlig ab. Die im Schlachtgewühl dargestellten Soldaten sehen aus, wie wenn sie im Zirkus eine Pantomime aufführten, wie wenn ihre Köpfe nur zum Schein verbunden und die Ströme Blutes, die ihren Wunden entquellen, eben nur gemalt wären. Es ist eine Geschichtsmalerei von

Abb. 148 Die nächtliche Heerschau von Auguste Raffet (Zu Seite 201)

vollendeter äußerlicher Treue der Uniformen, des Sattelzeuges, der Formationen, der Porträtköpfe und des Geländes, aber ohne Wucht und Leidenschaft, ohne Größe der Auffassung und ohne den Geist der Geschichte, dazu in einer zwar staunenswert fertigen, aber trockenen Technik, ohne Plastik und mit nur geringer Raumillusion ausgeführt. Am prägnantesten vertritt diese ganze Richtung die in Stahlstichabbildung allgemein bekannte Einnahme der Smalah, des Lagers Abd el Kaders, ein Breitbild in der ungeheuren Ausdehnung von 21 Metern Breite zu 5 Metern Höhe, das kompositionell in eine Anzahl von äußerlich aneinandergereihten Episoden zerfällt. Nichts kennzeichnet Horace Vernet besser als die Karikatur, die ihn hoch zu Rosse darstellt, wie er an einer Riesenleinwand im Galopp vorbeisprengt und sie im Vorbeireiten bemalt. Dabei verstand es dieser Schnellmaler nicht nur, beim einfachen Manne wie beim gekrönten Haupte, bei Offizieren wie bei Soldaten, die er in Generalsuniform(!) auf ihren Märschen zu begleiten pflegte, Anerkennung, ja Bewunderung wachzurufen, sondern er hat auch fortgezeugt diesseits wie jenseits der Vogesen, bis auf den bekannten Berliner Akademiedirektor, bis auf Anton von Werner herab.

Dem Soldatenbild, dem Bildnis und der Landschaft ist es zu danken, daß auch im Zeitalter der Gedankenmalerei die auf unmittelbarer Anschauung der Natur beruhende Kunst niemals völlig ausstarb. Niemals und nirgends, auch nicht in Deutschland. Zwar hat Deutschland in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts keinen Constable und keinen Turner an der Arbeit gesehen, aber neben den Cornelius und Kaulbach, die bei uns das große Wort führten, neben den

Schwind, Richter und Rethel, die auf zeichnerischer Grundlage bleibende Werte schufen, ist doch auch in Deutschland manch bescheidener Künstler am Werke gewesen, der an dem Faden malerischer Kultur, den eine im künstlerischen Sinn höher veranlagte Vergangenheit angesponnen hatte, weiter gearbeitet und dadurch zugleich die malerische Kultur der Gegenwart vorbereitet hat. Die verstaubten und vergessenen Werke stiller, versteckter Maler wieder ans Licht gezogen und zu einem neuen gedeihlichen Weiterleben in der Gegenwart gebracht zu haben, ist einer der Ruhmestitel der Berliner Jahrhundert-Ausstellung vom Jahre 1906, welche die deutsche Malerei von 1775—1875 umfaßte[107]).

Während wir die großen Gedankenmaler des Klassizismus und der Romantik an den Brennpunkten der deutschen künstlerischen Tätigkeit, in München, Berlin, Düsseldorf und — Rom, suchen müssen, blühte die Malkunst schlicht naturalistischer Richtung außer in den eben genannten deutschen Städten auch in Wien, Dresden, Hamburg, am Rhein entlang und in der Schweiz. Während die Gedankenmaler vom Schlage der Cornelius und Kaulbach ein allgemeines und allumfassendes Deutschtum im Sinn hatten, haben die Naturalisten, der deutschen Individualistik entsprechend, scharf ausgeprägte Lokalschulen gebildet. Nach Lokalschulen wurde daher auch die Berliner Jahrhundert-Ausstellung in vielen literarischen Sonderveröffentlichungen behandelt. Wir aber wollen, dem Wesen unserer geschichtlichen Darstellung entsprechend, zu erfassen trachten, was den Künstlern der verschiedenen Schulen stofflich, stilistisch und seelisch gemeinsam war.

Der älteste unter den bedeutenderen deutschen naturalistischen Malern des 19. Jahrhunderts, *Wilhelm von Kobell* (geb. 1766 in Mannheim, gest. 1855 in München), ein Sohn des Landschafters *Ferdinand von Kobell* (1740—99), malte weitschichtige und figurenreiche Schlachtenbilder von äußerster Schlichtheit der Auffassung und Genauigkeit der Naturwiedergabe, mit scharfem Herausarbeiten der Hauptmomente und merkwürdig feiner Beobachtung der Beleuchtungswirkungen (z. B. Treffen bei Bar sur Aube 1814 oder Belagerung von Kosel 1806, München, Armeemuseum). Wilhelm von Kobell gelangen aber auch Landschafts- und Tierstücke voll Poesie der Beleuchtung, der Raumwirkung und der Naturwiedergabe (Abb. 150). Trockener in der malerischen Behandlung und abhängiger von niederländischen Vorbildern erwies sich der Münchener Tiermaler und Landschafter *Max Joseph Wagenbauer* (1775—1829), während *Heinrich Bürkel* (geb. 1802 in Pirmasens, gest. 1869 in München) eine große echt Pfälzer Freudigkeit und lebhafte Empfänglichkeit den neuartigen Eindrücken des bayerischen Gebirgs entgegenbrachte

Abb. 149 Denkmal des Schlachtenmalers Raffet von Emanuel Frémiet in einem der kleinen Louvre-Gärten zu Paris
(Zu Seite 201)

und gewaltige Felsen, an denen vorbei man in die weite Ebene hinausschaut, üppige Baumgruppen, blumengeschmückte Holzhäuser mit steinbeschwerten Dächern und eine reich bewegte und malerisch gruppierte Staffage von Bauer und Holzknecht, Kellnerin und Reitersmann, Wanderer und Sennerin, Rind und Roß, Geiß und Huhn mit zeichnerisch höchst genauer Wiedergabe der Natur zu gar lustigen wundernetten Bildern zusammenfügte, vor denen, erscheinen sie dem gegenwärtigen Geschlecht der Künstler und Kunstliebhaber auch trocken und spitzpinselig hingetüpfelt, trotzdem auch heute noch jedem Freund des Gebirges das Herz im Leibe lacht. Wir gewahren auf unserer Abbildung (151) das stattliche Wirtshaus im Dorfe Zirl in Nordtirol. Auf grauem, steinernem Untergeschoß erhebt sich der rötlichbraune Holzbau mit ringsumlaufender Altane, stark ausladendem Dach und weit vorspringendem hölzernen Wasserablauf. Die Scheibe unterm Dach weist auf die stärkste Leidenschaft der Alpenbewohner hin. Beim Wirtshaus ist gerade ein Transport von sechs Rossen angelangt, die nun von einigen Gebirglern gemustert werden, während die Kellnerin dem Rosselenker einen kühlen Trunk bringt. Ein Hund und einiges Federvieh beleben den Vordergrund. Zur Linken entfließt dem urtümlichen Holzbrunnen das köstlich frische Gebirgswasser. Zur Dorfgasse herein schleppt ein Spielmann seine schwere Baßgeige. Über sein Haupt und die Dachfirste hinweg gewahren wir die bläulichvioletten Berge des Hintergrundes. Der hellblaue Himmel ist mit weißen Wölkchen bedeckt. Wie mag wohl an Rußlands Grenze im fernen Königsberg, wo das Original unserer Abbildung im Museum hängt, so mancher Jüngling vor diesem Bilde zum erstenmal von Verlangen nach dem landschaftlichen Reiz und dem behaglichen Leben im Gebirge ergriffen werden, mancher Greis voll Wehmut daran zurückdenken! — Der Maler dieses Bildes aber, Heinrich Bürkel, war nicht nur in München, sondern auch in Rom tätig und entrichtete sogar dem Klassizismus seinen Zoll, indem er, wenn auch stets mit gesundem Naturalismus, römische Veduten, das Kolosseum und Abendstimmungen in der Campagna malte. Eine ähnliche Richtung wie Bürkel in seinen Pferdestaffage-Bildern verfolgte der tüchtige Nürnberger *Johann Adam Klein* (1792—1875), den Pferd und Fuhrmann und besonders der vierspännige bayerische Brauerwagen, der Stolz des Besitzers, zu zeichnerisch haarscharfer und koloristisch kleinkläubelnder Darstellung anregten (Abb. 152).

Abb. 150 Italienische Gebirgslandschaft von Ferdinand v. Kobell
(Aus Bruckmanns „Ein Jahrhundert deutscher Kunst)
(Zu Seite 203)

Als Soldatenmaler fand Wilhelm von Kobell zahlreiche Nachfolger. Die fortwährenden Durchzüge französischer, russischer, preußischer, bayerischer und anderer Truppen durch Deutschland im Anfang des soldatischen 19. Jahrhunderts mußten als bunte, anregende, abwechslungsreiche Unterbrechung der grauen Alltäglichkeit auf alle jene von Einfluß sein, denen die Gabe verliehen war, die vorübergehenden Bilder des Lebens mit Stift und Pinsel festzuhalten. So hat es uns der ehemalige Nördlinger Konditorlehrling

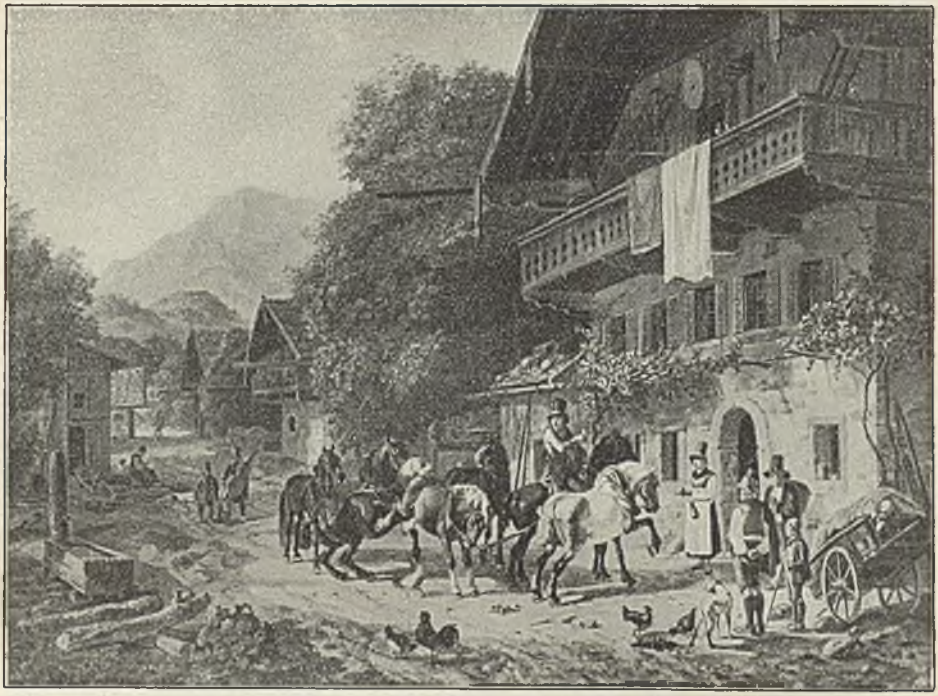


Abb. 151 Wirtshaus im Dorfe Zirl in Nordtirol von Heinrich Bürkel
Königsberg, Städtisches Museum
(Aus Bruckmanns „Ein Jahrhundert deutscher Kunst")

und spätere hochangesehene Münchener Soldaten-, Pferde- und Schlachtenmaler *Albrecht Adam* (1786—1862) in seiner kunst- wie kulturgeschichtlich gleich interessanten Autobiographie selbst erzählt[106]). Unter Anlehnung an die Niederländer des 17. Jahrhunderts verfolgte er bescheidene koloristische Absichten, sein Bestes hat er aber doch bei strengem Anschluß an die Natur gegeben, wie man es an dem hier abgebildeten Gemälde sehr gut beobachten kann. Das Pferd, der gescheckte Arbeitsgaul, der sich so rein und klar vom Hintergrund abhebt, auf streng zeichnerischer Grundlage beruht, aber auch wirklich bis auf alle Einzelheiten des organischen Aufbaues prachtvoll durchgezeichnet ist, verrät ein liebevoll eingehendes Studium der Natur, während das äußerlich hinzugefügte Drumherum der malerisch aufgefaßten Landschaft: die bräunliche Erde, das grünlichbraune Wasser mitsamt dem regenschwangeren, von dunkelgrauen Wolken bedeckten Himmel und der menschlichen Staffage den geliebten Pinakothekniederländern nachempfunden ist (Abb. 153). Der Schöpfer dieses Bildes, Albrecht Adam, ist der Stammvater einer bis auf die Gegenwart herabreichenden Malerfamilie, in der sich mit der künstlerischen Überlieferung auch die Vorliebe für die von dem Ahnherrn gepflegten Fächer forterbte, nur daß sich dem Geiste der Zeit entsprechend eine engere Spezialisierung bei den einzelnen Familienmitgliedern gleichsam von selbst ergab. Eine ungleich härtere und malerisch trokkenere Soldatenmalerei als die Kobell und Adam ohne Luft- und Raumwirkung übte *H. M. O. Monten* (1799—1843) aus, ein Schüler von *Peter Heß* (1792—1871), welch letzterer zum Unterschied von seinem jüngeren Bruder *Heinrich Heß* (1798 bis 1863), dem Heiligenmaler, als Griechen-Heß anzusprechen ist, weil er die

Abb. 152 Frachtwagen beim neuen Tor in Nürnberg von Johann Adam Klein
Nürnberg, Städtische Galerie (Zu Seite 204)

Geschichte des Griechenkönigs Otto aus dem Wittelsbacher Hause mit großer kostümlicher, szenischer, landschaftlicher und bildnisartiger Treue durch umfangreiche Bilder in der Art von kolorierten Bilderbogen festgehalten hat. Der Württemberger *J. J. von Schnizer* (1792—1870) trug den damaligen Schlachtenbilderstil in einer äußerst fixen, lebhaften und lebendigen, aber ans Groteske streifenden Manier vor (Württembergische Artillerie in der Schlacht von Brienne). Im allgemeinen riefen die Befreiungskriege wohl einen großen — steinernen Widerhall in der Berliner Baukunst und Bildnerei hervor, die deutsche Malerei aber haben sie nicht wesentlich beeinflußt. Anders in Österreich. Auch dort hat das Volk einen Befreiungskampf gekämpft, der aber, weil er unglücklich ausging, über dem preußischen vergessen zu werden pflegt, obgleich der Funken der Freiheits- und Vaterlandsliebe gerade zuerst in Österreich zu glühen begann! — Dieser österreichische Befreiungskampf hat nun die sympathischen vaterländischen Bilder *Peter Kraffts* (1780—1856) ins Leben gerufen, der sich darin als würdiger Vorläufer Defreggers erweist[100]) (Abb. 155).

In Berlin finden wir Albrecht Adams Abbild in *Franz Krüger*[110]) wieder, dem „Pferdekrüger" (1797—1857), der auf der Berliner Jahrhundert-Ausstellung mit 33 Nummern, darunter höchst umfangreichen Leinwanden, vertreten war. Des alten Albrecht Adam Stern leuchtet zurzeit bei weitem nicht so hell, trotzdem ihm ohne Zweifel die Priorität gebührt. Indessen läßt der Berliner Pferdemaler den Münchener auch entschieden hinter sich. Schon in der Darstellung des Tieres selbst, man vergleiche daraufhin unsere Abb. 153 mit Abb. 154. So verschiedenartig auch die dargestellten Tiere an sich sein mögen — der Adamsche Bauern-

Abb. 153 Ein gefiecktes Fuhrpferd von Albrecht Adam
München, Neue Pinakothek
(Zu Seite 205 und 206)

Abb. 154 Stallmeister Sachse von Franz Krüger
Steindruck (Nach „Kunst und Künstler")

Abb. 155 Der Abschied des Landwehrmanns von Peter Krafft
Wien, Gemäldegalerie (Zu Seite 206)

gaul mit dem dicken Heubauch und das hochedel gezüchtete Roß, das Krüger gezeichnet hat, so viel läßt sich doch erkennen, daß jener Gaul, auch rein künstlerisch genommen, so vortrefflich er immer gemalt sein mag, dennoch hinter der geradezu sprühend lebensvollen Naturwiedergabe dieses Pferdes zurücksteht. Mit welcher Ruhe, Anmut und Sicherheit meistert der damals in Berliner Reiterkreisen wohlbekannte Stallmeister Sachse das wundervoll gebaute Tier! – Dieses, vermutlich ein Trakehner, dessen edler Kopf arabisches Blut verrät, macht Schwierigkeiten im Maul, wird in der Ganasche links abgebrochen und links gestellt, auf der Stelle auf die Hanken gesetzt und zum Piaffieren gebracht, woraus sich dann in der Vorwärtsbewegung der spanische Tritt entwickelt. Im Hintergrunde schauen, in ganz kleinem Format gegeben, zwei Offiziere auf gleichfalls vortrefflich gebauten, lebensvoll nach der Natur erhaschten Pferden zu. Ein Bursche trabt mit einem ledigen Gaul am Zügel vorüber. Wie unser Steindruck auch gegenwärtig noch das Entzücken aller Reiter und Pferdeliebhaber bilden dürfte, so ist er zugleich eine nicht unbedeutende künstlerische Leistung. Ferner verquickte Krüger sein eigenes frisches Naturstudium nicht wie Adam äußerlich mit niederländischer Nachempfindung, vielmehr vermochte er Roß und Reiter, landschaftliche und architektonische Umgebung als künstlerische Einheit anzuschauen, ja sogar ganze Paraden mitsamt ihrem architektonischen Rahmen, den damals gerade entstandenen und entstehenden guten klassizistischen Berliner Bauten und Bildwerken und mit einer Fülle von mannigfaltig bewegten und reich individualisierten Zuschauern zu lebensvollen und interessanten Gemälden von geschlossener Haltung und guter Luft- und Linienperspektive, wenn auch nüchterner und trockener Malweise, voll

inneren Zusammenhanges zu verarbeiten. In solchen Bildern lebt das alte vormärzliche, im Verhältnis zur späteren Reichshauptstadt urgemütliche Berlin ewig fort. In den Zuschauern der Parade verstand es Krüger, alle damaligen Prinzen, Generale und Diplomaten, sowie die ganze geistige Elite — die Damen oft von entzückender Anmut — festzuhalten, wie er überhaupt nicht nur ein guter Pferde- und Soldatenmaler, sondern zugleich auch ein ausgezeichneter Porträtist war. Er hat Einzelbrustbilder in dem damals so beliebten ovalen Format gemalt von einer solchen Schlichtheit, Natürlichkeit und dabei Liebenswürdigkeit der Auffassung, daß sie selbst heute noch, namentlich auf Schwarz und Weiß zurückgeführt, eine unbedingt zwingende Wirkung ausüben. Das „Junge Mädchen mit Blumen" (Abb. 156) hebt sich in einem weiß, braun und graublau gestreiften Kleid und der schwarzen Mantille wirkungsvoll vom grauen Hintergrunde wie von der dunkelmattgrünen Tischdecke ab. Die Blumen in kühlem Blau, Rot und Rosa. Dargestellt ist eine Nichte des Künstlers, Christine Michaelis, die spätere Gattin des berühmten Wiener Anatomen Billroth. Insgesamt bildet Franz Krüger ein wichtiges Mittelglied zwischen dem bedeutenden Schilderer Berliner Lebens im 18. Jahrhundert: Daniel Chodowiecki und dem größten Berliner Künstler des 19. Jahrhunderts: Adolf Menzel. Als tüchtiger Bildnismaler war unserm Krüger der an Gérard gebildete Düsseldorfer *Heinrich Kolbe* (1772—1836) vorausgegangen, der seine Modelle, und mochten sie ihm noch so derbschlächtig sitzen, mit ungeschminkter Naturwahrheit und in einer derb zupackenden, fürwahr nicht kleinlichen, dabei echt biedermeierisch gestimmten Auffassung auf die Leinwand brachte und zugleich als Kolorist wacker seinen Mann stand. Im Gegensatz zu dem ein Menschenalter älteren Kolbe stand der fast aufs Jahr mit Krüger gleichaltrige Berliner *Karl Begas der Ältere* (1794 bis 1854) auch genau auf der gleichen Stilstufe der Porträtmalerei. Während aber der feinste Reiz von Krügers Bildnissen gerade in der unbedingten Schlichtheit beruht, legte Begas die seinigen bewußt auf geistigen Ausdruck hin an. Und er liebte es, auf Familienbildern die einzelnen Personen so zu gruppieren, zu bewegen, sowie ihnen solche Beigaben zu verleihen, daß ihre Neigungen, Beschäftigungen und ihre gegenseitigen Beziehungen zueinander möglichst klar hervortreten. In der so beabsichtigten Durchgeistigung und in dem Bestreben, in ein solches Gruppenbild gleich eine artige Erzählung einzuflechten, ging der Hamburger *Günther Gensler* (1803 bis

Abb. 156 Junges Mädchen mit Blumen von Franz Krüger
Wien, Privatbesitz

Abb. 157 Bildnis des Astronomen Karl und der Auguste von Littrow von Joseph Danhauser
(Aus Bruckmanns „Ein Jahrhundert deutscher Kunst")

1884) noch weiter, und der Wiener *Joseph Danhauser* (1805—45) erst recht. Wie weich und empfindsam Danhauser war, spricht sich schon in der kurvenreichen Kontur seiner Gruppen aus, seine Gestalten schmiegen sich aneinander und sind in inniger seelischer Gemeinschaft miteinander in irgend eine holde Schwärmerei oder hohe Begeisterung versunken (Abb. 157). Gelegentlich führt uns dieser Künstler in die musikalischen Salons, deren Mittelpunkt der von Männlein und Weiblein, lauter Porträts, umschwärmte Liszt bildet. Während Danhauser so in Gefühl und Ausdruck geradezu schwelgte, erscheint sein großer Wiener Landsmann *Ferdinand Waldmüller* (1793—1865)[111], der Zeitgenosse des Berliner Malers Krüger, in seinen Bildnissen genau so sachlich, schlicht, natürlich, dabei doch charaktervoll und liebenswürdig wie dieser (Abb. 158). Krüger und Waldmüller sind überhaupt als die kernigsten und bedeutendsten Malerpersönlichkeiten schlicht naturalistischer Richtung ihrer Zeit anzusprechen, dabei verkörpern ihre Bildnisse in zarter Nuance die beiden verschiedenartigen Volkscharaktere, bei Waldmüller finden wir mehr Behagen, alte, feine Kultur und Selbstgenügsamkeit, bei Krüger eine noch größere Nüchternheit, andererseits stärkeres geistiges Ringen und mehr natürliche Munterkeit. Indessen war Waldmüller von den beiden der mannigfaltiger und stimmungsvoller veranlagte Künstler. Zwar hat er nicht wie sein preußischer Kollege Soldaten und Pferde gemalt, dafür aber viel anmutige Genrebilder und gelegentlich auch Landschaften schlechthin von durchaus nicht kleinlichem, vielmehr ausgesprochen ernstem Charakter (Abb. 160). Wir geben hier auch ein Gemälde wieder, in dem sowohl der Landschafter wie der Genremaler aus seiner heiteren, beglückenden, echt österreichisch

liebenswürdigen Weltanschauung heraus zu uns spricht (Abb. 159). „Das scherzende Paar“ ist ohne besondere anekdotische Zuspitzung gegeben, andererseits auch die unvernünftige Kreatur mit warmer Künstlerliebe umfaßt — Menschen, Tiere und Landschaft aber linear und koloristisch als Ganzes erfaßt und hell, klar und duftig unter kräftiger Betonung der Schlagschatten auf die Leinwand gezaubert. Die dunklen Bäume wie im Hintergrund der bläulichgraue Waldberg sind in feinen Duft gehüllt. Dieses Bild hat Waldmüller als Greis und zwar, vorausgesetzt, daß die letzte Ziffer der Künstlerinschrift richtig gelesen wird, erst 1864, also ein Jahr vor seinem Tode, gemalt! — Äußerst liebenswürdig im Bildnis war auch der Hamburger *Julius Luis Asher* (1804—78); bei aller Pose etwas weich und mattherzig, aber immer sorgfältig *Franz Xaver Winterhalter* (1806—73). Als Wiener Porträtist sei noch *Franz Eybl* (1806—80) genannt. An malerischer Kraft übertraf *Friedrich von Amerling* (1803—87), der mit breitem wuchtigem Pinselstrich arbeitete und sich in starken Licht- und Schattengegensätzen erging, gleichfalls ein Wiener, alle seine bildnismalenden Zeitgenossen

Abb. 158 Bildnis von F. Waldmüller
Bes. Dr. Ullmann, Wien
(Aus Bruckmanns „Ein Jahrhundert deutscher Kunst“)

Abb. 159 Scherzendes Paar in Gebirgslandschaft von Ferdinand Waldmüller
Sammlung der Stadt Wien

mit Ausnahme allein des Dresdeners Ferdinand von Rayski und des Hamburgers Runge.

Philipp Otto Runge (1777—1810)[113]) ist vielleicht die interessanteste Erscheinung von allen deutschen Künstlern, die in diesem Kapitel zur Besprechung gelangen. Es ist schwer, ihn in irgend eine Kategorie einzugliedern, weil er nach allen Sternen zugleich gegriffen, die Natur mit eigener starker Faust zu packen und zugleich in Symbolen zu sprechen versucht hat. Quattrocentistisch herb malte er die „Ruhe auf der Flucht nach Ägypten"; die Idee des „Morgens" bemühte er sich in immer neuen Fassungen symbolistisch zu erschöpfen; die Landschaft zog er bisweilen in seine Bildnisse herein; Pflanzen wußte er gelegentlich in völlig selbständiger, ebenso naturgetreuer wie dekorativ wirksamer Weise in seinen Bildnissen zu verwenden, aber im wesentlichen ist er doch Porträtist gewesen. Als solcher wieder von erstaunlicher Mannigfaltigkeit und Wandlungsfähigkeit der Auffassung: Auf dem berühmten Gemälde, das seine Eltern mit ihren zwei kleinen Kindern darstellt, von einer schier peinlichen Herbheit, auf dem nicht minder berühmten Bildnis der „Hulsenlangkschen Kinder" von einer unmittelbar zum Herzen sprechenden Innigkeit, auf dem hier wiedergegebenen Bildnis seiner selbst mit seiner Frau und seinem Bruder von einem Gefühlsüberschwang, der geradezu an Werthersche Rührseligkeit streift (Abb. 161). Immer aber ist seine psychologische Charakteristik ernst und eindringend, seine Auffassung groß und markig, seine Behandlung von Grund aus mantegnesk zeichnerisch, während zugleich die einzelnen Farbentöne selbständig beobachtet und unvertrieben nebeneinander gesetzt sind. Runge suchte Beleuchtungsprobleme auf und scheute weder vor blauen Schatten im Fleisch noch vor einer Gesamtstimmung in Lila zurück. Aber er war kühner im Wollen als sicher im Können. Man nimmt von

Abb. 160 Praterlandschaft von Ferdinand Waldmüller Berlin, Nationalgalerie
(Aus Bruckmanns „Ein Jahrhundert deutscher Kunst")
(Zu Seite 210)

Abb. 161 Selbstbildnis des Künstlers mit seiner Frau und seinem Bruder von Philipp Otto Runge
Hamburg, Kunsthalle
(Aus Bruckmanns „Ein Jahrhundert deutscher Kunst")

Runge keinen voll beglückenden und rein befriedigenden Eindruck mit, aber man scheidet von ihm mit der Überzeugung, daß er eine bedeutende Persönlichkeit war. Mit ihm vermag sich keiner von den übrigen Hamburger Malern zu messen. *Erwin Speckter* (1806—35) am wenigsten. Eher *Julius Oldach* (1804—30), wenn er wirklich, wovon wir uns nicht zu überzeugen vermochten, das ausgezeichnete Bildnis des „alten Müllers" (Hamburger Kunsthalle) gemalt hätte. Wasmann ist als Landschafter (vgl. S. 219) bedeutender denn als Porträtist.

Der oben bereits erwähnte Dresdener Bildnismaler *Ferdinand von Rayski* (1807—90)[113]) wirkte auf der Berliner Jahrhundert-Ausstellung von 1906 geradezu wie eine Offenbarung. Vorher war er nicht einmal dem Namen nach bekannt. In Muthers Geschichte der Malerei von 1893 wird er ebensowenig erwähnt wie in Meyer-Gräfes Entwicklungsgeschichte der Modernen Kunst von 1904. Auf der Jahrhundert-Ausstellung nun war er mit einem Bildnis des Domherrn von Schroeter, stehend, in ganzer Figur, aus dem Jahre 1843, vertreten, das durch seine kühne, breite impressionistische Behandlung der Figur wie auch des Beiwerks alle Welt in helles Erstaunen und Entzücken versetzte (Abb. 163). Vornehm, selbstbewußt, nicht ganz ohne Pose steht der Porträtierte, ein Mann in den besten Jahren und von frischer gesunder Kraft mit roten Wangen, vor uns. Herrlich ist das Schwarz des Anzuges wiedergegeben. Das Rosaviolett des Ordensbandes kehrt in dem Sammetbezug des Lehnstuhles wieder, wie sich in dessen Holz die lichtbraune Farbe des Haares genau wiederholt. Auf dem Pechschwarz der Stiefel reinweiße Lichter. Von demselben Künstler war ferner ein Gemälde ausgestellt, das bei völlig verschiedener Stoffwahl — es handelt sich um eine Darstellung von Wildschweinen — genau die gleichen künstlerischen Eigenschaften und Vorzüge be-

sitzt (Abb. 162). Später kamen noch eine ganze Reihe anderer Bilder hinzu. Rayski ist ursprünglich Offizier gewesen, hat aber die Uniform bald ausgezogen, um sich ganz der Malerei zu widmen. Aber auch die Malerei hat der geborene Edelmann wie die Jagd oder sonst eine vornehme Leidenschaft gepflegt und einen gewissen dilettantischen Zug, insbesondere in seinen großangelegten landschaftlichen Ausblicken aus Schlössern oder auf Schlösser niemals ganz verwunden. Künstlerisch in sich vollendeter sind zweifellos die Bildnisse seiner Standesgenossen, meist schöner und stets vornehm aufgefaßter, vornehmer Menschen, und seine Jagdbilder. Das Kleine und Peinliche, das nach Sorge, Not und besonders nach harter Arbeit aussieht und das der deutschen Kunst so oft als erdenschwerer Rest anhaftet, fehlt seiner adligen Malerei durchaus. Sie ist immer frei, groß und kühn. Der breite, leichte, flotte Pinselstrich, die Großzügigkeit der Erfindung und Anordnung, der Geschmack, mit dem die Farbentöne in sicher getroffenen Werten zusammengefügt sind, erheben seine Gemälde zu einer seltenen Augenweide. In der Berliner Nationalgalerie hängt jetzt u. a. ein umfangreicher Reiterangriff in Sepia, der ihn wieder von einer anderen Seite kennen lehrt und, was Schwung und Schneid, Temperament und Leidenschaft betrifft, hoch über der Mehrzahl gleichzeitiger und späterer Schlachtenbilder einzuschätzen ist. Rayski soll in seiner Jugend eine Studienreise nach Paris unternommen und daselbst Vernet (vgl. S. 201) und Delaroche (S. 233) studiert haben. Von ihnen konnte er aber seine Kunst sicherlich nicht erlernen, denn sie steht ungleich höher. Auch auf die innere Verwandtschaft der vornehmen Bildniskunst Rayskis mit dem Engländer Lawrence ist hingewiesen worden. Das Beste dürfte er aber doch wohl sich selbst, seiner eigenen angeborenen hervorragenden Begabung verdanken. Jedenfalls gehört Ferdinand von Rayski zu den erstaunlichsten Persönlichkeiten der Kunstgeschichte des 19. Jahrhunderts, zu den markantesten Vorläufern der nachmals modernen malerischen Anschauung und Behandlung.

Abb. 162 Wildschweine von Ferdinand von Rayski
(Aus Bruckmanns „Ein Jahrhundert deutscher Kunst)

Rayskis Bildnis des Domherrn von Schroeter, welcher vor der prunkvoll ausgestatteten Wand neben seinem Lehnstuhl im Zimmer seines Schlosses steht, führt uns auf das Problem der Verbindung von Bildnis und Innenraumdarstellung. Kam es Rayski selbst allerdings ausschließlich auf Porträtcharakteristik und malerische Behandlung, nicht auf Raumdarstellung an, so hatten wir dagegen schon bei Schwind beobachten können, daß er es mit dem Bilde „Die Morgenstunde" (Abb. 90) mit der Aufgabe ernst nahm, den Raum als solchen zum Gegenstand malerischer Darstellung zu wählen und ihn durch Linien- und Luftperspektive, im besonderen durch kräftig einfallendes Sonnenlicht energisch herauszumodellieren. Dieser Aufgabe unterzogen sich damals auch andere ungleich weniger berühmte Künstler. *Georg Friedrich Kersting* (1783—1847), gleichfalls ein Dresdener Maler, zeigt uns in hellen, schlichten, schmucklosen und dennoch gerade in ihrer Einfachheit anheimelnden Biedermeierzimmern ein einzelnes menschliches Wesen, das ganz in seine Tätigkeit versunken ist: eine stickende Frau — einen an einem Biedermeierschreibtisch bei Lampenlicht lesenden Herrn — sich selbst, einen rüstigen, kräftigen Mann von geschmeidigen Körperbewegungen, wie er an einem ebensolchen Schreibtisch schreibt, oder seinen Freund, den Maler Friedrich, der mit Pinsel, Palette und Malstock in den Händen vor der Staffelei steht und ein Gemälde scharfen Blicks mustert (Abb. 164). Kersting verstand es ausgezeichnet, den Raum in kräftiger Dreidimensionalität auf die zweidimensionale Fläche zu zaubern. Er gibt zwei Wände, ein Stück Zimmerdecke, gern eine Tür und noch lieber ein Fenster oder eine Lampe, wovon das Licht ausgeht. Das Licht fällt voll ins Zimmer herein und bildet kräftige Schlagschatten. Dabei unterscheidet der Künstler wohlweislich zwischen dem grelleren Sonnen- und dem mehr verschwommenen Lampenlicht. Immer aber bleibt doch die porträtierte Persönlichkeit Haupt- und Mittelpunkt des Bildes, die, selbst wenn sie vom Rücken gesehen ist, vom Kopf bis zu den Füßen durch die ganze

Abb. 163 Bildnis des Domherrn von Schroeter von Ferdinand von Rayski (Phot. F. Bruckmann A.-G., München) (Zu Seite 213)

Haltung und alle Bewegungen charakterisiert wird. Kerstings Interieurs, vermag auch das Kolorit gegenwärtig nicht mehr voll zu befriedigen, werden stets als feine Kabinettstücke gewertet werden. Vermochte auch auf gleichem Gebiete gleich Vortreffliches Kerstings Landsmann und Freund *Kaspar David Friedrich* (1774 bis 1840) nicht zu leisten (vgl. Abb. 164 und 165), so war dafür sein Gebiet un-

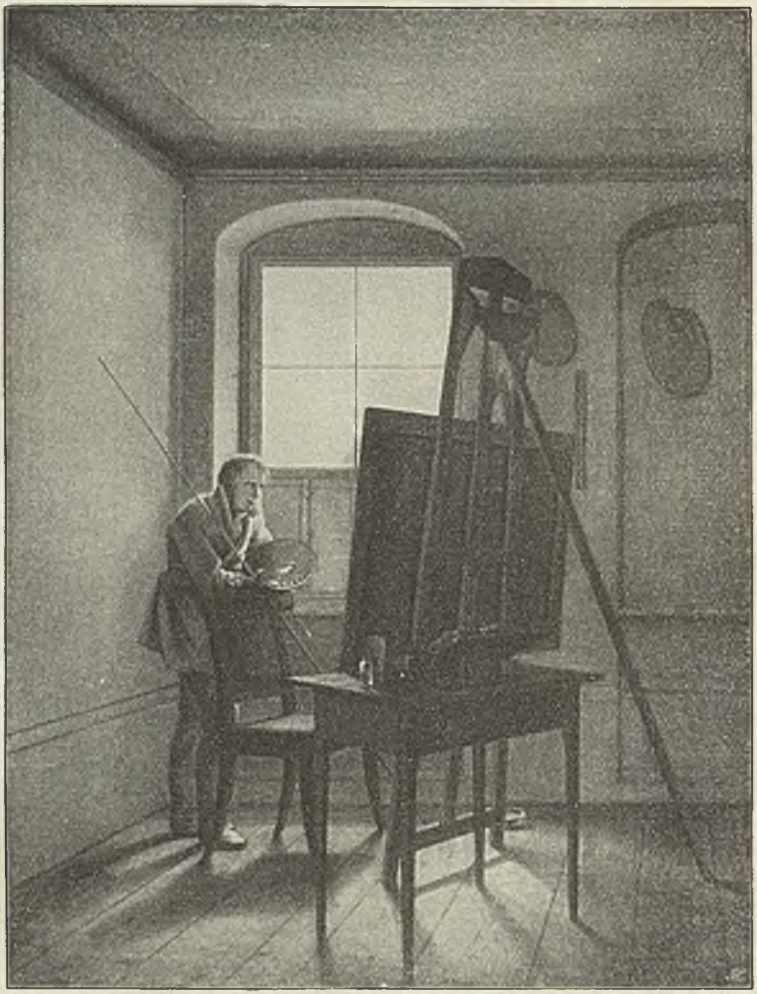


Abb. 164 Bildnis Kaspar David Friedrichs in seinem Atelier, von Georg Friedrich Kersting
(Aus Bruckmanns „Ein Jahrhundert deutscher Kunst")
(Zu Seite 215)

gleich umfassender. Er war einer der wenigen damals, die die Stimmung einer Landschaft zu — fühlen und zu malen vermochten. Wohl klingen klassizistische Elemente gelegentlich in der großen Linie, romantische in der Stoffwahl an, wenn Friedrich den Regenbogen malt oder eine einsame verlassene Menschengestalt am Ufer des weithin erglänzenden rauschenden Meeres oder gar den Gekreuzigten auf hoch emporragender, fichtengekrönter Bergeshöhe (Abb. 166), aber er vermochte doch auch bereits die Poesie der „Wiesen bei Greifswald" oder gar eines Sturz-

ackers zu empfinden. Friedrich war einer der ersten deutschen Maler des 19. Jahrhunderts, die sich von ganzer Seele an das Leben der Natur hingaben und es sowohl auf der Erde wie in dem ewig wechselvollen Spiel der Bewölkung am Himmel aufsuchten. Auf seinen Gemälden pflegt der Himmel einen weiten Raum einzunehmen. Es ist Friedrich vorzüglich gelungen, die offenbar in seiner Seele

Abb. 165 Frauengestalt am Atelierfenster von Kaspar David Friedrich
(Aus Bruckmanns „Ein Jahrhundert deutscher Kunst")

vorklingende Vorstellung von der Unermeßlichkeit der Ebene, des Meeres und namentlich des Himmelsgewölbes mit zwingender Gewalt auf den Beschauer zu übertragen. Wie Kersting als der Maler des lichtdurchfluteten Innenraumes fortlebt, so war es ihm gegeben, die Poesie der lichtdurchtränkten Natur zu malen. Friedrich zur Seite stand in Dresden der Norweger *Johann Christian Claussen Dahl* (1788—1857). Ähnliche Bestrebungen machten sich damals schließlich überall geltend. *Martin Rohden der Ältere* (1778—1868), der in seiner Vaterstadt Kassel

Abb. 166 Kreuz im Gebirge (Altarbild) von Kaspar David Friedrich
im Besitz von Exz. Franz Graf von Thun und Hohenstein, Tetschen a. d. Elbe
(Aus Bruckmanns „Ein Jahrhundert deutscher Kunst")
(Zu Seite 216)

wie in Rom tätig war, verband in seinen italienischen Landschaften mit der großen Rottmannschen Linie ein höchst lebendiges Naturgefühl: die Campagna schweigt und der Wasserfall bei Tivoli braust donnernd herab (Abb. 167). Der hauptsächlich in Baden tätige Hesse *Georg Wilhelm Issel* (1785—1870) suchte in Paris Anregungen und blieb schwerlich von den großen Niederländern Ruisdael und Hobbema unbeeinflußt, er, der mit getüpfeltem Vortrag gut zusammengeschlossene Bilder aus Bergformen, architektonischer Staffage, einzelnen Bäumen und einer alles überwuchernden Vegetation im eigentlichsten Sinne des Wortes komponierte.

Mit Friedrich in einem Atem darf man aber nur den Berliner Landschafter *Karl Blechen*[114]) nennen. Vierundzwanzig Jahre später geboren — er hat 1798, also in demselben Jahre wie Rottmann, das Licht der Welt erblickt —, sollte er über Friedrichs Leistungen wesentlich hinausgelangen. Er liebte nicht die große, stille, weithin gezogene Wagerechte, bevorzugte vielmehr das Hochformat und legte seine Bilder in reich gebrochenen Linien an, die er aber durch Licht und Farbe siegreich wieder zusammenhielt. Kräftige und doch angenehm weiche Licht- und Schattengegensätze spielen dabei eine große Rolle. Sein „Wald mit badenden Mädchen" (in Berliner Privatbesitz) verdient in diesem Sinne besonders hervor-

gehoben zu werden. Blechens Stoffgebiet war äußerst weitschichtig. Neben kühnen Phantasiebildern stehen italienische Ansichten aus der Campagna (Abb. 168) aus Neapel, Amalfi, deutsche Landschaftsmotive aus der Münchener Gegend wie aus der Umgebung seines Wohnortes Berlin. Er gab das „Palmenhaus auf der Pfaueninsel" in prachtvoll großartiger Auffassung wieder, erschloß uns mit großer Kühnheit einen „Blick auf Gärten und Häuser" und schreckte nicht einmal davor zurück, eines der ersten Fabrikbilder darzustellen, das „Walzwerk bei Neustadt-Eberswalde" (Abb. 169), alle drei Gemälde in der Berliner Nationalgalerie. Blechen hat die Poesie des Waldes, des Meeres, des ragenden Felsens, er hat aber auch die Poesie des rauchenden Fabrikschlotes zu empfinden vermocht. Sein Lebensschicksal war schwer und tragisch. Aus Kottbus gebürtig, mußte er sich aus den Fesseln des Kaufmannsstandes zur Kunst hindurchringen. Einige wenige schöne Jahre des Schauens und Schaffens waren ihm in Italien und als Lehrer der Landschaftsklasse an der Berliner Akademie vergönnt. Aber schon 1839 sah er sich infolge eines Gehirnleidens genötigt, diese Stelle aufzugeben, und ein Jahr später raffte ihn der Tod hinweg.

Für die Landschaft war eine besondere Neigung und Begabung in Hamburg vorhanden. *Friedrich Wasmann* (1805—86) zum Beispiel, der wohl mit dem Porträt seiner Braut ein wundervoll weiches und duftiges Kunstwerk geschaffen hat, sonst aber als Bildnismaler selten über eine brave Tüchtigkeit hinausgelangte, leistete Erstaunliches mit seinen ebenso frisch und groß angeschauten wie breit und impressionistisch behandelten Meraner Veduten. *Hermann Kauffmann* (1808—89)[115]) kam einer schlicht naturwahren Wiedergabe der Wirklichkeit bereits sehr nahe. Er legte seine an Motiven reichen Landschaften um eine aus mehreren menschlichen Gestalten u. dgl. gebildete Mitte an und verstand es, eine solche Figurengruppe als wirklich im Raum und in der Luft stehend wirken zu lassen. *Jakob*

Abb. 167 Tivoli-Wasserfall von Johann Martin Rohden
(Phot. F. Bruckmann A.-G., München)

Abb. 168 Campagna-Landschaft von Karl Blechen in der Berliner Nationalgalerie
(Zu Seite 219)

Gensler (1808—45) scheint sich im bayerischen Vorgebirge der Blick für landschaftliche Schönheit erschlossen zu haben. Auf seinem Gemälde „Pöcking" am Starnberger See (Abb. 170) hebt sich von dem violettgrauen Wasser und dem vielerlei Grün der Landschaft, das sich in der Ferne verdunkelt, die weiße Kirche hell ab mit ihrem ziegelroten Dach, deren Turm in den hellblauen, unten freilich rosa Himmel hineinschneidet. Was Gensler in Oberbayern gelernt, hat er dann in seiner Heimat (bei Blankenese) glänzend betätigt, während der aus Hamburg gebürtige *Christian Morgenstern* (1805—67) hauptsächlich Motive aus dem bayerischen Gebirg behandelt hat und geradezu als der Begründer der neueren Münchener Landschafterschule gilt.

Als eine Sonderart des Landschaftsbildes ist das Architekturgemälde zu betrachten. Dasselbe wurde von *Domenico Quaglio* (1786—1837) und *Michael Neher* (1798—1879) gewissenhaft, aber trocken zu München, von *Jakob Alt* (1789—1872) in der gleichen Weise zu Wien betrieben, während der Romantiker *Ferdinand von Olivier* (1785—1841) es bereits verstanden hat, z. B. das Kapuzinerkloster bei Salzburg inmitten seiner üppigen landwirtschaftlichen Umgebung neben hochragenden Fichten und unter wolkenbeschwertem Himmel in einem lebensvollen und wahrhaft malerisch behandelten Gemälde festzuhalten. In diesem Zusammenhange muß auch der seelenvolle naturinnige frühverstorbene Zeichner *August Heinrich* (1794 bis 1822)[116]) genannt werden. Jakob Alts Sohn, *Rudolf Alt* (1812—1905), bildete in seinen venezianischen Gemälden die sorgfältige, aber enge Manier seines Vaters ins Freie und Künstlerische weiter (Abb. 171). Von dem grauen Gebäude im Vorder-

grunde und den weiterhin roten Häusern, sowie von den grünlichen und bläulichen Spiegelungen und den weißen Lichtern im Wasser heben sich die schwarzen Schiffe kräftig ab. In Berlin kam Krüger in den architektonischen Teilen seiner Paradebilder kaum und *W. Brücke der Jüngere* sicherlich nicht über das hinaus, was Rudolf Alt in Wien und die Quaglio und Neher in München geleistet hatten, während *Eduard Gärtner* (1801 bis 1877) Berliner Ansichten, namentlich die formengroßen und raumgewaltigen Höfe des Schlosses in vortrefflichen Bildern wiedergab (Abb. 172). Ihm gebührt der Ruhm des größten Architekturmalers seiner Generation.

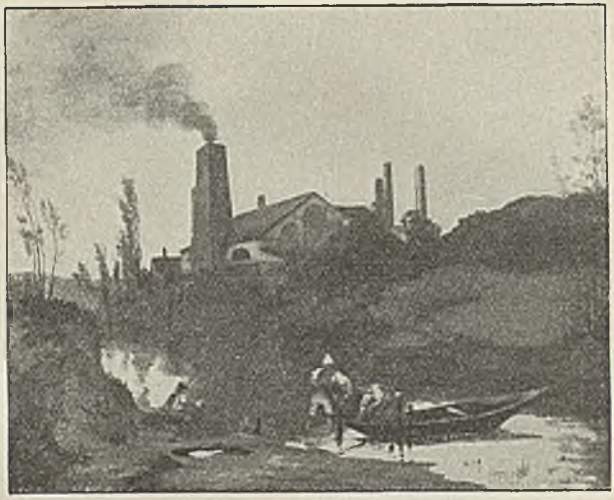


Abb. 169 Das Walzwerk bei Eberswalde von Karl Blechen in der Berliner Nationalgalerie
(Zu Seite 219)

Architekturmalerei hat schließlich auch Spitzweg (vgl. S. 133) getrieben, wenn auch in einem wesentlich anderen Sinne! — Erblickten die anderen die Lösung ihrer Aufgabe in einer je nach Veranlagung mehr oder weniger künstlerisch aufgefaßten Wiedergabe hervorragender Bauwerke oder malerischer Straßenzüge im unmittelbaren Anschluß an die Natur, so bildeten für Spitzweg die architektonischen wie alle anderen Motive eben nur die Motive, die er in seinen Phantasieschöpfungen völlig frei verwertete, denn er war im Grunde seiner Seele Romantiker, Phantasiekünstler, nicht Naturalist — Gesinnungsgenosse Schwinds, nicht Adams, Krügers und Waldmüllers. Dabei war dieser eigenartig zusammen-

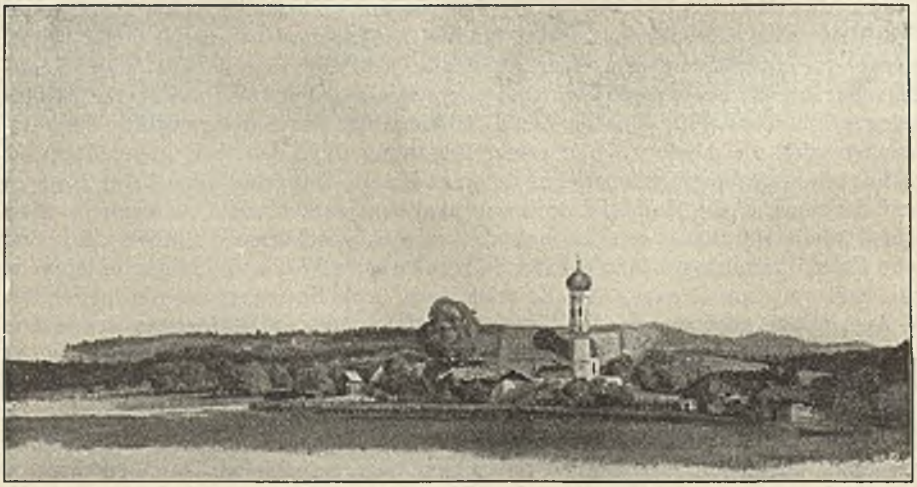


Abb. 170 Pöcking am Starnberger See von Jakob Gensler — Hamburg, Kunsthalle
(Aus Bruckmanns „Ein Jahrhundert deutscher Kunst")

Abb. 171 Venedig von Rudolf Alt Wien, Österreichische Staatsgalerie
(Aus Bruckmanns „Ein Jahrhundert deutscher Kunst")
(Zu Seite 220)

gesetzte Geist mit einem für seine Zeit außergewöhnlich feinen Farbenempfinden begnadet, so daß er unter den damaligen Vertretern einer malerischen Kultur in Deutschland eine ebenso bedeutende Rolle spielt wie unter den Romantikern. Ob er dabei entscheidende Einflüsse von der französischen Landschafterschule von Barbizon (vgl. Teil II dieses Buches) erhalten oder ob er vielmehr, wie später Leibl, Dinge, die damals gleichsam in der Luft lagen, selbständig, aber in einer mit den Meistern von Barbizon wahlverwandten Auffassung aufgegriffen hat, dürfte schwer zu entscheiden sein. War er Schüler der Franzosen, so hat er sich jedenfalls nur an die Besten gehalten und auch diesen gegenüber, mochte er sie auch gelegentlich kopieren, seine deutsche Individualität durchaus gewahrt. Und nun standen sich die beiden Seiten seiner Begabung nicht feindlich gegenüber, vielmehr gingen sie die glücklichste Ehe miteinander ein. Der feinfühlige Maler Spitzweg und der romantische Humorist Spitzweg sind voneinander nicht zu trennen. Seine Kunst stellt durchaus eine in sich vollkommen geschlossene Einheit dar. Stoff und Form durchdringen sich bei ihm in wunderbarer Weise und bilden miteinander ein harmonisches Ganzes. Als Kolorist kann sich Spitzweg sowohl neben den Modernen als auch neben den großen Meistern aus den Blütezeiten der Malerei getrost sehen lassen (vgl. das Titelbild). Während man sich vor den Gemälden der meisten in diesem Kapitel besprochenen deutschen Maler künstlich auf der Brücke der geschichtlichen Betrachtung in ihre Zeit zurückversetzen muß, um über ihre technischen Mängel hinwegzusehen und das Gute in ihren Werken zu erkennen, empfindet man vor Spitzwegs Gemälden unmittelbar einen durch nichts getrübten reinen und hohen Genuß. Unser Maler offenbart sich darin auch von einer bewundernswerten koloristischen Mannigfaltigkeit. Man weiß nicht, ob man

Abb. 172 Schloßhof in Berlin von Eduard Gärtner
(Phot. F. Bruckmann A.-G., München)
(Zu Seite 221)

die wirkungsvollen Helldunkelgegensätze (vgl. Abb. 95), die kräftigen leuchtenden Farben oder die oft außerordentliche Breite, Freiheit und Leichtigkeit des Vortrags mehr bewundern soll. Spitzweg war der älteste deutsche Maler des 19. Jahrhunderts, dessen Kunst wahrhaft vollendet genannt werden darf. Aber seine Zeit erkannte den bescheidenen Mann, der nur Bilder geringen Formates zu malen pflegte, nicht in seiner wahren Größe. — Darin bestand überhaupt die tiefe Tragik im Schicksal der deutschen Malerei um die Mitte des 19. Jahrhunderts, daß man ebensowenig wie den monumentalen Holzschnitt- und Freskostil Rethels die überall in Deutschland aufsprießenden zarten, aber gesunden und entwicklungsfähigen Keime einer einheimischen malerischen Kultur in ihrem vollen Werte erkannte, vielmehr dem äußerlich großartiger aufgemachten Abklatsch ausländischer Talmikoloristik zujubelte. Wie man Schwind über Kaulbach vernachlässigt hatte, so hielt man sich auch nicht an die allerorts in Deutschland tätigen Vertreter einheimischer Farbenkunst, sondern hob den an mittelmäßiger französischer und belgischer Malerei geschulten Halbitaliener Piloty auf den Schild.

DRITTES KAPITEL

Renaissancismus

1. Einleitung

Klassizismus und Romantik sind alteingebürgerte, allgemein gebräuchliche Ausdrücke. Für die Fülle von verschiedenartigen mannigfaltigen Erscheinungen, die in dem gegenwärtigen Kapitel behandelt werden sollen, fehlt es bis jetzt an einem erschöpfend zusammenfassenden Worte, obwohl sie alle ohne Zweifel ein gemeinsames Band umschlingt. Der hier nach der Analogie von Klassizismus vorgeschlagene Ausdruck „Renaissancismus", mag man gegen die an sich gewiß unschöne Wortbildung vorbringen, was man will, drückt kurz und schlagend einen Komplex von Begriffen aus, der sonst mühsam und umständlich umschrieben werden müßte.

Die übertriebene, ja fast ausschließliche Bedeutung, welche die Gedankenkunst, ganz besonders die deutsche Gedankenkunst, dem Inhalt des Kunstwerks beigelegt, und die blinde Art und Weise, wie sie darüber die Erscheinung vernachlässigt hatte, konnte auf die Dauer nicht unwidersprochen bleiben. Die Einseitigkeit, wie man seine Gedanken und Gefühle hauptsächlich mittels der Linie ausgedrückt und auf die Farbe hochmütig und verächtlich herabgesehen hatte, mußte schließlich zum Widerspruch reizen. Die Gedankenkunst wollte erziehen, lehren, dichten, philosophieren und fabulieren. Über ihrem reichen, ja überreichen Gedankeninhalt vernachlässigte sie aber die gesunde Grundlage aller Kunst, das getreue, gewissenhafte und hingebende Studium der Natur. Dagegen mußte sich ein Rückschlag erheben. Dieser ging charakteristischerweise nicht von Schriftstellern, sondern von den Künstlern selber aus. Nicht mehr auf den geistigen Inhalt, sondern auf die *Erscheinung* begann man jetzt den Hauptwert zu legen. Aber man vermochte noch nicht bis zur Natur selbst vorzudringen, sondern blieb an einer äußerlich wirkungsvollen, aber innerlich häufig hohlen Scheinnatur haften. Auch wagte man es noch nicht, der Welt der Erscheinungen aus eigener Kraft Herr zu werden, sondern sah sich wie in der klassizistischen und romantischen Epoche nach fremden Vorbildern um, nur daß man sich nicht mehr hauptsächlich an die Antike wie in jener, nicht ans Mittelalter wie in dieser, sondern vor allem an die *Renaissance* anlehnte. Hatte die Renaissancekunst allerdings auch schon auf die klassizistischen Maler, wie Carstens und Cornelius, Ingres und David, eingewirkt, so folgten jetzt auch die Baumeister den Vorbildern der Renaissance, die Maler aber trachteten nicht mehr danach, die Renaissance von der zeichnerischen, formalen und kompositionellen, sondern von der koloristischen Seite zu erfassen, nicht mehr Raffael und Michelangelo, sondern Tizian und Rubens nachzueifern. Überhaupt ward die von den Klassizisten wie von den Romantikern verachtete

Farbe jetzt in ihrer Bedeutung für die bildende Kunst wieder erkannt und in ihr altes Recht aufs neue eingesetzt. Während in der klassizistischen und bis zum gewissen Grade auch in der romantischen Kunst das plastisch architektonische Element sich auch in der Malerei vorwiegend geltend gemacht hatte, griff jetzt das malerische auf die Bildnerei und sogar auf die Baukunst über. Die idealistisch-klassizistisch-romantische Kunstrichtung ward von einer realistisch-koloristisch-renaissancistischen abgelöst: realistisch, weil man weder philosophische Gedanken noch dichterische Empfindungen, sondern reale Ereignisse und Zustände der Gegenwart und der Geschichte darstellte — koloristisch, weil man den Hauptwert auf die farbige Erscheinung legte — renaissancistisch, weil man den großen Meistern der Renaissance des 16. und 17. Jahrhunderts nacheiferte.

2. Malerei und zeichnende Künste

Frankreich

Die im vorigen Abschnitt besprochenen schlichten Naturalisten Deutschlands und Frankreichs vermochten mit ihrem ehrlichen Streben nach unbedingt treuer Naturwiedergabe wohl eine nicht zu verachtende Unterströmung zu bewirken, nicht aber die hauptsächlich mit den Mitteln der Zeichnung und der Komposition wirkenden Gedankenkünstler aus dem Interesse der Allgemeinheit zu verdrängen und sich selbst an ihre Stelle zu setzen. Dies blieb anderen Männern und anderen Wirkungskräften vorbehalten.

Die eigentlich neue bedeutende koloristisch-realistische Bewegung setzt zuerst und sehr kräftig in der französischen Kunst mit dem großen Maler Géricault, ein paar Jahrzehnte später in Belgien mit Gallait und erst um die Mitte des Jahrhunderts in Deutschland mit Piloty ein. In Frankreich verband sich die neue Bewegung anfangs mit vielen Elementen, die einen Teil vom Wesen der deutschen Romantik ausmachen. Der französische Romantismus ist ein Rückschlag gegen den französischen, wie die deutsche Romantik ein Rückschlag gegen den deutschen Klassizismus. Franzosen wie Deutsche wollen neben dem Verstand die Phantasie und die Seele, Empfindung und Leidenschaft zu Worte kommen lassen, statt fremder und antiker behandeln sie vaterländische und mittelalterliche Stoffe. Während aber die deutschen Romantiker mit den Klassizisten über dem dargestellten Gegenstand die Form, über Form, Zeichnung und Aufbau die Farbe gänzlich vernachlässigen, sind die französischen Romantisten in vollkommenem Gegensatz dazu als wahrhaft *bildende* Künstler zu betrachten und von einem Feuereifer für die Farbe, ja von einer geradezu glühenden Farbensehnsucht erfüllt. Ihr künstlerisches Ideal bringen sie auch in ihrer farbenfreudigen Kleidung zum Ausdruck. Eine rote Weste vor allem ist ihr gemeinsames Abzeichen und bedeutet nicht, daß sie der roten Republik, sondern daß sie lauter Farbenpracht zujubeln. Rubens ist ihr gemeinsames künstlerisches Ideal. *Théodore Géricault* (geb. 1791 in Rouen, gest. bereits im Jahre 1824 in Paris)[118]) steht am Anfang dieser Bewegung. Selbst ein leidenschaftlicher Reiter, begann er mit Reiterbildern, die er aber nicht wie die David und Ingres nach antiken Reliefs und dem Leben mühsam zusammensetzte, sondern ganz und groß aus dem Leben griff. Man muß Davids Napoleon mit Géricaults Offizier der Jäger zu Pferd (Abb. 12 mit Abb. 173) vergleichen, um sich über den Unterschied zwischen französischem Klassizismus und Romantismus klar zu werden. Dort ein posierender Theaterheld auf einem Zirkusgaul, hier ein wahrhaftiger Kriegsmann auf feurigem Kriegsroß. Steckt ja für unsere gegenwärtige Auffassung selbst in Géricaults Reiter noch ein gut Stück Pose und Theater, so muß

Abb. 173 Der „Chasseur à cheval" von Théodore Géricault (Zu Seite 225)

man dies einerseits dem pathetischen Franzosen zugute halten, andererseits Géricaults Bild eben nur am Maßstab der Davidschen Kunst messen. Der Jägeroffizier war vom Jahre 1812; 1814 erschien der verwundete Kürassier, der sein Pferd aus dem Gefecht führt und dabei nach der Schlacht zurückschaut. Zum Glanz dieses Bildes trägt allerdings die prachtvolle französische Kürassieruniform, die in dem stählernen Helm mit dem Roßschweif gipfelt, wesentlich bei. Der wehende Mantel enthält noch einen Anklang an Davids Klassizismus, aber sonst ist auch hier alles Licht und Farbe und vor allem Bewegung. Mit der kriegerischen Tracht und dem feurigen Schlachtroß kontrastiert in eigenartiger, echt französisch empfindsamer und zugleich echt romantischer Weise der Verwundete! — Außer solch bewegten Soldaten- und Pferdebildern — geradezu hinreißend und über alle Begriffe eindrucksvoll in der Münchener Neuen Pinakothek, z. B. eine im Galopp auffahrende Batterie! — hat Géricault auch Soldaten- und Pferdeporträts gemalt, letztere in voller Ruhe mit deutlichem Herausarbeiten der Rasse: das türkische, das spanische Pferd usw., erstere von einer merkwürdig kraftvollen Auffassung und von hinreißender Augenblicklichkeit. So hängt im Louvre ein wahrhaft großartiges Brustbild eines Karabiniers (Abb. 174), außerdem ein prachtvolles Selbstbildnis des Künstlers. Für seine geistreiche Auffassung vom Pferde und seine außergewöhnliche Begabung in der Darstellung dieses Tieres sind die in Wasserfarben fein kolorierten Studien in einem Schaukasten des Louvresaales XIV zu Paris höchst bezeichnend. Ganz besonders das Blatt Nr. 2437 (255) mit zwei Pferden, das eine von einem Bedienten geritten, bei denen die Gangart „Trab" überzeugend zur Darstellung gebracht ist. Géricault dürfte neben dem annähernd gleichaltrigen Deutschen Franz Krüger einer der ersten gewesen sein, denen die überaus schwierige Wiedergabe eines trabenden Pferdes wahrhaft gelungen ist. Sein künstlerisches Wesen aber war zwiespältig. Erschien Géricault in solchen Pferdestudien wie in seinen Bildnissen als der große Naturalist von vollendeter Schlichtheit der Auffassung und einer schier unbestechlichen Sicherheit der Beobachtung, so gab er sich in anderen Werken, der Zwiespältigkeit seines künstlerischen Wesens entsprechend, als der echt französische Romantist von stürmisch hinreißendem Pathos. Der schlichte Naturalismus und die lebensvolle Dramatik bildeten wohl die bedeutendere Seite seiner Begabung, und was er in der Richtung geleistet hat, dürfte ewige Gültigkeit behaupten. Mit seiner pathetisch romantischen Auffassung aber begründete er seinerzeit seinen Weltruhm und griff entscheidend in die Geschichte der französischen Malerei ein, besonders mit dem

„Notfloß der Medusa“ (Abb. 176). Am 2. Juli 1816 erlitt die Fregatte Medusa Schiffbruch. Auf ein schnell zusammengezimmertes Notfloß konnten sich von 400 Passagieren nur 59 flüchten, und diese schmolzen unter dem Einfluß von Entbehrungen, Durst, Hunger und Verzweiflung bis auf 15 zusammen, ehe sie von dem Schiff Argus gerettet wurden. Dieses Ereignis stellte nun Géricault dar, und zwar wählte er den Augenblick, in dem die Unglücklichen auf dem Notfloß des Schiffes ansichtig wurden, das ihnen Rettung bringen sollte. Einige von ihnen erblicken es allerdings nicht mehr, sie sind schon hinübergegangen, andere vermag nichts mehr aus ihrer dumpfen Verzweiflung aufzurütteln, aber die meisten hat ein wahrer Hoffnungsrausch erfaßt. Einer spricht zum anderen, wieder andere stürzen nach der dem Schiff zugekehrten Seite ihres Floßes, einige springen auf ein Faß und wehen mit Tüchern. Der Dramatiker und Kolorist Géricault hat nun den Kampf zwischen Hoffnung und Verzweiflung in einem wilden Widerstreit einander widerstrebender Linien wie in dem Kampf zwischen Hell und Dunkel mit packender Gewalt zum Ausdruck gebracht. Menschen und Segel, Himmel und Meer bilden ein von dramatischem Leben erfülltes Ganzes. Merkwürdig, daß das feindliche Element des Meeres nur eine so geringe Rolle auf diesem Meerbilde spielt! — In der Auffassung vom unbekleideten menschlichen Körper macht sich noch ein Nachwehen des Klassizismus geltend, aber im ganzen welch Gegensatz dazu, welch Gegensatz in diesem Géricault zu seinem Vorgänger David, zu seinem Zeitgenossen Ingres! — Wenn diese ein Bild konzipiert hatten und ausführen wollten, gingen sie ins Museum, studierten sie Gemmen und Reliefs. Géricault ließ sich von dem geretteten Schiffszimmermann das Modell zu seinem

Abb. 174 Der „Karabinier“ von Théodore Géricault
Paris, Louvre

Abb. 175 Das Rennen in Epsom von Théodore Géricault
Paris, Louvre (Zu Seite 228)

Abb. 176 Das Floß der Medusa von Théodore Géricault Paris Louvre
(Zu Seite 227)

Floß bauen. Er ging ins Krankenhaus, in die Anatomie und in die Morgue, studierte nach Kranken, Sterbenden und Toten. Was Wunder daher, daß sein Gemälde, das in den Jahren 1818 und 1819 gemalt wurde, ein ungeheures Aufsehen erregte, einen Sturm der Entrüstung bei den Alten, einen Sturm der Begeisterung bei den Jungen! — Das Notfloß der Medusa war die erste große Tat des erwachenden französischen Romantismus, zugleich das erste der für das 19. Jahrhundert charakteristischen Sensationsbilder, die sich mit ihrem grausigen Inhalt nicht nur an künstlerisch empfängliche Sinne, nicht nur an Kopf und Herz, sondern auch an die Nerven wenden. Das Grausige der Szene erreicht seinen Höhepunkt in dem völlig entblößten Toten, der links auf dem Floße lang ausgestreckt daliegt und dessen Füße mit Lumpen umwickelt sind. In dieser Gestalt hat Géricault sich selbst dargestellt. Darf man daraus auf eine düstere Gemütsart des jungen Künstlers schließen? Ahnte er sein frühes Ende? — Im Jahre 1820 war Géricault in England, wo der Künstler wie der Pferdeliebhaber gleich reiche Anregung empfing, aus der sein berühmtes „Rennen in Epsom“ hervorging (Abb. 175). Unendlich oft nachgebildet und nachgeahmt, ist dieses Gemälde, ganz abgesehen von seiner Bedeutung als Sportbild, kunstgeschichtlich wichtig als erstes wahrhaft hervorragendes französisches Werk des 19. Jahrhunderts aus dem zeitgenössischen Leben. Damit hat der Naturalist in dem Künstler sein bedeutendstes Wort gesprochen. Seine Leidenschaft für Roß und Reiten aber mußte Géricault mit langem Siechtum und frühem Tode bezahlen. Ein Sturz auf einem Spazierritt zog ihm bald nach seiner Heimkehr aus England ein Rückenmarkleiden zu, von dem ihn nach qualvollen Jahren der Tod erlöste.

Ob nicht Géricault, wäre ihm ein längeres Leben beschieden gewesen, den entscheidenden und ausschlaggebenden Einfluß auf die Geschichte der französischen Malerei gewonnen hätte, den nun in Wahrheit Delacroix ausüben sollte? — Eugène

Abb. 177 Dante und Virgil, über den Acheron fahrend — von Eugène Delacroix
Paris, Louvre (Zu Seite 230)

Delacroix[119]) (geb. 1799 in Charenton, gest. 1863 zu Paris), ein Feuergeist wie Géricault, hat dessen gewaltsam verkürzte Lebensarbeit wieder aufgenommen und das Ziel erreicht, wonach jener gestrebt hatte. Nach unserer Überzeugung, die allerdings der allgemeinen Anschauung zuwiderläuft, war Géricault noch höher veranlagt, nur daß sich in ihm der Naturalist und der Romantiker gegenüberstanden, während Delacroix den Vorzug einer durch und durch geschlossenen Künstlerpersönlichkeit besaß, gleichsam den französischen Romantismus überhaupt verkörperte. Géricault scheint ungleich mehr Maler schlechthin gewesen zu sein, dem die Form über dem Stoff stand, während bei Delacroix die Wahl des darzustellenden Gegenstandes eine wesentlich mit entscheidende Rolle spielte. Der von den „l'art pour l'art"-Kritikern der nachmals „modernen" Kunstbewegung hochgefeierte Delacroix hat also in seinen Werken auch gegeben, was jene einem deutschen Künstler (Böcklin z. B.) als „gemalte Literatur" vorgeworfen hätten. — Delacroix pflegte stets Vorwürfe aufzugreifen, die irgendwie mit seiner romantischen Grundauffassung zusammenhingen und diese Vorwürfe dann mit großer dramatischer Kraft zu gestalten. Als hauptsächlichstes Darstellungsmittel diente ihm aber nicht das Helldunkel, vielmehr die prachtvolle reiche, satte, glühende, jubelnde und klagende Farbe. Delacroix war ein Dramatiker und ein Maler zugleich aus dem Geschlecht der Tintoretto und Rubens. Er malte seine Bilder, bevor er sie zeichnete. Hatte er die allgemeinen Umrisse festgesetzt, so ging er daran, die großen Farbenflächen anzulegen, wobei er zur Erhöhung eines bedeutenden koloristischen Eindruckes nicht davor zurückschreckte, Komplementärfarben unmittelbar nebeneinander zu setzen: Rot neben Grün, Blau neben Orange. Erst nachdem die Farbenflächen im

Abb. 178 Der 28. Juli 1830 — Die Freiheit als Führerin des Volkes von Eugène Delacroix Paris, Louvre

ganzen feststanden, ging er an die Zeichnung der Einzelheiten. So erklärt sich der außerordentlich malerische Eindruck seiner Bilder.

Delacroix war nicht, wie Géricault, eine feine, schlanke Reitererscheinung, vielmehr ein Mann von niedriger Gestalt, auf dessen schwächlichem Körper ein mächtiges Haupt thronte, von langem Haar umwallt, das Antlitz von geistiger Arbeit tief durchfurcht. Er muß ein hochgebildeter Mensch gewesen sein, von mannigfaltigen künstlerischen, musikalischen und literarischen Interessen, wohl gelitten in den Pariser Salons, in denen der „Esprit" gepflegt wird, und dabei unausgesetzt von geistigem und künstlerischem Ringen erfüllt. Man braucht nur in seinem „Tagebuch"[120]) zu blättern, um den Reichtum seines Innenlebens zu bewundern. Interessant und lehrreich, wenn auch, wie immer bei Künstlern, stark subjektiv gefärbt sind die Urteile, die er über Maler seiner und anderer Richtungen, über die Géricault, Ingres und Millet fällt.

Géricault hatte seinen Hauptschlager mit dem Notfloß vollführt, Delacroix, Géricaults Freund und Bewunderer, hatte zu dessen Figuren auch Modell gesessen. Ihn haben wir in dem brütend dasitzenden Manne (Abb. 176) zu erblicken, der seinen toten Genossen — Géricault — im Arme hält. Delacroix übernahm von Géricault das Motiv des von den Wellen geschaukelten Fahrzeuges und erzielte seinen ersten Triumph mit der Dantebarke, die im Jahre 1822 im Salon ausgestellt wurde (Abb. 177): Virgil mit dem Lorbeerkranz und in rotem Gewande, Dante mit einer roten Kapuze auf dem Haupt werden in einer Barke von Phlegias über den Acheron gesetzt. Die nackten Gestalten der Verdammten hängen sich, klammern sich, beißen sich mit den Zähnen am Rande der Barke fest. Dante hebt entsetzt die Rechte empor, Virgil ist über menschliche Gemütsbewegung erhaben. Also wieder wie bei Géricault Wasser und Mensch, Verzweiflung und sprechende Gebärde. Aber der Gegenstand nicht dem zeitgenössischen Leben, sondern einem Dichterwerk entnommen. Die Auffassung ist nicht so kräftig, das Helldunkel nicht Hauptträger der Stimmung, sondern die bunte lebendige Farbe, die Umrisse sind zerflossen. Dagegen ist die Komposition im großen ganzen in Linien und Farben streng aufgebaut: Virgil bildet die hoch und steil emporragende Mittelachse, Dante und Phlegias stützen ihn diagonal, und von ihnen geht der Kranz von abwechselnd in hellerem und dunklerem Inkarnat gehaltenen Akten aus. — Dieser regelmäßige Aufbau der Komposition wird im „Gemetzel von Chios" (einem Gemälde aus dem Griechisch-Türkischen Kriege) auch noch darangegeben und die Wirkung lediglich mit koloristischen und dramatischen Mitteln versucht. Tote und Verzweifelte beider Geschlechter, aller Altersstufen liegen und kauern am Boden umher. Mit der Verzweiflung und gar mit der Todesstarrheit kontrastiert die farbenprächtige griechische Nationaltracht. Ein türkischer Reiter hat ein junges, schönes, nacktes Weib an seines

Rosses Schweif gebunden und schleift die Griechin, die Verkörperung des geknechteten Griechenvolkes, am Boden einher. Seine größte Wirkung aber erreichte Delacroix — und hier unterstützt wieder eine äußerst eindrucksvolle Linienkomposition die machtvolle Farbenwirkung — mit dem Bilde des „28. Juli 1830", dem Bilde der „Freiheit, welche das Volk anführt" (Abb. 178). Die Freiheit, ein Weib, jung, schön, halbenthüllt, mit einem Stich ins sinnlich Berückende, eine phrygische Mütze auf dem Haupt, eine Flinte in der Linken, mit der Rechten die Trikolore entfaltend, begeistert das Volk zum Kampf auf der Barrikade. Dem jungen Weib zur Seite schwingt, von jugendlicher Begeisterung voll, ein Knabe seine Pistolen; ein Bürger von ausgereifter Manneskraft umfaßt krampfhaft sein Gewehr. Das Gemälde gipfelt koloristisch in den heißen Farben der französischen Trikolore, und alle Linien sind so gehalten, daß diese koloristische Wirkung gestützt und gehoben wird. Es steckt eine hinreißende Kraft in dem Bilde. Man glaubt, die Marseillaise erschallen zu hören. — Lehrreich in dieser Beziehung ist der Vergleich mit der Revolutionsdarstellung von unserem damaligen deutschen Künstler Alfred Rethel (vgl. Abb. 120 mit Abb. 178). Allerdings handelt es sich hier um einen Holzschnitt, dort um ein Ölgemälde. Dementsprechend beruht die Wirkung hier auf markigen gewaltigen Umrißlinien, dort vor allem auf leuchtenden Farben und kräftigem Helldunkel. Ferner ist Delacroix' Geschichtsauffassung revolutionär, diejenige Rethels reaktionär. Dort ist es die Freiheit, hier der Tod, der das Volk auf die Barrikade hetzt. Dort wird das Volk siegen, hier wird es besiegt. Jedes von den beiden Werken hat seine besonderen künstlerischen Vorzüge. Alles in allem genommen erscheint uns jedoch unseres deutschen Landsmannes Darstellung von noch größerer dramatischer Wucht und höherer künstlerischer Schöpfungskraft erfüllt. — In seinem Hamlet mit dem Totengräber zeigt Delacroix die seit Géricault herrschende Hinneigung zum Grausigen und Entsetzlichen in vergeistigter und vertiefter Auffassung. Er versenkte sich gern in die Welt der Dichter und wurde besonders von solchen Stellen, Szenen und Gedankengängen bewegt und zum künstlerischen Schaffen angeregt, die seinem an sich düsteren Gemüt willkommene Nahrung boten. So hier (Abb. 179). Delacroix hat sich in die betreffende Szene (5. Aufzug, 1. Auftritt) vortrefflich hineingelebt und läßt seine Schauspieler mit den ausdrucksvollsten Gebärden auftreten. Der Totengräber reicht Hamlet einen Schädel aus dem Grabe, Hamlet erschauert, und man meint ihn sprechen zu hören: „Dieser Schädel war Yoriks Schädel, des Königs Spaßmacher." Wie Shakespeare, so hat Delacroix Scott, Byron, Goethe und Dante illustriert. Ein Franzose illustriert Shakespeare und Goethe! — Das ist Romantismus. Übrigens illustrierte Delacroix die Dichter nicht im landläufigen Sinne, vielmehr schuf er in ihrem Geiste das Gelesene mit den Mitteln seiner Kunst von neuem. Jede Szene, die er gelesen und die ihm Eindruck gemacht hatte, stand sofort nach Form, Farbe, Bewegung und Komposition klar und deutlich vor seinem beweglichen Geiste. Neben dem Staffelei-

Abb. 179 Hamlet und der Totengräber von Eugène Delacroix

bild pflegte er auch die monumentale Wandmalerei. So wurde ihm auf Veranlassung seines Freundes Thiers im Jahre 1835 die Ausmalung der Deputiertenkammer im Palais Bourbon übertragen. Den Gipfelpunkt seiner Entwicklung erreichte er aber in Marokko, wohin er als Reisebegleiter einer Gesandtschaft gelangt war, die Louis Philipp an Muley Abd ur Rahmân schickte. Marokko wurde überhaupt für die französischen Romantisten, was Rom für die Klassizisten und Nazarener gewesen war. Üppige Weiber, edle Rosse, bunte Trachten, die Geschmeidigkeit in Haltung und Bewegung der Afrikaner — Licht, Sonne und Farbe und immer wieder die Farbe, das war's, was die französischen Romantisten an Nordafrika bewunderten. Gleich prachtvoll in Kolorit und Beleuchtung, Raumwirkung und Plastik der Figuren ist die Darstellung der algerischen Frauen in ihrem Gemach, die wir hier nach dem Original im Louvre in einer Farbentafel wiedergeben.

Außer Delacroix begeisterten sich an Nordafrika *Decamps, Marilhat* und der vortreffliche Pferdemaler und ausgezeichnete Verfasser des sehr lesenswerten, ja geradezu hervorragenden Buches „Les maîtres d'autrefois" *Eugène Fromentin* (1820—76) (Abb. 180). Fromentin hat sich darin über die großen niederländischen Maler des 17. Jahrhunderts, die Rubens, Rembrandt und ihre Schulen ausgesprochen, Beobachtungen angestellt und Urteile gefällt, die auch gegenwärtig noch die ernsteste Beachtung unserer bedeutendsten Kunstschriftsteller finden. Man erkennt aus diesem Buche wie aus Delacroix' Tagebuch, welch feingebildete Männer die französischen Maler jener Zeit waren.

Delacroix kam es nicht so sehr auf die Wiedergabe des Südens an sich an, als daß dieser ihm Anlaß bot, sein urpersönliches künstlerisches Wesen zu offenbaren. Wie sehr auch er noch in seiner Vorstellungswelt von den klassizistischen Anschauungen beherrscht war, gegen die er mit seinen Gemälden als Befreier auftrat, beweisen gerade seine Briefe aus Marokko. Nichts Höheres weiß er zum Lobe der Marokkaner anzuführen, als daß er in ihnen „wahrhaftig die antike Schönheit wiedergefunden". Und so greift denn auch Delacroix gelegentlich antike Stoffe auf, aber er läßt sich dazu nicht durch Marmorstatuen, sondern durch Menschen von Fleisch und Blut begeistern. Endlich hat Delacroix auch religiöse Vorwürfe gemalt, soweit sie dramatisch und leidenschaftlich waren. Delacroix malte Bewegung und Leidenschaft in jeglicher Gestalt, gleichviel, ob er sie in der Bibel, in der Dichtung oder im Leben — gleichviel, ob er sie bei liebenden oder kämpfenden Menschen, bei wilden Tieren oder bei den Elementen fand. Jeden Morgen zeichnete er, bevor er an seine Arbeit ging, einen Arm, eine Hand, ein Stück Draperie nach Rubens, aber die unerschütterliche geistige Gesundheit dieses Altmeisters ging dem Nachfahren gänzlich ab. Er war ein kränklicher Melancholiker, dem seine künstlerische Tätigkeit nur eine vorübergehende Zerstreuung und Betäubung brachte, der aber sonst beständig über den Abgrund des menschlichen Daseins nachgrübelte. Dazu kam die Mißachtung der Welt, denn dieser große Künstler blieb zeitlebens ein verkanntes Genie und sollte erst nach seinem Tode allgemeine Anerkennung finden.

Für das nachfolgende französische Malergeschlecht, für die eigentlich „moderne" Schule ward Delacroix, so fern er ihr in den Ausdrucksmitteln wie schließlich auch in der Auffassung stand, dennoch geradezu zum Leitstern und Propheten. Auf einem vortrefflich gemalten und tief ergreifenden Bild von Fantin-Latour im Musée des Arts Décoratifs, Tuilerien (vgl. Teil II dieses Buches), sind einige der Führer der modernen Bewegung, unter ihnen Manet, Whistler, Fantin-Latour selbst und die Schriftsteller Emile Zola und Baudelaire, in Liebe und Bewunderung um das Bildnis des abgeschiedenen Delacroix vereinigt, und dieses Gemälde führt den charakteristischen Titel: „Hommage à Delacroix". Man verehrte in Delacroix den ersten großen wirklichen Maler, der die französische Kunst aus den Fesseln des

Algerische Frauen in ihrem Gemach von Eugène Delacroix

Paris, Louvre

Paul Neff Verlag (Max Schreiber), Eßlingen a. N.

rein zeichnerischen, akademischen, theatralisch historischen, äußerlich großartigen, aber innerlich hohlen sogenannten „Pompier-Stils“ der David und Ingres befreit hat. Der Spitzname „Pompier-Stil“ geht auf die von David und den Klassizisten

Abb. 180 Falkenjagd in Afrika von Eugène Fromentin Paris, Louvre
(Zu Seite 232)

gemalten Römer zurück, welche Metallhelme tragen wie die französischen Feuerwehrleute, die „Pompiers“.

Gerade das entgegengesetzte Schicksal wie Delacroix ward *Paul Delaroche* (1797—1856)[120]) zuteil: laute Bewunderung im Leben, scharfe Kritik nach dem Tode. Zu seiner Volkstümlichkeit trugen die Kupferstecher wesentlich bei, die seine Erfindungen in alle Welt verbreiteten. Getragen von der Gunst und dem Beifall sämtlicher Parteien, suchte er Geschichte vorzutragen. „Warum soll es dem Maler verwehrt sein, mit den Geschichtsschreibern zu wetteifern? Warum soll nicht auch der Maler mit seinen Mitteln die Wahrheit der Geschichte in ihrer ganzen Würde und

Abb. 181 Die Kinder Eduards IV. von Paul Delaroche Paris, Louvre

Poesie lehren können? Ein Bild sagt oft mehr als zehn Bände, und ich bin fest überzeugt, daß die Malerei ebensogut wie die Literatur berufen ist, auf die öffentliche Meinung zu wirken." Aber auf der Höhe dieser seiner stolzen Sprache stand Delaroches Schaffen nicht. Der deutsche Maler Kaulbach war wirklich Geschichtsphilosoph, der die Ergebnisse aus den geschichtlichen Tatsachen zu ziehen, in die Darstellung großer Ereignisse gleichsam ihre Ursachen und den Ausblick auf ihre Folgen hineinzuflechten verstand. Paul Delaroche dagegen beginnt die lange Reihe derjenigen „Historienmaler", denen der oben (S. 199) erwähnte Amerikaner *Benjamin West* als Vorläufer gedient hatte und die in der Vorführung furchtbarer Begebenheiten, in „gemalten Unglücksfällen", wie Schwind später spottete, gewissermaßen in Mord und Totschlag schwelgten. Dabei war seine Schaffensweise fürwahr keine geniale. Wenn der hochgebildete, tief veranlagte Delacroix bei der Lektüre eines Dichterwerkes auf Situationen stieß, die seiner schwermütigen Grundanschauung entsprachen, so standen sie sofort mit voller plastischer Anschaulichkeit nach Form, Farbe und Beleuchtung vor seinem inneren Auge. Bei Delaroche dagegen folgte auf einen ersten Entwurf eine ausgeführte Skizze in Wasserfarben, auf diese ein Studium von Gruppierung, Haltung und Beleuchtung — wie bei Tintoretto — an kleinen Wachsfiguren, endlich ward erst das eigentliche Ölgemälde begonnen. Ein vorherrschend dumpfer Farbenton entsprach den dargestellten Gegenständen wie der düsteren Gemütsart des Künstlers. Um seinen Gemälden den Charakter geschichtlicher Echtheit zu verleihen, stattete er sie in bezug auf Trachten und Möbel genau so aus, wie es dem Zeitstil gemäß zur dargestellten Handlung paßte. So

ward Delaroche zum ersten der sogenannten „Accessoire-Maler“ des 19. Jahrhunderts, die ihren Bildern dadurch besondere Reize zu verleihen suchten, daß sie Trachten und kunstgewerbliche Gegenstände vergangener geschmackvollerer Jahrhunderte, oft an sich schon hohe Kunstwerke, auf ihren Bildern wiedergaben. Delaroche war also der Erfinder dessen, was man später auf der Bühne und in übertragenem Sinne auch in der bildenden Kunst als „Meiningerei“ zu brandmarken pflegte und was gegenwärtig wieder bei historischen Darstellungen das Kino anstrebt. Er ließ seine Modelle, ehe er sie in den alten Prachtgewändern malte, diese oft tagelang tragen, damit sie sich darin frei und ungezwungen bewegen lernten. Alles in allem genommen, hat mithin Delaroche die von Delacroix und Géricault auf die Höhen freien Künstlertumes emporgehobene französische Malerei wieder auf den theatralischen Standpunkt der David und Ingres herabgezerrt, nur daß sich der Kolorist anderer Ausdrucksmittel bediente als jene Zeichner. Eines muß man indessen Paul Delaroche auch heute noch — trotz Muther — zuerkennen: er hat es verstanden, in poetischem Sinne Stimmung zu erwecken. Ganz besonders glücklich wußte er den fruchtbarsten Augenblick vor oder nach der Katastrophe auszuwählen. So malte er Mazarin auf dem Totenbett, Cromwell am Sarge Karls I., die Kinder Eduards IV. vor ihrem Tode (Abb. 181): Die Kinder, eng aneinander geschmiegt, haben sich mit ihrem Buche getröstet. Plötzlich schlägt das Hündchen an. Und man glaubt bereits dröhnende Schritte aus der tiefen Finsternis zu vernehmen. Das eine Kind unterbricht lauschend die Lektüre. Der Beschauer aber fühlt, daß hier ein schreckliches Schicksal im Heranschreiten begriffen ist. — Die Ermordung des Herzogs Heinrich von Guise (Salon 1835, Abb. 182) gilt als Delaroches Meisterwerk. Packend wirkt der Gegensatz zwischen der festlichen Zimmerausstattung und dem Leichnam; der Gegensatz zwischen der mannigfaltig und lebhaft bewegten Gruppe von Lebendigen und dem einsam daliegenden erstarrten Toten; die starke Cäsur dazwischen, in welche der Kronleuchter schwer herabhängt und auf welche die Degenspitze zugekehrt ist; die vortreffliche Übereinstimmung der kräftigen Helldunkelgegensätze mit dem ganzen Stimmungs-

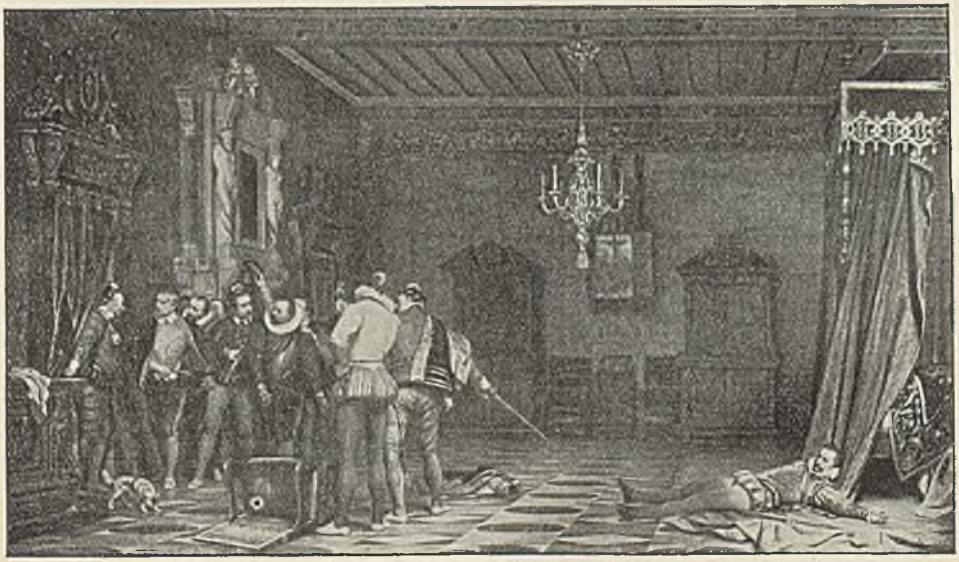


Abb. 182 Die Ermordung des Herzogs Heinrich von Guise von Paul Delaroche
(Nach Photographie Braun & Co.)

Abb. 183 Kaiser und Papst von Jean Paul Laurens (Nach Photographie Braun & Co.)

gehalt des Bildes. — Außer rein geschichtlichen Gemälden malte Delaroche auch solche historisch-allegorischen Inhaltes. In dem Saale der École des beaux-arts, in dem die jährliche Preisverteilung stattfindet, hatte er eine Verherrlichung der Kunst, ihrer größten Epochen und ihrer bedeutendsten Repräsentanten darzustellen. Es ist bezeichnend, daß sich die Hauptvertreter der Malerei um Rubens als Mittelpunkt scharen. Zu seinen Seiten van Dyck und Rembrandt, weiter entfernt Tizian und Giorgione. Also lauter Koloristen und in ihrer Mitte Rubens. Man sieht, nach welchen Zielen Maler vom Schlage des Delaroche strebten. Für die Klassizisten wie für die Nazarener hatte Raffael im Mittelpunkt der Bewunderung gestanden, für die Deutschromantiker Dürer; die Renaissancisten, Realisten und Koloristen verehrten in Rubens ihren Gott. So schwankt die Wertschätzung auch der alten Meister und richtet sich nach den Idealen der jeweiligen Zeitspanne. Läßt sich nun nicht leugnen, daß sich auf Delaroches großem allegorischen Gemälde die einzelnen Gestalten frei und ungezwungen bewegen, so ist die ganze Zusammenstellung von Zwang und Pose dennoch nicht freizusprechen. Gerühmt wird die Beleuchtung, die so gehalten ist, als ob sie auf alle Gestalten durch die Kuppelöffnung des Saales herabfiele. — Delaroche war eine gewisse natürliche Schwermut eigen, die durch den Tod seiner schönen, liebenswürdigen Frau noch vertieft wurde. Unter dem Einfluß dieses Schicksalsschlages ergab er sich im Alter religiöser Malerei und suchte im Leiden Christi sein eigenes zu vergessen. Doch entsagte er der Geschichtsmalerei nicht ganz, nur daß er nicht mehr so weit zurückgriff, sondern Ereignisse aus der Revolutions- und napoleonischen Zeit, aber auch diese im Geiste seiner früheren Gemälde malte: der Nationalheld der Franzosen, Napoleon, stand nicht als Sieger vor seinem inneren

Schauen, sondern als der zerschmetterte Mann, der in Fontainebleau die Nachricht vom Einzug der Verbündeten in Paris erhält (Leipzig, Museum).

Delaroches Auffassung von der Malerei aber, oder richtiger ausgedrückt: diejenige Auffassung von der Malerei, die in Delaroche ihren ersten hervorragenden Vertreter fand, eroberte von Paris aus die ganze Welt. In Frankreich malte *Nicolas Robert-Fleury* (1797—1890), ein tüchtiger Kolorist von dramatischer Begabung und ausgesprochenem Charakterisierungsvermögen, das buntbewegte Leben des Mittelalters: Judenhetzen, Volksaufstände, Ketzerverfolgungen, die Bartholomäusnacht (1823) und das Religionsgespräch von Poissy (1840, Paris, Luxembourg). *Jean Paul Laurens* erwies sich als ein ausgezeichneter Stimmungsmacher, der es besonders verstand, die Wirkung des gemalten Raumes und der gemalten Prachtarchitektur der beabsichtigten Stimmung dienstbar zu machen, gleichviel ob er aus ferner Vergangenheit schöpfte oder sich zeitlich näher liegenden Ereignissen zuwandte (Abb. 183). *Henri Regnault* (1843 bis 1871) schilderte in seiner Riesenleinwand des maurischen Henkers, der nach geschehener Tat gleichmütig das Richtschwert abwischt, während das Haupt seines Opfers die Stufen, sie mit Blut besudelnd, herunterkollert, eine jener grausigen Szenen aus dem morgenländischen Leben, die bei dem doch nur geringen stoff-

Abb. 184 Der General Prim
von Alexandre Georges Henri Regnault
Paris, Louvre (Zu Seite 238)

Abb. 185 Perle und Woge von Paul Baudry (Nach Photographie Braun & Co.)
(Zu Seite 238)

Abb. 186 Porträt Victor Hugos von Léon Bonnat (Zu Seite 240)

lichen Charakterisierungsvermögen unseres Künstlers dem modernen Beschauer weniger Grausen als Abscheu einflößt, wogegen derselbe Regnault mit seinem glänzenden Reiterbildnis des Generals Prim, der mit plötzlichem Ruck seinen mächtigen langschweifigen Glanzrappen pariert, trotz aller Pose auch heute noch Effekt macht (Abb. 184).

Cabanel, der Maler orientalischer Weiber, ferner die Aktmaler *Bouguereau, Henner, Baudry, Chaplin* und der Schöpfer der berühmten Wahrheit, *Lefebvre,* namentlich aber Delaroches Schüler *Thomas Couture* (1815 bis 1879), der Hauptmeister seiner Zeit, spiegeln die sinnlich schwüle Stimmung wider, die zur Zeit des dritten Napoleon in Paris herrschte. Von den Aktmalern erscheint uns Baudry als der bedeutendste. Auf seinem vielfach nachgebildeten Gemälde „Perle und Woge" (Abb. 185) ist der Akt herrlich gezeichnet und gemalt, berückend schön in dem wunderbaren Linienfluß. Hier erscheint der Körper des Weibes nicht mehr in Anlehnung an die Alten und im Wetteifer mit den Statuen der Antike dargestellt, vielmehr ist die Schönheit aus der Natur selbst herausgeholt, jede Hebung und jede Senkung der Oberfläche des Körpers, jedes Licht und jeder Schatten liebevoll nachgefühlt, während das entfesselte Haar den prachtvollen Glanz der Fleischfarbe um so kräftiger erstrahlen läßt. Dagegen — von einer schöpferisch organischen Verschmelzung von Meer und Weib zu einem Naturganzen, wie etwa bei unserem Böcklin, ist keine Rede. Es ist lediglich eine weibliche Aktstudie mit dem Meer als Hintergrunde, allerdings eine Aktstudie allerersten Ranges. Baudry ist auch als Maler der Pariser Opernhausbilder berühmt. — Couture schuf in seinem Gemälde der „Römer der Verfallzeit" (Abb. 188), worin nach Stoffwahl, Anordnung und Motiven der Klassizismus noch einmal nachklingt, unbewußt ein getreues Abbild der dekadenten Franzosen des zweiten Kaiserreiches. Dieser Maler war, was einst David gewesen, ein Chef d'atelier, in dessen Werkstatt sich Schüler aus aller Herren Ländern zusammenfanden, und in dem auch unser großer deutscher Landsmann Anselm Feuerbach eine Übergangszeit durchzumachen hatte. Als später Nachfolger Coutures ist *Rochegrosse* (geb. 1859) aufzufassen, der mit seinen Riesenleinwanden voll glänzender Farbe oder fahler Beleuchtung, voll blühenden Weiberfleisches und blutdürstiger Männer auf Kunstausstellungen Sensation zu machen pflegte.

Abb. 187 Damenbildnis von C. A. E. Carolus-Duran Paris, Luxembourg (Zu Seite 240)

Abb. 188 Die Römer der Verfallzeit von Thomas Couture Paris, Louvre

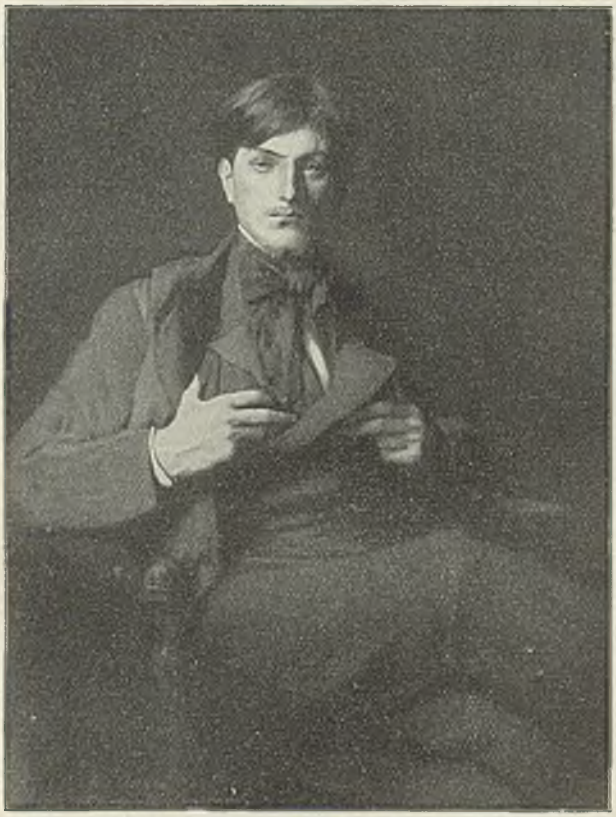


Abb. 189 Bildnis eines jungen Mannes
von Jean Joseph Benjamin-Constant Paris

Auf einer hohen Stufe fortgeschrittener Koloristik stehen innerhalb der französischen Bildnismalerei *Bonnat* (1833—1905) (Abb. 186) und *Carolus-Duran* (1838—1917), der letztere als Maler eleganter Damen geschätzt und von einer auffallenden Vorliebe für ein prachtvolles sattes Rot erfüllt (Abb. 187). *Jean Joseph Benjamin-Constant* (1845 in Paris geboren, 1902 verstorben) malte sowohl sinnlich schwüle Orientbilder in düsterer, prikkelnder Beleuchtung als auch vortreffliche Porträts der höchststehenden Persönlichkeiten (der Königin Viktoria, des Papstes Leo XIII.), wie seiner eigenen Freunde. Den höchsten Ruhm genießt ein Doppelbildnis seiner Söhne. Unsere Abbildung (Abb. 189) gibt das Porträt eines interessanten jungen Mannes mit keimendem Jünglingsbart und tief in die Stirn, bis fast in die umflorten Augen herein gekämmtem Haar wieder, der sich in vornehm bequemer Haltung auf einem Stuhl niedergelassen hat.

William Bouguereau (1825—1905) mag als einziger, für seine Person immer noch erträglicher Vertreter jener süßlichen Auffassung von der religiösen Malerei erwähnt werden, für die sein Name geradezu zum Kennwort werden, und die sich übrigens in Deutschland ebenso breit machen sollte wie in Frankreich. Dagegen hat der Bauernmaler *Jules Breton* (1827—1906) in seiner „Bénédiction des blés“ ein wahrhaft ergreifendes Werk geschaffen, das allerdings seinem vollen Gehalt nach nur zu würdigen vermag, wer die Natur im Sinne des Malers wie in dem des Landmannes liebt, und zugleich die Feierlichkeit des katholischen Kultus nachzuempfinden vermag. Denn künstlerisches Naturgefühl, die Poesie des katholischen Gottesdienstes, endlich die tiefe bäuerliche Empfindung für die Mutter Erde, aus der unsere Nahrung wächst, auf der wir unser Leben lang wandeln und in deren Schoß wir schließlich gebettet werden: all dies ist in dem Bilde zu einer wundervoll geschlossenen Gesamtwirkung vereinigt (Abb. 190).

Alphonse de Neuville (1836—85) und *Édouard Detaille* (1848—1912) ragen innerhalb dieser künstlerischen Richtung als Soldatenmaler hervor, indessen sind sie weniger als Geschichts-, denn als Gegenwartsmaler ihrer Zeit aufzufassen, da sie den einzelnen Soldaten oder die Episode von 1870/71 aufs Korn nahmen. Wir geben hier von Detaille den Ruhmestraum des französischen Soldaten wieder:

Eine französische Fahnenkompagnie schläft bei ihren Gewehrpyramiden. Oben in der Luft erscheint der Siegeszug, von dem der französische Soldat träumt (Abb. 191). Bilder der Art dürften nicht ohne Einfluß auf das hoch entwickelte französische Nationalgefühl geblieben sein. — Neben die de Neuville und Detaille und an den Schluß dieses ganzen Abschnittes von der renaissancistisch-koloristisch-realistischen Malerei der Franzosen sei *Louis Ernest Meissonier* (1815 bis 1891)[121] gestellt, ein Künstler von kräftig ausgeprägter Eigenart und hohem Können, ein Soldatenmaler wie jene, dessen Soldatenmalerei allerdings nur die eine Seite seines Schaffens ausmachte. Auch blieb er nicht in der Episode allein stecken, sondern ging gelegentlich ins Große, wenn er Napoleon I. — und sei es auch auf dem Rückzug — an der Spitze seiner Truppen (Abb. 192), oder eine Kürassierbrigade, die im nächsten Augenblick zum Angriff ansetzen wird, mit packender Realistik darstellte. Andererseits malte er einen Raucher, einen Leser (Abb. 193), einen Fahnenträger (Abb. 194), einen Philosophen, einen Mann am Fenster, einen Maler und einen Kunstliebhaber, also immer eine oder höchstens einige wenige Gestalten in einem Innenraum, und zwar stets Männergestalten, denn die Frau existierte — bei einem Franzosen besonders auffallend — für den Künstler Meissonier

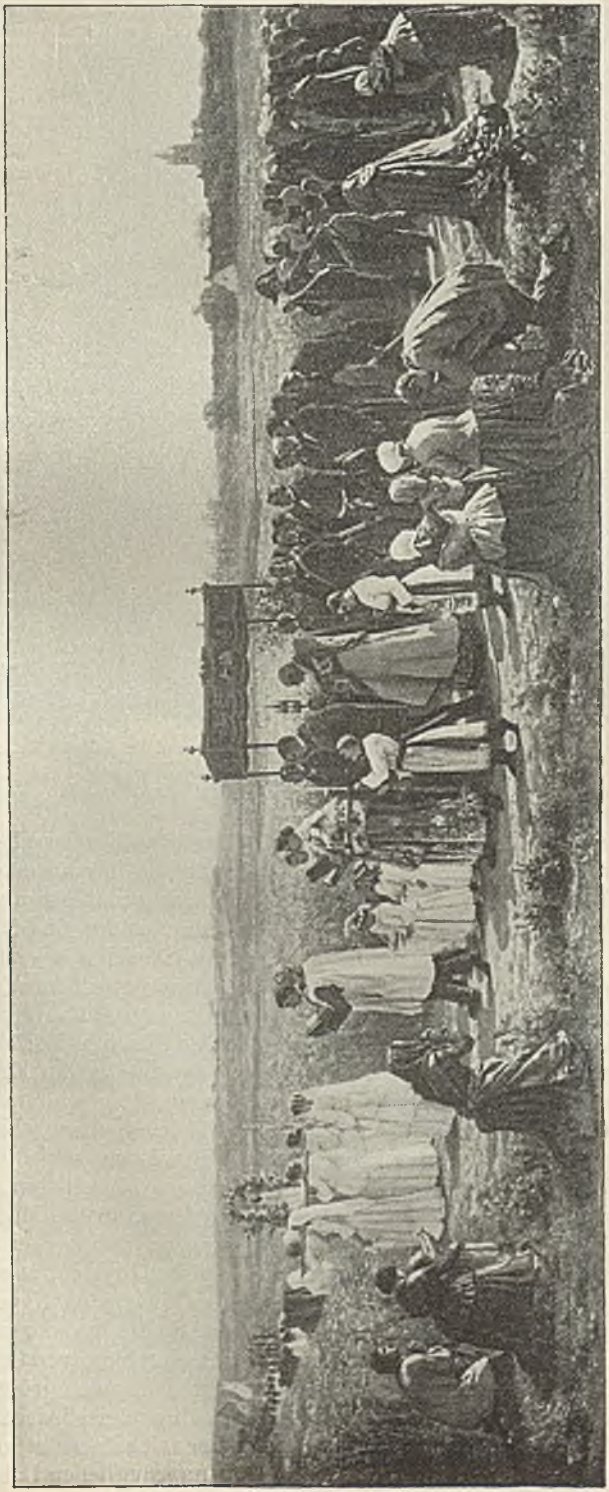


Abb. 190 La bénédiction des blés (Die Ernte-Prozession) von Jules Breton im Luxembourg zu Paris

Abb. 191 Le Rêve von Édouard Detaille im Luxembourg zu Paris
(Zu Seite 241)

nicht, diese Männer aber im Kostüm des 18. oder allenfalls des 17. Jahrhunderts, dem der Raum mit Stuhl und Tisch und Tischdecke, mit Wandschirm, Bücherbrett und Schrank stilgerecht auf das genaueste angepaßt ist. Meissonier verfolgte die seit Delaroche herrschende Kostüm- und Mobiliartreue bis in die alleräußersten Konsequenzen. „Um die Stiefel des ersten Napoleon historisch treu darzustellen, begnügte er sich nicht, sie aus dem Museum zu leihen und abzumalen, sondern hat selbst monatelang zu Fuß und zu Pferd — er war ein leidenschaftlicher Reiter — Stiefel von der gleichen Form und dem gleichen Schnitt wie die des kleinen Korporals getragen. Um die Farbe der Pferde des Kaisers und seiner Marschälle im Winterhaar und so wie sie nach den Strapazen und bei der schlechten Pflege während der Feldzüge ausgesehen haben müssen, naturwahr zu reproduzieren, kaufte er selbst Pferde von derselben Rasse und Farbe, wie der Überlieferung nach Kaiser und Generale sie geritten, und ließ sie wochenlang bei Schnee und Regen im Freien kampieren. Seine Modelle mußten die Uniformen, bevor er sie malte, am eigenen Leib, in Sonne und Unwetter abnützen; Sattelzeug und Waffen kaufte er zu höchsten Preisen, soweit er sie nicht aus Museen geliehen erhielt. Daß er, bevor er an seinen Napoleonzyklus ging, sämtliche erreichbare Porträts Napoleons, Neys, Soults und der anderen Generale eigenhändig kopierte, daß er ganze Bibliotheken durchlas, versteht sich von selbst. Um das Bild ‚1814' zu malen, das gewöhnlich für seine größte Leistung gilt — Napoleon, der an der Spitze seines Stabes durch eine schneebedeckte Winterlandschaft zieht —, hat er sich ähnlich, wie er es früher mit seinen Intérieurs aus der Rokokozeit tat, vorher die Szenerie an einem der ursprünglichen Lokalität entsprechenden Punkt

Abb. 192 Napoleon auf dem Rückzug aus Rußland von Ernest Meissonier
(Zu Seite 241)

auf der Ebene der Champagne künstlich herstellen, selbst den Weg, auf dem er den Kaiser daherziehend malen wollte, in natura anlegen lassen; hat dann gewartet, bis der erste Winterschnee fiel, hat Artillerie, Kavallerie, Infanterie auf der so geschaffenen, mit Schnee bedeckten Straße marschieren lassen und sogar die umgestürzten Munitionswagen, die fortgeworfenen Waffen und Gepäckstücke dekorativ in der Landschaft angebracht“ [122]) (vgl. Abb. 192). Derartige Vorbereitungen verschlangen natürlich ungeheure Summen Geldes, fast so große, wie der Künstler mit seinen Bildern verdiente. Dabei hat Meissonier über alle Maßen hohe Einnahmen erzielt, wie wohl kein anderer Maler des 19. Jahrhunderts. Der Quadratzentimeter seiner Gemälde wurde ihm mit etwa 1000 Franken aufgewogen! — Meissonier traf nämlich alle jene ausgebreiteten Vorkehrungen, um sie nachher in Miniaturbildchen zu verwerten, die eigentlich nur mittelst der Lupe voll genossen werden können. Er war der eigentliche Begründer jener an Jan van Eyck und einigen Niederländern des 17. Jahrhunderts genährten Fein- und Kleinmalerei, die dann jenseits wie diesseits der Vogesen, z. B. in *Seiler* und *Löwith*, zahlreiche Anhänger finden sollte. Bei aller Klein- und Feinmalerei verfiel Meissonier aber niemals in kleinliches Tüfteln, vielmehr sind seine Bilder, wie auch seine ausgezeichneten Studienblätter (Paris, Luxembourg), fest in der Zeichnung, wie aus Stein gehauen oder wie in Bronze gegossen, dabei von rubensisch goldiger Farbenpracht, die in einem glühenden Rot gipfelt (München, Neue Pinakothek, Nr. 538: Bravi). Der kunstgeschichtliche Fortschritt, den er über Maler vom Schlage der Delaroche und Couture hinausgetan, bestand eben vor allem darin, daß bei ihm über dem Erzähler niemals der Maler zu kurz gekommen ist.

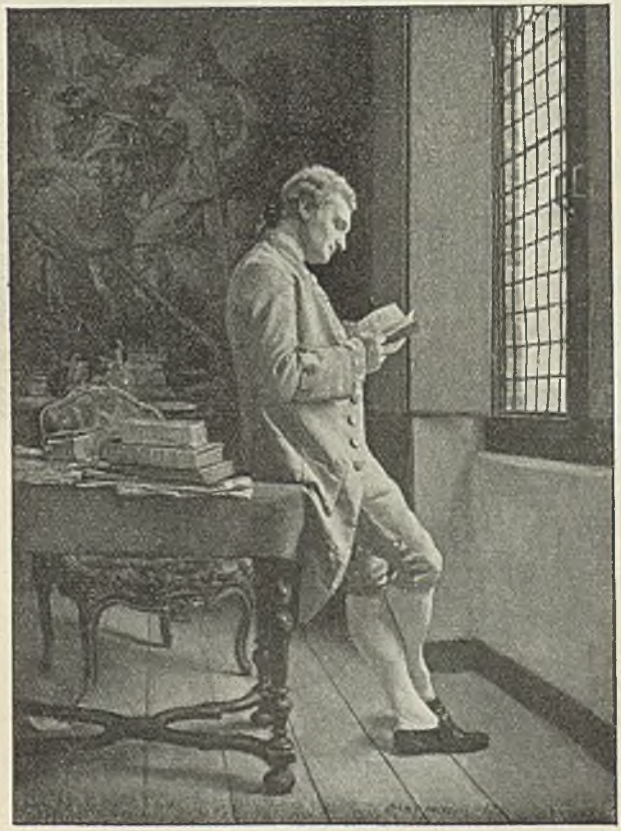


Abb. 193 Der Leser von Ernest Meissonier (Zu Seite 241)

Die übrigen Völker außer den Deutschen

Das Historienbild im Sinne Paul Delaroches sollte von Frankreich aus die Welt erobern. Am wenigsten Boden gewann es in England bei dessen damals schon stark ausgeprägter künstlerischer Sonderart. Als verhältnismäßig bedeutendster Vertreter der englischen Geschichtsmalerei gilt *Charles Lock Eastlake* (1793—1865), der sich auch als Direktor der Nationalgalerie und als Kunsthistoriker hervortat. Gleichsam als spätere Ausläufer der geschichtlichen Richtung sei gleich an dieser Stelle der for-

menedle, aber in Farbe und Empfindung marmorkalte, in England trotzdem, wohl wegen seines vornehmen und gediegenen Wesens, äußerst volkstümliche *Frederick Lord Leighton* (1830—96), der typische Akademiedirektor eingegliedert (Abb. 195 u. 196).

Auch in Italien und Spanien fand die realistisch koloristische Richtung Eingang, von der glühenden Sonne des südlichen Himmels und der heiteren Farbenfreudigkeit der südlichen Völker wesentlich begünstigt. Von den Künstlern der Pyrenäenhalbinsel ist *Mariano Fortuny* (1838—74) zu nennen, dessen Gemälde, gleichviel ob ihr Gegenstand aus Andalusien oder Afrika, ob aus dem 18. Jahrhundert oder der Gegenwart geschöpft ist, wie Geschmeide oder wie golddurchwirkte farbenprächtige Stickereien funkeln und glitzern [123]). Seine spanische Hochzeit erregte 1870 in Paris eine Begeisterung ohnegleichen. „Er ist erstaunlich, dieser Kerl," rief Regnault aus, „Fortuny, du lässest mich nicht schlafen." Für die Bilder dieses Glücklichen wurden fabelhafte Preise bezahlt. Neben Fortuny seien ferner als Hauptvertreter spanischer Malerei der koloristischen Richtung *Louis Alvarez* (1841 bis 1901), *Francisco Pradilla* (geb. 1847), *José Benlliure y Gill* (geb. 1855) und *José Villegas* (geb. 1848 [Abb. 197]) genannt. Es ist ein eigen Ding um die spanische Malerei! Tief im vaterländischen Boden festgewurzelt, führt sie das spanische Land mit seinen grellen Farben und seiner prallen Sonne, das spanische Wesen mit seiner Freude an Blut und Kampf und wilder Nervenerregung, mit seiner glühenden Sinnlichkeit und gelegentlichen Empfindsamkeit entweder in verblüffender Lebensgröße oder in einer Fein- und Kleinmalerei, die als solche in ihrer Wirklichkeitstreue nicht minder packend wirkt, dem Beschauer zum Greifen deutlich vor Augen. Der Stierkampf mit allem, was vorausgeht und nachfolgt, nimmt

Abb. 194 Der Fahnenträger von Ernest Meissonier
(Zu Seite 241)

Abb. 195 Andromache in der Gefangenschaft von Frederick Leighton
(Nach Photogr. der Photogr. Gesellschaft, Berlin)
(Zu Seite 245)

dabei einen breiten Raum ein (Abb. 197). Nächstdem das farbenprächtige katholische Kircheninnere mit seinen malerisch gekleideten Gläubigen. So pflegt die spanische Malerei auf Kunstausstellungen Aufsehen zu erregen und das Wohlgefallen der großen Menge wachzurufen. Der Kunstfreund wird freilich an spanischen Bildern gar häufig die Lösung irgendeiner wahrhaft künstlerischen Aufgabe, der Deutsche jedwede Herzlichkeit und Innigkeit der Auffassung vermissen. Gelegentlich erhob sich indessen die spanische Malerei auch zu einer gewissen Größe geschichtlicher Auffassung, wie in dem Bilde von Alvarez, das „Philipp II. auf seinem Felsensitz" darstellt (Berlin, Nationalgalerie): der Gegensatz zwischen prächtiger Aufmachung und schauerlicher Einöde, zwischen äußerer Macht und innerer Verlassenheit ist hier mit ergreifender Gewalt zum Ausdruck gebracht.

Abb. 196 Die Armspange von Frederick Leighton
London
(Zu Seite 245)

Italien, das Land der Kunst, das Jahrhunderte hindurch ganz Europa künstlerisch beherrscht hatte, ward um die Mitte des 19. Jahrhunderts banalem Touristengeschmack untertan. In Italien begann damals die Zeit der geleckten, leicht verkäuflichen Ware, die ein wenig italienische Reiseerinnerung mit etwas südländischer Sinnlichkeit unter der Tünche eines glänzenden, aber oberflächlichen Kolorits verband. *Morelli, Michetti* und *Favretto* ragen allerdings, zum Teil von Fortuny beeinflußt, mit ihren temperamentvoll feurigen Gemälden über die auf die Fremden berechnete seichte Lüsternheit empor, während man dies von *Vinea, Conti* und namentlich von *Tito* weniger behaupten kann. Favretto bevölkert die Piazetta (Abb. 198) mit Herren und Damen aus dem 18. Jahrhundert, die in ihren anmutigen Bewegungen und kleidsamen Rokokotrachten allerdings besser zu jenem unvergleichlich schönen Platz Venedigs stimmen als die Engländer und die deutschen Hochzeitsreisenden, die sich um 1900 darauf breit zu machen pflegten.

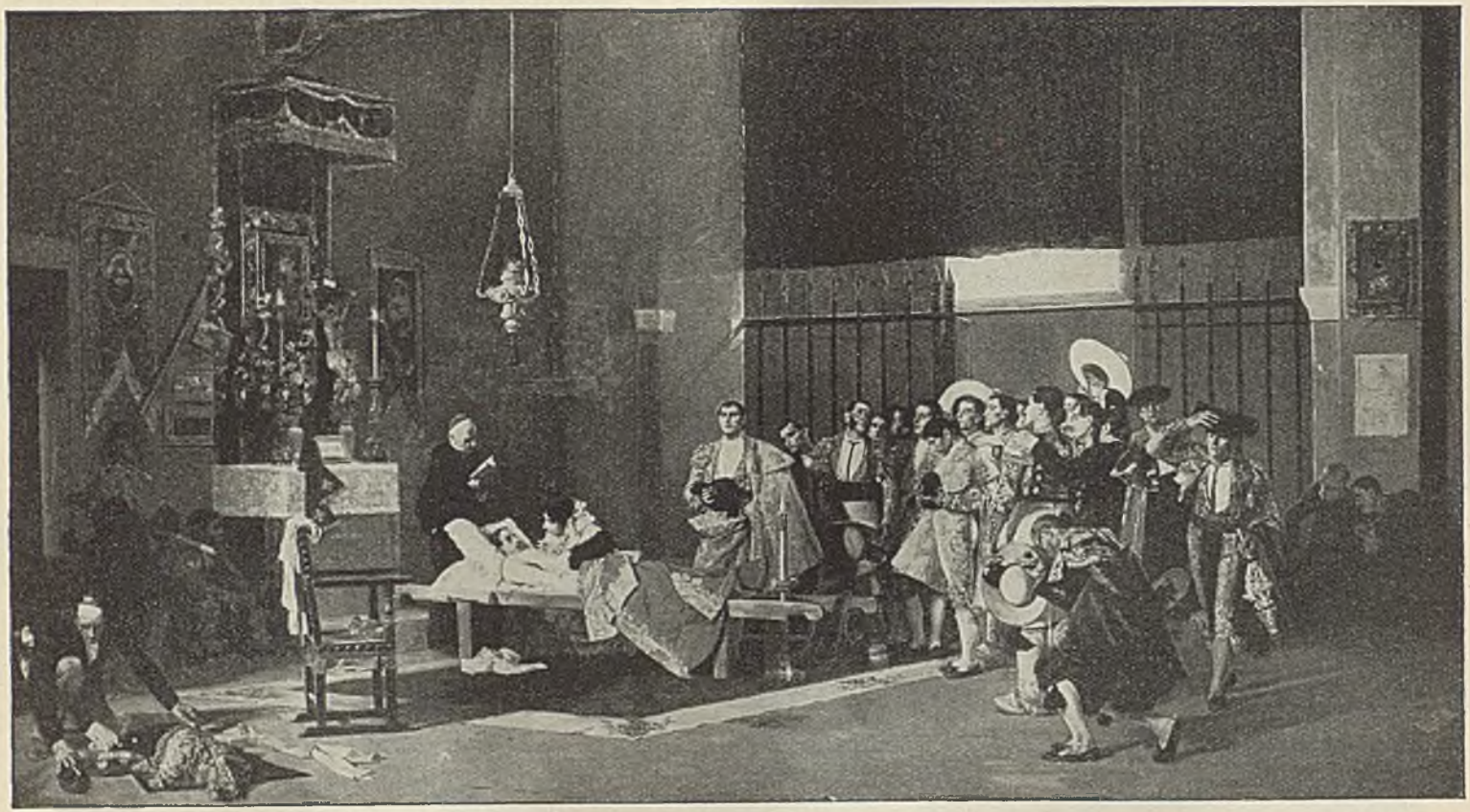


Abb. 197 Der Tod des Stierkämpfers von José Villegas

Abb. 198 Auf der Piazzetta von Giacomo Favretto (Nach einer Hanfstaenglschen Gravüre) (Zu Seite 246)

Ganz besonders gedieh die an Rubens genährte koloristische Richtung im Heimatlande dieses Künstlers, in Belgien[124]). Die belgische Farbenkunst des 19. Jahrhunderts sollte sich sehr einflußreich erweisen und dadurch einen Weltruf erlangen. Der Kolorismus drang, wie seinerzeit der Klassizismus, von Frankreich aus ins Land und löste ihn hier gegen 1830 ab. In diesem Jahre ward die staatliche Unabhängigkeit Belgiens begründet. Dadurch wurde das Emporkommen einer ausgesprochen vaterländischen Kunst wesentlich begünstigt, die ihre Stoffe aus der — schon von unseren großen deutschen Dichtern, von Goethe und Schiller, gefeierten — hohen Zeit der niederländischen Geschichte schöpfte und sich formal an die flämischen Meister des 17. Jahrhun-

Abb. 199 Der Kompromiß des niederländischen Adels vom Jahre 1566 — von Eduard de Biefve
Berlin, Nationalgalerie

derts anlehnte. *Eduard de Biefve* (1809—82) und besonders *Louis Gallait* (1810 bis 1887) standen an der Spitze der Bewegung. De Biefves Hauptwerk ist der Kompromiß des niederländischen Adels vom Jahre 1566 (Berlin, Nationalgalerie, Abb. 199). Man vergegenwärtige sich die Schwierigkeiten, einen derartigen geschichtlichen Augenblick, in dem nicht geschlagen, geschossen, geblutet wird, sondern dessen Bedeutung eine rein geistige ist, im Bilde charakteristisch zum Ausdruck zu bringen — die weitere Schwierigkeit, eine geistige Bewegung, die viele Köpfe und Herzen ergriffen hat, wiederzugeben. Der Künstler bedient sich nun einiger weniger Sitze, eines Tisches und eines an zwei Seiten des Bildes umherlaufenden, um einige Stufen erhöhten Säulenganges, um Abwechslung und Gliederung in die Versammlung zu bringen. In den Gestalten läßt er die Bewegung anschwellen vom ruhigen Sitzen und Stehen über leises Flüstern und lautes Sprechen bis zum gewaltig dröhnenden Treuschwur dreier sich eng umschlungen haltender Brüder. Die Spitzen der Bewegung verkörpern zugleich die Stufenleiter des Ausdrucks der seelischen Erregung. Egmont sitzt im Vordergrunde rechts ruhig in einem Lehnstuhl, Hoorn schreitet von ihm aus zum Tisch vor, um zu unterschreiben, Oranien, der Führer der ganzen Bewegung, eine Gestalt von wahrhaft königlichem Anstand, steht auf der höchsten Stufe der Estrade. Auch in dieser Komposition wirkt Raffaels Schule von Athen nach, nur daß der erhöhte Mittelpunkt und mit ihm die geistig beherrschende Hauptgestalt nach links verschoben ist. Dem alles beherrschenden Oranien hält die Gruppe der Schwörenden sehr gut das Gleichgewicht, und so fort. Gewiß ist das Kolorit dieses Bildes für uns moderne Beschauer unerfreulich, gewiß ist der kostümfreudige de Biefve so wenig wie etwa sein Vorgänger Delaroche ganz über den Charakter des gestellten „lebenden Bildes“ hinausgekommen. Aber wer wollte

Abb. 200 Egmonts letzte Augenblicke von Louis Gallait
Berlin, Nationalgalerie

leugnen, daß doch auch ein gut Teil vom Geiste des dargestellten Ereignisses in dem Bilde lebendig fortwirkt?! —

Gallait malte „Egmonts letzte Augenblicke“ (Abb. 200). Steckt nicht etwas unsagbar Vornehmes und zugleich Wehmütiges in diesem Grafen Egmont, wie er am Fenster steht und sich von den Ermahnungen und Tröstungen des Geistlichen, der sich neben ihm auf bequemem Polsterstuhl niedergelassen hat, halb unwillig, halb gelangweilt abwendet, um einen sehnsüchtigen Blick voll Abschiedsschmerz durch die vergitterten Scheiben hinaus auf die schöne Welt zu werfen? „Süßes Leben! schöne, freundliche Gewohnheit des Daseins und Wirkens! von dir soll ich scheiden!“ Ein anderes Bild von Gallait (Abb. 201) zeigt uns seinen Helden Egmont auf dem gemeinsamen Totenbett mit Hoorn. Die Häupter sind von den Leibern getrennt. Diese von einem Leichentuche bedeckt, auf dem ein Kruzifix liegt. Eine Totenhand schaut schaurig unter der Decke hervor. Von den Häuptern ist das eine wagrecht, das andere beinahe senkrecht aufs Kissen gelegt, wodurch ein weiterer merkwürdig grausiger Effekt erreicht wird. Ein schwarzbärtiger, echt spanischer Panzerreiter des Herzogs Alba hält die Wacht. Und nun betritt, während ein Mönch die Altarkerzen entzündet, die Brüsseler Schützengilde das Totengemach, um Egmont und Hoorn die letzte Ehrenbezeugung zu erweisen. — Auch eine solche Szene packt, gewiß! — Und dennoch, selbst angesichts des Todes vermochte sich diese Kunst nicht völlig natürlich zu geben. Abgesehen von der künstlichen Steigerung des Entsetzlichen, welch dick unterstrichener Gegensatz zwischen dem Spanier und den Niederländern, welch gesucht flotte Charakteristik der letzteren; macht sich doch in dem glattrasierten,

Abb. 201 Die Brüsseler Schützengilde erweist Egmont und Hoorn die letzten Ehrenbezeugungen
von Louis Gallait Tournai, Museum

bb. 202 Die Selbstaufopferung des Bürgermeisters van der Werff bei der Belagerung von Leyden 1576
von Gustav Wappers Utrecht, Museum (Zu Seite 252)

Abb. 203 Der Wahnsinn des Hugo van der Goes von Emile Wauters Brüssel, Museum

rundwangigen Schützen, welcher seine den Speer umfassenden Hände über dem runden Bäuchlein faltet, sogar ein Anflug von Humor bemerkbar! — Von Gallait wäre noch die „Abdankung Karls V.“, „Johanna die Wahnsinnige an der Leiche ihres Gemahls“ und das Bild der slawischen Musikanten zu erwähnen. Neben Gallait und de Biéfve, ja zeitlich sogar noch vor ihnen, im Jahre 1830 selbst, dem Jahr der Befreiung Belgiens von Holland, trat *Gustav Wappers* (1803—74) mit seinem dramatisch bewegten Gemälde hervor: „Die Selbstaufopferung des Bürgermeisters van der Werff bei der Belagerung von Leyden 1576“ (Abb. 202). Es ist der Augenblick dargestellt, in dem der Bürgermeister der ausgehungerten Stadt seinen eigenen Leib zur Nahrung anbietet. Solch ein Gegenstand in solchem Jahr gemalt: das mußte einschlagen, insbesondere wenn das Bild mit dem dramatischen Pathos gemalt wurde, wie es Wappers zur Verfügung stand. Kein Wunder, daß der Schöpfer dieses Bildes als nationaler Held gefeiert wurde. Und als er ein paar Jahre später gar mit einer Episode aus der belgischen Revolution selber von 1830 hervortrat: ein Arbeiter liest von der Barrikade die zurückgewiesene Proklamation des Prinzen von Oranien vor, andere reißen das Straßenpflaster auf, Trommeln werden gerührt, Fahnen geschwungen, man verläßt Weib und Kind, um für die Freiheit zu sterben, ein Reiter sprengt jubelnd heran: und dies alles klar, übersichtlich und dramatisch wirksam komponiert und für die damalige Zeit koloristisch effektvoll gemalt, da hatte Wappers die höchste Staffel des Ruhmes in seinem Vaterland erklommen, und sein Ruhm strahlte selbst nach Frankreich herein, von dem und von dessen Maler Delaroche aus doch diese ganze Richtung ausgegangen war. Unmittelbar im Anschluß an Wappers ist *Nicaise de Keyser* (1813—87) zu nennen[125]). Die Künstler-Anekdote berichtet von ihm, daß er, ein zweiter Cimabue, von seiner Schafherde weg, vor der er in den Sand gezeichnet habe, von einer vornehmen Dame zur Kunst geführt worden sei. Jedenfalls traf er im Jahre 1836 mit seiner „Sporenschlacht von Courtray 1302“ sehr geschickt den Ton, auf den

seine Zeit und seine Landsleute horchten: Der Führer der feindlichen Franzosen, der vornehme Graf Robert von Artois gleitet, auf den Tod getroffen, von seinem zu Boden gestürzten Streitroß herab unter der gewaltigen Faust des streitaxtbewehrten vlämischen Volksmannes. Sein goldener Sporn tritt auf dem Bilde deutlich in die Erscheinung. Er soll getreulich nach dem Original gezeichnet und gemalt sein, dem einzigen, das noch vorhanden von den 700, die auf dem Schlachtfeld umherlagen. Von diesem Bilde aus lief eine lange Reihe von Darstellungen aus der Welt- und Kunstgeschichte bis zu der Schule von Antwerpen im Antwerpener Museum, die nach der Schablone von Raffaels Schule von Athen und nach Delaroches Rezept gefertigt wurde. Diese französisch-belgische Koloristenschule aber erhielt sich durch Jahrzehnte hindurch bis in die 70er Jahre lebenskräftig, griff schulbildend mit *Charles Verlat* (1824—90) und *Ferdinand Pauwels* (1830—1904) auch in Deutschland ein (Dresden und besonders Weimar), lebte noch in dem Schaffen *Alfred Cluysenaers* (1837—1902) fort, der die Genter Universität mit geschichtlichen Wandbildern ausschmückte, während der erst 1846 geborene und in Paris gebildete *Emile Wauters* mit seinem berühmten Gemälde des in Wahnsinn verfallenen altvlämischen Malers Hugo van der Goes diese Richtung mit einem besonders guten Treffer abschloß (Abb. 203). Sie erstreckte sich aber auch auf die Landschaft, in der sich namentlich *Theodor Fourmois* (1814—71) auszeichnete, und auf das Tierbild, das als besondere Kunstgattung damals in Belgien von *Eugen Verboeckhoven* (1799—1881) begründet wurde.

Eine besondere Bedeutung kommt *Hendryk Leys* (1815—69) zu, der sich im Gegensatz zu den Rubensnachfolgern Gallait, Biefve, Wappers an die holländischen Meister des 17. sowie an die altniederländischen des 15. Jahrhunderts anschloß und außer der kostümlichen, architektonischen und anatomischen Genauigkeit seiner Vorbilder auch etwas von ihrer Schlichtheit nnd Einfachheit der Auffassung in sich aufnahm. Ferner schwelgte er nicht in der Darstellung großer geschichtlicher Ereignisse, vielmehr pflegte er das historische Genrebild, so daß er unter den Geschichtsmalern neben Menzel und Meissonier den Ruhm als Pionier einer natürlicheren Auffassung genießt. Seine Stoffe schöpfte er aus dem 16. Jahrhundert, namentlich aus dem Kreise der Reformation. Leys hat aber für uns Deutsche noch eine besondere Bedeutung, er ist für uns geradezu unsterblich geworden. In Gottfried Kellers „Grünem Heinrich" vertritt er die koloristische Richtung im Münchener Kunstleben der 1840er Jahre, während der „grüne Heinrich" selber als Cornelianer, als Ausläufer der Gedankenkunst, als später Vertreter des Kartonstils zu betrachten ist. Der grüne Heinrich aber ist niemand anders als der Verfasser, als Gottfried Keller selbst, der sein Erdenwallen als Münchener Maler begann und sich erst allmählich zum Schriftsteller entwickelte. Diesem zwiefach Begabten war es daher wie sonst niemandem möglich, uns eine anschauliche Vorstellung

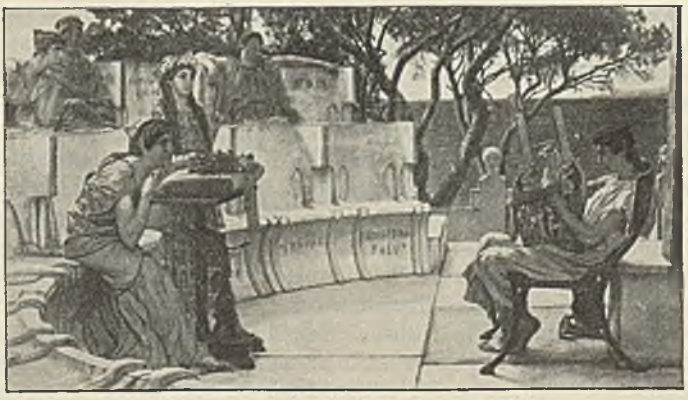


Abb. 204 Sappho von Lourens Alma Tadema
(Nach Photographie der Photogr. Gesellschaft, Berlin)
(Zu Seite 254)

Abb. 205 Eine Szene aus der Hölle von Antoine Wiertz
Brüssel, Musée Wiertz
(Verlag der Neuen Photogr. Gesellschaft, A.-G., Steglitz-Berlin)

von den einander widerstrebenden Richtungen innerhalb der Malerei um die Mitte des 19. Jahrhunderts zu geben. In diesem Sinne kommt seinem Roman auch ein hoher, bleibender kunstgeschichtlicher Wert zu. Während sich Gottfried Keller so im „Grünen Heinrich" als Cornelianischen Kartonzeichner selbst porträtiert hat, überraschte er uns auf der Berliner Jahrhundertausstellung und erscheint er in seinen Gemälden des Gottfried Keller-Museums in Zürich vielmehr als Nacheiferer der besten holländischen Landschafter des 17. Jahrhunderts. Und angesichts eines so ansprechenden und in jeder Beziehung tüchtigen Gemäldes wie der „Felsigen Uferlandschaft" aus Zürich sollte man meinen, der Dichter müßte sich in seinem zuerst gewählten Berufe befriedigt gefühlt haben, wenn er eben nicht doch in seiner Brust damals schon die Ahnung gehegt hätte, daß er in Wahrheit für eine andere Kunst geboren war.

Von Leys in Antwerpen ging auch der liebenswürdige Maler *Lourens Alma-Tadema* (1836—1912) aus, der als Sir Alma-Tadema berühmt wurde, weil dieser geborene Holländer verhältnismäßig früh nach England gegangen und dort zum Engländer geworden ist. Aber nach Abstammung und künstlerischer Erziehung wurzelt er in den Niederlanden. Alma-Tadema hat sich eine ganz eigene persönliche Welt erschaffen. Er bevölkerte altrömische Bäder und pompejanische Häuser von der Art desjenigen, das er selbst in London bewohnte, mit frischen Jünglingen und Jungfrauen, die wohl in den Gewändern vergangener Jahrhunderte und ferner Länder stecken, aber in ihren Gesichtszügen und in ihrem ganzen Wesen nie verleugnen, daß sie Stammes- und Zeitgenossen des Künstlers sind. Also echte Verkleidungskunst, Theaterspielen in der Malerei! — Aber Alma-Tadema bewegte sich dabei mit einer solchen Gewandtheit, er vermochte über seine Gestalten eine so keusche Anmut, über seine Bauten eine so schmucke, freundliche Helligkeit zu ergießen, daß man die Künstlichkeit dieser Kunst ganz vergaß, um sich bedingungslos an ihrem farbigen Schein zu erfreuen (Abb. 204).

Diese ganze niederländische Koloristenschule artete in dem Streben und Schaffen des *Antoine Wiertz* (1806—65) aus. Sein ehemaliges Atelier in Brüssel wurde in ein Wiertz-Museum umgewandelt, auf das jeder Fremde, der die belgische Hauptstadt betrat, von Kellner und Hotelportier aufmerksam gemacht wurde. Wiertz war von den höchsten Absichten erfüllt. Wie Tintoretto in seiner Malerei einst Michelangelo mit Tizian, so wollte er Michelangelo mit Rubens verbinden und beide übertreffen. In Wahrheit reichte er weder an den einen noch an den anderen heran, vielmehr verlor er sich in wilder, wüster, schwül sinnlicher, blutrünstiger Sensationsmalerei, wofür schon die Titel seiner Bilder sprechen: „Visionen eines Enthaupteten", „An der Cholera verstorben", „Eine Szene aus der Hölle". Die Szene aus der Hölle stellt Napoleon dar, umdrängt und umschrien von all den unendlich

vielen Frauen, Gattinnen, Bräuten, Töchtern, Müttern, die er unglücklich gemacht hat (Abb. 205). Der unglückselige Künstler selbst aber ist schließlich in Wahnsinn verfallen und im Wahnsinn verschieden.

Die Völker deutscher Zunge

Einige von den flämischen Hauptwerken der de Biefve und Gallait erlebten in den Jahren 1842 und 43 einen Triumphzug durch Köln, Berlin, Dresden, Wien, München, Stuttgart, Frankfurt, kurz durch ganz Deutschland — durch ganz Deutschland, wo bisher eitel Gedankenkunst geherrscht hatte. „Hier sehen wir Menschen vor uns und eine Wirklichkeit, die bis an die Illusion reicht." So rief damals vor den flämischen Bildern selbst ein Jakob Burckhardt aus, der doch fürwahr in Italien unter den alten Meistern Künstler kennen gelernt hatte, die (von anderen Vorzügen ganz abgesehen) über eine ganz andere Fähigkeit verfügen, Illusion zu erzeugen! Wenn sich so selbst die Besten blenden ließen oder, geschichtlich richtiger ausgedrückt, in den flämischen Bildern ausschließlich den koloristischen Fortschritt gegenüber der deutschen Gedankenkunst sahen, so war es kein Wunder, daß damals Künstler und Publikum den Belgiern zujubelten. Ein vollkommener Umschwung, eine Umwertung aller Werte trat ein. Nicht mehr Rom, sondern Antwerpen oder noch besser Paris hieß nunmehr das Wanderziel des jungen deutschen Malers, der in die Fremde hinauspilgerte. Arnold Böcklin war der erste der Künstler seiner Generation, die in Antwerpen und Paris studierten[126]). Immerhin wurde der Sieg des Kolorismus nicht auf der ganzen Linie in Deutschland errungen. Es fehlte nicht an Männern, die ihm gegenüber die Gedankenkunst als die deutsche verteidigten. Dazu gehörten z. B. der Bildhauer Hähnel in Dresden, der Maler Moritz von Schwind in München. Und nicht mit Unrecht! — Die Gedankenkunst, wie sie in den ersten Dezennien des 19. Jahrhunderts geblüht hatte, hat bei all ihrer technischen Unzulänglichkeit dennoch viel vom Besten und Tiefsten deutschen Geistes ans Licht gefördert. Der Kolorismus dagegen, der bei uns in den vierziger Jahren, mithin ein Menschenalter später als in Frankreich, einsetzte, war — einstweilen wenigstens — hauptsächlich fremder Import, unmittelbar aus Belgien, mittelbar aus Frankreich. Es ist eine kunstgeschichtlich denkwürdige, für uns Deutsche gleich charakteristische wie beschämende Tatsache, daß man sich damals ungleich mehr an den ausländischen, äußerlich glänzenden, aber innerlich häufig hohlen Kolorismus anschloß, als an die bescheidene, aber gediegene malerische Kultur, die sich doch auch in Deutschland im Zeitalter der Gedankenkunst angesetzt hatte. Abgesehen von der bei uns zu allen Zeiten üblichen Vergötterung des Auslandes lag dies wohl auch daran, daß sich das Publikum während eines halben Jahrhunderts daran gewöhnt hatte, vornehmlich, wenn nicht ausschließlich, das Inhaltliche eines Bildes ins Auge zu fassen, und daher nun den Malern zujubelte, die es verstanden, scharf zugespitzten Inhalt mit äußerem Farbenglanz vorzutragen, was gerade für die Belgier und die Franzosen zutraf, während die deutschen Koloristen der verflossenen Epoche es weder auf äußeren Glanz noch bedeutenden Inhalt, sondern lediglich auf Naturwahrheit abgesehen hatten. Auf einen Spitzweg wurde vom Standpunkt der „hohen Kunst" fast mitleidig lächelnd herabgesehen. Vor allem aber lag es am Geist der ganzen Zeit. Das koloristisch behandelte Historienbild ward eben damals ganz einfach, kurz und grob gesagt, Mode.

Zur allgemeinen Zeitbestimmung sei bemerkt, daß die deutschen Künstler, denen wir die folgenden Betrachtungen widmen, durchweg frühestens im dritten Jahrzehnt des 19. Jahrhunderts, diejenigen dagegen, von denen in den bisherigen Kapiteln die Rede war, bereits in den vorhergehenden Jahrzehnten das Licht der Welt erblickt haben.

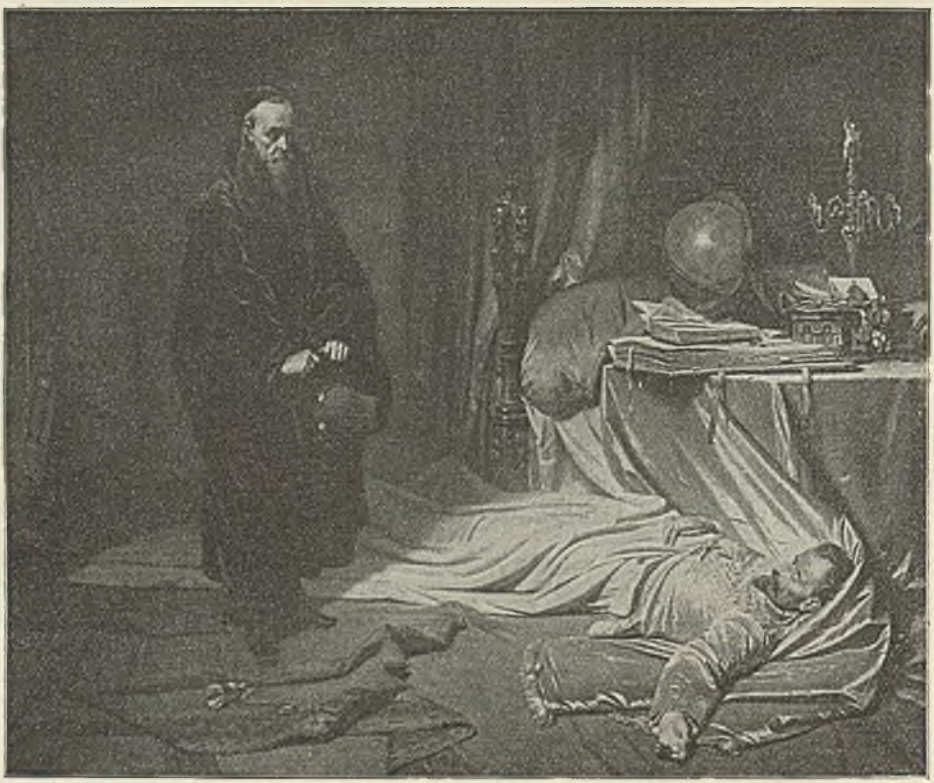


Abb. 206 Seni an der Leiche Wallensteins von Karl Piloty München, Neue Pinakothek
(Nach einer Photographie im Verlag von Piloty & Löhle, München)

Zum Hauptsitz des Kolorismus innerhalb Deutschlands ward München, der erste bedeutende Vertreter dieser Richtung *Karl Piloty* (1826—86)[127]), ein geborener Münchener, aber der Abstammung nach Halbitaliener, wie es seinerzeit der Berliner Genelli gewesen war. Als Sohn eines Lithographen, der Pinakothekgemälde vervielfältigte, kam Piloty schon als Knabe mit den klassischen Meistern des glänzenden Kolorits in Berührung. Von seinem Schwager *Karl Schorn* (geb. Düsseldorf 1803, gest. in München 1850), dem Maler der Sintflut in der Neuen Pinakothek, wurde sein Auftreten gleichsam vorbereitet und er selbst in seinen koloristischen Neigungen bestärkt. Reisen nach Venedig und Paris, den Stätten des höchsten vergangenen und zeitgenössischen Kolorismus, führten seine Bildung zum Abschluß. Der ernste düstere, feurige, leidenschaftliche Piloty ähnelte menschlich und künstlerisch am meisten dem Franzosen Delaroche. Wie dieser malte er bestimmte geschichtliche Ereignisse, häufig grausiger Art — für die damalige Zeit in einem geradezu glänzenden Kolorit und von erstaunlicher stofflicher Wahrheit. Er suchte dabei Anschluß an die Venezianer und an Rubens, blieb aber in Wirklichkeit sogar hinter Delaroche an Feinheit des Tones und der Auffassung beträchtlich zurück. Sein „Seni vor der Leiche Wallensteins“ (Abb. 206) hat nach Idee, Auffassung und Wirkungsmittel eine verzweifelte Ähnlichkeit mit Delaroches „Ermordung des Herzogs von Guise“. Hier wie dort liegt sogar der Tote in ähnlicher Haltung am Boden, in den Tuchfalten verfangen. Diese Falten in diesem Teppich hat man seinerzeit gewaltig angestaunt. Sie haben sogar Veranlassung zu der Künstler-

anekdote gegeben, Piloty habe sich lange Zeit vergeblich abgemüht, den Teppich des Stillebens, das als Modell diente, in die richtigen Falten zu bringen, als eines Tages König Ludwig die Werkstatt des Malers betreten und sich dabei in den Falten des Teppichs verfangen habe. Er wollte sich bei Piloty entschuldigen, doch dieser rief ganz beglückt aus: „Majestät — meinen alleruntertänigsten Dank, jetzt endlich ist meine Draperie gelungen." Die Geschichte zeigt, worauf man Wert legte. Das Beiwerk drängt sich in der Tat auf dem Bilde übermäßig vor. Außerdem ist die Fleckverteilung wahrhaftig nicht vornehm. Sogar in der Abbildung erkennt man den speckigen Glanz der Lichter auf Senis schwarzem Gelehrtentalar. Und dennoch! — wer wollte sich selbst heutzutage dem packenden Eindruck des Originals in der Neuen Pinakothek zu München ganz entziehen?! — Wie muß es aber damals erst gewirkt haben! — Zu der unleugbaren Wirkung, mit der die Lotrechte auf die Wagrechte trifft, der schlicht und schwarz gekleidete lebendige Seni auf den toten Wallenstein im hellen kostbaren Gewand, umgeben von buntfarbigem Prachtgerät, kam für die damalige Zeit der künstlerische Reiz des Kolorits hinzu. Die Stimmungskraft dieses Bildes hat Piloty wohl nie wieder erreicht, geschweige denn übertroffen. In dem anderen Pinakothekbilde „Thusnelda im Triumphzuge des Germanikus" offenbart Piloty seine weitere Gabe, eine beträchtliche Anzahl von Gestalten in Lebensgröße auf der Leinwand in Form, Farbe und Beleuchtung einheitlich zu gruppieren (Abb. 207). Es handelt sich um ausgesprochene Gegensätze zwischen Römern und Germanen, Siegern und Besiegten, hohler äußerer Prachtentfaltung und innerer schlichter Größe, römischer Mätressenwirtschaft und deutscher Frauenreinheit. Die mit den Waffen Besiegten erweisen sich als die geistig und sittlich höher Stehenden. Thusnelda, im Mittelpunkt des Bildes, nur von ihrem Knaben überschnitten, der sich furchtsam an sie schmiegt, beherrscht wie eine Königin das Ganze. Dazu kommen noch allerlei Anspielungen und Beziehungen besonderer Art hinzu. Der Kaiser muß sich dem Triumphator gegenüber, dem alle Kränze zufliegen, alle Hände und Herzen zujubeln, von einem erbärmlichen Gefühl seines Nichts durchbohrt fühlen. Dabei erschauert er auf seinem Throne neben seinem aus verschiedenen Rasseschönheiten zusammengesetzten Harem vor der Unnahbarkeit und sittlichen Hoheit des deutschen Weibes. Die ganze Auffassung muß dem Deutschen schmeicheln, aber in Wirklichkeit dürfte sich der Triumphzug schwerlich so vollzogen haben. Auch hier ist das Beiwerk nicht gespart: Der Triumphzug geht auf dem Bilde nicht wie im Leben, sondern wie auf der Bühne vor sich. Die Theaterauffassung, die schon den Durchschnitt der Düsseldorfer Romantik gekennzeichnet hatte, erscheint bei Piloty und seiner Schule in verstärktem Maße wieder. Schwind hatte so unrecht nicht, wenn er die „gemalten Unglücksfälle" und die ganze „Stulpenstiefelmalerei" seines Kollegen Piloty, der Kaulbachs Nachfolger als Münchener Akademiedirektor wurde, verspottete und der Überzeugung lebte, daß *sein* künstlerisches Ideal, der altniederländische Meister Hans Memling, der Maler des Münchener Sieben-Freuden-Mariä-Bildes, doch noch unvergleichlich bessere Stulpenstiefel gemalt hätte. Allein Schwind übersah dabei, daß Piloty ihm und den Gedankenkünstlern seines Schlages gegenüber innerhalb der Entwicklung der deutschen Malerei des 19. Jahrhunderts einen technischen, koloristischen Fortschritt verkörpert. Die Schwind und Cornelius mußten damals vor denen um Piloty, die Gedankenkünstler vor den Koloristen weit zurücktreten. Aber heute hat sich das Blatt wieder gewendet. Schwind ist zu frischem, neuem und unvergänglichem Leben erwacht, weil er eine eigene Welt in sich trug, Piloty ist vergessen, da er höchstens eine Aufgabe in der Entwicklung der deutschen Malerei des 19. Jahrhunderts zu erfüllen hatte.

Pilotys Hauptbedeutung besteht in der großen schulbildenden Kraft, die er entfaltete. Er war als Lehrer ungleich befähigter denn als frei schaffender Künstler.

Weil er selbst keine übermächtige Individualität besaß, konnte er sie auch niemandem aufdrängen. Er ließ jeden in seiner Art gewähren und suchte ihn darin nur so weit als möglich zu fördern. So kommt es, daß Maler der verschiedenartigsten Richtungen, mehrere von weit höherer Begabung als der Meister selber, aus seiner Werkstatt hervorgingen, von denen einige bis nahe an die Gegenwart mit ihrem Schaffen heranreichen. Besonders auf den Osten, den slawischen wie den deutschen, auf Deutsch-Österreicher, Ungarn, Böhmen, Polen, Russen, hat Piloty mit seiner glänzenden Kunst bedeutenden Einfluß ausgeübt, so auf *Julius Benczur* (geb. 1844), den nachmaligen Direktor der Budapester Kunstakademie; *Wenzel Brozik* (geb. 1851, gest. 1901), den Maler des schönen, in lichten, bunten Tönen gehaltenen Bildes der Gesandtschaft des Königs Wladislaw in der Berliner Nationalgalerie; den aus Ungarn gebürtigen Pferdemaler und Dichterillustrator *Alexander Liezen-Mayer* (1839—98); den Russen *Heinrich Siemiradzki* (1842—1902), neben dem der Direktor der Kunstschule zu Krakau *Jan Mateijko* (1838—93) als hervorragender polnischer Maler zu nennen ist. Für die Polen war überhaupt, wie Paris, so auch München Kunsthauptstadt und Kunstheimat. Aber mit unerschütterlicher Anhänglichkeit an ihr wahres Vaterland vergaßen sie nie, neben der Ortsbezeichnung „München" mit einem Bindestrich noch „Warschau" oder sonst einen polnischen Ortsnamen dem Urhebernamen auf ihren Bildern hinzuzufügen, und stellten stets als gesonderte Gruppe „Polen", nicht als Münchener Künstler aus. (Wir Deutsche dagegen in ähnlicher Lage?! —)

Auch der berühmteste Künstler, der aus Pilotys Werkstatt hervorgehen und die Augen der ganzen Welt auf sich lenken sollte, stammte aus dem Osten, er aber aus dem deutschen Osten: *Hans Makart* wurde im Jahre 1840 zu Salzburg geboren. Makart stellt nicht nur eine höchste Steigerung des von Piloty Beabsichtigten und Erreichten dar, sondern er strebte von vornherein über dessen Ziele hinaus. Er vertritt unter den tonangebenden deutschen Malern des 19. Jahrhunderts eine neue Grundauffassung. Cornelius hatte den von Antike und Christentum gleicherweise beeinflußten, sonst von Volk und Zeit abstrahierten Kulturmenschen in seinem höchsten Streben, seinen tiefsten Gedanken und innersten Empfindungen mittelst des knappsten künstlerischen Ausdrucksmittels, des Bleistift- oder Kohlestriches, auf den Karton gebannt. Er hatte ausschließlich gedankliche, kompositionelle und lineare Wirkungen im Auge. Kaulbach hatte den zeitlich und örtlich bedingten Kulturmenschen ins Auge gefaßt, das Wirken großer geschichtlicher Ereignisse, das Wesen ganzer Epochen auszuschöpfen versucht. Zum Cornelianischen Kompositions- und Linienreiz, den er nicht zu erreichen vermochte, hatte er eine süßliche und unwahre Färbung hinzugefügt, die jenen erhöhen sollte. Piloty kümmerte sich weder um Cornelius' noch um Kaulbachs Philosophie. Er malte geschichtliche Ereignisse, meist grausiger Art, mit starker Betonung der Zeittracht, der Umwelt, des gesamten Beiwerks. Piloty malte wirklich. Er zeichnete nicht nur wie Cornelius, er kolorierte nicht nur zeichnerisch gedachte Kartons wie Kaulbach, sondern er malte seine Helden, d. h. seine in alte Prachtkostüme gesteckten Modelle, Farbenfläche für Farbenfläche, Ton für Ton nach der Natur so genau ab, wie er dies mit redlichem Bemühen den großen Alten in der Münchener Pinakothek und auf Reisen abgelernt hatte. Der Salzburger Hausmeisterssohn Makart trat auf den Plan der Kunst, ohne auch nur von den geringsten historischen und philosophischen Ideen beschwert zu sein, dafür aber von einer aufs höchste entwickelten künstlerischen Sinnlichkeit erfüllt. Er hatte vom Gedankenkünstler schlechterdings auch nicht einen einzigen Tropfen in seinem Blut. Er war jeder Zoll bildender Künstler, Künstler schlechthin, Maler, Kolorist, Farbenvisionär. Sein ganzes Schaffen ist eine einzige große Farbensymphonie, um nicht zu sagen eine einzige Farbenorgie gewesen. Ihm kam es auch nicht im geringsten auf

Abb. 207 Thusnelda im Triumphzug des Germanikus von Karl Piloty München, Neue Pinakothek
(Nach Photographie von Franz Hanfstaengl, München)
(Zu Seite 257)

das dargestellte Was, sondern lediglich auf das farbige Wie an. Den Hauptton seiner Palette bildet das strahlende, blühende, berückende Gelb-Rosa der Hautfarbe des Weibes, das durch glänzendes Gold und tiefes Rot um so kräftiger hervorgehoben wird. Makart hat gelegentlich wie sein Lehrer Piloty geschichtliche Ereignisse gemalt, aber nicht der geschichtlichen Ereignisse, sondern der farbigen Erscheinung halber, wie die Katharina Cornaro (Berliner Nationalgalerie), die Pest in Florenz oder den Einzug Karls V. in Antwerpen (Abb. 208). Eine Stelle im Tagebuch Albrecht Dürers sollte den äußeren Anhaltspunkt dazu bieten. Die edle Mannesgestalt Dürers, des Fremdlings vom fernen, stillen Pegnitzstrand, ragt auch auf dem Makartschen Bilde (links, unterhalb der Brüstung) als die des einzig ernsten Zuschauers in den tollen Festesjubel an der Schelde herein. Dürers Figur allein bildet eine starre Lotrechte innerhalb der bunt und wild bewegten Komposition, die aus lauter geschwungenen Linien besteht. Neben den nackten Frauen, welche den Kaiser Karl, indem sie ihn glänzend umrahmen, kompositionell kräftig hervorheben, hat Makart in kluger Berechnung der Wirkung andere Frauen in farbenprächtigen Prunkgewändern gemalt und wieder andere, die halbenthüllt und nur von Schleiern, die mehr durchscheinen lassen als verhüllen, umweht und umwallt sind. Die Weiber überwiegen durchaus. Und die Männer sind keine kriegerischen Gestalten, sondern lüsterne Jünglinge und gewiegte Lebemänner. Es ist ein üppiges Hin und Her von wild begehrenden und süß verheißungsvollen Blicken, dazu die Pracht der Gewänder, der Reichtum der Einzugsdekoration mit den charakteristischen, von unserem Künstler erfundenen und nach ihm benannten „Makartbuketts“ und — die Farbe! — In diesem Werke sprach sich Makarts ganze Art am erschöpfendsten aus. Sehr bezeichnend sind auch seine Allegorien, wie die beiden Abundantia genannten Bilder in München, der Sommer in Dresden, der Frühling, die fünf Sinne, die sieben Todsünden, in denen Makart nicht etwa die Allegorie scharf herausarbeitet, vielmehr in Zusammenstellungen von nackten und farbenprächtig gekleideten Frauen, eigentümlich lüstern und entartet zugleich wirkenden Kindergestalten, Früchten, Blumen, Girlanden, Stoffen und Architekturen geradezu schwelgt. Makarts künstlerisches Schaffen war der unmittelbare Ausdruck seiner Persönlichkeit. Er hat das Weib nicht nur als Künstler geliebt! — Es gab in Wien eine große Anzahl stolzer, blonder, üppiger Frauen von einer typischen, weniger durchgeistigten, als vielmehr animalischen Schönheit — Frauen, neben denen ihre häufig kleineren und schwächeren Männer beinahe dekadent wirkten. Diesen Typus und im Sinne dieser Art von Frauen scheint Makart gemalt zu haben. Er wurde nach Wien berufen und hat dort ein Leben geführt wie selten ein Sterblicher, reich an Glanz und Ruhm, an Reichtum und Frauenliebe, vor allem aber doch an Arbeit und künstlerischem Schaffen. Seine Ateliers bildeten den Sammelpunkt der vornehmen, reichen, kunstbegeisterten Welt. Wäre die Arbeit nicht gewesen, so ließe sich sein ganzes Leben mit einem einzigen großen Künstlerfest vergleichen. Aber er hat es auch schnell durchbraust. Noch jung an Jahren ist er 1884 zu Wien dem Tode erlegen.

Es besteht ein beträchtlicher Unterschied zwischen Makart und Piloty. Der Schüler war urwüchsiger, unmittelbarer, temperamentvoller, farbengewaltiger — größer. Gemein war ihm mit seinem Lehrer die Betonung des Beiwerks und die Anlehnung an die alten Meister. Während nun Piloty diese schlecht und recht zu erreichen strebte, ohne dazu imstande zu sein, ging Makart in seinen koloristischen Absichten weit über Vlamen und Venezianer hinaus, erschuf er aus sich heraus eine, wenn auch sicherlich nicht bedeutendere, so doch den Venezianern gegenüber völlig selbständige, neue, eigene, einzigartige Kunst. Die Alten haben gewissenhaft gezeichnet und die farbigen Flächen scharf auseinandergehalten. Makart, von Hause aus mit tiefem Naturgefühl und mit einer ausgeprägten Treffsicherheit im

Abb. 208 Der Einzug Karls V. in Antwerpen von Hans Makart Hamburg, Kunsthalle
(Nach Photographie H. O. Miethke)

Abb. 209 Ein Geistesgruß von Gabriel Max
(Nach Photographie Hanfstaengl)

Zeichnen begabt, erwies sich der Natur gegenüber von geringer künstlerischer Gewissenhaftigkeit, er wählte sich aus ihren Erscheinungen nur die für seine Farbensymphonien geeigneten Elemente aus und ließ seine Töne wild und wirr, aber immer mit Geschmack durcheinanderwirbeln. Makart besaß viel vom Genie, wenig von der unbedingten Hochachtung vor der Natur, noch weniger von der Kraft und schlechterdings nichts von der Gesundheit der Alten. Und ein entartetes Geschlecht ist es auch, das sich auf seinen Bildern tummelt. Diese Menschen mit den dunkel umränderten, tiefliegenden Augen, mit den müden oder von heißer Gier lodernden Blicken, mit den schwachen, kraftlosen Armen sind wohl imstande, sich reich und schön zu kleiden, das Leben geschmackvoll zu genießen, den Kelch der Lust bis auf die Neige zu leeren, nicht aber zu arbeiten, zu schaffen und sich zu begeistern! — Und wie seine Gestalten, so war auch der Künstler selbst, so war auch seine Kunst: prächtig, glänzend, berückend, aber im letzten Grunde hohl, leer und ohne die Fähigkeit fortzuzeugen und fortzuwirken. Makarts Kunst ist plötzlich wie ein leuchtendes Meteor emporgestiegen, aber ebenso schnell und spurlos in tiefe Nacht zurückgesunken.

In demselben Jahre 1840, wie Makart, wurde auch *Gabriel Max*[128]) geboren. Max stammt aus Böhmen, aus Prag; und von der Empfindsamkeit des Ostens ist auch er erfüllt. Seine Bilder sind aus Hunderten und Tausenden leicht heraus zu erkennen, denn sein zartes, feinempfundenes Kolorit wirkt wie auf Leichenfarbe gestimmt. Max beschäftigte sich mit Vorliebe mit dem Tode und mit den Toten. Er liebte es, den Tod blühendem Leben gegenüberzustellen. So in der Löwenbraut nach Chamissos Ballade (Abb. 210): Der Löwe duldet nicht, daß seine Bändigerin einem Manne als Gattin die Hand reicht. Just am Tage, an dem die Hochzeit stattfinden soll, streckt er die Herrin tot zu Boden, legt seine Tatze siegreich auf ihren entseelten herrlichen Leib und schaut dem Bräutigam, der im Begriff steht, die Büchse auf ihn anzulegen, grimmig triumphierend ins Auge. Das Gemälde hat seinerzeit großes Aufsehen erregt. Desgleichen jenes andere, dessen Nachbildung im Vorzimmer vieler Ärzte hing: Der Anatom. Dieser, ein älterer, ernster Mann von prachtvollem Schädelbau, sitzt neben einer lang hingestreck-

Abb. 210 Die Löwenbraut von Gabriel Max
(Nach Photographie Hanfstaengl)

ten Leiche und zieht zögernd und sinnend das Tuch von dem wunderbaren Körper der jugendlichen Selbstmörderin hinweg. — Indessen blieb Max nicht bei dem Tode stehen, vielmehr beschäftigte er sich als Spiritist und Theosoph mit den Dingen nach dem Tode. Merkwürdig geschickt verstand er es, die spiritistischen Vorstellungen für die Malerei zu verwerten, so in dem Bilde der ekstatischen Jungfrau Katharina Emmerich in der Neuen Pinakothek. Ebenso in dem „Geistesgruß“: Eine hysterische Schwärmerin sitzt am Klavier, ganz in ihr Spiel versunken. Plötzlich taucht eine Geisterhand aus dem Dunkel hervor und berührt sie, die sich erschrocken und beglückt zugleich umwendet, leise an der Schulter. Der Beschreibung nach möchte man vermeinen, es müßte dieses Gemälde eine gezwungene oder gar eine lächerliche Wirkung hervorbringen, aber man braucht nur die Abbildung (Abb. 209) zu betrachten, um sofort eines Besseren belehrt zu werden. Gabriel Max bewegt sich eben in derartigen Vorstellungskreisen, und woran der Künstler *glaubt,* das kann er auch glaubhaft und überzeugend darstellen, vorausgesetzt, daß er wirklich ein Künstler ist. Wie Gabriel Max sich nicht damit begnügt, den Tod als das Ende aller Dinge zu betrachten, sondern ein Jenseits ahnt und glaubt, so sieht er auch in dem Tier nicht schlechthin die unvernünftige Kreatur, sondern, dem hl. Franziskus vergleichbar, der nach der Überlieferung sogar den Fischen gepredigt haben soll, schreibt er dem Tier eine Seele zu, er vermenschlicht das Tier, namentlich den Affen, und zwar wiederum in so zwingender Weise, daß wir uns beim Anblick seiner Affenbilder unwillkürlich an diese oder jene Menschen erinnern, die wir unter der Maske der Affen wieder zu erkennen glauben (Abb. 212).

Abb. 211 Adagio von Gabriel Max
(Nach Photographie der Photogr. Union, München) (Zu Seite 264)

Abb. 212 Der Affe als Kunstkritiker von Gabriel Max
(Nach Photographie Hanfstaengl)
(Zu Seite 264)

Abb. 213 Selbstbildnis von Franz Defregger (Nach Muther)

Charakteristisch in dieser Beziehung ist das Bild in der Neuen Pinakothek zu München: „Affen als Kunstrichterkollegium." Bezeichnet: „Gab. Max. Kränzchen." Auf der Rückseite des von den Affen begafften Bildes steht u. a.: „Gegenstand: Tristan und . . ." Nun ist in den Köpfen der Affen der ganze blöde Stumpfsinn und die rohe Lüsternheit ausgedrückt, womit gewöhnliche Naturen ein Tristan- und Isolde-Bild betrachten mögen. Faßt man die Affen schärfer ins Auge, so vermöchte man die Typen des Gigerls, Philisters und Tugendheuchlers leicht herauszufinden. Zu den Affenkritikerbildern gehört auch unser Gemälde (Abb. 212). — Des Künstlers unbegrenzte Liebe zu den Tieren, die er hegte und pflegte und mit denen er sich umgab, hatte Gabriel Max zum überzeugten und eifrigen Gegner des Versuchs am lebenden Tiere gemacht, welcher Überzeugung er auch in einem seltsamen Bilde Ausdruck verliehen hat: ein greiser Gelehrter hält ein Hündchen, dem er bereits die Augen verbunden hat, in den Händen und steht im Begriff, daran ein Experiment vorzunehmen. Da erscheint ihm eine Göttin mit einer Wage, auf deren einer Schale ein Gehirn, auf der anderen ein Herz liegt. Und siehe da, das Herz wiegt schwerer als der Verstand! —

Es ist ein eigenartiger Künstler, dieser Gabriel Max, bei dem das psychologisch-menschliche und das künstlerisch-technische Interesse gleich stark ausgeprägt sind und dabei restlos ineinander aufgehen. Den reinsten und ungetrübtesten Genuß gewährt er indessen, wenn er keine Behauptungen verficht, sondern seine volle, weiche, schwermütige Empfindung gleichsam in lyrischen Liedern ausströmen läßt. Er führt uns dann in herbstliche Landschaften mit raschelndem und fallendem Laub oder in duftige Vorfrühlingslandschaften, in denen die ersten Blumen sprießen; unter einsamen Birken sitzen schöne, stille, vornehme Menschen mit zarter Gesichtsfarbe und etwas hohlen Augen und schwärmen in die gleichgestimmte Landschaft hinein (Abb. 211).

Der liebenswürdigste und sympathischste Künstler, der aus Pilotys Werkstatt hervorgegangen, ist ohne Zweifel *Franz Defregger*[129]), dem gegenüber der Deutsche, fast wie bei Schwind, von der Kunstrichtung ganz absieht, um in ihm zugleich mit dem Künstler den Menschen, die prachtvolle, kerndeutsche Persönlichkeit zu lieben und zu verehren. Wer im bayerisch-tiroler Gebirg reist und gelegentlich, der gewohnten Unterhaltung der Wirtshausgäste im Herrenstübl überdrüssig, in die sogenannte Schwemme hinabsteigt, staunt bisweilen über die schlanken sehnigen Gestalten und die prachtvollen Köpfe der Einheimischen mit dem schönen Schädelbau, der kühn geschwungenen Nasenlinie, dem edel geformten Mund und den blitzenden Augen, das Haupt von starkem Haupt- und Barthaar umwallt. Solch ein Mann ist Franz Defregger gewesen (Abb. 213). Er wurde tief drin in Tirol auf dem Ederhof zu Stronach, Gemeinde Dölsach, etwas östlich von Lienz am Ostausgang des Pustertales, im Jahre 1835 geboren. In der Kirche zu Dölsach hängt heute ein Bild der heiligen Familie von ihm. Dort auf dem Ederhof wuchs er auf als Sohn des Besitzers, sprang im Sommer barfuß einher, watete im Winter durch tiefen Schnee zu Kirche und Schule, hütete das Vieh und nahm schließlich an jeder

Abb. 214 Plauderei von Franz Defregger
(Nach Photographie Hanfstaengl, München)
(Zu Seite 266 und 267)

Knechtsarbeit teil. Mit 23 Jahren verlor er den Vater und übernahm selber den Hof. So war er ein Mann in gesicherter bürgerlicher Stellung, ehe er überhaupt den Malerberuf einschlug. Die Kunst aber lag ihm als geborenem Tiroler gleichsam im Blut. Die Tiroler zeichnet eben wie schließlich alle Alpenbewohner bajuwarischer Herkunft ausgesprochen künstlerische Veranlagung aus. Bildschnitzen und Theaterspielen, Jodeln und Zitherspielen und das Schnadahüpflnsingen aus dem Stegreif, womit man sich mit blitzartiger Schnelle angreift und verteidigt —

Abb. 215 Tiroler von Franz Defregger
(Mit Genehmigung von Franz Hanfstaengl, München)

wo fänden sich alle diese in altbayerisch-österreichischen Gebirgsgegenden allgemein verbreiteten Volkskünste sonst beim deutschen Bauern wieder?! — Aus einer solchen Umwelt ist Defregger herausgewachsen. Allein bei allen Gaben und eingeborenen Geisteskräften kommt der Gebirgler in seiner Heimat nicht aus einem engen Kreis, nicht über bescheidene Leistungen hinaus. Eine so starke Begabung wie Defregger mußte sich aber darüber hinaus nach Verkehr und Zusammensein mit gleich Veranlagten sowie nach gründlicher Ausbildung in seiner Kunst sehnen. So tauchte er 1861, also mit 26 Jahren, zum ersten Mal als Schüler der Münchener Akademie auf. Was er damals bereits aus Eigenem vermochte, zeigt die prachtvolle Almlandschaft der Berliner Nationalgalerie von 1860. Ein ganz schlichtes Motiv, ein Stück Landschaft mit der Figur eines Schnitters als Staffage, aber frisch und farbig heruntergemalt, von einer gewissen natürlichen Monumentalität der Auffassung. Die Arbeit findet auch heute noch die Anerkennung strenger Kunstrichter. Die Münchener Akademie aber stand damals unter Anschütz, einem Cornelius-Schüler. So stieß Defregger auf die klassizistische Kunst vom Anfang des Jahrhunderts. Sie scheint ihm nicht entsprochen zu haben. Jedenfalls sah er sich nach damaliger deutscher Malersitte 1863—65 in Paris um, ohne daß sich merkbare Spuren dieses Aufenthaltes später in seinem Werke feststellen ließen. Von Paris aus begab er sich wieder in sein Heimatland Tirol und erschien 1867 zum zweiten Male in der süddeutschen Malerstadt München, um sie nun nicht wieder zu verlassen. Jetzt trat er in die Werkstatt Pilotys ein und holte sich hier die entscheidenden Anregungen fürs Leben, soweit er solche überhaupt im Atelier empfing. Er wandte nun die übliche Geschichts- und Genremalerei auf seine Tiroler Landsleute an. Hatte er aber gleichsam ein Stück seines Herzens in seiner Tiroler Heimat zurückgelassen und sich niemals weder in der großen Stadt ganz einzugewöhnen, noch ein herzliches Sehnen nach den Bergen, ihren schlichten Bewohnern, nach Höhenluft, Glockenklang und Alpenwiesen jemals völlig zu verwinden vermocht, so idealisierte er nun aus dieser Sehnsuchtsstimmung heraus seine lieben Landsleute, gleichviel ob er sie jung, ob alt, ob Mann, ob Weib, ob einzeln oder in Gruppen, ob in schlichter Alltäglichkeit oder im humoristisch zugespitzten Genre darstellte (vgl. Abb. 214—218). An seinen Tiroler Studienköpfen, die sich alljährlich auf den Münchener Kunstausstellungen neben allen noch so interessanten und noch so bedeutenden Neuerscheinungen behaupteten, konnte man erkennen, was Defregger als Zeichner und schließlich auch als Maler vermochte. Es ist gar nicht zu

sagen, mit welcher Kraft und bildmäßigen Geschlossenheit, mit welcher Wahrheit und Lebendigkeit er so einen einzelnen Kopf, sei es eines Burschen, eines Mädels, aus dem Leben herausgriff und auf die Leinwand zauberte. Gerade in diesen Einzelbildnissen steckt ein gut Teil von seinem Besten. Aber was er in seinen fröhlichen Genrebildern gegeben, ist doch auch alles nicht etwa bloß gestellt und theatermäßig hergerichtet, sondern wahrhaft erlebt und durchaus empfunden. Bisweilen griff Defregger auch tiefer, über das Leben des Tages hinweg in die große Zeit seines Volksstammes hinein, in die Tiroler Volkserhebung gegen Napoleon und die Franzosen vom Jahre 1809. Er schildert, wie Joseph Speckbacher, einem der Führer des Aufstandes, der in dumpf-enger Bauernwirtshausstube beim Kriegsrat sitzt, sein kleiner Bub, der mit dem großmächtigen Schießeisen überm Rücken dem Vater heimlich nachgefolgt ist, von einem alten Bauern verlegen entschuldigend vorgeführt wird. Prachtvoll ist hier das Milieu, der psychologische Ausdruck der einzelnen Gestalten, ja der Geist der ganzen Begebenheit getroffen. Das Speckbacher-Bild war 1868/69 gemalt und hängt in der Berliner Nationalgalerie. Im Jahre 1875 folgte „Das letzte Aufgebot" (Wiener Museum) (Abb. 217). Es ist wohl das ergreifendste und insofern bedeutendste der Geschichtsbilder von Defregger. Das innige landsmannschaftliche Verbundensein, der männliche Trotz und die ernste unbedingte Todesbereitschaft, womit bejahrte deutsche Männer für den heimischen Boden, für Weib und Kind und Kindeskind in den Kampf ziehen, ist wohl niemals so überzeugend gemalt worden. Das Jahr darauf, 1876, brachte dann, gleichsam als Gegenstück dazu, „Die Heimkehr der Sieger" (Abb. 218), wiederum in der Berliner Nationalgalerie. Endlich malte Defregger auch eine Anzahl Andreas Hofer-Bilder, darunter Andreas Hofers Todesgang. Alle diese vaterländischen Bilder sind, zumeist in tüchtigen Kopien, einige auch im Original, im Haupt- und Mittelsaal des Museums der Tiroler Landeshauptstadt Innsbruck vereinigt und haben gerade dort immer einen besonders nachhaltigen Eindruck auf dafür empfängliche Beschauer ausgeübt.

Abb. 216 Im Sonntagsstaat von Franz Defregger
(Mit Genehmigung von Franz Hanfstaengl, München)

In den 1870er Jahren aber hatte Defregger das deutsche Publikum gleichsam im Sturm erobert. Kriegsbilder waren damals beliebt. Und Tiroler Bilder erst recht. War es ja doch die Zeit, in der Berlin und ganz Sachsen sich rüsteten, in die Alpen zu gehen. Und nun sah man auf Defreggers Bildern so wunderschön abgemalt, was man gerade in der Natur angestaunt hatte oder demnächst in Natur zu bewundern hoffte. Aber auch in München setzte sich Defregger mühelos durch und verlebte hier glückliche Jahrzehnte als einer der angesehensten, vornehmsten und dabei zurückhaltendsten unter den Münchener Malern. Allein gegen Ausgang

Abb. 217 Das letzte Aufgebot von Franz Defregger Wien, Museum (Nach Photographie Hanfstaengl) (Zu Seite 266 und 267)

des Jahrhunderts fing die Kritik allmählich an, von ihm abzurücken. Das deutsche Genre- und Geschichtsbild wurde allgemein verworfen, während man doch das niederländische Genre des 17. Jahrhunderts zu Recht bestehen ließ und sich auch etwaigen englischen oder französischen Genrebildern gegenüber weniger ablehnend verhielt. Defreggers Kompositionsweise aber wurde kurzerhand als konventionell und theatralisch abgetan und sein Kolorit wegen der dunkel braungoldenen Ateliertönung, wie patinierte Altniederländer, stark bemängelt, wenn sich auch gegen den geradezu hervorragenden Zeichner Defregger nichts sagen ließ. Gewiß, Defregger hat sehr gute und weniger gute

Abb. 218 Heimkehr der Sieger von Franz Defregger Berlin, Nationalgalerie (Nach Photographie Hanfstaengl (Zu Seite 266 und 267)

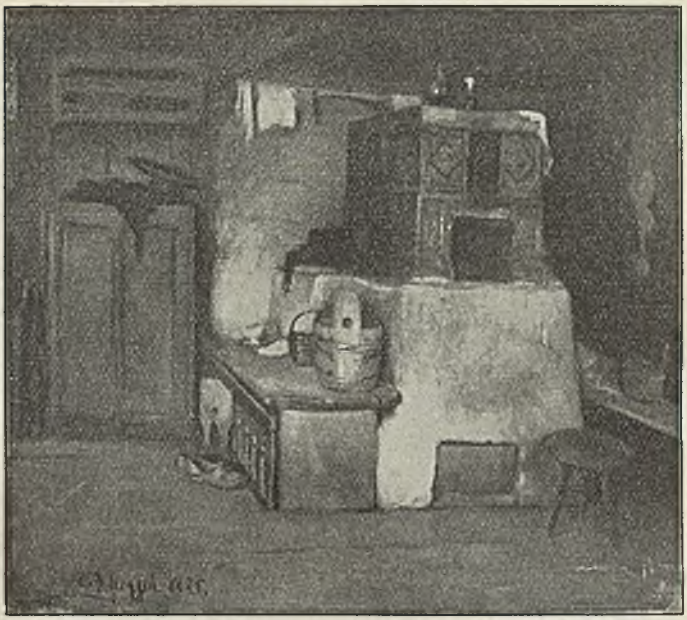


Abb. 219 Stube im Pinzgau von Franz Defregger
(Aus Bruckmanns „Ein Jahrhundert deutscher Kunst")

Bilder gemalt. Und die vielen und oft bös mißlungenen äußerlichen Nachahmungen seiner Kunst muß man sich gewaltsam aus dem Kopf schlagen, um an ihm selbst nicht irre zu werden. Für den tiefen Gehalt aber, für die deutsche Seele, die uns aus echten guten Defregger-Bildern entgegenleuchten, hatte man um die Jahrhundertwende jegliches Gefühl verloren. Nur solch malerische und in der Tat köstliche Leckerbissen, wie „Der Saal in Runkelstein" oder „Die Stube im Pinzgau" (Abb. 219), die Defregger 1874 und 75, also zwischen dem Speckbacher und dem Letzten Aufgebot geschaffen, und die wir auf der Berliner Jahrhundertausstellung 1906 staunend erblicken und dankbar bewundern durften, fanden noch Gnade vor einer nur mehr rein „artistisch" urteilenden Kritik. Inzwischen haben wir in Krieg und Revolution die schmerzliche Erfahrung gemacht, daß wir uns denn doch zu sehr an eine bloß ästhetische Weltanschauung verloren hatten, und daß wir es einem Manne wie Defregger von Herzen danken müssen, wenn er, was nicht jeder und auch nicht jeder große Maler kann, es vermochte, dem Tatwillen und der Vaterlandsliebe deutscher Männer in ernster schwerer Zeit einen überzeugenden und wahrhaft ergreifenden bildkünstlerischen Ausdruck zu verleihen. Mit welchen Empfindungen mögen wohl heuer, in Defreggers Todesjahre 1921, seine Landsleute, die Tiroler, vor seinen Bildern im Innsbrucker Museum stehen, das Herz nur von einem Verlangen erfüllt, dem Verlangen nach Freiheit und naeh Anschluß an ihre deutschen Brüder im größeren deutschen Vaterland! —

Wie Defregger ins tirolische, so griff der Wiener *Eduard Kurzbauer* (1840 bis 1879) ins schwäbische, der *Elsässer Gustave Brion* (geb. 1824, gest. in Paris 1877) ins elsässische, *Benjamin Vautier*[130]) (aus der französischen Schweiz gebürtig, 1829 bis 1898), ins schweizerische, elsässische und schwarzwäldlerische, endlich *Ludwig Knaus* (in Wiesbaden und in demselben Jahre 1829 wie Vautier geboren, gestorben 1910)[131]) ins hessische Volksleben. Knaus und Vautier gehörten künstlerisch zur Düsseldorfer Malerschule. Knaus bildete sich aber auch in Paris bei Couture und steht daher technisch am höchsten von diesen Künstlern. Er war der beste „Maler" unter den Volksgenremalern und gehörte zu einer Zeit, als man im Ausland herzlich schlecht vom Malenkönnen der Deutschen dachte, neben Spitzweg, Menzel, Viktor Müller, Faber du Faur und Feuerbach zu der kleinen, auserwählten Schar derjenigen, die auch in dieser Beziehung die deutsche Ehre wahrten und sogar

Abb. 220 Kartenspielende Schusterjungen von Ludwig Knaus
(Nach Photographie der Photogr. Gesellschaft, Berlin)

von den Franzosen anerkannt wurden. Wir gegenwärtig vermögen das gerade an seinen Sittenbildern bunte unruhige Kolorit Knaus' nicht mehr zu genießen, während seine ruhig vornehmen Bildnisse auch in der Färbung ungleich höher stehen. Ebenso beeinträchtigt ein peinlicher Zug von kühler Überlegung oder gar von leisem Spott die Wirkung seiner Genregemälde, die doch unmittelbar, behaglich und wie aus dem Volksempfinden heraus wirken sollen. Es scheint eben, daß Knaus sich seinen Landsleuten gar zu sehr entfremdete und zuviel von der Denk- und Gefühlsweise des Großstädters annahm. Berühmt sind seine Schacherjuden-Bilder, seine „Goldene Hochzeit" — auf der sich das greise Jubelpaar nicht scheut, noch ein Tänzchen zu wagen! — und sein „Kinderfest" „Wie die Alten sungen, so zwitschern die Jungen" in der Berliner Nationalgalerie: „In einem Baumgarten unweit der Stadt sind groß und klein in der Tracht des 18. Jahrhunderts bei ländlichem Fest an langen Tafeln versammelt; im Hintergrunde Väter und Mütter mit den erwachsenen Kindern, denen eine Musikbande aufspielt, von Kellnern mit Wein bedient, im Mittelgrunde die Jüngeren; paarweis gereiht haben sie dem Weine tüchtig zugesprochen, und die Knaben versuchen sich nach dem Vorbilde der Älteren in Artigkeiten gegen die Mädchen: ein keckes Bürschchen am Eckplatz links wird durch den Tischwart und eine mit Schüsseln herbeikommende Alte in seinen Zärtlichkeiten gestört, welche die übrigen mit Lachen wahrnehmen; ganz

Abb. 221 Im Bade von Benjamin Vautier
(Nach Photographie der Photogr. Gesellschaft, Berlin)

Abb. 222 Die Tanzstunde von Benjamin Vautier Berlin, Nationalgalerie
Nach Photographie der Photogr. Gesellschaft, Berlin)

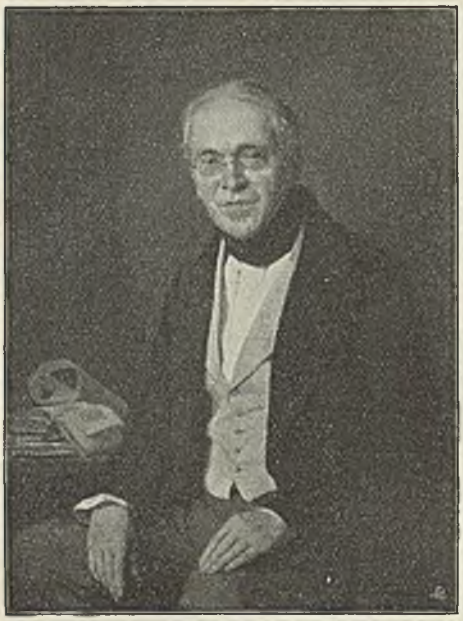


Abb. 223 Bildnis des Museumsdirektors Waagen von Ludwig Knaus (Aus Bruckmanns „Ein Jahrhundert deutscher Kunst")

vorn sitzen die Kleinsten unter Aufsicht eines älteren Mädchens, das, von dem großen Hofhunde geplagt, ein Knäbchen füttert, während das hinter ihr sitzende Schwesterchen sich, mit den Händen in der Schüssel wühlend, gütlich tut und zwei Jungen sich um den Teller zanken; von den drei letzten links ist das vorderste Mädchen emsig bei der Arbeit, der kleine Knabe neben ihr wirft den Katzen Reste zu. Sommer-Nachmittag. — Bez.: L. Knaus, 1869." Diese dem Jordanschen Galeriekatalog von 1898 entnommene Beschreibung kennzeichnet den Geist der Knausschen Kunst. Auf dem hier abgebildeten Gemälde der kartenspielenden Schusterjungen (Abb. 220) tritt das Absichtliche nicht so stark, wie sonst gar häufig, aber doch auch entschieden hervor. Beide Buben versäumen über dem geliebten Kartenspiel ihre Pflichten, der eine die des Kindermädchens, der andere als Bierholer und Stiefelausträger. Die lustig lauernde Siegesmiene des hellauf Herauslachenden ist geradeso treffend charakterisiert, wie die augenblickliche Verlegenheit und das Sichnichtunterkriegenlassenwollen des Anderen mit den bedenklich aufgeblasenen Backen. Der pfiffige Schusterjunge gehört überhaupt zum eisernen Bestand der Knausschen Kunst. Über dem Genremaler Knaus darf aber der ansprechendere, weil weniger aufdringliche, koloristisch meist geschmackvollere Bildnismaler Knaus nicht vergessen werden. Freilich die Charakteristik der berühmten Porträts von Mommsen und Helmholtz in der Berliner Nationalgalerie ist auch so scharf zugespitzt, daß man an die Absicht nicht ohne leichte Verstimmung denken kann. Ungleich angenehmer wirkt daher sein schlichtes Jugendbildnis des bedeutenden Kunstgelehrten und Berliner Museumsdirektors Dr. Waagen derselben Sammlung (Abb. 223). — Technisch weniger hervorragend, aber ungleich liebenswürdiger und unmittelbarer als Knaus erwies sich Benjamin Vautier (Abb. 221), ganz besonders in seinen zahlreichen Tanzbildern (Abb. 222).

Ein anderer bedeutender Künstler altbayerischer Herkunft, der neben Defregger aus Pilotys Werkstatt hervorgehen sollte (um wiederum dorthin zurückzukehren), war *Franz Lenbach*, geboren 1836 in Schrobenhausen in Oberbayern, gestorben 1904 in München [132]). Er mußte sich anfangs hart durchs Leben schlagen, ist als junger Bursch barfuß gelaufen und verdiente sich zuerst sein Brot als Maurer und nachher als Bildnis- und Heiligenmaler seines Heimatortes. Darauf kam er nach München zu Piloty und wurde endlich von Schack nach Italien geschickt, um diesem einige alte, meist venezianische Gemälde zu kopieren. So stieg Lenbach Schritt für Schritt empor, um schließlich wie ein Fürst unter den Münchener Malern, dem Verleger Georg Hirth zur Seite und dem Dichter Paul Heyse gegenüber (vgl. Abb. 53) in eigener prächtiger Villa, die charakteristischerweise im italienischen Renaissancegeschmack erbaut ist, wie ein Fürst unter den Münchener Malern, man möchte sagen: zu residieren. Die Villa wurde nach seinem Tode zu

einem Lenbach-Museum ausgestaltet. Seine einstigen Meisterwerke der Kopistenfertigkeit aber hängen in der Schackgalerie zu München. Sie sollten für seine künstlerische Entwicklung von besonderer Bedeutung werden. Wohl hatte er das Zeug dazu, sich aus eigener Kraft heraus eine blühende Technik und eine lebensvolle Naturanschauung zu erwerben, wie sein „Hirtenbub" in der Schackgalerie und eine ganze Anzahl von Bildnissen, sowie Studien nach landschaftlichen und architektonischen Motiven beweisen, die auf der Münchener Lenbach- und Berliner Jahrhundertausstellung der breiten Öffentlichkeit zugänglich waren, und man vermag sich angesichts der Unmittelbarkeit dieser Gemälde bisweilen des Gedankens nicht zu erwehren: Ach, wäre Lenbach doch dieser ersten Manier treu geblieben und hätte er sich nicht von den großen Meistern der vergangenen Jahrhunderte überwältigen lassen! — Tatsache ist, daß der Künstler selbst es vorzog, mit den Augen der Alten zu sehen und sich ihrer Ausdrucksmittel zu bedienen. Es gibt wohl kaum einen anderen deutschen Maler des 19. Jahrhunderts, der sich so tief in die großen alten Meister hineingesehen und sich so innig in sie versenkt hat. Indessen bildet seine Kunst keinen Abklatsch der Alten, vielmehr zeichnet sie sich im Gegenteil durch eine stark persönliche Note aus. Neben den Tizian, Rubens, van Dyck erscheint er sicherlich als ein viel Geringerer, aber immerhin als auch Einer! — Mochte auch seine rückwärts gerichtete Art noch zu seinen Lebzeiten nicht nur äußerlich unmodern, sondern auch innerlich überwunden werden, so erwies sich seine Persönlichkeit dennoch so stark, daß er sich im Glaspalast zu München mit seinem im Geschmack der Renaissance reich, aber vornehm ausgestatteten „Lenbachsaal" den Jungen gegenüber immer in Ehren gerade wie Defregger als eine geschlossene Macht zu behaupten vermochte. Dabei bewährte er sich als Frauenmaler wie im Herrenbildnis gleich geschmackvoll. Seine Art, den Kopf oder die Büste groß, schön und wirkungsvoll im Rahmen unterzubringen, zu dem jeweiligen Ton der Fleischfarbe den Untergrund zu stimmen und das Auge aus dem Ganzen als Haupt- und Mittelpunkt herausleuchten zu lassen, ist einzig. Nun aber pflegte er den Frauen als ein liebenswürdiger Schmeichler zu nahen und ihnen eine gewisse gleichförmige, fast konventionelle Schönheit zu verleihen, die stets sehr viel Vornehmheit enthält (vgl. Abb. 227), wozu aber häufig auch durch eine pikante Wendung des Antlitzes, indem z. B. der Kopf zurückgebogen, das Kinn stark emporgehoben wurde, sowie durch den Ausdruck und die ganze Aufmachung ein raffiniert sinnlicher Eindruck hinzutritt. Besonders bevorzugte er wie die alten Venezianer das rote Frauenhaar.

Abb. 224 Selbstbildnis Franz Lenbachs
(Nach Photographie Hanfstaengl)

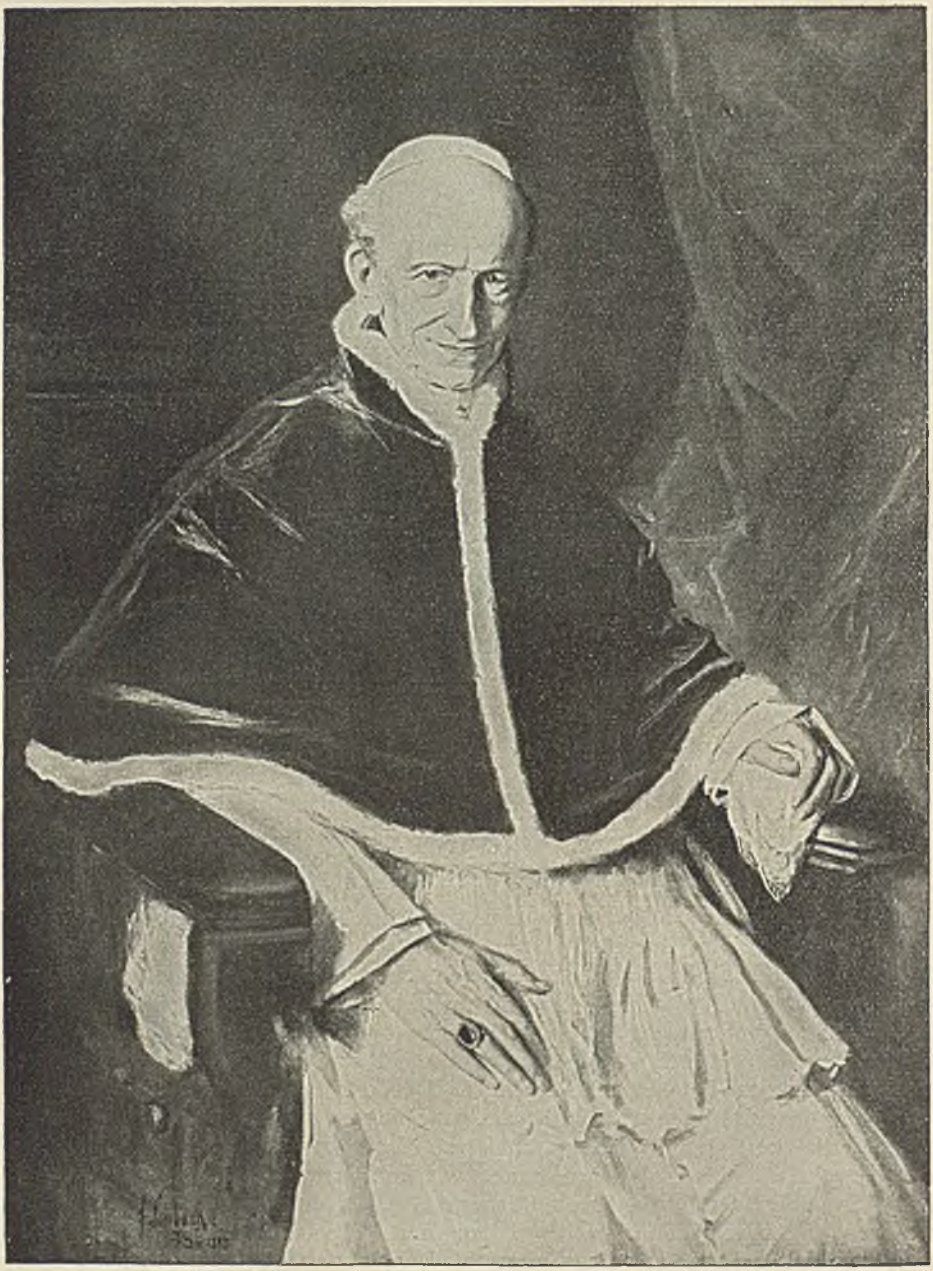
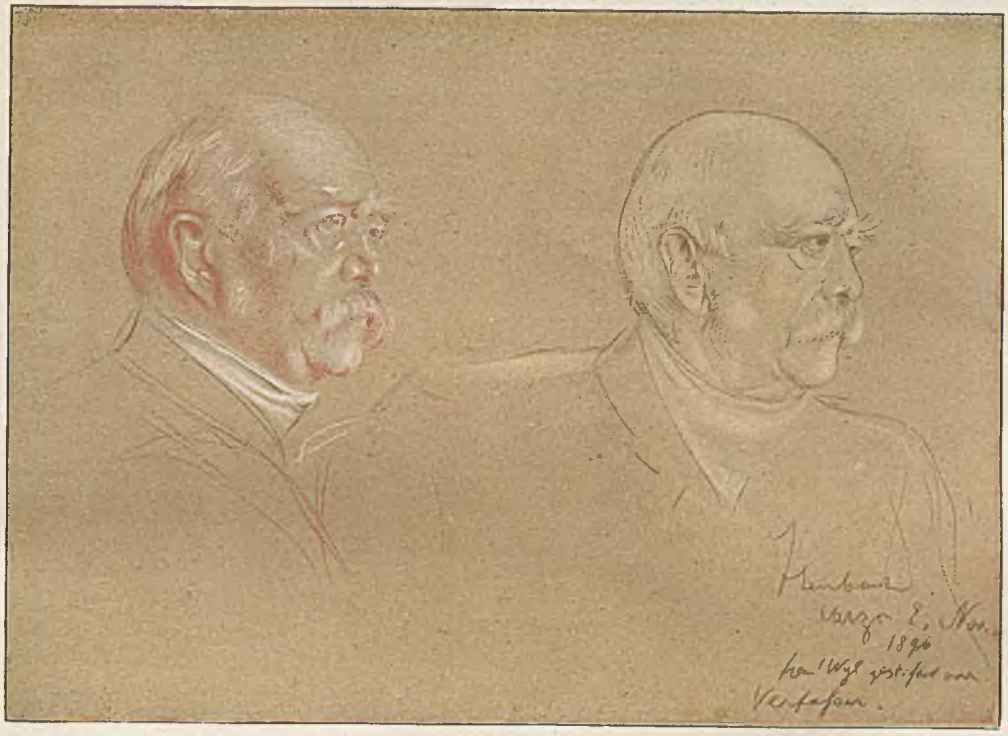


Abb. 225 Papst Leo XIII. von Franz Lenbach München, Neue Pinakothek
(Zu Seite 276)

Ferner liebte er es, wiederum im Anschluß an die alten koloristischen Großmeister, seine zweite Gemahlin, eine geborene Baronesse, mit einem seiner Kinder zu einer wirkungsvollen Gruppe zu verbinden, wie er einst seine erste Gattin, eine Gräfin Moltke, mit einem solchen gemalt hatte. Lenbachs Damenbildnisse ähneln sich



Bismarck-Pastelle von Franz von Lenbach

Paul Neff Verlag (Max Schreiber), Eßlingen a. N.

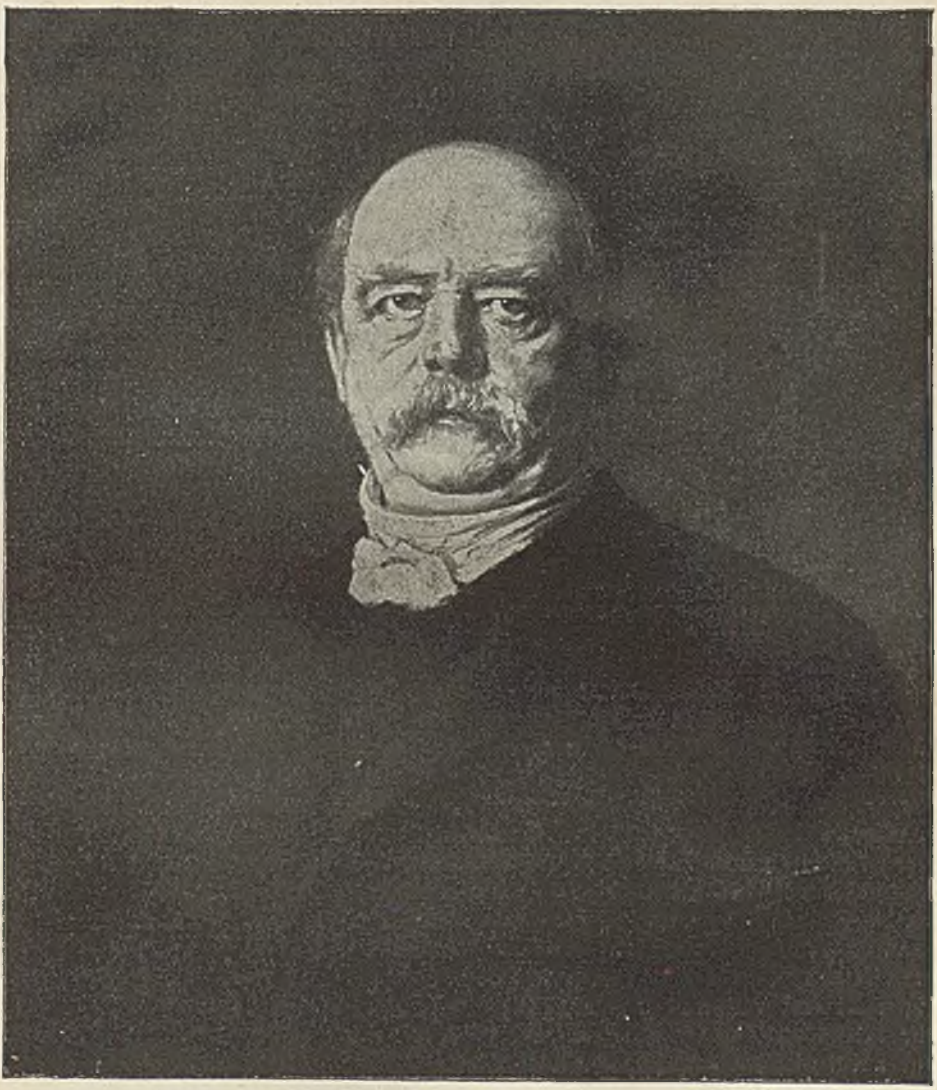


Abb. 226 Bismarck von Franz Lenbach
(Nach Photographie der Photogr. Gesellschaft, Berlin)
(Zu Seite 276)

alle mehr als Töchter desselben Meisters, als daß sie der Eigenart der Dargestellten entsprechend voneinander verschieden wären. Dagegen verstand er es bei seinen Herrenporträts, zu denen ihm fast nur Männer von hohem Geist oder wenigstens von hohem Rang saßen, sowohl den Typ des Staatsmannes, Feldherrn, Dichters, Musikers, Gelehrten usw. als auch namentlich die Individualität jedes Einzelnen klar herauszuarbeiten. Und zwar gab er das bleibend Bezeichnende und Bedeutende in scharf zugespitzter Augenblicklichkeit. Er soll sich dazu außer gründlichem eigenem Studium nach dem lebenden Modell vieler Augenblicksaufnahmen bedient haben, aus denen er gewissermaßen den Extrakt herausdestillierte. Dabei beschränkte er sich auf den Kopf und gab höchstens das Brustbild mit einer oder allenfalls

Abb. 227 Bildnis der Gräfin Görtz von Franz Lenbach (Nach Photogr. Hanfstaengl) (Zu Seite 273)

beiden Händen, die dann bei der Charakteristik kräftig mitsprechen. So werden durch seines Geistes Arbeit viele bedeutende, unter sich unendlich verschiedene Männer des 19. und beginnenden 20. Jahrhunderts in charaktervollen Bildnissen auf die Nachwelt kommen, wie der langlebige Papst Leo XIII. (Abb. 225), der Historiker Mommsen, der Maler Moritz von Schwind, der Dichter Hermann Allmers, der Minister Delbrück, der Chemiker Baeyer, der alte Döllinger und viele, viele andere. In seinen Selbstporträts macht sich die altmeisterliche Aufmachung am entschiedensten bemerkbar (Abb. 224). Den Höhepunkt seines Schaffens erreichte er aber in seinen Bismarckbildnissen (Abb. 226 und die Kunstbeilage). Er gehörte neben Schweninger, gleichfalls einem Altbayern, zu den wenigen Intimen bürgerlicher Herkunft im Hause Bismarcks, wie auch Bismarck gern in Lenbachs Villa zu München abstieg und nach seinem Sturze dort von der Münchener Bevölkerung ehrerbietigst gefeiert wurde. Der eiserne Kanzler freute sich in seinen Mußestunden der klugen, humorvollen Rede des Künstlers — Lenbach war ein außerordentlich geistreicher Gesellschafter —, und ließ sich herzlich gern von ihm in allen möglichen Stellungen malen, sowohl in der weißen Halberstädter Kürassieruniform mit den gelben Abzeichen wie im schwarzen Rocke des märkischen Landedelmannes, nahm aber weiter keinen tieferen Anteil an seiner Kunst. Bismarck, der, wie aus seinen Briefen hervorgeht, trotz einem Künstler die Natur in ihren mannigfaltigen landschaftlichen Schönheiten und in ihren wechselnden Stimmungen zu erfassen und seiner lieben Frau in beredten Worten zu schildern gewohnt war — man lese daraufhin Bismarcks Briefe an seine Frau, aus denen erst die menschliche Größe des einzigen Mannes voll und klar ersichtlich wird —, besaß trotzdem kein Verhältnis zur bildenden Kunst [133]). Wenn nun auch beileibe nicht behauptet werden soll, unser Künstler sei dem Kanzler kongenial gewesen — wer hätte auch nur wagen dürfen, sich mit diesem Riesen an Geist zu messen?! —, so steht immerhin fest, daß kein Maler den Kanzler in seinem gewaltigen Wesen tiefer, größer und monumentaler zu erfassen und darzustellen vermochte als Franz Lenbach. So wie er ihn gemalt hat, den klugen, schlicht vornehmen Mann mit dem wunderbar modellierten Kopf und dem einzigartig durchgeistigten Antlitz, den Recken mit den blitzenden Blauaugen, wird Bismarck im Gedächtnis der kommenden Geschlechter fortleben.

Bismarck war in Lenbachs Freundeskreise, in dem künstlerischen München des ausgehenden 19. Jahrhunderts schlechthin die verehrteste Persönlichkeit. Die hohe Intelligenz, die sich in der berühmten Künstlergesellschaft „Allotria" zusammenfand, besaß klares Verständnis für seine überragende Größe und weltgeschichtliche Bedeutung. Als Bismarck nach seiner Entlassung einmal selbst in der Allotria erschien, war das ihr Ehrentag. Der Maler Gustav Schwabenmaier feierte ihn mit den Worten:

Ein Jubelruf durchbraust das Reich
Vom Zugspitz bis zum Meere,
Dem Retter deutscher Einigkeit,
Dem Rächer deutscher Ehre.
Der deutsche Michel, erst verlacht,
Du hast ihn zum Manne, zum Helden gemacht.
Wenn der Michel sonder Scham
Im Reichstag wieder zu Ehren kam,
Erscheint dein Werk erst wundergleich,
Aus solchem Stoff schufst du das Reich.

Abb. 228 Kaiser Wilhelm II. von Max Koner
(Nach Photogr. der Photogr. Gesellschaft, Berlin)

Um Lenbachs Feinfühligkeit als Kolorist und seine Tiefgründigkeit als Psycholog voll zu würdigen, muß man ihn mit dem Wiener Bildnismaler hoher Herren, mit *Heinrich von Angeli* (geb. 1840), oder mit *Max Koner* (1854–1900)[134]) vergleichen, der lange Jahre in Berlin als erster Porträtist gefeiert wurde. Gewiß hat auch dieser ein wackeres Können besessen und die gemalten Persönlichkeiten in puncto Ähnlichkeit brav getroffen (vgl. Abb. 228), indessen gebrach es ihm an koloristischer und kompositioneller Gewandtheit wie an psychologischer Tiefe. Dagegen vermochte sich der Münchener Maler *Friedrich August Kaulbach* selbst neben Lenbach zu behaupten. Der alte Wilhelm Kaulbach besaß (wie F. v. Ostini dargelegt hat[135]) Einsicht genug in den notwendigen Entwicklungsgang der deutschen Malerei des 19. Jahrhunderts, um seinen eigenen Sohn Hermann in die Werkstatt seines Nebenbuhlers, Nachfolgers und Überwinders Piloty zu schicken. Dieser *Hermann Kaulbach* (in München geboren 1846, gestorben 1910) war ein etwas süßlicher, schwächlicher Modemaler, der rühren und poetisch erquicken wollte, ohne die rechte Kraft dazu zu besitzen. Eine verhältnismäßig tüchtige Leistung ist sein „Unsterblichkeit" betiteltes Gemälde in der Neuen Pinakothek: eine junge Römerin der klassischen Zeit drückt der Büste des verstorbenen Geliebten einen Kuß auf die steinernen Wangen. Ungleich bedeutender als Hermann ist nun dessen Vetter, Wilhelms Neffe, *Fritz August Kaulbach* (geb. in Hannover 1850). Fritz August[136]) war lange Zeit Direktor der Münchener Kunstakademie und hat sich als ein tüchtiger Künstler von sicherer Beobachtung, feinem koloristischen Empfinden und auserlesenem Geschmack bewährt, dessen gemalte Figuren auch gegenwärtig noch die Blicke auf sich ziehen; indessen besitzen diese Figuren kein eigentliches animalisches Leben, sie vermögen nicht recht zu stehen, geschweige denn zu gehen oder gar zu laufen. Daher gelangte F. A. Kaulbach zur besten Wirkung in dem an sich bewegungslosen Bildnis und wird

Abb. 229 Bildnis seiner Gattin
von Fritz August Kaulbach
München, Neue Pinakothek
(Zu Seite 278)

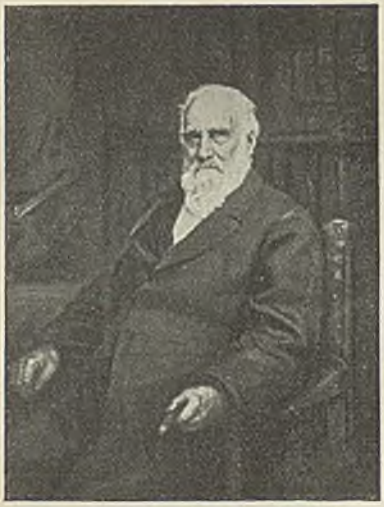


Abb. 230 Max Pettenkofer
von Fritz August Kaulbach
München, Neue Pinakothek

als Maler vornehmer, schöner, gesunder, sinnlich heiterer Frauen, lieblicher, wohlgepflegter anmutiger Kinder, sowie scharf ausgesprochener männlicher Charakterköpfe fortleben (vgl. Abb. 229, 230 und die Kunstbeilage). Von anderen Darstellungen ist sein „Schützenlisl" volkstümlich geworden.

Der Humor oder richtiger gesagt: der Witz ist sonst innerhalb der Pilotyschule Sache des 1846 geborenen Schlesiers *Eduard Grützner*[137]). Grützner hat den Mönch und das Mönchsleben von der heiteren, fröhlichen, humoristischen Seite aus erfaßt; den Mönch und namentlich den feuchtfröhlichen Bruder Kellermeister in zahlreichen Gemälden und Zeichnungen mit breiter, behaglicher Schilderung malerischer Innenräume und ihrer nicht minder malerischen Ausstattung unter Benützung schöner alter Originalmöbel und Originaltrachten unendlich oft dargestellt und sich damit das schönste Häuserl in München und die Zuneigung der breitesten Schichten des deutschen Volkes ermalt. Aber seine anfangs frische Beobachtung des Lebens ließ immer mehr nach, seine stoffliche Charakteristik wurde immer oberflächlicher, sein Witz immer schaler, ja selbst seine Technik immer unleidlicher, je mehr er sich nämlich von seinen ursprünglichen Vorbildern, den alten Niederländern vom Schlage des Ostade abwandte und unter dem Einfluß des Freilichts Hellmalerei im Sinne des ausgehenden 19. Jahrhunderts anstrebte. Diese Beobachtung können wir überhaupt bei manchem Pilotyschüler, bei manchem Maler jener Generation machen: solange diese Künstler sich an ihr klassisches Vorbild halten, in das sie sich nun einmal in der Jugend mit frischen Sinnen hineingesehen haben, leisten sie, wenn auch nichts Ursprüngliches, so doch etwas Tüchtiges. Aber von dem Augenblick an, in dem sie modern sein wollen, ohne dazu recht imstande zu sein und ohne andererseits ihre guten alten Vorbilder vergessen zu können, werden sie unsicher, tastend, schwankend und erreichen keine geschlossenen Wirkungen mehr. Das gilt z. B. (vgl. daraufhin das Bild von 1876 mit dem zwanzig Jahre späteren, Nr. 153 mit Nr. 154 der Neuen Pinakothek) von dem einst prächtigen Landsknecht- und Raubrittermaler *Wilhelm Diez* (geboren 1839 zu Bayreuth, gestorben 1907 in München)[138]), der in seiner früheren guten Zeit den alten Niederländern so nah wie kaum ein anderer kam und mit weißblaugrauem Himmel, gelbgrünem Erdboden, bunten Renaissance- oder Rokokotrachten, kutschierenden Mohren, alten Karossen, Schimmeln und Schecken, Falben und Schweißfüchsen die lustigsten Farbenwirkungen erreichte. In seiner Fähigkeit, sich in vergangene Zeiten zu versetzen und sie in seinen Bildern wieder aufleben zu lassen, ähnelt er Menzel, wenn er auch an die strenge Sachlichkeit des Altmeisters nicht heranreicht. Vor Menzels Bildern und Holzschnitten aus der Zeit Friedrichs des Großen denkt man nur an die dargestellten geschichtlichen Ereignisse und Episoden selber, vor Diez' Gemälden auch ein wenig an die Münchener Künstlerfeste der 70er und 80er Jahre, die ihm selbst die glanzvolle, kostümfreudige Vergangenheit vor die Sinne zaubern halfen. „Eines schönen Tages zog die Diezschule als Ritter, Reisige, Knechte, begleitet von Marketenderin, Munitions- und Bagagewagen, Kanonen, durch die Stadt hinaus in die Isarauen, das Isartal aufwärts bis zur Burg Schwaneck,

Kinderbildnis von F. A. von Kaulbach

(Copyright 1903 by Franz Hanfstaengl)

Paul Neff Verlag (Max Schreiber), Eßlingen a. N.

Abb. 231 Totes Reh von Wilhelm Diez Berlin, Nationalgalerie
(Aus Bruckmanns „Ein Jahrhundert deutscher Kunst")

die nach allen Regeln mittelalterlicher Kriegskunst belagert und gestürmt wurde." Es liegt ein Abglanz von feucht-fröhlicher Künstlerfestwonne auf den Gesichtern und im ganzen Gehaben der Landsknechte, Raubritter, Trompeter, Marketenderinnen und Kellnerinnen, die Diez gemalt hat. Dieser geborene Franke war wie kein anderer mit der einzigen Künstler- und Feststadt an der grünen Isar verwachsen und hat mitsamt seiner Schule das Beste aus ihrem ungebunden fröhlichen Leben zu herrlichen Gemälden von feiner malerischer Kultur verarbeitet. Diez wohnte eine große schulbildende Kraft inne. Eine Ausstellung der Diezschule bei Heinemann in München Ende 1907 rief allgemeines Erstaunen und ungeteilte Begeisterung bei den Kunstkennern hervor. Charakteristisch für Diez und die Diezschule in der Zeit von 1870 bis Ende der 80er Jahre ist eine „malerische Ausdrucksweise, die tiefe, satte, warme und leuchtende Farben ... bevorzugt, oder auch ein feines, kühles Grau oder samtartiges Braun" (Abb. 231). Im Wettstreit mit der Malerei der großen Alten war eben allmählich die Malerei im 19. Jahrhundert erstarkt. Nachdem man seit Pilotys Zeiten zu den Klassikern der venezianischen und niederländischen Koloristik aufgeblickt hatte, drang man allmählich auch in Deutschland von der Nachahmung ihrer Äußerlichkeiten in den Kern und in das Wesen ihrer Kunst ein. In diesem Sinne ging Wilhelm Diez, wenn auch in weniger glänzender Aufmachung als Makart, so doch gesünder in der Aufmachung und gediegener in der Mache, weit über Piloty hinaus und verkörpert wieder eine neue und gleichsam die letzte vormoderne Phase in der Entwicklung der Münchener Malerei. Er gehört zu den Hauptpersönlichkeiten, welche den Hochstand der vom ganzen 19. Jahrhundert gerade in den 70er Jahren am höchsten entwickelten deutschen

Abb. 232 Zum Marburger Religionsgespräch von Wilhelm Lindenschmit (Aus Bruckmanns „Ein Jahrhundert deutscher Kunst")

malerischen Kultur verkörpern. Daher übte er auch einen entscheidenden und ausschlaggebenden Einfluß auf viele Künstler bis auf unsere Tage herab aus. So auf *Duveneck, Becker-Gundahl, Weishaupt, Kuehl, Mayer-Graz, Weiser, Wilh. Räuber, Laeverenz, Holmberg* (Direktor der Neuen Pinakothek, gest. 1911), und viele, viele andere. Selbst von den bedeutendsten und geradezu führenden modernen Malern vom Ende des 19. und Anfang des 20. Jahrhunderts haben gar manche bei Wilhelm Diez begonnen oder wenigstens zeitweilig bei ihm Unterweisung gesucht, wie Trübner, Piglhein, Slevogt, Stauffer-Bern, mochten sie sich auch später von ihm und seiner Schaffensweise im Sinne der alten Niederländer lossagen, um zu persönlicher Auffassung und selbständigen Ausdrucksmitteln hindurchzudringen. Bereut aber hat es sicherlich niemand, einst bei Meister Diez in die Schule gegangen zu sein, vielmehr bewahrte ihm jeder seiner ehemaligen Schüler von Herzen ein dankbares Andenken. — Ein anderer Neu-Altniederländer war *Otto Seitz* (geb. 1846 in München), der wie Ostade aus tiefem Dunkel die roten Barette, blauen Röcke, weißen Hemden, grünen Hosen, gelben Schuhe und roten Schuhabsätze seiner lustigen Brüder kräftig herausleuchten ließ. *Ludwig Loefftz'* (geb. 1845 in Darmstadt, gest. 1910), des einstigen Akademiedirektors Bedeutung beruhte auf seiner trefflichen Zeichnung und auf der anatomisch vorzüglichen Modellierung menschlicher Akte. Sein Kolorit hatte einst einen Stich ins Glasige und Porzellanene und später ins Flaue und Grelle. Die Erfindung und Auffassung seiner Figurenbilder klingt stets an alte Meister an. Über seinen bekannteren Figurenbildern dürfen seine Landschaften nicht vergessen werden. Der reichbegabte *Heinrich Lossow* (geb. in München 1843, gest. in Schleißheim 1897), schon von Haus aus eine anmutige, sinnlich heitere Rokokonatur, hatte als Schleißheimer Galeriekonservator die günstigste Gelegenheit, sich in Schloß und Park ins 18. Jahrhundert zurückzuträumen. *Nikolaus Gysis* war ein aus dem Piloty-Atelier hervorgegangener und in München ansässiger Grieche[130]). Zu früh gestorben und zu früh vergessen ist *Emil Squindo* (geb. 1857 in München, gest. daselbst 1882), der als letzter Pilotyschüler hier aufgeführt sei. Er bewies mit seinem unvollendeten Pinakothekbilde: „König Ludwig XVI. mit seiner Familie auf dem Wege von Versailles nach Paris am 6. Oktober 1789", über welch reiche blühende Palette und über welch kräftige Vorstellungsgabe er verfügte.

Neben Piloty, diesem Altmeister der Münchener Koloristenschule, verdienen als selbständige und von ihm unabhängige Münchener Malerindividualitäten rühmende Anerkennung: der hervorragende Stillebenmaler *Ludwig Adam Kunz,* der Darsteller Luthers und seiner Zeit *Wilhelm Lindenschmit* (Abb. 232) und vor allen

anderen der große feurige Kolorist *Viktor Müller*. Von dem dunkel braunrotgoldenen Hintergrund seiner Bilder heben sich die porträtierten Persönlichkeiten wie die Halbakte mit strotzender Kraftfülle ab. Und immer offenbart sich eine Seele in seinen Bildern, bald schwermütig, bald neckisch heiter wie in den allerliebsten Schneewittchenbildern, bei denen der bräunliche Galerieton der Figuren in merkwürdigem Gegensatz zu dem frischen Grün der Wiesen steht (Abb. 233). Viktor Müller und Lindenschmit wurden in demselben Jahre 1829, dieser in München, jener in Frankfurt, geboren. Beide holten sich zu gleicher Zeit wie Feuerbach ihre Ausbildung in Antwerpen und Paris. Viktor Müller ist bereits 1871, Wilhelm Lindenschmit ist 1895 gestorben. Er war ein Sohn des Cornelianers *Wilhelm Lindenschmit des Älteren,* der einst auf der Außenwand der Kirche von Untersendling bei München den „Untergang der Oberländer Bauern während der österreichischen Okkupation" gemalt hatte.

Nach den Malern seien die Zeichner genannt: *Wilhelm Busch* vor allem, der zwar 1832 in Wiedensahl (Hannover) das Licht der Welt erblickte, aber in München künstlerische Bildung und Anregung empfing, durch sein Buschalbum Weltberühmtheit erlangte, schließlich wiederum in seiner Heimat Ruhe und Einsamkeit suchte und daselbst auch im Jahre 1908 den Tod erlitten hat[140]). — Man darf Busch nicht ausschließlich als Zeichner betrachten, denn er hinterließ ein umfangreiches gemaltes Werk, das im Frühjahr 1908 in zwei aufeinanderfolgenden Ausstellungen bei Heinemann in München zu sehen war. Man lernte daselbst Wilhelm Busch koloristisch wie der Auffassung nach als Nachfolger alter Holländer vom Schlage der Frans Hals und Adriaen Brouwer kennen und schätzen, der aber auch im Figürlichen wie in der Landschaft über eine selbständige Naturanschauung verfügte. Daraus nun den Schluß zu ziehen (wie es tatsächlich geschehen ist), daß Busch eigentlich seinem innersten Wesen nach Maler und Künstler schlechthin gewesen sei, der gleichsam nur von seinem wahren Wege abirrte, als er zum Zeichenstift griff und seinem angeborenen Humor Ausdruck verlieh, erscheint als groteske Übertreibung. Ab-

Abb. 233 Schneewittchen mit den Zwergen von Viktor Müller Frankfurt a. M., Städelsches Kunstinstitut (Aus Bruckmanns „Ein Jahrhundert deutscher Kunst")

Abb. 234 Tiroler Wirtsstube von Edmund Harburger
(Aus Bruckmanns „Ein Jahrhundert deutscher Kunst")

gesehen davon, daß der geborene Maler im allgemeinen größerer Flächen bedarf, um sich als solcher voll auszuleben, während Buschs Ölgemälde fast durchweg in auffallend kleinem Format gehalten sind, liegt auch der Mehrzahl dieser Ölgemälde ein humoristisch zugespitzter Gedanke zugrunde, vor allem aber reichen sie ihrer künstlerischen Bedeutung nach nicht an Wilhelm Buschs gezeichnete Folgen heran. In diesen aber offenbarte er sich als Humorist von Gottes Gnaden. Das Buschalbum gehört zu den bleibenden Gütern des deutschen Volkes. Wilhelm Busch verstand es wie kaum ein anderer, in Vers und Zeichnung mit ganz wenigen, aber unfehlbar sicheren Strichen menschliche Verkehrtheit aller Art aufs schärfste zu geißeln. Es steckt auch ein gut Teil kulturkämpferischer Absichten in seinem Schaffen. Wenn man im Buschalbum blättert, nimmt's sich lustig genug aus. Schaut man aber genauer zu, so steckt hinter dem Scherz ein tiefer, furchtbarer Ernst, die schwere niederdeutsche Auffassung vom Leben, wie sie auch Storms, Raabes und Frenssens Dichtungen zugrunde liegt. Dagegen lebt echt altbayerisch behaglicher Humor in den Menschen- und Tierkarikaturen *Adam Oberländers* (geb. in Regensburg 1845), des Meisters unter den Meistern der „Fliegenden Blätter" seiner Generation, welche die der Schwind, Spitzweg, Pocci abgelöst hat. Neben Oberländer verdienen als Zeichner der „Fliegenden Blätter" *Edmund Harburger*, *René* und *Ernst Reinicke*, *Steub* und *Stockmann* noch besondere Erwähnung, sowie *Adolf Hengeler*, auf den wir als Maler noch in anderem Zusammenhange zurückkommen werden. Von Edmund Harburger geben wir hier in Abb. 234 ein in Farbe, Ton und Stimmung sehr schönes Gemälde einer Tiroler Wirtsstube wieder.

An den Schluß der gesamten süddeutschen, bayerischen, Münchener Malerei dieser Stilstufe aber sei ein Mann gestellt, den wir Deutsche in unserer ewig fluchwürdigen Unterwürfigkeit dem Ausland gegenüber den Engländern zuzuzählen pflegen, da er freilich zumeist in England gelebt hat, der aber bayerischer Herkunft war, der in München und an der Münchener Akademie wichtige Anregungen empfangen und sein Leben lang innige Beziehungen mit seiner engeren Heimat aufrecht erhalten hat, der in seiner Kunst der leicht gleichförmigen und eintönigen oder überzarten und fast süßlichen englischen Art gegenüber ursprünglich

deutsche Kraft sowie vielfältiges und feinfühliges Unterscheidungsvermögen offenbarte. Markige Charakteristik im männlichen Bildnis, Anmut und Vornehmheit im Damenporträt sind ihm mit Lenbach gemein. Gleichsam als Lenbachs Nachbar hat *Hubert Herkomer*[141]) an der bayerisch-schwäbischen Stammesgrenze in Waal bei Landsberg im Jahre 1849 das Licht der Welt erblickt. Auch er hat wie Lenbach eine harte Jugend erlebt. Schon als Kind war er mit seinem Vater, den es an der Hobelbank und bei der Herrgottschnitzerei nicht duldete, nach Amerika und nach England ausgewandert. Dann war er wieder mit dem Vater in die Heimat zurückgekehrt und schließlich nach München gelangt, wo er seine eigentliche künstlerische Laufbahn begann. Darauf ging er wieder nach England, schlug sich tagsüber als Maurer, abends als Zitherspieler mühselig durchs Leben, bis ihm Zeichnungen für den „Graphic" die Muße verschafften, Bilder zu malen. „Die letzte Musterung", die auf der Pariser Weltausstellung 1878 die große goldene Medaille errang, bedeutete den ersten durchschlagenden Erfolg: schließlich lebte Herkomer wie ein Fürst unter den Malern, der nicht nur eine eigene Kunstschule, sondern auch ein eigenes Theater besaß, in dem er Opern aufführen ließ, die er selbst komponiert, deren Text er selbst gedichtet hatte und in denen er womöglich selbst in der Hauptrolle auftrat! — Und bei all dieser mannigfaltigen künstlerischen Beschäftigung fand er noch Muße, sich in Wort und Tat mit Hilfe seiner reichen Geldmittel als Förderer des internationalen Automobilsports zu geben. Als Porträtist war Herkomer in noch höherem Maße Psycholog und Physiognomiker denn Maler. Im Kolorit, im Ton, in der Beleuchtung, in der stofflichen Charakteristik wurde er von vielen — namentlich späteren — Malern übertroffen, von niemandem aber in der Fähigkeit, die bezaubernde und beglückende Schönheit eines Weibes — die Kraft, die Denkkraft, die geistige Energie, die machtvolle Individualität eines Mannes wiederzugeben, oder eine ganze Anzahl von männlichen Charakteren zu Doelenstücken zu verbinden, die in psychologischer Vertiefung geradezu mit Frans Hals wetteifern. Von solcher Art ist jene oben erwähnte „Letzte Musterung", eine Versammlung schwerfälliger ergrauter Seeleute in ihrer Dorfkirche, ferner die berühmte „Magistratssitzung von Landsberg". An männlichen Einzelbildnissen seien genannt dasjenige des englischen Kunstphilosophen Rus-

Abb. 235 Miß Grant, die Dame in Weiß von Hubert Herkomer
(Zu Seite 284)

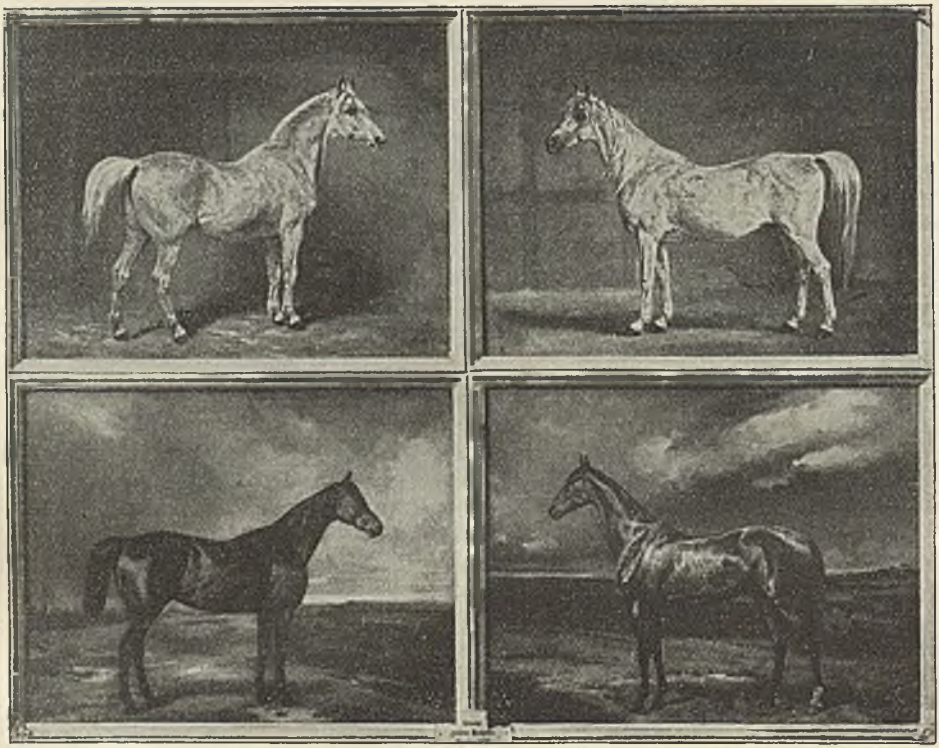


Abb. 236 Vier Pferdedarstellungen in einem Rahmen von Karl Steffeck
(Aus Bruckmanns „Ein Jahrhundert deutscher Kunst")

kin, sowie jenes andere berühmte, das Herkomers eigenen Vater hinter der Hobelbank darstellt. Ein prachtvoller bartumrahmter Handwerker-Denkerkopf schaut uns daraus entgegen von der Art, wie sie gerade im Allgäu nicht gar selten anzutreffen sind. Unter den Frauenbildnissen ragt dasjenige der Miß Kate Grant, der Dame in Weiß, unter allen hervor, dem ein Siegeszug durch sämtliche Hauptstädte Europas beschieden war und vor dem wir Alle als junge Leute bewundernd und schwärmend verweilt haben (Abb. 235). — Die Wirkung liegt nicht, wie behauptet wurde, am schönen Modell allein, vielmehr gerade an der besonderen Fähigkeit des Künstlers, solche Schönheit so wiederzugeben, daß sie einen unbedingt zwingenden Eindruck auf den Beschauer hervorruft. Was Herkomer außer Porträts an Landschaften und sonstigen Bildern malte, läßt auch eine starke persönliche Eigenart erkennen, aber seine Kraft konnte sich dabei nicht voll entfalten, wogegen seine Fehler, die wollige Malerei und die geringe stoffliche Unterscheidung stärker hervortreten. Im Jahre 1914 ist Herkomer gestorben.

Um die Bedeutung der Münchener Koloristenschule jener Zeitspanne zu ermessen, braucht man sie nur mit der gleichzeitigen Berliner Schule zu vergleichen, die, abgesehen von dem einzigen Adolf Menzel (der später besprochen werden soll), nur ein im allgemeinen bescheidenes Dasein gefristet hat. *Karl Steffeck* (geb. 1818, gest. 1890 als Direktor der Königsberger Kunstakademie), der wie Krüger ein frischer Mensch und ein leidenschaftlicher Reitersmann war und jeden Morgen, ehe er seine Werkstatt betrat, einen fröhlichen Ritt durch den Tiergarten unternahm, setzte die Reiter- und Pferdemalerei jenes Altberliner Künstlers fort, vermochte aber bei

all seiner Gediegenheit und Gewissenhaftigkeit und trotz seiner Pariser Schulung Krügers unmittelbare und lebensvolle Auffassung nicht zu erreichen, geschweige denn dessen seltene Fähigkeit in der Wiedergabe der schwellenden Elastizität und des organischen Aufbaues der Pferde. Man vergleiche daraufhin Abb. 154 mit Abb. 236, der Abbildung des bekannten Sportsbildes, auf dem Steffeck, wie es scheint, charakteristische Vertreter der vier vornehmsten Pferderassen darstellen wollte, oben l. den Ungar, r. den Araber, unten l. den Trakehner, r. das englische Vollblut, ohne daß es ihm gelungen wäre, wahrhaft edle und einwandfreie Typen zu schaffen. Noch ungleich weniger glücklich als in solchen Pferde- und anderen Existenzbildern erwies sich Steffeck, wenn er sich zur feierlichen Historie verstieg wie in seinem „Albrecht Achill im Kampfe mit den Nürnbergern (1450)“ (Berlin, Nationalgalerie). Trotzdem besteht seine Bedeutung darin, ein Stück Altberliner malerischer Kultur vom Anfang des 19. Jahrhunderts für die Gegenwart gerettet zu haben. Aus seiner Werkstatt sollte Hans von Marées hervorgehen und ebenso Max Liebermann, der auch in einem pietätvollen Aufsatz der Zeitschrift „Kunst und Künstler“ [142]) seines ersten Lehrers gedacht hat. — Die beiden Couture-Schüler *Rudolf Henneberg* (geb. 1825 in Braunschweig, gest. 1876 daselbst), der Schöpfer der „Jagd nach dem Glück“ (Abb. 239), und *Gustav Spangenberg* (geb. 1828 in Hamburg, gest. 1891 in Berlin), der den „Zug des Todes“ (Abb. 238) gemalt hat, ragen als ausgesprochene Begabungen auf dem Gebiete der Erfindung und Komposition hervor. *Karl Becker* (geb. 1820 zu Berlin, gest. ebenda 1900 als Ehrenpräsident der Akademie), gleichsam der Berliner Piloty, ahmte — recht äußerlich — die venezianischen Koloristen

Abb. 237 Kaiser Karl V. bei Fugger von Karl Becker, Berlin, Nationalgalerie
(Nach Photographie der Photogr. Gesellschaft, Berlin)
(Zu Seite 286)

Abb. 238 Der Zug des Todes von Gustav Spangenberg Berlin, Nationalgalerie
(Nach Photographie der Photogr. Gesellschaft, Berlin)
(Zu Seite 285)

nach. Sein „Karl V. bei Fugger", der gelassen die Schuldscheine des Kaisers im lodernden Kaminfeuer verbrennt (Abb. 237), *Otto Knilles* Tannhäuser und Venus, *Julius Schraders* Abschied Karls I. und sein Tod Leonardos, *Gustav Richters* Auferweckung von Jairi Töchterlein, sein neapolitanischer Fischerknabe und seine ungemein beliebte Königin Luise galten als Hauptwerke der damaligen Berliner Schule. Der ein wenig süßliche Richter erfreute sich auch als Bildnismaler großer Beliebtheit und erscheint auch gegenwärtig auf diesem Gebiete (Abb. 240) immer noch ungleich erträglicher als auf dem des religiösen Historienbildes. Bewunderungswürdige Charakterbilder des südlichen Lebens schuf *Ludwig Passini* in seinen meisterlichen, koloristisch vollendeten Aquarellen[143]). *Paul Meyerheim* (1842—1915), der Sohn des Malers Eduard Meyerheim (Abb. 242) und Freund Adolph Menzels, wußte mit scharfem Blick die Tiere, besonders den Löwen (Abb. 241), zu beobachten, sowie sein frisches Beobachtungstalent, sein gediegenes Können und seine glückliche koloristische Veranlagung bisweilen künstlich komponierten Genrebildern zugrunde zu legen, die artig genug zu betrachten sind, nur daß sich die humoristische Zuspitzung oft gar zu aufdringlich bemerkbar macht. Bezeichnend in jeder Hinsicht ist seine „Tierbude": „In einer Tierbude, an deren Raubtierkäfigen man entlang sieht, ist der auf erhöhter Bühne stehende Elefant der Gegenstand des Interesses der schaulustigen Menge von Landleuten, welche den Raum füllen. Begehrlich streckt das Tier den Rüssel einem schmucken Bauernmädchen entgegen, welches noch zögert, ihm den Apfel zu reichen. Die Umstehenden, groß und klein, beobachten den Vorgang mit gespannter Aufmerksamkeit. Von der Decke hängen ausgestopfte Ungetüme herab, am Boden liegt allerhand Gerümpel fahrender Leute. — Bez.: Paul Meyerheim 1885." (Früherer Jordan'scher Katalog der Berliner Nationalgalerie.) Am bedeutsamsten verkörperte sich die Berliner Malerei dieser Art und Richtung in dem Schaffen des Akademiedirektors *Anton von Werner* (geb. 1843 in Frankfurt a. O., gest. 1914). Werner war in seiner Jugend auf einer Italienfahrt als Freund und Reisegenoß dem Dichter Viktor Scheffel nahe getreten, dessen „Trompeter von Säckingen" er hernach in einer arg süßlichen Auf-

Abb. 239 Die Jagd nach dem Glück von Rudolf Henneberg Berlin, Nationalgalerie
(Nach Photographie der Photogr. Gesellschaft, Berlin)
(Zu Seite 285)

fassung illustrierte. Er sah aber in jungen Jahren mit hellen, klaren Augen scharf beobachtend in die Welt und zeichnete manch trefflichen Studienkopf. Dagegen hat er wohl niemals ausgesprochenen Sinn für Farbe besessen. Allmählich wuchs er sich dann zum königlich preußischen Malhistoriographen aus, der die großen Ereignisse von 1870/71 unter genauer Befolgung aller Reglements und Bekleidungsvorschriften, aber ohne malerische Feinheit und ohne alle Größe im Bilde wiedergab. So hat er auch den Berliner Kongreß und die Kaiserproklamation im Spiegelsaal zu Versailles gemalt. Seine Bilder werden als getreue geschichtliche Urkunden niemals ihren Wert verlieren, dennoch muß man es tief beklagen, daß kein bedeutenderer Künstler als Mitglied des großen Hauptquartiers 1870/71 mitgeritten ist. Der geringe künstlerische Wert der großen Zeremonienbilder von Anton von Werner stellte sich einem so recht augenfällig

Abb. 240 Bildnis der Schwester des Künstlers von Gustav Richter
(Aus Bruckmanns „Ein Jahrhundert deutscher Kunst")

Abb. 241 Löwen von Paul Meyerheim
(Zu Seite 287)

dar, wenn man sie mit Menzelschen verglich, wozu das Schloß in Berlin die beste Gelegenheit bot. Indessen verstand es Werner, den damaligen Geschmack der breiten Massen seiner norddeutschen Landsleute vorzüglich zu treffen, indem er gelegentlich in seine Kriegsbilder lustige oder rührende Züge einflocht, wie in der Darstellung des Kronprinzen Friedrich Wilhelm an der Leiche des französischen Generals Abel Douay (Nürnberg, Städtische Galerie) (Abb. 243), oder in dem Bilde des deutschen Landwehrmannes, der auf beschneiter Landstraße einer Französin ihr Kind abnimmt, es in seinen Armen wiegt und beruhigt. Diese Bilder haben nach dem Weltkrieg eine neue, nicht zu unterschätzende Bedeutung gewonnen, fürwahr nicht als Gemälde, wohl aber als kulturgeschichtliche Urkunden und als Vergleichsmaterial, an dem kein Deutscher gleichgültig vorübergehen sollte. Anton von Werner spielte auch in den Kunstkämpfen der jüngsten Vergangenheit eine wichtige Rolle als der einflußreichste unter den ausgesprochenen Gegnern der Moderne.

Abb. 242 Atelierwinkel von Eduard Meyerheim
(Aus Bruckmanns „Ein Jahrhundert deutscher Kunst“) (Zu Seite 287)

Seine trockene, künstlerisch unbefriedigende, wenn auch bis ins einzelnste genaue Wirklichkeitswiedergabe artete in den bekannten Zeichnungsfolgen eines *Allers* aus, der, mit einer scharfen Beobachtungsgabe ausgestattet, prosaisch wie ein Mitglied der Berliner „Familie Buchholz“ in die Welt sah.

Als Soldaten-, Kriegs- und Schlachtenmaler verdienen neben Anton von Werner Erwähnung, ja ragen oder ragten qualitativ zum Teil weit über ihn hinaus *Karl Röchling* in Berlin, in Düsseldorf der

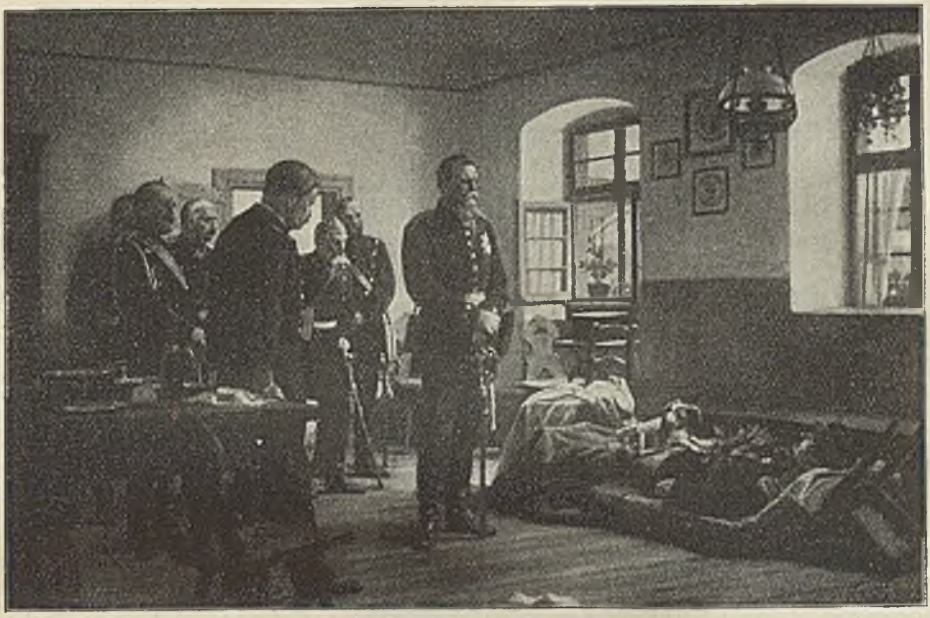


Abb. 243 Kronprinz Friedrich Wilhelm an der Leiche des Generals Abel Douay 1870 von Anton von Werner
Nürnberg, Städtische Galerie

Kürassierdarsteller *Theodor Rocholl, Wilhelm Camphausen* und *Georg Bleibtreu,* in München der vortreffliche Zeichner *Heinrich Lang* und der koloristisch hervorragende Sohn Albrecht Adams, *Franz Adam,* der zwar im Gegensatz zu seinem abenteuerfreudigen Vater keinem Feldzug persönlich beiwohnte, es aber dennoch vorzüglich verstand, die Wucht des Reiterangriffs überzeugend zur Darstellung zu bringen. Allein als der künstlerisch bedeutendste von unsern deutschen Soldaten- und Schlachtenmalern allen, der den Vergleich mit den Franzosen Neuville und Detaille wahrlich nicht zu scheuen braucht, erwies sich der ehemalige Offizier *Otto von Faber du Faur* (geb. in Ludwigsburg bei Stuttgart 1828, gest. 1901 in München). Er war als Reiter eines auffallenden, prachtvollen, orientalisch reich und bunt gezäumten und gesattelten arabischen Schimmels eine bekannte Münchener Straßenerscheinung. In der Darstellung solcher Tiere hat nun auch der farbenselige Meister geschwelgt. Immer und immer wieder erscheinen diese edlen Rosse auf seinen Gemälden — einzeln, in Gruppen, in ganzen Schlachtreihen — in der Ruhe, auf dem Marsch, im Kampf und unter der Einwirkung furchtbarster Anstrengungen — in der Freiheit, unter dem wilden einheimischen Reiter wie unter dem disziplinierten europäischen Soldaten. Der Künstler ward nicht müde, die Einwirkung des Sonnenlichts unter den verschiedensten Verhältnissen auf die Färbung der Tiere, ihrer Schabraken, ihres Lederzeuges zu studieren, dabei Himmel und Erde in seine koloristischen Versuche einzubeziehen. Eine nach seinem Tode veranstaltete Sonderausstellung zu München hat Faber du Faur als einen ausgezeichneten Koloristen kennen gelehrt, wobei sich der bekannte Maler orientalischer Pferde auch sonst als nicht zu unterschätzender Orientmaler offenbarte. Als sein Kollege auf diesem Gebiete ist der trocken registrierende *Wilhelm Gentz* zu nennen, der den deutschen Kronprinzen Friedrich Wilhelm nach Palästina begleitete und dessen Einzug in Jerusalem malte. Als eigentlicher Tropenmaler darf *Eduard Hildebrandt* (1818 bis 1868) bezeichnet werden, der eine Reise um die Welt unternommen hat.

Als Pferdemaler reihen sich Faber du Faur die beiden Frankfurter *Adolf Schreyer* (1828—99) und *Teutwart Schmitson* (1830—63) würdig an. Schreyer sticht koloristisch hervor, Schmitson überwältigt geradezu durch die groß angeschauten Formen, durch die Plastik, das zuckende Leben und die natürlichen Bewegungen seiner Pferde und Rinder, sowie durch die glänzende Lösung des Raumproblems (Abb. 244).

Neben diesen beiden großen Frankfurter Malern mag ihrem Landsmann und Zeitgenossen *Anton Burger* (1825—1905) ein wohlverdientes Plätzchen angewiesen werden. Jene zog es in die weite Welt hinaus, Schmitson nach Berlin, Wien und Italien, Schreyer nach Paris und gar nach Kleinasien und Nordafrika, dieser blieb still daheim oder wanderte höchstens nach Kronberg im Taunus und verliebte sich nach echt Frankfurter Art in die vielen köstlichen Farben-, Beleuchtungs- und Stimmungswunder des alten deutschen Stadtbildes. Er malte enge Gäßchen, den schönen, breiten Fluß, den hochragenden Dom und bevölkerte seine Stadt- und Straßenbilder mit einer liebenswürdig dazu eingestimmten Staffage. Seine zarten kleinen Bildchen atmen eine trauliche Stimmung, die jedem Deutschen unfehlbar zu Herzen gehen muß. Sie lassen in unserer Seele Saiten erklingen wie etwa die Romane von Wilhelm Raabe (Abb. 245). Unsagbar fein ist seine „Landschaft mit den drei Damen“ (in Frankfurter Privatbesitz), die auf der Jahrhundertausstellung in Berlin ausgestellt war. Diesem Bilde fehlt auch die unangenehm glasige Überschicht, die sonst bei Burgerschen Gemälden häufig so störend wirkt. Mit Burger eng verwandt erwies sich *Jakob Fürchtegott Dielmann* (1809—85), der Begründer der Frankfurter Künstlerkolonie zu Kronberg im Taunus. Ein gut Stück an malerischer Kraft und Frische der Auffassung über beide hinaus gelangte dank seiner Pariser Schulung der einstige Frankfurter Rechtsanwalt *Karl Peter Burnitz* (1824—86) in seinen prachtvollen Landschaften. Im Anschluß an die Frankfurter sei schließlich

Abb. 244 Pferde im Schnee von Teutwart Schmitson Prag, Privatbesitz
(Aus Bruckmanns „Ein Jahrhundert deutscher Kunst“)

auch der Hanauer *Georg Cornicelius* (1825–98)[144]) und *Friedrich Karl Hausmann* (1825–86) gedacht, von denen letzterer durch seinen „Galilei vor dem Konzil“ bekannt wurde.

Unter den Düsseldorfer Koloristen ragt der Geschichtsmaler *Peter Janssen* (1844–1908) hervor, ebenso der Genremaler *Klaus Meyer* (geb. 1856), der dorthin aus München kam, wo er Schüler von Ludwig Löfftz gewesen war. Moderner erwies sich *Richard Burnier* (1826—84), ebenso *Ludwig Hugo Becker* (1833 bis 1868), der es bereits wagte, seine Staffelei im Freien aufzustellen und ein Stück Landschaft unter der Einwirkung grellen Sonnenlichtes naturgetreu wiederzugeben. In seinen früheren größeren landschaftlichen Gemälden, in denen auch die menschliche Staffage mehr zur Geltung kommt, schlug Becker gelegentlich auch gemütvolle, um nicht zu sagen empfindsame Töne an und berührte sich dann mit dem in Württemberg geborenen, aber in Düsseldorf tätigen *Theodor Schüz* (1830—1900), einer in künstlerischer wie in menschlicher Beziehung ausgesprochenen Persönlichkeit von großer Liebenswürdigkeit. Genügt auch das grell bunte Kolorit unserem verwöhnten Auge gegenwärtig nicht mehr, so vermögen wir uns der echt deutschen und gemütvollen Grundstimmung, die geradezu an Ludwig Richter erinnert, dennoch nicht zu entziehen (vgl. die Kunstbeilage). Als ein strenger, ernster und großer Porträtist, der in seinem kurzen Leben bleibende Werte schuf, ist *Johann Martin Niederée* (1830—53) zu betrachten.

Abb. 245 Römerberg von Anton Burger
Frankfurt a. M., Städelsches Kunstinstitut
(Nach Photographie Bruckmann, München)

In der Schweiz ragte der Tier- und Landschaftsmaler *Rudolf Koller* hervor (geb. 1828 in Zürich, gest. ebenda 1905), der in seiner Jugend ein Krautfeld oder einen Ahorn in impressionistischer Studie glücklich festzuhalten wußte, sich später aber mehr zu einer sauber durchführenden Technik bekannte. Er vermochte den konstruktiven Aufbau des Tieres, seine augenblicklichsten Bewegungen, die Rassenunterschiede und individuellen Merkmale, endlich die Widerspiegelung des tierischen Seelenlebens im Gesichtsausdruck, in den Ohren- und Schweifbewegungen vorzüglich aufzufassen und wiederzugeben[145]) (Abb. 246). In dem andern großen Schweizer Maler jener Generation, *Ernst Stückelberg* (geb. 1831 in Basel, gest. ebendaselbst 1903), scheint ein altdeutscher Meister, etwa vom Schlage Ambergers, wiedergeboren zu

Abb. 246 Idylle von Rudolf Koller
(Nach Photographie O. Felsing, Berlin)
(Zu Seite 291)

sein. Seine Bildnisse atmen eine kräftige leibliche Gegenwart. Sie sind klar in der Farbe, großzügig in der Anordnung, treuherzig in der Erfassung des Seelenlebens. In altdeutscher Weise sind sie sehr hell gemalt mit wenig Schatten und besitzen daher keine besonders kräftige Plastik der Modellierung. Je nach der Individualität des Darzustellenden ist aber jedes Bildnis koloristisch verschieden behandelt. Dabei macht sich eine naive Freude an der buntfarbigen Einzelerscheinung der Natur geltend, der entsprechend ein Blatt, eine Blume, ein Schmetterling in die Porträtkomposition einbezogen ist (Abb. 247): „Knabe mit Blatt. Gelbgraue Jacke mit schwarzen Litzen. Derselbe Ton in den Schatten des Gesichtes. Braunes Haar. Das Blatt eintöniges Grün mit helleren Rippen. Im Hintergrund die starke Bläue des Himmels mit weißen Wölkchen. — Bez. unten links braun: E. Stückelberg (1874)." (Katalog der Berliner Jahrhundertausstellung.)

In Wien wagte den Aufstieg zu den höchsten Höhen der Kunst *Karl Rahl* (daselbst 1812 geb., 1865 gest.), der eine Mittelstellung zwischen den Münchener Malern Kaulbach und Piloty einnimmt. Rahl scheint versucht zu haben, Rubens die Fülle der Erscheinungen und Palma Vecchio den Glanz der Farbe zu entlehnen, vermochte aber der Natur nicht wahrhaft gerecht zu werden. Er ließ sich auf mythologische Darstellungen ein, sein verhältnismäßig Bestes hat er aber im Bildnis gegeben. Aus Rahls und Waldmüllers Schule ging *Johann von Straschiripka* hervor, unter dem Künstlernamen *Canon* bekannt, 1830 in Währing bei Wien geboren, 1848 bis 1855 Offizier, als Künstler im Morgenland, in Frankreich und in England tätig, dann in Karlsruhe 1860—69, in Stuttgart 1869—74 und schließlich in Wien, wo er 1885 starb — auch er ein nicht gerade bedeutender Maler mythologischer Vorwürfe, aber ein „Meister ersten Ranges" in der Kunst, „gute Köpfe zu malen". In der KarlsruherKunsthalle prallt man förmlich von seinem lebensprühenden Bildnis Joh. Wilh.

Mittagsruhe bei der Ernte von Theodor Schüz

Stuttgart, Württ. Gemäldegalerie
(Mit Genehmigung der Verlagsanstalt F. Bruckmann, München)

Paul Neff Verlag (Max Schreiber), Eßlingen a. N.

Schirmers zurück, so plastisch hebt sich das rötliche Gesicht mit der stark belichteten Stirn von dem blaugrünen Hintergrund ab (Abb. 248). „Er besaß die gründlichste Kenntnis der alten Meister, hatte alle Galerien von Petersburg bis Madrid durchstudiert und verfügte über ein anatomisches Wissen, wie man es sonst nur bei Ärzten findet. All sein Können und Wissen verstand er auf seinen Bildern zur Anwendung zu bringen. Die Köpfe . . . waren immer mit größter Meisterschaft und seltenem Können nach der Natur gemalt, alles übrige des Bildes war mehr mit Hilfe eines umfangreichen künstlerischen Wissens hergestellt in einer manchmal übertrieben barocken und schematischen Art, wie es seine Doppelnatur verlangte." Der große Maler Wilhelm Trübner, dessen „Personalien und Prinzipien" [146]) diese Charakteristik entnommen ist, nennt Canon sogar neben Feuerbach, Thoma und Leibl den einen der „vier größten Könner des Jahrhunderts". — Während *Friedrich Friedländer* (1825—99) seinen Ruf als „letzter Altwiener Sittenmaler" genießt, zeichnete sich der an den Franzosen gebildete edle, ernste, poesievolle *Emil Jakob Schindler* (1842—92) als Landschaftsmaler aus. Die hohen, feierlich wirkenden Bäume, die Zypresse und die Pappel verleihen seinen Gemälden das Gepräge. Aber der bedeutendste österreichische Maler jener Generation war neben Canon ohne Zweifel *August von Pettenkofen* (geb. 1821 in Wien, gest. daselbst 1889) [147]). Er verdient mit Meissonier und Menzel verglichen zu werden, von denen er jenen wohl ebensosehr übertrifft, wie er hinter diesem schließlich doch zurückbleibt. Meissonier und Menzel malten ihre Soldatenbilder vom hohen vaterländisch geschichtlichen Standpunkt aus. Sie ließen darin gern — jener den Kaiser der Franzosen, dieser den großen Preußenkönig erscheinen. Pettenkofen, der selbst jahrelang Reiteroffizier gewesen war, malte den Subalternoffizier oder den gemeinen Mann. Außerdem begeisterte er sich für das Roß in jeglicher Gestalt, namentlich für das Roß der Pußta, für die Pußta selbst, ihre schwermütigen landschaftlichen Reize und ihre sonnverbrannten Bewohner (Abb. 249). Er schaute aber auch voll schlichter menschlicher Anteilnahme dem Schuster und Schneider in die Werkstatt und schlug gelegentlich Spitzwegsche Töne an. Außerdem ist er ein ausgezeichneter Porträtist, namentlich hochgestellter Persönlichkeiten, gewesen. Im allgemeinen übertreffen seine kleinen Bildchen seine großen „Maschinen". Immer aber wußte er geschichtliche und kostümliche Treue mit einem hochentwickelten Sinn für Farben- und Lichtstimmung zu verbinden. Er hat Probleme wie Manet und die Meister von Barbizon aufgegriffen, und sein feines Silbergrau erinnert gelegentlich geradezu an Velasquez. Es ist prachtvoll, wie Mann und Roß und Gerät auf seinen Bildern im Raum stehen und wie sie von Luft und Licht umflossen sind. Dabei opferte der gewissenhafte Künstler dem flüchtigen Reiz der Erscheinung niemals den konstruktiven Aufbau des menschlichen und tierischen Organismus. Das August von Pettenkofen-Kabinett

Abb. 247 Knabe mit Blatt von Ernst Stückelberg
(Aus Bruckmanns „Ein Jahrhundert deutscher Kunst")

Abb. 248 Bildnis des Malers Johann Wilhelm Schirmer von Johann von Straschiripka, gen. Canon Karlsruhe, Kunsthalle (Zu Seite 292)

der Berliner Jahrhundert-Ausstellung gehörte wie das Spitzwegsche zu den Räumen, in denen der Beschauer den reinsten und ungetrübtesten Genuß empfand. Pettenkofens Bilder vermögen auch der in malerischer Hinsicht verwöhnten Gegenwart voll zu genügen.

Einen wesentlichen Umschwung erfuhr durch die Künstler dieser Generation die Landschaftsmalerei. Jedes Geschlecht schaut die Natur mit anderen Augen an und sieht ihr andere Seiten ab. Die Klassizisten, die Rottmann, Reinhart, Koch, hatten die großen Linien, die edlen Formen ins Auge gefaßt; die Romantiker vom Schlage der Schwind und Lessing hatten in der Natur die deutsche Märchenstimmung entdeckt, andere Romantiker, wie *Etzdorf, Zwengauer* und der nachgeborene *Winkler* hatten die romantische Schönheit des Hochgebirges auf die Leinwand zu zaubern versucht, reichten auch ihre groben und dabei schwächlichen Mittel freilich nicht dazu aus (vgl. ihre Bilder in der Neuen Pinakothek zu München). Sie bevorzugten die kräftig in die Augen fallenden Reize der Natur, denen bis auf den heutigen Tag herab der sogenannte Tourist nachgeht und wie sie der Theatermaler älterer Schule verwertete. Mit den Landschaften der Pilotyschen Generation, mit den beiden Brüdern *Andreas Achenbach* (1815—1910) und *Oswald Achenbach* (1827—1905) in Düsseldorf, mit *Eduard Schleich* dem Älteren (1812—74) und *Adolf Lier* (1826—82) in München, auf die später *Joseph Wenglein* (1845—1919) und *Ludwig Willroider* (1845—1910) folgen sollten, gewann eine Strömung in der deutschen Landschaftsmalerei die Oberhand, die zur Zeit der Romantiker und Klassizisten nur von einer kleinen Gruppe von Naturalisten gepflegt worden war. Andreas Achenbachs Auftreten war von dem Altonaer *Ludwig Gurlitt* (1812—97), dasjenige Schleichs von dem Hamburger *Christian Morgenstern* (1805—67) vorbereitet worden. Morgensterns Beispiel führte Schleich in den Isargrund und das Dachauer Moos und erwies sich so für mehrere Künstlergeschlechter bis auf die Gegenwart herab maßgebend. Es ward fortan weder ausschließlich auf die große Linie und edle Form noch auf romantische Stimmung, sondern auf die volle, ganze und große Natur, ihre wechselnde Färbung, ihre Luft- und Lichtstimmungen sowie auf gute, lebensvolle stoffliche Charakteristik gesehen, wenn auch bei aller Naturtreue noch etwas Romantik in die neue Anschauungsweise herübergerettet wurde. Von Eduard Schleich dem

Aufziehendes Gewitter von Eduard Schleich

München, Neue Pinakothek

Paul Neff Verlag (Max Schreiber), Eßlingen a. N.

Abb. 249 Szolnoker Markt mit Kürbissen von August von Pettenkofen
Wien, Privatbesitz
(Aus Bruckmanns „Ein Jahrhundert deutscher Kunst")
(Zu Seite 293)

Älteren geben wir eine niederdeutsche Flachlandschaft mit Windmühlen bei stimmungsvoller Abendbeleuchtung wieder (Abb. 250), außerdem (in einer Kunstbeilage) ein Gemälde aus der Münchener Neuen Pinakothek: „Aufziehendes Gewitter". Von Adolf Lier „Die Theresienwiese bei München", gleichfalls aus der Pinakothek, bezeichnet: „A. Lier 1882" (Abb. 251). Das Weithingestreckte der gewaltigen Ebene[148]) wird durch die gleichlaufenden Wagerechten wundervoll zum Ausdruck gebracht. Es herrscht eine großartige Ruhe. Nur in der Ferne tauchen die Häuser und Kamine der großen Stadt auf. Im Mittelpunkt des Bildes weidet ein Hirt seine Herde. Er ist gerade im Begriff, sie in den Nebelschwaden hineinzutreiben, der die Wiese überzieht. Im Verhältnis zu den kleinen Figürchen wirkt die Landschaft um so größer, im Gegensatz zum Getrippel und Getrappel der Tiere um so ruhiger. Hinter dem Nebelschwaden taucht mit hoch erhobenem Arme die Riesenbavaria von Schwanthaler auf, umstanden von König Ludwigs I. Schöpfung, der von Klenze erbauten Ruhmeshalle; dahinter, bereits am Horizont, der Bavariapark. Erde und Himmel, Mensch und Tier, Bauwerk und Bildwerk sind zu einem wundervollen Gesamteindruck verbunden. Die Weite und Großzügigkeit der Münchener Landschaft ist in diesem Bilde vorzüglich getroffen, fast möchte man sich zu der Behauptung versteigen, daß uns daraus die frische, herbe und nervenstärkende Luft entgegenweht, die den Aufenthalt in München so begehrenswert erscheinen läßt.

Andreas Achenbach bevorzugte die norddeutsche und nordische Strandlandschaft (Abb. 252), Oswald Italien mit dem blauen Himmel, der kräftigen südlichen Sonne und den farbigen Trachten seiner Bewohner (Kunstbeilage). Wie dieser, so

Abb. 250 Abendlandschaft von Eduard Schleich dem Älteren
(Nach Photographie der Photogr. Gesellschaft, Berlin)
(Zu Seite 295)

ging auch der Hamburger *Askan Lutteroth* nach Italien, an jenen schloß sich der norwegische Marinemaler *Hans Gude* an. Die Schweiz besaß an dem Genfer *Al. Calame* (1809—63) einen Landschafter, der mit hoher Meisterschaft die großartige Alpennatur seines Heimatlandes zu schildern wußte und viele auswärtige Maler dorthin zog.

Die religiöse Malerei ward und wird auf dieser Stufe der Entwicklung, abgesehen von vielen konventionell süßlichen Malern, wie *Pfannschmidt* in Berlin (1819—87), durch zwei voneinander grundverschiedene, aber gleich eigenartige Persönlichkeiten vertreten. Der im Jahre 1844 in Ungarn geborene, 1900 gestorbene Michael Lieb, der den Künstlernamen *Mihály Munkácsy*[149]) annahm, malte anfangs in Düsseldorf Bilder aus dem ungarischen Volksleben, später in Paris solche aus der „Gesellschaft", um 1882 mit einem Christus vor Pilatus hervorzutreten, auf den zwei Jahre später eine Kreuzigung folgte. Der Christus vor Pilatus erlebte

Abb. 251 Die Theresienwiese bei München von Adolf Lier
München, Neue Pinakothek
(Zu Seite 295)

Sturm in der Campagna von Oswald Achenbach

Stuttgart, Württ. Gemäldegalerie

Paul Neff Verlag (Max Schreiber), Eßlingen a. N.

Abb. 252 Mondscheinlandschaft von Andreas Achenbach
(Nach Photographie der Photogr. Gesellschaft, Berlin)
(Zu Seite 295)

einen Triumphzug durch die europäischen Hauptstädte, und wir haben alle als junge Leute staunend und bewundernd davor gestanden (Abb. 253). Man befindet sich in großmächtiger, weiträumiger Halle, die baukünstlerisch gegliedert und geschmückt, vorn kräftig beleuchtet, hinten im Dämmerlicht gehalten ist. Darin Christus, Pilatus und das Volk der Juden. Vorn die Pharisäer und Schriftgelehrten mit großen leidenschaftlichen Gebärden, hinten, durch Schranken und einen römischen Kriegsmann zurückgehalten, die erregte, heulende, schreiende, sich wild gebärdende Volksmenge. Alle aber sind von dem gleichen Wunsch beseelt, daß Christus gekreuzigt werde. Und nun Pilatus, unschlüssig, mit sich selbst im inneren Widerstreit, auf seinem prunkenden Thronsessel ein in sich zusammengesunkener armer, schwacher, zweifelnder Mensch. Dagegen ihm gegenüber Christus, von wildem Todeshaß umbraust, aber in sich selbst fest, ruhig, zuversichtlich. — Das Bild übt eine bedeutende Wirkung aus. Es ist in jeder Beziehung mit den raffiniertesten Mitteln durchgeführt. Man achte nur einmal auf den Effekt, wie die Gestalt Christi von der Lanze des römischen Kriegsknechts überschnitten wird. Dann der Gegensatz zwischen der rohen Körperkraft des Kriegsknechts und der seelischen Macht Christi! — Dazu gesellt sich eine vorzügliche, an den Franzosen gebildete Mache — ein trefflicher Kolorismus, ein fein abgestimmtes Helldunkel. Betrachtet man aber das Gemälde (und sei es auch nur in der Abbildung) lange und aufmerksam, so wird man sich doch eines gewissen gequälten und gekünstelten Wesens, einer Übertreibung in allem und jedem bewußt. Es fehlt die von Herzen kommende und zu Herzen sprechende unmittelbare Überzeugungskraft. Diese besitzt in vollstem Maße

Abb. 253 Christus vor Pilatus von Mihály Munkácsy
(Zu Seite 296)

der Deutschbalte *Eduard von Gebhardt*. Kaum läßt sich ein größerer Gegensatz denken. *Eduard von Gebhardt* ist in Sankt Johannes in Esthland 1838 geboren und wurde Professor an der Akademie in Düsseldorf. Er stellte die im Neuen Testament erzählten Vorgänge aus dem Leben Jesu in seinen Tafelbildern wie in den berühmten Wandgemälden im Kloster Loccum und in der Friedenskirche zu Dresden mit einer religiösen Innigkeit und Kraft zugleich dar, wie sie in dieser Verbindung im 19. Jahrhundert kaum ein zweites Mal in die Erscheinung getreten sein dürften. Auffällig an seinen Gemälden ist die Wahl des Schauplatzes und der Trachten. Diese bot dem Künstler des 19. Jahrhunderts stets besondere Schwierigkeiten. Frühere Zeiten waren darin glücklicher, indem sie die Erzählungen der Heiligen Schrift ganz einfach so wiedergaben, wie wenn sie sich in ihren Tagen zugetragen hätten. Der Künstler des 19. Jahrhunderts aber war mit geschichtlichem Wissen zu sehr beschwert, als daß er nicht gewußt hätte, daß Christus und die Seinen sich anders getragen und anders gewohnt haben als wir. Sich nun kunst- und kostümgeschichtlich in die Zeit und das Land Christi zu versenken, wie es viele Künstler, so auch Munkácsy, taten, führt schließlich doch zu keinem befriedigenden Ergebnis und lenkt vor allem von der Hauptsache ab. Da verfiel Gebhardt auf den eigenartigen Ausweg, die Umgebung Christi in die Tracht desjenigen Zeitalters deutscher Geschichte zu kleiden, das in seinen Augen vom stärksten religiösen Leben erfüllt war — des Zeitalters der Reformation. Unsere Abbildung (Abb. 254) läßt diese Eigenheit Gebhardtscher Malerei weniger hervortreten, als den Hauptzug in seinem Wesen: die urdeutsche, innige, kraftvolle religiöse Auffassung.

Zum Schluß dieses Abschnittes sollen nun zwei Künstler besprochen werden, die ihre geistige Nahrung aus so verschiedenen Wurzeln sogen und sich zu so bedeutenden, ganze Epochen umspannenden und weit in die Zukunft herein wirksamen Persönlichkeiten auswuchsen, daß sie jeder Eingliederung in ein kunstgeschichtliches Kapitel spotten. Uns aber schien es, daß ihnen verhältnismäßig am

Abb. 254 Abendmahl von Eduard v. Gebhardt, Berlin, Nationalgalerie
(Nach Photographie der Photogr. Gesellschaft, Berlin)

wenigsten Zwang angetan würde, wenn sie gleichsam an der Schwelle, die von der Anlehnung an die alten Meister zur freien, selbständigen modernen Kunst führt, ihren Platz erhielten. Anselm Feuerbach und Adolph Menzel ragen über ihre, den großen Farbenkünstlern der Renaissancezeit nachstrebenden Genossen um mehr denn Haupteslänge empor. Während die anderen zumeist nach belgisch-französischen Rezepten malten, suchten und rangen sie unaufhörlich nach selbständigen und eigenartigen Ausdrucksformen. Der feststehenden Manier der anderen entspricht daher bei ihnen eine reiche und mannigfaltige Entwicklung. In einer Zeit, in der die Gedankenkunst der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts — die Gedankenkunst, die zweifellos viele eigenartig deutsche Elemente in sich enthielt, zugunsten der Nachahmung des Auslandes daran gegeben wurde, erstanden uns diese echt deutschen und aufrechten Männer, die, wenn sie sich auch willig vom Ausland beeinflussen ließen, dennoch tiefe Schätze deutschen Geistes zutage gefördert haben.

Anselm Feuerbach[150]) (Abb. 255) stammte aus einem alten und geistig bedeutenden Geschlecht, das bereits je einen großen Archäologen, Philosophen und Gesetzgeber hervorgebracht hatte, einem Geschlecht, dem aber erst der Maler den höchsten Glanz verleihen sollte. Der Maler war der Enkel des Gesetzgebers und der Sohn des Archäologen — und ein Stich ins Gelehrte und Gedankliche, ins Akademische und Klassizistische ist ihm stets eigen geblieben. Der sonst aller Autorität spottende Künstler war sein Leben lang bemüht, was sein feinsinniger Vater gefühlt und gedacht, erträumt und ersehnt hatte, in die Tat umzusetzen. Geboren wurde er — 1829 — zu Speyer, wo sein Vater damals am Gymnasium wirkte. Dieser erhielt, als der Knabe sieben Jahre alt war, auf sein Buch „Der vatikanische Apollo" einen Ruf als Universitätsprofessor nach Freiburg i. B. So wuchs Anselm Feuerbach angesichts des Schwarzwaldes und seiner Berge auf, im väterlichen Hause umgeben von Stichen und Gipsabgüssen nach der Antike, während ihm vorm Schlafengehen der Vater selbst in seiner „plastisch weichen Art" den Homer vorlas und ver-

deutschte. Im Jahre 1845 bezog das Wunderkind bereits die Düsseldorfer Akademie, an der er seine eigentliche Lehrzeit durchmachte, den emsigsten Fleiß an den Tag legte, zu allen damals gefeierten Düsseldorfer Größen, wie Sohn, Lessing, ja sogar Schirmer in Beziehungen trat und von dem Akademiedirektor Schadow geradezu verwöhnt wurde. Trotzdem fühlte er sich in Düsseldorf nicht befriedigt, siedelte vielmehr 1848 nach München über, wo er von Rahl Anregungen empfing, sich aber im allgemeinen einem genialischen Dolce far niente ergab. „Das Leben ist hier frei und heiter, ich bin heimisch in München, als wäre ich hier geboren. Im Englischen Garten spazieren, beim Tambosi (Kaffeehaus am Hofgarten unter den Arkaden) sitzen, gute Musik hören, ist so angenehm. Andere tun es auch, warum ich nicht? Ich kann nur Liebes und Poetisches von meinem hiesigen Aufenthalt sagen.“ Trotzdem litt es Feuerbach auf die Dauer auch in München nicht, vielmehr ging er 1850 zu Wappers nach Antwerpen und das Jahr darauf nach Paris zu Couture. Couture war der vielbewunderte Werkstattmeister, den man dort damals allgemein aufsuchte, aber der klassizistisch veranlagte und erzogene Feuerbach mußte sich ganz besonders zu jenem Künstler hingezogen fühlen, der die große antikisierende Gebärde von der Zeichenkunst des beginnenden auf die Malerei der Mitte des 19. Jahrhunderts übertragen hatte. Zugleich erklomm der deutsche Maler in dem Pariser Atelier den Gipfel technischen, im besonderen koloristischen Könnens der damaligen Zeit. Feuerbach machte geradezu eine Couture-Periode durch. In der Berliner Nationalgalerie hängt ein „Weiblicher Kopf“ von Couture aus dem Jahre 1853, vor dem der Beschauer den Zusammenhang Feuerbachs mit seinem französischen Vorbild zum Greifen deutlich empfindet. Bis hierher unterschied sich unser Künstler in seiner Entwicklung nicht sonderlich von vielen anderen deutschen Malern seiner Generation. Ließen es sich aber nun die Künstler vom Schlage eines Piloty damit genügen, so fühlte sich Feuerbach immer noch nicht befriedigt. Gerade dem Besten und Eigensten, das in ihm schlummerte, konnte ein Couture nicht Genüge leisten. Der Deutsche lechzte nach einer anderen, tieferen und innerlicheren Auffassung von der Antike, als sie ihm der Franzose trotz seiner gewaltigen Rhetorik zu geben vermochte. Ihn dürstete danach, gleich Goethe an der Quelle selbst zu trinken. Die uralte deutsche Sehnsucht nach der Antike, nach dem Süden, nach Italien, nach Rom — nach Form, Schönheit, Erhabenheit und Monumentalität hatte ihn mit unwiderstehlicher Gewalt gepackt. Im Jahre 1852 wanderte er zum erstenmal über die Alpen, und der Dichter Viktor von Scheffel war des Malers Weggenoß. Auf klassischem Boden ging sein innerstes und heiligstes Sehnen in Erfüllung; in ständiger Steigerung: in Venedig, Florenz und Rom sog er die volle Schönheit italienischer Kunst, italienischer Landschaft und italienischen Menschentums in sich ein, bis er endlich in Nana, der römischen Handwerkerfrau, sein Ideal weiblicher Formenschönheit und -vornehmheit verkörpert fand. Feuerbach sehnte sich von ganzem Herzen danach, ein neuer Tizian, Veronese oder Bordone, kurz, ein Mann vom Schlage der großen venezianischen Cinquecentisten zu werden. Aber seine Seele, die zugleich deutsch und modern fühlte, widerstrebte diesem Verlangen. Er war eine problematische Natur. So sehr Feuerbach, wie kaum ein anderer, Italien liebte und zu genießen verstand, ein Rest von Heimweh nach deutscher Sprache und deutschen Menschen hat stets an ihm gezehrt. Daher begrüßte er im Jahre 1873 mit Freuden einen Ruf nach der österreichischen Hauptstadt. Aber was sollte der ernste, träumerische Schwärmer in dem lachenden, jubelnden, tanzenden Wien, und noch dazu in dem damaligen Wien Makarts?! — Enttäuscht kehrte er nach Italien zurück. Gänzlich einsam, ohne einen Freund an seiner Seite, der ihm die schönheitsdurstigen Augen hätte zudrücken können, ist er, kaum fünfzigjährig, 1880 in einem Gasthaus, dem Albergo della Luna, zu Venedig verschieden.

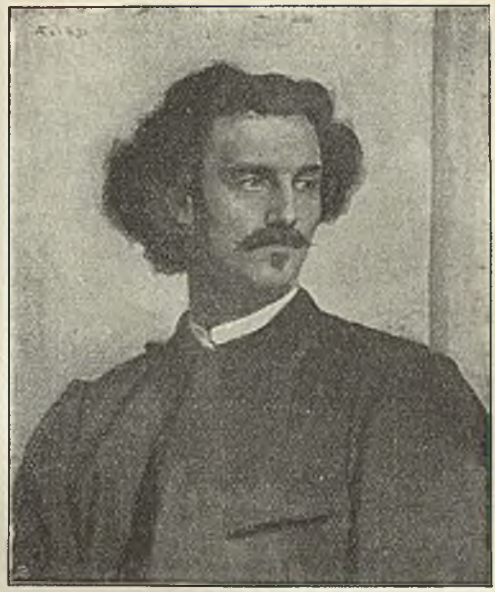


Abb. 255 Feuerbach, Selbstbildnis 1873
Berlin, Nationalgalerie
(Aus Bruckmanns „Ein Jahrhundert deutscher Kunst")
(Zu Seite 299)

Unter den mannigfaltigen und grundverschiedenen Einflüssen, welche dieser unstete Wanderer zeit seines Lebens erfuhr, erlitt seine Kunst zahlreiche und tief einschneidende Wandlungen. Auf vielverschlungenem Wege entwickelte sie sich trotz mannigfacher Hemmungen dennoch siegreich in die Höhe[151]). Auf einem seiner frühesten Bilder, das noch vor die Münchener Lehrzeit fällt, einer skizzierten Allegorie aus dem Jahre 1847, sehen wir Leben und Bewegung, kräftige Kontraposte, eckig gebrochene Linien, eine ausgezackte Gesamtsilhouette. Ein Bacchuszug, der beiläufig ins Jahr 1851, das Jahr der Übersiedlung von Antwerpen nach Paris, fällt, überrascht durch Schön- und Buntfarbigkeit, stürmische Bewegung, die Anordnung einer wie zum Knäuel zusammengepackten Gruppe, die an Genelli erinnert. Vom späteren und eigentlichen Feuerbach verrät das Bild noch ebensowenig wie das vorige. Ins Jahr 1852, dessen Sommer der junge Künstler noch in Paris zubrachte, fällt dann ein Selbstbildnis, das bereits die Klaue des Löwen zeigt. Das Bild ist von hohem Augenpunkt aus genommen, weist auch eine rembrandtisch interessante Beleuchtung von rechts oben auf. Zum erstenmal übt Feuerbach hier eine merkwürdige Enthaltsamkeit in der Farbe — eine Enthaltsamkeit, die später so bezeichnend für ihn werden sollte. Im selben Jahr 1852 liefert er sich mit dem „Hafis in der Schenke", einem trotz des sorgfältigen Aktstudiums wenig erfreulichen Gemälde, ganz an Couture aus: eine Harmonie in Gelb und Blau mit wenig Rot. Das Bildnis des Professors Umbreit von 1853 verrät mit seinem schummrigen Hintergrund in Braungrau, überhaupt in jeder Hinsicht einen stark altmeisterlichen Einfluß, wie es auch dank der kräftig herausgearbeiteten psychologischen Charakteristik einen hochbedeutenden Eindruck hervorruft. Gegen 1854 offenbart sich uns Feuerbach zum erstenmal als Landschafter mit einem äußerst flott, pastos und selbständig behandelten Gemälde. Im Jahre 1854 beginnt sich ferner in Figurenbildern ein unverkennbarer Rokokoeinschlag und eine anakreontische Stoffwahl geltend zu machen: wir erblicken Zigeuner, ein Blumenmädchen, ein Mädchen das einen Vogel betrauert, die pikannte Darstellung einer Dame mit entblößtem Busen, entzückende kleine Teichlandschaften mit badenden Frauen oder sonstiger weiblicher Staffage. Wir gewahren in einer Art pompejanischer Farbenstimmung auf blauem Grunde eine blonde Tänzerin in rotem Rock und mit offenem weißen Hemd, dazu einen farbenreichen Fruchtkranz, der sehr schwer wirkt und wohl so wirken soll, um die Tänzerin leicht erscheinen zu lassen. Ist dies nicht aber trotzdem und trotz der flatternden Haare, Bänder, Röcke doch mißlungen?! — In demselben Jahre 1854 hat Feuerbach sein Selbstbildnis wie van Dyck stilisiert, indem er sich in bewegter Haltung, mit niederländischem Stulpenhandschuh, offenem Kragen und Spitzenmanschetten angetan, vor rotem Vorhang und grauem Hintergrund mit altmeisterlich dunklen und tonigen Farben darstellte. Im selben Jahre malte er die

stürmischen, düsteren, seicentistisch aufgefaßten Bilder einer „Kreuzabnahme“ und einer „Versuchung des hl. Antonius“. Im selben Jahre endlich den „Tod des Pietro Aretino“, ein Bild, das in seiner wilden Dramatik wie ein Wettkampf mit der Pilotyrichtung, in den festlichen Frauengestalten und in dem Silberton aber wie ein Nachklang Paolo Veroneses wirkt (Abb. 256). Das Bild stellt den Augenblick dar, in dem Pietro Aretino, jener ebenso schamlose wie hochbegabte Satiriker der italienischen Hochrenaissance, vor Lachen über ein leichtsinniges Abenteuer einer seiner ebenso zügellosen Schwestern beim festlichen Schmause vom Stuhl fällt und sich den Hals bricht.

Unter dem Einfluß Italiens, das Feuerbach 1855 zum erstenmal betrat, wandelte, vereinfachte und monumentalisierte sich seine Kunst. Er verzichtete freiwillig auf den technisch-koloristischen Glanz, den er sich zu Paris im Atelier Coutures angeeignet hatte, um einzig und allein das Wesentliche der Erscheinung einfach, klar und groß herauszuarbeiten. Die erste reife Frucht dieses Strebens war die prachtvolle Landschaft „In den Bergen von Carrara“, die uns lehrt, daß man über dem Figurenmaler Feuerbach den Landschaftsmaler Feuerbach nicht vergessen darf. Das Charakteristische der Kalkberge, die Großartigkeit des Gebirges und die Schwere der Gewitterstimmung sind wunderbar herausgearbeitet. Die Wolken am Himmel wie die menschliche und tierische Staffage auf der Erde bringen Leben und Bewegung in das an großen und edlen geologischen Formen reiche Bild. Die Farbenstimmung ist herrlich. Das Bildnis Allgeyers, des Biographen Feuerbachs, aus dem Jahre 1857 zeigt allen früheren Bildnissen gegenüber eine entschiedene Steigerung der körperlichen Erscheinung, wie der psychologischen Charakteristik, während das äußerlich Altmeisterliche vollkommen zurücktritt. Im Jahre 1858 während des ersten Aufenthalts in Rom beginnt eine ausgesprochen venezianisch-koloristische Manier: „Dantes Tod“ und „Hamlet“. Feuerbach geht wieder stark in die Farbe, versteht es aber auch, damit psychologisch zu charakterisieren. Auf dem letzterwähnten Bilde herrscht ein leuchtendes, feuriges Rot vor, das in der Mitte des Bildes im Königsmantel aufleuchtet und von dem im Licht gelben, im Schatten blaugrünen Kleide der Königin wie von dem weißen, in kältere blaugrünliche Schatten schillernden Gewand Ophelias eingerahmt wird, wie auch am Boden und im Hintergrund Schillerfarben wiederkehren, während Hamlet selbst mit schwarzem Gewande angetan ist. In demselben Jahre 1858 setzt noch eine andere, gleichfalls venezianisch beeinflußte Manier ein: Feuerbach verliebt sich in das römische Kind, das er in Gruppen vereinigt wiedergibt „Am Springbrunnen“, „Am Wasser“, als „Kinderständchen“. Dabei legt der Künstler den Schwerpunkt durchaus auf die zarten, knospenhaften Formen der Kinderkörperchen; merkwürdig schwermütig und starr schauen dagegen alle diese Kinder darein. Eine Maria mit dem Jesusknaben (1860) klingt an Raffael und Andrea del Sarto an.

Im Jahre 1861 hatte Feuerbach einen Höhepunkt seiner Entwicklung erklommen. Damals malte er Nana, die für ihn den Inbegriff römischer Frauenschönheit verkörperte, sitzend, als Kniestück, unter dem Titel der „Virginia“. Das einzig schöne Bild hängt in der Württembergischen Staatsgalerie in Stuttgart (Kunstbeilage). Es ist unseres Erachtens schlechterdings die edelste Fassung, die Feuerbach der weiblichen Halbfigur gegeben hat, mit der er sich nun so häufig und so erfolgreich beschäftigte. Ferner setzten jetzt die Iphigenienstudien ein und die Bildnisse seiner Stiefmutter, die sich durch ihre rührende Schlichtheit von den übrigen Werken seines hohen Stils unterscheiden, dadurch wieder eine Welt für sich bilden und uns auch menschlich im höchsten Grade ansprechen (Abb. 264). Im Jahre 1863 entstand die Pietà der Schackgalerie, ein wunderbares, tief ergreifendes Gemälde (Abb. 257). Den unendlich oft behandelten Vorwurf hat Feuerbach vollkommen neu und selbständig aufgefaßt und ihn mit persönlichem Empfinden durchdrungen. Die Komposition

Abb. 256 Tod des Pietro Aretino von Anselm Feuerbach. Basel, Gottfried Keller-Stiftung
(Nach Photographie Franz Hanfstaengl in München)

Abb. 257 Beweinung Christi von Anselm Feuerbach München, Schackgalerie
(Nach Photographie Hanfstaengl)
(Zu Seite 302)

gliedert sich in zwei Gruppen: hier Christus und Maria, dort die anderen drei Frauen. Oben der Fels, unten der Unterschenkel Christi bewirken die Cäsur. Der helleuchtende Leichnam hebt sich vom dunklen Fels ab, die drei farbigen Frauenerscheinungen überschneiden den Horizont. Rührend wirkt das verlorene Profil der in die Weite starrenden Frau in der Mitte. Der tiefste Schmerz, der Mutterschmerz, vermag sich nicht zu zeigen: Mariä Antlitz, an Christi Brust gepreßt, ist unsichtbar. Alle Linien gehen wunderbar zusammen, die dumpfe, diskrete Färbung ist dem Gegenstand durchaus angemessen, der Schmerz in Ton und Linie, in Körperhaltung und Gesichtszügen mit einer seltenen Ausdrucksfähigkeit und dem edelsten Maßhalten zugleich ausgedrückt. Im Jahre darauf, 1864, malte Feuerbach das koloristisch hervorragende Bild „Francesca da Rimini". Von 1868 ist der höchst interessante „Mandolinenspieler" ein gleichfalls durch ausgesprochen koloristische Absichten bestimmtes Gemälde, in dem das blauschwarze Haar der Italienerin zu rosa Winden und roten Granaten in interessanten Gegensatz gebracht erscheint. Aber der Versuch, den Feuerbach hier anstellt, durch den Mandolinenspieler mit Weib und Kind edles, heiteres, volles Genießen des Lebens zu versinnlichen, gelingt ihm nicht. Dagegen machen die „Lesbia", ferner die „Im Frühling" genannten Versammlungen von vornehmen Frauen, die im Freien die Laute schlagen, singen oder schwärmen, und vor allem der an griechische Grabreliefs anklingende „Orpheus" trotz oder vielmehr zum Teil gerade wegen der Farbenenthaltsamkeit einen ebenso vornehmen wie stimmungsvollen Eindruck. Damals erhielt Feuerbachs Kolorit den charakteristisch stumpfen, dumpfen Alpenveilchenton. Vom Jahre 1870 ist dann wieder ein großartiges Porträt der Nana (Abb. 258). Jede Linie dieser künstlerisch herben Wiedergabe einer herb vornehmen und großartigen Frauenschönheit atmet Empfindung, Vornehmheit und Größe der Formenanschauung. Und nun setzen endlich im letzten Jahrzehnt von Feuerbachs Tätigkeit die großen, zum Teil vielfigurigen Kompositionen ein, während die koloristische Askese wiederum abnimmt. Das Parisurteil (Abb. 259) vom Jahre 1870, in Hamburg, offenbart uns, was Feuerbach als Aktmaler vermochte. Die ebenso gewissenhaft gezeichneten wie vortrefflich gemalten Akte lassen ihn als feinen Kenner und glühenden Bewunderer aller Formschönheit und Bewegungsanmut des Frauenkörpers erkennen, wie sie mit voll-

endeter Reinheit und Keuschheit wiedergegeben sind. Allein was dem Künstler zweifellos letzten Grundes vorschwebte, sich über den Charakter des „lebenden Bildes“ hinaus zu einer wahrhaft zwingenden und ohne weiteres hinreißenden Verkörperung eines poetischen Vorwurfes zu erheben, ist ihm mit dem Parisurteil u. E. nicht gelungen. Dagegen ist die „Iphigenie“ in Stuttgart eine in jedem und im höchsten Sinn gelungene Leistung (Abb. 262). In mächtigen Massen umgibt das Gewand den Riesenleib, im Verhältnis zu dem Füße und Hände — bezeichnend für Feuerbach — gar schmächtig gehalten sind. Von äußerster Feinheit ist die Perlenkette, die sich durch das dunkle, volle Haar windet. Hervorzuheben ist auch das von unserem Künstler so häufig angewandte verlorene Profil, wodurch der Eindruck des Zarten wie des Schmerzlichen wesentlich mitbedingt wird. Endlich war der Künstler hier wie in vielen seiner Gemälde bemüht, die einzig große Gebärde des italienischen Cinquecento zu erreichen. Vielleicht noch bedeutender als die Iphigenie wirkt die Medea, die mit ihren Kindern am Meeresstrand sitzt, während Bootsknechte das zur Abfahrt bereite Schiff in die aufschäumenden Wellen stoßen (München, Neue Pinakothek). In dem Riesenbilde der „Amazonenschlacht“ (5×8 Meter, 1870—72) (Abb. 260) hat Feuerbach wohl den größten Anlauf genommen, dessen er überhaupt fähig war, und das Gemälde wirkt auch gegenwärtig noch jedesmal wie eine Offenbarung, wenn man vor das viel zu wenig aufgesuchte Original tritt, das nach dem Tode des Künstlers seine Stiefmutter, die damals in Nürnberg lebte, dieser Stadt zum Geschenk machte, wo es früher im Rathaus hing, dann in der Gemäldegalerie des Künstlerhauses untergebracht und jüngst daselbst in die denkbar günstigste Beleuchtung gerückt wurde. Die Amazonenschlacht ist kein Schlachtenbild im gewöhnlichen Sinne. Alle Schrecken und Entsetzen des wirklichen Krieges sind daraus verbannt. Es fließt kein Blut in dieser Schlacht! — Es war eben doch keine naturalistische Darstellung eines Ereignisses angestrebt, wie es etwa tatsächlich hätte vor sich gehen

Abb. 258 Nana von Anselm Feuerbach Karlsruhe, Kunsthalle
(Aus Bruckmanns „Ein Jahrhundert deutscher Kunst“)

Abb. 259 Das Urteil des Paris von Anselm Feuerbach
(Mit Genehmigung von Franz Hanfstaengl, München)
(Zu Seite 304)

können, der grausige Vorgang vielmehr auf die Höhe eines an der Antike und an der italienischen Renaissance gebildeten Stiles emporgehoben, der aber im letzten Grunde Feuerbachs persönliches Eigentum war. Der Künstler hatte gewissermaßen versucht, die Idee der Amazonenschlacht in einen gewaltigen Rhythmus von edlen und reinen Linien, Formen und Farben zu verkörpern. In diesem Sinne wirken einzelne Gestalten, Gruppen und Farbenzusammenstellungen, wie etwa der herrliche, in kühnster Verkürzung gegebene Frauenakt oder die Gruppe mit dem hoch aufbäumenden Roß, derartig überwältigend, daß man schlechterdings hingerissen wird und fast ganz übersieht, daß es dem Künstler doch nicht gelungen ist, das Riesenbild als ein einheitlich angeschautes Ganzes vor sich zu sehen und herunterzu-

Abb. 260 Amazonenschlacht von Anselm Feuerbach Nürnberg, Städtische Galerie
(Mit Genehmigung von Franz Hanfstaengl, München)
(Zu Seite 305)

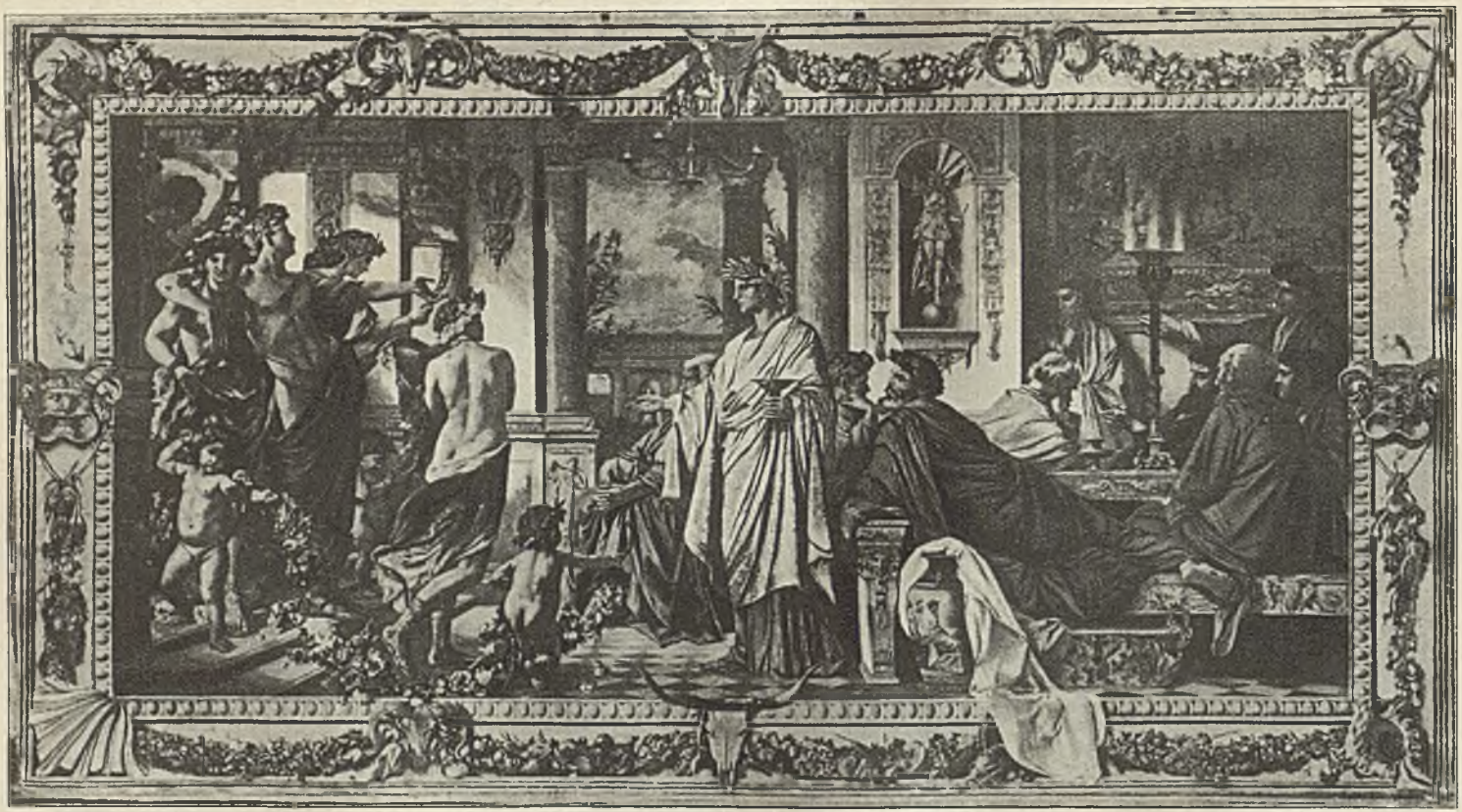


Abb. 261 Das Gastmahl des Plato von Anselm Feuerbach Berlin, Nationalgalerie
(Nach Photographie der Photogr. Gesellschaft, Berlin)
(Zu Seite 308)

malen, ja daß auch die stürmischste Bewegung der Amazonenschlacht wie plötzlich im Fluge gelähmt scheint. Die rollende Bewegung überzeugend zur Darstellung zu bringen, blieb Feuerbach versagt. Ein beinahe ebenso umfangreiches Gemälde wie die Amazonenschlacht lieferte der Künstler mit dem Gastmahl des Plato (Berlin, Nationalgalerie, Abb. 261). Eine frühere Fassung ohne gemalte Umrahmung im Karlsruher Museum. „Platons Dialog ‚Symposion' (das Gastmahl) schildert eine Zusammenkunft verschiedener Freunde und Schüler des Sokrates im Hause des Agathon, welcher seinen ersten Erfolg als Schauspieldichter durch einen Festschmaus feiert. Zugegen sind außer Sokrates und Agathon der Dichter Aristophanes, der Arzt Eryximachos, Phädros, Pausanias und der Erzähler des Vorganges, Aristodemos. Philosophische Gespräche bilden die Unterhaltung, und zwar wird über den Begriff des ‚Eros' gehandelt, auf welchen jeder der Gäste nach seiner Auffassung eine Lobrede zu halten hat. Nachdem Sokrates als der letzte Redner seine tiefsinnigen Gedanken über das Wesen der Liebe dargelegt hat, erschallt Lärm von der Straße her. Alkibiades erscheint weinselig auf der Schwelle; umgeben und gestützt von den ihn geleitenden Mädchen und Sklaven, begrüßt er den Wirt Agathon, um sich sodann, von diesem geladen, am Tische niederzulassen und mit glühender Beredsamkeit den geliebten Lehrer Sokrates zu preisen. — Diesen Wendepunkt hat unser Bild zum Gegenstand. — Die gemalte Umrahmung desselben zeigt Stier- und Widderschädel, Masken, Leier und anderes Schmuckgerät, durch Blumen und Fruchtschnüre verbunden. – Bez.: Feuerbach R(om). 73." Das Werk enthält große künstlerische Schönheiten. Der Gegensatz der beiden Gruppen verkörpert gleichsam zwei verschiedene Lebensanschauungen: rechts lauter große, ruhige Massen, edle Linien, einfache Bewegungen, links Kontraposte, Kurven, Gewandgeknitter, wilde, aufgeregte Gebärdensprache. Zwischen den beiden Gruppen eine starke Cäsur, die durch die Säule kräftig betont wird. Und annähernd auf der Mittelachse des Bildes die edle Dichtererscheinung

Abb. 262 Iphigenie von Anselm Feuerbach
Stuttgart, Württembergische Gemäldegalerie (Zu Seite 305)

Agathons. Dazu eine reiche und mannigfaltige und dabei dennoch zurückhaltende stoffliche Charakteristik. Die vielen überkräftigen Lotrechten, durch die Säulen, Pilaster, Leuchter und stehenden Figuren gebildet, werden durch die wuchtigen Wagerechten des vollen Rahmens wieder wettgemacht. Die ganze Vornehmheit des Griechentums hat Feuerbach in das Bild hineingemalt, aber — von antiker Heiterkeit ist auch nicht ein Hauch darin zu spüren! — Feuerbachs letztes Werk ist das nicht ganz vollendete, rührend schöne „Konzert" in der Berliner Nationalgalerie (Abb. 263). In unnachahmlich feiner, nur Feuerbach erreichbarer Haltung lehnen sich die zarten Gestalten der Musikantinnen an die durch Ebenmaß und Formenadel ausgezeichnete, wohl Palma Vecchio nachempfundene Architektur, heben sie sich von dem goldenen Hintergrund ab, sind sie ganz von Musik und Gefühl erfüllt. Zu ihren Füßen auf der Marmorstufe liegt eine Rose. Dieses Bild ist, wie schließlich die ganze Feuerbachsche Kunst, ein Hymnus auf die Schönheit der Welt und zugleich ein Klagegesang auf die Vergänglichkeit alles Irdischen.

Abb. 263 Das Konzert von Anselm Feuerbach
Berlin, Nationalgalerie
(Nach Photographie Hanfstaengl)

Anselm Feuerbach hat sich niemals damit begnügt, mit schnell erraffter Technik Bilder herunterzumalen, vielmehr sein Leben lang gerungen und nach Stil gestrebt, und es gelang ihm auch, sich einen strengen und großen Stil zu erarbeiten, der unsere Bewunderung verdient und seine Schöpfungen turmhoch über die Produktion seiner Zeit erhebt. Seine Kunst ist so hoch und hehr, so stolz und keusch, so rein und klar, so bedeutend und auch von so ausgesprochen eigenartiger Prägung, daß sie sich in allem Wechsel des Geschmacks siegreich behaupten wird als die eines der edelsten, größten und liebenswürdigsten deutschen Künstler des ganzen 19. Jahrhunderts. Allein zeit seines Lebens blieb er ein unberühmter Mann, und nach seinem Tode war es nicht sein gemaltes Werk, sondern ein „sprachliches Kunstwerk" — das „Vermächtnis" —, welches die allgemeine Aufmerksamkeit auf ihn hinlenkte. Das Buch mußte erst

zu den Bildern führen! — „In dem schriftlichen Nachlasse Anselm Feuerbachs befand sich eine Mappe mit der Überschrift: Aus meinem Leben, von Anselm Feuerbach. Heidelberg, im Frühjahr 1876. Dieselbe enthielt Aufzeichnungen über seine Jugend und über die verschiedenen Perioden seiner künstlerischen Entwicklung je nach den Orten und Schulen, welche er der Reihe nach besucht hatte, sowie Berichte über seine Wirksamkeit als Künstler in Italien, Deutschland und Österreich. Außer diesen persönlichen Eröffnungen fanden sich in einem besonderen Umschlag eine Anzahl kleiner Aufsätze über künstlerische Fragen, Grundsätze und Einrichtungen, nebst einer Sammlung von Aphorismen vermischten Inhalts, unter dem Gesamttitel: ‚Anhang.' Von diesen Schriften waren einige ganz, andere mehr oder weniger ausgeführt, manche auch nur flüchtig hingeworfen. Dennoch ist es unzweifelhaft, daß der Autor eine spätere Vollendung und Veröffentlichung derselben im Sinne trug; dafür bürgen nicht nur verschiedene Stellen in den Aufzeichnungen selbst, sondern auch mehrere Entwürfe zu Vorreden, welche den Papieren beigelegt waren." So beginnt das Geleitwort, welches die Mutter dem Vermächtnis vorangestellt hat, jene edle und hochherzige Henriette Feuerbach (Abb. 264), die in unwandelbarer Treue und seltener Feinfühligkeit mit dem Stiefsohn alles Leid und jede höhere Freude seines Künstlerdaseins teilte und nach seinem Tode, durch den Verkehr mit hervorragenden Gelehrten und eigenes Studium gebildet wie im besonderen in literargeschichtlicher Arbeit geübt, jene zerstreuten Aufzeichnungen durch geschickte Redaktion und, indem sie an geeigneter Stelle Briefe des Künstlers an seine Familie einflocht, zu dem klassischen Literaturdenkmal des Vermächtnisses verdichtete, wobei sie nach den neuesten Forschungen mit strengster Genauigkeit vorging und worin sich nach ihrer eigenen Aussage „kein Wort findet, welches nicht von ihm herrührt". Schließlich deckt sich das Vermächtnis dem Stimmungsgehalt nach auch mit den Werken des Künstlers, der eine edle und hochfliegende, aber auch (schon vom Vater her) leicht verletzliche Seele in seinem Busen trug. Es lag u. E. nicht nur an den Verhältnissen der Zeit, die, von Makart berauscht, seiner ernsten und innerlichen Kunst mit dumpfer Verständnislosigkeit oder gar spöttischer Ablehnung gegenüberstand, sondern auch an ihm selbst, dessen Wollen und Können, wie oben gezeigt wurde, selten restlos ineinander aufgingen — an ihm selbst, dem es an Unmittelbarkeit gebrach und dessen Schöpferkraft nicht immer seinen auf die höchsten Dinge gerichteten Absichten gewachsen war, wenn Anselm Feuerbach sich ewig unbefriedigt fühlte[152]). Ein Zug von Mühseligkeit und innerer Qual zieht sich fast durch sein gesamtes Schaffen. Am glücklichsten war er nach unserer Auffassung in kleineren Gemälden von wenig Figuren, in schlichten, idyllischen Szenen, oder aber wenn er die tiefe Pein seiner Seele in der Verkörperung gleichgestimmter Persönlichkeiten der antiken oder christlichen Mythologie ausschütten konnte, wie in der Iphigenie, der Medea oder der Pietà. Am allerglücklichsten, wenn er Nana, die römische Handwerkerfrau, ohne irgendwelchen geschichtlichen Vorwand, lediglich um ihrer eigenen vornehmen Schönheit willen, malte. Es ist ein herrliches, einzig schönes Gemälde, voll Anmut und Hoheit, vorzüglich gezeichnet und prachtvoll im Kolorit zusammengestimmt, dieses Nanaporträt, das wir in einer farbigen Abbildung bringen. Blauschwarzes Haar und lilaschwarzes Gewand umrahmen die südländisch gelbe, aber äußerst zarte Fleischfarbe. Besondere Akzente bildet das Gold im Haar, am Ohr und in der Kette, die den edlen Hals umfließt. Köstlich ist die Harmonie zwischen dem lachsroten Fächer, dem weißen Tuch und den Händen. Natürlich vermag unsere Abbildung, so vortrefflich sie ist, den feinsten Duft dennoch nicht wiederzugeben, der eben allein von dem Original selbst ausgeht.

So hoch sich Feuerbach über den Durchschnitt seiner Tage erhob, so stimmte er dennoch im letzten Grunde mit den Absichten

Weibliches Bildnis (Nana) von Anselm Feuerbach

Original im Besitz des Herzogs Wilhelm von Württemberg

Paul Neff Verlag (Max Schreiber), Eßlingen a. N.

Abb. 264 Bildnis seiner Stiefmutter von Anselm Feuerbach
(Aus Bruckmanns „Ein Jahrhundert deutscher Kunst“)

und Idealen der historisch-koloristischen Stilkunst seiner Zeit überein. Auch er war „Historienmaler“. Nur daß er alles, was die Zeit anstrebte, in einem tieferen Sinne ersehnte. Wie einst Rethel die zeichnerische, so krönt seine Kunst die koloristische, die letzte vormoderne Periode deutscher Malerei des 19. Jahrhunderts. Ja, mehr als dies, sein Schaffen vereinigt in großartiger Zusammenfassung die Absichten der koloristisch-historischen Periode mit den auf großen und strengen Stil gerichteten Bestrebungen der vorhergehenden Cornelianischen Epoche.

Dem größten süddeutschen sei der größte norddeutsche Künstler jener Entwicklungsstufe gegenübergestellt: *Adolph Menzel*[153]). Wenn er auch bereits 1815 geboren wurde, also etwa ein Jahrzehnt vor den ältesten deutschen Malern, die in diesem Kapitel zur Besprechung gelangten (vgl. S. 255), und wenn er andererseits auch mit einem erklecklichen Teil seines über alle Maßen umfangreichen Gesamtwerkes, und zwar mit geradezu hervorragenden Arbeiten bereits der Moderne an-

gehört, so beruht seine Bedeutung unseres Erachtens dennoch vornehmlich auf dem Beitrag, den er zu der historischen Kunst lieferte. Sein Name wird für alle Zeiten mit dem seines Helden, Friedrichs des Großen, in eins verschlungen fortleben. Wenn Goethe sagt: „Alles Glück eines Kunstwerks beruht auf dem prägnanten Stoffe, den es darzustellen unternimmt", so hatte unser Künstler wahrlich einen prägnanten Stoff gefunden. (Goethe, Aus einer Reise in die Schweiz, 1797, 6. Juni.) Darüber hinaus gilt uns Menzel als der ausgesprochen norddeutsche Künstler. Er verkörpert geradezu die norddeutsche Wesensart aus vorrevolutionärer Zeit: den kühlen Verstand, den strengen, etwas harten Lebensernst, das eiserne Pflichtgefühl, die zupackende Erfassung der Wirklichkeit, den politisch-patriotisch-militärischen Sinn und den scharfen, sarkastischen Witz. Die Tugenden, welche die Chodowiecki, Krüger und namentlich Schadow ausgezeichnet hatten, erscheinen, aufs höchste gesteigert, in Menzel wieder. Was Begas in bombastisch-allegorischer, Anton von Werner in allzu nüchterner und äußerlicher Auffassung versuchte, das vermochte Adolph Menzel zu geben: eine wahrhaft künstlerische Verkörperung norddeutschen, stramm preußischen Wesens. Und doch durchwehten die Seele dieses geborenen Schlesiers, der auch in der preußischen Hauptstadt seiner einheimischen Mundart allezeit treu geblieben sein soll, bisweilen süddeutsche Empfindungen, die sich in seiner Vorliebe für bayerische und österreichische Barockkirchen, überhaupt für den künstlerischen Reiz des katholischen Gottesdienstes äußerten sowie in seiner Anhänglichkeit an die Stadt München — eine Anhänglichkeit, die über seinen Tod hinaus in der Familie Überlieferung blieb und seine Schwester, Frau Krigar-Menzel, bewog, eine ganze Reihe von Gemälden und Handzeichnungen des Meisters den Münchener Sammlungen zu überlassen.

Menzel hat das Licht der Welt in Breslau erblickt, siedelte aber mit seinem Vater, einem Lithographen, bereits 1830, also fünfzehnjährig, nach Berlin über, wo er sich ohne regelrechten Unterricht völlig aus sich selbst heraus zum Künstler bildete. Er zeichnete und er lithographierte, um seinen Lebensunterhalt zu gewinnen. Der Jüngling Menzel, der Zeitgenosse der Romantiker, hat Arabesken gezeichnet und wie Neureuther aus Blumengewinden Menschen entwickelt. Mit einem so romantischen Stoffe wie „Künstlers Erdenwallen" trat er zum erstenmal bedeutsam hervor.

Im Jahre 1836 veröffentlichte er dann „Denkwürdigkeiten aus der brandenburgisch-preußischen Geschichte", zwölf Blätter in Steindruck. Damit betrat er zum erstenmal das Gebiet, auf dem er nachmals Unsterbliches leisten sollte. Was Piloty und viele andere neben und nach ihm vergeblich versuchten, die Menschen vergangener Jahrhunderte im Bilde wieder erstehen zu lassen, das hat Menzel vermocht. Die Maler vom Schlage des Piloty waren im Gewand und im Gerät, in einer hohlen Theaterkunst, im gemalten lebenden Bilde, man möchte heutzutage sagen: im Kino stecken geblieben, auch zersplitterten sie ihre Kräfte, indem sie nach allen möglichen Sternen zugleich griffen. Menzel sammelte seinen Geist auf eine Zeit und auf einen Helden. So gelang es ihm, eine längst entschwundene Epoche, das Zeitalter Friedrichs des Zweiten, des Großen, des Einzigen, mit vollendeter kostümlicher, szenischer, architektonischer Treue und zugleich mit größter zeit- und volkspsychologischer Schärfe aufs Papier, auf die Leinwand, auf den Holzstock zu zaubern. Dabei ging er mit einem wahren Bienenfleiß, einer geradezu archäologischen Gewissenhaftigkeit vor, zeichnete, was er an Bildnissen, Kostümvorlagen, Mobiliar — las, was er an Kostümbüchern, Bekleidungsvorschriften, Exerzierreglements auffinden konnte. Er hätte sehr wohl mit einem Korporal aus des alten Fritzen Tagen über Bekleidung und Ausrüstung sämtlicher preußischer und österreichischer, russischer und französischer Regimenter der damaligen Zeit rechten können! — Es ist ferner bezeichnend für Menzel, daß er z. B.

den Schädel Winterfeldts aufs sorgfältigste studiert hat. Und nun trat zum Fleiß das Genie hinzu, zur analysierenden die synthetische Tätigkeit, zum geistigen Aufnehmen das innere Schauen, eine reich entwickelte Einbildungskraft, ein ohnegleichen schöpferisches Phantasieleben. Menzel ließ sein riesiges Studienmaterial niemals Herr über sich werden, sondern wußte es sehr wohl zu meistern, seinen höheren Zwecken dienstbar zu machen, ordnete es seinen Hauptabsichten unter und in das Ganze seiner Geschichtskompositionen ein. So gelang es ihm, Friedrich den Großen und seine Generale und sein Heer und sein Volk und seine ganze Zeit mit allem Edlen, Hohen und Holden, das in ihr lag, trotz dem genialsten Historiker vor dem Angesicht der Nachwelt wieder aufleben zu lassen. Es sind weder Schemen, noch in alte Prachtgewänder verkleidete Modelle, die uns in seinen Werken entgegentreten, sondern die alten Helden der preußischen Geschichte scheinen leibhaftig mit ihrem ganzen Denken und Fühlen auferstanden zu sein.

Horace Vernet hatte eine französische Geschichte Napoleons mit Holzschnitten in kleinem Format illustriert. Ein findiger Berliner Verleger plante etwas Ähnliches in Bezug auf Friedrich den Großen. Und Franz Kugler, der politische Geschichtsschreiber und vortreffliche Kunstgelehrte, der Lehrer und entscheidende Anreger Jakob Burckhardts, war zur Abfassung dieses Buches ausersehen. Es ist sein Verdienst, Menzel zu den Illustrationen vorgeschlagen zu haben. Auch für den Holzschnitt war dieses Werk von weittragender Bedeutung, da sich Menzel eine eigene Holzschneiderschule für die Illustrationen heranzog, in denen er Friedrich den Großen von der Wiege bis zur Bahre begleitete und alle bedeutenden Ereignisse seines Lebens in knapper, klarer und so selbstverständlich sachlicher Weise schilderte, daß man darüber Kunst und Künstler vergißt und nur an die dargestellte Handlung denkt. Unsere Abbildung (vgl. Abb. 265) gibt die bekannte Episode wieder: Zieten antwortet dem alten Fritz auf dessen Frage, ob er sich etwa einen neuen Alliierten verschafft habe: „Nein, nur den alten da oben, und der verläßt uns nicht.“ — Das Buch geht illustrativ weit über das französische Vorbild hinaus und war, namentlich in Preußen, zum Volksbuch im besten Sinne des Wortes geworden. Lange Jahre, ehe ich von einem Künstler Menzel etwas wußte, war es für mich als Knaben jedesmal ein Fest, wenn mir mein Vater dieses Buch in die Hand gab. — Die erste Auflage erschien 1840. In demselben Jahre ließ Friedrich Wilhelm IV. eine Prachtausgabe der Werke Friedrichs des Großen vorbereiten,

Abb. 265 Friedrich der Große und Zieten von Adolph Menzel
Holzschnitt aus Kuglers Geschichte Friedrichs des Großen

und Menzel erhielt wiederum den Auftrag, 200 Kopfleisten, Vignetten und Schlußstücke dazu zu entwerfen, die gleichfalls im Holzschnitt vervielfältigt werden sollten. Der Künstler trug der wesentlichen Verschiedenheit dieser Aufgabe Rechnung und löste sie geradeso erschöpfend wie die vorige. Dort handelte es sich um ein Volksbuch. Dementsprechend zeichnete er anschauliche, leicht verständliche Bilder, die zumeist Ereignisse darstellen. Hier galt es, Zeichnungen zu schaffen, die feinere und gebildetere Geister fesseln und ergötzen könnten. Deshalb bewegte sich der Künstler in den Vignetten zu den Werken Friedrichs des Großen in der Allegorie, die er in dem Volksbuch nur vereinzelt angewandt hatte. Die sozusagen körperlosesten, geistigsten Gedanken erhalten Körper, Fleisch und Blut. Menzels „Esprit" erwies sich dem Esprit des großen Königs und seines graziösen Zeitalters vollkommen kongenial.

Um die Mitte des Jahrhunderts ward der Zeichner Friedrichs des Großen zu dessen Maler. Er malte Friedrich den Großen auf Reisen — Erste Begegnung Friedrichs mit Joseph II. in Neisse — Friedrich bei Hochkirch — Friedrichs Tafelrunde (Abb. 267) in Sanssouci und das Flötenkonzert Friedrichs des Großen (Abb. 266). „In dem mit Pesneschen Panneaux geschmückten und durch Kerzen erleuchteten Konzertsaale des Schlosses zu Sanssouci spielt König Friedrich in kleinem Hofzirkel die Flöte im Streichquartett. Er hat das Instrument an den Lippen und beendet eine Kadenz, während die Akkompagneurs den Wiedereinsatz abwarten; am Klavier Philipp Emanuel Bach, ... an der Wand rechts lehnt Quanz, des Königs Flötenmeister. Im Hintergrunde auf rotem Sofa Prinzessin Wilhelmine, die Schwester des Königs, ... auf der anderen Seite Prinzeß Amélie mit dem Fächer, die neben ihr sitzende Hofdame anblickend ..."

Die Tafelrunde in Sanssouci 1750 (Abb. 267) beschreibt derselbe Jordansche Katalog: „Der jugendliche Monarch, quervor am Tische, dem Beschauer gerade gegenüber, unterhält sich beim Dessert mit Voltaire, welcher links als Zweiter vom Könige neben dem auf das Gespräch lauschenden General v. Stille sitzt und lebhaft gestikuliert; auf Voltaire folgt Mylord Marishal, mit seinem vom Rücken gesehenen Nachbar sprechend, neben welchem ein Windhund unterm Tische hervorkommt, sodann am vordersten Platz nächst dem Beschauer der Marquis d'Argens in Unterhaltung mit Herrn de la Mettrie; an dessen rechter Seite General Graf Rothenburg, Chef des 3. Dragoner-Regiments, welcher ebenso wie der sich über den Tisch vorneigende Graf Algarotti und sein Nebenmann, der zur Linken des Königs sitzende Feldmarschall Keith, in seinen Mienen den Eindruck der witzigen Bemerkungen Voltaires widerspiegelt. Im Hintergrunde sechs Lakaien teils aufwartend, teils mit Abräumung der Tafelreste beschäftigt. Das Zimmer, der runde Speise-Mittelsaal in Sanssouci, ist mit rot gemustertem orientalischen Teppich ausgelegt; von den zwei Türen, welche sichtbar sind, öffnet sich die zur Rechten nach der Terrasse." Beide Gemälde sind koloristisch auf Purpurrot gestimmt, das beim Konzert in Stühlen und Sofa, bei der Tafelrunde im Teppich am reinsten erhalten ist, in den Kostümen vielfach anklingt und auch in den Gesichtern die entscheidende Rolle spielt. Daneben Orange, Grau der Architektur usw. Friedrich trägt blaue Uniform mit roten Aufschlägen. Beide Male ist Friedrich mit den Mitteln einer ungewöhnlich klugen und dabei dennoch nicht aufdringlichen Komposition durch Linienführung, Farbenwirkung und Beleuchtung als Hauptperson klar und deutlich hervorgehoben. Beim Flötenkonzert steht nur er, ohne eine Überschneidung zu erleiden und ohne mit anderen Personen oder Gegenständen eng zusammengefügt zu sein, allein für sich im luft- und lichterfüllten Raum. Und wenn sich seine Gestalt auch nicht auf der senkrechten Mittelachse der Komposition befindet, so ist die rechte größere Partie ins Dunkel getaucht, die linke hell beleuchtet, so daß sie sich doch wieder die Wage halten. Bei der Tafelrunde bildet Friedrichs

Abb. 266 Flötenkonzert Friedrichs des Großen von Adolph Menzel Berlin, Nationalgalerie
(Nach Photographie der Photogr. Gesellschaft, Berlin)

Erscheinung annähernd den Mittelpunkt des Ganzen. Der Kronleuchter deutet gerade auf sein Haupt herunter. Die Tafelgäste aber bilden rechts und links in rhythmischem Auf und Ab zwei Reihen von Gestalten, die nach hinten in den stehenden Dienern auslaufen, die ihrerseits, Friedrich umklammernd, diesen erst recht herausheben, wie auch der Gast gegenüber gerade erst durch seine Neigung zur Seite den Blick auf den König freigibt. Das Sieghafte und Bezwingende des geborenen Herrschers tritt auch bei Tisch und Spiel in seinen Augen, in seinem Haupte, in seiner ganzen Erscheinung überzeugend hervor. Alle anderen Personen empfangen gleichsam erst von ihm ihren Platz, ihr Recht und ihre Bedeutung. Die feine Geistigkeit aber, die dieses Hofleben erfüllt hat, durchweht und belebt alle Räume. Andererseits ist auch das Räumliche wieder im rein bildkünstlerischen Sinne wunderbar herausgearbeitet. Desgleichen die Beleuchtung und die Tagesstimmung. Bei der Tafelrunde ist es Nachmittag, ist es eben Tag, und durch die offenstehenden Flügeltüren wird dem Beschauer auch ein Blick in den unmittelbar anstoßenden Park vergönnt. Park und Saal bilden ein einziges Ganzes höchster Kultiviertheit. Bei dem abendlichen Flötenkonzert ist dagegen der Innenraum gegen die Außenwelt streng abgeschlossen und das Weben des von künstlichem Licht erfüllten Prunkraumes mit geradezu wunderbarer Kunst zum Ausdruck gebracht. Der in zahlreichen Kerzen erstrahlende Glaskronleuchter mit seinem Flimmerlicht ein malerisches Meisterwerk feinster Art. Die Tafelrunde und das Konzert, 1850 und 1852 datiert, bilden heute noch Hauptwerke der Berliner Nationalgalerie. Einen besonders tiefen Eindruck macht das große Ölgemälde derselben Sammlung „Die Ansprache Friedrichs des Großen an seine Generäle am Abend vor der Schlacht bei Leuthen", das in Menzels Werkstatt bis zu seinem Tode gehangen, und das er sich niemals hatte entschließen können zu vollenden. Sind alle jene Bilder aber koloristisch und namentlich hinsichtlich der Beleuchtungswirkung geradezu hervorragend für ihre Zeit, so sichert ihnen der psychologische und kulturgeschichtliche Gehalt unvergängliche Bedeutung für alle Zeiten. Was weder dem Zeitgenossen des Königs, dem gewissenhaften Zeichner Chodowiecki, noch dem idealistischen Bildhauer Rauch gelungen war, eine erschöpfende bildkünstlerische Vorstellung von Friedrich dem Großen und seiner Zeit zu liefern, vollbrachte Menzel. Seine Bedeutung als nachgeborener Maler und Zeichner des großen Königs ist unvergänglich. Merkwürdig, wie sich der Künstler dabei mit den launischen Rokokoformen und Rokokokostümen abzufinden wußte. Man stößt nie auf einen Mißton, man erhält niemals den peinlichen Eindruck des Gemachten oder Nachgeahmten. Menzel studierte eben den alten Stil mit vollendeter kunstgeschichtlicher Treue, mit außerordentlichem künstlerischen Feingefühl und mit einzigartiger geschichtlicher Anempfindungsfähigkeit, aber er suchte ihn nie weiterzubilden oder gar zu übertreiben. Das Verständnis und die Liebe, die er als Darsteller Friedrichs für den prickelnden Farben- und Beleuchtungsreiz des Innenraums im Rokokogeschmack gewann, führte ihn auch auf seinen sommerlichen Reisen nach dem deutschen Süden in die Rokokokirchen zu München, Salzburg und im Vorgebirge und gab so Veranlassung zu manch hervorragend schönem Gemälde.

Mit dem Regierungsantritt König Wilhelms ward der Maler der friderizianischen Vergangenheit zum Maler der Gegenwart. Er malte die Krönung in Königsberg und lieferte damit nicht, wie die Vernet und Werner, ein großes Zeremonienbild, sondern wahrhaftig ein Gemälde, auf dem alle Pracht der Uniformen, Ordensabzeichen und Toiletten mitsamt dem Innenraum zu einem farbigen Ganzen verschmolzen ist, aus dem sich aber trotzdem jedes einzelne Bildnis lebensvoll und eigenartig heraushebt, und das hinwiederum insgesamt den überzeugenden Eindruck einer feierlichen Handlung hervorruft. Er malte

Abb. 267 König Friedrichs des Großen Tafelrunde in Sanssouci 1750 von Adolph Menzel
(Mit Genehmigung der Photographischen Gesellschaft in Charlottenburg)
(Zu Seite 314)

ferner „König Wilhelms Abreise zur Armee am 31. Juli 1870“ (Abb. 268). Der König fährt in Berlin die Straße „Unter den Linden“ entlang, von allen Seiten ehrfurchtsvoll gegrüßt. Der König dankt schlicht und ernst, die Königin an seiner Seite weint in ihr Taschentuch hinein. Und nun ist es dem Künstler zum Erstaunen gut geglückt, das einstmalige Zusammengehörigkeitsgefühl zwischen Volk und Fürsten mit der altpreußischen Besonderheit von tief gefühlter Achtung auf der einen und einer gewissen Zurückhaltung auf der anderen Seite zum Ausdruck zu bringen. Später stellte Menzel den König und Kaiser auch als Friedensfürsten, Cercle haltend, dar und begeisterte sich überhaupt für den malerischen Reiz des Empfangssaals mit den flimmernden Kerzen, den entblößten Schultern, glänzenden

Toiletten und gezwungen lächelnden Herren- und Damengesichtern, wobei er, wie auch sonst, der ihm angeborenen Neigung zur Neckerei und gelegentlich zum Spott keinen Zwang auferlegte. Mit denselben unerbittlich scharfen Maleraugen wie in die Säle der Fürsten und Vornehmen sah er auf das Getümmel des Volkes, malte er den Esterhazykeller in Wien — Wochentag auf den Pariser Straßen — Sonntag im Tuileriengarten — Gottesdienst in der Buchenallee bei Kösen — die Sommerfrischler auf der Fahrt durch schöne Gegend im Eisenbahnwagen gähnend — die Badegäste zu Kissingen und Szenen aus dem Zoologischen Garten in Berlin.

Einmal hat sich der Hohenzollernmaler und Darsteller des preußischen Kriegsruhms auch von einer ganz anderen Seite gezeigt: „Die Aufbahrung der Märzgefallenen auf dem Gendarmenmarkt" aus dem Jahre 1848 macht einen wahrhaft packenden Eindruck. Eine große Anzahl von Särgen in tiefstem Schwarz sind auf der Kirchentreppe aufgebahrt, im Vordergrund wird ein brauner Sarg durch die tief ergriffene Menge getragen, aus der sich die bunten Abzeichen der Studenten farbig herausheben. Die Bürgerwehr sorgt für Ordnung und treibt das Volk bis auf die Treppe des Schauspielhauses zurück. Die eigenartige Beleuchtung eines frischen Märztages ist überall auf dem Bilde, am Himmel wie auf der Erde, streng durchgeführt. Eine wunderbare, zugleich malerische und seelische Grundstimmung beherrscht das Ganze: es ist März, und es ist Revolutionsstimmung, aber die Stimmung nach dem Sturm, die Stimmung der Wehmut und der Versöhnlichkeit. Und zugleich ist etwas Großes in dieser Volksmenge ausgedrückt: ein jeder fühlt sich als ein ganzer Mann und zugleich als Glied eines Volkes, das mit schweren Opfern ein hohes Ziel erreicht hat. Es ist die Revolution von 1848. Unwillkürlich schweifen die Gedanken von diesem Bilde zu Rethels Totentanz zurück.

Gleichviel welchen Stoff er aufgriff, gleichviel welcher Darstellungsmittel er sich bediente, ob er sich im Holzschnitt oder im Ölbild aussprach — Adolph Menzel war ein großer Phantasiekünstler, wie die Schwind, Böcklin, Thoma und Klinger, nur daß sich die Einbildungskraft des Norddeutschen weniger an poetischen als an geschichtlichen Vorstellungen nährte. Menzel ist uns der große Geschichtsmaler, und wir wollen ihm gegenwärtig erst recht dafür dankbar sein, daß er zwei bedeutende Abschnitte deutscher Geschichte, je das Zeitalter Friedrichs des Großen und Wilhelms I., in gleich hervorragenden Werken verherrlicht hat. Und Kaiser Wilhelm II., mit dem wir in Dingen der Kunstpolitik nicht immer einer Ansicht zu sein vermochten, pflegte seine Dankbarkeit Menzel gegenüber in jeder, oft recht sinniger und bisweilen geradezu rührender Weise zu bezeugen.

Neben dem grundgelehrten und phantasiegewaltigen Geschichtsdarsteller hat aber die außergewöhnlich reich, mannigfaltig und merkwürdig zusammengesetzte Persönlichkeit Menzels einen schlichten Wirklichkeitsdarsteller, einen Künstler schlechthin umfaßt, einen Maler lediglich um des Malens willen, und zwar zu allen Zeiten seiner Wirksamkeit von den vierziger Jahren des 19. bis ins 20. Jahrhundert herein. Dieser zweite Menzel gehörte der Moderne an. Mithin hat Menzel die alten sozusagen historischen Ideale der Kunst des 19. Jahrhunderts wie nur irgend jemand erfüllt, zugleich aber die neuen Probleme der Freilichtmalerei, die zu seiner Zeit in Paris die feinsten und fortgeschrittensten Geister beschäftigten und von dort aus die ganze Welt ergreifen sollten, in Angriff genommen. Darauf war er ursprünglich ganz selbständig und noch vor seinem ersten Aufenthalt in Paris gekommen, wie das wundervolle „Intérieur" in der Berliner Nationalgalerie beweist, das von „1845" datiert und dabei vollkommen modern empfunden und gemalt ist. Zehn Jahre später, 1855, unternahm Menzel dann allerdings einen ersten vierzehntägigen Ausflug nach Paris und ließ sich dort von den französischen

Abb. 268 Die Abreise König Wilhelms zur Armee am 31. Juli 1870 von Adolph Menzel
Berlin, Nationalgalerie
(Nach Photographie A. Schauer, Berlin)
(Zu Seite 317)

Impressionisten anregen. Das impressionistische Gemälde „Erinnerung an das Théâtre Gymnase“ vom Jahre 1856 ist des ein klassisches Zeugnis.

Äußerst reizvoll sind ferner Menzels aus persönlicher Anteilnahme oder auch aus rein malerischen Absichten gemalte Bilder seiner Familienmitglieder, seiner Freunde (z. B. des Oberstabsarztes Puhlmann), seiner Wohnung, seiner Werkstatt, wie auch der trauten alten frühgotischen Klosterkirche, gegenwärtig noch eines der stimmungsvollsten Innenräume von ganz Berlin. In den Familienbildern gibt Menzel in unerreicht feiner Auffassung den zarten Reiz des schlichten und anspruchslosen, aber urbehaglichen und von geistigen Interessen erfüllten Altberliner Familienlebens wieder. Wir bringen hier das Bildnis von Frau Clara Schmidt von Knobelsdorff (Abb. 269) im weißen Kleid, rosa Schal, gelbem Schutenhut mit himmelblauen Bändern. In den Interieurs verfügt Menzel über eine seltene Fähigkeit, sowohl die räumliche Vertiefung als auch die in einem Raum webende Stimmung herauszuarbeiten. Malerisch von außerordentlicher Feinheit ist z. B. die rote Atelierwand, an der zwischen manch glänzendem und gleißendem Gerät und vielen Abgüssen männlicher Hände und Köpfe, unter denen man die Totenmaske Goethes erkennt, als Hauptstück der in vortrefflicher stofflicher Charakteristik durchgeführte Torso der Venus von Milo prangt. Herrlich sind auch die Aquarelle, die lediglich ein Stück Natur darstellen, gesehen durch ein Temperament, dazu häufig durch poetische Auffassung verklärt. Namentlich im bayerisch-tiroler Hochgebirge hat sich unser Altmeister zu derartigen duftigen Bildern in Wasserfarben anregen

Abb. 269 Frau Clara Schmidt von Knobelsdorff von Adolph Menzel Berlin, Nationalgalerie (Mit Genehmigung von F. Bruckmann A.-G., München) (Zu Seite 319)

lassen: etwa ein Ausschnitt aus der Landschaft, im fröhlichsten, saftigsten Grün aller Abstufungen erglänzend, und mitten darin ein Bauernhaus mit frischgeweißten Wänden und schwarzbraunem Holzdach. — Aus einer Periode tiefster Dunkelmalerei, in der er gelegentlich an den jungen Rembrandt erinnert, hatte sich Menzel in den vierziger Jahren, in die eben auch jenes „Intérieur" der Nationalgalerie fällt, zu sehr hellen Tönen hindurchgearbeitet, um später wieder zu einer dunkleren Palette und normaler Beleuchtung zurückzukehren. Auf der anderen Seite stimmte er auch seine Palette danach, ob er ein italienisches Straßenbild, eine oberbayerische Landschaft oder die Berliner Umgebung darstellte. Schon als junger Mann hat Menzel den Eisenbahnzug gemalt, der von Berlin her über das flache Land nach Potsdam fährt, und sein Besuch der Pariser Weltausstellung von 1867, wo er nicht nur mit seinem französischen „alter ego", mit Meissonier, sondern auch mit Courbet verkehrte, führte ihn zur Darstellung der arbeitenden Menschheit. So entstand sein Eisenwalzwerk (Abb. 270). „Der Schauplatz ist eine der großen Werkstätten für Eisenbahnschienen zu Königshütte in Oberschlesien. Die hochgezogenen Schiebwände lassen allseitig Tageslicht ein. Man blickt auf einen langen Walzenstrang, dessen erste Walze die aus dem Schweißofen geholte ‚Luppe' (das weißglühende Eisenstück) aufnehmen soll. Die beiden Arbeiter, welche dieselbe herangefahren haben, sind beschäftigt, durch Hochdrängen der Deichsel des Handwagens die Luppe unter die Walze zu befördern, während drei andere mit Sperrzangen sie in die gehörige Richtung zwängen ... Links fährt ein Arbeiter einen Eisenblock, dem der Dampfhammer die Form gegeben, zum Verkühlen hinweg ... Der Schichtwechsel steht bevor; während links im Mittelgrunde drei Arbeiter halbnackt beim Waschen sind, verzehren drei andere das Mittagsbrot, das ihnen ein junges Mädchen im Korbe gebracht hat." Wie das Flötenkonzert, die Tafelrunde Marksteine deutscher Geschichtsmalerei, so ist das Eisenwalzwerk von 1875 ein ebenso hervorragendes Denkmal moderner deutscher Malerei schlechthin.

Es war nun in letzter Zeit üblich geworden, den Maler Menzel über den Geschichtsmaler Menzel zu stellen, ja bisweilen neigte man sogar der Anschauung zu, daß ihn hauptsächlich die Rücksicht aufs Publikum zur Geschichts- und Genremalerei geführt hätte. Wenn nun auch anzunehmen ist, daß er nicht Gegenstand so hoher Ehren und Auszeichnungen geworden, wäre er nicht Hohenzollerndarsteller gewesen, so darf man doch diese Seite seines Wesens beileibe nicht zu gering anschlagen! — Sie war ihm nach seinen eigenen Worten gerade so Herzenssache wie die reine Malerei an sich und ist von seiner gesamten geistigen Persönlichkeit schlechterdings untrennbar. Auf der anderen Seite war niemand zum Hohenzollernmaler so befähigt wie gerade er. Was bedeutet im letzten Grunde die ganze große Siegesallee neben Menzels Darstellungen aus der preußischen Geschichte?! —

Jener Snobismus einzelner moderner Kunstschriftsteller aber kann nicht entschieden genug bekämpft werden. Er beruht auf einer ungeschichtlichen Auffassung, die alles über einen Leisten schlägt und, was nicht ins Schema paßt,

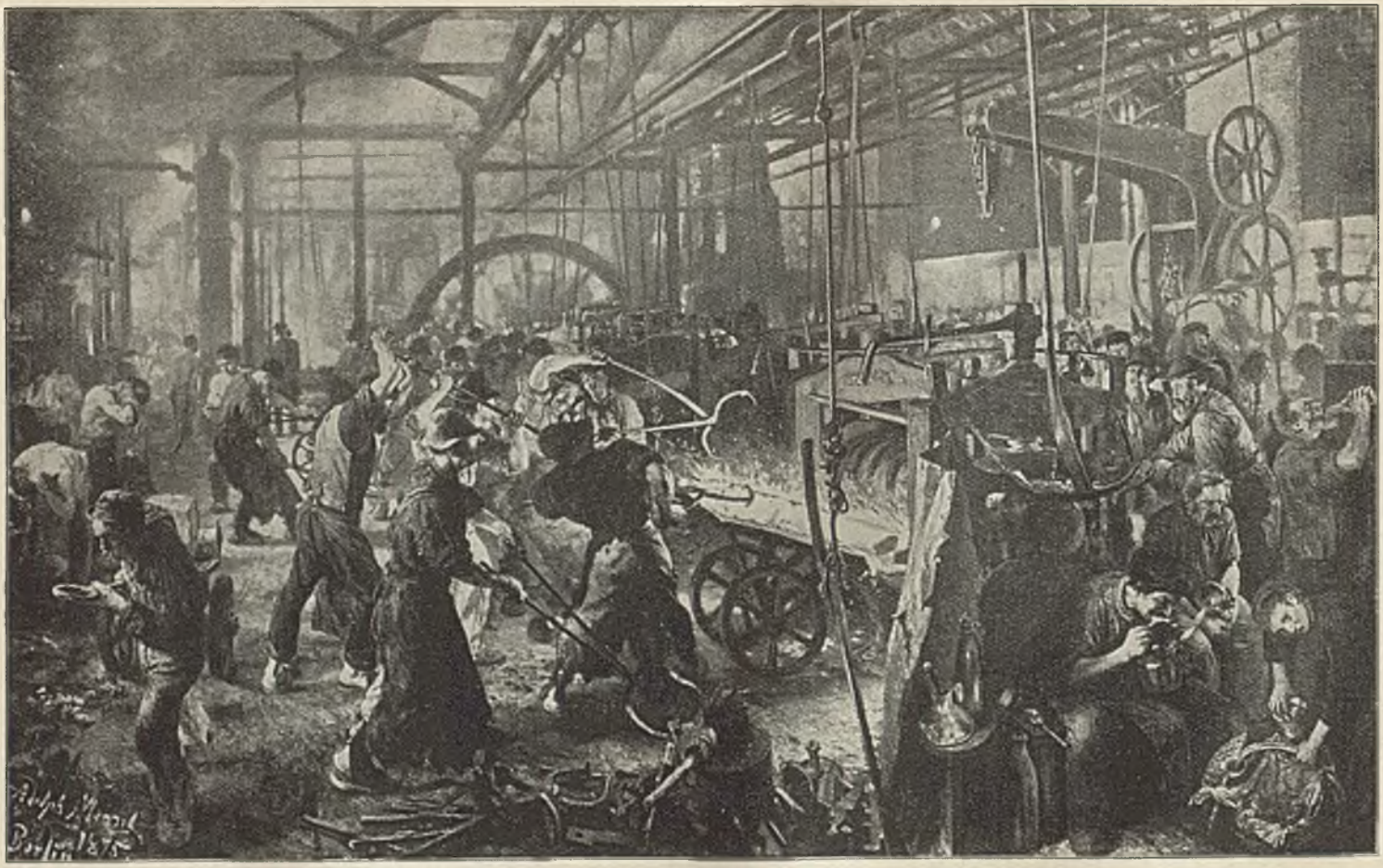


Abb. 270 Das Eisenwalzwerk von Adolph Menzel Berlin, Nationalgalerie
(Nach Photographie der Photogr. Gesellschaft, Berlin)

zurückweist. Weil wir uns um 1900 einer kräftig aufblühenden, Herzen und Sinne erquickenden Wirklichkeitskunst erfreuten, sollte alles andere nichts mehr gelten, sollte Menzel nur aus Berechnung Geschichtsbilder gemalt, Wilhelm Busch nur aus Not seine göttlichen Satiren gedichtet haben, ward alle dichterische Einbildungskraft in der bildenden Kunst verpönt! — Von der modernen französischen impressionistischen Malerei ward eine Theorie der Malerei überhaupt abgezogen und alles, was nicht damit übereinstimmte, kurzerhand als unkünstlerisch abgetan. Es war dies um so verwerflicher, als dadurch gerade gewisse Seiten der eigentümlichen Begabung des deutschen — des germanischen Geistes für nichts geachtet wurden: die dargestellten Gegenstände mit Gefühl zu durchdringen, eine reiche Erfindungsgabe an den Tag zu legen, ein inneres Schauen zu offenbaren! — Jene neuere Theorie mutet nicht weniger einseitig an, als etwa jene alte, die Kunst müsse moralischen Nutzen schaffen. Warum soll denn nicht auch in der Kunst jeder nach seiner Fasson selig werden dürfen?! — Diesen Maßstab auf Menzel angewandt, werden wir den Maler schlechthin in ihm verehren, darüber aber nicht den anderen Menzel, den Geschichtsmaler und Phantasiekünstler unterschätzen.

Die Mannigfaltigkeit im Schaffen dieses Mannes konnte nur von seiner Fruchtbarkeit übertroffen werden. Die Zahl seiner Ölgemälde, Aquarelle, Guaschen, Pastelle, Zeichnungen in Blei, Kreide oder mit der Feder, Steindrucke, Holzschnitte und Radierungen auf der großen Berliner Menzel-Ausstellung nach seinem Tode, welche die ganze Nationalgalerie einnahm, betrug 5699 Werke. Darunter war kein noch so kleines Blatt wertlos oder nichtssagend. Menzel war nicht nur bis in sein höchstes Alter tätig, sondern, was ungleich bewundernswerter ist, er verarbeitete unermüdlich neue Eindrücke! — So blieb er in Berlin auf der Straße stehen, um einem Droschkengaul irgend ein neues Motiv abzusehen und in sein Skizzenbuch einzutragen. Diese einzigartige Elastizität des großen kleinen Mannes — Menzel war eine Erscheinung von der Art Windthorsts und trug wie dieser ein mächtiges, von weißem Haar umrahmtes Haupt mit gewaltigen blauen Augen auf einem schmächtigen Zwergenkörper — versucht der Kunstschriftsteller Richard Muther aus dem Umstand herzuleiten, daß Menzel allezeit das Weib fremd geblieben sei. Er ist einsam, kinderlos und unvermählt, ohne Frauenliebe durchs Leben geschritten, stets einzig und allein seiner Kunst hingegeben. Ob wohl jemals ein Künstler so jeder Phrase, jeder Genialtuerei, jeder Geistreichelei abhold gewesen, so von Herzen schlicht und einfach — ob wohl jemals ein Mensch so von Grund aus gegen sich selbst und alle Welt ehrlich und treu gewesen ist wie gerade er? — Er hat sich der Kunst nicht wie Böcklin selbstherrlich erfreut, ihr vielmehr, einer hehren Göttin, in strengster Pflichterfüllung gedient. Dabei nahm Menzel verhältnismäßig wenig Einflüsse in sich auf und übte — seltsamerweise! — noch weniger Einfluß auf andere aus. Er ist still, in seine Arbeit vertieft, ohne rechts oder links zu schauen, sein Sträßlein entlang geschritten, das doch dem Wege der allgemeinen Entwicklung parallel lief. Wir aber haben in ihm einen unserer größten deutschen Künstler des gesamten 19. Jahrhunderts zu verehren, einen hervorragenden Maler, einen ausgezeichneten Aquarellisten, einen ebenso ausgezeichneten Steindruckkünstler, einen scharfen Psychologen, einen geistreichen Kulturhistoriker, einen wahrheitsliebenden Charakter und vor allem einen über alles Lob erhabenen Zeichner. Eine Jahrzehnte hindurch treu gepflegte Übung hatte ihm eine geradezu untrügliche Schärfe der Beobachtung und seinen Händen — mit der Rechten pflegte er zu malen, mit der Linken, das war seine Liebe, zu zeichnen — eine unfehlbare Sicherheit verliehen (vgl. die Kunstbeilage). Im Jahre 1905 hat dem nimmermüden Greis ein sanfter Tod den Stift aus der Hand genommen.

Studienkopf eines ältlichen Mannes mit weißem Vollbart und vollem Kopfhaar von Adolf von Menzel

Bleistiftzeichnung, vom Künstler zur Veröffentlichung bestimmt

Paul Neff Verlag (Max Schreiber), Eßlingen a. N.

3. Bildnerei

Da es eine romantische Plastik so gut wie überhaupt nicht gegeben hat, muß die Bildnerei der renaissancistischen Stilstufe in ihrem Gegensatz zu der klassizistischen gekennzeichnet und verstanden werden. Sie drang nicht mehr ausschließlich auf Schönheit, sondern zum wenigsten ebensosehr auf Wahrheit, aber sie wagte es noch nicht, der Natur mit eigenen Augen ins unerbittlich strenge Angesicht zu blicken, sondern sie sah mit den Augen der Renaissance. Immerhin ergab sich so eine ungeheure Erweiterung des Darstellungskreises. Hatte man bisher hauptsächlich männliche wie weibliche Körper von voll ausgereifter und dabei dennoch meist geschlechtslos glatter Schönheit dargestellt, so begann man sich jetzt für die unendlichen Verschiedenheiten in der Natur zu begeistern, für Knaben und Mädchen im Alter des Emporschießens vor der eingetretenen Reife wie für die Anzeichen des beginnenden Verfalls am Körper des alternden Menschen. Neben dem Schönen erschien das Charakteristische bis zum ausgesprochen Häßlichen darstellenswert. Man sah nicht mehr ausschließlich auf reine Silhouette, schöne Komposition und harmonische Gruppenbildung, sondern man begeisterte sich für jede, wie auch immer geartete Bewegung. Statt der nichtssagend glatten, an Fleisch- wie an Stoffpartien gleichmäßigen Behandlung der Oberfläche, welche die empfindlichste Schwäche aller klassizistischen Bildnerei, selbst ihrer Hauptmeister, gebildet hatte, bemühte man sich jetzt gründlich und gewissenhaft um eingehende Unterscheidung. Besonders war man auf naturgetreue Wiedergabe der an vollerblühten Frauenkörpern straffgespannten Haut erpicht, wie man es überhaupt wieder wagte, die volle sinnliche Schönheit des Weibes nach dem lebenden Modell im Bildwerke festzuhalten und sich nicht mehr mit einem matten Abglanz antiker Statuenschönheit begnügte. Mit dem endgültigen Sieg der Zeittracht drang eine virtuos stoffliche Charakteristik durch. Das Streben danach führte auch im Gegensatz zur Marmorweiße und Marmorkälte der klassizistischen Bildnerei, die auf der falschen Vorstellung von der Farblosigkeit der antiken Bildwerke beruht hatte, zur tonwarmen vielfarbigen Bildnerei. Man tönte sowohl Gips als auch Marmor, man wagte sich sogar an die Zusammensetzung verschiedener Materialien heran: dem Fleisch aus Bronze ward Gewand aus farbigem Marmor gegenübergestellt. Mit einem Wort: die in der idealistisch-klassizistischen wie in der idealistisch-romantischen Epoche gründlich vernachlässigte und hochmütig verachtete Farbe ward in dem realistisch-renaissancistischen Zeitalter, wie in der Malerei, so auch in der Bildnerei wieder in ihre angestammten Rechte eingesetzt und in ihrem vollen Wert für die künstlerische Wirkung anerkannt. Die Polychromie diente häufig zur Wiedergabe farbiger Volksstämme, der Araber wie der Neger, und fand andererseits namentlich in die Kleinplastik Eingang, bei welcher der Materialwert stets ein kräftig Wörtlein mitzusprechen hat. Plaketten- und Medaillenkunst blühten. Die Bildnerei trat bei steigendem Wohlstand auch wieder als Gehilfin und Genossin von Kunsthandwerk und Baukunst auf; besonders aber gedieh die Denkmalsplastik, die allerdings ein recht konventionelles Gepräge erhielt. Gerade auf dieser Stilstufe brachte die Bildnerei jene unsäglich vielen und häufig so unsäglich eintönigen Denkmäler aller möglichen Helden und Geisteshelden hervor, ganz besonders aller Landesherren in aller Herren Ländern. Der Grundtyp blieb derselbe wie in der klassizistischen Epoche: Oben auf hohem Sockel die Büste des Helden bzw. der Held in ganzer Gestalt oder gar zu Pferd, rings um den Sockel herum stehende oder sitzende Figuren. Nun trat aber etwas Neues hinzu: die Rolle der Allegorie ward jetzt typisch aufgefaßten Gestalten des wirklichen Lebens übertragen, so verkörpert z. B. an *Chapus* Denkmal des früh als Held im Kriege 1870/71 gefallenen französischen Malers Regnault eine jugendliche Frauengestalt, welche dem Helden einen Kranz reicht, die Jugend — unter

der Büste des Dichters Maupassant von *Raoul Verlet* eine Pariserin im modernsten Straßenkostüm die Bevölkerung von Paris — am Sockel eines Kaiser-Wilhelm-Denkmals von *E. Wenck* in Lichterfelde nächst Berlin eine Frau mit einem Kinde das deutsche Volk. Derartige Gestalten befriedigen ästhetisch noch weniger als die viel verspotteten Idealfiguren der Weisheit, Dichtkunst und Naturwissenschaft, denn sie schieben sich zwischen die Wirklichkeit des Beschauers und die Vorstellung von dem Helden als Angehörige eines dritten und Zwischenreiches ein, von dem man nicht recht weiß, ob es diesseits oder jenseits liegt. Da sie, wie wir, dem Helden huldigen, möchten wir sie zu uns zählen, wundern uns über ihre (noch dazu häufig übernaturalistische) Bildung aus Stein oder Erz und fühlen uns schließlich aufs peinlichste ans Panoptikum erinnert.

Frankreich[154])

In Frankreich suchte sich die Bildnerei bald von der strengen Herrschaft der Antike zu befreien und verfolgte überwiegend das Streben nach lebendiger Wirkung, nach Ausdruck und Leidenschaft, selbst bis zu ausgesprochenem Naturalismus. Den Franzosen kommt in allem bildnerischen Schaffen ihr außerordentlich feines Formgefühl, ihr Sinn für wirkungsvolle Darstellung, das selbstbewußte, bis zum Theatralischen gehende Heraustreten der Persönlichkeit zustatten. Feine formale Durchbildung, höchste technische Vollendung sind im allgemeinen die Merkmale ihrer Schöpfungen; die meisterhafte Schilderung der weiblichen Gestalt in ihrer natürlichen Anmut, in dem stark betonten sinnlichen Reiz der Erscheinung und nicht minder das geistreich und lebensvoll aufgefaßte Porträt stehen dabei im Vordergrund. Daneben wurden der Bildnerei bei der massenhaften Verwendung, deren sie sich an allen öffentlichen Gebäuden zu erfreuen hatte, eine Fülle mehr dekorativer Aufgaben zuteil, in welchen die französische Kunst nicht minder Glänzendes leistete.

Abb. 271 Neapolitanischer Fischerknabe von François Rude
Paris, Louvre

In den dreißiger Jahren blühte in der französischen Bildnerei neues Leben empor, indem an die Stelle frostig antikisierender Auffassung die Unmittelbarkeit einer schlichten Naturempfindung trat. *François Rude* (1784—1855), der Delacroix der Bildnerei, mit seinem Merkur, seinem Neapolitanischen Fischerknaben (Abb. 271) zeigte den Weg, gelegentlich wie in seiner Grabstatue Cavaignacs auf dem Montmartrekirchhof herb naturalistisch, oder auch wie in dem Relief „Der

Auszug" des Arc de l'étoile hinreißend, gewaltig, großartig (Abb. 272): Bellona, mächtig ausschreitend und mit gewaltigen Gebärden ihr Schwert schwingend, fordert Frankreichs Söhne, über denen sie schwebt und die sie — einem mittelalterlichen Schutzmantelbild vergleichbar — durch ihre Bewegung, ihr fliegendes Gewand und ihre ausgebreiteten Flügel zu einer Gruppe zusammenfaßt, zum heiligen Kampfe fürs Vaterland auf. Die vorderste der Hauptgestalten stellt einen Mann in der Blüte der Kraft mit wallendem Haupt- und Barthaar, von edler, kühner Gesichtsbildung und kraftvollem Körperbau dar, eine herrliche, echt gallische Erscheinung. An den Mann, ihm begeistert ins Auge schauend und von ihm an der Schulter gefaßt, reiht sich der Knabe-Jüngling, der in der voll enthüllten Pracht seiner geschmeidigen, sehnigen Glieder einherschreitet. Den Beschluß bildet der seine Kräfte fest zusammenfassende ältere Mann. Alles ist Bewegung, Fluß, Leben, aufs höchste gesteigerte Leidenschaft. Das Ganze eine steinerne Verkörperung der Marseillaise:

Allons, enfants de la patrie,
Le jour de gloire est arrivé.

Mit seinem Auszug (1836) hat Rude den dramatisch-pathetischen Ton angeschlagen, welcher die gesamte französische Denkmals- und große Dekorationsplastik dieser Stilstufe kennzeichnet und auch im Ausland, in Deutschland, ganz besonders in Berlin bis auf Reinhold Begas herab widerklingen sollte. Während dieses steinerne Pathos uns nun in Deutschland gar zu häufig den peinlichen Eindruck des Gespreizten und Übertriebenen macht, wirkt es in Frankreich, wo es Natur ist und dem Volkscharakter entspricht, meist hinreißend und überwältigend. Mit Rude wetteifert der etwas jüngere *Francisque Duret* (1804—65), der in seiner Bildnisstatue der Rachel, seinem Neapolitanischen Tänzer, seinem Neapolitanischen Improvisator (von dem sich im Leipziger Museum eine Wiederholung aus Bronze befindet), Werke voll feinen Naturgefühls geschaffen hat. Von ihm rührt auch die Fontaine St. Michel zu Paris her. Neben diesen war der Genfer *James Pradier* (1792—1852), der Schöpfer des Genfer Rousseau-Denkmals, hauptsächlich in der anmutigen Darstellung weiblicher Schönheit ausgezeichnet, die er durch meisterhafte Marmorbehandlung glänzend zur Geltung brachte; alle seine Gestalten, die Grazien, Venus, Bacchantin, Flora, die Viktorien für das Grabdenkmal Napoleons I. u. a. sind hauptsächlich des sinnlichen Reizes und nicht etwa mythologischer Rücksichten wegen geschaffen. Eine durchaus selbständige Richtung verfolgte *P. J. David von Angers* (1793—1856), welcher das Relief für das Giebelfeld des Pantheons, die Marmorstatue Condés im Schloßhofe zu Versailles, das Standbild Corneilles in Rouen, das Gutenbergdenkmal in Straßburg geschaffen, besonders aber als Schöpfer von Bildnisbüsten, auch nach deutschen Männern, wie Goethe, A. von Humboldt, Dannecker, Rauch, Berühmtheit erlangt hat. Als Schüler Pradiers zeichnete sich *Eugène Guillaume* (geb. 1822) aus, der sich von der sinnlichen Richtung seines Vorbildes zu einer ernsteren Auffassung im Sinne altrömischer Skulptur wandte und namentlich durch zahlreiche meisterhafte Bildnisse (so besonders Napoleon I.) auszeichnete. Neben ihm ist auch *Henri Chapu* (1833—91) mit seiner innig und schlicht empfundenen knienden Jeanne d'Arc und seinem Regnault-Denkmal (vgl. S. 323) zu nennen[155]).

Eine zahlreiche Schule schloß sich der Richtung Davids an und gewann immer mehr die Herrschaft. So *Carrier de Belleuze* (1824—87), aus dessen Werkstatt Rodin hervorgehen sollte, mit seiner malerisch aufgefaßten Madonna für St. Vincent de Paul, ferner *Charles Cordier* (1824—87), der die malerische Welt des Morgenlandes für die Plastik eroberte, namentlich aber *Jean Baptiste Carpeaux* (1827—75), der Werke von hinreißender Lebendigkeit schuf, wie den Neapolitanischen Fischerknaben oder die berühmte Gruppe des Tanzes an der Neuen

Abb. 272 Der Auszug von François Rude am Arc de l'Étoile in Paris (Zu Seite 325)

Oper (Abb. 273), „in der die süße Wonne und die wollüstige Raserei des Cancans packend wiedergegeben ist. Den geflügelten Genius, der mit leidenschaftlichem Zuruf die Weiber anzufeuern scheint, umkreisen Bacchantinnen in toller Lust mit wehenden Locken. Jauchzend wiegen sie den nackten Leib in den breiten Hüften, während der hüpfende Fuß kaum den Boden berührt. Die einen lächeln selig, wie umstrickt vom Rhythmus des Tanzes, den anderen läßt das erhitzte Blut heißes Verlangen aus den Augen blitzen, während die Lippen sich voll Begierde öffnen. Überall herrscht Rubenssche Lebenslust, gemischt mit einer starken Dosis Rokokolüsternheit" (Schmid). Von höchster Meisterschaft und lebensprühender Frische zeugen zahlreiche Bildnisbüsten Carpeaux', z. B. die ganz ausgezeichnete Büste Gérômes. Namentlich verstand es aber der Künstler, die etwas dekadente Anmut der Damen des zweiten Kaiserreiches wiederzugeben. Weiterhin ist *François*

Jouffroy (1806—82) vorzüglich als Führer einer zahlreichen Schule zu erwähnen, aus welcher *Alexandre Falguière* (1831—1900) als ein vortrefflicher Aktbildhauer hervorgegangen ist. Außerdem sind etwa noch *René de Saint-Marceaux* und *Antoine Mercié* als Vertreter eines ins Malerische strebenden durchgebildeten Naturalismus zu nennen. Von Mercié rührt die Gruppe „Gloria victis" im Mittelhof des Pariser Stadthauses und jene andere berühmte im Tuileriengarten her, die dem Revanchegedanken geweiht war: Eine junge Elsässerin in der kleidsamen Tracht ihrer Heimat nimmt einem französischen Soldaten, der zu ihren Füßen zusammenbricht, das Gewehr aus der Hand und schaut trotzig zum Feinde — zu Deutschland hinüber, während der Soldat krampfhaft in die Falten ihres Kleides hineingreift, auch im Tode von ihr nicht lassen will. Jüngling und Jungfrau sind in den Linien der geschickt aufgebauten und stürmisch bewegten Gruppe zu einer Einheit verbunden, wie Frankreich und Elsaß nach französischer Auffassung unauflöslich zusammengehören. Unter den Tierbildnern behauptete der geniale *Antoine Louis Barye* (1795—1875) den ersten Rang. Seine Bronze-Kleinplastiken voll Naturwahrheit und Formenschönheit pflegte man in Paris überall dort anzutreffen, wo echte Kunst vereinigt war. Neben ihm sind *Auguste Cain* und *Louis Navatel,* genannt *Vidal,* zu erwähnen, der, trotzdem er das Unglück hatte, zu erblinden, Tierfiguren von größter Lebenswahrheit geschaffen hat. Von *Emanuel Frémiet* (geb. 1824, gest. 1910) ist der wundervoll der Natur abgelauschte Hund (Setter) auf der Außentreppe des Luxembourg-Museums hervorzuheben, der sich den Verband von seiner verletzten rechten Vorderpfote mit dem Maul abzureißen sucht (Bronze, „fondu par Eugène Gouon"). Frémiet ragt aber nicht nur als Tierbildhauer und als Schöpfer der großen Reliefs für das naturgeschichtliche Museum hervor, sondern er hat sich — ein Geist von großer Vielseitigkeit — auf den verschiedensten Gebieten bewegt, Statuetten und Reiterstatuen gearbeitet. Wir brachten bereits in Abbildung 149 Frémiets Denkmal des Malers und Zeichners Raffet mit der Figur eines Tambours am Sockel. Das

Abb. 273 Der Tanz von Jean Baptiste Carpeaux an der Fassade der Großen Oper zu Paris

Denkmal, in einem der kleinen Louvregärten aufgestellt, ist in dem auf S. 323 gekennzeichneten Typus gehalten. Interessant ist Frémiets Monument des spanischen Malers Velasquez, hoch zu Roß, gleichfalls in einem der Louvregärten. Prachtvoll seine Jeanne d'Arc, in Paris auf der Place de Rivoli an der Rue de Rivoli aufgestellt, mit der Standarte in der hoch erhobenen Rechten auf großem schweren Pferde, das im Vorschreiten begriffen ist und von seiner Reiterin mit Schenkel- und Zügelhülfen energisch zusammengestellt wird. Dem beigezäumten Kopf des Pferdes entspricht der zusammengeknotete Schweif, dem emporgehobenen linken Vorderbein das erhobene rechte Hinterbein. So ist alles geschehen, um die großartige plastische Komposition bewegt und lebensvoll, zugleich aber als ein in sich geschlossenes Kunstwerk zu gestalten.

Paul Dubois (1829—1905) hat eine ähnliche Reiterstatue der Jungfrau von Orléans geschaffen (Abb. 274). Auf einem mächtigen, mit dem rechten Vorderfuß und linken Hinterfuß flott ausgreifenden Schlachtroß sitzt mit gezücktem Schwert die schlanke und dennoch volle Jungfrauengestalt, deren ausgeprägt weibliche Formen selbst unter dem gotischen Panzer hervortreten. Die Jungfrau und noch mehr ihr Pferd ist von zuckendem Leben erfüllt, dazu von vortrefflicher stofflicher Charakteristik. Auch das schwierige Problem, Roß und Reiterin zu einer geschlossenen, in den Linien gut zusammengehenden Gruppe zu vereinigen, ist glänzend gelöst. Dadurch, daß der Schweif des Pferdes wie vom Wind zurückgeweht erscheint, die Jungfrau den Arm mit dem Schwert zurücknimmt und dieses schräg nach oben richtet, die Füße des Pferdes aber alle vier nach hinten weisen, wird der mächtigen Vorderhälfte des Tieres und seinem energischen Vorwärtsstreben ein glückliches Paroli geboten und eine wundervolle pyramidale Komposition erreicht. Nur das Gesicht der Jungfrau erscheint gegenüber den mächtigen Formen des Rosses klein und unbedeutend, wie es eben bei einer in naturwahren Verhältnissen wiedergegebenen Reiterfigur nicht anders sein kann. Es gibt eine Variante dieser Reiterstatue, der ein anderer Pferdetypus zugrunde liegt: der Hals ist kräftiger gebogen, mehr Schwanenhals, und das Tier trägt den Schweif noch höher. Außerdem fehlen Vorder- und Hinterzeug.

Dubois liebte die Formen des noch nicht voll entwickelten menschlichen Körpers und schloß sich dementsprechend, z. B. in seinem berühmten florentinischen Sänger, der italienischen Frührenaissance an. Glücklich und geschlossen im Umriß, reizvoll in Erfindung und Bewegung ist die mütterliche Erziehung (Abb. 275) von *Eugène Delaplanche* (1836—91). Als Vertreter der vielfarbigen Bildnerei seien endlich *Charles Cordier* und der Maler *Gérôme*, als Vertreter der Medaillen- und Plakettenkunst *Chaplain* und *Roty* genannt.

Die übrigen Länder
(außer Deutschland und Österreich)

Die belgische Bildnerei bewegte sich meistens in ähnlichen Geleisen wie die französische, auch haben ihre Künstler zum Teil ihre Ausbildung in Paris erhalten. Zu den angesehensten Meistern gehörte *Willem Geefs* (1806—83), der mit seinem Bruder und einigen anderen Künstlern die Bildwerke an dem Nationaldenkmal in Brüssel gearbeitet hat. Überhaupt nahm in Belgien die Plastik, wie die Malerei, lebhaften Anteil an dem Aufschwung des nationalen Bewußtseins infolge des Befreiungskampfes. Geefs hatte u. a. das Denkmal für die Opfer der Revolution von 1830 auf dem Märtyrerplatze sowie das Grabmal des Grafen Mérode für die Kathedrale auszuführen. Außerdem rühren von ihm die Standbilder für Rubens zu Antwerpen und für Grertry zu Lüttich her. Eines seiner reichsten

Abb. 274 Die Jungfrau von Orléans von Paul Dubois

Werke ist die prachtvolle Kanzel für die Kathedrale daselbst. Willems Bruder, *Joseph Geefs* (1808—60), der in Paris studiert hatte, war bei der Ausführung des Nationaldenkmals beteiligt, ferner schuf er die Reiterstatuen Leopolds I. für Brüssel

Abb. 275 Mütterliche Erziehung von Eugène Delaplanche Kopenhagen (Zu Seite 328)

und Wilhelms II. für den Haag, sowie die des heil. Georg. Außerdem arbeitete er manch Bildwerk idealen Genres. In ähnlichen Aufgaben eines naiv anmutigen Gebietes bewegte sich *Karl August Fraikin* (1819—93), der für Ostende das Grabmal der Königin der Belgier und für Brüssel das Doppelstandbild der Grafen Egmont und Hoorn schuf. Weiter ist der in Rom gebildete *Eugen Simonis* (1810—82) zu nennen, der außer Marmorwerken idealen Genres für Brüssel die Reiterstatue Gottfrieds von Bouillon ausführte.

In Italien zeichnete sich namentlich *Giovanni Dupré* (1817—82) durch edle Empfindung aus. In diesem Sinne ist seine häufig abgebildete Marmorgruppe der Pietà auf dem Friedhof von Siena berühmt geworden. In Mailand ist *Vincenzo Vela* (1822—91) hervorzuheben, dessen Napoleon auf St. Helena tiefe Empfindung und edle Durchbildung verrät. Als *Pio Fedis* (1815—92) Hauptwerk gilt der „Raub der Polyxena", „der durch Kühnheit der Auffassung und Gruppierung seinen Platz in der Loggia dei Lanzi zu Florenz als Gegenstück zu Giovanni Bolognas Raub der Proserpina wohl verdient" [156]). Als Beispiel dafür, daß, wie in Deutschland, so auch in den übrigen Ländern im 19. Jahrhundert eine wahre Denkmalswut herrschte, die sich besonders auf dieser Stilstufe der Plastik und zwar zumeist in künstlerisch gleichgültigen Werken Luft machte, wird das Denkmal Garibaldis von *Em. Gallori* an der Passeggiata Margherita in Rom hier abgebildet (Abb. 276).

In England, das in dieser Epoche so wenig wie in der vorausgegangenen oder in der folgenden auf dem Gebiete der Bildnerei Besonderes geleistet hat, wurde die renaissancistische Bewegung durch den Franzosen *Jules Dalou* (1838—1902) eingebürgert, der, ein genialer Schüler Carpeaux', wegen seiner Teilnahme an der Kommune aus Frankreich flüchten mußte und eine Anstellung als Professor am Royal College of Arts erhielt. Von englischen Bildhauern seien wenigstens *Hamo Thornycroft* (geb. 1850) und *Onslow Ford* (1852—1902) genannt. Thornycrofts „Gordon" auf Trafalgar Square gehört zu den wenigen Denkmälern in London, die auf den ersten Blick fesseln und auch bei erneuter Prüfung siegreich standhalten.

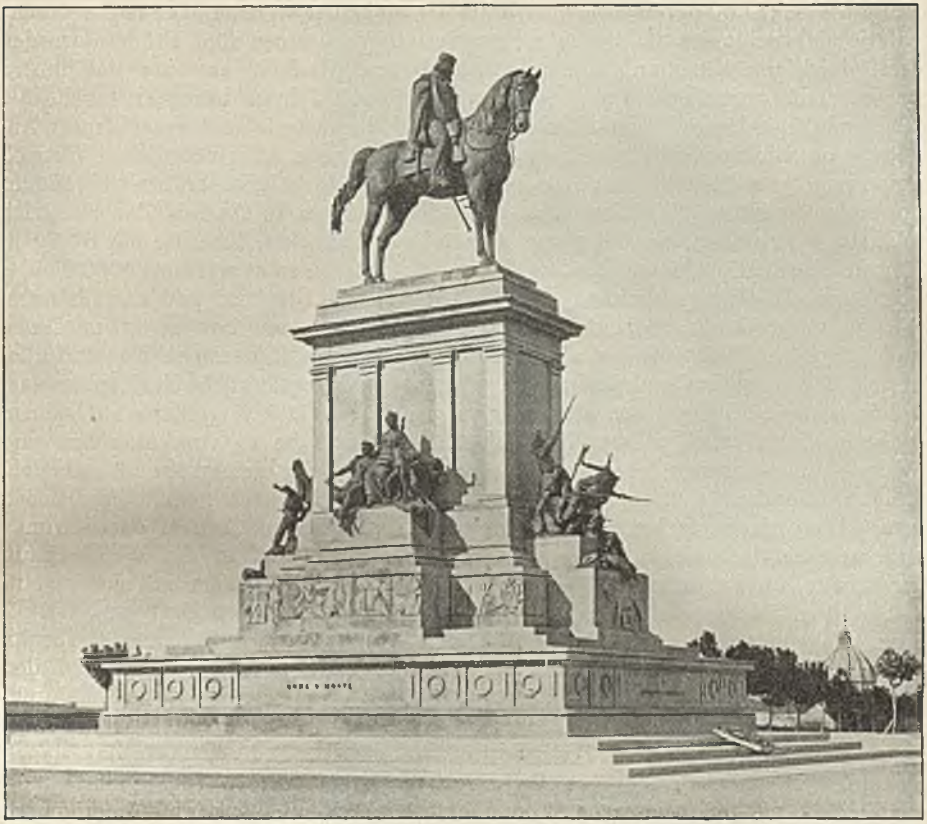


Abb. 276 Denkmal Garibaldis in Rom von Em. Gallori

Deutschland und Österreich

Der vollständige Bruch mit der Antike ward in Deutschland von *Reinhold Begas* (geb. 1831, gest. 1911) [157]) vollzogen, einem Berliner Künstler. Die Berliner Bildnerei hat den größten Teil Deutschlands mit Denkmälern versorgt, wie auch das ganze Jahrhundert hindurch gerade auf der Plastik das Schwergewicht der Berliner Kunst beruhte. Begas galt seinerzeit für einen großen Kunstrevolutionär, weil er sich an den Barock der Michelangelo und Bernini anschloß. Eine Nachahmung der italienischen Renaissance-Bildnerei im engeren Sinne hat es im 19. Jahrhundert auf deutschem Boden überhaupt nicht gegeben. Leidenschaft um jeden Preis, Streben nach wirksamer Wirklichkeit, Bewegung im einzelnen und in den Massen, malerischer Gesamteindruck: das waren die Ziele, denen Begas nachjagte.

Reinhold Begas war wohl selbst Berliner Kind, allein seine Familie stammte väterlicherseits aus Spanien, mütterlicherseits aus Schweden [158]). Väterlicher- wie mütterlicherseits aber floß Künstlerblut in seinen Adern. Sein Vater, der Maler Karl Begas d. Ä. (1794—1854), war auf der Berliner Jahrhundertausstellung mit gediegenen Bildnissen vertreten. Seine Mutter war die Tochter des Schloßbau-

meisters Bock, und deren Großvater hatte als Bildhauer an der Decke in der Bildergalerie des Schlosses zu Berlin mitgearbeitet. Von seinen fünf Brüdern wurden drei gleichfalls Künstler. Ihn selbst trieb von Kindheit an eine tief innere Leidenschaft zum Formen und Kneten. Mit zwölf Jahren bezog er bereits die Akademie, für deren Direktor Schadow er sich begeisterte und unter dessen Anleitung er zeichnen und im Aktsaal modellieren lernte. Auf väterlichen Wunsch kam er später zu Rauch, ohne daß sich ein innigeres Verhältnis herüber und hinüber angesponnen hätte. Ein Christusmedaillon des jungen Bildhauers, das Friedrich Wilhelm IV. zufällig im Atelier von dessen Vater erblickte, bestellte der König in Marmor für die Potsdamer Friedenskirche, und mit den so erworbenen 1000 Talern fuhr Reinhold Begas in einem Sitz bis nach Rom. Hier trat er Feuerbach und Böcklin nahe, turnte, spazierte, spielte Boccia, zechte, sang im Quartett mit ihnen und genoß in ihrem Kreise alle jene Reize, welche italienische Kunst, italienisches Menschentum und italienischer Himmel auf empfängliche Nordländer ausübten, und ein Abglanz von diesem sonnigen Jugendglück liegt auch auf seinem späteren Schaffen. Wundervoll ist die Schilderung, die er vom Aussehen und Wesen seines großen Freundes Böcklin entwirft, der seinerseits damals ein äußerst interessantes Doppelbildnis von Begas und Lenbach gemalt hat: neben dem altbayerisch derben Maler, der aus tiefliegenden Augen durch runde Brillengläser über seinen struppigen Bart hinweg scharf in die Welt schaut, der schöne, im Ausdruck fast etwas süßliche Berliner Bildhauer mit der prachtvollen Stirnbildung und dem wohlgepflegten, sanft gewellten Bart- und Haupthaar. Neben Begas hatten damals in Rom die französischen Bildhauer Carpeaux und Dubois ihre Werkstatt. Von alter Kunst übte anfangs die Antike den größten Eindruck auf ihn aus. Erst, als er durch ihr Studium hindurchgegangen, begeisterte er sich für Michelangelo und Bernini, auch für Canova. Damals modellierte er eine Badende in kleiner Figur und verkaufte das Modell an einen Bronzegießer. Diese Badende soll jetzt noch in römischen Kunsthandlungen als pompejanische Bronze gelten, von Engländern und Amerikanern zu Hunderten gekauft worden, ja sogar als Cellini oder Giovanni da Bologna einstmals beinahe ins Berliner Museum eingezogen sein. Von Rom wurde Begas mit Böcklin zusammen nach Weimar berufen, kehrte aber bald wieder nach Rom zurück, um schließlich sein Leben im wesentlichen in seiner Geburtsstadt Berlin zu verbringen. Die allgemeine Aufmerksamkeit hat er zuerst durch seine nackten Frauengestalten auf sich gezogen. Er ging damit nicht auf tektonische, sondern auf malerische Schönheit, nicht auf Aufbau, sondern auf stoffliche Charakteristik, Bewegung, mit einem Wort: auf lebensvolle Wiedergabe des wirklichen Lebens aus. Begas war seit Schadow der erste deutsche Bildhauer, dessen nackten Frauengestalten man es ansieht, daß dazu nicht antike Statuen, sondern Frauen von Fleisch und Blut Modell gestanden. Und dieser große Körperbildner erwies sich zugleich als ein ausgezeichneter Porträtbildhauer. Von seinem gesamten Werke ist gerade seinen Bildnisbüsten ein unbedingtes Nachleben sicher. Mit vortrefflicher stofflicher Charakteristik verbindet sich hier glückliche Komposition, hinreißende Augenblicklichkeit der Auffassung und doch zugleich eine erschöpfende Erfassung des Bleibenden in der Persönlichkeit des dargestellten großen Mannes. Das gilt z. B. von seiner Büste Moltkes in der Berliner Nationalgalerie, es gilt auch von seiner Büste Adolph Menzels ebendaselbst: „Fast halbe Figur, im Hausrock und Halstuch, ernst vor sich hinblickend, die zur Brusthöhe erhobene linke Hand deutend bewegt.“ Begas' Schillerdenkmal gehört zu den besten Berliner Denkmälern, wie auch zu den besten Schillermonumenten (Abb. 277). Einige Treppenstufen führen zu einer niedrigen Brunnenschale, auf der vier weibliche Gestalten sitzen,

Allegorien der vierfachen Begabung des Dichters: vorn links die Lyrik, jung und schön; rechts das Drama, älter, gereifter, gespannt in Haltung und Gesichtsausdruck und mit einem halb versteckt in der Rechten gehaltenen Dolch; hinten die Geschichte, welche die Namen der großen Männer in ihre Tafeln eingräbt; und die tief verhüllte, sibyllenartige Gestalt der Philosophie. Alle vier gleich charakteristisch für die malerische Auffassung des Künstlers, der in reicher Bewegung und kräftigen Kontraposten schwelgte, wie für das äußerliche Allegorisieren der Bildnerei auf dieser Stilstufe. — Aus der Brunnenschale des Denkmals erhebt sich der Sockel, auf dem der Dichter selbst steht. Das linke Bein ist Standbein, das rechte Spielbein. Er erfaßt sein lang nachschleppendes Gewand mit der Rechten und drückt mit der Linken eine Papierrolle an die Brust. Allen Linien der Figur ist Streben in die Höhe, ein Zug nach oben eigen, und der Dichter selbst blickt mit einem zugleich willenskräftigen und schwärmerischen Ausdruck gen Himmel. Das Denkmal paßt ausgezeichnet auf seinen Platz vor dem Schinkelschen Schauspielhaus, wie es sich auch vorzüglich in das Gesamtbild der Reichshauptstadt einfügt, wo es im Kriegs- und Siegesjahr 1871 enthüllt wurde. Vornehm und großartig, wie die Stadt Berlin in ihren besten Partien, fehlt ihm dagegen jedwede Herzlichkeit, alles Innige und Sinnige kerndeutschen Wesens. Es fehlt jegliche süddeutsche Nuance. Begas hat eine abstrakte Idealdarstellung von dem Dichter des Don Carlos und der Götter Griechenlands gegeben, wie ihn sich etwa damals der schwärmerisch veranlagte Berliner lediglich nach Schillers Werken vorstellen mochte. Und man kann sich unwillkürlich des Lächelns nicht erwehren, wenn man sich die menschliche Persönlichkeit des Mannes vergegen-

Abb. 277 Das Schillerdenkmal von Reinhold Begas vor dem Berliner Schauspielhause

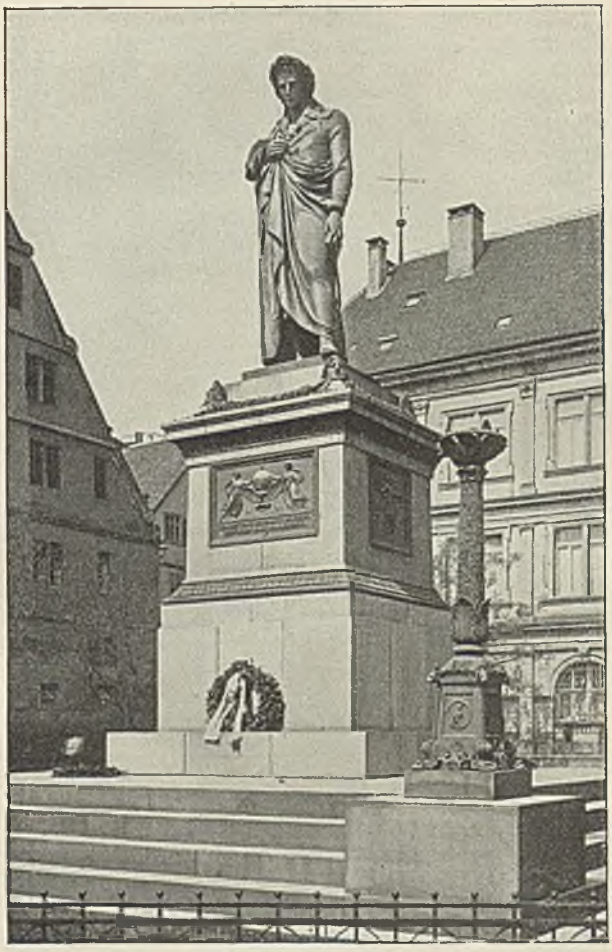


Abb. 278 Das Schillerdenkmal in Stuttgart von Bertel Thorwaldsen

wärtigt, der da oben, in edlem Marmorstein ausgehauen, stolz und steif vor uns steht, des Mannes, der so leidenschaftlich gern Tarock gespielt und sein Leben lang unverfälscht schwäbische Mundart gesprochen hat. Ungleich traulicher und inniger zum Herzen sprechend wirkt da doch in der Hauptstadt der schwäbischen Heimat Schillers das bescheidene Bronzestandbild von Thorwaldsen des nachdenklich vornüber gebeugten Dichters, inmitten seiner liebenswürdig malerischen Umgebung, zwischen den alten individuellen Häusern, bei der trauten, lieben Stiftskirche, abseits vom Lärm der Hauptstraße (Abb. 278).

Begas' Bedeutung besteht in der Einzelgestalt, sei es männliches Bildnis, sei es weiblicher Akt. Schon seine aus je zwei Figuren bestehenden Gruppen, wie Merkur und Psyche, Der Raub der Sabinerin, Der elektrische Funke werden nicht gleich hoch anerkannt, geschweige denn seine vielfigurigen, weitschichtigen Brunnen und Denkmäler. Es fehlte ihm an der geistigen Kraft, Vieles zu einem organischen Ganzen zusammenzufassen, und er ersetzte die mangelnde Größe der Auffassung durch äußerliche Großartigkeit. Trat dieses Streben schon bei seinem Schloßbrunnen zu Berlin (vom Volkswitz nach dem damaligen Oberbürgermeister Forkenbeck „Forkenbecken" genannt) trotz aller böcklinisch frohen Einzelzüge störend zutage, so noch mehr bei dem Kaiser-Wilhelm-Denkmal gegenüber dem Berliner Schlosse (Abb. 279). Die Grundform ist eine Fortbildung des Schlüterschen und Rauchschen Typus (vgl. Abb. 43): ein Reiter hoch oben auf reichverziertem Sockel. Bei Schlüter ist der Sockel niedrig, der Schmuck bescheiden, aber ausdrucksvoll. Bei Rauch der Sockel höher, der Schmuck quantitativ reicher, qualitativ ärmlicher. Bei Begas ist der Sockel ungeheuer in die Höhe gewachsen, zugleich erstrecken sich seine unteren Ausläufer weit heraus, so daß sie einer zusammenfassenden Hintergrundarchitektur bedürfen. Trotzdem kann das Denkmal doch nicht als einheitliche Gesichtsvorstellung gefaßt werden. Die Schmuckmotive haben sich wohl der Zahl nach vermindert, sind aber an Größenausmaß im einzelnen be-

Abb. 279 Das Kaiser-Wilhelm-Denkmal in Berlin von Reinhold Begas

deutend gewachsen. Die Schlüterschen vier Eckfiguren der Gefesselten sind bei Rauch zu Reitern geworden, bei Begas aber haben sie zwiefache Gestalt erhalten, indem sie einmal zu Siegesgöttinnen wurden, die auf Kugeln einherschweben (übrigens mit starker Anlehnung an Rauchsche Empire-Auffassung), sodann zu den hockenden oder vorschreitenden Löwen, welche die Waffentrophäen, sie mit ihren Leibern deckend, bewachen. Ist schon der Platz des Kaiser-Wilhelm-Denkmals auf der eigens zu diesem Zweck in die Spree hineingebauten Halbinsel so unglücklich wie möglich gewählt — das Denkmal mit seiner großmächtigen Säulenhalle kann man von keinem Standpunkt aus recht übersehen —, so läßt sich andererseits von der schlichten menschlichen Persönlichkeit des durch seltene Charaktereigenschaften hervorragenden Königs auch nicht der leiseste Hauch verspüren. Dagegen wurde die Wehrhaftigkeit des neu erstandenen Deutschen Reiches, zu dessen erstem Kaiser dieser König gekürt ward, in den Waffentrophäen- und Löwengruppen geradezu glänzend zum Ausdruck gebracht. Ebenso die leider etwas äußerliche Großartigkeit dieses Deutschen Reiches. Was die Einzelheiten anbelangt, so wirkt der ungeschlachte Kriegsgott, der sich auf den Treppenstufen, man kann nicht anders sagen als: herumlümmelt, geradezu fürchterlich. Stilistisch verfehlt sind auch die Reliefs. Mit dem Kaiser-Wilhelm-Denkmal ist Begas in künstlerischer Beziehung auf die schiefe Ebene gelangt. Wenn dieses Denkmal trotzdem und bei all seinen Fehlern

immer noch einen äußerlich imponierenden Eindruck macht, so läßt sich selbst dieses Lob seinem Bismarckdenkmal vor dem Reichstagsgebäude nicht mehr spenden. Hier fallen die Massen gänzlich auseinander, die Allegorie erscheint gequält, unverständlich, der große Kanzler ist recht klein aufgefaßt.

Die Bildnerei im Sinne der späteren Kunst des Begas, die Malerei in dem Werners und die aufgedonnerte Baukunst mit palastartigen Scheinfassaden vor ungeheuerlichen Mietskasernen, in denen glänzend ausgestattete Treppenhäuser und schmucküberladene Empfangszimmer den breitesten Raum einnehmen, während dürftige Schlafstuben nach engen Lichthöfen hinausliegen, sind aus einem Geiste heraus geboren, aus dem Geiste der äußerlichen Prachtentfaltung und des protzigen Emporkömmlingsgeschmacks, wie sie sich in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, namentlich nach dem Milliardensegen des französischen Krieges und im Zusammenhang mit dem überhasteten, auf Kosten der Landwirtschaft und des Handwerks erfolgten industriellen Aufschwung allüberall in Deutschland schier unheimlich breit machten, namentlich in dem reichshauptstädtischen Berlin und noch mehr in der verhältnismäßig noch reicheren Nachbarstadt Charlottenburg. Dieser neu- und großberliner Kunstgeist unterschied sich sehr zu seinem Nachteil von dem, wenn auch hier und da etwas einfachen und nüchternen, so doch stets vornehmen Altberlinertum Schinkelscher Richtung. Dieser neue Geist enthielt verzweifelt wenig deutsche Innigkeit, dafür außerordentlich viel rednerisches Pathos. Indessen hieße es Reinhold Begas bitter unrecht tun, wollte man ihn bedingungslos mit der eben gekennzeichneten Baukunst und mit der Malerei eines Anton von Werner gleichstellen. Begas steht höher als dieser und erst recht höher als jene. Nur *ein* hervorstechender Zug seines künstlerischen Wesens sollte durch jenen Vergleich hervorgehoben werden: das schönrednerische Pathos, das er als Bildhauer an den Tag legte. Dagegen haben die von dem Bildhauer Reinhold Begas gemalten Bildnisse seiner Schwiegermutter sowie Lenbachs auf der Berliner Jahrhundert-Ausstellung im Jahre 1906 freudiges Erstaunen erregt durch ihre schlichte Auffassung wie ihre psychologisch tief eindringende Charakteristik.

Reinhold Begas gilt uns auch als der verantwortliche Herausgeber jener steinernen Bilderchronik, durch welche Kaiser Wilhelm II. in der *Siegesallee* des Berliner Tiergartens seine Ahnen zu verherrlichen befahl. Gegen den Gedanken an sich läßt sich nichts einwenden, wenn er auch nicht so edel und erhaben war wie diejenigen Ludwigs I. von Bayern, der bei derartigen geschichtlichen Rückblicken und Verherrlichungen durch die Mittel der Bildnerei nicht in erster Linie auf seine eigenen Ahnen, sondern auf alle um sein engeres Vaterland oder gar auf alle um ganz Deutschland verdienten großen Männer abzielte. Die künstlerischen Kräfte und namentlich die Geldmittel standen dem Deutschen Kaiser am Ende des 19. Jahrhunderts freilich ungleich reichlicher zur Verfügung als dem bayerischen König um dessen Mitte. Welche Summe von Geld, welche Summe von eigens zu diesem Zweck ausgegrabener geschichtlicher Gelehrsamkeit, welche Summe von künstlerischer, um nicht zu sagen: handwerklicher Fertigkeit ist nicht zwischen Siegessäule und Roland in Marmor niedergelegt worden! — Aber die Aufgabe war zu eng gesteckt, der Erfindung des Künstlers war zu wenig Spielraum gelassen. — Immer und immer wieder der stehende Fürst, im Halbkreis herumlaufend die Bank mit den beiden Hermen, in denen die wichtigsten Helfer des Fürsten verewigt werden sollten! — Bei dieser Anordnung erhielt der erste beste Joachim oder Otto ebensoviel Kubikmeter Marmor wie der Große Kurfürst oder gar der Große König zugemessen, wurden geistige Größen zu Handlangern irgendeines unbedeutenden Fürsten herabgewürdigt! — Auch Michelangelo und Raffael hatten ganz bestimmte Aufgaben im oft sogar höchst selbstsüchtigen Interesse der Päpste zu lösen, aber in Erfindung und Ausführung waren sie frei. Hier

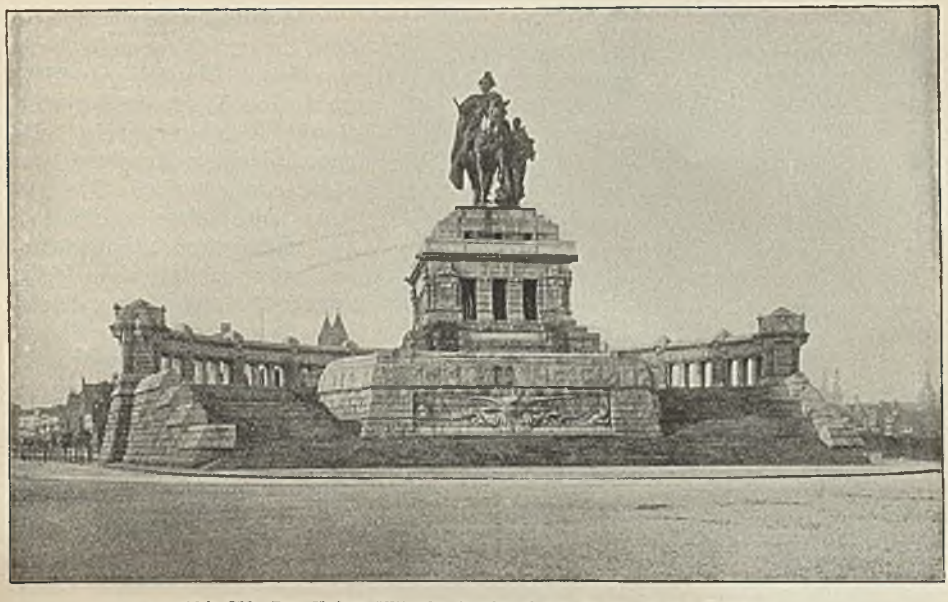


Abb. 280 Das Kaiser-Wilhelm-Denkmal am Rheineck bei Koblenz
von Bruno Schmitz und Emil Hundrieser
(Zu Seite 338)

dagegen waren der künstlerischen Einbildungskraft des Bildhauers von allem Anfang an die Flügel gestutzt und ihr der freie Aufflug gen Himmel unmöglich gemacht. Die Denkmäler der Siegesallee sind unter sich an künstlerisch-technischer Bedeutung recht verschieden. Zu den verhältnismäßig besten zählen diejenigen von *Adolf Brütt* (geb. 1855), der auch sonst Tüchtiges geleistet hat (Eva, Schwerttänzerin, die Gruppe „Gerettet").

In dem Roland sollte gleichsam ein bürgerlicher Ausgleich gegen die fürstliche Herrschergewalt geschaffen werden, die in den Gestalten der Siegesallee verkörpert ist. Die Rolandsäulen waren einst in niedersächsischen und brandenburgischen Städten Wahrzeichen städtischer Freiheit, namentlich dessen, daß der Stadt der Blutbann zustand. Wenn demgemäß die gedankliche Berechtigung einer Rolandsäule im damaligen Berlin mehr als zweifelhaft war, so paßt das tatsächlich errichtete Denkmal in künstlerisch-formaler Beziehung durchaus nicht auf den Platz, auf dem es errichtet wurde. Die alten Rolandsäulen wurden unmittelbar vor dem Rathaus errichtet und dementsprechend ausschließlich für Vorderansicht berechnet. So ward nun auch der neue Berliner Roland in altertümelnder Auffassung stilisiert, dabei aber an einem Knotenpunkt mehrerer Straßen aufgestellt! — Dort hätte ein Denkmal hingehört, das nach allen Seiten bedeutende und einander annähernd gleichwertige Ansichten geboten hätte. In diesem Sinne war der Vorgänger des Berliner Roland, der „verflossene" Wrangelbrunnen, für jenen Platz ungleich geeigneter. In dem buntfarbigen Roland sollte ferner künstlerisch den marmorweißen Statuen der Siegesallee ein Paroli geboten werden — ein Gegensatz, der sich aber nichts weniger als angenehm bemerkbar macht. Auch koloristisch ist der Roland durchaus mißlungen. Noch ungünstiger als Allee und Roland wirken die Denkmäler des Kaisers und der Kaiserin Friedrich vor dem Brandenburger Tor. Gerade gegenüber dem schlicht vornehmen Säulentor tritt der geringe künstlerische Wert jener beiden Denkmäler besonders grell, ja geradezu beschämend hervor.

Abb. 281 Relief vom Wiener Mozartdenkmal von Viktor Tilgner

Was soll man vollends zu dem Richard-Wagner-Denkmal von *Gustav Eberlein* (geb. 1847) im Berliner Tiergarten sagen? — Gewiß, Eberlein ist ein Bildhauer, der sein Handwerk versteht, eine männliche Gewandfigur oder einen weiblichen Akt naturgetreu zu modellieren vermag. Dagegen fehlt seinem Richard-Wagner-Denkmal alle und jede Größe, Eigenart, Poesie und Vornehmheit der Auffassung. Als in des neu geeinten Deutschlands reich aufblühender Hauptstadt dem bedeutendsten deutschen Tondichter des letzten halben Jahrhunderts ein Denkmal gesetzt wurde, da hätte diese Aufgabe nicht einem Eberlein, sondern einem der größten Bildhauer übertragen werden müssen, die nicht nur der Berliner, sondern der deutsche Boden überhaupt getragen hat: einem Hildebrand oder Klinger! — — —

Am Einfluß der Mosel in den Rhein, am „Rheineck" bei Koblenz erhebt sich ein gewaltiges Reiterdenkmal Kaiser Wilhelms (Abb. 280). Es macht einen eigenen Eindruck, zwischen den ziehenden Wogen den alten Kaiser im ehernen Abbild einherreiten zu sehen! — Das Bildwerk rührt von *Emil Hundrieser* her, die Architektur von *Bruno Schmitz*, einem Künstler von großer Selbständigkeit, dem es wie hier, so auch in seinen beiden anderen großen Kaiserdenkmälern auf dem Kyffhäuser und an der Porta Westfalica sowie im Entwurf zum Leipziger Völkerschlachtdenkmal wahrhaft gelungen ist, den deutschen Siegen von 1813, 14, 15 und 1870/71 monumentalen Ausdruck zu verleihen. „Es liegt das Schwergewicht auf der Erzielung eines starken einheitlichen Eindrucks, auf einer entschiedenen Betonung der Größe gegenüber dem bisher namentlich in der Nachahmung des Barock vorherrschenden Reichtum. Man kann sich nicht stärkere Gegensätze denken als zwischen Schmitz' Kaiserdenkmälern und dem des Begas für Berlin . . ." [159])

Geschmackvoller in der Anordnung, namentlich aber behaglicher und liebenswürdiger als Begas war sein Wiener Zeit- und Kunstgenosse *Viktor Tilgner* (geb. 1844 in Preßburg, gest. 1896). Er bildete sich weniger an Michelangelo und Bernini, als am einheimischen Wiener Barock und Rokoko. Überhaupt beruht seine Stärke darin, daß er sich an die vaterländische Überlieferung anschloß und im heimischen Boden kräftig Wurzel schlug. Tilgner ist durch und durch *Wiener* Künstler gewesen. Er hat das ganze schöne, reiche und berühmte Wien seiner Zeit, Herren und Damen, diese am liebsten in glänzender Balltoilette, in farbigen Büsten unter kräftiger Ausnutzung von Licht und Schatten, mit großer Virtuosität im Stofflichen und äußerst lebensvoller Behandlung der Oberfläche porträtiert, Statuen und Büsten an den Wiener Monumentalbauten, Dramenfiguren am Burg-

theater, ein Denkmal Makarts im Rubenskostüm, ein solches Mozarts in Rokokotracht, also in dessen Zeittracht, geschaffen (Abb. 281) und sich ganz besonders — ein würdiger Nachfolger des Altnürnbergers Peter Vischer — in der Darstellung entzückender, über seine Schöpfungen malerisch verstreuter „Kindln" ausgezeichnet. *Edmund Hellmer* (geb. 1850) und der Wiener *Rudolf Weyr* (geb. 1847) sind echt österreichische heitere und gestaltensfreudige Künstler. Ersterer ist durch sein Goethedenkmal berühmt geworden, das 1900 am Opernring aufgestellt wurde (Abb. 282). Der selbstgefällige Naturalismus, der sich in der gesucht lässigen Haltung wie in der faltenreichen Wiedergabe der Zeittracht verliert, vermag uns zwar gegenwärtig nicht mehr zu genügen, dagegen dürfte namentlich die Profilansicht des wahrhaft groß angeschauten Dichterhauptes schwerlich jemals ihre bedeutende Wirkung einbüßen. Endlich ragt in der Wiener Plastik *Kaspar Zumbusch* (geb. 1830) hervor. Ihm, einem Westfalen von Geburt, sollte es beschieden sein, drei Lieblinge Österreichs zu verkörpern: Beethoven, Maria Theresia und den Feldmarschall Radetzky.

Abb. 282 Das Goethedenkmal in Wien von Edmund Hellmer

In München äußerte sich die Bewegung in ganz eigener Art, dem genius loci entsprechend, der immer sein Besonderes haben will und auf das Behagliche, Gemütliche, Phantasiereiche, Fröhliche und Individuelle abzielt. Alle diese Eigenschaften fand man auf dem weiten Gebiete des Renaissancestils und seiner Ausläufer gerade in der sogenannten „deutschen Renaissance" beisammen, dieser eigenartigen Mischung von deutscher Gotik und italienischer Renaissance. So ward die „deutsche Renaissance" im damaligen München auf den Schild gehoben. *Konrad Knoll* (1829—99) war der Führer der Bewegung. Er gab mit seinem Fischbrunnen am Marienplatz den Anstoß zu all den plastisch wieder erstehenden Knappen, Edelfräulein und Landsknechten. Der mannigfaltig und hochbegabte Baumeister, Bildhauer und Kunstgewerbler *Lorenz Gedon* (1844—83) schuf seinen hunnischen Reiter, der, schwer bepackt, dennoch heftigster Bewegung fähig ist. *Robert Diez* (in demselben Jahre 1844 geboren) verschaffte dieser Richtung in Dresden Eingang mit seinem auf allen deutschen Ausstellungen mit ersten Preisen ausgezeichneten Gänsedieb: die Rechte hat eine Gans bereits gepackt, die Linke hascht nach einer anderen, die dem Dieb zwischen den Beinen hindurch ent-

wischen will; er aber klemmt die Knie zusammen, um sie daran zu verhindern. Dagegen erwies sich *Wilhelm Ruemann* (geb. 1850) als der eigentliche Münchener Denkmalplastiker, der wohl unbedingte Natur- und Bildnistreue, dagegen keine wahrhaft künstlerische Auffassung zu erreichen vermochte (Prinzregent-Luitpold- und Kaiser-Wilhelm-Denkmal zu Nürnberg). In Leipzig ragte *Karl Ludwig Seffner* als Schöpfer von Porträtbüsten hervor. Von ihm rührt z. B. eine solche des Kunsthistorikers Anton Springer her.

4. Baukunst

In den ersten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts herrschte bei ausgesprochenen Kunstbauten, gleichviel ob es sich um Theater, Museen oder gar Kirchen handelte, überall der Klassizismus, dessen Kennzeichen in einer Säulenhalle bestand, wozu ein palmetten- und akroteriengeschmückter Giebel kam. Das heißt: eine antikisierende Scheinfassade wurde dem eigentlichen Bau vorgesetzt. Denn in Wirklichkeit vertrug sich der antike Baustil weder mit den modernen Bedürfnissen noch mit dem nordischen Klima. Er setzt ein warmes Klima voraus, schaltet mit Säulenstellungen statt der festen Wände und mit einer von oben einfallenden Beleuchtung. Die Menschen des 19. Jahrhunderts und besonders die Nordländer bedurften aber eines sicheren Schutzes gegen Kälte und Sturm, Schnee und Regen, infolgedessen fester Wände nach außen, fester Dächer nach oben und in den Wänden angebrachter Lichtquellen. So war die klassizistische Baukunst ihrem innersten Wesen nach ein Widersinn, und es ist nur zu bewundern, was sie trotzdem an schönem Schein, an glänzenden Schauseiten, feinempfundenen Verhältnissen und reizvollen Einzelheiten hervorgebracht hat. Dennoch konnte auf die Dauer das Verlangen nicht ausbleiben, diese ganze Scheinfassadenarchitektur durch eine Baukunst zu ersetzen, die gesünder, natürlicher, sachlich begründeter wäre. Die romantische Bewegung konnte die Gesundung nicht bringen, denn die mittelalterlichen Stile eigneten sich höchstens für kirchliche Zwecke, außerdem allenfalls für Befestigungsbauten, Kasernen und Schlösser. Dagegen kam die Renaissance (das Wort im weitesten Sinne genommen) dem Baubedürfnisse des nun einmal rückwärts schauenden Jahrhunderts am weitesten entgegen. Hier gab es ein festes Dach, feste Mauern mit Fenstern darin und im Gegensatz zu der perpendikulären Kirchengotik Stockwerke, die sich auch an der Schauseite in kräftig ausgebildeten Wagrechten gegeneinander absetzen. Zugleich gestattete die Renaissance die starken malerischen Wirkungen, auf die man gegen die Mitte des Jahrhunderts auf der ganzen Linie: in der Baukunst wie in der Bildnerei und Malerei hindrängte. Ein Wandpfeiler erscheint im Sonnenlicht als starke lichte Masse und bewirkt auf der Wand, der er vorgelegt ist, einen kräftigen Schatten. Ja, die Renaissance bot noch mehr: ausgesprochene Vielfarbigkeit, nach der das Zeitalter lechzte. So machte man sich auch diesen Umstand gelegentlich zunutze, z. B. in maßvoller Weise am Kunstgewerbemuseum in Berlin, dem Hauptwerk der Baufirma *Gropius & Schmieden,* während das Bankier Pringsheimsche Haus in der Wilhelmstraße ebendaselbst, von der Firma *Ebe & Benda* im Stile der venezianischen Hochrenaissance ausgeführt, von Glasmosaiken und Terrakotten strotzt, und die Fassade der von *Charles Garnier* (1825—98) erbauten Oper in Paris, 1874 vollendet, das mannigfaltigste Material aufweist (Abb. 283). „Roter Jurastein wechselt mit weißem Marmor; Jaspis, schwedischer Marmor und Gold wurden in der verschwenderischesten Weise verwendet. Leider hat die Witterung von diesem Glanze nicht viel übrig gelassen."

Die Renaissancebewegung setzte bereits sehr früh ein und behauptete sich siegreich das ganze Jahrhundert hindurch. Der kunstgeschichtliche Eklektiker auf dem Throne, Ludwig I. von Bayern, zwang schon den „klassischen *Klenze*", bisweilen in diesem Geschmack zu bauen. Aber auch von den drei großen Architekten

Abb. 283 Die Große Oper zu Paris von Charles Garnier

des französischen Juli-Königtums: *Henri Labrouste* (1801—75), dem Schöpfer der im Äußeren streng klassizistischen Bibliothek von St. Geneviève, *Joseph Louis Duc* (1802—78), dem Erbauer der Julisäule auf dem Bastilleplatz und des durch die großartigen dorischen Halbsäulen und das reiche Gesims an der Westfassade hervorragenden Palais de Justice, und *Felix Duban* (1797—1870) vollendete der letztere die malerische Schauseite der École des Beaux-Arts bereits 1838 im Renaissancestil. Und in demselben Jahre begann *Gottfried Semper* das Dresdener Hoftheater. In der zweiten Hälfte des Jahrhunderts wurde die Mehrzahl aller Profanarchitektur im Geschmacke der Renaissance wie die überwiegende Masse der Kirchenbauten im mittelalterlichen, namentlich gotischen Stil errichtet.

Auf deutschem Boden hat sich die Renaissancebewegung in ihrem ersten Stadium in der genialen Persönlichkeit *Gottfried Sempers* (1803—79) gleichsam kristallisiert. Er wurde zu Altona geboren, besuchte das Hamburger Johanneum, studierte an der Universität Göttingen und bildete sich endlich in München, Regensburg und namentlich in Paris bei *Franz Christian Gau* (1790—1853), einem geborenen Deutschen, dem Schöpfer der gotischen Kirche St. Clotilde, sowie auf Reisen nach Italien und Griechenland zum Baumeister. Er begann seine Wirksamkeit in Dresden, wo er das neue Museum und 1838—41 das Hoftheater schuf, das er nach der Einäscherung durch ein neues, noch reicheres ersetzte (Abb. 284). In den 1848/49er Aufstand verwickelt, mußte er fliehen. Er ging nach Paris und von dort nach England, wo er das Modell zum South Kensington Museum entwarf. Schließlich erhielt er im Jahre 1853 einen Ruf als Direktor der Bauabteilung an das Polytechnikum zu Zürich. In Zürich erbaute er seiner Anstalt ein glänzendes Heim, ferner die Sternwarte, endlich in Winterthur das Rathaus. Sein

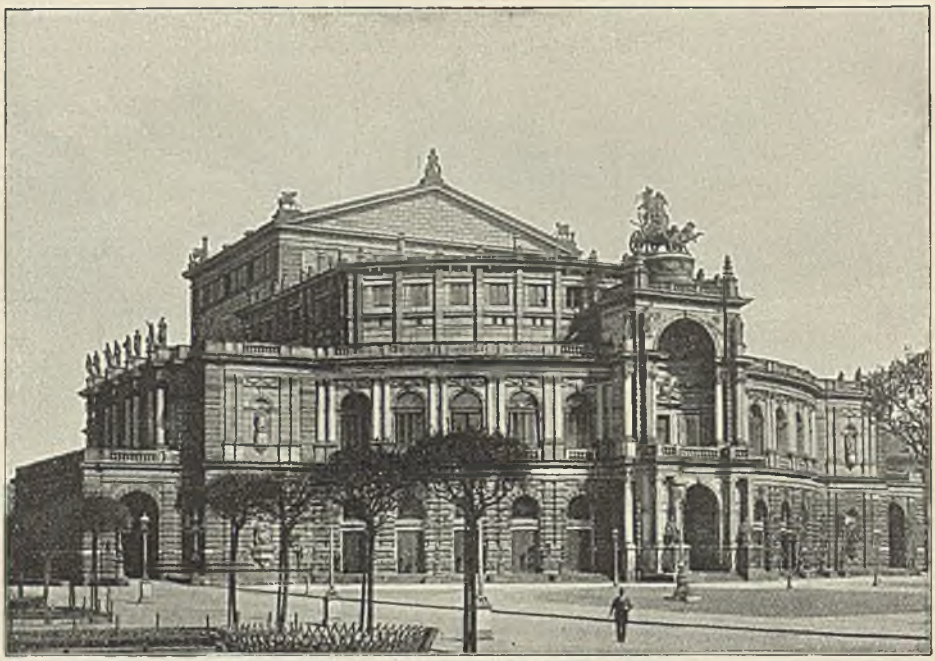


Abb. 284 Das Dresdener Hoftheater von Gottfried Semper
(Zu Seite 341)

Plan für ein Theater in Rio de Janeiro ward nicht in Wirklichkeit umgesetzt. Ebenso scheiterte die Ausführung eines von König Ludwig II. gewünschten, von Semper entworfenen Richard-Wagner-Festspielhauses zu München, das auf dem hochragenden rechten Isarufer eben dort errichtet werden sollte, wo sich seit 1898 das Friedensdenkmal erhebt, an dem hartnäckigen Widerstand der Münchener Bevölkerung. Dabei hätte ein solches Festspielhaus der bayerischen Hauptstadt zu der Vorherrschaft auf dem bildkünstlerischen auch diejenige auf dem tonkünstlerischen Gebiete verschafft! — (Als Ersatz für das nicht zustande gekommene Festspielhaus wurde, nachdem die Kräfte nun doch einmal zersplittert waren und ein „Bayreuth" entstanden war, 1900/01 das Prinzregententheater erbaut.) Im Jahre 1871 wurde Semper nach Wien gezogen, um den Ausbau der Burg, die Anlage des Burgtheaters und der Hofmuseen (Abb. 285) zu leiten, wozu ihm *Karl von Hasenauer* (1833—94) als Mitarbeiter beigegeben wurde.

Selten dürfte ein Baumeister den Stil eines vergangenen Zeitalters wieder zu so kräftigem und organischem Leben erweckt haben, wie Semper den Stil der italienischen Renaissance! — Vor jedem einzelnen seiner Monumentalbauten vergißt man ganz, vor einem nachempfundenen Epigonenwerk zu stehen, weil alle Bauglieder organisch ineinandergreifen, weil sich nirgends eine Leere bemerkbar macht, bei allem Reichtum aber auch nichts Überflüssiges vorhanden ist, weil jedes einzelne Stück an seinem Platz steht, etwas ausdrückt und daher den Eindruck des Selbstverständlichen — das Ganze aber den der erschöpfenden Lösung der jeweiligen, wenn auch noch so gewaltigen Bauaufgabe hervorruft. Fehlte es dem 19. Jahrhundert im allgemeinen am richtigen Gefühl für die fein abgewogenen Maßverhältnisse der Renaissancebaukunst, so besaß Semper gerade diesen zarten künstlerischen Takt im höchsten Maße. Den weitreichenden Einfluß, den er nach allen Seiten hin ausübte, verdankte er aber nicht nur ausgeführten Werken, sondern fast ebensosehr geist-

Abb. 285 Das Kunsthistorische Museum zu Wien von Gottfried Semper

reichen Entwürfen wie auch literarischen Werken, unter denen „Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten", erschienen in zwei Bänden zu Frankfurt 1860—63, die erste Stelle einnimmt. Dieses Buch, meist schlechthin als „Der Stil" bezeichnet, erwies sich als ein wahrhaft epochemachendes Werk. Die darin niedergelegten Anschauungen traten an die Stelle der Schinkelschen, die einst Böttticher in seiner „Tektonik" schriftstellerisch festgelegt hatte. Im letzten Grunde widerstreiten aber die Voraussetzungen, von denen Semper ausgeht, den Schinkelschen durchaus nicht. Stil ist ihm die Übereinstimmung eines Kunstwerkes mit seiner Entstehungsgeschichte. Zu dieser Entstehungsgeschichte gehört aber nach seiner Anschauung die gesamte Kunstentwicklung bis zu der Zeit, in der das einzelne Kunstwerk entstand. Der Baumeister muß die ganze Kunstentwicklung kennen, um sich daraus das für jeden einzelnen Fall Geeignete herauslesen zu können, das er dann unter gründlicher Berücksichtigung der Anforderungen seiner Zeit freischöpferisch zu verwenden hat. Es ist um so notwendiger, daß jedes neu entstehende Bauwerk zur gesamten kunstgeschichtlichen Vergangenheit stimmt, als es ja nach den Gedächtnisbildern, die aus der Vergangenheit entnommen sind, beurteilt wird. Demnach muß also ein Gerichtshaus etwas vom Dogenpalast, eine Kaserne von mittelalterlicher Befestigung, eine Synagoge von morgenländischer Formensprache an sich haben. Gegen diesen Grundsatz hat nun Semper insofern selber gefehlt, als er das Dresdener Museum nicht in dem dafür in London, Berlin und München üblichen antikisierenden, sondern im Renaissancestil ausführte. Mag er sich nämlich bisweilen auch anderer Stilarten bedient haben, so ist er seiner innersten Empfindung nach doch Renaissancist gewesen, wie Schinkel Hellene. Beide gingen von ähnlichen eklektischen Grundsätzen aus, wurden dann aber von ihrem persönlichen Geschmack, wie von dem jeweiligen Zeitgeist auf verschiedene Wege, der eine zur Antike, der andere zur Renaissance

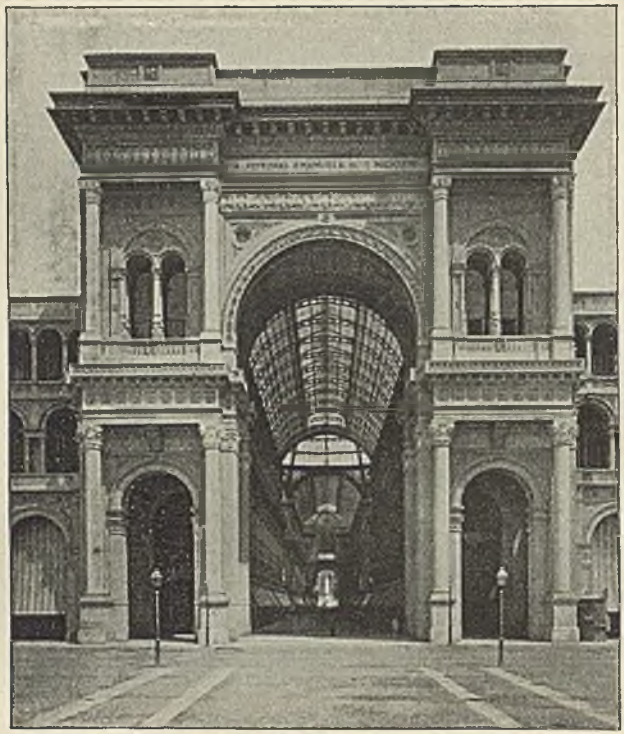


Abb. 286 Die Galleria Vittorio Emanuele zu Mailand von Giuseppe Mengoni

gedrängt. Semper verstand die Renaissance als eine organische Vereinigung griechischer Einzelformen mit römischer Raumkunst und glaubte, daß eine solche Vereinigung am ehesten imstande wäre, in baukünstlerischer Monumentalität den Anforderungen des Lebens seiner Zeit zu genügen. In diesem Sinne erschien Semper die Renaissance durchaus nicht erschöpft; er lebte im Gegenteil der Überzeugung, daß das Höchste von ihr noch zu erwarten wäre.

In München wurde die italienische Renaissance durch *Gottfried Neureuther* (1811—86) eingebürgert, den Schöpfer des Polytechnikums und der Kunstakademie, außerdem des Würzburger Bahnhofs, in Stuttgart durch *Christian Leins* (1814—92), den Erbauer der Kgl. Villa bei Berg, dem es aber an Kraft, besonders in der entschiedenen Behandlung des Hauptgesimses gefehlt hat. Neben ihm waren in der württembergischen Hauptstadt besonders *Morlock* (Bahnhof) und *Gnauth* (Villa Siegle) tätig. Auch nach dem benachbarten Karlsruhe griff die Bewegung über. In Berlin ward sie durch *Friedrich Hitzig* (1811—81) eingeführt, der bei Börse und Reichsbank zuerst die Formen der italienischen Renaissance anwandte. Später schuf er die Ruhmeshalle im Zeughaus und das Polytechnikum in Charlottenburg. Sein feinster Ruhm knüpft sich aber an die vornehm behaglichen Häuschen am Rande des Tiergartens und in der Viktoriastraße, die zwischen Landhaus und italienischem Palazzo eine glückliche Mitte einhielten, heute aber Gefahr laufen, unter der erdrückenden Macht der benachbarten Protzenbauten zu verschwinden, sofern sie solchen nicht bereits haben weichen müssen.

Indessen ging die Bewegung nicht auf die italienische Renaissance allein aus. Der zeitlich und örtlich unendlich abgestuften Mannigfaltigkeit des alten Stils entsprechend gestaltete sich auch seine Wiedergeburt, also die Renaissance der Renaissance, in den verschiedenen Ländern und innerhalb der verschiedenen Zeitabschnitte des 19. Jahrhunderts außerordentlich mannigfaltig. Auf die italienische Renaissance folgte bei uns in Deutschland die deutsche, darauf der Barock, das Rokoko, das Empire, so daß man gegen das Jahr 1900 wieder dahin zurückkam, wovon man ums Jahr 1800 ausgegangen war. Andererseits wurde der Renaissancestil gelegentlich mit anderen verschmolzen, so von dem aus Dänemark gebürtigen Wiener Baumeister *Theophil Hansen* (1813—91) in seinem vornehmen Reichsratsgebäude mit der Antike, von dem Italiener *Giuseppe Mengoni* in der raumgewaltigen

Abb. 287 Die Schackgalerie in München von Lorenz Gedon
(Zu Seite 346)

Galleria Vittorio Emanuele zu Mailand mit dem Romanismus (Abb. 286). Endlich machte sich in der Art, wie die verschiedenen Völker die Bewegung aufgriffen, ihre nationale Vergangenheit bemerkbar. So ward in England im Queen-Anna-Stil, in Deutschland in deutscher, in Frankreich in französischer Renaissance gebaut. Die französische Renaissancebewegung erhielt einen kräftigen Anstoß durch den Ausbau des Louvre, wozu 1852 der Grundstein gelegt wurde. „Die Pläne, die *Louis Tullien Visconti* hierfür entworfen hatte, passen sich den älteren Teilen glücklicher an als die allzu prunkvolle Ausgestaltung im einzelnen, die ihnen nach seinem schon 1853 erfolgten Tode sein Nachfolger *Hector Martin Lefuel* (1810–80) zuteil werden ließ.“ Ebenfalls im Stil der französischen Renaissance wurde das von den Kommunisten zerstörte Pariser Rathaus wieder erbaut. — Was den Innenbau anbelangt, hielten die Pariser im allgemeinen an den künstlerischen Ausdrucksformen ihrer Glanzzeit, am Louis XIV und Louis XV fest, die ja im letzten Grunde auch nur Ausläufer der Renaissance sind. — Gelegentlich wurde der französische Renaissancestil auch auf deutschem Boden verwendet, so von den beiden Baumeistern *van der Null* und *Siccard von Siccardsburg* am Palais Larisch zu Wien.

Vorort der *deutschen* Renaissance war München. Und dies ist mehr als Zufall. In Dresden und Wien war durch das Genie Sempers der italienischen Renaissance die unbedingte Vorherrschaft gesichert worden. Desgleichen in Berlin, wo sie den Schinkelschen Überlieferungen, wie der Vorliebe des besten Teils der Bevölkerung für einfache Vornehmheit entsprach. In München dagegen vermochte sich der Volkscharakter gerade in der heiter behaglichen, farbenprächtig phantasievollen deutschen Renaissance auszusprechen. Sie drang vom Kunstgewerbe aus in die Baukunst ein. Die Freude am schönen einzelnen Stück altdeutscher Handwerkskunst führte zur Einrichtung ganzer Zimmer im altdeutschen Geschmack und vom altdeutsch ausgestatteten Zimmer schließlich zum altdeutschen Haus und Heim. Jene „altdeutsche“ Bewegung setzte im Anfang der siebziger Jahre kräftig ein, und die durch Krieg und Sieg entfachte politische Begeisterung trug die künstlerische. Wissenschaftliche Bestrebungen und Entdeckungen traten hinzu. *Georg Hirth* ließ den „Formenschatz der Renaissance“ und das „deutsche Zimmer“ erscheinen,

1873 gab *Wilhelm Lübke* die „Geschichte der deutschen Renaissance“ heraus. In den Jahren 1872—74 erbaute *Lorenz Gedon* (1844—83) die Schackgalerie in München (Abb. 287), die damals durch ihre freundlich malerische Auffassung großes Aufsehen erregte und großen Einfluß ausübte, die aber vor dem Forum der Geschichte nicht ebenso standzuhalten vermochte wie die Semperschen Bauten. Gegenwärtig stört uns die Häufung und Zusammenschachtelung der Motive, wie das unglückliche Gesamtverhältnis des Ganzen. Indessen darf man dabei nicht außer acht lassen, daß es wohl leichter sein dürfte, im Geschmack der italienischen, als in dem der deutschen Renaissance zu bauen. Dort vermag genaue Befolgung aller stilistischen Regeln den Künstler wesentlich zu fördern, hier kommt alles auf den Zusammenklang der Eigenart des Künstlers mit dem Geschmack seiner Epoche an. Wie aber soll ein Künstler des 19. Jahrhunderts aus dem 16. heraus schaffen?! — Allein zu Gedons Zeit war man von derartigen Erwägungen weit entfernt. Vielmehr eroberte die deutsche Renaissance, hauptsächlich von München aus, ganz Deutschland. In Berlin ward sie von *Hans Griesebach* eingeführt.

Wie München Vorort der deutschen Renaissance, ward Frankfurt Vorort des Barockstils, der bald an die Stelle der deutschen Renaissance treten sollte, wie diese die italienische abgelöst hatte. Der Barock drang nach Wien, nach München, nach Berlin. In München, wo sich wie in Altbayern überhaupt die natürliche Heiterkeit und Festfreude des Volks schon zur Zeit der ursprünglichen Barockbewegung in diesem heiteren und festlichen Stil sehr glücklich ausgesprochen hatte, erblühte gegen Ende des Jahrhunderts ein neuer, höchst behäbiger bürgerlicher Barock. Der deutschen Reichshauptstadt dagegen gereichte weder die deutsche Renaissance noch der Barock zum rechten Segen. Und dies ging so zu: Renaissance, das Wort im weitesten Sinne genommen und alle zeitlichen und örtlichen Abwandlungen des ursprünglich in Italien gewachsenen Stiles darin einbegriffen — Renaissance ist der Stil unserer modernen Städte, besonders unserer modernen Großstädte. Paris erhielt seinen jetzigen Charakter unter Napoleon III. und dem Seine-Präfekten Baron Haußmann, Wien seit Schleifung der Festungswerke und Auflassung der Glacis in den Jahren 1858 und 59, Berlin, seitdem es Reichshauptstadt geworden war. Überall kam es auf große, breite, möglichst auf beiden Seiten mit Bäumen bepflanzte Straßen an, die, wohin man sich auch immer wenden mag, den Ausblick auf ein abschließendes Monumentalgebäude oder wenigstens auf ein Denkmal der Bildnerei gewähren. In dem grauen Häusermeer waren die grünen Inseln der gärtnerischen Anlagen zu schaffen. In Paris ist die Aufgabe am glücklichsten, in Berlin am wenigsten glücklich gelöst worden. Das Berliner Straßenbild leidet unter dem Fluch der Geradlinigkeit und der Rechteckigkeit der ganzen Anlage, sowie der Übertreibung der architektonischen Schmuckmotive an den einzelnen Häusern. Paris wie Wien kam ihre Eigenschaft als alte Kulturstätte, besonders aber ihr Festungscharakter zustatten. Daraus ergab sich eine Art der Anlage, die in Wien sogar beredten Ausdruck in dem Namen der „Ringstraße“ fand, zu der *Ludwig Förster* (1797—1863), ein Franke Münchener Schulung, die Pläne zeichnete. Die ringförmige Anlage nötigte zu abwechslungsreichen malerischen Kurven. In Paris behielt das einzelne Privat- und Geschäftshaus verhältnismäßig am meisten den schlichten, vornehmen Empirecharakter bei. In Wien entsprach größerer Reichtum an Formen und Schmuckmotiven dem lebenslustigen Sinn der Bevölkerung. In Berlin mußte altpreußische Einfachheit und Sparsamkeit gänzlich hinter moderner, am Barock genährter Protzerei zurücktreten, nur die Nüchternheit blieb trotz alledem bestehen. Keine Stadt hat unter der Kehrseite dieser ganzen Renaissancebewegung künstlerisch so stark gelitten wie die wirtschaftlich und verwaltungstechnisch damals glänzend emporblühende preußisch-deutsche Hauptstadt. Wenn nämlich im Italien des 16. Jahrhunderts

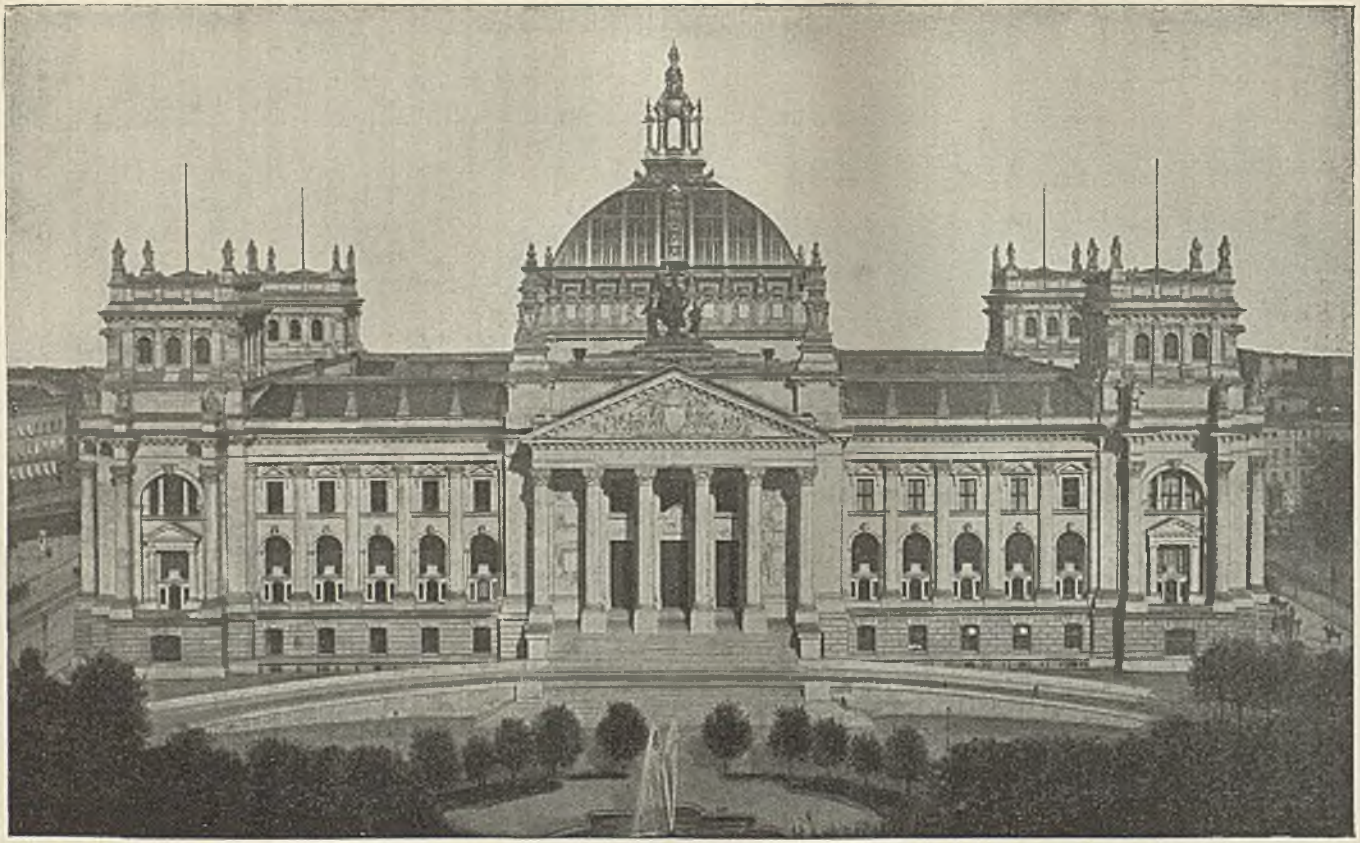


Abb. 288 Das Reichstagsgebäude zu Berlin von Paul Wallot
(Zu Seite 348)

nur die wirklichen Palazzi den Charakter eines Palastes erhielten, während selbst ein Ariost sich in Ravenna mit einem ganz schlichten Häuschen begnügte, das mit den Kunstbauten seiner Zeit schlechterdings nichts von ihrem Schmuckreichtum, sondern nur den Wohlklang der Verhältnisse gemein hat, sollte im Deutschland des 19. Jahrhunderts und namentlich in Berlin jedes Geschäftshaus und jede Mietskaserne entweder den Charakter eines italienischen Palazzo oder eines malerischen altdeutschen Schlosses erhalten. Jetzt erschienen alle Motive gehäuft und entweder, wo italienische Renaissance nachgeahmt wurde, in kleinerem Maßstabe, oder, wo es sich um Barock und deutsche Renaissance handelte, vergröbert und übertrieben. Wozu unbedingt echtes Material nötig gewesen wäre, wurde Stuck genommen. So verflüchtigte sich alle und jede Materialgerechtigkeit, jedes Stilgefühl, namentlich aber jegliche Empfindung für das richtige Verhältnis der einzelnen Schmuckformen untereinander wie sämtlicher Schmuckformen zum baukünstlerischen Ganzen. Eine ungeheure Verwilderung des Geschmackes trat ein! — Alle neueren Straßen in unseren deutschen Städten sind voll davon. Dagegen ging die kerndeutsche Behaglichkeit im Außen- und Innenbau, wie sie zu Dürers Zeiten ihren Höhepunkt erreicht, bis zum Dreißigjährigen Kriege mit ungebrochener Kraft weiter gewirkt, sich von diesem im 18. Jahrhundert allmählich wieder erholt und bis zur Biedermeierzeit fortgelebt hatte, in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts daheim und auf der Straße, in der Stadt und schließlich auch auf dem Lande gründlich verloren.

Wenn so hauptsächlich von den Maurermeistern und anderen Handwerkern, die bei ihrem stark ausgeprägten Hang zu üppiger Dekoration die gute alte Renaissance nachäfften, ohne sie nachzufühlen und zu verstehen, schwer gesündigt wurde, so vollbrachten immerhin die geborenen Künstler auch innerhalb dieser Bewegung einzelne wackere Leistungen. In Berlin kamen die Doppelfirmen auf, wovon schon mehrere gelegentlich erwähnt wurden, die aus einem künstlerisch geschulten Architekten und einem Praktiker, der von der Pike auf gedient hatte, zu bestehen pflegen. *Ende & Böckmann* bauten das Rote Schloß sowie das Museum für Völkerkunde, *von der Hude & Hennike* das Lessingtheater. — —

Je länger und inniger sich überhaupt die Baumeister mit der Renaissance und ihren Ausläufern beschäftigten, um so tiefer drangen die Befähigten unter ihnen in deren innerste Geheimnisse ein und um so freier lernten sie die alten Stile zu ihren neuen Zwecken umzumodeln. So wuchs allmählich in Deutschland nach dem ersten Geschlecht vom Schlage Sempers und dem zweiten von der Art Gedons ein drittes heran, das letzten Endes gar nicht mehr darauf ausging, Renaissancebauten aufzuführen, so wie sie die alten Meister geschaffen hätten. Diese jüngeren Architekten des ausgehenden 19. Jahrhunderts verwandten vielmehr einzelne Grundgedanken der Renaissance vollkommen frei neben solchen anderer Stile oder gar eigener Erfindung zur Lösung neuer Bauaufgaben und trachteten trotz dieser Stilmischung danach, organische Einheiten zu schaffen. So entwickelte sich eine neue italienisierende Renaissance in Deutschland, als deren bedeutendste Vertreter *Friedrich Thiersch* (geb. 1832) in München mit seinem Justizpalast, *Ludwig Hoffmann* (geb. 1852 in Darmstadt), der Schöpfer des Reichsgerichtsgebäudes in Leipzig, dann Stadtbaumeister in Berlin, und endlich *Paul Wallot* (geb. 1841 zu Oppenheim in Rheinhessen, gest. 1912), der Erbauer des Reichstagsgebäudes zu Berlin, zu nennen sind. Beim Münchener Justizpalast ist mehr noch als das Äußere das Treppenhaus im Innern zu rühmen, während die Bemalung an der Außenseite des neu hinzugefügten hinteren Traktes nach unserer Auffassung als ein verfehlter Gedanke anzusehen ist. Am Reichsgericht wird u. a. die herrliche Lichtwirkung hervorgehoben [160]). Zu bedauern ist, daß Wallot, der Schöpfer des Reichstagsgebäudes (Abb. 288), allen möglichen Hemmungen und Beschränkungen unterworfen war! — Gar zu viele Körper-

schaften durften ihm nach der üblichen Unsitte des mattherzigen epigonenhaften 19. Jahrhunderts in seine Arbeit — selbst noch während deren Ausführung — hineinreden. Ein Kunstwerk aber muß geschlossen aus der Künstlerseele hervorgehen, um volle Wirkung auszuüben. Vielleicht liegt es an äußeren Einflüssen, daß sich die Mittelkuppel nicht höher emporhebt und daher nicht imstande ist, das Ganze zusammenzufassen und zubeherrschen. Darin liegt unseres Erachtens der größte Fehler des Außenbaues: die Hauptmassen fallen zu sehr auseinander. Dagegen hat es der Künstler ausgezeichnet verstanden, die leidenschaftlich emporstrebenden, fast gotisch empfundenen Wandpfeiler mit den beruhigenden Wagrechten der Renaissance zu einem herrlichen Gesamtklang zusammenzustimmen. Um die im ganzen große und eindrucksfähige Wirkung des Außenbaues voll zu ermessen, braucht man Wallots Reichstagsgebäude nur mit *Raschdorffs* neuem Berliner Dom zu vergleichen, der mit seiner Unruhe, Kleinlichkeit und Häufung der Motive zwischen Schinkels ernstem Museum und Schlüters großartigem Schloß wie aus einer Spielwarenschachtel herausgenommen erscheint. Das Innere des Reichstagsgebäudes verbindet in baukünstlerischer wie auch in rein dekorativer Beziehung üppigste Pracht mit höchster Vornehmheit. Auch die Lichtwirkungen sind geradezu glänzend.

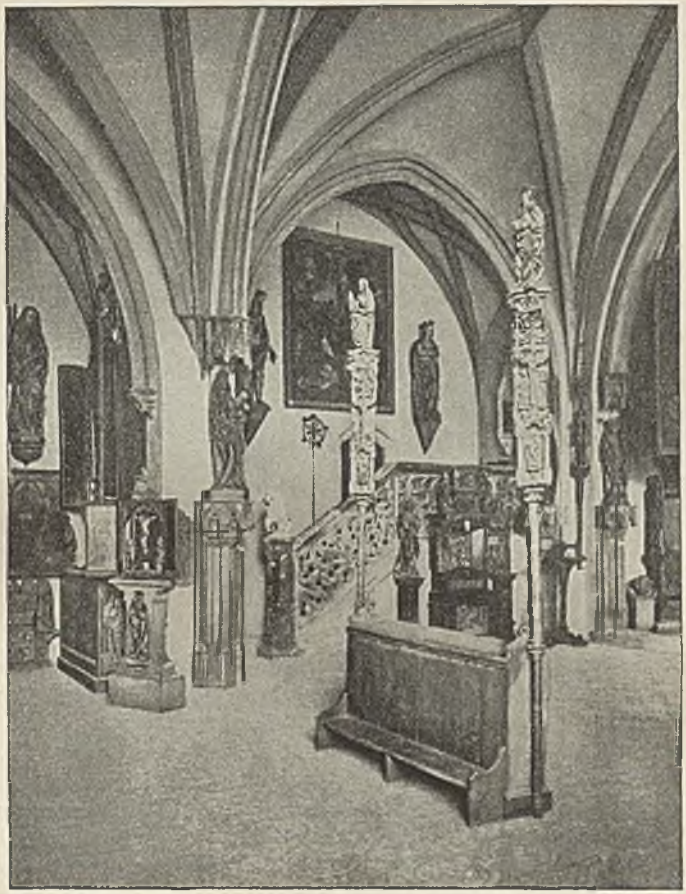


Abb. 289 Aus dem Neuen Münchener Nationalmuseum von Gabriel Seidl (Nach Photographie F. Bruckmann)

Für die deutsche Renaissance auch in ihrer späteren freieren vertieften Ausgestaltung blieb München die Hauptstätte. Hier erstand ihr in *Gabriel Seidl* (1848—1913) ein zweiter, gediegenerer Gedon. Kam er auch um nur wenige Jahre später als Gedon zur Welt, so tat er erst 1894—1900 mit dem neuen bayerischen Nationalmuseum an der Prinzregentenstraße (Abb. 289 und 290) seinen besten Wurf, nachdem er vorher bereits mit Münchener Bierkellern und dem Spatenbräu an der Friedrichstraße zu Berlin Proben seiner glücklichen Begabung geliefert hatte. Das neue

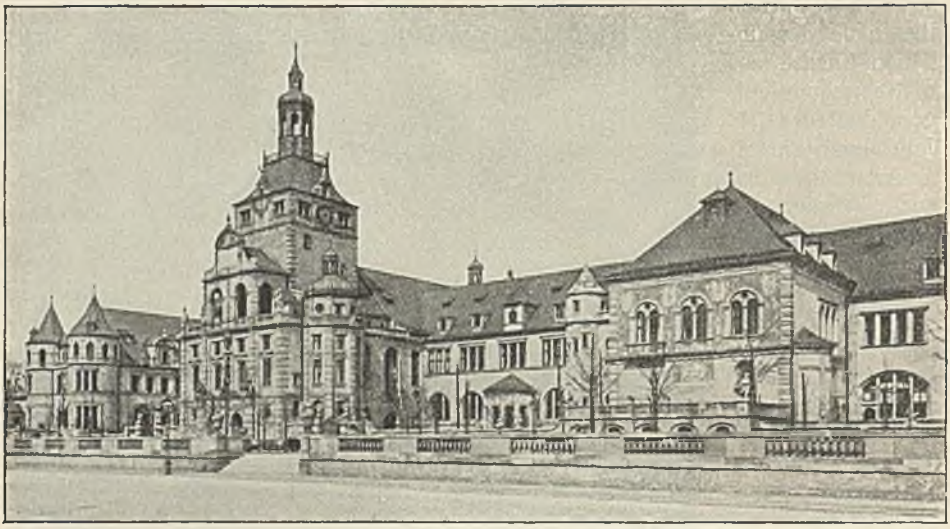


Abb. 290 Das neue Nationalmuseum in München von Gabriel Seidl
(Nach Photographie F. Bruckmann)

Nationalmuseum unterscheidet sich von Grund aus von allen anderen großen Museen auf deutschem Boden. Wurden sonst in München, Dresden, Berlin (Kaiser-Friedrich-Museum), Wien und wo sonst auch immer zu Museumszwecken vornehme Monumentalbauten mit nach außen straff gegliederten Schauseiten errichtet, worein die Kunstwerke, so gut es eben gehen wollte, hineingestellt wurden, so ward hier der umgekehrte und entschieden allein richtige Weg beschritten, indem für je eine örtlich, zeitlich und namentlich stilistisch zusammenhängende Gruppe von Kunstwerken ein nach Stil, Form, Farbe, Beleuchtung genau passender Innenraum geschaffen (Abb. 289) und dieser auch nach außen seinem Inneren entsprechend behandelt wurde. So entstand eine ganze Reihe unter sich verschiedener romanischer, gotischer, Renaissance-, Barock-, Rokoko- und Empirebauten, die zwanglos und nach rein malerischen Grundsätzen unter Zuhilfenahme von Türmen und Türmchen miteinander verbunden, z. T. sogar unter einem Dach vereinigt wurden. Allein die deutsche Renaissance herrscht vor, und wer baugeschichtlich genügend gebildet ist, vermag geschickt verwandte Motive aus Rothenburg ob der Tauber und anderen charaktervollen altdeutschen Städten und Städtchen wieder zu erkennen. Was das 19. Jahrhundert in unendlichem Bemühen um die alten Stile diesen abgeschaut hatte, kam hier zu glücklich freier, zweckentsprechender Verwendung (Abb. 290). Neben dem Nationalmuseum sei das Münchener Volksbad, eine hoch künstlerische Lösung eines echt neuzeitlichen, aus gesundem sozialen Geist heraus geborenen Baubedürfnisses, neben Gabriel Seidl seien sein Bruder *Emanuel Seidl, Hans Grässel* und *Karl Hocheder* genannt. Die beiden Brüder Seidl hat ihre innige Vertrautheit und ihre innere Wesensverwandtschaft mit der alten Kunst dazu angeregt, je einen oberbayerischen Marktflecken, Gabriel das als Badeplatz bekannte Aibling, Emanuel das am Ufer des lieblichen Staffelsees gelegene Murnau, beides Ansiedelungen von alter (Murnau von italienisch stark beeinflußter) Kultur, die nur vergessen und verwahrlost daniederlag, unter Beihilfe ihrer Malerfreunde, durch Wiederherstellung, Ergänzung, farbigen Anstrich der einzelnen Häuser, gemalte Handwerksabzeichen und sonstige gelegentliche Wandmalereien in der artigsten

Weise zu in sich geschlossenen Gesamtkunstwerken neu auszugestalten — Einheimischen wie Fremden zum Vorbild, zur Nacheiferung und zu heiterem Genuß. Wollte Gott, daß solche gesegnete Beispiele überall in deutschen Landen Nachahmung fänden und wir uns überall bewußt würden, welche Kunst- und Kulturschätze noch ungenutzt und ungenossen bei uns verborgen liegen, und daß es nur einer gesegneten Künstlerhand bedarf, um sie zu heben und zu neuem gedeihlichem künstlerischen Leben zu erwecken[161]). An dem Schaffen Emanuel Seidls läßt sich ferner verfolgen, wie aus einem ursprünglichen Gestalter im Sinne der Vergangenheit ein wenigstens als Werkstattmeister durch und durch moderner Künstler werden konnte, wofür als beliebige Beispiele das reizvolle Landhaus von Tappeiner[162]), überhaupt eine ganze Reihe von Landhäusern nächst Murnau und dem Staffelsee sowie die geschmackvolle Innenausstattung des ehemaligen Café Kusch in Nürnberg genannt seien. Wie in München, so veredelte und verinnerlichte sich auch sonst die auf Nachahmung der alten Stile gerichtete Bewegung — in Stuttgart, Karlsruhe, Dresden, Hamburg und anderen Städten. In Leipzig schuf *Hugo Licht* (geb. 1842) aus der sicheren Beherrschung der Renaissance, der Gotik und des romanischen Stils heraus in gesund modernem Geiste Polizeigebäude, Schlachthaus, Markthalle sowie das lustige, farbenfrohe und abwechslungsreiche Rathaus. In Berlin ließ man zwar Wallot, den Schöpfer des Reichstagsgebäudes, ziehen, andererseits wußte man *Ludwig Hoffmann*, den Erbauer des Reichsgerichts in Leipzig, zum Stadtbaurat zu gewinnen und mit ihm endlich den rechten Mann an die rechte Stelle zu setzen[163]). Mit dem neuen Märkischen Museum schloß sich dieser dem für einen Museumsbau allein gesunden Grundsatz „Von innen nach außen!“ an, den zuerst in Deutschland Gabriel Seidl befolgt und damit das glänzende Ergebnis des neuen Münchener Nationalmuseums erzielt hatte. — Hatte sich Hoffmann in dem Märkischen Museum in der Formensprache an den malerischen altmärkischen Ziegelbau angelehnt, so kehrte er mit dem Berliner Stadthaus zu den antikisierenden und Renaissance-Gedanken zurück, die er im Reichsgericht niedergelegt hatte, und schuf hier im Außenbau wie ganz besonders in der Stadthalle, wenn auch in entlehnter Formensprache, so doch nach Ausdruck, Proportionen, Schmuck und Beleuchtung, ein persönlich empfundenes, in sich abgeklärtes und wahrhaft großartiges Kunstwerk[164]). Auch sonst wußte Hoffmann in alter Formensprache, aber mit selbständiger und liebenswürdiger Auffassung auf moderne Baufragen zu antworten (Waisenhaus, Volksbad, Rudolf-Virchow-Krankenhaus). Hoch anzuerkennen war endlich das Bestreben des alten Berliner Magistrats, öffentliche gärtnerische Anlagen zu schaffen und sie mit künstlerisch gebildeten Brunnen auszustatten, die mit ihrem Märchenschmuck das Volk und besonders die Kinderwelt zu fröhlichem Genießen einladen.

Von bedeutenden ausländischen Bauten der letzten Jahrzehnte, die noch nicht im modernen Geiste, sondern im Anschluß an alte Stile ausgeführt sind, seien wenigstens der für die Weltausstellung zu Paris von 1878 daselbst erbaute Trocaderopalast von *Gabriel Davioud* (1823—81) und *Jules Désiré Bourdais* (geb. 1835), sowie *Josef Poelaerts* (1816—79) Justizpalast zu Brüssel erwähnt, das nicht nur umfangreichste, sondern auch wahrhaft gewaltigste Bauwerk dieser ganzen Kunstrichtung, das überdies wie eine organische Bekrönung der gesamten Brüsseler Architektur wirkt. Dagegen zeugt das 1884 begonnene, von dem Grafen *Giuseppe Sacconi* (1855—1906) als Abschluß und Krönung des Korso entworfene Riesenwerk des Monumento Vittorio Emanuele zu Rom wohl von großartigen Absichten: Reich gegliederte Treppen führen über mächtige Unterbauten zwischen vorspringenden Eckflügeln zu korinthischen, mit Malereien und Mosaiken geschmückten Säulenhallen empor, die als Hintergrund für ein Reiterstandbild des Königs gedacht sind, während in den Unterbauten ein Museo del Risorgimento vorgesehen ist. Aber

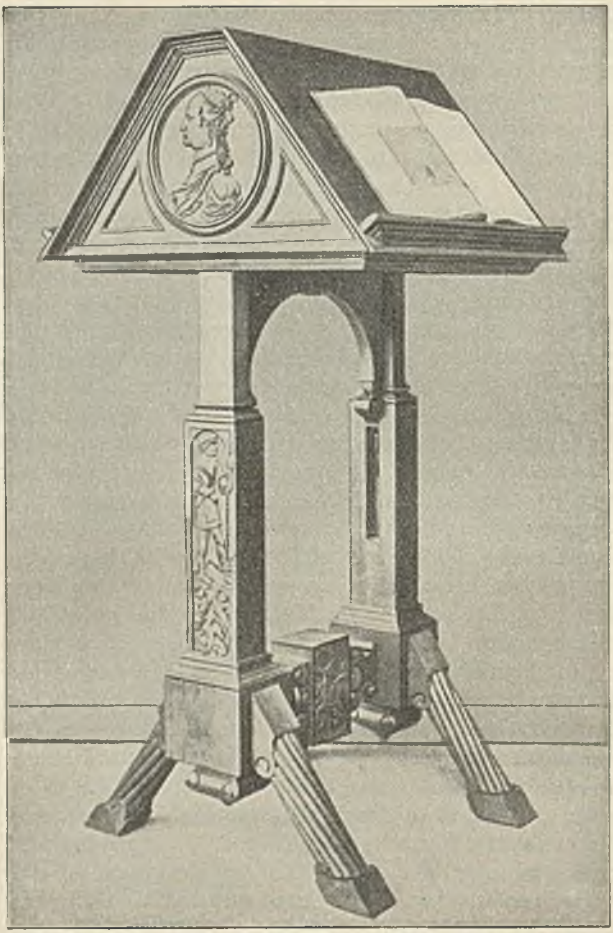


Abb. 291 Lesepult von Lorenz Gedon
(Nach Zeitschrift des Kunstgewerbevereins in München)

das ganze viel- und weitverzweigte Bau- und Kunstwerk entbehrt doch zu sehr der wahren inneren Größe, als daß es nicht für immer in seiner Eigenwirkung höchst fraglich bleiben sollte, während es auf die alten gewachsenen Bauten und Denkmäler ringsum, Zeugen einer organisch geschlossenen künstlerischen Kultur, namentlich aber auf das Kapitol nur von ungünstigem Einfluß sein kann.

5. Das Kunstgewerbe

Mit dem Ausklingen der Biedermeierzeit in den dreißiger, vierziger Jahren des vergangenen Jahrhunderts ging das Kunsthandwerk in allen Kulturstaaten zurück. An die Stelle der Erfindung und künstlerischen Ausführung des einzelnen Stückes durch geschulte Künstlerhand und lebendigen Künstlergeist trat die Massenerzeugung durch die tote Maschine. An Stelle des echten Rohstoffes das industrieerzeugte Surrogat, das unter dem Julikönigtum seine Triumphe feierte. Man brauchte nur einen Gang durch das Versailler Schloß zu tun, um den ganzen Abstand dieses Herrschergeschlechts von dem echten alten französischen Königtum voll kennen zu lernen. In den fünfziger Jahren schrie die kunstgewerbliche Not überall laut gen Himmel. Doch, wo die Not am größten, ist Gottes Hilfe am nächsten. Der gelehrte Klassizismus hatte dem Kunstgewerbe keine gesunde Nahrung zuzuführen vermocht und die Romantik erst recht nicht. Auf der renaissancistischen Stilstufe ward das Kunstgewerbe neu geboren. Die Rettung ging von einem deutschen Manne aus, aber die rettende Tat vollzog sich auf englischem Boden. *Gottfried Semper*, der größte deutsche Baumeister im Geschmack der italienischen Renaissance, sollte das heruntergekommene Kunstgewerbe wieder aufrichten (Abb. 292). Wegen seiner Teilnahme an der 1848/49er Bewegung aus Deutschland entflohen, erhielt er vom Prinzgemahl Albert eine Stellung an der Schule in Kensington, dort zeichnete er die Pläne zum South Kensington Museum und richtete dieses ein. Von dort ging die Gesundung des englischen Kunstgewerbes aus, das dann auf der Weltausstel-

lung zu Paris im Jahre 1867 alle Welt nicht nur entzückte, sondern zugleich nachhaltig beeinflußte. Von Paris wurde die Bewegung auch auf deutschen Boden und zwar zuerst nach Wien geleitet, wo sie von Gelehrten — *Eitelberger von Edelberg, Armand Frhr. von Dumreicher* und *Gustav Falke* — gefördert wurde.

Man wandte sich jetzt gegen den fürchterlichen Attrappenstil, der bis dahin geherrscht und dessen Witz darin bestanden hatte, ein Ding immer in der Gestalt eines anderen darzubieten, z. B. ein Thermometer als Streitaxt oder ein Uhrkästchen als Pantoffel, was man „Gedanken haben" nannte. (Leider sollten sich die Ausläufer dieses Attrappenstils in unserer Industrie bis auf den heutigen Tag fortschleppen!) Man verlor endlich den törichten Glauben, daß nur die einem Gegenstand äußerlich hinzugefügte Form und Farbe schön wirke, und man lernte wieder einsehen, daß jedes Material seine eingeborene und nur ihm eigentümliche Schönheit in sich trägt, und daß es eben darauf ankommt, diese Schönheit zur Geltung zu bringen. Man begriff jetzt wieder die alte Wahrheit, für die man in deutschen Landen bisher nur in Hannover unter Opplers, des Älteren, Einfluß offene Augen besessen hatte, daß Form und Bau eines Kunstgegenstandes durch den Stoff, aus dem er hergestellt werden muß, wesentlich mitbedingt wird. Um solche neuen Erkenntnisse ins Volk und vor allem in die Kreise der Kunstgewerbetreibenden zu bringen, wurden Zeitschriften, Vereine, Schulen und Kunstgewerbemuseen, 1864 das Wiener, das erste auf deutschem Boden, darauf das Karlsruher, 1867 endlich das Berliner gegründet.

So hoch anzuschlagen alle jene Erkenntnisse waren, hörte man andererseits immer noch nicht auf, rückwärts zu schauen. In Paris blühten die Stile Louis XIV und Louis XV wieder auf, um bis auf die Gegenwart herab zu dauern. In Wien hielt man sich damals, dem von Semper genommenen Ausgangspunkt entsprechend, hauptsächlich an die italienische, in München, wohin die Bewegung von Wien aus verpflanzt wurde, an die deutsche Renaissance. Hier stand der vielseitig begabte, temperamentvolle *Lorenz Gedon,* der Erbauer der Schackgalerie, im Mittelpunkt der Bewegung (Abb. 291). Neben ihm der Bronzegießer *Miller.* Von wissenschaftlichen, ganz besonders aber von politischen Faktoren ward die deutsche Renaissancebewegung anfangs der siebziger Jahre, wie auf dem Gebiet der Baukunst, so auch auf dem des Kunstgewerbes gefördert. Man pries sich glücklich, endlich wieder ein vaterländisch deutsches Kunsthandwerk zu besitzen, und man hatte allen Grund dazu, sich dessen von Herzen zu freuen. Man knüpfte dort wieder an, wo die fröhliche Entwicklung durch den Dreißigjährigen Krieg unterbrochen worden war. Was nach ihm entstanden, war ja im letzten Grunde französierend oder antikisierend gewesen. Allein man beging den verhängnisvollen Irrtum, den neuzeitlichen Anforderungen zu wenig Rechnung zu tragen, den vorgefundenen guten alten Stil zu wenig um- und weiterzubilden; man bemühte sich zu wenig, in seinen Geist und in seinen inneren Wohlklang einzudringen; man blieb am Äußerlichen, an der Einzelform, am einzelnen Ornament, am einzelnen alten Schnörkel haften. In diesem Sinne ist uns besonders die Altnürnbergerei verhängnisvoll geworden. Das äußerliche Schein- und Schmuckwesen, welches die Maler vom Schlage der Piloty und Makart wie in ihren Bildern, so auch in ihren Ateliers großgezogen und gehätschelt hatten, drang aus der Künstlerwerkstätte in die sogenannte „altdeutsche" Wein- oder Bierstube und schließlich sogar in das vornehmere Bürgerhaus. Das ganze wohlhabendere Deutschland feierte ein einziges Trachtenfest. Man fühlte sich unendlich behaglich in Räumen von schummrigem Halbdunkel, die durch Butzenscheiben, schwere Vorhänge, tiefbraune, reichgeschnitzte Eichenmöbel, altgoldene Rahmen, Wandvertäfelungen und schwere, wuchtige Holzdecken ihren Charakter erhalten hatten. Und wer wollte selbst heutigen Tages der „altdeutschen Einrichtung" den Charakter kräftigen Behagens absprechen?! — Der Teufel war

nur, daß die schweren. wuchtigen Holzdecken nicht aus Holz, sondern aus Stuck zu bestehen pflegten. Der Geist der künstlerischen Lüge, die man zu bekämpfen wünschte, hielt dieses Geschlecht zu fest gepackt! —

Doch man mag an dem Kunstgewerbe auf dieser Stilstufe aussetzen, was man wolle, Tatsache ist, daß Deutschland damals vom Import zum Export übergehen konnte, daß der einzelne Kunstgewerbler häufig materialgerecht arbeiten lernte, und wenn auch nicht gerade dies, so doch im übrigen stets eine gute handwerkliche Schulung erlangte.

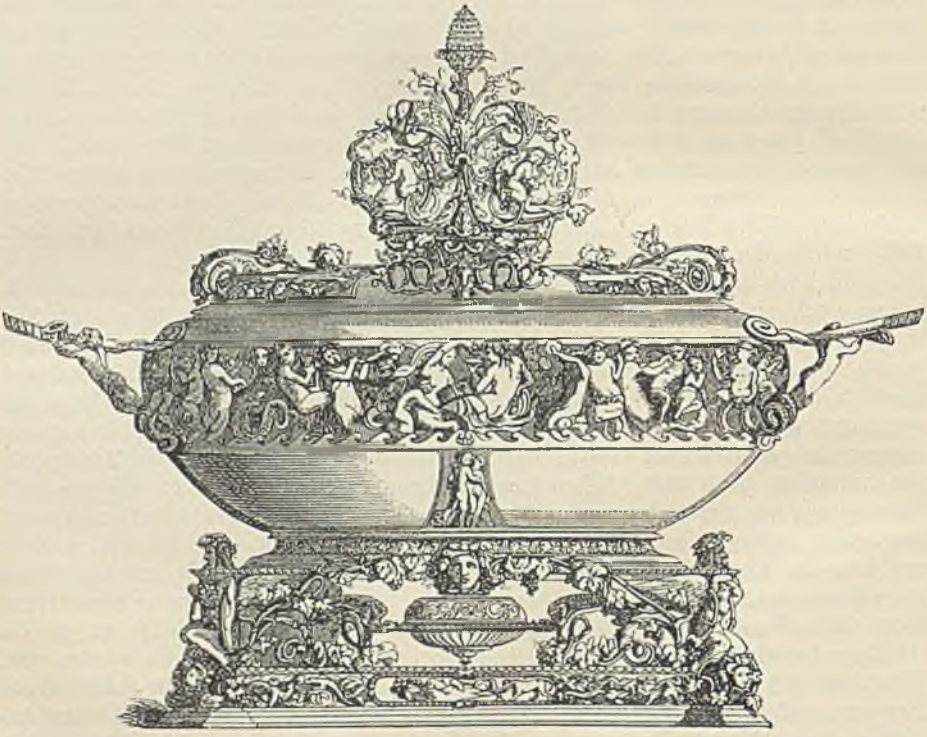


Abb. 292 Silberne Punschbowle von Gottfried Semper (Nach Semper „Der Stil")
(Zu Seite 352)

Zusammenfassende Literatur

Raczynski, Geschichte der neueren deutschen Kunst, übersetzt von K. Hagen, 3 Bände Text, 1 Band Tafeln. Berlin 1836.

Hermann Riegel, Geschichte des Wiederauflebens der deutschen Kunst seit Carstens. Hannover 1876.

Friedrich Pecht, Deutsche Künstler des 19. Jahrhunderts, Studien und Erinnerungen. Nördlingen 1877—1881.

Adolf Rosenberg, Geschichte der modernen Malerei. 3 Bände.

Franz Reber, Geschichte der neueren deutschen Kunst.

Herrman Grimm, Essays.

Richard Muther, Geschichte der Malerei im 19. Jahrhundert. 3 Bände. München 1893/94.

A. Bayersdorfers Leben und Schriften. Aus seinem Nachlaß herausgegeben von H. Mackowsky, A. Pauly, W. Weigand. München 1902.

Knackfuß-Zimmermann, Allgemeine Kunstgeschichte. 3. Band. Walther Gensel, Die moderne Kunst seit dem Zeitalter der französischen Revolution. Bielefeld und Leipzig 1903.

Julius Meier-Graefe, Entwicklungsgeschichte der modernen Kunst. 2 Bände Text und 1 Band Tafeln. Stuttgart 1904.

Richard von Kralik, Die ästhetischen und historischen Grundlagen der modernen Kunst. Wien 1904.

Robert Mielke, Der Einzelne und seine Kunst. München und Leipzig 1904.

Internationale Kunstausstellung Düsseldorf 1904.

Karl Justi, Moderne Kunst. Als Manuskript gedruckt. (Dagegen Max Liebermann, Kunst und Künstler III, 140.)

Julius Leisching, Die Hauptströmungen der Kunst des 19. Jahrhunderts. Brünn 1904.

Theodor von Frimmel, Modernste Kunst. München 1904.

Jan Veth, Streifzüge eines holländischen Malers in Deutschland. Berlin 1905.

Karl Scheffler, Die moderne Malerei und Plastik.

Max Schmid-Aachen, Kunstgeschichte des 19. Jahrhunderts. 1. Band 1904, 2. Band 1906.

Die deutsche Jahrhundert-Ausstellung zu Berlin 1906. 2 Bände. München 1906.

Ferdinand Laban, Die deutsche Jahrhundert-Ausstellung. Kunst für Alle 1906, S. 265. — Franz Dülberg, Die deutsche Jahrhundert-Ausstellung. Leipzig 1906. S.-A. aus der Zeitschrift für bildende Kunst. — Deutsche Jahrhundert-Ausstellung. Sonderheft der Düsseldorfer Monatshefte für deutsche Art und Kunst. — Joseph Kern, Die deutsche Jahrhundert-Ausstellung. Ein Erinnerungsblatt. Berlin 1906. — Georg Fuchs, Deutsche Form. Betrachtungen zur deutschen Jahrhundert-Ausstellung. München und Leipzig 1907.

Cornelius Gurlitt, Die deutsche Kunst des 19. Jahrhunderts. 3. Auflage 1907.

Anton Springer, Die Kunst des 19. Jahrhunderts. Bearbeitet und ergänzt von Max Osborn (Handbuch der Kunstgeschichte V.). 5. Auflage. Leipzig 1909. 7. Auflage unter dem Titel: Die Kunst von 1800 bis zur Gegenwart. Leipzig 1920.

Richard Muther, Geschichte der Malerei. Band III. Leipzig 1909.

Karl Woermann, Geschichte der Kunst aller Zeiten und Völker. 3. Band. Leipzig und Wien 1911.

Richard Hamann, Die deutsche Malerei im 19. Jahrhundert. Leipzig und Berlin, B. G. Teubner 1914.

Ludwig Justi, Deutsche Malkunst im 19. Jahrhundert. Berlin, Julius Bard 1921.

Anmerkungen

[1]) Gottfried Keller, Der grüne Heinrich, 3. Bd., 11. Kap.

[2]) Der Steindruck (die Lithographie) wurde wenigstens erst 1796 erfunden. Damals entdeckte Alois Senefelder die besondere Eigenschaft des Solnhofener Steins (Solnhofen nächst Eichstätt), daß dieser eine auf ihm entworfene Zeichnung auf Papier zu übertragen imstande ist. Die künstlerische Verwertung dieser Entdeckung vollzog sich dann im 19. Jahrhundert.

[3]) Abbildungen in Lübke-Semrau, Grundriß der Kunstgeschichte, Bd. IV, Barock und Rokoko, 15. Aufl., Eßlingen a. N. 1921, S. 181.

[4]) Vgl. Gustav Freytag, Bilder aus der deutschen Vergangenheit.

[5]) Das Nähere über alle diese Künstler siehe bei Lübke-Semrau, Kunstgeschichte, Bd. IV, Barock und Rokoko. Es wird hier nur auf diese Künstler hingewiesen, um zu zeigen, wie die Kunst des 19. Jahrhunderts mit der Vergangenheit zusammenhängt.

[6]) Katalog der altspanischen Ausstellung, München, Galerie Heinemann, 1911.

[7]) Vgl. auch *Paul Klopfer,* Von Palladio bis Schinkel. Eßlingen 1911.

[8]) Die vornehmsten Partien der Stadt Paris sind z. B. im französischen Klassizismus des 17. Jahrhunderts gehalten.

[9]) Vgl. *Arthur Kauffmann,* Giocondo Albertolli. Erlanger Dissertation. Straßburg i. E., 1911.

[10]) Vgl. Lübke-Semrau, Grundriß der Kunstgeschichte, Bd. IV.

[11]) Vgl. S. 36 dieses Buches.

[12]) Vgl. dazu den höchst lehrreichen Briefwechsel von Rahl und Genelli. Zeitschr. f. bild. Kunst, Bd. XII.

[13]) *Karl Justi,* Winckelmann und seine Zeitgenossen. 2. Aufl. Leipzig 1898. Vgl. ferner den Aufsatz von *Julius Vogel* in der Allg. deutschen Biographie, Bd. 43, S. 343. Daselbst auch ausführliche Angabe der Werke Winckelmanns, sowie der einschlägigen Literatur. Aus der letzteren ist hervorzuheben: *Herder,* Denkmal Joh. Winckelmanns. Kassel 1882. *Goethe,* Winckelmann und sein Jahrhundert.

[14]) Vgl. *Lübke-Semrau,* Grundr. der Kunstgesch., Bd. IV, Eßlingen a. N. 1921, S. 423.

[15]) *Karl Ludwig Fernow,* Carstens' Leben und Werke. Herausgegeben von Hermann Riegel, Hannover 1867. — Carstens' Werke in Kupferstichen von *W. Müller,* herausgegeben von H. Riegel, Leipzig 1869, 1874, 1880. — *August Sach,* A. J. Carstens' Jugend- und Lehrjahre, Halle 1881. — *H. Lücke,* C. in Dohmes Kunst und Künstler des 19. Jahrhunderts, VI, Leipzig 1886. — Vgl. außerdem *Hermann Grimm, Riegel* und *Pecht.*

[16]) *Reber,* a. a. O. S. 117/118.

[17]) Vgl. Anm. 15.

[18]) *J. A. Koch,* Moderne Kunstchronik. Briefe zweier Freunde in Rom und in der Tartarei über das moderne Kunstleben, Karlsruhe 1834. — *Theodor von Frimmel,* J. A. K. in Dohmes Kunst und Künstler, IX, Leipzig 1886. — Eine Auswahl der landschaftlichen Handzeichnungen von J. K. im Museum zu Innsbruck. Kunsthist. Kongreß. Innsbruck 1902. Verlag von H. Schwick, Innsbruck. — Ernst Jaffé, J. A. Koch. Sein Leben und sein Schaffen. Innsbruck, Wagner 1905. — Vgl. auch Hugo von Tschudi, Ausstellung deutscher Kunst, Berlin 1906. München, Bruckmann. 1906.

[19]) Frankfurt a. M., Joh. Alt, 1835. — 10. Aufl. 1901.

[20]) Blätter für Gemäldekunde 1904, S. 33.

[21]) Reinhold Frhr. v. Lichtenberg und Ernst Jaffé, Hundert Jahre römisch-deutscher Landschaftsmalerei. Berlin, Oesterheld & Co. o. J.

[22]) *Otto Baisch,* J. Chr. Reinhart und seine Kreise, ein Lebens- und Kulturbild. Leipzig 1882. — Fr. Schiller und der Maler J. Chr. Reinhart. Wiss. Beil. der Leipziger Zeitung, 1883, 1889, 1890.

[23]) *A. Bayersdorfer,* Karl Rottmann. München 1871. Wieder abgedruckt in A. Bayersdorfers Leben und Schriften. München, Bruckmann, 1902. — Rottmanns italienische Landschaften. Nach den Fresken in Chromolithographie ausgeführt von R. Steinbock. München, Bruckmann, 1876. — Rottmanns italienische Landschaften. 30 Photographien nach den Kartons im Großherzogl. Museum in Darmstadt. München, Bruckmann. — Griechische Landschaften. 23 Kabinettphotographien. München, Bruckmann. — C. A. Regnet, Karl Rottmann in Dohmes Kunst und Künstler des 19. Jahrhunderts. X. Leipzig 1886.

[24]) Hauptsächlich im Museum und im Residenzschloß zu Weimar vertreten. — Photographische Publikationen von K. Schwier, Weimar. — Homers Odysee mit 40 Originalkompositionen von F. P. Leipzig, Breitkopf & Härtel. — *Gensel,* Preller. Bielefeld und Leipzig 1904. — Hier sei auch F. Preller d. J. erwähnt. Vgl. F. P. d. J. Tagebücher des Künstlers. Herausgegeben von Max Jordan. München-Kaufbeuren 1904.

[25]) Originale in Weimar, in der Schackgalerie und in der Graphischen Sammlung zu München. — Seine Blätterfolgen im Kupferstich vervielfältigt. — *Max Jordan,* B. G. Leipzig 1869. — *v. Donop,* Briefe von B. G. und Karl Rahl, Zeitschrift f. b. Kunst, XII S. 25, XIII S. 115. Briefe von Schwind an Genelli. Ebenda XI S. 11.

[26]) Vgl. Anm. 25.

[27]) Unter Kontrapost versteht man die gegensätzliche Stellung von Ober- und Unterkörper, so daß zum Beispiel dem vorgestellten linken Bein der vorgeschwungene rechte Arm entspricht.

[28]) *S. Colvin,* The drawings of Flaxman in University College etc. London 1876.

[29]) *Delécluze,* Louis David, son école et son temps. Paris 1855.

[30]) *Ch. Lenormand,* François Gérard. Paris 1847.

[31]) *Ch. Clément,* Prudhon. 3. Aufl. Paris 1880.

[32]) *Ch. Blanc,* Ingres, Sa vie et ses ouvrages. Paris 1870. — *H. Delaborde,* Ingres. Sa vie et ses travaux. Paris 1870.

[33]) Trotzdem ist es eine groteske Übertreibung, wenn ausgerechnet ein deutscher Kunstschriftsteller von Ingres behauptet, er sei „der größte Zeichner gewesen, den je die Kunst besessen hat". So darf man überhaupt nicht klassifizieren. Dürfte man es, so gebührte jener Ehrentitel eines größten Zeichners wohl ohne allen Zweifel unserem Hans Holbein d. J.

[34]) Alfred Gotthold Meyer, Canova. Bielefeld und Leipzig 1898.

[35]) Von seinen zahlreichen unmittelbaren Schülern werden hervorgehoben „*Carlo Finelli* aus Carrara (1782—1853), der den Relieffries mit dem Triumphzug Trajans für den Quirinal als Gegenstück zu Thorwaldsens Alexanderzug arbeitete (vgl. Seite 53 und Abb. 30), und *Pompeo Marchese* (1789—1858), der viele Bildnisse und dekorative Statuen, auch einen sitzenden Goethe für Frankfurt geschaffen hat und seinen Höhepunkt im Grabmal des Grafen Philibert Emanuel von Savoyen in Turin erreichte. Nur *Lorenzo Bartolini* (1777 bis 1850) hielt sich von Canovas Einfluß frei. Nach einer stark manieristischen Jugendperiode gab er sich einem rücksichtslosen Naturstudium hin ... Sein berühmtester Schüler, *Pietro Tenerani* (1789—1869), später Generaldirektor der römischen Museen, folgte ihm nicht auf diesem Wege, sondern ging zu Thorwaldsen über." (Gensel a. a. O. S. 658.)

[36]) *H. C. Andersen,* Das Leben Thorwaldsens; aus dem Dänischen von Reuscher, Berlin 1845. — *J. M. Thiele,* Thorwaldsens Leben. Deutsch unter Mitwirkung des Verfassers von H. Helms. 3 Bde. Leipzig 1852—1856. — Ders., Thorwaldsens Jugend 1770—1804. Aus dem Dänischen von Wachenhusen. Berlin 1851. — Ders., Thorwaldsens Arbeiten und Lebensverhältnisse im Zeitraum 1828—1844. Nach dem dänischen Original bearbeitet von F. C. Hillerup. 2 Teile. Kopenhagen 1852—1857. — Ders., Thorwaldsens Leben nach nachgelassenen Papieren des Künstlers. Leipzig 1852. — *Julius Lange,* Thorwaldsens Darstellung des Menschen; deutsch von M. Mann, Berlin 1894. — *A. Rosenberg,* Thorwaldsen. Bielefeld und Leipzig 1896.

[37]) Von deutschen Nachfolgern Thorwaldsens seien erwähnt *Rudolf Schadow,* der Schöpfer der Sandalenbinderin und der Spinnerin, sowie *Paul Wolff,* von dem der Fischerknabe in Potsdam herrührt. Unter Thorwaldsens unmittelbaren Schülern versuchte der aus Bremen stammende *Herm. Freund* († 1840) mit selbständiger Begabung die Gestalten der

nordischen Sage in den Kreis der Bildnerei zu ziehen, wie besonders der große Ragnarökrfries im Schloß Christiansborg zu Kopenhagen beweist, während der Schleswiger *Bissen* (1798—1868) sich mehr den antiken Stoffkreisen zuwandte und außerdem manch tüchtiges Bildnis hervorbrachte.

[38]) *Adolf Spemann*, Dannecker. Berlin und Stuttgart 1909.

[39]) *C. Beyer-Boppard*, Danneckers Ariadne. Frankfurt a. M. 1902.

[40]) Vgl. die Zeichnungen Schadows in Faksimilenachbildungen, Berlin 1886, und *M. Friedländer*, Gottfried Schadows Aufsätze und Briefe, nebst einem Verzeichnis seiner Werke. 2. Auflage. Stuttgart 1890. — *Fr. Eggers*, Johann Gottfried Sch. u. Chr. Daniel Rauch, in *Dohmes* „Kunst und Künstler des 19. Jahrhunderts", I, Leipzig 1886. — *Ferdinand Laban*, Joh. Gottfried Schadows Tonbüste der Prinzessin Louis (Friederike) von Preußen in der Nationalgalerie. Jahrbuch der Kgl. Preußischen Kunstsammlungen. 24. Band. S. 14. — *Hans Mackowsky*, Sch.s Büsten. Kunst und Künstler, VII, 1909, S. 259. — Ders., ebenda 1910, S. 337.

[41]) *Fr.* und *K. Eggers*, Chr. Rauch. Berlin 1873—1890. 5 Bde., im Schlußband Nachbildungen sämtlicher Werke des Meisters. — *K. Eggers*, Rauch. Berlin 1891. — *Hans Mackowsky*, Das Friedrichs-Denkmal zu Berlin nach den Entwürfen Schinkels und Rauchs. Berlin 1894.

[42]) Der Erzguß rührt von dem Nürnberger Künstler Burgschmiet her.

[43]) Auch der „Langschweif" unter Friedrich II. ist offenbar eine klassizistische Verbesserung der geschichtlichen Wirklichkeit. Denn der König dürfte, wie ihn auch der in jeder Einzelheit geschichtlich getreue Menzel wohlweislich darzustellen pflegte, für gewöhnlich Pferde „mit kupierter Rute" geritten haben. Darin war auch er ein Kind des Rokokozeitalters, das der Natur in jeglicher Beziehung Zwang antat und aus dem sich als ein trauriges Überbleibsel jene grausame Unsitte des Kupierens der Rute, wodurch überdies die natürliche Schönheit des Rosses stark beeinträchtigt wird, leider bis auf die Gegenwart fortschleppen sollte.

[44]) *Edmund Hildebrandt*, Friedrich Tieck. Ein Beitrag zur deutschen Kunstgeschichte im Zeitalter Goethes und der Romantik. Leipzig, Hiersemann, 1906.

[45]) Außerdem wären etwa noch zu erwähnen *Friedrich Drake* (1805—1882), dessen Reliefs am Standbild Friedrich Wilhelms III. im Berliner Tiergarten voll naiver Anmut sind, andere tüchtige Werke sind der Melanchthon in Wittenberg, Schinkel in Berlin und die Reliefs am Beuthdenkmal ebendort, Justus Möser zu Osnabrück, Johann Friedrich der Großmütige zu Jena, vor allem das Reiterbild Kaiser Wilhelms auf der Rheinbrücke der Eisenbahn zu Köln; *Schievelbein* († 1867), der besonders in der Reliefkomposition einen Reichtum von Phantasie entfaltet, so in dem großen Friese, Pompejis Untergang darstellend, im Neuen Museum und in dem Relief an der Brücke zu Dirschau, außerdem von ihm eine der besten Marmorgruppen der Schloßbrücke zu Berlin und der Entwurf zum Postament der Reiterstatue Friedrich Wilhelms III. für Köln; *Bläser* († 1874), von dem die wirkungsvollste der Marmorgruppen auf der Schloßbrücke herrührt, ferner das Reiterbild Friedrich Wilhelms IV. für die Rheinbrücke zu Köln, das Standbild Frankes für Magdeburg, ein Fries an der Brücke zu Dirschau und das Reiterbild Friedrich Wilhelms III. für Köln, unter seinen liebenswürdigen Statuetten ist die „Gastfreundschaft" der Berliner Nationalgalerie hervorzuheben; *A. Fischer* und *J. Franz* mit ihren Gruppen für den Bellealliance-platz; der frühverstorbene *Hagen* mit den Reliefs am Thaerdenkmal; und neben August Kiß auch *Albert Wolff*, der Schöpfer des der „Amazone" gegenüber aufgestellten „Löwenkämpfers", endlich *Th. Kalide*, der durch eine „Bacchantin auf dem Panther" berühmt wurde.

[46]) Vgl. das Nähere über Ludwigs Stellung als Kunstmäzen S. 82 ff.

[47]) Aus Schwanthalers Werkstatt entwickelte sich eine umfangreiche Schule. Die begabteren Künstler wie *Schaller*, der fein empfindende *Max Widnmann* und *Brugger* haben mit Erfolg eine sorgfältigere Durchbildung in die Münchener Bildhauerei eingeführt. *M. Wagmüller* und andere sodann eine freiere, mehr malerische Richtung eingeschlagen. Schwanthalers Einfluß wurde namentlich auch nach Wien verpflanzt, wo *Hans Gasser* sich durch sinnige Begabung auszeichnete, und *Fernkorn*, ein Schüler Schwanthalers, mehrere monumentale Arbeiten, besonders die energisch bewegten Reiterbilder des Erzherzogs Karl und des Prinzen Eugen ausführte. In Wien hat ferner *Franz Zauner* (1746—1822) ein Standbild Josephs II. in antiker Tracht zu Pferd geschaffen.

[48]) Für die Baugeschichte von Berlin vgl. *Alfred Woltmann*, Berlin. Eine Kunstgeschichte seiner Baudenkmäler. Berlin o. J. — *R. Borrmann*, Die Bau- und Kunstdenkmäler von Berlin. Berlin 1893. — Berlin und seine Bauten. Bearbeitet und herausgegeben vom Architektenverein zu Berlin und der Vereinigung Berliner Architekten. Berlin 1896.

[49]) *F. Kugler*, K. F. Schinkel. Eine Charakteristik seiner künstlerischen Wirksamkeit. Berlin 1842. — *C. F. Waagen*, Schinkel als Mensch und als Künstler. Berliner Kalender 1844. — *C. Böttticher*, C. F. Schinkel und sein baukünstlerisches Verhältnis. Berlin 1857. — *A. v. Wolzogen*, Aus Schinkels Nachlaß. Reisetagebücher, Briefe und Aphorismen. Berlin 1862 und 1863. — Ders., Schinkel als Architekt, Maler und Kunstphilosoph. Berlin 1864. — *H. Grimm*, Über Schinkel und die Anfänge der modernen Kunst. Berlin 1867. — *Alfred Woltmann*, Berlin. Eine Kunstgeschichte seiner Baudenkmäler. — *H. Ziller*. Schinkel. Bielefeld und Leipzig 1897. — Vgl. auch die Zeitschrift „Kunst und Künstler". Berlin, Bruno Cassirer.

[50]) Die Kuppel ist übrigens erst nach Schinkels Tode, aber genau nach seinen Plänen gebaut worden — dank der Pietät Friedrich Wilhelms IV. Die vier Flankierungstürme gehen nicht auf Schinkels Entwurf zurück.

[51]) *Hans Mackowsky*, Das Redernsche Palais. Kunst und Künstler, III. S. 311.

[52]) Erst nach Schinkels Ableben nach einem erweiterten Plane von Persius und Strack vollendet. Schinkel-Monographie von Ziller. Abb. 117.

[53]) Festrede „Über das Studium und die Arbeitsweise der Meister der italienischen Renaissance" (als Manuskript gedruckt, Berlin 1898, S. 24).

Die Traditionen Schinkels haben sich nach dem Tode des Meisters in dem Wirken seiner bedeutendsten Schüler, *Persius* (1804—1845), *Soller* (1805—1853), *Stüler* (1800—1865) (Neues Museum, Schloßkuppel in Berlin, Schloß in Schwerin, von *Demmler* begonnen), *Strack* (1805—1880), zu denen noch *Hitzig* (1811—1881) (Neue Börse, Reichsbank, Umbau des Zeughauses in Berlin) und *Knoblauch* (Neue Synagoge, russisches Gesandtschaftshotel zu Berlin) kommen, lange Zeit hindurch lebensfähig fortgesetzt, bis ein gänzlicher Umschwung im Geschmack stattfand.

[54]) Vgl. *Kugler*, kl. Schriften. — *Vischer*, Kritische Gänge, 1. Lieferung. — *Carrière*, Bavaria, I, 684. — *K. Theod. Heigel*, Ludwig I., König von Bayern, Leipzig 1872. — München und seine Bauten. Herausgegeben vom Bayer. Architekten- und Ingenieur-Verein. München 1912.

[55]) Vgl. *Reber* a. a. O., S. 188.

[56]) Vgl. *Gensel* a. a. O., S. 490.

[57]) Vgl. *Reber* a. a. O., S. 188.

[58]) Vgl. *Walter Gensel* a. a. O.

[59]) *Arthur Kauffmann*, Giocondo Albertolli. Erlanger Dissertation. Straßburg i. E., 1911.

[60]) Abbildung *Max Schmid*, Kunstgesch. des 19. Jahrh. I, Seite 242, Fig. 169.

[61]) *Helene Stöcker*, Zur Kunstanschauung des 18. Jahrhunderts. Von Winckelmann bis zu Wackenroder. Berlin 1904.

[62]) Als F. Olivier 1807 im Auftrag des Fürsten von Dessau nach Paris kam, ergriff ihn unter all den Kunstschätzen Europas nichts so stark, wie die altniederländischen Bilder, vor allem Memlings Danziger Weltgericht. Er fühlte sich dadurch fürs Leben in seiner Richtung bestimmt. *Schöne*, Die Anfänge der deutschen Kunst des 19. Jahrhunderts. (Akademie-Rede.) Berlin 1907. Seite 10.

[63]) *Spahn*, Philipp Veit. Bielefeld und Leipzig 1901.

[64]) Literatur bei Muther; vgl. außerdem Cornelius Gurlitts Versuch einer gerecht abwägenden Beurteilung des Künstlers in dessen deutscher Kunstgeschichte und Fritz Knapps ausgezeichnetem Aufsatz in „Das 19. Jahrhundert in Bildnissen". Berlin, Photographische Gesellschaft. — *David Koch*, P. Cornelius. Stuttgart 1905. — *Christian Eckert*, Peter Cornelius. Bielefeld und Leipzig 1906. — Neuerdings, hoch interessant, eine günstige Beurteilung wenigstens einiger Werke des Cornelius von *Ludwig Justi* in seiner amtlichen Veröffentlichung der Nationalgalerie: Deutsche Malkunst im 19. Jahrhundert. Berlin, Julius Bard 1921. —

[65]) *Fr. Haack*, Die Deutschromantiker in der bildenden Kunst des 19. Jahrhunderts. S.-A. aus der Festschrift der Universität Erlangen zur Feier des 80. Geburtstages S. K. H. des Prinzregenten. Erlangen und Leipzig 1901.

[66]) Vgl. Cornelius Gurlitts Kunstgeschichte.

[67]) Vgl. den Glyptothek-Katalog von Brunn.

[68]) Vgl. Gurlitt a. a. O.

[69]) Eckert, S. 74.

[70]) *Fr. Haack,* Julius Schnorr von Carolsfeld in „Das neunzehnte Jahrhundert in Bildnissen". Berlin, Photogr. Gesellschaft.

[71]) Briefe aus Italien von Julius Schnorr von Carolsfeld, 1817—27. Beitrag zur Geschichte seines Lebens und der Kunstbestrebungen seiner Zeit. Gotha, Perthes, 1886.

[72]) *Guido Görres,* Das Narrenhaus von W. K. Mchn., o. J. — W. Kaulbachs Shakespeare-Galerie, erläutert von *Carrière.* Berl. 1865. — Kaulbachs Wandgemälde im Treppenhause des Neuen Museums zu Berlin, in Kupfer gest. Mit Text herausgegeben unter den Auspizien des Meisters. N. A. Berlin, A. Duncker, 1879. — *H. Müller,* W. Kaulbach. Berlin 1893. — *Berthold Riehl,* W. K. Die Kunst unserer Zeit, XVI. Jahrgang., S. 1. — *Fr. von Ostini.* W. K. Bielefeld und Leipzig 1901. — Erinnerungen an Wilhelm von Kaulbach und sein Haus. Mit Briefen, 160 Zeichnungen u. Bildern gesammelt von Josefa Dürck-Kaulbach. — Delphin-Verlag, München.

[73]) Vgl. den vorzüglichen Aufsatz A. Bayersdorfers in dem oben angeführten Sammelbande.

[74]) *Lukas von Führich,* M. v. Sch. Leipzig 1871. — *Hyazinth Holland,* M. v. Sch. Stuttgart 1873. — *W. H. Riehl,* Beil. zur Allg. Ztg. 1890, Nr. 67 und 69, wieder abgedruckt in „Studien und Charakteristiken". Stuttgart 1891. — *Fr. Haack,* M. v. Sch. Bielefeld und Leipzig 1898, 3. Aufl. 1908. Daselbst Angabe der Reproduktionswerke und der Literatur. — *Richard Förster,* M. v. Schs. Philostratische Gemälde. Leipzig 1903. — *Weigmann,* Katalog der Münchener Schwind-Ausstellung 1904. — Ders., M. v. Sch. Die Kunst unserer Zeit. XVI. 4. 5. — Ders., Schs. Lachnerrolle. München. Franz Hanfstängl Kunstverlag. — Der., Klassiker der Kunst. Sch. Des Meisters Werke in 1265 Abbildungen. Stuttgart und Leipzig 1906. — *Otto Grautoff,* M. v. Sch. Helbings Monatshefte 1904. — Ders., M. v. Sch. Kunst und Handwerk. 1903/4, S. 121. — *Adelbert Matthaei,* M. v. Sch. Kiel 1904. — *Ludwig W. Abels,* Im Zeichen Schs. Die Kunstwelt. I, 1. Wien 1905. — Schwind-Mappen. Herausg. vom Kunstwart. Mit Text von Avenarius. München. — Beachtenswert ist auch der Briefwechsel Schwinds, um dessen Herausgabe sich ursprünglich besonders Hyazinth Holland verdient gemacht und den nachmals W. E. Windegg unter dem Titel „Künstlers Erdenwallen" veröffentlicht hat, München 1919. — Schwinds Fröhliche Romantik. München, Hugo Schmidt. — M. v. Schwinds Zeichnungen, herausgegeben von Willibald Franke. Leipzig—Berlin, Grethlein & Cie.

[75]) Leopold K., geb. 1796 zu Piesting in Nieder-Österreich, gest. 17. Nov. 1862 in Wien. Vgl. Ernst Förster, Gesch. der deutsch. Kunst. Leipzig 1860. V, 505. Wurzbach. Biogr. Lexikon. Wien 1865. XIII, 392 ff. Kupelwiesers Tochter über ihren Vater in „Die Kultur", Wien, 3. Jahrg. 1902, S. 502 ff.

[76]) Vgl. *Führich* a. a. O. und *Wessely,* Ikonographie Gottes und der Heiligen. Leipzig 1874, S. 101/102.

[77]) Spitzweg-Mappe. Mit Kupferdrucken von Dr. Albert und einem Vorwort von Friedr. Pecht. München, Braun & Schneider. — Spitzweg-Album. Photographien. München, Hanfstaengl. — Vgl. Muther, Rosenberg, Pecht, Schack a. a. O., außerdem *Regnet,* Münchener Propyläen. 1869. S. 39, Münchener Künstlerbilder. Bd. II. 1871 und in Lützows Zeitschr. f. bild. Kunst. 1886. Bd. 21, S. 77—82. — *Berggruen,* Die graphischen Künste 1883. V. Jahrgang und besonders *H. Holland,* Allgem. deutsche Biographie 1893. XXXV, S. 226—230, und Beil. zur M. Allgem. Ztg. 1908, S. 140. — *H. Holland* hat sich durch seine Nekrologe ein nicht zu unterschätzendes Verdienst um die Kunstgeschichte des 19. Jahrhunderts erworben. — Hans Mackowski, S. in Das Museum. — Spitzweg-Mappe, mit Text von Avenarius, herausgeg. vom Kunstwart. München 1908. — Das Jubiläumsjahr 1908 hat in vielen Zeitungen und Zeitschriften Aufsätze über Spitzweg gezeitigt. Vgl. z. B. auch die Münchener „Jugend". — In den letzten Jahren hat sich *H. Uhde-Bernays* um die Kenntnis Spitzwegs und die Herausgabe seiner Werke verdient gemacht. — Carl Spitzweg von Hermann Uhde-Bernays. München, Delphin-Verlag. — Neues von Spitzweg. Gedichte und Briefe mit 43 Bildern und Zeichnungen. München, Delphin-Verlag.

[78]) Vgl. z. B. Alte und neue Kinderlieder. Mit Bildern und Singweisen. Herausgegeben von F. Pocci und K. von Raumer. Leipzig, Gustav Mayer. — Märchen. Lieder

und lustige Komödien von F. P., München 1906; Heitere Lieder, Kasperliaden und Schattenspiele. Zweite Sammlung ebenda 1908. — Pocci ist auch der Schöpfer des seinerzeit viel belachten „Staatshämorrhoidarius". München, Braun & Schneider. O. J. — *H. Holland*, F. Graf von Pocci. Hochland, IV. Jahrg., 8. Heft u. a. — *Aloys Dreyer*, F. P. Der Dichter, Künstler und Kinderfreund. München, Georg Müller, 1907. — *Karl Schloss*, F. P. zum 100. Geburtstage, 7. März 1907. Mit z. T. unveröffentlichten Zeichnungen.

[79]) Im Jahrgang 1844 des Almanachs „Libussa" veröffentlicht. Als S.-A., mit Zusätzen vermehrt, erschienen bei Karl Sartori, Wien und Pest 1875. — Vgl. ferner *Valentin*, Cornelius, Führich und a. in Dohmes Kunst und Künstler des 19. Jahrh. VII. Leipzig 1886. — *L. R. v. Kurz*, Joseph Ritter von Führich. Progr. des I. Staats-Gymnasiums in Graz. 1902.

[80]) *A. v. Würzbach*, Eduard Steinle. Wien 1879. — St.-Mappe, herausgegeben von Dr. Joseph Popp, München, Allgem. Verlagsgesellschaft 1907.

[81]) *Joh. Friedr. Hoff*, Adrian Ludwig Richter, Maler und Radierer. Des Meisters eigenhändige Radierungen, sowie die nach ihm erschienenen Holzschnitte, Radierungen usw. J. Heinrich Richter. 1877. — *V. Paul Mohn* (ein Schüler Richters), L. R. Bielefeld und Leipzig, 4. Aufl., 1906. — Richtermappen. Herausgegeben vom Kunstwart. Mit Text von Avenarius. Vier Folgen. München o. J. — *David Ludwig Koch*, L. Richter, Stuttgart, Steinkopf, 1903. — *Karl Woermann*, Die Ludwig Richter-Ausstellung in Dresden; Ztschr. f. bildende Kunst, N. F. XIV, S. 225. Leipzig 1903. — Verzeichnis der L. R.-Ausstellung. Dresden 1903. — Das Jubiläumsjahr 1903 hat in allen Blättern Aufsätze über Richter gebracht.

[82]) *Schaarschmidt*, Gesch. der Düsseldorfer Kunst. 1902.

[83]) Von Düsseldorfer Malern wäre ferner noch *Julius Hübner* (1806—82) zu nennen, unter dessen Kompositionen „Der Fischer" hervorragt, während er auf der anderen Seite auch ein achtbarer Bildnismaler gewesen ist. Sinnvoll und phantasiereich sind die allegorischen und religiösen Gemälde und Zeichnungen von *Theod. Mintrop* (1814 - 73).

[84]) Vgl. Gurlitt a. a. O. S. 403/4.

[85]) Im Düsseldorfer Genrebild taten sich nach damaliger Auffassung ferner *Jakob Becker* (1810—72) durch ergreifende Darstellung von Dorfgeschichten, *Karl Hübner* (1814—79) durch wirkungsvolle Szenen aus den sozialen Zuständen und Verwicklungen, *Rud. Jordan* (1810—87) und *Henry Ritter* (1816—53) durch frische Schilderungen des norddeutschen Fischerlebens und der Norweger *Tidemand* († 1876) durch poetische, tiefempfundene Bilder aus dem Volksleben seiner Heimat hervor.

[86]) *Wolfgang Müller von Königswinter*, A. R. Blätter der Erinnerung. Leipzig 1861. — *Friedr. Theod. Vischer*, Altes und Neues. Drittes Heft. Stuttgart 1882. — *Max Schmid*, A. R. Velhagen & Klasing, Bielefeld und Leipzig 1898. — *Heinrich Weizsäcker*, Kunst und Künstler in Frankfurt a. M., Frankfurt a. M. (1907). — *Josef Ponten*, Klassiker der Kunst. Stuttgart und Leipzig 1910. — *Alfred Rethel*, Auch ein Totentanz. Nach den Holzschnitten aus Bürkners Werkstatt. Herausgegeben vom Kunstwart. München o. J.

[87]) *Hofstede de Groot*, Ary Scheffer. Berlin 1870.

[88]) *J. B. Poucet*, Hipp. Flandrin. Paris 1864. — Vgl. auch *M. Schmid*, Kunstgesch. des 19. Jahrh., Bd. I, S. 197.

[89]) *J. Ruskin*, Ausgewählte Werke. Vollständige Übersetzung. Leipzig, später Jena 1900/04. — *Charlotte Broicher*, J. R. und sein Werk. Jena. — *Ruettenauer*, Symbol. Kunst: Félicien Rops; Die Romantik und der Präraffaelismus; John Ruskin; Dante Gabriel Rossetti. Straßburg 1900. — *Saenger*, John Ruskin. Sein Leben und Lebenswerk. Straßburg 1901. — *R. de la Sizeranne*, Histoire de la peinture anglaise contemporaine. Paris 1895. — *C. Monkhome*, British Contemporary Artists. London 1899. — *Muther*, Gesch. der engl. Malerei. Berlin 1903. — *W. H. Hunt*, Pre-Raphaelitism. London 1906. — *J. Jessen*, Präraffaelismus in Muthers „Kunst". Berlin 1906. — *W. Armstrong*, Art in Great Britain and Ireland. London 1909. Deutsch von *E. Hänel*, Stuttgart 1909. — Vgl. auch die Ztschft. „Studio".

[90]) *W. H. Hunt*, Pre-Raphaelitism. London 1906. — *O. v. Schleinitz*, W. H. H. Bielefeld und Leipzig 1907. — *M. E. Coleridge*, Holman Hunt. London 1908.

[91]) *J. G. Millais*, Life of Sir John Everett Millais. London 1899. — *A. L. Baldry*, Sir John Everett Millais. London 1899. — *H. Spielmann*, Millais and his Works.

[92]) *H. C. Marillier*, Dante Gabriel Rossetti. London 1902. — *Hans W. Singer* in Muthers „Kunst". — *J. M. Wood*, Drawings by D. G. Rossetti. London 1904. — *J. Jessen*,

R. Bielefeld und Leipzig 1905. — *J. Knigth,* The life of D. G. Rossetti. London o. J. — *W. Waldschmidt,* D. G. Rossetti. Jena 1906.

[93]) *Lady Burne-Jones,* Life of Sir Edw. B.-J. London 1901. — *E. Burne-Jones'* Work. 91 Photograv. directly reproduced from the original paintings. Berlin 1901. — *Malcolm Bell,* Burne-Jones, Bd. III der Kunst. Herausgeg. von Muther. — *O. v. Schleinitz,* Burne-Jones. Bielefeld 1902.

[94]) The work of W. C. With notes by the artist. Extra number of the Art Journal. London 1898. — *O. v. Schleinitz,* Walter Crane. Bielefeld und Leipzig. — *P. G. Konody,* The art of Walter Crane. London 1902.

[95]) *O. v. Schleinitz,* Watts. Bielefeld und Leipzig.

[96]) Neben Pugin haben sich besonders *Scott* und *Street,* später auch *Waterhouse* durch verhältnismäßig tüchtiges Verständnis der strengeren gotischen Formen ausgezeichnet. — Vgl. auch *Muthesius,* Die neuere kirchliche Baukunst in England.

[97]) *Lübke-Semrau,* Bd. II, Die Kunst des Mittelalters. — *Dehio,* Handbuch der deutschen Kunstdenkmäler, Bd. V, Nordwestdeutschland, S. 251. — *Dehio* und *von Bezold,* Die kirchliche Baukunst des Abendlandes. Stuttgart 1892—1901. — *Dehio,* Deutsche Kunstgeschichte.

[98]) Der romanische Stil wurde von München aus namentlich nach Hannover übertragen, dort jedoch später unter dem Einfluß der *Konrad Wilhelm Hase* (1818—1902) und *Oppler* durch eine strenge gotische Richtung (Erlöserkirche, Marienburg, Museum und anderes) verdrängt. Aus der in mannigfaltigen Beziehungen zu England stehenden Stadt Hannover ist geradezu eine Neubelebung der Gotik hervorgegangen. Überwiegend romanischen Einflüssen hat sich zu Karlsruhe *Friedrich Eisenlohr* (1805—54), jedoch in feiner, geistvoller Weise hingegeben, wie die von ihm entworfenen Hochbauten der badischen Eisenbahnen bezeugen. *Heinrich Hübsch* (1795—1863) dagegen, ebenfalls in Karlsruhe tätig, hat in seinen zahlreichen Bauten, der Kunsthalle, dem Theater, den Orangeriegebäuden daselbst, der Trinkhalle zu Baden, der Kirche zu Bulach u. a. sich eine selbständige Weise gebildet, in welcher die romantische Richtung durch eine etwas nüchterne Reflexion modifiziert wird.

[99]) Einen interessanten Versuch, den kunstbegeisterten Herrscher psychologisch zu ergründen, hat der bekannte Münchener Schriftsteller M. G. Conrad in seinem Roman „Majestät" angestellt. — Vgl. auch L. v. Kobell, König Ludwig II. von Bayern und die Kunst. München.

[100]) Ztschft. f. bild. Kunst. N. F. 12, 1901, S. 89. Daselbst weitere Literaturangabe.

[101]) *Holmes, C.,* London 1901/02. — *Henderson, C.,* London 1906. — *Tompkins, C.,* London 1907.

[102]) Meier-Gräfe, Entwicklungsgeschichte der Modernen Kunst. S. 212.

[103]) Geschichte der Malerei Bd. III, S. 347.

[104]) *Thornbury,* Life of Turner. London 1862. — *Dafforne,* The works of T. London 1877. — *C. Monkhouse,* W. T. London 1879. — *Hamerton,* Life of T. London 1895. — *Armstrong,* T. London 1902. — *L. Hind,* T. Berlin 1910. — Vgl. auch die Kataloge der Londoner National- und der Tategalerie, ferner La grande encyclopédie. Bd. 31, S. 511 ff. und namentlich Ruskins Werke.

[105]) Zu dem Folgenden vgl. den Bilderbestand in der „National Gallery British Art" (Tate Gallery) in London.

[106]) *G. Dargenty,* Le baron Gros. Paris 1887.

[107]) Zu diesem Abschnitt vgl. die vorn angegebene Literatur über die deutsche Jahrhundert-Ausstellung zu Berlin im Jahre 1906.

[108]) Hrsg. von Hyacinth Holland. Stuttgart 1886.

[109]) Zur Kunstgesch. Österreichs vgl. Gesch. der modernen Kunst, Bd. II und III: Österreich von Ludwig Hevesi. Leipzig 1903.

[110]) *Max Osborn,* F. K. Bielefeld und Leipzig 1910. — Vgl. auch die verschiedenen Jahrgänge der Zeitschrift „Kunst und Künstler", z. B. *Karl Scheffler,* VII, 145 und *Max Liebermann,* F. Ks Porträt Ottos von Bismarck. Ebenda 159.

[111]) *Arthur Rössler,* F. G. Waldmüller. Wien (1909).

[112]) *Alfred Lichtwark,* Hermann Kauffmann und die Kunst in Hamburg von 1800—1850. München 1893. — *A. Aubert,* Runge und die Romantik. Berlin 1909. — *W. Roch,* Ph. O. Runge's Kunstanschauung. Straßburg 1909.

[113]) *E. Sigismund,* F. v. Rayski; in den Mitteilungen des Vereins für Geschichte Dresdens. Dresden 1907.

[114]) *G. J. Kern,* K. B. Sein Leben und seine Werke. Berlin, B. Cassirer.

[115]) *A. Lichtwark,* Hermann Kauffmann und die Kunst in Hamburg 1800—1850. München 1893.

[116]) *Andreas Aubert,* A. H. Kunst und Künstler, Jahrg. VI.

[117]) *Ch. Clément,* Th. G. 2. Aufl. Paris 1879.

[118]) Tourneux, E. D. Paris 1902.

[119]) *Eugène Delacroix,* „Mein Tagebuch". (Auszug in deutscher Bearbeitung von Erich Hancke.) Berlin 1903.

[120]) *J. Runtz-Rees,* Paul Delaroche. London 1880.

[121]) *G. Larroumet, Meissonier.* Paris 1895. — *E. Hubrand, Meissonier.* New-York 1899. — *Formentin, E. Meissonier.* Sa vie; son œuvre. Paris 1901.

[122]) Muther, 19. Jahrhundert, II, 108.

[123]) *Ch. Yriarte,* Fortuny. Paris 1885.

[124]) M. Rooses, Les Peintres néerlandais du XIXe siècle. — *Henri Hymans,* Belgische Kunst des 19. Jahrhunderts, Leipzig 1906.

[125]) *H. Hymans.* Nicaise de Keyser, Brüssel 1891.

[126]) Nicht Anselm Feuerbach, wie es bisweilen dargestellt wird, und wie er es selbst „gern als sein persönliches Verdienst in Anspruch" genommen haben soll (Muther, Gesch. der Malerei, III, S. 453), denn Böcklin erlebte bereits den Juniaufstand von 1848 in Paris, während Feuerbach erst 1851 von Antwerpen dorthin übersiedelte. Allerdings hielt er sich ungleich länger dort auf und ließ sich auch stärker von der französischen Malerei beeinflussen, hat er doch eine sozusagen Pariser-Couture'sche Epoche durchgemacht, während Böcklin aus dem Schirmernachfolger nach dem Studium der Alten in den Niederlanden, dem kurzen Aufenthalt in Paris und besonders mit dem Betreten Italiens sofort zu Böcklin selbst wurde. Übrigens bildete sich vor beiden schon Ferdinand von Rayski in Paris, doch gehört er einer früheren Generation an und dürfte bei seinem abgeschlossenen Leben auf sächsischen Adelsschlössern, fern von den deutschen Kunststädten, schwerlich von weiter gehendem Einfluß gewesen sein.

[127]) *R. Stieler,* Die Pilotyschule. Berlin 1881.

[128]) *N. Mann,* Gabriel Max Leipzig 1890.

[129]) *Rossmann,* Kupferstiche nach Werken neuerer Meister in der Gemäldegalerie zu Dresden. 3. Lieferung, S. 17—31. — *P. K. Rosegger,* Wie D. Maler wurde. Österr.-ungar. Kunstchronik 1879, III. 2. — *F. Pecht,* Deutsche Künstler des 19. Jahrhunderts, Band II. Karl Stieler und F. D. München 1888. — *Fr. Haack,* F. D. Das neunzehnte Jahrhundert in Bildnissen, herausgegeben von K. Werckmeister. Berl., Photogr. Gesellschaft. — *Rosenberg,* F. D., 2. Aufl. Bielefeld und Leipzig 1900.

[130]) *A. Rosenberg,* Vautier. Bielefeld und Leipzig 1897.

[131]) *Alfred de Lostalot,* Ludwig Knaus. Gaz. des Beaux-Arts 1882, I. 269, 136. — *L. Pietsch,* Ludwig Knaus. Photographien nach den Originalen des Meisters. Berlin. — Ders., L. K. Bielefeld und Leipzig 1901. — *Friedr. Haack,* Ludwig Knaus. Das 19. Jahrhundert in Bildnissen. Berlin.

[132]) Lenbachs zeitgenössische Bildnisse, Heliogravüren von Albert. München 1888. — *H. E. von Berlepsch,* Fr. L., in Velhagen & Klasings Monatsheften 1891, 1. — *A. Rosenberg,* Lenbach. Bielefeld und Leipzig. — Vgl. auch die Nummern der Münchener Neuesten Nachrichten unmittelbar nach Lenbachs Hinscheiden am 6. Mai 1904. — F. L., Gespräche und Erinnerungen. Mitgeteilt von W. Wyl. Stuttgart und Leipzig 1904. — Katalog der Lenbach-Ausstellung. München 1905.

[133]) *Fr. Haack,* Bismarck und die Kunst. Kunst für Alle 1894/95, Bd. X, S. 217.

[134]) *M. Jordan,* Koner. Bielefeld und Leipzig 1902.

[135]) *Fritz v. Ostini,* Wilhelm v. Kaulbach. Bielefeld und Leipzig 1906.

[136]) *Rosenberg,* F. A. v. Kaulbach. Bielefeld und Leipzig 1901.

[137]) *F. v. Ostini,* Grützner. Bielefeld und Leipzig 1902.

[138]) *F. v. Ostini,* Wilhelm Diez. Die Kunst 1907, S. 49 ff. — *Alexander Heilmeyer,* Ausstellung von Werken der Diezschule aus den Jahren 1870—90. Münchener Allgemeine Ztg. 1907, Nr. 538.

[139]) *Marcel Montandon,* Nikolaus Gysis. Bielefeld und Leipzig.

[140]) Wilhelm Busch-Album. Humoristischer Hausschatz. München, Bassermann. — W. B. Künstlerischer Nachlaß. München, Hanfstaengl. — W. B. an Maria Anderson. 70 Briefe. Rostock. 4. Aufl. 1908. — *R. Schaukal,* W. Busch. 1905. — Autobiograph. „Von mir über mich" (im Pater Filucius 1894, und auch in Zschftn. veröffentlicht). — *Hermann, Ad. u. Otto Nöldecke,* W. Busch. Mchn. 1909. — Mchner Jhrbch. f. bild. Kunst. III (1908) 2. Halbband. S. 59. — Gaz. des Beaux-Arts. 1909. S. 197—216. — Kat. XXX. Ausstellg. des Hagenbundes, Wien, Okt.-Nov. 1909. — *W. Busch,* Separat-Ausstellung. Gesamt-Nachlaß Robert Corwegh.

[141]) L. Pietsch, Herkomer. Bielefeld und Leipzig 1901.

[142]) Jahrgang 1908, S. 291 ff.

[143]) Daneben sind *C. Graeb* als Architekturmaler, *E. Kretschmer* mit seinen launig erfundenen Szenen, *Theodor Hosemann* mit den derb humoristischen Schilderungen des Proletariats und des Weißbier-Philistertums, *Cretius* mit seinen eleganten und liebenswürdigen Darstellungen des italienischen Volkslebens zu nennen. Feine koloristische Wirkungen verstand auch *A. von Heyden* seinen klar gestimmten Bildern zu verleihen. Geschichtliche Schilderungen lieferte *Julius Scholtz* (geb. 1825 in Breslau, 1893 zu Dresden gest.) in dem Gastmahl der Wallensteinschen Generale (Galerie zu Karlsruhe) und dem Aufruf von 1813. *W. Riefstahl* (1827—88), zuerst in Berlin, später in Karlsruhe, dann in München tätig, zeichnete sich durch stimmungsvolle Schilderungen des deutschen wie des italienischen Volkslebens aus.

[144]) *Karl Siebert,* G. C. Sein Leben und seine Werke. Straßburg 1905.

[145]) *Adolf Frey,* Der Tiermaler Rudolf Koller. Stuttgart und Berlin 1906.

[146]) Berlin, o. J. (1908) S. 12, 13 und 20.

[147]) *Friedrich Pollak,* A. v. P. Die Kunstwelt I, Heft 2. 1905. S. 49.

[148]) Im letzten Vierteljahrhundert wurde die Theresienwiese natürlich bedeutend mehr angebaut. Auf ihr wird alljährlich das „Münchener Oktoberfest" abgehalten, oberhalb der Wiese hinter dem auf unserem Bilde in der Ferne sichtbaren Bavariapark fand die „Ausstellung 1908" statt und befinden sich seitdem die Ausstellungsgebäude.

[149]) *F. W. Ilges,* M. v. Munkácsy. Bielefeld und Leipzig 1899.

[150]) Ein Vermächtnis von Anselm Feuerbach. Herausgegeben von *Henriette Feuerbach.* Erste Auflage 1882. Neue Ausgabe mit einer Einführung von *Hermann Uhde-Bernays.* Berlin 1911. — *Julius Allgeyer,* A. F. Bamberg 1894. Neue Ausgabe aus dem Nachlaß des Verfassers auf Grund der zum erstenmal benutzten Originalbriefe und Aufzeichnungen des Künstlers herausgegeben und mit einer Einleitung versehen von Prof. *Karl Neumann.* 2 Bände. Stuttgart 1904. — Vgl. ferner Feuerbachs Handzeichnungen, herausgegeben von Hanfstaengl, München 1888. — *Karl Neumann,* Der Kampf um die Neue Kunst. Berlin 1896, S. 196 ff. — *B. Ruettenauer,* Maler-Poeten: Hans Thoma, Anselm Feuerbach, Arnold Böcklin, Max Klinger, Puvis de Chavannes, Gustave Moreau. Straßburg 1899. — *Paul Hartwig,* A. F.s Medea. Leipzig 1904. — *A. v. Oechelhäuser,* Aus A. F.s Jugendjahren. Leipzig 1905. — *Eduard Heyck,* A. F. Bielefeld und Leipzig 1905. — *W. Trübner,* Personalien und Prinzipien. Berlin, o. J. (1908). — *Wilhelm Weigand,* Süddeutsche Monatshefte, Jahrg. I, Heft 2. — *Hermann Uhde-Bernays,* A. F. Mit einer Bildermappe. München o. J. — *G. J. Kern* und *Hermann Uhde-Bernays,* A. F.s Briefe an seine Mutter. 2 Bände. Berlin 1910 und 1911. — *K. Scheffler,* Drei Deutschrömer in „Deutsche Maler und Zeichner im 19. Jahrh.". Insel-Verlag 1911. — Vgl. auch Ders., Kunst und Künstler X, Heft IV, S. 185. — *Hermann Uhde-Bernays,* Feuerbach. Insel-Verlag 1914.

[151]) Der nun folgende entwicklungsgeschichtliche Versuch beruht im wesentlichen auf dem Bildermaterial der Berliner Jahrhundertausstellung 1906. — *Hermann Uhde-Bernays,* Feuerbach. Inselverlag 1914.

[152]) Dem widerspricht allerdings *Trübner* in seinen „Personalien und Prinzipien", wenn er sagt: „Niemals konnte ich den Eindruck gewinnen, als ob F. eine unverträgliche, unglückliche oder weltscheue Natur gewesen sei, wie in jener Zeit von anderer Seite so oft erzählt wurde. Im Gegenteil schien es mir, als ob er ein recht glücklich veranlagtes Naturell besessen hätte . . . Auch zeigte sein ideal geformter Kopf nichts, was an Kummer, Neid, Ärger oder dergleichen hätte erinnern können, vielmehr sprach eine heitere Ruhe und ein getroster Gleichmut aus seinen Zügen, wie aus seiner mündlichen Rede . . ."

[153]) *A. Lichtwark,* Menzels Piazza d'Erbe. Gegenwart 1884. 25. — *M. Jordan* und *R. Dohme,* Das Werk A. M.s. München 1885—1905. — *Georg Galland,* Das Arbeiter-

bild in Vergangenheit und Gegenwart. Frankfurter Zeitung 1890, 139. — *F. H. Meissner,* Adolph v. Menzel. Berlin 1902. — *Anton von Werner,* Gedächtnisrede auf Adolph v. Menzel. Berlin. — Das Werk Adolph Menzels 1815—1905. — Mit einer Biographie von Max Jordan. München 1905. — *Julius Meier-Gräfe,* Der junge Menzel. Leipzig 1906. — A. v. M. Erinnerungen von *Paul Meyerheim.* Berlin 1906. — Ad. Menzel, Abbildungen seiner Gemälde und Studien, hersg. von *Tschudi.* München 1906. — *Hugo v. Tschudi,* Aus Menzels jungen Jahren. S. A. aus Jahrbuch der K. preuß. Kunstsammlungen. XXVI. Jahrgang, 4. Heft. Berlin, Grote 1906. — *H. Knackfuss,* A. v. Menzel. 7. Aufl. Bielefeld und Leipzig 1906. — M. als Illustrator. Kunst und Künstler. Bd. VI. S. 13. — *H. W. Singer,* Drawings of Menzel. London 1907.

[154]) Vgl. *Max Schmid,* Kunstgeschichte des 19. Jahrh. Zweiter Band. 1906. S. 74 ff.

[155]) Unter den Schülern Pradiers ist ferner *Antoine Etex* (1808—88) zwar auf den Bahnen seines Meisters fortgeschritten, hat aber mit Erfolg in Darstellungen wie seinem Kain, den beiden Reliefs am Arc de l'étoile, Herkules und Antäus nach leidenschaftlichem Ausdruck gestrebt. Gleich ihm bildete sich auch *Charles Simart* (1806—57) in der Schule von Ingres zum Maler und brachte in seinen plastischen Arbeiten (Kaisergruft im Invalidendom) eine strenge und edle Formgebung im Sinne jenes Meisters zur Geltung. Ausschließlicher im Stoffgebiet Pradiers bewährte sich *Auguste Courbet* (geb. 1825), der in einem Faun mit der Zentaurin, einer Leda, einer Geburt der Venus u. dgl. feine Naturempfindung mit lauterer Formgebung verband, während *Clésinger* (1814—83) in zahlreichen mit raffinierter Virtuosität behandelten Werken den Kultus der Sinnlichkeit bis ins Lüsterne steigerte. Ähnliche Richtung verfolgte der aus Davids Schule hervorgegangene *Alex. Schoenewerk* (geb. 1820).

[156]) *Gensel* a. a. O. S. 658.

[157]) *A. G. Meyer,* Reinhold Begas. Bielefeld und Leipzig.

[158]) Vgl. Jugenderinnerungen von R. B. Münchener Neueste Nachrichten. August 1911.

[159]) Gurlitt a. a. O. S. 643.

[160]) Artur Weese in der Zeitschft. f. bild. K.

[161]) Wollte man sehr kritisch sein, könnte man vielleicht bemängeln, daß in puncto Fröhlichkeit gelegentlich zu weit gegangen wurde, und dadurch der bei allem Behagen und gelegentlichem Humor dennoch vorwiegende Ernst der alten Kunst bisweilen wie in Neumünchener Künstlerfestwonne herabgemindert wirkt, im besonderen, daß die in den Wandbildern dargestellten Personen und Szenen nach dem Leben oft weniger nach dem wirklichen Leben, als vielmehr nach Karnevalsumzügen ausschauen.

[162]) Deutsche Kunst und Dekoration, XV, Abb. S. 58 und 59.

[163]) *Ludwig Hoffmann,* Neubauten der Stadt Berlin, 11 Bände, 1902—12.

[164]) *Walter Curt Behrendt,* Das Berliner Stadthaus. Kunst und Künstler. Jahrg. X, 1911/12. S. 145. — *Ludwig Hoffmann,* a. a. O., 10. Band. 1912.

Register

Sämtliche Ziffern beziehen sich auf die Seiten, * bedeutet Abbildung

Aachen, Kaisersaal (Fresken Rethels) 161*, 162*
Abendlandschaft von Ed. Schleich dem Älteren 296*
Abendmahl von E. von Gebhardt 298, 299*
Abrahams Einzug ins Gelobte Land von J. W. Schirmer 156*
Abschied von England von F. M. Brown 169, 170*
— des Landwehrmanns von P. Krafft
— von K. Spitzweg 136*
Achenbach, Andreas 294, 295, 297*
— Oswald 294, 295, 296/297 (Kunstbeilage)
Achill, Albrecht, im Kampfe mit den Nürnbergern von C. Steffeck 285
Adagio von G. Max 263*
Adam, Albrecht 203, 207*
— Franz 289
Affe als Kunstkritiker von G. Max 262*
Affen als Kunstrichterkollegium von G. Max 264
Albert 180
Albertolli, Giocondo 91*
Alexanderzug von B. Thorwaldsen 54*, 53
Algerische Frauen in ihrem Gemach von E. Delacroix 232/233 (Kunstbeilage)
Allerheiligenkapelle der Residenz in München 83
Allers 288
Allotria 276
Alma-Tadema, Lawrence 253*, 254
Alt, Jakob 220
— Rudolf der Jüngere 220, 222*
Altarflügel von Schwind in der Frauenkirche zu München 126
Alvarez, Louis 245
Amazone von A. Kiß 67/70*
Amazonenschlacht von A. Feuerbach 305, 306*
Amerling, Friedrich von 211
Amor und Psyche von F. Gérard 42
Anatom, Der, von G. Max 262
An der Schleuse von J. Constable 191*
Andromache in der Gefangenschaft von F. Leighton 245, 246*
Angeli, Heinrich von 277
Antwerpen, Rubensdenkmal v. W. Geefs 328
Apotheose Homers von J. D. Ingres 45, 46*
Arc de triomphe de l'Étoile in Paris 89*, 326*
Ariadne auf dem Panther von J. H. Dannecker 56, 58
Arkadentor in München 83
Armspange, Die, von F. Leighton 245, 246*
Asam, Brüder 83
Asher, Julius Louis 211
Atelierwinkel von Ed. Meyerheim 288*
Athenäum in München 182
Auch der Mond und Sternenpracht . . ., Holzschnitt von L. Richter 144*
Auf der Piazetta von G. Favretto 248*
Aufgebot, Das letzte, von F. Defregger 268*
Aufziehendes Gewitter von Ed. Schleich 296/297 (Kunstbeilage)
Auszug, Der, von Fr. Rude 321, 326*
Autotypie 11

Babelsberg, Schloß 80
Bach-Denkmal in Eisenach von A. Donndorf 71*
Bahnhof in München 182
Bamberg, Dom 182
Bandel, Ernst 71
Barère à la tribune von J. L. David 39*
Barry, Charles 178, 179*
Barye, Antoine Louis 327
Basar in München 83
Basel, Gottfried-Keller-Stiftung 303* (Feuerbach)
Basilika in München 182
Bauakademie in Berlin 78
Baudry 237*, 238
Bauernmädchen vor der Kapelle von K. Spitzweg (Titelbild)
Bauernregel, Radierung von E. Neureuther 137*
Bavaria in München von L. Schwanthaler 68
Becker, Karl 285*
— Ludwig Hugo 291
— -Gundahl, Karl 280
Befreiungshalle bei Kehlheim 87
Begas, Reinhold 331, 332, 333*, 334, 335*
Begas der Ältere, Karl 209, 331
Begegnung Macbeths mit den Hexen von A. Koch 28
Belagerung und Entsatz von Gibraltar von John Copley 200*
Belagerung von Kosel 1806 von Kobell 203
Benczur 259
Bendemann 153
Bénédiction des blés, La, von J. Breton 241*
Benlliure y Gill, José 245
Berg bei Stuttgart, Villa 344
Berlin, Amazone von Kiß 67 — Bauakademie 78 — Bauten F. Hitzigs 344 — Börse (Hitzig) 344 — Brandenburger Tor (Quadriga G. Schadow) 73* — Denkmal Bismarcks (Begas) 336, Blüchers (Rauch) 64, Bülows (Rauch) 64, Friedrichs des Großen (Rauch) 66*, (Gilly) 71, Gneisenaus (Rauch) 64, Kaiser Fried-

richs und der Kaiserin Friedrich, Kaiser Wilhelms (Begas) 335*, auf dem Kreuzberg 75, Leopolds von Anhalt-Dessau (Schadow) 58, Scharnhorsts (Rauch) 64, Schillers (Begas) 333*, Richard Wagners (Eberlein) 338, Yorcks (Rauch) 63, Zietens (Schadow) 58, 59*, 60* — Dom 349 — Dorotheenkirche (Schadows Grabmal des Grafen von der Mark) 57 — Hauptwache 76 — Invalidenfriedhof (Scharnhorstdenkmal von Schinkel) 78 — Kunstgewerbemuseum 340 — Lessingtheater 348 — Kaiser-Friedrich-Museum 350 — Märkisches Museum 351 — Museum für Völkerkunde 348 — Altes Museum von K. F. Schinkel 76, 77*; 67* (Kiß), 74 (Fresken Schinkels) — Nationalgalerie: Gemälde: 246 (Alvarez), 285* (K. Becker), 249* (de Bièfve), 219, 220*, 221* (Blechen), 259 (Brozik), 267, 268* (Defregger), 279* (Diez), 288, 300 301*. 307*, 308, 309* (Feuerbach), 256* (Gallait), 299* (E. v. Gebhardt), 286* (R. Henneberg), 156* (Th. Hildebrandt), 270, 272* (Knaus), 152*, 153*, 155* (Lessing), 260 (Makart), 316, 317*, 318, 319*, 320*, 321* (Menzel), 287 (P. Meyerheim), 98 (Overbeck), 163 (Rethel), 58 (Schirmer), 124 (Schwind), 286* (Spangenberg), 285 (Steffeck), 272* (Vautier), 99 (Veit), 212 (Waldmüller), Skulpturen: 332 (Begas), 48 (Canova), 60/61 (Schadow (Kunstbeilage)). — Neues Museum 81; 117* (Fresken Kaulbachs) — Pringsheimsches Haus 340 — Privatbesitz 218 (Blechen) — Redernsches Palais 78, 80 — Reichsbank (Hitzig) 344, — Reichstagsgebäude 347*, 348 (Wallot), — Rolandssäule 327 — Rotes Schloß 348 — Ruhmeshalle (Hitzig) 344 — Schauspielhaus 67, 76, 181 (F. Tieck) — Schinkelmuseum 77 — Königliches Schloß 77, 67 (Hl. Michael von Kiß), 59, 62* (Prinzessinnen-Gruppe von Schadow) — Schloßbrunnen 334 — Siegesallee 336 — Spatenbräu 349 — Brandenburger Tor 72, 73* — Potsdamer Tor 78 — Rudolf-Virchow-Krankenhaus 351 — Volksbad 351 — Neue Wache 64*, 76 —Waisenhaus 351 — Werderkirche (Schinkel) 76 — Wrangelbrunnen 337
Beuron, Malerschule 184
Beweinung Christi von A. Feuerbach 304*
Bibliothek in München 83, 182
— von St. Geneviève in Paris 341
Biedermeierstil 91
Bièfve, Eduard de 166, 294*
Bildnis eines jungen Mannes von J. J. Benjamin-Constant 240*
— des Astronomen Karl und der Auguste von Littrow von Joseph Danhauser 210*
— seiner Stiefmutter von A. Feuerbach 311*
— seiner Gattin von F. A. Kaulbach 277*
— des Direktors G. Fr. Waagen von Ludwig Knaus 271, 272*
— seiner Gattin von E. Lucas 17*
— des Domherrn von Schroeter von F. von Rayski 215*
— von F. Waldmüller 211*
— der Schwester des Künstlers von Gustav Richter 287*
— der Frau von Knobelsdorf von Menzel 320*
— des alten Müllers von J. Oldach 213
— der Gräfin Görtz von F. Lenbach 276*
Bismarck von F. Lenbach 275*, 276
— -Denkmal in Berlin von R. Begas 336
— -Pastelle von F. Lenbach 274/275 (Kunstbeilage)
Blake, William 168*
Blechen, Karl 218, 219, 220*, 221*
Bleibtreu, Georg 289
Blick auf Gärten und Häuser von K. Blechen 219
Blinde Kuh von D. Wilkie 197*
Blücher-Denkmal in Berlin von Ch. D. Rauch 64
— in Breslau von Ch. D. Rauch 63
— in Rostock von G. Schadow 57
Blüte Griechenlands von Schinkel 74
Böcklin, Arnold 7, 124, 255, 332
Bonaparte, Paolina, als Venus, von A. Canova 49, 51*
Bonifatius von A. Rethel 158
Bonington, Richard, Parkes 195, 196*
Bonn, Schumann-Denkmal von A. Donndorf 70
Bonnat, Léon 238*, 240
Bouguereau 238, 240
Bourdais, Jules Désiré 351
Brandenburger Tor in Berlin 72, 73*
Braunschweig, Lessingdenkmal von E. Rietschel 69
Brautzug, Der, von L. Richter 147*, 148
Bremen, Kunsthalle 151* (E. Leutze)
Breslau, Blücher-Denkmal von Ch. D. Rauch 63
Breton, Jules 240, 241*
Brion, Gustave 269
British Museum in London 90*
Brown, Ford Madox 168, 169*, 170*
Brozik, Wenzel 259
Brücke, der Jüngere, W. 221
Brüssel, Denkmal für die Opfer der Revolution von 1830 (W. Geefs) 328 — Justizpalast 351 — Kathedrale 328 (Grabmal des Grafen Mérode von W. Geefs) — Museum 252* (Wauters) — Nationaldenkmal (Joseph Geefs) 328 — Reiterstatue Gottfrieds von Bouillon (Simonis) 330 — Reiterstatue Leopolds I. (Joseph Geefs) 329 — Standbild Egmonts und Hoorns (Fraikin) 330 — Wiertz-Museum 254
Brüsseler Schützengilde, Die, erweist Egmont und Hoorn die letzten Ehrenbezeugungen, von L. Gallait 251*
Brütt, Adolf 337
Bülow-Denkmal in Berlin von Ch. D. Rauch 64
Burg Schwaneck 68
Burger, Anton 290, 291*
Bürkel, Heinrich 203, 205*
Bürklein 182
Burne-Jones, Edward 174*
Burnier, Richard 291
Burnitz, Karl Peter 296
Busch, Wilhelm 132, 281, 282

Cabanel 238
Cain, Auguste 327
Calame, Al. 296

Campagna-Landschaft von K. Blechen 220*
Camphausen, Wilhelm 289
Canon (Hans von Straschiripka) 292, 294*
Canova, Antonio 47, 48, 49, 50. 51*, 187
Carolus-Duran, C. A. E. 238*, 240
Carpeaux, Jean Baptiste 325. 326, 327*
Carrier-Belleuse 325
Carstens, Jakob Asmus 23, 25*, 27*, 48, 103
Casa Bartholdy in Rom 98, 106, 187
Catel, Franz 106, 107*
Chalgrin, François 89
Chaplain 238, 328
Chapu, Henri 323, 325
Charlet, Nicolas-Toussaint 201
Charlottenburg, Grabkapelle der Königin Luise im Schloßgarten von Gentz 74 — Mausoleum der Königin Luise 63* — Polytechnikum 344 (Hitzig)
Charlottenhof, Schloß 78
Chasseur à cheval, Der, von Th. Géricault 225, 226*
Chef d'atelier 41
Christenfreude, aus der Holzschnittfolge von Ludwig Richter 143*
Christus von B. Thorwaldsen 55*
Christus am Kreuz von P. P. Prud'hon 43, 44*
Christus, das Licht der Welt von H. Hunt 171
Christus vor Pilatus von M. Munkácsy 297, 298*
Cluysenaer 253
Condé-Statue zu Versailles 325
Constable, John 189, 190, 191*, 192/193 (Kunstbeilage)
Constant, Jean Joseph Benjamin 240*
Conti 246
Copley, John Singleton 199, 200*
Cordier, Charles 325, 328
Corneilles-Standbild zu Rouen 325
Cornelius, Peter 62, 98, 99, 102*, 103*, 104*, 105*, 106, 107, 108*, 109*, 110, 111*, 112*, 113, 114, 119, 151, 161, 165, 187, 258, 259
Cornicelius, Georg 291
Couture, Thomas 238, 239*, 269, 282
Crane, Walter 175*
Cretius 364
Crome, John 188*, 189
Dachstübchen, Im, von K. Spitzweg 133*
Dahl, Johann Christian Claussen 217
Dalou, Jules 330
Damenbildnis v. Carolus-Duran 238*, 240
Danhauser, Joseph 210*
Dannecker, Johann Heinrich 56, 58*
Dante und Virgil, über den Acheron fahrend, von E. Delacroix 229*, 230
David von Angers, P. J. 325
— Jacques Louis 7, 36, 37*, 38*, 39*, 40*, 187, 200, 225, 226
David läßt Salomo zum König salben. von J. Schnorr v. Carolsfeld 114*
Davioud, Gabriel 351
Decamps 232
Defregger, Franz 11, 264*. 265*. 266*, 267*, 268*, 269*
Delacroix, Eugène 44, 166, 228, 229*, 230*, 231*, 232/233 (Kunstbeilage)
Delaplanche 328, 330*
Delaroche, Paul 7, 166, 214, 233, 234*, 235*, 236, 237, 256
Der 28. Juli 1830 von E. Delacroix 230*
Der Mond ist aufgegangen, Holzschnitt von L. Richter 148*
Der Schäfer putzte sich zum Tanz, Holzschnitt von L. Richter 142*
Detaille, Édouard 240, 241, 242*
Detmold, Hermannsdenkmal von E. Bandel 71
Diehmann, Jakob Fürchtegott 290
Diez, Robert 339
— Wilhelm 278, 279*, 280
Directoire 91
Donau-Main-Denkmal bei Erlangen von L. Schwanthaler 68, 69*
Donndorf, Adolf 70, 71*
Doppelbildnis seines Bruders Johann Veit und J. F. Overbecks von Ph. Veit 101*, 102
Dresden, Tageszeiten von J. Schilling 70 — Friedenskirche 296 (Gebhardt) — Gänsedieb 339 (R. Diez) — Gemäldegalerie 260 (Makart), 146*, 147* (Richter) — Museum und Hoftheater (Semper 342* — Weber-Denkmal (Rietschel) 69
Duban, Felix 341
Dubois, Paul 328, 329*
Duc, Joseph 341
Dumreicher, Armand, Frhr. von 353
Dupré, Giovanni 330
Dürer-Denkmal in Nürnberg von Ch. D. Rauch 65
Duret, Francisque 325
Duveneck 280
Dyce, William 167*, 168

Eastlake, Charles Lock 244
Ebe & Benda 340
Eberlein, Gustav 338
Egg, Augustus L. 198
Egmont und Hoorn, Doppelstandbild in Brüssel von Fraikin 330
Egmonts letzte Augenblicke von L. Gallait 250*
Eifellandschaft von K. F. Lessing 155*
Einführung des Christentums in den deutschen Wäldern von J. Führich 138*
Einsiedler, Die drei, von M. von Schwind 130/131 (Kunstbeilage)
— die Rosse eines fahrenden Ritters tränkend von M. von Schwind 130*
Einzug Karls V. in Antwerpen von H. Makart 260, 261*
Eisenach, Bach-Denkmal von A. Donndorf 71*
Eisenwalzwerk von A. Menzel 320, 321*
Eitelberger von Edelberg 353
Elfenreigen von M. v. Schwind 131*
Elmes, H. L. 90
Emmerich, Katharina, von G. Max 263
Empirestil 91
Ende & Böckmann 348
Englische Gärten 42
Entwurf zu einem Pfeifenkopf von M. von Schwind 186*
Entwurf zum Schloß Orianda in der Krim von K. F. Schinkel 79*
Entwurf zu einem Schneewittchenspiegel von M. von Schwind 185*
Erlangen, Donau-Main-Denkmal (Schwanthaler) 69*
Ermordung des Herzogs Heinrich von Guise, Die, von P. Delaroche 235*
Ernte-Prozession, Die, von J. Breton 241*
Etty, William 199
Etzdorf 294
Eybl, Franz 211

Faber du Faur, Otto von 289
Fahnenträger, Der, von E. Meissonier 241, 245*
Falguière, Alexandre 327
Falke, Gustav 353
Falkenjagd in Afrika von E. Fromentin 233*
Familienbild des Künstlers von F. Overbeck 100/101 (Kunstbeilage)
Fantin-Latour, Henri 232
Faust-Titelblatt von P. Cornelius 102*
Favretto, Giacomo 246, 248*
Fedis, Pio 330
Feierabend, Holzschnitt von Ludwig Richter 145*
Fels- und Waldlandschaft mit dem Muttergottesbild von K. F. Lessing 153*, 155
Ferstel, Heinrich 181*, 182
Festsaalbau in München 83
Feuerbach, Anselm 7, 238, 299, 300, 301*, 302, 303*, 304*, 305*, 310/311 (Kunstbeilage), 306*, 307*, 308*, 309*, 310, 311*, 332
Fighting Téméraire, Der, von W. Turner 193, 194/195 (Kunstbeilage)
Fischer, Karl 83
Fischerviertel in München 83
Flandrin, Hippolyte 166
Flaxman, John 36
Florenz, Sta. Croce (Grabmal Alfieris von Canova) 49 — Raub der Polyxena (P. Fedis) 330 — Triumphalstatue einer Germanin 59
Floß der Medusa, Das, von Th. Géricault 227, 228*
Flötenkonzert Friedrichs des Großen von A. Menzel 314, 315*
Fohr, K. Ph. 102
Fontaine, Pierre 88
Ford, Onslow 330
Förster, Ludwig 346
Fortuny, Mariano 245
Fourmois 253
Frachtwagen beim neuen Tor in Nürnberg von J. A. Klein 206*
Fraikin 330
Franke-Denkmal in Halle von Ch. D. Rauch 65
Frankfurt a. Main, Danneckers Ariadne 56, 58* — Privatbesitz 291 (A. Burger), Römer 158* (Rethel) — Städelsches Institut: 291* (A. Burger), 281*(V. Müller), 100* (Overbeck), 140, 141* (Steinle)
Frauengestalt an Friedrichs Atelierfenster von K. D. Friedrich 217*
Freiburg, Münster 180
Frémiet, Emanuel 203*, 327
Fresko 98
Friedländer, Friedrich 293
Friedrich, Kaspar David 216, 217*, 218*
— in seinem Atelier von G. F. Kersting 216*
Friedrich der Große mit zwei Windspielen von G. Schadow 58, 61*
— der Große und Zieten von A. Menzel 313*
— Denkmal in Berlin von Ch. D. Rauch 66* von Gilly 72
Fromentin, Eugène 232, 233*
Führich, Joseph 100, 137, 138*
Fünfhäuserkirche in Wien 183
Füßli, Johann Heinrich 103

Gainsborough, Thomas 189
Gallait, Louis 166, 225, 249, 250*, 251*
Galleria Vittorio Emanuele in Mailand von G. Mengoni 344*
Gallori, Em. 330, 331*
Garibaldi-Denkmal in Rom 331*
Garnier, Charles 340, 341*
Gärten, englische 42
Gärtner, Eduard 221, 223*
— Friedrich 83, 182
Gastmahl des Plato von A. Feuerbach 307*, 308
Gau, Franz Christian 179, 341
Gebet der Schweizer vor der Schlacht bei Sempach von A. Rethel 159*, 160
Gebhardt, Eduard von 298, 299*
Geburt des Lichts von J. A. Carstens 26*
Gedankenkunst 20, 187
Gedon, Lorenz 339, 345*, 346, 352*, 353
Geefs, Joseph 329
Geefs, Willem 328
Gefäß nach einem Stich G. Albertollis 91*
Gefleckter Fuhrpferd von A. Adam 205, 207*
Geistesgruß, Ein, von G. Max 262*
Gemetzel von Chios von E. Delacroix 230
Genelli, Bonaventura 24, 32, 33, 34*, 35*
General Prim von H. Regnault 237*
Genf, Rousseau-Denkmal 325 (Pradier)
Gensler, Günther 209
— Jakob 220, 221*
Gentz 74
— Wilhelm 289
Georges Hall in Liverpool von Elmes 90
Gérard, François 41*, 42*
Gerechtigkeit und Rache verfolgen das Verbrechen, von P. P. Prud'hon 43*
Géricault, Théodore 44, 166, 225, 226*, 227*, 228*
Gérôme 328
Gesandtschaft des Königs Wladislaw von W. Brozik 259
Gilly, Friedrich 73
Glienicke, Schloß 78
„Gloria victis" von Mercié 327
Glyptothek in München von Klenze 84*, 86*
Gnauth 344
Gneisenau-Denkmal in Berlin von Ch. D. Rauch 64
Good, Thomas Sword 198
Görtz, Bildnis der Gräfin, von F. Lenbach 276*
Goethe-Denkmal in Wien von Hellmer 339*
Goethe - Schiller - Denkmal in Weimar von E. Rietschel 69
Gottfried von Bouillon, Reiterstandbild in Brüssel von Simonis 330
Gouvernante, Die, von R. P. Bonington 196
Grabkapelle der Königin Luise im Schloßgarten zu Charlottenburg von Gentz 74
Grabmal Alfieris in Florenz von A. Canova 49
— des Grafen von der Mark in Berlin von G. Schadow 57
— der Erzherzogin Maria Christina von A. Canova in Wien 49, 51*
Grabstatue Cavaignacs von F. Rude 324
Graf v. Gleichen von M. v. Schwind 124
Grässel, Hans 350
Grazien, Die drei, von A. Canova 49*
— — — von B. Thorwaldsen 53*
Gretchen vor der Mater dolorosa von P. Cornelius 103*
— von W. Kaulbach 119*, 120
Grertry-Denkmal in Lüttich von W. Geefs 328
Griesebach, Hans 346
Gropius und Schmieden 340
Gros, Antoine Jean 200

Großer Christoph bei Kassel 71
Großpönitentiar von E. Steinle 140, 141*
Grützner, Eduard 278
Gude, Hans 296
Guillaume, Eugène 325
Guises Ermordung von P. Delaroche 235*
Gurlitt, Ludwig 294
Gysis, Nikolaus 280

Haag, Denkmal Wilhelms II. und des hl. Georg von Joseph Geefs 330
Hähnel, Ernst 184*, 255
Halbig 184
Halle, Denkmal Aug. Herm. Frankes von Ch. D. Rauch 65
Hamburg, Kunsthalle 167* (Dyce), 304 (Feuerbach), 221 (J. Gensler), 261* (Makart), 213 (Oldach), 213* (Runge) — Ölberg (Overbeck) 101
Hamlet und der Totengräber von E. Delacroix 231*
Hannibal zeigt seinen Kriegern Italien von A. Rethel 160*
Hansen, Theophil 344
Harburger, Edmund 282*
Hasenauer, Karl von 342
Hasenclever, Johann Peter 157*
Hauberrisser, Georg 183
Haupt Karls des Großen, Das, von A. Rethel 162*
Hauptwache „Unter den Linden" in Berlin 64*, 76
Hausmann, Friedrich Karl 291
Hausmusik, Holzschnitt von L. Richter 149*
Hebe von A. Canova 48*
Heideloff, Karl 182
Heimkehr der Sieger von F. Defregger 268*
Heinrich, August 220
Hellmer, Edmund 339*
Hengeler, Adolf 282
Henneberg, Rudolf 285, 286*
Henner 238
Herkomer, Hubert II. 283*
Hermannsdenkmal bei Detmold von E. Bandel 71
Herrenchiemsee 183
Herrenhausen, Mausoleum (Grabdenkmal von Rauch) 63
Herr Winter in der Christnacht von M. von Schwind 129*
Herzog-Max-Palais in München von Klenze 83
Heß, Heinrich 205 — Peter 205
Hildebrand, Adolf 47, 93
Hildebrandt, Eduard 289 — Theodor 150*, 152
Hirtenbub von F. Lenbach 273
Hirtenknabe von B. Thorwaldsen 52*
Hirth, Georg 345
Hitzig, Friedrich 344
Hocheder, Karl 350
Hochzeitsreise von M. von Schwind 134*
Hoffmann, Ludwig 81, 348, 351
Hofgarten in München (Fresken K. Rottmanns) 30*
Hoftheater in Dresden von G. Semper 342* — in München von K. Fischer 83
Holmberg 280
Holzschnitt 11
Hommage à Delacroix von H. Fantin-Latour 232
Hude u. Hennicke, Von der 348
Hugo, Victor, von L. Bonnat 238*, 240
Hühnerhund und Affenpinscher von E. Landseer 261*
Hundrieser, Emil 337*, 338
Hunnenschlacht, Die, von W. Kaulbach 117*, 118, 121
Hunt, William Holman 170, 171*
Huß auf dem Scheiterhaufen von K. F. Lessing 152*, 154

Idylle von R. Koller 292*
Illustration zu einer Ode Miltons von D. Blake 168*
Im Bade von B. Vautier 271*
Im Sonntagsstaat von F. Defregger 267*
Ingres, Jean Auguste Dominique 44, 45*, 46*, 47*, 113, 187
Innsbruck, Museum 267 (Defregger), 28 (Koch)
Interieur von A. Menzel 318
Iphigenie von A. Feuerbach 305, 308*
Issel, Georg Wilhelm 218
Italienische Gebirgslandschaft von F. v. Kobell 204*

Jagd nach dem Glück, Die, von R. Henneberg 286*
Jahre, Die sieben fetten, von Ph. Veit 99*
Jahre, Die sieben mageren, von Fr. Overbeck 98*
Jakob und Rahel am Brunnen von W. Dyce 167*
Janssen, Peter 291
Jeanne d'Arc, von E. Frémiet 328
Jesus im Hause seiner Eltern von J. E. Millais 172*
Jouffroy, François 327
Junges Mädchen mit Blumen von F. Krüger 209*
Jungfrau von Orléans, Die, von P. Dubois 327, 329*
Jüngstes Gericht, Wandgemälde von P. Cornelius in der Ludwigskirche in München 111*

Kaiser Maximilian von A. Rethel 158* — und Papst von J. P. Laurens 236*, 237
Kaiser-Wilhelm-Denkmal in Berlin von R. Begas 335* — in Groß-Lichterfelde von E. Wenck 324 — in Koblenz von B. Schmitz u. E. Hundrieser 337*, 338 — auf dem Kyffhäuser von B. Schmitz 338 — in Nürnberg von W. Ruemann 340 — an der Porta Westfalica von B. Schmitz 338
Kanaldenkmal bei Erlangen von L. Schwanthaler 69, 73
Kantstatue in Königsberg von Ch. D. Rauch 65
Karabinier, Der, von Th. Géricault 227*
Karikatur auf Wilhelm Kaulbach von B. Genelli 35*, 36
Karl V. bei Fugger von K. Becker 285*
Karlsruhe, Galerie 308 (Feuerbach), 29* (J. A. Koch), 123, 124 (Schwind), — Kunsthalle 292, 294* (Canon), 305* (Feuerbach)
Kartenspielende Schusterjungen von L. Knaus 270*
Kassel, Wilhelmshöhe (Gr. Christoph) 71
Katharina Cornaro von H. Makart 260
Kauffmann, Hermann 219
Kaulbach, Friedr. August 277*, 278*, 278/279 (Kunstbeilage) — Hermann 277 — Wilhelm 7, 115, 116*, 117*, 118, 119*, 120*, 121, 259, 277
Kehren 163
Kelheim, Befreiungshalle 87
Keller, Gottfried 252, 253
Kersting, Georg Friedrich 215, 216*
Keyser, Nicaise de 252
Kietz 70
Kinderbildnis von F. A. Kaulbach 278/279 (Kunstbeilage)
Kinder Eduards IV., Die, von P. Delaroche 234*, 235
Kirche an der Sendlingerstraße in München 83

Kirchenmusik, Die, von E. Hähnel 184*
Kiß, August 67*
Klassizismus 15
Klassizisten 26
Klein, Johann Adam 204, 206*
Klenze, Leo 82. 83, 84*, 86*, 109, 295, 340
Kliager, Max 50, 297
Klosterbrüder von Sant' Isidoro 94
Knabe mit Blatt vonE.Stückelberg 293*
Knabl 184
Knaus, Ludwig 269, 270*, 272*
Knille, Otto 286
Knoll, Konrad 339
Kobell, Ferd. von 203, 204*
— Wilhelm von 203
Koblenz, Kaiser-Wilhelm-Denkmal von B. Schmitz und E. Hundrieser 337*
Koch, Joseph Anton 29*, 100
Kolbe, Heinrich 209
Koller, Rudolf 291, 292*
Köln a. Rh., Dom 179
Kompromiß des niederländischen Adels vom Jahre 1566 von Ed. de Biéfve 249*
Koner, Max 277*
König Ludwig XVI. mit seiner Familie auf dem Wege von Versailles nach Paris am 6. Okt. 1789 von E. Squindo 280
König Wilhelms Abreise zur Armee von A. Menzel 317, 319*
Königin Friederike von Ch. D. Rauch 63
Königin Luise von Ch. D. Rauch 63*
Königsbau in München 83
Königsberg, Kantstatue von Ch. D. Rauch 65 — Städt. Museum 205* (Bürkel)
Königsplatz in München 84*, 85
Kontrapost 34
Konzert, Das, von A. Feuerbach 309*
Kopenhagen, Schloß Christiansborg, Alexanderzug Thorwaldsens 53, 54* — Thorwaldsen-Museum 51
Krafft, Peter 206, 208*
Kreuz im Gebirge von K. D. Friedrich 218*
Kreuzberg in Berlin (Denkmal) 75
Krieger und sein Kind, Der, von Th. Hildebrandt 150*
Kriegsministerium in München von Klenze 83
Kronprinz Friedrich Wilhelm an der Leiche des Generals Abel Douay 1870 von Anton von Werner 289*
Kronprinz Ludwig von Bayern in Rom in Gesellschaft deutscher Künstler „1824" von F. Catel 107*
Kronprinzessin Luise und Prinzessin Friederike von G. Schadow 59, 62*
Krüger, Franz 206, 207*, 208, 209*, 210
Kügelgen, G. von 18
Kuehl, Gotthard 280
Kunstausstellungsgebäude in München 84*
Künste, Die, im Dienste der Mutter Gottes von M. von Schwind 125*, 126
Kunz, Ludwig Adam 280
Kupelwieser 123
Kupferstich 12
Kuppel des Schlosses in Berlin 77
Kurzbauer, Eduard 269
Kyffhäuser, Kaiser-Wilhelm-Denkmal 338

La baie de Weymouth von J. Constable 190
Labrouste, Henri 341
Lacverenz 286
Landschaft J.Constable 192/193 (Kunstbeilage)
— historische von J. A. Koch 29*,
— mit den drei Damen von A. Burger 290
— mit Windmühle von John Crome 188*
Landseer, Edwin 199, 201*
Lane, Theodor 198
Lang, Heinrich 289
Langhans, Johann Gotthard 71
Lassus, Antoine 179
Laurens, Jean Paul 236*, 237
Leben einer Hexe, Aus dem, von B. Genelli 34*
Leben und Liebe von G. F. Watts 176*
Lefebvre 238
Lefuel, Hector Martin 345
Leighton, Frederick Lord 245, 246*
Leins, Christian 344
Leipzig, Bauten Hugo Lichts 351 — Museum 237 (Delaroche) — Reichsgerichtsgebäude 348 — Völkerschlacht-Denkmal (Schmitz) 338
Lenbach, Franz 11, 272 273*, 274*, 275*, 276* — 274/275 (Kunstbeilage)
Leo XIII., Papst, von F. Lenbach 277*
Leopold-von-Anhalt-Dessau-Denkmal in Berlin von G. Schadow 58
Leopolds I.-Reiterstandbild in Brüssel von J. Geefs 329
Le Rêve von E. Detaille 242*
Lesekabinett, Das, von P. Hasenclever 157*
Lesepult von L. Gedon 352*
Leser, Der, von E. Meissonier 244*
Leslie, Charles R. 198, 199*
Lessing, Karl Friedrich 152*, 153*, 154, 155*
Lessing-Denkmal von E. Rietschel in Braunschweig 69
Leutze, Emanuel 151*, 154
Leys, Hendryk 253
Licht, Hugo 351
Lieb, Michael (siehe Munkácsy)
Liebermann, Max 285
Lier, Adolf 294, 296*
Liezen-Mayer, Alexander 259
Lindenschmit, Wilh. 280*
— der Ältere, Wilhelm 281
Linderhof, Schloß 183
Lithographie 12
Liverpool, Georges Hall 90
Loccum, Kloster 298 (Gebhardt)
Loefftz, Ludwig 280, 291
London, British Museum 90* — „Gordon" von Thornycroft 330 — National Gallery (Constable), 190, 191, 193, 194*, 195 (Kunstbeilage) (Turner) — Nelsondenkmal von Flaxman 36 — Parlamentshaus 179* — Tategallery 138* (Blake), 199 (Leslie)
Lossow, Heinrich 280
Louis-XVI.-Stil 90
Löwe von Luzern, Der, von B. Thorwaldsen 55, 57*
Löwen von P. Meyerheim 288*
Löwenbraut, Die, von Gabriel Max 262*
Löwith 244
Lübeck, Familienbild von F. Overbeck 100/101 (Kunstbeilage) — Pietà von F. Overbeck 101
Lübke, Wilhelm 9, 346
Lucas, Eugenio 17*
Ludwig I., König von Bayern, von W. Kaulbach 120*
Ludwigskirche in München 182
Ludwigstraße in München 83
Luise, Königin, von Ch. D. Rauch 63*
Luther-Denkmal in Wittenberg von G. Schadow 59
— in Worms von Rietschel 69

Lutteroth, Askan 296
Lüttich, Grertry-Denkmal und Kanzel in der Kathedrale von W. Geefs 328
Luzern, Der Löwe von B. Thorwaldsen 55, 57*

Maclise, Daniel 169, 198*
Madeleinekirche in Paris 87*, 88*, 89
Magnificat von F. Overbeck 100*
Mailand, GalleriaVittorio Emanuele 344*, 345
Mainz, Städt. Gemäldegalerie 101* (Veit)
Makart, Hans 7, 259, 260, 261*, 262
Makartbukett 260
Malerschule zu Beuron 184
Marathon von K. Rottmann 31*
Marées, Hans von 93, 285
Marilhat 232
Mateijko 259
Mausoleum der Königin Luise in Charlottenburg 63
— in Herrenhausen 63
Max, Gabriel 262*, 263*, 264
Max-Josephs-I.-Denkmal in München von Rauch 64
Mayer-Graz 280
Medea von A. Feuerbach 305
Meiningerei 235
Meissonier, Louis Ernest 241, 242, 243*, 244*, 245*, 293
Melusinenzyklus, Aus dem, von M. von Schwind 129*
Mengoni, Giuseppe 344*
Menzel, Adolph, 11, 67, 293, 299. 311, 312, 313*, 314, 315*, 316, 317*, 318, 319*, 320*, 321*, 322, 322/323 (Kunstbeilage)
Mercié, Antoine 327
Meyer, Klaus 291
Meyerheim, Eduard 286, 288*
— Paul 286, 288*
Michael, Hl., in Berlin von A. Kiß 67
Michetti, Francesco Paolo 246
Millais, John Everett 170, 171, 172*
Miller, 353
Miß Grant, die Dame in Weiß von H. Herkomer 283*
Mittagsruhe bei der Ernte von Th. Schüz 292/293 (Kunstbeilage)
Mondscheinlandschaft von A. Achenbach 297*
Monten, H. M. O. 205
Morelli 246
Morgenstern, Christian 220, 294
Morgenstunde v. M. v. Schwind 132*
Morlock 344
Mozart-Denkmal in Salzburg von L. Schwanthaler 68*
— in Wien (Relief) von V. Tilgner 338*
Müller, J. G. 182
— Viktor 281*
München, Allerheiligenkapelle der Residenz 83 — Arkadentor 83 — Armeemuseum 203 (Kobell) — Athenäum 182 — Au-Kirche 182 — Bahnhof 182 — Basar 83 — Basilika 182 — Bavaria 68 — Spitzweg (Titelbild) — Bibliothek 83, 182 — Denkmal Max Josephs I. von Rauch 64 — Festsaalbau 83 — Fischbrunnen 339 — Fischerviertel 83 — Frauenkirche 126 (Altarflügel von Schwind), 184 (Hochaltar von Knabl) — Glyptothek 84*, 86* Wandgemälde des P. Cornelius 107, 108*, 109* — Graphische Sammlung 35* (Genelli), 142* (L. Richter), 30 (Rottmann) — Herzog-Max-Palais 83 — Hofgarten (Fresken K. Rottmanns) 30* — Hofgarten-Arkaden (Kaulbachs Wandmalereien) 116 — Hoftheater 83 — Justizpalast 348 — Kirche an der Sendlingerstraße 83 — Königsbau 83 — Königsplatz 84*, 85 — Kriegsministerium 83 — Kunstakademie 344 — Kunst-Ausstellungsgebäude 84*, 86 — Ludwigskirche 109, 182, Jüngstes Gericht von P. Cornelius 111* — Ludwigstraße 83 — Nationalmuseum 182, 349*, 350* — Odeon 83 — Alte Pinakothek 84, 187 — Neue Pinakothek 31* (Rottmanns Wandgemälde), 118 (Kaulbachs Fresken); Gemälde 207* (A. Adam), 106, 107* (Catel), 192/193 Kunstbeilage (Constable), 294 (Etzdorf), 305 (Feuerbach), 278 (Grützner), 277*, 278* (F. A. Kaulbach), 277 (Hermann Kaulbach), 126* (Wilhelm Kaulbach), 274 (Lenbach), 295, 296* (Lier), 263 (Makart), 264 (Max), 244 (Meissonier), 256*, 257* (Piloty), 256 (Schorn), 294/295 Kunstbeilage (Schleich d. Ä.), 280 (Squindo), 294 (Winkler), 294 (Zwengauer) — Polytechnikum 344; 136 (E. Neureuther) — Prinz-Luitpold-Palais 83 — Prinzregententheater 342 — Propyläen 84*, 85 — Rathaus 183 — Regierungsgebäude 182 — Residenz 113*, 115 (Fresken von Schnorr v. Carolsfeld), 136 (Neureuther), — Ruhmeshalle 86 — Schackgalerie 273, 345*, 346, Gemälde 302, 304* (Feuerbach), 138 (Führich), 35 (Genelli), 273 (Lenbach), 136 (Neureuther), 130/131 Kunstbeilage, 130*, 131*, 132* 134* (Schwind), 132*, 135*, 136* (Spitzweg), 139* (Steinle) — Siegestor 83 — Staatsgalerie 86, 125* (Schwind) — Universität 83, 182 — Volksbad 350
Munkácsy, Mihály (Michael Lieb) 296, 297, 298*
Museum, Altes, in Berlin von K. F. Schinkel 76, 77*
— in Wien von G. Semper 343*
Musterung, Die letzte, von H. Herkomer 283
Mütterliche Erziehung von Delaplanche 330*

Nacht, Die, von B. Thorwaldsen 56*
— — mit ihren Kindern, v. A. J. Carstens 27*
Nächtliche Heerschau, Die, von Auguste Raffet 202*
Nana (Karlsruhe) von A. Feuerbach 300, 305*
— (Stuttgart) von A. Feuerbach 302, 310/311 (Kunstbeilage)
Napoleon auf dem Rückzug aus Rußland von E. Meissonier 243*
— auf dem St. Bernhard von J. L. David 38*
Narrenhaus, Das, von W. Kaulbach 116*
Nationalmuseum, Neues, in München 349*, 350*
Navatel, Louis (Vidal) 327
Nazarener 99
Neapolitanischer Fischerknabe von Fr. Rude 324*
Neher, Michael 220
Nelson-Denkmal von J. Flaxman in London 36
Neue Wache zu Berlin 64*, 76

Neugriechischer Stil 88
Neureuther, Eugen 136, 137*
— Gottfried 344
Neuschwanstein 177*, 183
Neuville, Alphonse de 240
Nibelungen-Titelblatt von P. Cornelius 165*
Niederée, Johann Martin 291
Niederwalddenkmal in Rüdesheim von J. Schilling 70
Nikolaikirche in Potsdam 75
Nixen tränken einen weißen Hirsch von M. von Schwind 131*
Nüll, van der 345
Nürnberg, Café Kusch 345, Bayer. Gewerbemuseum 351, Dürer-Denkmal von Chr. D. Rauch 65 — Kunstgewerbliche Entwürfe Schwinds 185*, 186 — Prinzregent-Luitpold- und Kaiser-Wilhelm-Denkmal 339 — Gemäldegalerie des Künstlerhauses 305 (Feuerbach) — Städtische Galerie 306* (Feuerbach), 206* (J. A. Klein), 289* (A. von Werner)

Oberammergau, Kreuzigungsgruppe von Halbig 184
Oberländer, Adam 132, 282
Odeon in München 83
Odysseus und Hermes von Fr. Preller 32*
— und Leukothea von Fr. Preller 33*
Ohlmüller 182
Olberg in Hamburg von Fr. Overbeck 101
Oldach, Julius 213
Olivier, Ferdinand von 114, 220
Onkel Tobias und die Witwe Wadman von Ch. Leslie 199*
Oper, Die große, in Paris von Ch. Garnier 341*
Oppler, der Ältere 353
Oser, Adam Friedrich 21
Ostende, Grabmal der Königin der Belgier von Fraikin 330
Otto III. in der Gruft Karls des Großen von A. Rethel 161*, 162*
Ovens 23
Overbeck, Friedrich 97, 98*, 99, 103, 100/101 (Kunstbeilage), 168

Palais des Grafen Redern in Berlin (Schinkel) 80
Palermo von K. Rottmann 30*
Palmenhaus auf der Pfaueninsel von K. Blechen 219
Paolina Bonaparte als Venus von Canova 51*
Paris, Arc de triomphe de l'Étoile 89*, 325, 326* (Relief Rudes) — Bibliothek Ste. Geneviève 341 — Caveignac-Statue 324 — École des Beaux Arts 341 — Fontaine St. Michel 325 (Duret) — Jeanne-d'Arc-Denkmal 327, 329* (Dubois) — Julisäule 341 — Louvre 196 (Bonington), 196 (Constable), 239* (Couture), 37*, 40* (David), 229*, 230* (Delacroix). 232/233 (Kunstbeilage), 234* (Delaroche), 233* (Fromentin), 41*, 42* (Gérard), 227*, 228* (Géricault), 45*, 46* (Ingres), 43*, 44* (Prud'hon), 237* (Regnault), 324* (Rude) — Luxembourg 241* (Breton), 238* (Carolus-Duran), 242* (Detaille), 327 (E. Frémiet), 236* (Laurens), 244 (Meissonier), 237 (Robert-Fleury) — Madeleine 87*, 88* — Montmartrekirchhof 325 (Rude) — Musée des Arts Décoratifs (Tuilerien) 232 — Naturhistor. Museum (Reliefs Frémiets) 327 — Notre Dame 179 — Opernhaus 341*; 238 (Gemälde Baudrys), 326, 327* (Gruppe Carpeaux') — Palais Bourbon (Wandmalereien Delacroix') 232 — Pal. de Justice 341 — Pantheon (Relief P. J. Davids) 325 — Raffet-Denkmal 203* — Rathaus 345 — St. Vincent de Paul 325 (Madonna von Carrier Belleuse) — Ste. Chapelle 179 — Ste. Clotilde 179, 341 — Stadthaus 327 (A. Mercié) — Triumphbogen des Carroussel 89 — Trocaderopalast 351 — Tuileriengarten 327 (A. Mercié) — Vendômesäule 88
Parisurteil von A. Feuerbach 306*
Park von Versailles von Bonington 196*
Parlamentshaus, Das, in London 179*
Pauwels, Ferdinand 253
Percier, Charles 88
Perle und Woge von P. Baudry 237*
Pettenkofen, Aug. von 293, 295*
Pettenkofer von F. A. Kaulbach 278*
Pfannschmidt 298
Pferde im Schnee von T. Schmitson 290*
Pferdedarstellungen von K. Steffeck 284*
Pforr 97, 162
Philipp II. auf seinem Felsensitz von L. Alvarez 246
Photographie 12
Photogravüre 12
Pietà in Lübeck von Fr. Overbeck 101
— in der Friedenskirche zu Potsdam von E. Rietschel 69, 70*
Piglheim, Bruno 280
Piloty, Karl 223, 225, 256*, 257*, 258, 259, 277, 280
Pinakothek, Alte, in München von Klenze 84
Plauderei von F. Defregger 265*
Pocci, Franz Graf 133, 136
Pöcking am Starnberger See von J. Gensler 221*
Poelaert, Josef 351
Pompierstil 233
Porta Westfalica, Kaiser-Wilhelm-Denkmal 338
Potsdam, Luisenmonument Rauchs 63* — Nikolaikirche 75 — Pietà Rietschels in der Friedenskirche 69*, 70 — Schloß Babelsberg 80 — Schloß Charlottenhof 78 — Schloß Glienicke 78
Potsdamer Tor in Berlin 78
Pradier, James 325
Pradilla, Francisco 245
Prag Privatbesitz 290* (Schmitson)
Präraffaeliten 45, 97, 166, 167, 176
Praterlandschaft von F. Waldmüller 212*
Preller, Friedrich 32*, 33*
Prinzessinnengruppe von G. Schadow 62*
Prinz-Luitpold-Palais in München von L. Klenze 83
Prinzregent-Luitpold-Denkmal in Nürnberg von W. Rueman 340
Propyläen in München von Klenze 84*, 85
Prud'hon, Pierre Paul 43*, 44
Pugin, W. N. 178
Punschbowle, Silberne, von G. Semper 354*

Quadriga auf dem Brandenburger Tore zu Berlin von G. Schadow 57
Quaglio, Domenico 220
Quattrocentisten 97, 166
Quelle, Die, von Ingres 45*

Radierung 12
Raffet, Auguste Marie 201, 202*

Raffet-Denkmal in Paris von Frémiet 203*, 327
Rahl, Karl 34, 136, 292
Ramboux 102
Raschdorff 349
Rathaus, Neues, in München 183
Rathaus in Wien 182*
Raub der Psyche von P. P. Prud'hon 44*
Räuber, Wilhelm Karl 280
Rauch, Christian Daniel 60, 61, 63*, 64*, 65, 66*, 67, 113, 187
Rayski, Ferdinand von 212, 213, 214*, 215*
Récamier, Mdme., von J. L. David 40*
— — von F. Gérard 41*
Redernsches Palais in Berlin (Schinkel) 78, 80
Regensburg, Dom 175, Walhalla 86
Regierungsgebäude in München 182
Regnault, Henri 237*
Rehbenitz, Th. 102
Reichenhall, Fresken Schwinds 126
Reichstagsgebäude in Berlin von P. Wallot 347*, 348
Reims, Denkmal der Jungfrau von Orléans von P. Dubois 329*
Reinicke, Ernst 282
— René 282
Reiter, Die vier apokalyptischen, von P. Cornelius 112*
Religionsgespräch von Poissy von Robert Fleury 237
Renaissancismus 224
Rennen zu Epsom von Th. Géricault 227*
Rethel, Alfred 157,158* —162*, 163, 164, 165*, 187, 223, 231
Rêve, Le von E. Detaille 242*
Revett 71
Revue des morts von A. M. Raffet 201, 202*
Richter, Gustav 286, 287*
— Ludwig, 30, 69, 118, 140, 142*—149*, 150, 164, 187
Rietschel, Ernst 62, 69, 76*
„Ritter Kurt" von M. von Schwind 123, 124
Robert-Fleury, Nicolas 237
Rochegrosse 238
Röchling, Karl 288
Rocholl, Theodor 289
Rodin, Auguste 7
Rohden der Ältere, Martin 217, 219*
Rokoko 14
Roland in Berlin 337
Rom, Casa Bartholdy 98, 106
— Garibaldi-Denkmal 331*
— Monumento Vittorio Emanuele 351 — Sant' Isidoro 98 — Villa Borghese, Paolina-Bonaparte-Statue 51*
— Villa Massimi 99, 106
Romantik 19, 92
Romantiker 26
Romeo und Julie von F. M. Brown 169*
Römer der Verfallzeit von Th. Couture 239*
Römerberg von A. Burger 291*
Rops, Félicien 33
Rosa Triplex von D. G. Rossetti 173*
Rossetti, Dante Gabriel 170, 172, 173*
Rostock, Blücher-Denkmal von Schadow 57
Rottmann, Karl 30*, 31*
— Leopold 31
Roty 328
Rouen, Standbild Corneilles von P. J. David 325
Rubens-Denkmal in Antwerpen von W. Geefs 328
Rübezahl von M. von Schwind 130*
Rückert, Friedrich, Zeichnung von J. Schnorr von Carolsfeld 115*
Rude, François 90, 324*, 326*
Rüdesheim, Niederwalddenkmal von J. Schilling 70
Ruemann, Wilhelm 346
Ruhendes Mädchen von G. Schadow 60/61 (Kunstbeilage)
Ruhmeshalle in München von Klenze 86
Runge, Philipp Otto 97, 212, 213*
Ruskin, John 95, 167, 195

Sacconi, Giuseppe 351
Saint-Marceaux, René de 327
Salzburg, Mozart-Denkmal von L. Schwanthaler 68*
Sant' Isidoro in Rom 98
Santa Conversazione 126
Sappho von L. Alma-Tadema 253*
Schackgalerie, Die, in München von L. Gedon 345*, 346
Schadow, Gottfried 56. 59*, 60*, 61*, 62*, 60/61 (Kunstbeilage), 72, 76, 187
— Wilhelm 97, 151
Scharnhorst-Denkmal in Berlin von Ch. D. Rauch 64
— von K. F. Schinkel 78
Schauspielerszene in Hamlet von D. Maclise 198*
Schauspielhaus in Berlin von K. F. Schinkel 67, 76*, 77, 187
Scheffer, Ary 166
— von Leonhardshoff, Joh. 102
Scherzendes Paar in Gebirgslandschaft von F. Waldmüller 211*
Schick, Gottlieb 18
Schiller-Denkmal in Berlin von R. Begas 332, 333*
— in Stuttgart von B. Thorwaldsen 334*
Schilling, Johannes 70
Schindler, Emil Jakob 293
Schinkel, Karl Friedrich 62, 72, 74, 75, 76*, 77*, 78, 79*, 80, 81, 113, 187
Schinkels Fresken im Alten Museum in Berlin 74
Schirmer, Johann Wilhelm 156*
— Bildnis von Canon 294*
Schleich, Eduard d. Ältere 136, 294, 294/295 (Kunstbeilage)
Schloß Babelsberg 80
— in Berlin 76
— Charlottenhof bei Potsdam 78
— Glienicke 78
Schloßhof in Berlin von E. Gärtner 223*
Schlotthauer 109
Schmidt, Friedrich 182*, 183
Schmitson, Teutwart 290*
Schmitz, Bruno 337*, 338
Schneewittchen mit den Zwergen von V. Müller 281*
Schnizer, J. J. von 200
Schnorr von Carolsfeld, Julius 99, 113*, 114*, 115*
— Ludwig 114
Schorn, Karl 256
Schrader, Julius 286
Schreyer, Adolf 296
Schrödter, Adolf 156
Schubert-Denkmal in Stuttgart von Kietz 70
Schumann-Denkmal in Bonn von Donndorf 70
Schüz, Theodor 291, 292/293 (Kunstbeilage)
Schwaneck, Burg 68
Schwanthaler, Ludwig 67*, 68*, 69*, 184, 295
Schwind, Moritz von 108, 118, 120, 122—125*, 126*—132*, 130/131 (Kunstbeilage), 133, 134*, 135, 150, 164, 168, 184, 185*, 186*, 187, 215, 255, 258
Schwur der Horatier von J. L. David 37*
Seestück von W. Turner 194*
Seffner, Karl Ludwig 339
Segantini, Giovanni 11

Seidl, Emanuel 350
— Gabriel 329*, 349, 350*
Seiler 244
Seitz, Otto 280
Selbstaufopferung des Bürgermeisters van der Werff bei der Belagerung von Leyden von G. Wappers 251*, 252
Selbstbildnis Defreggers 264*
— Feuerbachs 301*
— Th. Géricaults 214
— Ingres' 47*
— des Künstlers mit seiner Frau und seinem Bruder v. Ph. O. Runge 212, 213*
— Lenbachs 273*
Semper, Gottfried 341, 342*, 343*, 344, 352, 354*
Seni vor der Leiche Wallensteins von K. Piloty 256*
Serenade aus dem Barbier von Sevilla von K. Spitzweg 136*
Siccard von Siccardsburg 345
Sieben Raben, Die, Zyklus von M. von Schwind 126*—128*
Siegesallee in Berlin 336
Siegestor in München 83
Siegfrieds Tod von P. Cornelius 104*
— von J. Schnorr von Carolsfeld 113*
Siemiradzki, Henryk von 259
Siena, Pietà von Dupré 330
Simonis 330
Sintflut, Die, von K. Schorn 256
Smirke, Robert 90*
Sockelreliefs vom Zieten-Denkmal Schadows in Berlin 60*
Sohn 152
Spangenberg, Gustav 285, 286*
Speckter, E. 218
Speyer, Dom 182
Spitzweg, Karl 132*, 133*, 134, 135*, 136*, 164, 187 (Titelbild), 221, 222, 223
Squindo, Emil 280
Stahlstich 12
Stallmeister Sachse von F. Krüger 207*
Statuen auf der Brühlschen Terrasse in Dresden von Schilling 70
Steffeck, Karl 284*
Steindruck 12
Steinle, Eduard 122, 139*, 141*
Steub 282
Stil Louis XVI. 90
Stockmann 282
Storch, Der, von K. Spitzweg 132*
Straschiripka, Hans von (siehe Canon)
Straßburg, Gutenberg-Denkmal von P. J. David 325, Münster 180
Stuart 71
Stube im Pinzgau von F. Defregger 269*
Stückelberg, Ernst 291, 293*
Studienkopf eines ältlichen Mannes v. A. Menzel 322/323 (Kunstbeilage)
Stunden, Die flüchtigen, von W. Crano 175*
Sturm in der Campagna von O. Achenbach 296/297 (Kunstbeilage)
Stuttgart, Bahnhof 344 (Morlock) — Gemäldegalerie 296 (Achenbach) (Kunstbeilage), 305, 308*, 310/311 (Feuerbach) (Kunstbeilage), 292/293 (Schüz) (Kunstbeilage) — Schiller-Denkmal (Thorwaldsen) 334* — Schubert-Denkmal (Kietz) 70 — Villa Berg 344 —Villa Siegle 344 (Gnauth)
Szene aus der Hölle, Eine, von A. Wiertz 254*
Szolnoker Markt mit Kürbissen von A. v. Pettenkofen 295*

Tafelrunde Friedrichs des Großen von A. Menzel 314, 317*
Tag, Der, von B. Thorwaldsen 56*
Tageszeiten auf der Brühlschen Terrasse in Dresden von J. Schilling 70
Tanz, Der, von J. B. Carpeaux 326, 327*
Tanzstunde, Die, von B. Vautier 272*
Tassaert, Octave 58
Theresienwiese bei München von A. Lier 295, 296*
Theseus in Wien von A. Canova 50*
Thiersch, Friedrich 348
Thornycroft, Hamo 330
Thorwaldsen, Bertel 50, 52* bis 57*, 187, 334*
Thorwaldsen-Museum in Kopenhagen 51
Thusnelda im Triumphzug des Germanikus von K. Piloty 257*, 258
Tieck, Friedrich 67
Tierbude, Die, von P. Meyerheim 287
Tilgner, Viktor 338*
Tiroler von F. Defregger 266*
Tiroler Wirtsstube von E. Harburger 282*
Tito 246
Titelblatt zum Faust von P. Cornelius 102*
— zu den Nibelungen von P. Cornelius 105*
— zu den Sieben Raben von M. von Schwind 124, 126—128*
Tivoli-Wasserfall von J. M. Rohden 219*
Tod als Freund von A. Rethel 165*
— als Sieger, Holzschnitt von A. Rethel 163*
— des Generals Wolfe in der Schlacht bei Quebeck von B. West 199
— des Pietro Aretino von A. Feuerbach 302, 303*
— des Stierkämpfers von J. Villegas 247*
Tonschnitt 12
Totentanz aus dem Jahre 1848 von A. Rethel 163*
Totes Reh von W. Diez 279*
Tournai, Museum 251*(Gallait)
Treffen bei Bar sur Aube 1814 von Kobell 263
Trioson, Girodet 43
Triplex, Rosa, von D. G. Rossetti 173
Trippel, Alexander 56
Triumph der Religion in den Künsten von Fr. Overbeck 100*
Triumphalstatue einer Germanin in Florenz 59
Triumphbogen des Carroussel in Paris 89
Trübner, Wilhelm 293
Tübingen, Uhland-Denkmal von Kietz 70
Türmer, Der, v. E. Steinle 139*
Turner, William 95, 187, 191, 192, 193, 194*, 194/195 (Kunstbeilage)

Überfahrt am Schreckenstein von L. Richter 146*
Uhland-Denkmal in Tübingen von Kietz 70
Universität in München 83, 182
Unsterblichkeit von H. Kaulbach 277
Untersendling, Kirche 281 (Lindenschmit d. Ä.)
Unterwelt, Die, Wandgemälde von P. Cornelius 108*
Urteil des Paris, Das, von A. Feuerbach 306*
Utrecht, Museum 251* (Wappers)

Vautier, Benjamin 269, 271*, 272*
Vedutenmalerei 29

Veit, Johann 97
— Philipp 97*, 99*, 101*, 102
Vela 330
Vendômesäule in Paris 88
Venedig von R. Alt 222*
Venusspiegel von E. Burne-Jones 174*
Verboeckhoven, Eugen 253
Verlat 253
— Raoul 324
Vernet, Horace 201, 202, 214, 293
Versailles, Marmorstatue Condés 325 — Museum 38* (David)
Vidal (Louis Navatel) 327
Vignon 89
Villa Borghese in Rom, Paolina-Bonaparte-Statue 51*
Villa Carlotta, Thorwaldsens Alexanderzug 53, 54*
Villa Massimi in Rom 99, 106
Villegas, José 245, 247*
Vinea 246
Viollet-le-Duc 179
Visconti, Louis Tullien 345
Votivkirche in Wien, Die, von H. Ferstel 181*, 182
Vue des côtes normandes von R. P. Bonington 197
Vue du parc de Versailles von R. P. Bonington 196*

Wächter, Eberhard 18
Wagenbauer, Max Joseph 203
Wagner-Denkmal in Berlin von Eberlein 338
Wahnsinn des Hugo van der Goes, Der, von E. Wauters 252*
Wald mit badenden Mädchen von K. Blechen 218
Waldmüller, Ferdinand 210, 211*, 212*
Walhalla in Regensburg von Klenze 86
Wallot, Paul 347*, 348
Walzwerk bei Eberswalde, Das, von K. Blechen 219, 221*
Wappers, Gustav 251*, 252
Wartburg (Schwinds Fresken) 124
Washingtons Übergang über den Delaware von E. Leutze 151*
Wasmann, Friedrich 213, 219
Watts, George Frederick 175, 176*
Wauters 252*. 253
Weber-Denkmal in Dresden von E. Rietschel 69
Weimar, Goethe-Schiller-Denkmal 69 — Museum 32* (Preller), 127*, 128* (Schwind), 36 (Genelli)
Weinbrenner, Friedrich 83
Weiser 280
Weishaupt Victor 280
Wenck, E. 324
Wenglein, Joseph 294
Werderkirche in Berlin von Schinkel 75
Werner, Anton von 202, 287, 288, 289*
West, Benjamin 199, 234
Weyr, Rudolf 339
Wie die Alten sungen, so zwitschern die Jungen von L. Knaus 270
Wien, Akademie: Friedrich Rückert von Julius Schnorr von Carolsfeld 115* — Altlerchenfelder Kirche 182 — Arsenal 182 — Augustinerkirche (Grabmal der Erzherzogin Maria Christina von Canova) 49, 51* — Burgtheater 338 (Dramenfiguren von Tilgner) — Denkmal Goethes (Hellmer) 339* — Denkmal Makarts (Tilgner) 339 — Denkmal Mozarts (Tilgner) 338* — Denkmäler Beethovens, Maria Theresias und Radetzkys (Zumbusch) 339 — Fünfhäuserkirche 183 — Akademisches Gymnasium 183 — Kunsthistorisches Museum 50* (Canova), 268* (Defregger), 208* (Peter Krafft), 129* (Schwind) — Museen 342 — Opernhaus (Schwinds Fresken) 124 — Palais Larisch 345 — Privatbesitz 209* (Krüger) — Privatsammlung Xaver Mayer 295* (Petten kofen) — Rathaus 182*, 183 — Reichsratsgebäude 344 (Hansen) — Ringstraße 346 — Städtische Sammlung 211* (Waldmüller) — Stephansdom 182, 183 — Votivkirche 181*, 182
Wiertz, Antoine 254*
Wiesen bei Greifswald von K. David Friedrich 216
Wildschweine von F. von Rayski 214*
Wilhelm-II.-Denkmal im Haag von J. Ceefs 330
Wilhelm II. Deutscher Kaiser von M. Koner 277*
Wilkie, David 169, 197*
Willroider, Ludwig 294
Wilson, Richard 189
Winkler 294
Winterhalter, Franz Xaver 211
Winterthur, Rathaus von G. Semper 341
Wirtshaus im Dorf Zirl in Nordtirol von H. Bürkel 203, 205*
Wittenberg, Luther-Denkmal von G. Schadow 59
Worms, Luther-Denkmal von Rietschel 70
Wrangelbrunnen in Berlin 337
Würzburg, Bahnhof 344 (Neureuther)

Yorck-Denkmal in Berlin von Ch. D. Rauch 63

Zerstörung Trojas, Wandgemälde von P. Cornelius 109*
Ziebland 85, 182
Zieten-Denkmal in Berlin von G. Schadow 59*, 60*
Zimmermann 109
Zuerst das Küßchen, Holzschnitt von L. Richter 143*
Zug des Todes, Der, von G. Spangenberg 286*
Zum Marburger Religionsgespräch von W. Lindenschmit 208*
Zumbusch, Kaspar 339
Zürich, Museum, Polytechnikum und Sternwarte von G. Semper 341
Zwenganer 294

BIBLIOTEKA POLITECHNIKI ŚLĄSKIEJ