



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Die Kunst des neunzehnten Jahrhunderts

Textbuch zu den Kunsthistorischen Bilderbogen No. 247 - 318

Springer, Anton

Leipzig, 1881

[urn:nbn:de:hbz:466:1-62507](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:hbz:466:1-62507)

P
06

5
3
C
T
A
3

WTP
1453
-S,1,T

2167.

2161

~~1253~~

DIE KUNST
DES
NEUNZEHNTEN JAHRHUNDERTS

MIT LXXII TAFELN IN FOLIO

TEXTBUCH

ZU DEN

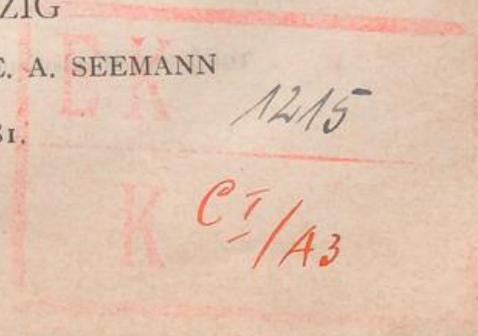
KUNSTHISTORISCHEN BILDERBOGEN No. 247—318



LEIPZIG

VERLAG VON E. A. SEEMANN

1881.





06

WTP

1453-S, 1, T

Druck von Hundertstund & Pries in Leipzig.

INHALTS-VERZEICHNISS.

	Seite.
Einleitung	I
Erster Abschnitt: 1750—1819	5
1. Die Anfänge der klassischen Richtung im 18. Jahrhundert	5
2. David und seine Schule	9
3. Carstens und Thorwaldsen	14
4. Die Romantiker	25
5. Cornelius' Anfänge	32
Zweiter Abschnitt: 1819—1850	38
1. Cornelius und die ältere Münchener Kunst	38
2. Die ältere Düsseldorfer Schule	48
3. Schinkel und Rauch	57
4. Die Romantiker in Frankreich	63
5. Die französische Kunst zur Zeit des Julikönigthums	70
6. Ingres und die Wiederbelebung der klassischen Richtung	83
7. Der Ausgang der klassischen und romantischen Richtung in Deutschland	94
Dritter Abschnitt: 1850—1880	113
1. Die französische Kunst zur Zeit des zweiten Kaiserreichs	113
2. Die Kunst in Spanien, Italien und in den Niederlanden	132
3. Die Kunstbewegung in Deutschland	140
4. Die Kunstzustände in England und Amerika	157

INHALTS-VERZEICHNISS

1	Einleitung
2	Erster Abschnitt: 1750-1810
3	1. Die Anfänge der literarischen Richtung im 18. Jahrhundert
4	2. Dicht und Prosa
11	3. Götter und Thoraxkisten
12	4. Die Romanen
14	5. Götter, Anfang
15	Zweiter Abschnitt: 1810-1850
16	1. Cornelius und die Stern-Bücherei
17	2. Die Stern-Bücherei
18	3. Schicht und Kasse
19	4. Die Romanen in Frankreich
20	5. Die literarische Kunst zur Zeit der Aufklärung
21	6. Poesie und die Wissenschaft der literarischen Richtung
22	7. Der Ausgang der literarischen und besonders der Richtung in Deutschland
23	Dritter Abschnitt: 1850-1880
24	1. Die literarische Kunst zur Zeit des zweiten Kaiserthums
25	2. Die Kunst in Spanien, Italien und in den Niederlanden
26	3. Die Kunstbewegung in Deutschland
27	4. Die Kunstbewegung in England und Amerika

Künstlerregister.

Die eingeklammerten Ziffern beziehen sich auf die Abbildungen, die andern auf die Seitenzahlen.

- | | | |
|---|--|---|
| <p>Achenbach, A. 145. (280, 3.)
 —, O. 146.
 Adam, A. 154.
 —, E. 154.
 —, F. 154.
 Adler, F. (290, 4.)
 Afinger, B. 62. (303, 2.)
 Albert, A. (311, 3.)
 Alma-Tadema, L. 139. (262, 4.)
 Amberg, W. 147. (276, 5.)
 Angeli, H. v. 155. (287, 3.)
 Ansiglioni. 135.
 Argenti, J. 135.
 Armitage, E. 160. (266, 1.)</p> | <p>Biéfve, Ed. de. 95.
 Biermann, K. 154.
 Bierstadt, A. 161.
 Bissen. 21.
 Bitterlich, E. 150. (284, 5.)
 Bläser, G. 62.
 Bleibtreu, G. 154. (278, 3.)
 Bluntschli. (293, 7.)
 Böcklin, A. 151. (283, 5.)
 Bockmann. (290, 5.)
 Bonheur, Rosa. 132. (255, 5.)
 Bonington, R. P. 69. (264, 3.)
 Bonnat, L. J. F. 122. (259, 3.)
 Bosio. 91. (297, 3.)
 Boughton. 159. (266, 3.)
 Boulenger, H. 138.
 Brackelaer, H. 140.
 Brascassat. 132.
 Breton, J. (A.) 128. (253, 4.)
 Brion, G. 129. (257, 4.)
 Bristol, J. 161.
 Brugger, F. (305, 1.)
 Bürkel, H. 95.
 Busi, L. 135. (260, 5.)</p> | <p>Chapu. 132.
 Charlemont, H. 155. (285, 6.)
 Charlet. 82.
 Chatrousse, E. (298, 4.)
 Chaudet. 91. (297, 2.)
 Christofle & Comp. (316, 7.)
 Church, F. E. 161.
 Ciardi, 135.
 Claus, H. (315, 5. 316, 1.)
 Coignet, L. 77. (249, 4.)
 Cole, Th. 161.
 Comte, Ch. 120.
 Constable, J. 158. (263, 2.)
 Cornelius, P. 32. (267, 6. 268, 2, 3. 269, 1, 2, 3. 318, 4.)
 Corot, C. 131. (256, 1.)
 Cortot, J. 91.
 Courbet, G. 127. (257, 5.)
 Couture, Th. 117.
 Cremer, F. A. (290, 3.)
 Crome, J. 158.
 Cropsey, J. F. 161. (265, 4.)
 Czermak, J. 157.</p> |
| <p>Baltard, V. 118. (295, 4.)
 Baranzewitsch. (309, 4.)
 Barbédienne. (310, 3. 315, 4.)
 Barbella. 134. (300, 5.)
 Barrias. 134.
 Barry, Ch. (296, 3.)
 Bartholdi. 132.
 Barzaghi. 135. (300, 1.)
 Barye, A. L. 93. (297, 8.)
 Baudry, P. 119. 121. (254, 2, 4. 259, 6.)
 Bäumer. 142. (316, 3.)
 Becker, Jakob. 53. (272, 4.)
 —, Karl. 147. (277, 5.)
 Begas, Karl. 48. (277, 1.)
 —, Reinh. 143. (303, 3, 4.)
 Bellangé, H. 82.
 Bellezza. (314, 9, 10.)
 Bendemann, E. 51. (272, 2.)
 Benk. (306, 6.)
 Bénouville, L. 119. (250, 4.)
 Bergonzoli. 135. (299, 2.)
 Besarel, P. (308, 3.)
 Beyaert. (296, 1.)
 Bianchi, M. 135.
 Bida, A. 74.</p> | <p>Cabanel, A. 119. (252, 3.)
 Cabat, L. 130.
 Calame, A. 130. (283, 2.)
 Calderon. 159.
 Cammerano. 135.
 Camphausen, W. v. 155. (275, 2.)
 Camuccini. 134.
 Canova, A. 7.
 Carpeaux, J. B. 132. (298, 3.)
 Carstens, A. J. 16. (302, 1. 318, 1.)
 Castellani. (314, 8.)
 Cauet, R. 143. (305, 3.)
 Cavellier. 132.
 Chalgrin. 6.</p> | <p>Danhauser, J. 148. (284, 3.)
 Dannecker. 21. (302, 3.)
 Daubigny, C. F. 131.
 Daumier, H. 129.
 David, J. L. 9.
 —, P. J. (d'Angers). 92. (297, 4, 5.)
 Decamps, A. G. 73. (251, 2, 3.)
 Defregger, F. 148. (281, 3.)
 Delacroix, E. 66. 72. 74. (248, 2. 249, 3. 251, 6. 257, 3.)
 Delaplanche. 132.
 Delaroche, P. 69. 76. (250, 2, 3. 251, 4. 257, 2.)
 Demmler, G. A. 142.
 Detaille, E. 83. (259, 5.)
 Déveria, E. 77.</p> |

- Diaz, N. V. 123. (255, 2. 256, 2.)
 Diez, R. 144. (304, 8.)
 Donndorf, A. 111.
 Doré, G. 126. (259, 1, 2. 308, 2.)
 Drake, F. 62. (302, 10.)
 Drossis, L. (299, 5.)
 Dubois (Maler). 138.
 —, P. (Bildhauer). 122. 132.
 (298, 5.)
 Duc, J. L. (295, 5.)
 Dupré, G. 134. (300, 2.)
 —, J. 131.
 Duran, Ch. 122. (258, 4.)
 Duret, F. 91. (298, 1.)

 Eastlake, C. L. 157. (265, 1.)
 Egle, J. (294, 6.)
 Elkington. (314, 7.)
 Encke, E. (304, 5.)
 Ende. (290, 5.)
 Engerth, E. 155. (285, 3.)
 Erhard & Söhne. (315, 3.)
 Eschke, W. B. H. 146. (280, 4.)
 ETTY. 160.

 Fedi, P. 134. (300, 1.)
 Fernkorn, A. 144.
 Ferstel. 141. 142. (291, 3.
 292, 1.)
 Feuerbach, A. 150. (282, 2.)
 Flamm, A. 146.
 Flandrin, J. H. 87. (253, 3.)
 Flaxman. 8.
 Fogelberg, B. 21. (301, 2.)
 Fontaine. 6.
 Fortuny, M. 133. (258, 2.)
 Fourmois. 138.
 Foyatier, D. 92. (297, 7.)
 Français, L. 131.
 Freund. 21. (301, 8.)
 Friedländer, F. 148. (285, 4.)
 Friedrich, K. D. 27.
 — O. B. (313, 5.)
 Frith, W. P. 159. (264, 4.)
 Fromentin, E. 74. (259, 1.)
 Frullini. (310, 1, 2.)
 Fuessli, H. 157. (263, 1.)
 Führich, J. 31. (271, 1.)

 Gaillard, F. 122.
 Gallait, L. 95. 136. (260, 2.)
 Garnier. 118. (295, 6. 296, 4.)
 Gärtner, Fr. 41. (293, 8.)
 Gasser, H. 144. (306, 4.)

 Gauermann, F. 155. (284, 4.)
 Gavarni. 129.
 Gebhard, E. v. 153. (283, 6.)
 Geertz, J. 147. (275, 5.)
 Genelli, B. 24. (270, 4. 271, 6.)
 Gérard, F. 14. (247, 6.)
 Géricault, Th. 65. (248, 1.)
 Gérôme, L. 120, 121. (253, 1.)
 Geyling, K. (286, 4.)
 Gibson, J. 157. (298, 6.)
 Gifford, S. 161.
 Gilbert, J. 159.
 Gilly, F. 58.
 Girodet. 13. (247, 1.)
 Gleyre, Ch. 119. (254, 3.)
 Gnauth, A. (294, 7.)
 Gräf, G. 154.
 Graff, C. (311, 1.)
 Grandville. 129.
 Granet, F. 85.
 Griepenkerl, Ch. 150.
 Gros, J. A. 14. (247, 5.)
 Grützner, E. 148. (283, 4.)
 Gude, H. 146.
 Guérin, P. 14. (250, 1.)
 Guillaume, C. E. 132.
 Gussow, K. 154.

 Haanen, van. 140.
 Haas, H. de. 161. (266, 7.)
 Haas, J. & Söhne. (312, 3.)
 Haghe, L. (265, 2.)
 Hähnel, J. 111. (303, 7, 8.)
 Hamon, J. L. 120. (254, 1.)
 Hancocks & Comp. (315, 1.)
 Hansen, Th. 142. (291, 1, 2.)
 Hanusch. (314, 1. 316, 5.)
 Hase, K. W. 141. (295, 1.)
 Hasenauer. 142. (292, 4, 5.)
 Hasenclever, J. P. 52. (274, 2.)
 Haubenrisser. 141.
 Haydon, B. R. 160.
 Hébert, E. 90. (252, 4.)
 Heckert, Fr. (309, 8.)
 Henze, E. B. (304, 7.)
 Herkomer, H. 159.
 Herreyns, G. J. 95.
 Hess, Hieron. 45. (268, 4.)
 —, Peter. 154. (282, 1.)
 Hildebrandt, Eduard. 130.
 —, Th. 50. (273, 5.)
 Hitzig, F. 60. (290, 2.)
 Hoff, K. 147. (276, 3.)
 Hogue, Ch. 146.

 Hollenbach, D. Söhne. (315,
 5. 316, 1, 4. 317, 5.)
 Horschelt, Th. (282, 3.)
 Houdon, J. A. (297, 1.)
 Howaldt. 111.
 Hübner, C. 94. (273, 8.)
 Hübsch, H. 140.
 Huet, P. 130.
 Hunt, W. M. 161. (266, 6.)
 —, H. 160.
 Hüntten, K. 155.

 Ibach, R. & Sohn. (313, 1.)
 Induno, G. 135. (260, 4.)
 Ingres, J. A. D. 83. (249, 2.
 251, 1.)
 Isabey, E. 130.
 Israels, J. 140.
 Jaquemart, N. 122. (258, 3.)
 Jerichau, J. A. 21. (302, 2.)
 Johnson, E. 161. (265, 3.)
 Jones, E. B. 160.
 Jordan, R. 53. (274, 3.)

 Kämmerer. 140. (262, 3.)
 Kaulbach, W. v. 97. (270, 3.
 275, 1.)
 Kayser, F. (314, 4.)
 Keyzer, M. de. 136. (262, 1.)
 Kiss, G. 62. (304, 1.)
 Klenze, L. v. 41. (294, 1.)
 Klöber, A. v. 49. (267, 3.)
 Knaus, L. 148. (275, 3.)
 Knille, O. (278, 4.)
 Knoblauch, E. (289, 4.)
 Knyff, de. 138.
 Koch, J. A. 22. (279, 1.)
 Koekkoek, B. M. 140.
 Köhler, Chr. 50. (274, 1.)
 Koller, F. 155.
 König, O. 144. (306, 1.)
 Kopf, J. 145. (308, 1.)
 Korff, B. 140.
 Krafft, P. 155. (284, 1.)
 Krüger, F. 154.
 Kundmann, K. 144. (306, 5.)
 Kupka, F. (311, 1.)
 Kurzbauer, E. 148. (286, 2.)
 Küsthardt, F. (307, 1.)
 Kyllmann. (293, 4.)

 Labrouste, F. M. Th. (295, 3.)
 l'Allemand, F. 156.
 —, S. 156. (286, 1.)

- Lamorinière. 138.
 Landseer, E. 158. (263, 5.)
 Langhans, J. G. 6.
 Laurens, J. P. 136.
 Lawrence, Th. 9.
 Leech, J. 157.
 Leibl, H. 154.
 Leighton, F. 160. (266, 5.)
 Leins, C. F. (294, 5.)
 Lemaire. 91.
 Lemoine. (311, 2.)
 Lenbach, F. 154. (281, 4.)
 Lesley, G. D. 159.
 Lessing, K. F. 54. (272, 1. 280, 1.)
 Leu, A. W. 146.
 Leutze, E. 161.
 Leys, H. 138. (261, 2. 318, 9.)
 Lichtenfels, E. 156.
 Lindenschmit, W. 153. (281, 2.)
 Lobmeyr. (309, 6. 7.)
 Lüben, A. 147. (277, 6.)
 Luccardi. 135.
 Ludwig, B. (313, 4.)
 Lundby, J. Th. (288, 2.)
- Madrazo, R. de. 133.
 Madou, J. B. 137. (260, 1.)
 Magni, P. 135.
 Makart, H. 156. (282, 5.)
 Marilhat, P. 74. (252, 2.)
 Marks, H. L. 159. (266, 4.)
 Marstrand, W. (288, 1.)
 Martin, J. 160.
 Mateijko, J. 157. (288, 4.)
 Max, G. 151. (281, 5.)
 Meissonier, L. E. 123. (253, 2.)
 Mengers, R. A. 7.
 Menzel, Ad. 107. 108. (277, 2, 3.)
 Mercié. 132.
 Meyerheim, F. E. 53. (277, 4.)
 —, P. 147.
 Michetti. 135.
 Millais, J. E. 160. (266, 2.)
 Miller, F. (317, 4.)
 Millet, J. F. 128.
 Minton & Comp. (309, 9.)
 Möller, H. (305, 5.)
 Monnier, H. 129.
 Monteverde, G. 135. (299, 1.)
 Morel-Ladeuil. (317, 3.)
 Morgenstern, Chr. 145.
 Morlock, G. (294, 4.)
- Müller, E. 145. (307, 3.)
 Mulready, W. 159.
 Munkácsy, M. 157. (287, 4.)
 Mylius. (293, 7.)
- Näke, G. H. 29. (269, 4.)
 Neureuther, G. 142. (294, 3.)
 Neuville, A. de. 83. (259, 4.)
 Nittis, de. 135.
 Noble, M. (298, 7.)
 Null, E. van d. 142. (292, 3.)
- Ohlmüller, D. 42. (294, 2.)
 Orchardson. 159.
 Overbeck, F. 30. (267, 5. 268, 1. 318, 5.)
- Pagliano. 135.
 Palmaroli, V. 133.
 Palmer, E. D. (298, 8.)
 Pasini. 135.
 Passini, L. 156. (287, 2.)
 Pauwels, F. 140. (262, 2.)
 Peduzzi. 135.
 Percier. 6.
 Perraud, J. 132. (298, 2.)
 Perrot, H. (315, 8.)
 Pettenkofen, A. v. 156. (287, 1.)
 Philippe, E. (309, 10. 315, 2. 317, 6.)
 Piatti, A. (299, 3.)
 Piloty, K. 152. (281, 1.)
 Pils, A. 82. (256, 4.)
 Pilz, V. 144. (306, 3.)
 Pittara. 135.
 Pletsch, O. 106.
 Poelaert. (296, 2.)
 Pohle, L. 154.
 Pollak, L. 95.
 Portaels, J. 137. (260, 3.)
 Pradier, J. 91.
 Pradilla, F. 133.
 Preller, Fr. 24. (283, 1.)
 Probst, K. 148. (286, 5.)
 Prudhon, P. P. 13. (247, 3, 4.)
- Radspieler, F. (312, 2.)
 Raffet, D. 81. 82.
 Rahl, K. 149. (285, 1, 2.)
 Raschdorf, J. 143. (293, 5.)
 Ratzersdorfer. (317, 1, 2.)
 Rauch, Chr. 33. 58. 60. (302, 5, 6. 303, 1.)
 Ravené & Sussmann. (313, 6. 316, 6.)
- Régnauld, H. 125. (257, 6.)
 Reinhart, J. C. 22.
 Rethel, A. 56. (272, 3. 273, 4.)
 Reynolds. 8.
 Ricard, L. 122.
 Richter, Gust. 154. (276, 6.)
 —, Ludw. 104. (273, 1, 2. 274, 4, 5. 318, 8.)
 Rico, M. 133.
 Riedel, A. 95.
 Rietschel, E. 63. 109. (302, 8, 9. 303, 6.)
 Ritter & Comp. (314, 2.)
 Robert, L. 89. (256, 3.)
 Robert-Fleur, Nic. 77. (248, 3.)
 —, Tony. 120. (255, 1.)
 Roelofs, W. 140.
 Rogers, J. R. (298, 9.)
 Romanelli, F. (312, 1.)
 Roqueplan, C. 137.
 Rosaléz, E. 133.
 Rossetti, G. 160.
 Rottmann, C. 45. 145. (279, 3. 318, 7.)
 Roudillon. (312, 4.)
 Rousseau, Th. 130. (255, 3.)
 Rude, F. 91. (297, 6.)
 Rumpler, F. (285, 5.)
 Russ, R. 156. (286, 3.)
- Salentin, H. 147. (276, 1.)
 Sältzer, A. (308, 4.)
 Schadow, Gottfr. 58. (302, 4.)
 —, R. 21. (302, 7.)
 —, Wilh. 34. 48.
 Schaper, F. 144. (304, 3, 4.)
 Scheffer, Ary. 68. 72. (248, 4.)
 Schelfhout, A. 140. (261, 5.)
 Schick, G. 22. (267, 1.)
 Schievelbein, H. 62. (302, 11.)
 Schilling, J. 111. (304, 6.)
 Schinkel, K. F. 58. (279, 2. 289, 1, 2, 3. 318, 3.)
 Schirmer, J. W. 55. (279, 4.)
 Schleich, E. 145. (280, 2.)
 Schmidgruber, A. (307, 2.)
 Schmidt, F. 141. 142. (292, 2.)
 Schnorr von Karolsfeld, J. 29. 44. (269, 5. 270, 1, 2. 318, 6.)
 Schönthaler, Fr. (310, 4, 5. 313, 3. 314, 5.)
 Schrader, J. 153. (276, 4.)

- Schraudolph, J. 45.
 Schrödter, A. 51. (273, 3.)
 Schröfl, G. (317, 5.)
 Schubert, H. (305, 6.)
 Schwanthaler, L. 42. (304, 9.)
 Schwind, M. v. 100. (271, 3, 4, 5.)
 Seidel u. Sohn. (309, 2.)
 Seitz, A. 148. (282, 4.)
 Semper, G. 141. 142. (293, 1, 2, 3.)
 Sergell, 21. (301, 1.)
 Shirlaw. 161.
 Siccardsburg, A. v. 142. (292, 3.)
 Siemering, S. R. (303, 5.)
 Siemiradsky, H. 157. (288, 3.)
 Simonetti. 135.
 Sohn, C. 50. (273, 6.)
 Soller, A. (289, 6.)
 Sommer, O. (293, 6.)
 Speckter, O. 106.
 Steffek, C. 154. (278, 2.)
 Steinle, E. 32. (271, 2.)
 Steuben, Ch. 77.
 Stevens, Alfr. 137. (258, 1.)
 —, Joseph 137.
 Stieler, J. 154.
 Stobwasser & Comp. (315, 6.)
 Stollbergsche Factorei. (315, 7.)
 Storck, J. (312, 3.)
 Strack, J. G. 142. (289, 5.)
- Stüler, A. 142. (290, 1.)
 Susse frères. (314, 3.)
 Suys jr., L. (296, 5.)
- Tantardini. 134. (300, 3.)
 Tenerani, P. 21.
 Ten Kate. 140.
 Terlinden. 138.
 Than, M. 150.
 Thomas. 132.
 Thorwaldsen, B. 18. (301, 3—7. 318, 2.)
 Thumann, P. 106. (274, 6.)
 Tidemann, A. 53. (273, 7.)
 Tilgner, V. 143. (305, 8.)
 Tischler. 142. (291, 4.)
 Troyon, C. 132. (252, 1.)
 Turner W. 158. (264, 2.)
- Ussi, St. 135.
- Vautier, B. 147. (275, 4. 276, 2.)
 Veit, Ph. 31. (267, 4.)
 Vela, V. 134.
 Verboeckhoven, E. 137. (261, 4.)
 Verlat, C. 137.
 Vernet, Horace. 80. (249, 1. 251, 5. 255, 4.)
 —, Karl. 12. (247, 2.)
 Vertunni. 135.
 Vignon, B. 6. (295, 2.)
 Villebois, H. (305, 2.)
- Villeroy & Boch. (309, 5.)
 Viollet-le-Duc. 118.
 Vitalis, G. (299, 4.)
 Voltz, F. 155. (283, 3.)
 Vriendt, J. de. 140. (261, 3.)
- Wach, W. 48. (267, 2.)
 Wächter, E. 22.
 Wagnmüller, M. 144.
 Waldmüller, G. F. 148. (284, 2.)
 Wappers, G. 96. 136. (261, 1.)
 Ward, Ed. M. 159. (264, 1.)
 —, J. 159.
 Wauters, E. 140.
 Weissenbruch, J. 140.
 Werner, A. v. 56. 155. (278, 1.)
 —, Fritz. 147.
 West, B. 157.
 Widnmann, M. (308, 5. 318, 7.)
 Wielemans, A. v. (311, 3.)
 Wiertz, A. 138.
 Wilkie, D. 158. (263, 3, 4.)
 Willems, F. 137.
 Winne, L. de 140.
 Winterhalter, F. X. 154.
 Wittig, A. 111. (305, 4.)
 Wolf, E. 22. (304, 2.)
- Zamacöis. 133.
 Zeissig, E. (314, 4.)
 Zumbusch, K. 144. (305, 7. 306, 2.)

EINLEITUNG.

Jedem Versuche, die Kunst der unmittelbaren Gegenwart übersichtlich zu schildern, wohl gar einen Wegweiser zur richtigen Führung auf den vielverschlungenen Bahnen des modernen Kunstlebens aufzustellen, stellt sich das Vorurtheil unvermeidlicher Parteilichkeit entgegen. Es muß nicht nothwendig bewußte, einseitige Parteinahme für die eine oder die andere Richtung sein, welche die historische Gerechtigkeit biegt und krümmt. Unbewußt färben Vorliebe und Abneigung das Urtheil. Bald besticht uns die Wiedergabe eines besonders geschätzten Gedankenkreises, bald nehmen uns langentbehrte Formen- und Farbenreize unwiderstehlich gefangen. In der unmittelbaren Umgebung geschaffene Kunstwerke sprechen gewöhnlich zu laut an unsere Empfindung, als daß wir uns rasch und genau Rechenschaft von ihrer dauernden Bedeutung geben könnten. Sie sind Spiegelbilder unseres Lebens und unseres Geistes, welchen wir schon aus diesem Grunde gern die Lichtseite abgewinnen, weil wir nicht Pessimisten gescholten werden wollen. Bei dem Eindrucke, welchen moderne Kunstwerke auf uns ausüben, klingen überhaupt neben den rein ästhetischen noch andere Töne mit. Sie lassen sich nicht, wie im Angesichte älterer Kunstproducte, trennen oder zurückdrängen. Auf ihnen beruht vielmehr großentheils die viel lebendigere Wirkung selbst einer mittelmäßigen modernen Leistung im Vergleiche mit den Schöpfungen vergangener Perioden.

Nicht nur den einzelnen Kunstwerken gegenüber wird die Gefahr eines unsicheren, schwankenden Urtheils behauptet: auch über die Stellung und die Aufgaben der modernen Kunst herrschen verschiedenartige Ansichten. Als eine ideale Ueberwindung der Natur wird mit Recht die Kunst begrüßt; wie sie überall das innerlich Zweckmäßige in gefälligen, anmuthigen Schein hülle, die natürlichen Gebilde von allem Zufälligen, Unreinen, von jedem Makel und Fehler entkleide, als ihr Wesen bezeichnet. Behalten diese Aufgaben und Ziele noch ihre alte Kraft in einem Zeitalter,

welches auf dem Wege der wirklichen Beherrschung der Natur unaufhaltsam fortschreitet und indem es den menschlichen Geist in die Tiefe dringen, selbst die mächtigsten Kräfte demselben dienstbar werden läßt, auch eine Art Naturverklärung herbeiführt? Werden fernerhin die verschiedenen Künste in ihrer Vereinzelung beharren? Kann nicht ein Gesamtkunstwerk gedacht werden, in welchem die einzelnen Künste als Theile bestehen, durch ihre Verkettung neue Wirkungen erzielend? Werden sie dann nicht zur Verkörperung neuer, höherer, bisher vielleicht kaum geahnter Aufgaben berufen werden? Träume der Zukunft, so darf man behaupten, sind nicht maßgebend für die Beurtheilung gegenwärtiger Zustände. Aber noch andere Bedenken und Zweifel machen sich geltend.

Bisher erschien die Kunstentwicklung in den einzelnen Perioden verhältnißmäßig an geschlossene Gedanken- und Formenkreise gebunden. In naiver Weise wurden dieselben festgehalten und ausgebildet, wobei die Frage, ob nicht auch andere Auffassungen gleiches Recht besitzen, gar nicht in Betracht kam. Selbst wenn eine jüngere Kunstperiode mit einer älteren äußerlich zusammenhing, und nicht alle Traditionen abbrach, steigerte sich doch mit der wachsenden Eigenthümlichkeit der Gegensatz zur vorangehenden Kunst. Toleranz kannte und übte die frühere Kunst nicht. Anders in der Gegenwart. Wir legen auf unseren gerechten oder doch billigen Sinn nicht geringes Gewicht, welcher uns fähig macht, auf allen Stufen der vergangenen Kunst treffliches zu entdecken, in die verschiedensten Kunstweisen uns einzuleben. Der moderne Künstler gebietet über ein viel größeres Maß von Wissen, was die Schicksale der Kunst betrifft und über eine reichere historische Bildung als seine Vorgänger. Er kennt und schätzt dieselben, findet in ihnen seine Muster. In der Wahl der Muster wechselt er vielleicht, in der Regel aber bleibt doch sein Auge nach rückwärts gerichtet. Lähmt nun nicht diese übergroße Musterfülle die Selbständigkeit der Phantasie und die ruhige Entwicklung der Kunst, an deren Stelle der bunte Wechsel, der Mode vergleichbar, in raschen Sprüngen von einem Gegensatz zum anderen tritt?

Jedenfalls mahnen diese und noch andere Bedenken, das endgültige Urtheil über das Wesen und die Aufgaben unserer Kunst nicht rasch zu fällen. Auch die folgenden Zeilen sind weit davon entfernt, sich ein solches anzumaßen, begnügen sich vielmehr, den äußeren Verlauf der Entwicklung der modernen Kunst zu erzählen und die Resultate einzelner Beobachtungen und Erfahrungen zusammenzustellen.

Von der Mitte des vorigen Jahrhunderts bis nahezu in die fünfziger Jahre unseres Jahrhunderts herrschte eine Richtung, welche

wir in ihrem Anfange, ihrer Blüthezeit und in ihrem langsamen Zurücktreten genau verfolgen können. Sie nahm ihren Ausgangspunkt von dem erhöhten Interesse an der antiken Kunst, suchte sich nach klassischen Vorbildern zu regeln, holte mit Vorliebe auch den Inhalt der Darstellungen aus dem griechischen und römischen Alterthume. Die Phantasie erhitzte sich oder begeisterte sich je nach dem Grade ihrer Gefundheit für das Große und Mächtige in den Gegenständen und Formen der Schilderung. Sie opferte lieber etwas von der packenden Naturwahrheit, von dem einschmeichelnden Scheine und der unmittelbaren sinnlichen Wirkung, als daß sie eine Einbuße an Reinheit der Linien und Kraft des Ausdrucks geduldet hätte. Der Wettstreit mit der Poesie galt für berechtigt, und daß auch die Werke der bildenden Kunst durch den Reichthum und die Tiefe der Gedanken glänzen sollen, für die wichtigste Bedingung eines gedeihlichen Kunstlebens. Vor einem Menschenalter etwa wurde diese klassisch-poetische Richtung von einer anderen abgelöst, welche von wesentlich anderen Grundsätzen ausgeht und vielfach entgegengesetzte Ziele verfolgt. Nur als Mittel hatte man vorher die Farbe angesehen, um die mit Vorliebe geschaffenen umfassenden Compositionen besser zu gliedern und die reine Zeichnung deutlicher zu machen; sie wird nun zum Selbstzwecke erhoben, jedenfalls auf das Malerische das Hauptgewicht gelegt. Mit Hülfe der Farbe werden Wirkungen erzielt, welche auffallend an den Effect der Tonfolgen in der Musik, an schwebende Harmonien erinnern. Die Gegenstände der Darstellung werden so gewählt und geordnet, daß dem Farbenreize, dem lebendigen Glanze der Erscheinung die breiteste Entfaltung möglich ist. Architektonische Regeln gliedern nicht die Composition; die klassische Tradition, die plastische Kunst bestimmen nicht die Zeichnung und Gruppierung der Gestalten in den Werken der Malerei, dagegen wird bei Bauten gern eine farbige Wirkung versucht. Keine schroffe Grenze trennt die plastische Kunst von der Malerei. Man kann nicht weit genug gehen in der Individualisirung der einzelnen Gestalten, in der Natürlichkeit der geschilderten Scenen. Das Portraitfach ist allumfassend geworden. Zugespitzt wird der Grundsatz höchster Naturtreue und unmittelbarer Lebendigkeit nicht allein, wenn es sich um die Wiedergabe einer einzelnen Person handelt, sondern auch in Darstellungskreisen, bei welchen früher absichtlich jener Grundsatz ferngehalten wurde. Die religiöse und historische Malerei erfuhren eine bedeutame Umwandlung, das Gebiet der sogenannten Genrebilder eine namhafte Erweiterung. Die starke Betonung der malerischen Formen, des Farbenreizes bringt es mit sich, daß sich der Kunst ein dekoratives Element häufiger beimischt und dem Kunsthandwerke eine größere Aufmerksamkeit gewidmet wird, während früher

eine gewisse Dürftigkeit in den dekorativen Künften waltete, und zwischen Handwerk und Kunst eine ziemlich tiefe Kluft sich aufgethan hatte. Selbstverständlich hat in den beiden Perioden, welche in der modernen Kunstgeschichte bisher auf einander folgten, nicht eine einzige Richtung ausschließlich das Feld behauptet. Wir können sowohl in der ersten Periode (1750—1850) neben dem klassischen Ideale noch andere Tendenzen wirksam nachweisen, Uebergänge, Vermittelungen entdecken, wie wir denn auch in der jüngsten Periode seit 1850 noch ältere Kunstweisen fortlebend erblicken. Unbestreitbar steht den geschilderten Hauptrichtungen wechselnd die reichere Gunst der Zeit zur Seite. Die größere Zahl der Künstler widmet derselben ihre Kraft und glaubt an die Unfehlbarkeit und den Sieg derselben.

ERSTER ABSCHNITT: 1750—1819.

1. Die Anfänge der klassischen Richtung im 18. Jahrhundert.

Das frische Blut, welches die Renaissancebildung im funfzehnten und sechzehnten Jahrhundert der Kunst zugeführt hatte, war allmählich wieder erstarrt und eingetrocknet. Namentlich lockerten sich wieder die Beziehungen zur Antike, einst so fruchtbar und vielumfassend, seit dem siebzehnten Jahrhundert aber immer äußerlicher und oberflächlicher. Wie schlecht die Antike in dieser Zeit verstanden wurde, zeigen am deutlichsten die Stiche nach klassischen Sculpturen. Bis zur Unkenntlichkeit erscheinen dieselben in Maßen und in Linien verzeichnet. Da brachten die Ausgrabungen in Herculanium und Pompeji neues Leben in die Kunst und weckten wieder die Begeisterung für die Antike. Nirgends stärker als in Frankreich. Wie französische Antiquare sich mit besonderem Eifer auf die Beschreibung und Erklärung der vorgefundenen Alterthümer warfen, so haben auch französische Künstler und Kunsthandwerker sich zuerst und am erfolgreichsten den antiken Kunstformen wieder zugewendet. Der Umstand, daß Werke der Malerei und der Klein-kunst zahlreicher als jemals an das Tageslicht kamen und das größte Interesse erregten, erleichterte die Verwerthung der antiken Formen. Die nach immer neuen Mustern lüsterne Mode fand für die Welt der Geräthe eine unerschöpfliche Fülle von Anregungen und gab dem Schmucke der Innenräume antikisirende Formen. Die Proben klassischer Malerei stellten sich der bisher herrschenden Richtung nicht so schroff entgegen, wie die Schöpfungen der antiken Plastik. Es ließen sich die malerischen Formen der klassischen Kunst verwenden, ohne daß man nöthig hatte, mit der Ueberlieferung vollständig zu brechen. Man glaubte wenigstens an eine Ver-föhnung beider Elemente und gab sich der Ueberzeugung hin, die neuen Errungenschaften mit dem alten Erbe bequem vereinigen zu können. Aber der halbe Weg der Reform ist ein schlechter Weg.

Gerade die Schäden der früher herrschenden Richtung, das Weichliche und Kraftlose, das Ueberfeinerte und Seelenlose, die Vorliebe für süßliche Helden, gezierte Frauen, das stetige Zurückfallen auf unwahre Situationen und eine hohle Aktion, konnten auf diese Art nicht gründlich beseitigt werden. Wir sind gerecht genug, die Künstler in der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts nicht, bloß nach ihren unvermeidlichen Fehlern zu beurtheilen, und erkennen willig an, daß sie vorwärts strebten und richtige Ziele vor Augen hatten, ganz abgesehen davon, daß uns das Maß ihrer technischen Kenntnisse in allen Fällen Achtung einflößt. Aber die Halbheit können sie nicht verleugnen. Sie haben nicht genug vom Alten aufgegeben, um das Neue zur vollen Geltung zu bringen. Ihre Werke üben daher den Eindruck des Gemachten, des Kalten und Nüchternen. Die Beispiele und Belege dafür können aus allen Kunstgattungen beigebracht werden.

In der Architektur tritt der klassische Stil, auf die reichere und genauere Kenntniß antiker, auch griechischer Bauformen gestützt, bald nach der Mitte des achtzehnten Jahrhunderts in Wirksamkeit. Die Säulenordnungen, die Gebälkeglieder werden richtiger wiedergegeben, zuweilen ganze Werke des Alterthums (Pantheon, römische Triumphbögen) nachgeahmt. Anfangs mischte sich noch ein Rest von Sentimentalität in der beliebten Nachbildung kleiner Ruinen (parallel mit der sentimentalen Gartenbaukunst) bei; doch wurde allmählich auf das Regelrichtige bis zur Trockenheit der Hauptnachdruck gelegt, weniger der lebendige Organismus der antiken Baukunst als das abstracte Vitruvische Lehrbuch studirt, die künstlerische Thätigkeit mehr auf die äußerliche Zusammenstellung der antiken Bauglieder als auf die innere Durchdringung ihres Wesens und ihre selbständige Verwerthung gerichtet. Die Dürftigkeit des Ornaments, die steife, schwunglose Behandlung desselben sind ein weiteres Merkmal des nach einem festen Schema gebildeten klassischen Stiles, dessen Herrschaft bis tief in unser Jahrhundert hineinreicht. In Oesterreich z. B. erhielt er sich bis in die vierziger Jahre, ohne ein einziges Denkmal von bleibendem Werthe zu schaffen. Reiche Vertretung fand er in süddeutschen Residenzen, namentlich in Karlsruhe. In Berlin ist die glänzendste Schöpfung dieser alten klassischen Richtung das Brandenburger Thor, von *J. G. Langhans* seit 1793 begonnen. Lange und kaum ernstlich bestrittene Dauer gewann derselbe in Frankreich, wozu die Tendenzen der Napoleonischen Zeit wesentlich beitrugen. Die auch wissenschaftlich tüchtigen Architekten *Fontaine* und *Percier* sind seine bedeutendsten Vertreter, die Madeleinekirche von *B. Vignon*, der Arc de l'étoile von *Chalgrin*, und der Triumphbogen auf dem Carousselplatze von *Fontaine* die bekanntesten Beispiele.

Auf dem Gebiete der Sculptur vollzieht den Uebergang zum klassischen Stile der berühmteste Bildhauer Italiens in neueren Zeiten: *Antonio Canova* (1757—1822). Aber auch Canova bleibt auf dem halben Wege stehen. Wohl studirte er die Antiken der römischen Museen. Er war aber seiner Virtuosität in der Marmorbehandlung sich zu sehr bewußt, als daß er freiwillig diesen Vorzug aufgegeben hätte. Sein Auge suchte daher in den antiken Mustern zumeist nur solche Züge auf, welche die Kunst seiner Meißelführung in das glänzendste Licht stellten. Noch jetzt fesseln Canova's weibliche Idealstatuen durch das Weiche, Zierliche und Anmuthige ihrer Formen, während er unvermögend war, Heroen zu schaffen und hier die weichliche Anlage durch einzelne Uebertreibungen in der Muskelzeichnung zu verdecken suchte.

Aehnlich erging es im Kreise der Malerei *Raphael Anton Mengs*, dem hochgepriesenen und bewunderten Freunde Winckelmann's. Seine Begeisterung für die Antike und sein Verständniß derselben verbürgt Winckelmanns Zeugniß. Aber auch die mühsam schon in frühester Jugend erworbene technische Fertigkeit, sein einschmeichelndes Colorit, seine gefällige Zeichnung hielt er fest, dem Reize zierlich-anmuthiger Modelle widerstand er nicht. So bildet die Antike nur ein Element in seiner Kunstweise, welche vielfach gespaltenen Wurzeln entstammt und in der Komposition auf die äußere Zusammenfassung der verschiedenen Elemente angewiesen erscheint. Dieses zeigt sich am deutlichsten in seinem berühmten Parnas (No. 243, 2). Die Anklänge an antike Statuen sind bei mehreren Figuren unverkennbar, doch fehlt dem Bilde außer der Wärme der Empfindung die strenge Einheit der Auffassung, welche eben nur dann vorhanden ist, wenn der Künstler aus einem einzigen Gedankenkern die Gestalten herauswachsen läßt. Sie erscheinen in diesem Falle nothwendig mit einander verknüpft, treten in geschlossener Folge auf, während sie in dem Parnasse des Mengs nur in artiger aber äußerlicher Nebeneinanderstellung beharren, als ob sie der bloße Zufall auf einem Plane vereinigt hätte.

Die Schilderung der Entwicklung unserer Kunst kann nicht immer dem einzelnen Meister gegenüber volle Gerechtigkeit üben. Ihre Aufgabe zwingt sie, das Entwicklungsfähige und das Entwicklungsbedürftige, also die Mängel und Schwächen in erster Linie zu betonen, die sich freilich erst bei der Rückschau über einen langen Zeitraum dem Auge offenbaren. Die Zeitgenossen dachten anders und sahen nur das wirklich Gute, woran es ja nicht fehlte, und das verhältnißmäßig Neue in den Werken ihrer Lieblingskünstler. Das Lob, welches sie Mengs spendeten, erscheint uns übertrieben, ist aber in Wahrheit nicht übertriebener, als die Huldigungen, welche auch wir gegenwärtig so manchem unserer Künstler

erweisen und ist in beiden Fällen ehrlich gemeint und in feiner Art berechtigt. Die Bedeutung des Malers Mengs liegt übrigens nicht allein in seinen Werken, sondern auch in dem Einflusse, welchen er mittelbar übte. Diese nicht tiefe, aber verständige Auffassung der Kunst, der Hinweis auf die verschiedenen Muster, die eifrige Mahnung, jedes Muster in seinem Kreise gelten zu lassen, sie alle zu vereinigen, diese ganze mehr kritische als schöpferische Methode des Wirkens eignete sich vortrefflich, durch die Lehre überliefert zu werden und bürgerte sich in der That in den deutschen Kunstschulen ein. Die sogenannte akademische Richtung, welche in unserem Jahrhundert nur langsam und nach scharfen Kämpfen zurückgedrängt wurde, beruht wesentlich auf den Grundsätzen der Mengs'schen Malerei und hat dieselben nur mit immer geringerem technischen Geschicke fortgesetzt.

Neben der klassischen Richtung traten alle anderen Versuche, die Kunst in neue Bahnen zu leiten, in den Hintergrund zurück. Es regte sich wohl hier und dort die Luft, auch die Ereignisse der heimischen Geschichte durch die Kunst zu verherrlichen und aus dem Alltagsleben Szenen zur Darstellung zu bringen, in welchen sich poetische Stimmungen wieder spiegeln oder in engem Rahmen dramatische Verwickelungen abspielen oder endlich moralische Wahrheiten erproben. In der Landschaftsmalerei taucht das Streben auf, an die Stelle des bereits stark abgeschliffenen Idealismus Claude Lorrain's die einfache, nackte Naturwahrheit zu setzen. Aber diese Bestrebungen bleiben alle vereinzelt und ohne rechte Nachfolge. Theilweise wird erst in späterer Zeit wieder an sie angeknüpft oder richtiger gesagt, man erinnerte sich, als die Historien- und Genremalerei und in der Landschaftsmalerei die naturalistische Richtung in Schwung kam, der Vorgänger, ohne daß aber zwischen denselben und den Nachfolgern ein unmittelbarer Zusammenhang nachgewiesen werden könnte. Beachtenswerth bleibt es immerhin, daß in der zweiten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts keine Einförmigkeit der Kunstübung waltete, der Literatur jener Zeit vielmehr entsprechend eine mannigfache Regsamkeit und Initiative in verschiedenen Richtungen sich kundgab.

Verhältnißmäßig am wenigsten wurde die englische Kunst von dem herrschenden klassischen Zuge berührt. Denn *J. Flaxman's* Umrisszeichnungen zu Homer und Aeschylus, ohnehin auf einen kleinen Kreis von Kennern berechnet, können nicht gegen die Werke Joshua Reynolds' und den Einfluß, welchen dieser übte, in die Wagschale gelegt werden. *Reynolds*, ein Mann von umfassender Bildung und gründlichen Studien, von einem feinen Sinne für malerische Auffassung unterstützt, brachte die Portraitmalerei in England, wo sie stets, wenn auch durch

fremde Künstler, eifrige Pflege gefunden hatte, zu hoher Blüthe. Er fand sein Publikum ausschließlich in England, wie er auch die eigenthümliche Schönheit der englischen Aristokratie am lebendigsten wiederzugeben verstand. Der Erbe von Reynolds' Ruhm wurde in unserem Jahrhunderte *Th. Lawrence*. Obschon als Künstler tiefer stehend und zumeist nur durch eine glatte Eleganz des Colorits ausgezeichnet, gewann Lawrence dennoch die Kundschaft der vornehm-höfischen Welt weit über Englands Grenzen hinaus. Die ältere Wiener Portraistengruppe (Amerling, Schrotzberg u. a.) hat sich vornehmlich nach Lawrence gebildet, die höfische Portraistmalerei überhaupt manches von ihm gelernt. Das geschah in derselben Zeit, in welcher auch der englische Stahlstich sich der größten Beliebtheit erfreute, die glatte Härte desselben von den Verehrern gar nicht bemerkt wurde. Die lange Absperrung Englands vom Kontinente während der Napoleonischen Kriege hat dazu beigetragen, daß, als der Verkehr frei wurde, die Werke englischen Ursprungs mit einer großen Neugierde, allmählich auch mit Bewunderung betrachtet, als Muster gepriesen wurden. Diese Absperrung, und das ist viel wichtiger, hat auch die Ausbildung der englischen Eigenart in Sachen des Geschmackes bewirkt. Die englische Kunst blieb von dem französischen Einflusse frei, welchem der Kontinent in so hohem Maße und so lange zinspflichtig wurde.

2. David und seine Schule.

Die Größe und der Umfang des französischen Einflusses auf die Kunst des europäischen Festlandes haben theilweise äußerliche Verhältnisse, wie z. B. die Machtstellung des französischen Kaiserreiches zur Ursache. Es folgten ferner die Völker Europas nur einer alten Gewohnheit, wenn sie ihre Blicke staunend auf Paris richteten. Aber auch die ausnehmende Rührigkeit der französischen Künstlerwelt, die hervorragende Bedeutung einzelner Maler dürfen nicht vergessen werden. Nirgends wurde die neue klassische Richtung so geräuschvoll und mit einem so reichen Aufwande an Mitteln in das Leben eingeführt wie in Frankreich. Eine Persönlichkeit vor allen hat diesen Umschwung herbeigeführt und mit gewaltiger Energie festgehalten: *Jacques Louis David* (1748—1825). Er hielt sich nicht allein selbst für einen der größten Künstler, sondern wurde auch von den Zeitgenossen ohne Widerspruch als solcher anerkannt. Das spätere Geschlecht hat den Ruhmestitel David's arg gekürzt, seine Bedeutung in der Geschichte der modernen Kunst aber nicht bestreiten können. Gerade das bis zum Uebermaße gesteigerte Selbstbewußtsein, seine Geringschätzung aller anderen Künstler und Kunstweisen, sein tyrannisches Auftreten, als ihm in der Revolutions-

zeit seine politische Stellung die Diktatur im Künstlerreiche in die Hände spielte, halfen mit, der von ihm vertretenen Richtung den unbedingten Sieg zu sichern. David's Phantasie gebot über keinen großen Reichthum an Gedanken und bewegte sich nur schwerfällig. Vergebens sehen wir uns bei ihm nach einer Fülle von rasch hingeworfenen Skizzen und freien Zeichnungen um. Auch die Gegenstände, welche er darstellte, hat er keineswegs zum ersten Male gewählt. Dieselben Scenen, z. B. der Raub der Sabinerinnen, sind schon vor ihm gemalt worden. Ueberhaupt hat David nicht etwa zuerst auf die antiken Muster hingewiesen und dieselben in die Kunst eingeführt. Durch die heimischen Tragiker und im Kreise der Malerei durch Poussin war das klassische Element bereits stofflich in Frankreich eingebürgert worden und seit der Mitte des achtzehnten Jahrhunderts konnte auf jeder Ausstellung der Akademiker, in jedem "Salon" eine größere Summe von Bildern, welche die antike Mythologie und Heroengeschichte behandelten, gezählt werden. Es verhielt sich aber mit diesen Darstellungen wie mit den antiken Helden auf der französischen Bühne in ihren Federhüten und Tricots. Mit unerbittlicher Strenge drang dagegen David, und darauf beruht seine Bedeutung, auf die Richtigkeit der Darstellung, zunächst auf die äußere Richtigkeit, indem er Geräthe, Waffen, Kleidung antiken Mustern nachbildete, in der Zeichnung der Köpfe an antike Statuen und Reliefs sich hielt. Aber auch die innere Wahrheit strebte er an, so gut er und seine Zeit es verstanden. Rauhe Männertugend, Freiheitsliebe, Patriotismus erschienen, als die leuchtendsten Züge des klassischen Alterthums. Durch ihre Wiedergabe gewann David die öffentliche Meinung, welche schon vor der Revolutionszeit die politischen Ideale aus der Römerwelt holte und vollends während derselben den Traum einer rauhen aber großen und freien Republik verwirklichen wollte. David flocht gern den ernst pathetischen Scenen rührende Episoden ein und huldigte dadurch dem nationalen Geschmacke, welcher durch die sorgfältige Pflege des rhetorischen Schmuckes in der Poesie vorbereitet, zum Rührenden, welches leicht redselig wird, sich befreundeter stellte, als zu dem auf einsamer Höhe stolz sich bewegenden Tragischen. So wird der äußere glänzende Erfolg David's erklärt. David betonte überdies als Künstler die scharfe Bestimmtheit der Zeichnung, die Rundung der Figuren, den Gegensatz von Licht und Schatten in der Färbung. Er duldete nichts Verschwommenes und Unklares und ließ lieber die feinern malerischen Wirkungen bei Seite, als daß er auf das plastische Hervortreten der Gestalten und Gruppen aus dem Hintergrunde verzichtet hätte. Die gründlichen Studien, die vollständige Sicherheit der Hand bei der Wiedergabe jeder Einzelheit, welche seine eigenen Werke zeigen, verlangte er auch

von den Schülern. Zahlreich strömten sie, unter ihnen auch mehrere Deutsche, ihm zu, verwandelten seine Werkstatt in eine ausgedehnte Schule und erhoben David zu einem der einflußreichsten Schulhalter des Jahrhunderts. Zerflohen auch später die Schüler aus einander und verlor auch David's Richtung allmählich an Ansehen: seine Schulmethode blieb noch mehrere Menschenalter in Kraft und wurde ein kostbares Erbe der französischen Kunst, welche der gründlichen persönlichen Vorbereitung, den strengen Studien, der sorgfältigen Ausbildung der Hand, der vollkommenen Beherrschung der technischen Elemente einen großen Theil ihrer Erfolge verdankt.

David's Glanzzeit fällt noch in das vorige Jahrhundert. Er schließt die Entwicklung ab, welche in der Mitte des Jahrhunderts begonnen hatte. Der Schwur der Horatier (No. 243, 1), 1784 vollendet — David zählte bereits 36 Jahre —, führte ihn in die erste Linie der französischen Maler. Das Bild zeigt sowohl die starken wie die schwachen Seiten des Künstlers, welche seitdem fast in allen seinen Werken wiederkehren. Niemand wird leugnen, daß die Scene nur arrangirt, keineswegs aus der tiefsten Seele des Künstlers geschaffen wurde. Man sieht förmlich die geschäftige Hand des letzteren, wie er Beine und Arme der auftretenden Personen in die rechte Lage bringt, die Falten ordnet, die Gruppen wirkungsvoll stellt. Im vollendeten Kunstwerke soll man aber den kritisch erwägenden, grübelnden Künstler nicht bemerken. Die Wahrheit der Darstellung wird erst erreicht, wenn sie gleichsam von selbst sich ergibt, ganz natürlich und nothwendig erscheint. Doch darf auch der Effekt der beiden kontrastirenden Handlungen der schwörenden Horatier und der klagenden Frauen, die Richtigkeit der Zeichnung, die Klarheit aller Bewegungen, der gemessene Ernst des Ausdruckes nicht gering angeschlagen werden. Noch vor dem Ausbruche der Revolution malte David das Brutusbild. Der Konful hat die Hinrichtung seiner Söhne befohlen und läßt, nachdem er die patriotische Pflicht erfüllt, nun auch das natürliche Gefühl des Vaters gelten. Er sitzt in Schmerz versunken zu Füßen der Statue Roms, die Weiber brechen in laute Klage aus, im Hintergrunde sind die Leichname der Söhne sichtbar. Das Bild bewegt sich in demselben Geleise wie der Schwur der Horatier. Die Revolution steigerte Davids äußeres Ansehen. Er schloß sich der siegreichen Partei leidenschaftlich an, gehörte zu den Fanatikern des Convents. Obschon aber seine Stimme in allen Sachen der Kunst, bei der Anordnung der öffentlichen Feste, bei der Einrichtung der Kunstanstalten unbedingte Autorität besaß, so stockte doch sein eigentliches künstlerisches Wirken. Das interessanteste Denkmal seiner Thätigkeit aus dieser Zeit ist der „ermordete Marat“, ein Gemälde, welches lange Zeit

vergeffen war und erft vor etwa zwei Jahrzehnten wieder auftauchte. Unter dem unmittelbaren Eindrücke der Ereigniffe gefchaffen, ift es natürlich aufgefaßt; auch hält es fich ftreng an die Wahrheit und giebt die abfchreckende Häßlichkeit Marats vollkommen treu wieder. Die Schreckenszeit der Revolution erwies fich trotz der pomphaften Worte, die man von der Regeneration der Kunft machte, der letzteren durchaus ungünftig. Ein paar oberflächliche Symbole und froftige Allegorien genügten, den officiellen Kunftbedarf zu decken. Auch nach dem Sturze des Terrorismus, unter der Directorialregierung befferten fich die Kunftzuftände nicht. Man braucht nur auf die modifche Tracht einen Blick zu werfen, welche z. B. Carle Vernet, der Sohn des berühmten Seemalers und Vater des noch berühmteren Schlachtenmalers ohne merkliche Uebertreibung gezeichnet hat (No. 247, 3), nur beobachten, wie diefe Incroyables und Merveilleufen fich tragen, um fich von der lächerlichen Anmaßung, jetzt fei die Zeit des reinen Griechenthums gekommen, zu überzeugen. Eine Wandlung im Gefchmacke, welche auch auf David Einfluß übte, wird dennoch bemerkbar. Entfprechend dem gefteigerten Einfluffe der Frauen in der gefelligen Welt wurde auch die Frauenschönheit für die höchfte erklärt und, was damit zufammenhängt, die Darftellung des Nackten als lockendfte Aufgabe der Kunft gepriefen. David's Raub der Sabinerinnen, nach fünfjähriger Arbeit 1800 vollendet und unter begeistertem Beifalle öffentlich ausgestellt, zeigt den Umfchwung der künftlerifchen Anfchauungen. Die Frauen, welche die Kämpfer trennen, fpielen in der Scene die Hauptrolle, auf die correcte Wiedergabe der nackten Körper wird das Hauptgewicht gelegt. Mit diefem Werke erreichte David den Höhepunkt feiner Wirkfamkeit. Er galt zwar auch während des Kaiferreiches unbetritten als der erfte Maler und genoß Napoleons Gunft und Achtung in hohem Maße. Außer Ceremonienbildern, z. B. Napoleon's Krönung, malte er auch Napoleon, wie er auf feurigem Roſſe feinen Soldaten den Weg über die Alpen zum Siege weist (No. 246, 4), eine wirkungsvolle Ueberfetzung des nüchternen Ereigniffes in das Dramatifch-pathetifche. Doch verftand er nicht mehr, feiner Kunft neue Seiten abzugewinnen, die alte Weiſe verlor aber immer mehr an Lebenskraft. Vollends als David 1816, weil er im Convent für den Tod Ludwigs XVI. geftimmt hatte, in die Verbannung nach Brüffel wandern mußte, hörte fein unmittelbarer Einfluß auf die franzöfifche Kunft auf.

David dankt dem bis zur Schroffheit energifchen Hervorkehren des klaffifchen Elementes einen großen Theil feines Erfolges. Die entgegengesetzten Eigenfchaften, die bis zum Kraftlofen gefteigerte Scheu vor allem Gewaltfamen, die größere Billigkeit des künftlerifchen Urtheiles, welche jeden Bruch mit der unmittelbaren Vergangenheit

von sich wies, verschuldeten, daß eine mindestens gleich reich angelegte Natur gegen David zunächst in Schatten trat.

Piere Paul Prud'hon (1758—1823) stand der klassischen Richtung nicht feindselig gegenüber. Er hat z. B. die Geräte für die Toilette der Kaiserin Marie Luise und die Wiege des Königs von Rom in einem, wie er meinte, klassischen, für uns freilich entsetzlich zopfigen Stile entworfen. Doch erblickte er in dem Studium antiker Muster keinen zwingenden Anlaß, mit der alten Kunstweise völlig zu brechen. Für ihn war das klassische Alterthum das fröhliche Reich der Venus und Amors geblieben. Er zog die malerische Auffassung der plastischen, die Wirkung durch Farben jener durch Linien vor und hielt sich mit wenigen Ausnahmen (ein Mörder [Kain?] von der Gerechtigkeit und Rache verfolgt) von pathetischen Schilderungen fern. Nicht die Tendenz, sondern die größere Natürlichkeit und Wahrheit der Empfindung unterscheidet ihn von der älteren Schule. Vortrefflich versinnlicht die Richtung des auch als Zeichner fruchtbaren Meisters die Entführung Psyche's durch Zephyr (N. 247,3). Namentlich dieses Gemälde verschaffte Prud'hon den Beinamen des französischen Correggio. Zum schönen Flusse der Linien, der weich zarten Behandlung des Fleisches gefellt sich eine wirkungsvolle Anwendung des Helldunkels, wodurch die in volles Licht gesetzten Körpertheile wie schimmernd hervortreten. Auch als Illustrator war Prud'hon, wie so viele Künstler seiner Zeit (Girodet, Gérard) thätig. Seit der Mitte des Jahrhunderts hatte sich die Sitte, Bilder mit kleinen Kupferstichen zu schmücken, immer mehr eingebürgert, in Didot's Ausgaben klassischer und französischer Dichterverke am Ende des Jahrhunderts ihren Höhepunkt erreicht. Selbstverständlich fühlt sich Prud'hon von der erotischen Poesie am meisten angezogen. Einer späteren Zeit (1808) gehören die Illustrationen der Neuen Heloise an, von welchen No. 247, 4 eine Probe gibt. Die Tracht des Kaiserreiches ist allerdings nicht darnach angethan, die Stimmung des Gedichtes im Betrachter festzuhalten.

Während Prud'hon erst bei dem jüngeren Geschlechte volle Anerkennung gefunden, mußten andere Maler der Napoleonischen Periode den Preis, welchen ihnen die Zeitgenossen spendeten, mit halbem oder ganzem Vergeßenwerden in späteren Jahren bezahlen. *Girodet* genannt *Girodet Trioson* (1767—1824) schlug anfangs einen ähnlichen Weg ein wie Prud'hon. Sein *Endymion* (1792), im Mondschein von Amor belauscht, betont überwiegend den malerischen Reiz der Situation. Beweglicherer Natur als David, den er sich in der scharfen Zeichnung zuweilen zum Muster nahm, ließ er auch Werke der modernen Poesie auf sich einwirken, so den eine Zeit lang bewunderten *Ossian* und dann *Chateaubriand's* berühmte Dichtung *Atala*. Die Schilderung des Begräbnisses *Atala's* durch *Chactas* und den

Einfiedler (No. 247,1) im Jahr 1808 kann als Vorläufer der romantischen Schule gelten. Unter den Anhängern David's gewann neben dem Meister die glänzendste Stellung *François Gérard* (1770—1835). In dem Gemälde, welches den blinden Belifar mit seinem verwundeten Führer auf dem Arm darstellt, wie er mit dem Stabe den Weg tastet, ohne Ahnung der Nähe eines Abgrundes (N. 247,6), 1795 gemalt, folgt er den Spuren David's, welchen er aber durch die ergreifende Wahrheit des Ausdruckes überragt. Auch die kräftigere Farbe, das gründlichere malerische Studium hat er vor dem Lehrer voraus und wurde dadurch fähig, sich zum beliebtesten Portraitmaler seiner Zeit emporzuschwingen. Gérard's Bildniß der Madame Recamier (1802) besitzt noch jetzt trotz seiner antikisirenden Einkleidung eine große Anziehungskraft. Auch als Schlachtenmaler übte Gérard seine Kunst. Doch hier muß er *Jean Antoine Gros* (1771—1835) den Vorrang lassen, welcher es besser als alle anderen verstand, Napoleon's Siege zu verherrlichen und den Helden zu idealisiren, ohne der künstlerischen Wahrheit — denn mit der historischen nahm er es nicht genau — allzu nahe zu treten. Napoleon bei Arcole, in Jaffa (No. 247,5), bei Eylau haben nicht wenig zur Verbreitung des Napoleonskultus beigetragen, zugleich der nationalen Ruhmesliebe erfolgreich gehuldigt. Die Lebendigkeit der Schilderung wird nur durch die theatralischen Geberden getrübt, die Wirkung des Colorits durch die Schwere des Tones gedämpft. Von ungleich geringerer Bedeutung ist *Pierre Guérin* (1774—1833), welcher gleichfalls in Gegenständen und Formengebung den klassischen Mustern nachging (No. 250,1), aber sich kaum über die äußerliche und oberflächliche Nachahmung der Antike erhob, obschon er sie sowohl von der pathetischen, wie von der sinnlich anmuthigen Seite zu erfassen bemüht war. Dagegen genoß er nach David's Auswanderung als Schulhalter großes Ansehen. Mehrere der hervorragendsten Maler des jüngeren Geschlechtes wurden in seiner Werkstätte erzogen.

3. Carstens und Thorwaldsen.

Mit nicht geringerem Eifer als in Frankreich wurde auch in Deutschland die klassische Richtung eingeschlagen, in der Anlehnung an die Antike, für welche Winckelmann's Schilderungen die höchste Begeisterung geweckt hatten, das Heil der Kunst gefunden. Doch nur die Anfänge erscheinen gleich, Fortgang und Ziel der künstlerischen Bewegung sind vollkommen verschieden. Bereits die Wahl des Stoffkreises, in welchen sich die Gedanken der französischen und deutschen Künstler vertiefen, bekundet einen tiefen Gegensatz. Wie allen romanischen Völkern, so stand auch den Franzosen die römische Welt näher als die griechische; in der letzteren erblickten sie vor-

wiegend nur die Anmuth und die Grazie verkörpert. Die Deutschen fühlten sich viel mehr von den Griechen angezogen, rüllten mit sichtlicher Vorliebe ihre Phantasie mit Gestalten der griechischen Heroenwelt und horchten mit Begeisterung auf die Erzählungen hellenischer Dichter. Schon dadurch trat ihnen die künstlerische Tradition, in welcher das Griechenthum nicht gepflegt worden war, ferner. Aber auch sonst waren sie nicht in der Lage, an dieselbe anzuknüpfen und als Schule zu verwenden. Es gab in Deutschland keinen Mittelpunkt gesellschaftlicher und künstlerischer Kultur, welcher in die Richtung und das Ziel namentlich der Malerei einen gemeinsamen Zug gebracht hätte; es fehlte an einem größeren Publikum, an zahlreichen und liberalen Bilderbestellern, es fehlte vor allem an einem regen öffentlichen Leben und damit an mächtigen Anregungen für die Künstler und an der Gelegenheit, die Kunst mit den allgemeinen Interessen in Verbindung zu bringen. Das Wort Schiller's: „Wir sind genöthigt, unser Jahrhundert zu vergeffen, wenn wir nach unserer Ueberzeugung arbeiten wollen“, trifft am stärksten bei der deutschen Kunst im Zeitalter Winckelmann's zu. Die ästhetische Anschauungsweise deckte sich nicht mit dem Volksbewußtsein, der Künstler schuf eigentlich wieder nur für Künstler, am liebsten und besten für sich selbst. Zwischen den tief verkommenen Zunftmalern, die nur darauf fannen, wie sie den „Amtsverderbern“, den freien nicht zünftigen Künstlern, das Handwerk legen könnten, und die Kunst ausschließlich als ein Gewerbe, eine bürgerliche Nahrung auffaßten, und zwischen den meist von Ausländern geleiteten, jedenfalls nach ausländischen Mustern arbeitenden Akademien befanden sich die jungen Männer eingezwängt, welche den neueren klassischen Idealen huldigten. Auf literarischem Wege waren sie zur Kenntniß derselben gekommen, aus Büchern hatten sie sich zunächst für die Größe der Antike begeistert. Während David zwar gegen die ältere akademische Manier leidenschaftlich ankämpfte, aber bald wieder in Schulgeleise einlenkte, blieb in Deutschland der Bruch mit der Schule und Routine dauernd. Dadurch wurde der Gang der Entwicklung der deutschen Kunst für ein ganzes Menschenalter unwiderruflich bestimmt. Auf den Weg des Selbsterlernens waren die jungen Künstler angewiesen, welche der neuen Richtung huldigten. Auf viele Vortheile des geregelten Unterrichtes, der lebendigen Ueberlieferung mußten sie verzichten, der Hoffnung, den Beifall weiter Kreise zu gewinnen, entsagen. Denn was den Schöpfungen der Kunst den lockendsten Reiz verleiht, das rauschende Leben, der glänzende, farbige Schein, das konnten sie aus mehreren Gründen ihren Werken nicht einverleiben. Die Herrschaft über die technische Seite, das sogenannte Handwerk in der Kunst, hätten sie nur durch das Beharren im feindlichen Lager erwerben

können, und auch dann wäre der Erfolg bei dem zerfahrenen Zustande der deutschen Akademien zweifelhaft gewesen. Erfüllt von der einfachen Größe und der poetischen Schönheit der Griechenwelt, wie sie waren, lag ihnen aber überhaupt wenig an der virtuosen Durchführung und farbenreichen Einkleidung ihrer Entwürfe. Sie wollten mit den Dichtern wetteifern, betonten die poetische Schönheit stärker als die malerische und scheuten sich, die Empfindung, von welcher sie befeelt waren, durch äußeren Formenglanz zu drücken oder wohl gar zu verwischen.

Am schärfsten prägt sich dieses Streben in *Asmus Jacob Carstens*, in der Sanct-Jürgener Mühle bei Schleswig 1754 geboren, bereits 1798 in Rom verstorben, aus. Noch vor wenigen Jahrzehnten als der Reformator und Wiederhersteller deutscher Kunst gefeiert, wird er heutzutage, wie die ganze klassische Richtung, häufig wegen der mangelhaften technischen Ausbildung gering geschätzt. Daß die gegenwärtig herrschende Kunstweise besonders von den ausübenden Künstlern selbst allen früheren vorgezogen wird, ist selbstverständlich; unbillig erscheint aber ein Urtheil, welches von einem späteren Zustande den Maßstab zur Abschätzung des früheren entlehnt, das relativ gleiche Recht der verschiedenen Entwicklungsstufen nicht beachtet. Der Rückgang auf klassische Muster war durch die europäische Kulturströmung bedingt. An die heimischen Schultraditionen anzuknüpfen, verboten die an den Akademien herrschenden Verhältnisse, die Abgestorbenheit der lokalen zünftigen Kunst. Der merkwürdig enge Anschluß an die literarische Bewegung, die mit Vorliebe aus der Poesie geschöpften Anregungen bedürfen gleichfalls keiner Entschuldigung. Die literarische Bildung barg das beste Stück unseres Lebens und unserer Kraft in sich. Hier vergaßen wir die politische Zersplitterung und erinnerten uns der nationalen Einheit. Dürftig war der äußere Schmuck unseres Lebens. Der dreißigjährige Krieg hatte unseren Wohlstand gebrochen, unsere schöpferische Begabung lahm gelegt. Langsam arbeiteten wir uns aus tiefster Verarmung wieder empor. Ehe wir noch diese Schäden heilen konnten, waren wir auf die Sammlung idealer Schätze angewiesen. Unsere Gedanken und unsere Empfindungen wurden unsere Lebensfreude, die Poesie und Literatur unser Lebensreichthum. Die Flucht aus der Wirklichkeit vollzogen unsere Dichter und Künstler nicht aus willkürlichem Eigensinn, sie folgten einem Gebote der Nothwendigkeit, ebenso wie unsere gebildeten Mittelklassen in der Begeisterung für eine ideale Welt den besten Schutz gegen die nationale Verumpfung fanden. Die Poesie errang natürlich großartigere Siege als die bildenden Künste. Wir werden keinen Maler der klassischen Richtung mit Goethe oder Schiller vergleichen. Die Poesie blieb auf ihrem Boden, während die Malerei in ihrem Wetteifer mit der

Dichtkunst auf manche Vortheile des Faches verzichten mußte. Was sie hier einbüßte, gewann sie in anderer Weise dadurch, daß sie das Band mit der nationalen Bildung wieder fester knüpfte.

Carstens hatte beinahe das reife Mannesalter erreicht, als er seine fachmäßige Ausbildung begann. Bis dahin mußte er, als Küfer in einem Weingeschäfte beschäftigt, nothdürftig sich selbst forthelfen. Aber auch in Kopenhagen lockte ihn nicht die Akademie, an welcher namentlich Abilgaard erfolgreich wirkte, sondern die Sammlung der Gipsabgüsse nach antiken Sculpturen, deren Formen er so genau dem Gedächtniß einprägte, daß er sie auswendig zeichnen konnte. Er schied in Unfrieden von der Akademie. In Italien wollte er (1783) sein Glück versuchen. Ungenügende Geldmittel zwangen ihn aber, als er in Mantua angekommen war, zur Rückkehr. Er lebte dann eine Zeit lang in Lübeck und mehrere Jahre (1788—1792) in Berlin. Ein königliches Stipendium setzte ihn endlich in den Stand, das Land seiner Ideale aufzufuchen. Aber nur sechs Jahre lebte er noch in Rom, vielfach angefeindet, doch von einem kleinen Kreise hoch verehrt und als Führer und Meister begrüßt. Ein Lungenleiden raffte den schwächlichen Mann im vierundvierzigsten Jahre weg. In die römische Zeit fällt seine reichste Wirkksamkeit. Dem Laien erscheint sie schwerlich als solche. Denn er schuf nicht ausgeführte Gemälde, sondern beinahe ausschließlich Zeichnungen, in einfachen Umrissen mit dem Bleistift oder der Feder gezogen, dann sogenannte Kartons, in schwarzer Kreide entworfen mit aufgehöhten Lichtern, und leicht gefärbte Blätter. Seine Phantasie wurde zwar auch durch Ossian, Dante, Goethe (Faust in der Hexenküche) angeregt, doch fühlte er sich in der antiken Stoffwelt allein vollkommen heimisch. Selbst entlegene und abstracte Gedanken, wie z. B. die Geburt des Lichtes, gewannen in seiner Phantasie eine greifbare Gestalt. Die stark verkleinerte Probe seiner Kunst (No. 246,5) zeigt nach Hesiod die Nacht mit ihren Kindern, dem Schlafe und dem Tode. Mit sanft gelösten Gliedern schlummert der Genius des Schlafes, das Gewand der Mutter als Lager benützend; mit der gesenkten Fackel in der Hand lehnt der Tod seinen Kopf in den Schoß der Nacht. Zur Linken der letzteren sitzt die Nemesis mit der Geißel in der Rechten, hinter ihr das verhüllte Schicksal mit dem aufgeschlagenen Buche des Lebens, aus welchem die Parzen das über jeden Sterblichen verhängte Los absingen. Andere Zeichnungen von hervorragender Bedeutung schildern den Besuch der Argonauten bei Chiron, welcher sich mit Orpheus in einen Sangeswettstreit einläßt, die Helden im Zelte des zürnenden Achilles vor Troja, Oedipus in Kolonos, Homer, welcher vor versammeltem Volke seine Lieder singt, u. a. Ueberraschend wirkt in diesen unscheinbaren Blättern die tief innere Wahrheit der Darstellung. Man merkt,

daß der Zeichner nicht dem Dichter nur die äußeren Züge des Vorganges abgelauscht hat und dem Beschauer es überläßt, an der poetischen oder literarischen Quelle die Phantasie zu erfrischen, sondern daß er die Scene noch einmal selbständig durchgedacht und im Geiste nachgeschaffen hat. Daher stammt die lebendige Empfindung, welche die Schilderung trotz des dürftigen scenischen Apparates und der überaus einfachen technischen Mittel durchweht. Die Formen sind, wie es der Studiengang Carstens' mit sich brachte, etwas allgemein gehalten; statuarische Werke und nicht Naturmodelle klingen an, die scharf zugespitzte Individualität tritt gegen das typisch Giltige zurück und wird durch die Rücksicht auf maßvolle Linien Schönheit gedämpft. Die Umriffe der einzelnen Figuren, die geschlossene Komposition der ganzen Gruppen lassen den plastischen Zug in der künstlerischen Natur des Meisters erkennen. Er hat sich selbst einigemal im Modelliren versucht. Bekannt ist z. B. die singende Parze, welche Carstens in Thon geformt hat. Das Originalmodell ist freilich verschollen, nach einem Gipsabgusse die Statuette aber von Fr. Tieck restaurirt worden (No. 302, 1). Doch nicht auf diese Proben des Bildhauertalentes ist das Hauptgewicht zu legen. Desto mehr auf den starken plastischen Zug, welcher aus feinen Zeichnungen spricht und einzelnen vollkommen den Charakter des Reliefbildes verleiht. Wir finden es dann begreiflich, daß die von Carstens' begonnene Richtung von einem Bildhauer der Vollendung zugeführt wurde.

Albert (Bertel) Thorwaldsen gehört nach Geburt und äußerer Lebensstellung dem dänischen Volke an. Mit Recht feiern ihn seine Landsleute als den größten Künstler ihres Stammes und haben ihm in dem Thorwaldsenmuseum zu Kopenhagen das schönste Denkmal, welches ein Künstler wünschen kann, gesetzt. Seine Stellung in der modernen Kunstgeschichte wird aber durch seinen langen römischen Aufenthalt, (1797—1819; 1820—1838) und seine an Carstens sich vielfach anschließende Auffassung der Kunst und der Antike bestimmt. Thorwaldsen war nach seinem Ruhme ein europäischer Künstler; so lange er lebte, — und die neidlosen Götter hatten ihm ein langes, glückliches Leben geschenkt, sogar die Bitterkeit des Todes ihm gnädig erspart — wurde ihm als dem ersten Bildhauer Europa's gehuldigt. Doch rechnen ihn weder Franzosen noch Italiener zu ihrem Künstlerkreise, während wir mit Recht behaupten können, daß er im Gegensatze zur romanischen Auffassung die Antike, wie sie der germanischen Bildung als Ideal vorschwebte, wieder belebt und in die moderne Plastik eingeführt hat. Als Sohn eines Bildschnitzers lernte er die Handwerksseite seiner Kunst frühzeitig kennen. Ohne äußeren Zwang, ohne daß er nöthig hatte, einen Widerstand mühsam zu besiegen, wählte er seinen Beruf wie eine natürliche,

selbstverständliche Sache. Das alles, verbunden mit einer unerschütterlichen Naivetät der Anschauung und dem vollkommenen Selbstgenügen an der Ausübung seiner Kunst, half die Charakterzüge, die unzerstörbare Ruhe des Gemüthes, die Freude an einem behaglichen, still vergnügten Dasein, die Heiterkeit der Seele entwickeln, welche sein späteres Leben so glücklich gestalteten und theilweise auch in seinen Werken sich widerspiegelten. Im Jahre 1797 kam er als Stipendiat nach Rom. Auch hier lebte er anfangs ruhig und still für sich hin. Ohne ein größeres Marmorwerk vollendet zu haben, wäre er 1803 in seine Heimat zurückgekehrt, wenn nicht die Bestellung des Jason durch einen englischen Kunstfreund am Tage der Abreise sein Bleiben in Rom entschieden hätte. Thorwaldsen hatte den Jason bereits 1801 modellirt und im folgenden Jahre noch größer und in den Einzelformen sorgfältiger entworfen. Jason, mit dem erbeuteten goldenen Vliese über dem Arme wirft, ehe er Kolchis verläßt, noch einen Blick voll triumphirenden Stolzes auf den besiegten Drachen zurück (No. 301, 6). Die einfache Wahrheit in der Auffassung, frei von aller Uebertreibung und von allem Prunke mit der Schönheit der Glieder, die glückliche Vermählung der augenblicklichen Bewegung mit der gemessenen Ruhe im ganzen Auftreten unterschieden die Statue von allen gleichzeitigen plastischen Heroenbildern und offenbarten eine erfolgreiche Wandlung des herrschenden Stiles. Seitdem flog Thorwaldsen's Ruhm stetig empor und entfaltete sich ununterbrochen seine Wirksamkeit. Thorwaldsen's Werkstätte füllte sich bald mit dänischen, deutschen und italienischen Künstlern, und so rasch auch die Schülerzahl wuchs, so genügte sie doch kaum für die immer zahlreicheren Bestellungen. Beinahe von allen größeren Werken des Meisters wurden Wiederholungen begehrt, welche er natürlich den Schülern zur Ausführung überwies. Seine Kunstweise selbst erfuhr in den späteren Jahren kaum einen nennenswerthen Wechsel, wenn auch der Stoffkreis sich fortwährend erweiterte. Die wahre Heimat blieb die antike Welt; das Reich, welches er unbedingt beherrschte und aus tiefem Verfall zu einer glänzenden Blüthe erhob, war die Reliefkunst. Er verbannte aus derselben die malerischen Elemente, welche sich in dieselbe seit Jahrhunderten eingeschmuggelt hatten, die perspectivische Vertiefung, die Masse des natürlichen Beiwerkes, die Mischung verschiedener Ansichten der Figuren und führte die einfache Weise des griechischen, durch Schönheit und Geschlossenheit der Linien wirksamen Stiles wieder ein. Es gehörte Thorwaldsens naive Natur dazu, die Reize dieses freiwillig eingeschränkten Relieffstiles zu erfassen und ihm die frische Ursprünglichkeit einzuhauchen. Das ausgedehnteste Werk dieser Gattung schuf er in seinem Alexanderzuge. Ursprünglich (1812) als Schmuck eines Saales im

Qurinalpalaste entworfen und als Huldigung für Kaiser Napoleon erdacht, wurde dieser Fries später mit Aenderungen in Marmor (Villa Carlotta am Comersee) ausgeführt und noch einmal (für das Schloß Christiansburg in Kopenhagen) wiederholt. (Fragmente des Frieses No. 301, 3). Noch ungleich berühmter als der Fries sind die beiden Rundreliefs: Die Nacht und der Tag (No. 301, 7), eben so sinnig im Gedanken wie vollendet in der dem Rund sich frei anschmiegenden Komposition, ferner die Jahreszeiten und das friesartige Relief: Die Alter der Liebe. In der Schilderung der süßen Gewalt Amors, in der heiteren Verkörperung anakreontischer Gedichte war Thorwaldsen geradezu unerfchöpflich. Unter der Idealstatuen fesseln wegen ihres Ursprunges der Hirtenknabe und Merkur der Argustödter unser Interesse. Der zufällige Anblick eines Knaben, welcher vom Modellstehen ausruhte, und eines Jünglings, welcher in einem Hausthore sitzend auf die Worte eines anderen gespannt lauschte, gaben ihm das Motiv ein. Thorwaldsens weniger auf das Pathetische und Leidenschaftliche als auf das Ruhig-anmuthige gerichtete Sinn erklären seine Vorliebe für die Darstellung idealer Frauengestalten, wie der drei Grazien, Venus, Psyche (No. 301, 5), Hebe u. a. Entbehren sie auch des lockenden sinnlichen Reizes, welcher Canova's Frauenbilder auszeichnet, so besitzen sie dafür den Vorzug, daß sie das Unnahbare, Reine echter Frauenschönheit besser ausprägen, dem antiken Charakter dadurch näher kommen. Weniger frei als auf dem antik-idealen Boden bewegte sich Thorwaldsen im Kreise der monumentalen Sculptur (No. 301, 4), es sei denn, daß ihm, wie bei einzelnen Grabmonumenten und Grabreliefs, welche er schuf, der Anlaß zur Einkehr in das ideal-allegorische Gebiet gegeben wurde. In den späteren Jahrzehnten führte ihm der Neubau der Frauenkirche in Kopenhagen zahlreiche Aufgaben religiöser Natur zu. Im Giebelfelde schilderte er die Predigt des Johannes; das Innere der Kirche schmückte er mit einem Relieffries, den Einzug Christi in Jerusalem darstellend und mit den Statuen der zwölf Apostel und des Heilandes. Ob sich die Helden des christlichen Himmels ungezwungen in antike Formen kleiden, plastisch vollkommen versinnlichen lassen, darüber ist viel gestritten worden. Im Angesicht der Bedeutung, welche die Sculptur in der altchristlichen Kunst besaß und in Erinnerung an die Muster, welche die Renaissancekunst bietet, darf man den Zweifel beseitigt erklären, wenn auch zugegeben werden muß, daß die Malerei reichere Mittel zur Wiedergabe der christlichen Kunstideale gewährt. Jedenfalls hat Thorwaldsen in der Christusstatue (ursprünglich für die Schloßkapelle bestimmt, 1821—1833 gearbeitet) ein Werk von ernst erhebender Wirkung geschaffen, dessen künstlerische Bedeutung man recht begreift, wenn man den Christus Thorwaldsen's, wie er liebe-

voll allen Müden und Beladenen die Arme einladend entgegenhält, mit der kaum minder berühmten Christusstatue Danneckers (Regensburg, Gruftkapelle des Fürsten Taxis) vergleicht. Joh. Heinrich *Dannecker* in Stuttgart war der berühmteste Bildhauer Süddeutschlands in dem ersten Drittel unseres Jahrhunderts, und jedenfalls nach Thorwaldsen der bedeutendste Vertreter der klassischen Richtung in der Sculptur. Seine *Ariadne* (No. 302, 3) gehört noch jetzt zu den populärsten Werken der modernen Kunst; an ihr gefällt den meisten, was Danneckers Einfluß auf die Fachgenossen hemmte, die der älteren Schule entstammende glatte, weiche Behandlung der Formen. Jedenfalls verdient seine kolossale Schillerbüste, in welcher er Naturwahrheit mit einem idealen Zuge verknüpfte, größere Anerkennung. Sie zeigt, daß er wenigstens im Porträtfache fein Vorbild Canova überragt.

Christlich religiöse Aufgaben führte Thorwaldsen willig, selbst freudig durch, mochte auch seine Künstlernatur sich in der Antike heimisch fühlen. Gegen die ihm zugemuthete Verkörperung der nordischen Götterfage verhielt er sich aber spröde. Diese Versuche zu wagen, blieb dem jüngeren Geschlechte skandinavischer Bildhauer überlassen, wie dem Schweden *Benedikt Fogelberg*, welcher seine römischen Studien benützte, von den hier geschauten antiken Göttertypen eine Brücke zu den Gestalten der skandinavischen Mythologie zu schlagen. Von Adonis fand er den Uebergang zu Balder, von Herakles zu Thor (No. 301, 2), von Zeus zu Odhin. Auch Schüler Thorwaldsens wie *Bissen*, *Freund* (No. 301, 8) huldigten dem nordischen, leider nur zu oft der klaren maßvollen Bestimmtheit entbehrenden Sagenkreise. Die Vorherrschaft konnte aber auch auf skandinavischem Boden der Antike nicht geraubt werden. Bereits vor Thorwaldsen hatte ihr der Schwede *Sergell* (No. 301, 1) zahlreiche Bewunderer verschafft, und vollends in Thorwaldsens Heimat erweckte der berechtigte Stolz, mit welchem man auf den größten Künstler des Nordens emporblickte, die Lust zur Nacheiferung. Es genügt, auf den begabtesten unter den späteren Bildhauern Dänemarks, auf *Jens Adolf Jerichau* hinzuweisen. In seinem *Jäger*, welcher einer Pantherin das Junge geraubt und von der Mutter angefallen wird (No. 302, 2), macht sich das leidenschaftliche Element stärker geltend als in Thorwaldsens Schöpfungen, dagegen schließt er sich dem letzteren in seinen Reliefs und in der Gruppe des Herakles mit Hebe enger an. Sogar die Kunstindustrie Kopenhagens dankt Thorwaldsen mittelbar ihren Aufschwung.

Die reichste Gefolgschaft Thorwaldsens treffen wir natürlich nicht in seiner Heimat, sondern in Rom an. Nicht nur seine unmittelbaren Schüler, unter welchen der Italiener *Pietro Tenerani* (1798—1869), die Deutschen Rudolph Schadow (die Sandalenbinderin

No. **302**, 2, und die Spinnerin sind seine bedeutendsten Werke) und *Emil Wolff* (1802—1879), der Schöpfer des berühmten Fischerknaben in Potsdam, der verwundeten, von ihrer Gefährtin unterstützten Amazone, der Judith (No. **304**, 2), die hervorragendsten waren; alle Bildhauer Roms, welche der klassischen Richtung huldigten, traten in sein Geleise. Wie ein Patriarch lebte Thorwaldsen in dem römischen Künstlerkreise. Auch wer seiner Richtung nicht folgte, verehrte die Person des Meisters, der wie kein anderer hoch stand und dennoch in seinem kindlichen Sinne und einfältigen Herzen mit dem Jüngsten und Kleinsten der Genossen um die Wette arbeiten, um die Wette scherzen konnte. Doch zunächst gab es noch keine Gegensätze in der künstlerischen Richtung, keine Parteien in den Künstlerkreisen. Alle schwuren einmüthig zur Fahne des klassischen Stiles.

Es ist merkwürdig, welche Anziehungskraft Rom und in Rom die Antike zu einer Zeit auf die Künstler übte, in welcher das Leben dort gegen früher so geringe Anregungen, das Auge so wenige Vorbilder empfing. Seit der französischen Occupation verarmte und verödete die ewige Stadt; die Museen waren geplündert, ihre kostbarsten Schätze als Kriegsbeute nach Paris geschleppt worden. Beinahe möchte man glauben, die Phantasie habe ersetzt, was der Anschauung entzogen wurde. Die zurückgebliebenen Reste antiker Kunst sprachen nur um so kräftiger zu dem Geiste und weckten eine so mächtige Begeisterung, wie sie das kunsterfüllte Rom nicht entzündet hatte. Selbst aus Paris kam Zuzug. *Gottlieb Schick* aus Stuttgart verließ David's Werkstätte, um in Rom (1802) seine künstlerische Erziehung zu vollenden. Seine Gemälde, Apoll unter den Hirten, Bacchus und Ariadne (No. **267**, 1) erregten unter den Fachgenossen großes Aufsehen und weckten auf die Zukunft des Malers große Hoffnungen, welche leider sein früher Tod (1812) vereitelte. Den Weg über Paris nach Rom schlug auch ein anderer Schwabe ein, *Eberhard Wächter* (1762—1852), als Künstler nur über ein Mittelmaß von Fähigkeiten gebietend, aber als ehrlicher Rathgeber der Jugend einflußreich für die spätere Entwicklung der deutschen Kunst. Selbst Landschaftsmaler, welche über die Alpen am Ende des vorigen Jahrhunderts nach Rom gewandert waren, entzogen sich dem Zauber des Idealismus nicht. In *Johann Christian Reinhart* aus Hof (1761—1847) kämpfte zwar unaufhörlich der Jäger mit dem Maler, ein Zwiespalt, welcher die vollkommene Ausbildung der künstlerischen Natur hemmte. Um so bedeutender wirkte *Joseph Anton Koch*. Die Gunst des Bischofes von Augsburg hatte dem tiroler Bauernjungen einen Platz in der Karlschule in Stuttgart verschafft, wilder Freiheitsdrang ihn zur heimlichen Flucht aus der Anstalt bewogen. Nach längerer Wanderung gelangte er nach Rom, das er mit einer einzigen Unterbrechung bis zu seinem

in hohem Alter erfolgten Tode nicht wieder verließ. Offen bekannte sich Koch als Schüler Carstens'. In seinen figürlichen Darstellungen, den Illustrationen zu Dante und Ossian schloß er sich dem Meister unmittelbar an, ohne freilich bei seiner derben, gern ausgreifenden Natur den gediegenen Schönheitsfuss desselben zu erben. Auch in seinem eigentlichen Fache, der Landschaftsmalerei, ging er von verwandten Grundfätzen wie Carstens aus. Gegen die von Hackert gepflegte Vedutenmalerei erhob er heftigen Widerspruch; auch für die Landschaftsmaler sollte das Recht freier poetischer Schöpfung gelten, die charakteristische Wahrheit der Schilderung die Hauptsache bilden. Koch's Landschaften fesseln nicht durch feine malerische Stimmung und harmonische Farbenwirkung. Sie erscheinen mehr in Linien als in Farben gedacht. Dagegen zeichnen sie sich durch den klaren und festen Bau der landschaftlichen Gründe, die ausdrucksvolle Kraft der Formen aus. Die Empfindung, welche aus der Landschaft spricht, wird noch gesteigert und deutlicher gemacht durch die Staffage. Die Figuren sind im Sinne des Malers keine äußerliche Zuthat, sondern stehen mit der Landschaft, dem natürlichen Schauplatz ihrer Thaten, dem Spiegel ihrer Stimmungen in innerem engen Zusammenhange. Ein Blick auf die Macbethlandschaft im Innsbrucker Museum (No. 279, 1) hilft das Streben des Künstlers verstehen. Das Graufigenheimliche der Situation prägt sich in gleichem Maße in der Landschaft wie in der Staffage aus, der Sturm in der Natur ist der Widerschein der Leidenschaft, welche in den Gemüthern der Gestalten des Vordergrundes tobt. Zwischen Staffage und Landschaft soll sich ein symbolisches Band knüpfen; das rechte Band zu finden, darin muß sich die poetische Empfindung und die Schöpferkraft des Künstlers bewähren.

Man hat für Koch's Kompositionsweise wie für jene seiner Vorgänger und Nachfolger den Namen historische Landschaftsmalerei gebraucht. Nicht ohne Grund. Die mächtigen Formen der Landschaft entfernen uns bei ihm von dem Alltäglichen, unmittelbar Anheimelnden. Die nicht selten bis zur Schroffheit gesteigerte Stimmung in der Landschaft, das Zurückdrängen auch der reichsten und reizendsten Einzelheiten zu Gunsten eines durchgreifenden charakteristischen Zuges wird uns nur verständlich, wenn wir unsere Gedanken in die Vorzeit, in das Heldenalter versenken, in welchem sich das menschliche Leben gleichfalls in wenigen, aber starken und ausschließlich herrschenden Stimmungen und Leidenschaften äußerte. Das für Koch's Richtung Entscheidende blieb aber doch, um seine eigenen Worte anzuführen, daß er bei der Wiedergabe der Natur alle Zufälligkeiten möglichst wegließ, sich auf das Wesentliche einschränkte und so die Landschaft stilisirte. Dadurch wurde der Zusammenhang mit den Zielen Carstens' hergestellt, dem Idealismus auch die

Landchaftsmalerei unterworfen. Es fehlte natürlich nicht an Gegenströmungen. Mit der Zeit brachen sich andere Tendenzen und andere Richtungen Bahn. In Rom selbst hielt aber ein kleiner Kreis an Koch's Anschauungen, welche dieser mit Feuereifer vertheidigte, noch lange fest. Seinem persönlichen Einflusse danken insbesondere zwei Künstler des jüngeren Geschlechtes festeren Halt und die reichsten Anregungen.

Bonaventura Genelli (1798—1868) entstammt der bekannten Berliner Künstlerfamilie. Noch als Jüngling kam er nach Rom in Koch's Nähe, welcher ihn auf Carstens' Vorbild verwies und in seinen antiken Studien namhaft förderte. Nach Deutschland zurückgekehrt, siedelte sich Genelli in München an, ein zwanzigjähriges Martyrium durchlebend. Die Gönner blieben aus, die verständnißvollen Freunde stellten sich spärlich ein. Ihn umging eine fremde, wie er oft klagte, eine feindliche Welt. Erst der Lebensabend in Weimar gestaltete sich freundlich und erweckte in ihm die Luft, die früher wenig gepflegte Oelmalerei zu üben. Genelli's eigenthümliches Wesen spiegelt sich am besten in seinen cyklischen Kompositionen wieder. Außer den älteren Illustrationen zu Homer (No. 271, 6) und Dante kommen die in Kupfer gestochenen Blattfolgen: das Leben einer Hexe, des Wüftlings, des Künstlers in Betracht. Auch bei Genelli tritt, wie man sieht, die poetische Erfindung in den Vordergrund. Damit hängt die Neigung zu allegorischen Kompositionen zusammen. Als Beispiel diene das Einzelblatt, welches in No. 270, 4 reproducirt ist. Eine Löwin wurde durch das Licht der Lampe, welche den schlummernden Eros im Walde beleuchtet, herbeigelockt, schleicht aber, sobald sie den Gott wittert, scheu vorbei. Aus Genelli's klassischen Traditionen erklärt sich seine Vorliebe für das Nackte, sowie in seiner Formensprache das Beharren bei den typischen Gestalten, die Scheu vor allen naturalistischen Zügen. Wären ihm frühzeitig große Freskoarbeiten übertragen worden, zu welchen er die größte Befähigung besaß, so würden manche störende Eigenheiten, wie die eintönige Wiederkehr einzelner Gesichtsbildungen und bestimmter Maße u. s. w. bald verschwunden sein.

In seinen alten Tagen in Weimar traf Genelli mit dem geistesverwandten *Ludwig Preller* zusammen, mit welchem ihn auch eine gleichartige künstlerische Jugenderziehung verknüpfte. Denn auch Preller trat vielfach in Koch's Fußtapfen. Im Jahre 1828, nachdem er in Dresden namentlich Ruisdael's Werke studirt und in Antwerpen fleißig nach der Antike gezeichnet hatte, kam er nach Rom und schloß sich eng dem Kreise der Klassiker an. Die Odysselandschaften, dreimal umkomponirt (No. 283, 1)*), sind das Hauptwerk

*) Verkleinerte Nachbildung des Holzschnittes aus der bei A. Dürr erschienenen Prachtausgabe der „Odysee“.

feines Lebens. In diesem Bildercyklus bot die von Preller sorgfältig studirte südliche Natur die Motive für den Schauplatz, auf welchem die Schicksale des göttlichen Dulders sich vollziehen. Es liegt in den festgeschlossenen Formen der südlichen Pflanzenwelt, in den reicheren Gegenfätzen, hier üppigster Kultur, dort von Menschenhand scheinbar unberührter Oede und Wildheit, in den ausdrucksvollen scharfen Linien der Landschaft ein ähnlicher Charakter, wie in dem elementaren Leben der heroischen Vorzeit. Wie uns nackte schöne Körper am häufigsten jenseits der Alpen entgegentreten, wie wir die Modelle für ideale Gestalten am liebsten den Kindern des südlichen Himmels entlehnen, so fühlen wir uns auch im Angesichte der südlichen Natur am raschesten der gewöhnlichen Gegenwart entrückt und den alten Zeiten, voll von großer Einfachheit und unversehrter Ursprünglichkeit, genähert. Bei aller Begeisterung für die südliche Landschaft und insbesondere für den Lieblingsplatz seiner Studien, die Serpentara bei Olevano, war Preller doch auch für die Reize der nordischen Natur empfänglich, welche ihm Gelegenheit boten, seine Farbenkunst zu entwickeln. Ebenfowenig hinderte ihn die idealistische Richtung, die Natur scharf zu beobachten und auch in Einzelheiten mit außerordentlicher Wahrheit wiederzugeben.

4. Die Romantiker.

Außere und innere Gründe stempelten Rom im Anfange unseres Jahrhunderts zur Hauptstadt deutscher Kunst. Wohl waren auch in Rom die öffentlichen Zustände beklagenswerth, die Armuth groß, die Zahl der Kunstfreunde gering. Doch blieb der Phantasie im Angesicht der Reste alter Herrlichkeit die Flucht aus der Gegenwart möglich. Hier allein fand die idealistische Richtung an den antiken Mustern einen richtigen Wegweiser und, wenn sie abzuirren drohte, einen kräftigen Mahner. Das alles fehlte den Künstlern auf deutschem Boden. Die klassische Kunstweise wurde scheinbar auch hier an einzelnen Akademien gepflegt, aber nicht in dem Sinne, wie der römisch-deutsche Kreis seit Carstens sie auffaßte, sondern nach der älteren manirirten Art, schablonenmäßig, ohne alle Spur poetischer Begeisterung und wahrer Empfindung. Einen kräftigeren Anstoß zur Belebung des klassischen Stiles versuchten die Weimarischen Kunstfreunde unter Goethe's Auspicien und unter dem thätigen Beistande seines Freundes und Kunstberathers, Johann Heinrich Meyer's aus Zürich, zu geben. Sie belehrten in den Propyläen durch feinsinnige Aufsätze die Außenstehenden über die rechten Ziele der Kunst, sie stellten den Künstlern selbst Aufgaben und vertheilten (1799—1805) für die besten Lösungen Preise. Gegen den Hang

zum Platten, Natürlichen, Sentimentalen kämpften sie an und empfahlen Gegenstände der Darstellung, welche schon durch ihren Inhalt bedeutend, überdies Malern und Bildhauern gleich günstig sind. Namentlich die antike Sagenwelt und die griechischen Dichtungen erschienen ihnen am besten geeignet, die Phantasie zu beleben. „Homers Gedichte sind von jeher die reichsten Quellen gewesen, aus welchen die Künstler Stoff zu Kunstwerken geschöpft haben. Vieles ist bei Homer so lebendig, so einfach und wahr dargestellt, daß der bildende Künstler bereits halbgethane Arbeit findet.“ Kein Zweifel regt sich gegen die Wahrheit des Satzes. Der Künstler, der Mühe der Erfindung überhoben, darf seine ganze Kraft auf die Form und den Ausdruck verlegen. Goethe hat aber bei einem anderen Anlasse noch ein zweites goldenes Wort gesprochen. „Daß doch der bildende Künstler mit dem Poeten wetteifern will, da er doch eigentlich durch das, was er allein machen kann und zu machen hätte, den Dichter zur Verzweiflung bringen könnte“. Beide Aussprüche lassen sich vereinigen, wenn man den ersten so erläutert, daß die Anlehnung an einen großen, in unserer Bildung fest und allgemeinen wurzelnden Dichter — und nur ein solcher ist gemeint — die Pflicht des Künstlers nicht ausschließt, die poetischen Gestalten noch einmal selbständig in seiner Phantasie zu formen. Sonst liefert er nur Illustrationen zu Dichterverken. An dem Unvermögen der Künstler, die ihnen gestellten Aufgaben frei zu erfassen, scheiterten die Bestrebungen der W. K. F. weniger, als an dem didaktischen Elemente, welches sich dem Unternehmen beigemischt hatte. Erfolgreich hätte sich daselbe überhaupt nur in einer kunstfreundlichen Zeit entwickeln können. Zur Kunstfreude waren aber damals die deutschen Zustände nicht angethan. Die Kriegerunruhen und die politische Unsicherheit gestatteten keine Verwendung der Kunst im öffentlichen Dienste. Die allgemeine Verarmung führte aus privaten Kreisen der Kunst nur wenige Förderer zu. Vor allem hemmend wirkte der dürftige Verkehr der Künstler mit dem Publikum. Wir kennen die Thätigkeit der älteren Künstler gegenwärtig besser und vollständiger, als es ihren Zeitgenossen möglich war. Oeffentliche Sammlungen, Ausstellungen bieten uns ein treues und umfassendes Bild ihres Wirkens, während so lange sie lebten, ihre Werke nur einem engen Kreise von Freunden zugänglich waren, gewöhnlich aus der Werkstätte unmittelbar in die verschlossenen Räume des Besitzers wanderten. Vollends was Künstler in unseren Tagen schaffen, wird in der Regel nach kurzer Zeit Gemeingut aller Gebildeten. Auf diese Art weckt jedes einzelne bedeutende Kunstwerk einen reichen Wiederhall, die Kunstrichtungen schlagen breitere Wurzeln, die Künstler treten in engere Wechselbeziehungen zu einander. Am Anfange des Jahrhunderts wußten

die Künstler wenig von ihren Genossen, das Volk noch weniger von seinen Künstlern. Bei der Abgeschlossenheit der Künstler fanden sie nur langsam Verständniß ihres Wirkens und Nachfolge in ihren Zielen. Wir waren eben damals eine literarisch gebildete, aber keine kunstpflgende Nation. Die Literatur spielte daher auch in der Geschichte der bildenden Künste eine führende Rolle und übte auf die Wandlung und Entwicklung unseres Kunstlebens entscheidenden Einfluß. Wie die klassische Richtung durch Winckelmann's Schriften eingeleitet wurde, so nahm auch die romantische Schule von einer literarischen Bewegung ihren Ausgangspunkt. Ihr Programm schrieben Wackenroder, Tieck, Friedrich Schlegel.

Anfangs erschien die romantische Weltanschauung für die bildenden Künste wenig fruchtverheißend. Wackenroder, dessen von Tieck ergänzte Schriften: *Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders* (1797) und *Phantasien über die Kunst* (1799) vielen Künstlern als Brevier galten, war eine sensitive, musikalisch empfindende Natur ohne Klarheit und Schärfe, voll Begeisterung für das Schöpferische der Kunst, aber selbst unfähig zu schaffen. Die Impotenz suchte er durch Enthusiasmus zu ersetzen. Dabei verwechselte er fortwährend die Fähigkeit zu genießen mit der Kraft zu schaffen. Heiße Empfindung übermannt den Betrachter eines Kunstwerkes. Wackenroder meint, heiße Empfindung habe das Werk geschaffen. Das Kunstwerk weckt Begeisterung. Der Romantiker hält die Begeisterung für die einzige Quelle künstlerischer Erfolge. Zur Andacht stimmen einzelne Gemälde; demgemäß sind sie auch in einer andächtigen Stimmung dem Künstler vom Himmel geoffenbart worden. Der Glaube, daß jedes Kunstwerk ein Geheimniß in sich berge, auf ein Höheres hinweise, symbolisch zu fassen sei, führte entweder zu einer phantastischen Ueberschwänglichkeit, zu einem Zerfließen aller Gedanken und Verschwimmen aller Formen oder zu einem anmaßenden Dilettantismus, welcher seine mangelhafte künstlerische Ausbildung hinter angeblichen tiefen Ideen verbarg. In der That sprachen die ersten Versuche, die romantischen Lehren in der Malerei zu verwerthen, wenig an und ernteten die ältesten Vertreter der romantischen Kunst, welche sich vornehmlich in Dresden sammelten, der Hieroglyphmaler Otto Runge, der fromme Klinkowström u. a. spärliche Lorbeeren.

Selbst der begabteste unter ihnen, der Landschaftsmaler *Kaspar D. Friedrich* (1774—1840) verlor sich nicht selten in abstrakten, formlosen Einfällen. Es steckte aber dennoch ein guter, für die Kunstentwicklung fruchtbarer Keim in der romantischen Bewegung. Mit der Verherrlichung des Mittelalters, mit der gesteigerten religiösen Stimmung traf sie den Ton, welcher in den Jahren tiefer nationaler Erniedrigung die Volksseele durchzitterte. Die Rettung

aus den gegenwärtigen Nöthen, Trost und Muth fanden viele in dem Gedanken der alten Größe des Vaterlandes, in der religiösen Erhebung des Geistes. Indem die Romantiker die Künstler auf den Gestaltenkreis der heimischen Vorzeit und des christlichen Lebens hinwiesen, zeigten sie ihnen den Weg zum Herzen des Volkes, sicherten sie ihnen wenigstens die Theilnahme und das Verständniß in weiteren Kreisen. Sie hatten viel wüste phantastische und irrige Vorstellungen verbreitet. Eine Mahnung aber sprachen sie aus, welche alle Vorwärtstrebenden in der deutschen Künstlerwelt an sie fesseln mußte: die Betonung wahrer, unmittelbarer Empfindung bei allem künstlerischen Schaffen. Das Wort zündete in den jugendlichen Geistern, welche unter dem Joche akademischer Disciplin seufzten und in den Kunstschulen das Komponiren nach mechanischen Regeln gelehrt wurden. Natürlich geriethen diese durch ihr Bekenntniß der neuen Lehren mit den Akademien in Widerstreit und sahen sich gezwungen, auf einem anderen als dem akademischen Schauplatze ihre Thätigkeit fortzusetzen. Noch hatte sich Roms überlieferter Ruhm als der rechten Hochschule künstlerischer Bildung unverfehrt erhalten. Gerade jetzt kam wieder Kunde von dem regfamen freien Leben der Bildhauer und Maler in Rom. So zog denn 1810 und in den nächstfolgenden Jahren eine kleine Schar über die Alpen, um im fernen Lande deutsche Kunst zu pflegen. Diese neuen Romfahrer unterschieden sich gewaltig von ihren Vorgängern, nicht nur in ihrem äußeren Auftreten, sondern noch mehr in ihren Zielen und künstlerischen Anschauungen. Sie kamen nicht zum klassischen Rom, sondern zum christlichen Rom gepilgert. Ihre Ideale suchten sie nicht in der Antike, sondern in den italienischen Malern des vierzehnten und fünfzehnten Jahrhunderts, in welchen sie den frommen Glauben mit herzengewinnender Schönheit vermählt entdeckten. Die Beziehungen zwischen der älteren und jüngeren Künstlergruppe nahmen daher gar bald eine feindselige Färbung an, die sich z. B. in dem Spottnamen „Nazarener“ für die Anhänger der christlich-romantischen Richtung äußerte. Dennoch fehlte es nicht an verwandten Zügen zwischen den beiden Kunstweisen. Gemeinsam war beiden der Widerstand gegen die akademische Manier, gemeinsam auch die Forderung, daß der poetischen Empfindung bei der Komposition eines Bildwerkes der Löwenantheil gesichert bleiben müsse und die letztere von innen heraus, aus den Gedanken sich entwickeln, nicht mit der gefälligen Zusammenstellung von schönen Gestalten und mit bloßem rhetorischen Pathos sich begnügen müsse. Auch in der Scheu vor dem Naturalismus, vor dem allzu starken Eingehen auf die mannigfaltigen Reize der äußeren Erscheinung trafen beide Richtungen zusammen. Dadurch erscheinen sie trotz

allem Gegenfatze als zusammengehörig. Es befremdet deshalb auch nicht, daß die beiden Weifen ſich unmittelbar berühren und einzelne Perſönlichkeiten in ihrer künftlerifchen Erziehung beiden ſich gleichmäßig verpflichtet fühlten.

Vier junge Männer, welche 1810 aus der Wiener Akademie wegen ihrer ketzerifchen Kunftanfichten „quafi ausgeftoßen“ worden waren, traten zuerft zu einer kleinen Künftlergemeinde zuſammen: Friedrich Overbeck, welcher 1789 in Lübeck geboren war, der ein Jahr ältere Frankfurter Franz Pforr und die beiden Schweizer Ludwig Vogel und Hottinger. Mit Ausnahme von Overbeck ſind die anderen Maler gegenwärtig mehr oder weniger verſchollen. Daſelbe gilt von der Mehrzahl der Nachzügler, die ſich allmählich ihnen anſchloffen und in den Räumen des aufgehobenen Kloſters S. Ididoro auf dem Monte Pincio als wahre Kloſterbrüder ihre Studien gemeinſam trieben.

Es fällt auf, daß gar manchem der Jünger dieſer Schule nur ein einziger Wurf gelang und nach demſelben ihre Kraft für immer erlahmte. Dieſes iſt z. B. mit *G. Heinrich Näke* in Dresden (1786—1835) der Fall, deſſen h. Elifabeth, jetzt im Naumburger Dom (No. 269, 4), zu den beſten Leiſtungen des Overbeck'ſchen Kreiſes zählte. Zuweilen bildete freilich die Annäherung an die Nazarener nur einen Durchgangspunkt in der Entwicklung einzelner Künftler. So trat anfangs *Julius Schnorr* aus Leipzig vollkommen in ihre Fußtapfen. Namentlich ſeine Hochzeit zu Kana, 1819 in Rom gemalt, jetzt im engliſchen Privatbeſitz, darf geradezu als ein Muſter der ganzen Richtung gelten. Die anſpruchsloſe Färbung läßt die eigenthümlichen Vorzüge des Werkes: die heitere Stimmung, welche über der Scene lagert, die Feinheit der Linien und (bis auf die Hauptperſon) die Schärfe und Klarheit des Ausdruckes offen zu Tage treten. Vielfach klingen die alten Florentiner an. Denn merkwürdiger Weiſe haben dieſe begeiſterten Verehrer altdeutſchen Wefens ſich excluſiv an die italieniſchen Vorbilder, beſonders an die umbrifchen Meiſter gehalten. Nicht dadurch aber haben ſie ſich uns entfremdet. Das leichte Einleben in fremde Welten rühmt ja der Deutſche gern als einen nationalen Vorzug. Sie haben aber die Scheu vor dem Naturſtudium zu weit getrieben. Stets in Sorge, es möchte die Betonung der Reize der äußeren Erſcheinung die poetiſche Empfindung, die Unmittelbarkeit des Ausdruckes zurückdrängen, begnügten ſie ſich mit einer allgemeinen Formensprache. Wie Silhouetten heben ſich die Geſtalten von dem perſpektiviſch kaum vertieften Hintergrunde ab, hart ſind die Umriſſe gezeichnet, ohne Individualität die Körper geſchildert, kunſtlos die Farben aufgetragen. Sündhaft und ſinnlich hielten ſie nicht ſelten für Wechſelbegriffe und ſchränkten daher die ſinnliche Schönheit

in ihren Schöpfungen auf das engste Maß ein. Alles Nackte vermieden sie nach Kräften. Auf poetische Schwärmerei durfte anfangs die Hingabe an das christliche Mittelalter zurückgeführt werden. Ein ideales Bild desselben schwebte der Phantasie vor, frei von den Schranken des besonderen kirchlichen Bekenntnisses. Diese jugendliche Romantik besaß aber, wie es ihre Natur mit sich brachte, keine lange Dauer. Die weitere Entwicklung zeigt viele der sogenannten Klosterbrüder im Dienste der katholischen Kirche, in welcher sie das mittelalterliche Glaubensideal verwirklicht erblickten. Vollends als die katholische Kirche in der Restaurationsperiode sich zu größerer Macht erhob und alle Mittel in Bewegung setzte, den eine Zeit lang verlorenen Einfluß auf die Bildung wieder zu gewinnen, knüpfte sie auch zu der Kunst engere Beziehungen an. Es kam eine Schule auf, welche auf die Freundschaft und die Billigung der katholischen Kirche das größte Gewicht legte und mit Absicht den Gegensatz zu der herrschenden Bildung pflegte. Die Vertreter dieser Richtung fanden außerhalb Roms in den katholischen Provinzen Deutschlands und namentlich in Oesterreich, wo sie auch politischen Tendenzen sich hilfreich erwiesen, reiche Gunst. Kein einziger derselben erreichte auch nur annähernd den Ruhm und die Bedeutung des ältesten Gliedes der Künstlergemeinde von S. Isidoro — *Friedrich Overbeck's*. Seine natürliche Begabung sicherte ihm, gleichviel welcher Richtung er huldigte, einen hervorragenden Platz unter den Mitstrebenden. Weiter aber verstand er seine Empfindungen, sein Auge und seine Hand so zu formen, daß die strenge Kirchlichkeit der Komposition, der religiöse Charakter der Gestalten nicht als eine von äußeren Mächten ihm aufgezwungene Tendenz, sondern als der ungesuchte Ausfluß seiner Persönlichkeit erscheint. Overbeck arbeitete überaus langsam und bedächtig. Oft vergingen viele Jahre, ehe ein angefangenes Werk vollendet wurde. Dieses war z. B. der Fall bei dem Bilde: der Einzug Christi in Jerusalem, welches mit der Klage um den Leichnam Christi, wie das erstere Werk in seiner Vaterstadt Lübeck ausgestellt, den besten Begriff von der älteren Kunstweise Overbeck's bietet. Aus ihnen spricht ein naiv lebendiger Sinn, eine ungetrübte Freude an der äußeren Erscheinungswelt und ein liebevolles Naturstudium, während spätere Oelbilder, wie der „Bund der Künste mit der Religion“ in Frankfurt durch die vielen eingemischten abstracten Vorstellungen oder die Krönung Mariä im Kölner Dom durch die sichtliche Scheu vor allzugroßer Naturwahrheit wenig anziehend wirken. Ein richtiges Gefühl leitete Overbeck in seinem höheren Alter, das Maß der Vollendung seiner Bilder freiwillig einzuschränken, auf die Ausführung in Oelfarben gern zu verzichten und mit dem Entwerfen von Zeichnungen und Kartons sich zu be-

gnügen. Die grundsätzliche Abneigung gegen ausgedehnte Farbstudien und eingehende Naturbeobachtungen, weil sie den profanen Charakter des Kunstwerkes fördern, wirkte hier nicht störend. Sein feines Naturgefühl und erstaunliches Formengedächtniß reichten für den Grad der lebendigen Wahrheit, welchen die Zeichnung erzielt, vollkommen aus; in der Zeichnung und im Carton konnte er endlich feiner Empfindung ungehindert den deutlichsten Ausdruck geben. Auf diesen Kreis von Arbeiten ist Overbeck's Ruhm am festesten gegründet. In erster Linie sind die durch den Kupferstich vervielfältigten „Vierzig Zeichnungen zu den Evangelien“ (im Besitze Lotzbeck's auf Schloß Weyhern in Baiern) zu nennen, die vollendetste Schilderung, welche das Leben Jesu in unserem Jahrhunderte erfahren hat, ergreifend durch die innige Wahrheit des Ausdruckes, entzückend durch die Anmuth der Linien und die einfache Größe der Komposition. Ihnen schließen sich die in Holzschnitt reproducirten Sieben Sakramente an, gleichsam als Teppiche gedacht. Das Mittelbild, den biblischen Anlaß zur Einsetzung oder die Spendung des Sakramentes darstellend, wird von einer Bordüre eingefasst, in welcher symbolische Beziehungen und Anspielungen Platz finden. Noch im höchsten Alter zeichnete Overbeck mit jugendlicher Frische Scenen aus dem Leben Petri, bestimmt, in der Kathedrale von Diakovar in Slavonien in Fresko ausgeführt zu werden. Als Beispiel der späteren Richtung Overbeck's möge die verkleinerte Nachbildung eines Kartons: Die Berufung der Apostel (No. 267, 5) dienen.

Von Anhängern und Mitstrehenden (eigentliche Schüler besaß Overbeck nicht) verdienen nur wenige Künstler besondere Erwähnung. *Philipp Veit*, der Enkel des Philosophen Mendelssohn, 1793 in Berlin geboren, kam 1815 nach Rom, schloß sich hier dem Kreise, der sich um Overbeck und Cornelius gesammelt hatte, eng an, entfaltete die strengere kirchliche Richtung erst in Frankfurt, wohin er 1830 übersiedelte, und in Mainz, wo er, mit der Ausmalung des Mainzer Doms beschäftigt, hochbetagt 1878 starb. Den Reizen einer ausgebildeten Farbentechnik war er zugänglicher als Overbeck, daher auch der Schwerpunkt seiner Wirksamkeit in Staffeleibildern (Madonna mit Engeln in der römischen Kirche Trinità di monte und Frauen am Grabe Christi im Frankfurter Museum) ruht. Auch das Porträtfach wurde von Veit gern und mit ziemlichem Erfolge gepflegt. — Ein anderer Nachfolger Overbeck's, der in Kratzau in Böhmen 1800 geborene *Joseph Führich* schien lange Zeit in der Rolle eines schroffen Parteigängers seinen Haupttriumf suchen zu wollen. Tiefer als die meisten Genossen verstrickte er sich in seiner Jugend in den Irrgängen der Romantik und schwärmte für hölzerne Ritter und überzarte Ritterfräulein;

später als er von Rom (1826—1829) wieder nach Oesterreich zurückkehrte, zuerst in Prag, dann (seit 1834) in Wien sich niederließ, betonte er in übertriebener Weise die kirchliche Gesinnung. Erst das Greisenalter milderte alles Harte und Schrofte, löste die Phantasie aus den freiwillig festgezogenen Banden und gab seiner Kunst den rechten Aufschwung. Daß er in seiner Jugend mit der altdeutschen Kunst, besonders mit Dürer sich befreundet hatte, kam ihm jetzt zu Statten und verlieh seinen Gestalten eine markige Kraft, welche bei den übrigen Genossen der Richtung nicht angetroffen wird. Seine in Holz geschnittenen oder in Kupfer gestochenen Zeichnungen: der Pfalter und bethlehemitische Weg, die Nachfolge Christi, der verlorene Sohn (No. 271, 1), alles erst in späteren Lebensjahren geschaffene Folgen von Blättern, verwandelten auch frühere Gegner des begabten Mannes in Verehrer. — Beweglicher und vielseitiger tritt uns das Talent des letzten bedeutenden Vertreters des Overbeck'schen Kreises entgegen. *Eduard Steinle* aus Wien, seit seinen römischen Studienjahren in Frankfurt feßhaft, entwickelt nicht allein im Fache der kirchlichen Malerei eine staunenswerthe Fruchtbarkeit — außer zahlreichen Fresken, Kartons für Kirchenfenster, hat er weit über hundert religiöse Tafelbilder geschaffen — sondern behandelt auch in Aquarellen und Zeichnungen mit Vorliebe der Märchenwelt und den Dichtungen Shakespeare's (No. 271, 2) entlehnte Motive. Selbst die Theaterdekoration blieb ihm nicht fremd. Der geistreiche, oft pikante Zug, der sich in den Darstellungen letzterer Art kundgiebt, deutet bereits eine Lockerung der strengen Schulzucht an, wie denn überhaupt Overbeck's Richtung, wenn auch ihre Vertreter noch vielfach Beschäftigung finden, ihren Abschluß erreicht haben dürfte.

5. Cornelius' Anfänge.

Eine Doppelschicht lagerte am Anfange unseres Jahrhunderts auf dem römischen Kunstboden. Nach den Klassikern waren die christlichen Romantiker gekommen. Diesen beiden Richtungen schloß sich noch eine dritte an, äußerlich zu den Romantikern sich haltend, in den künstlerischen Grundfätzen aber vielfach den Klassikern befreundet, mit welchen sie die unbefangene Weltanschauung und die Freude an einer kräftigeren, reicheren Formensprache verknüpft. Eigenthümlich erscheint an derselben die stärkere Betonung des nationalen Elementes.

Im Herbste 1811 wanderte *Peter Cornelius* mit mehreren Genossen über die Alpen. Im Jahre 1783 in Düsseldorf geboren, hatte Cornelius es schon als Knabe und Jüngling nicht an eifrigen Kunstübungen fehlen lassen. Leider waren die Muster und Vorlagen

nicht immer der besten Art, so daß es ihm nachmals viele Mühe kostete, einzelne Angewöhnungen, z. B. in dem Faltenwurfe, abzustreifen. Aber noch rascher als die technische Fertigkeit entwickelte sich seine Phantasie. „Wir haben den Kopf voll Poesie, aber wir können nichts machen“, lautet ein Bekenntniß aus Cornelius' Jugendjahren. Den Besten will er es gleichthun, kühne Pläne entwirft er, große Werke hofft er zu schaffen, dem Dichter fühlt er sich wahlverwandt. Bei dieser Anlage, welche er, von einem energischen Charakter unterstützt, großartig ausbildete, kann es nicht als bloßer Zufall erscheinen, daß die erste, glänzend durchgeführte Arbeit nach manchen wenig gelungenen Versuchen sich an einen Dichter anlehnt. Die Zeichnungen zu Goethe's Faust, zwölf Blätter, durch den Kupferstich vervielfältigt, weckten die Aufmerksamkeit weiterer Kreise auf Cornelius, sind als sein frühester Erfolg zu begrüßen. Ist auch der Stil noch nicht ausgeglichen, der Ausdruck bald übertrieben, bald zu gleichgiltig, der Gesichtstypus nicht immer glücklich gewählt, so kommen doch schon hier die gerühmten Eigenschaften seiner späteren Kunstweise, die Vertiefung in die Charaktere und die markige Kraft der Formen, zur Geltung (N. 269. 1. u. 3). In Rom trat Cornelius in den Kreis der Klosterbrüder. Doch ließ er sich bei aller persönlichen Freundschaft und neidlosen Anerkennung ihrer Verdienste in seinem Wege nicht beirren. In die ersten römischen Jahre fallen die Zeichnungen zu dem Nibelungenliede, welche gleichfalls durch den Kupferstich verbreitet wurden. Ein Mann, dessen Phantasie so gern mit der heimischen Vorzeit sich beschäftigte, der von der Größe der alten deutschen Kunst, besonders Dürer's, so tief berührt wurde, und der den nationalen Zug mit Stolz in sich lebendig erkannte, konnte die Schicksale des Vaterlandes nicht mit Gleichgiltigkeit betrachten. Rom lag wohl weit weg von dem Schauplatz der Freiheitskämpfe. Nur langsam und dumpf gelangte der Wiederhall derselben bis in den Kreis der römisch-deutschen Künstler. Aber jede Nachricht traf die Herzen und entflammte den Patriotismus. Daß die Deutschen in Rom mit dem Vaterlande sich im Geiste eng verbunden fühlten, dafür hatte Wilhelm Humboldt, der mehrere Jahre hier als preussischer Gefandter lebte und mit den Künstlern freundschaftlich verkehrte, gesorgt. Gerade jetzt arbeitete *Christian Rauch* an dem Grabmale der Königin Luise, die gestorben war in den Tagen tiefster nationaler Erniedrigung, mit dem Stachel des Schmerzes über das vom Untergange bedrohte Preußen im Herzen und nun wie ein Genius allen Deutschen im Freiheitskriege vorschwebte. Wenn auch Cornelius nicht so fieberhaft den Ereignissen folgte wie Rauch, dessen Enthusiasmus die Aufmerksamkeit der brutalen französischen Polizei erregte und ihre Verfolgungswuth anstachelte, so

jauchzte doch auch seine Seele auf, als die Nachrichten von den deutschen Siegen und der endlichen Befreiung des Vaterlandes kamen. Daß auch die Kunst Antheil haben werde und haben müßte an der wieder erstandenen Größe des deutschen Volkes, stand bei ihm fest. Wie er sich diesen Antheil dachte, welche Folgen er sich von dem Triumphe der heimischen Waffen für die Künste versprach, sagt uns sein Brief an Görres vom 3. November 1814: „Für das kräftigste, ich möchte sagen das unfehlbare Mittel, der deutschen Kunst ein Fundament zu einer neuen, dem großen Zeitalter und dem Geist der Nation angemessenen Richtung zu geben, halte ich die Wiedereinführung der Fresko-Malerei, so wie sie zu Zeiten des großen Giotto bis auf den göttlichen Raffael in Italien war.“ So ging die bedeutame Wendung, welche die deutsche Kunst in den nachfolgenden Jahrzehnten nahm, indem sie die monumentale Malerei zu ihrem Schwerpunkte erkor, nicht aus zufälligen äußeren Umständen hervor. Sie steht vielmehr mit den großen Ereignissen und dem wiedererwachten nationalen Leben in festem Zusammenhange.

Cornelius' Wunsch sollte bald, wenn auch in bescheidenem Umfange in Erfüllung gehen. Der preußische Consul in Rom, Bartholdy, machte Cornelius und dessen Freunden den Antrag, ein Zimmer in seiner schön gelegenen Wohnung auf dem Monte Pincio mit Wandgemälden zu schmücken. Im Jahre 1816 begann die Arbeit, an welcher außer Cornelius noch Overbeck, Veit und der Sohn des berühmten Bildhauers Schadow, Wilhelm Schadow, theilnahmen. Mit glücklichem Griffe wurde die Geschichte des ägyptischen Joseph zum Gegenstande der Schilderung gewählt. Sie bot viele menschlich ergreifende, künstlerisch dankbare Züge und bedrohte nicht den damals bereits gefährdeten Frieden im römischen Künstlerkreise. Weder Klassiker noch christliche Romantiker konnten an dem Werke Anstoß nehmen. Große Schwierigkeiten erwuchsen allein aus der Unkenntniß der Freskotechnik, in welcher kein einziger der Genossen heimisch war. Mühsam tastend und rathend, gleichsam experimentirend gelangten sie allmählich zu einer genügenden Fertigkeit im Handwerke. Unter den erzählenden Bildern sind die von Cornelius gemalten: die Traumdeutung und die Wiedererkennung der Brüder (No. 267. 6) unbestritten die besten. Overbeck's Verkauf Joseph's an die Aegypter (No. 268. 1) zeigt neben unvermittelten Reminiscenzen an die alten Italiener vielfach einen stumpfen Ausdruck der Köpfe. Ungleich glücklicher war dieser in dem Halbrundbild über der Thüre: die sieben mageren Jahre; ebenbürtig steht ihm Veit in der Schilderung der sieben fetten Jahre (No. 267. 4) zur Seite. Beide Künstler haben später diese Kraft des Ausdruckes und diese unbefangene lebendige Formen-

sprache niemals wieder erreicht. Der gute Ausgang des ersten Versuches bestimmte einen römischen Edelmann, Marchese Massimi, drei Räume in dem Casino seiner Villa (in der Nähe des Laterans gelegen) von denselben Künstlern mit Fresken schmücken zu lassen. Aus den drei größten Dichterwerken Italiens, der göttlichen Komödie, dem befreiten Jerusalem und dem rasenden Roland sollten die Künstler den Inhalt ihrer Bilder schöpfen. Overbeck übernahm das Taffozimmer, wurde aber später von Führich abgelöst. Erfolgreicher als Overbeck, dessen ängstlicher Sinn vor jeder scharfen Charakteristik besonders leidenschaftlicher Stimmungen und energischer Handlungen zurückscheute, war Julius Schnorr in seinen Ariostobildern, so wenig auch die ungünstige Raumgliederung und der theilweise bis zum Verworrenen abenteuerliche Inhalt des Gedichtes ihm die Aufgabe erleichterten. Die Dantescenen hatte sich Cornelius vorbehalten. Doch kaum waren die Entwürfe für die Gewölbedecke (aus dem Paradiese) festgestellt, als ihn (1819) der Doppelruf nach Düsseldorf und München traf.

Mit dem Austritte Cornelius' verlor der römische Künstlerkreis seinen festen Schluß und Halt. Cornelius hatte stets mäßigend auf die Parteien gewirkt, durch sein Beispiel die einseitig schroffe Richtung der Klosterbrüder, deren Verdienste er willig anerkannte und Gegnern gegenüber vertrat, gemildert. Nun löste sich die Gemeinde, und die Parteien begannen sich scharf zu trennen. Seitdem sank auch allmählich Roms Bedeutung für die moderne, insbesondere die deutsche Kunst. Bisher war es der wichtigste Schauplatz deutscher Kunstthätigkeit gewesen. Was seit dem Ende des vorigen Jahrhunderts auf deutschem Boden gearbeitet worden, trat vollständig gegen die Schöpfungen der Deutschrömer zurück. Nach Rom hatte sich, so schien es, die deutsche Phantasie geflüchtet, hier wieder zuerst neue Wurzeln geschlagen. Nun aber regte sich in der Heimat selbst wieder die während der Kriegsjahre unterdrückte Freude an der Kunstpflege. Mit der erweiterten Wirksamkeit der Künstler war aber auch ein steigend inniger Verkehr mit dem heimischen Publikum verknüpft. Die Künstler hörten auf, sich in Deutschland wie Verbannte einsam zu fühlen und nach dem gelobten Lande am Tiberstrom zu sehnen. Nur langsam ging natürlich diese Wandlung der Verhältnisse vor sich. So lange Thorwaldsen in Rom weilte, besaß der Künstlerkreis wenigstens äußerlich einen glänzenden Mittelpunkt und zeigte sich im Leben der Genossen ein poetischer Zug. Die Anhänger der klassischen Richtung bewahrten Rom stets Treue und Liebe. Auch Cornelius fühlte zeitweilen erst, wenn seine Füße den römischen Boden berührten, die volle schöpferische Kraft in sich erwachen und wanderte gern, ehe er ein neues großes Werk begann, nach Rom.

Bildhauer hielten die längste Zeit die Verbindung mit Rom aufrecht, weil sie hier über die reichsten technische Hilfskräfte verfügten. Die Bedeutung jedoch, welche Rom seit Carstens für die deutsche Kunst gewonnen hatte, wuchs von nun an immer mehr. München und Düsseldorf wurden zunächst die Hauptstätten deutscher Kunstthätigkeit, welchen sich für das Gebiet der Architektur und Plastik bald Berlin anreihete. Und nicht in Deutschland allein begann einige Jahre nach den Freiheitskriegen wieder ein regeres Kunstleben, auch in Frankreich nahm in derselben Zeit die Malerei einen neuen Aufschwung und lenkte in andere Bahnen ein. Mit Recht darf man daher von der Uebersiedlung Cornelius' nach Deutschland 1819 und von dem Auftreten Géricault's in demselben Jahre im Pariser Salon eine neue Periode der modernen Kunstentwicklung datieren. Auch jetzt entdecken wir, wie in den Anfängen der klassischen Richtung, als sich David und Carstens gegenüberstanden, zunächst einen gemeinsamen Zug. In Frankreich wie in Deutschland machte sich das Streben geltend, die Kunst mit dem Volksthum und der nationalen Bildung enger zu verknüpfen. Géricault wählte für sein erstes großes Bild einen Gegenstand aus der unmittelbaren Gegenwart, die Nachfolger des epochemachenden Malers zeigten einen scharfen Blick für die lebendigen Interessen der Zeit. In Deutschland konnte man ein so unmittelbares Anrufen des Volksthümlichen und Nationalen nicht erwarten. Dazu waren die öffentlichen Zustände zu schwankend und unklar, fehlte uns die Sicherheit des Glaubens an eine stetige nationale Entwicklung und die Einheit der Anschauungen und Ziele. Auch standen einem solchen Vorgehen die eingebürgerten ästhetischen Grundsätze und Ueberlieferungen im Wege. Es ist bezeichnend, daß Goethe die Befreiung des Vaterlandes in dem Bilde des Erwachens Epimenides' schaute. Unbefritten hegte aber der Fürst, welcher Cornelius eine so reiche Stätte des Wirkens in München schuf, namentlich in seiner Jugend warme patriotische Empfindungen, mochte auch sein „Teutschthum“ manchmal krause Formen annehmen. König Ludwig von Baiern wollte eine nationale Kunst begründen, und ebenso erschien Cornelius die Wiederbelebung der monumentalen Malerei als das beste Mittel, die Kunst in der Heimat wieder zu Ehren und mit der idealen Bildung, welche in den besten deutschen Kreisen herrschte, in Einklang zu bringen. Die französische und die deutsche Kunst nahmen in dem Zeitabschnitte 1819 bis (ungefähr) 1850 den gleichen Ausgangspunkt. Aber gerade weil das nationale Element in demselben in den Vordergrund gestellt wurde, trennten sie sich auch sofort und gingen ohne jede engere Berührung oder wohl gar Durchkreuzung länger als zwei Jahrzehnte einfach neben einander. Unser Verkehr mit den französischen Künstlern, die so

ganz anders dachten und empfanden, auch ganz anders zeichneten und malten, blieb auf die engste Grenze eingeschränkt und vollends unwissend waren die französischen Künstler über unser Treiben. Sie lernten Cornelius und die deutsche Kunst überhaupt eigentlich erst durch die großen Weltausstellungen kennen. Denn auch die religiöse Malerei und ebenso die Plastik und Architektur gingen bei ihnen andere Wege. Was die beiden lebendigsten Culturvölker des Continents in ihrer Absonderung und Abgeschlossenheit auf künstlerischem Gebiete zu leisten vermögen, darüber belehrt uns die Geschichte der nächstfolgenden Jahrzehnte am besten.

ZWEITER ABSCHNITT: 1819-1830

I. Cornelius und die Epoche des Romantismus

Der Historiker von Europa hat nicht selten das große Schicksal nicht nur zu einem einzigen, sondern zu mehreren durch den Lauf der Jahrhunderte abwärts verknüpft. In einem Fortschritt der Geschichte, welche die Menschheit aufwärts führt, ist die Geschichte in welchen der Fortschritt sich vollzieht, und die Geschichte der Jahrhunderte verknüpft. In dem Fortschritt der Jahrhunderte, welche die Menschheit aufwärts führt, ist die Geschichte in welchen der Fortschritt sich vollzieht, und die Geschichte der Jahrhunderte verknüpft. In dem Fortschritt der Jahrhunderte, welche die Menschheit aufwärts führt, ist die Geschichte in welchen der Fortschritt sich vollzieht, und die Geschichte der Jahrhunderte verknüpft.

ZWEITER ABSCHNITT: 1819—1850.

1. Cornelius und die ältere Münchener Kunst.

Der Kronprinz von Baiern hatte allmählich einen großen Schatz antiker Sculpturen zusammen gebracht, denselben namentlich durch den Erwerb der Aegineten glänzend vermehrt. In einem Prachtbau, der Glyptothek, sollten die Marmorwerke aufgestellt, Prunkräume in der Glyptothek, in welchen der Beschauer sich erholen und auf das Studium der Sculpturen vorbereiten konnte, von Cornelius mit Fresken geschmückt werden. Die Bestimmung des Baues bedingte die Gegenstände der Schilderung. Sie wurden der griechischen Götter- und Heldenfage entlehnt und in der Weise geordnet, daß in einem kleineren Vorraume die Prometheusfage, in den zwei größeren Sälen die Weltfchöpfung und Weltregierung nach Hesiod's Theogonie und die trojanische Heldenfage zur Darstellung gelangten. Bereits in den Fresken der Glyptothek führte Cornelius die cyklische Kompositionsweise durch, welche er nachmals bis zur schärfsten Konsequenz ausbildete. Er durfte für seinen Vorgang nicht allein das Beispiel der größten Renaissancemeister wie Raffael's in der Stanza della Segnatura anrufen, sondern auch auf die Pflicht weisen, welche ihm aus der Natur der monumentalen Malerei erwuchs. Anders wird ein Einzelgemälde, welches für sich besteht und alle Wirkung konzentriert, anders eine Freske, welche mit anderen zusammen einen größeren Raum schmückt, komponiert. Die Nachbarschaft legt ihr bereits Rücksichten auf. Es darf nicht ein Bild sich hochmüthig über das andere erheben, sie sollen sich vielmehr gegenseitig unterstützen und erst im Zusammenhange, in der Gesamtwirkung die rechte Bedeutung gewinnen. Die Wandgemälde stehen in unmittelbarer Verbindung mit dem architektonischen Hintergrunde, erscheinen als die höchste und edelste Dekoration des architektonischen Raumes. Sie sind deshalb den gleichen Gesetzen wie die Architektur unterworfen und ahmen na-

mentlich die Gliederung derselben nach. Wie der Architekt die Decke und Wände in Felder theilt, die Flächen symmetrisch ordnet, so muß auch der Maler, welchem Decke und Wände eines Raumes zur Ausschmückung überwiesen werden, zwischen Decken- und Wandbildern, und dann wieder zwischen den einzelnen Darstellungen an der Decke und an den Wänden unter einander Zusammenhang und Uebereinstimmung herrschen lassen. Nur der Unterschied waltet, daß der Architekt sich mit Linien und dekorativen Formen begnügt, der Maler aber, welcher Gestalten und Handlungen schildert, zur Gliederung der Gedanken greift, den Grundgedanken gleichsam ausstrahlen, sich theilen und die Theilgedanken wieder Verbindungen und Beziehungen unter sich suchen läßt. So ist die cyklische Kompositionsweise für die Freskomalerei ein unabänderliches Gesetz, welchem sich auch Cornelius um so williger unterwarf, als sein auf das Große und Mächtige gerichteter Sinn, seine energische Natur ihn dem Wetteifer mit der Poesie geneigt machten. So müssen auch die Glyptothekfresken in ihrem Zusammenhange erfaßt werden, will man ihrem Schöpfer gerecht werden. Im Göttersaale z. B. greifen alle Scenen eng in einander und bieten, indem man das Auge vom Gewölbe zu den Wänden herabgleiten läßt, das Bild einer festen Gedankenentwicklung. Im Scheitel der Decke ist Eros, die Urgottheit, welche das Chaos löst und die Elemente — als Adler, Delphin, Pfau und Cerberus symbolisirt — bündigt, dargestellt. Ihm reihen sich in den anstoßenden Deckenfeldern die allegorischen Gestalten der Jahreszeiten und weiter die Tageszeiten an, die letzteren wieder durch mythologische Scenen verfinnlicht, z. B. der Mittag, im Anschluß an den Sommer und das Feuer, durch den Sonnenwagen, Apollo mit Daphne u. s. w. Auf den drei großen Wandflächen endlich öffnet sich dem Blicke das lichte Reich des olympischen Zeus, welcher Herakles in die Götterversammlung feierlich aufnimmt, die von Poseidon beherrschte Wasserwelt — Poseidon und Amphitrite durchfahren in Muschelwagen, von Tritonen und Nereiden begleitet, unter Arion's Klängen das Meer — und endlich das Reich des Hades mit Orpheus und Eurydike.

Eine ähnliche Gedankengliederung beobachten wir im „Heroensaale“. Die Hochzeit des Peleus und der Thetis, in das Mittelfeld der Decke gemalt, bildet den Ausgangspunkt der Schilderung, welchem dann das Vorspiel des trojanischen Krieges, das Urtheil des Paris, die Entführung der Helena u. s. w., und weiter, aber noch immer an der Decke, bedeutame Epifoden des Kampfes folgen, bis endlich drei große Wandgemälde die gewaltigen Schicksalschläge, welche die Stadt des Priamos trafen, uns vor die Augen bringen. Zugleich wird in denselben: Achilles' Zorn, Kampf um den Leich-

nam des Patroklos und Untergang Troja's, der Ton bis zum höchsten dramatischen Pathos gesteigert. Die Gemälde: das Reich der Unterwelt im Götterfaale und der Untergang Troja's im Heroenfaale genießen den weitesten Ruhm. Und in der That mußte der Maler, welcher von den Nibelungenbildern herkam, dessen Formensinn das Kräftige bis zum Wuchtigen liebte, dessen Colorit sich nur schwer zu lichter Freudigkeit hob, in diesen Darstellungen sich am raschesten heimisch fühlen. Doch enthalten auch viele der kleineren Scenen fesselnde Züge und legen Zeugniß ab von dem Reichthum seiner Phantasie.

Als Cornelius die Glyptothekfresken begann, weilte er nur als Gast in München. Seine amtliche Stellung wies ihn nach Düsseldorf, wo er auf Anregung Niebuhr's 1821 die Leitung der Akademie übernommen hatte. Er betrachtete aber Düsseldorf eigentlich nur als sein Winterquartier; hier ruhte er von der Münchener Arbeit aus oder bereitete seine Münchener Werke vor. Für seine persönliche Entwicklung blieb der Aufenthalt in Düsseldorf ohne Bedeutung, und ebenso verflüchtigten sich die Spuren, die er und seine Schüler hinterließen, in kurzer Zeit.

Im Jahre 1825 siedelte Cornelius vollständig nach München über und trat nach Langer's Tode als Direktor an die Spitze der Akademie.

Nach menschlichem Dafürhalten mußte von diesem Zeitpunkte an Cornelius' wahre Glanzperiode beginnen. Ungehemmt, mit ganzer Kraft konnte er sich dem Münchener Wirkungskreise hingeben, dieser selbst erscheint unbegrenzt, so reich und umfassend, wie ihn ein Künstler nur als Ideal träumen durfte. Saß doch seit 1825 der Mann auf dem bairischen Throne, welcher in der Wiederbelebung deutscher Kunst sein höchstes Ruhmesziel erblickte und in Cornelius den ersten Künstler der Gegenwart verehrte. Mit Zuversicht durfte dieser auf eine Fülle großartiger Aufgaben hoffen und erwarten, daß ihm volle Freiheit des Schaffens und die Möglichkeit, eine Schule groß zu ziehen, gewährt werde. Ihn traf eine bittere Täuschung. Gar bald wurde Cornelius inne, daß die ersten Münchener Jahre, während er an den Glyptothekfresken arbeitete, die glücklichsten und zugleich die fruchtbarsten waren. Das harmonische Wechselverhältniß mit den Schwesterkünsten blieb aus. Der angesehenste Baumeister Leo von Klenze stellte sich feindselig Cornelius gegenüber; selbst die Gunst des Königs erwies sich schwankend und die freie Künstlerthätigkeit hemmend. Es war doch ein wunder Punkt, daß die Kunst, welche auf nationaler Grundlage aufgebaut werden sollte, schließlich doch nur von einer einzigen Persönlichkeit abhängig blieb. Der König wollte mehr sein als ein bloßer Mäcen, er wollte nicht nur die Kunst fördern und die Mittel zu ihrer Hebung beisteuern, sondern auch auf diesem Gebiete seinen Herrscherwillen

zur Geltung bringen. Der souveräne Fürst verschmolz in unerfreulicher Weise mit dem doch nur dilettantenmäßig gebildeten Privatmanne. „Die Münchener Kunst bin ich“ lautete der Ausspruch König Ludwig's. Die Laune, die zufällige Liebhaberei spielten eine größere Rolle, als der stetigen, ruhigen Entwicklung der Kunst zuträglich war. Und weil der König sich als den Schöpfer des Münchener Kunstlebens anfah, wollte er auch noch die Früchte seiner Bemühungen genießen. Daher die Hast und fast überstürzte Eile, mit welcher er die mannigfachsten Unternehmungen gleichzeitig in Angriff nahm, die Ungeduld, dieselben beendigt zu sehen, der Wechsel des Interesses. Kaum war ein Werk begonnen, so plante er bereits ein zweites und erlahmte in dem Interesse für das frühere. Und weil die vielen gleichzeitigen Bauten seine Finanzkraft zu erschöpfen drohten, suchte er wieder durch Sparsamkeit, gewöhnlich am unrichtigen Orte angebracht, die bereitstehenden Mittel zu vermehren. In seinen persönlichen Beziehungen zu den Künstlern schied er nicht immer den König vom Mäcen und sah sich durch freimüthige Aeußerungen, welche an den letzteren gerichtet wurden, in seiner fürstlichen Würde verletzt. Es ist bezeichnend, daß die begabtesten, aber zugleich in ihrer Gesinnung selbständigsten Maler des jüngeren Geschlechtes, Genelli und Schwind, keine Gnade vor seinen Augen fanden, sogar Cornelius unter des Königs souveränem Willen oft zu leiden hatte. Gefügte, rasch arbeitende Künstler wurden von dem Könige am höchsten geschätzt, wenigstens am meisten begünstigt. Mit größerem Rechte als Cornelius dürfen Leo von Klenze und Ludwig Schwanthaler als die wahren Typen der älteren Münchener, vom Könige geschaffenen Kunst gelten. *Leo von Klenze*, vornehmlich in Paris gebildet, stand an der Spitze des Bauwesens. Die Mehrzahl der monumentalen Werke in München, außerhalb Münchens ferner die Walhalla bei Regensburg, die Befreiungshalle bei Kehlheim (No. 294, 1) wurden von ihm entworfen. Vorwiegend vertraut mit antiken Bauformen, fand er sich doch auch in der Renaissancearchitektur (Residenz, Pinakothek) zurecht. Auch die ersteren hatte sich Klenze nur äußerlich angeeignet, ohne sie zu durchdringen. Das Geheimniß, aus den konstruktiven Gliedern die Schmuckformen natürlich und nothwendig zu entwickeln, vermochte er niemals zu lösen. Für ihn blieb die griechische Architektur eine glänzende Dekoration. Dadurch und bei seiner geringen Fähigkeit zu schöner Raumdisposition kam der Grundschaden der Münchener Baubewegung, daß für das Bauwerk zuweilen erst nachträglich Zweck und Bedürfniß gesucht werden mußten, nur noch offener zu Tage. Trotz seiner Mängel zeigt aber Klenze doch eine größere Begabung als der Rheinländer *Friedrich Gärtner*, welchem der Bau der Ludwigskirche, der Feldherrnhalle, der Bibliothek (das

mächtige, im Verhältniß zu den übrigen Räumen viel zu große Treppenhaus, No. 293, 8) u. s. w. zufiel. Schwerfälligkeit der Anlage, Plumpheit der Gliederung und Trockenheit des Ornamentes entdeckte das unbefangene Auge an den Werken des Mannes, der im Gegenfatze zu dem „klassifchen“ Klenze berufen war, das „romantifche“ Princip in der Architektur zu vertreten. Darunter verftand man aber vornehmlich den frühmittelalterlichen, den fogenannten romanifchen Stil, welcher in jener Zeit ganz unpaßend mit dem Namen byzantinifcher Stil gefhmückt wurde. Schon Klenze's und Gärtner's Bauten boten Proben der mannigfachften Bauweifen, der griechifchen, römifchen, der frühmittelalterlichen und der italienifchen Renaissancearchitektur dar. Dazu kam noch *Ohlmüller's* Aukirche, ein befonders in der Faffadenbildung fchlecht geglückerter Verfuch, den gothifchen Backsteinbau in München einzubürgern (No. 294, 2), und Ziebland's Bonifaciusbasilika. Da alle diese Werke unvermittelt neben einander ftehen, in ihrer zeitlichen Folge keine Spur einer fortfehreitenden Entwicklung, eines wachsenden Verftändnisses der Aufgaben der Architektur offenbaren, fo lag der Spott nahe, daß alle diese Bauten nur einen monumentalen Kunst-atlas vorftellen, mit den Stilen wie mit Masken gewechfelt wurde. Immerhin dankt München dem Baueifer König Ludwig's die Umwandlung aus einer kleinen Refidenz in eine ftattliche Großftadt. Völlig im Sande verlief dagegen der künstlerifche Betrieb im Kreife der Sculptur. Hier herrfchte *Ludwig Schwanthaler* beinahe unumfchränkt, ein leichtes, fchnell aber oberflächlich auffaffendes Talent, welches alle Aufgaben willig übernahm, jedem Stile fich anfhmiegte, niemals grobe Fehler beging, aber auch niemals feine ganze Kraft einsetzte und fich nie Mühe nahm, den Charakter der Darftellung tief und lebendig zugleich zu erfaffen, die plastifchen Formen liebevoll durchzubilden. Kein Wunder, daß Schwanthaler's Wirkfamkeit fchon jetzt halb vergeffen ift. Vornehmlich nur durch die riesigen Verhältniffe zieht die „Bavaria“ die Aufmerksamkeit auf fich. Die zahlreichen Giebelgruppen (No. 304, 9), Friese, Reliefs befitzen wenigftens einen dekorativen Werth; die Porträtftatuen jedoch, mit welchen Münchens öffentliche Plätze bevölkert wurden, fcheinen nur zum Beweife da zu ftehen, daß der Heroenkultus eines anderen Bodens bedarf, als ihm hier bereitet wurde.

Auf die gedeihliche Wechselwirkung der Künfte mußte Cornelius verzichten; aber felbft in feinem eigenen Thätigkeitskreife fließ er auf fchwere Hinderniffe. Bereits bei der zweiten ihm übertragenen Arbeit, der malerifchen Auffhmückung der Loggien in der Pinakothek behielt er nicht mehr völlig freie Hand. Die Zeichnung der Cartons und die Ausführung, von Cornelius feinen Schülern zugefacht, wurden einem anderen Künstler übertragen.

Cornelius' Antheil blieb auf das Entwerfen der Skizzen beschränkt. Schwerlich hätte übrigens die eigenhändige Ausführung dem Werke eine größere Zahl von Bewunderern zugeführt. Als Vorbild dienten die Fresken Raffael's in den Vatikanischen Loggien. Nur in einem Punkte wich Cornelius von Raffael ab, schädigte aber gerade durch diese Abweichung seine Schöpfung. Ob man in den vatikanischen Loggien die Bogenreihen vom rechten oder vom linken Ende durchschreitet, immer trifft das Auge auf dieselbe Folge von Ornamenten an den Kuppelgewölben. Die vom Mittelgewölbe gleich weit entfernten Kuppeln zeigen auch die gleiche Dekoration. Cornelius ging noch weiter. Bei ihm stehen auch die figürlichen Darstellungen der östlichen und westlichen Hälfte der Loggien und in denselben wieder die Bilder der korrespondirenden Gewölbe in enger Wechselbeziehung. Die östliche Hälfte erzählt die Schicksale der italienischen, die westliche die Entwicklung der nördlichen Kunst, so geordnet, daß jeder Bildergruppe der einen Hälfte eine Bildergruppe der anderen im Inhalt und in der Stimmung entspricht. Das überschreitet die Grenzen naiver Anschaulichkeit und läßt die Beschreibung der Gemälde fesselnder erscheinen als ihre Betrachtung.

Den reichsten Ersatz für die bei diesem Anlaße erlittene Kränkung schien die dritte große Arbeit zu bieten, mit welcher Cornelius (1829) durch des Königs Willen betraut wurde. Es galt die Ausmalung der Ludwigskirche. Cornelius jubelte laut auf: „Schon seit sechzehn Jahren trage ich mich herum mit einem christlichen Epos, mit einer gemalten Commedia divina. Und nun tritt die himmlische Geliebte als Braut mir in aller Schönheit entgegen. Welchen Sterblichen soll ich nun noch beneiden?“ Doch auch dieses Mal harrte seiner bittere Enttäuschung. Er hatte gehofft, die ganze Kirche mit Fresken bedecken zu können; des Königs Wille schränkte ihn auf Chor und Querschiff ein und zwang ihn, den Plan eines biblischen Epos wesentlich einzuschränken. An den Gewölben malte er die Schöpfung (No. 268, 2) mit den Engelschören, den Evangelisten (No. 269, 2) und Kirchenvätern, an den Wänden des Querschiffes Geburt und Tod (Kreuzigung) Christi, an der Chorwand endlich (eigenhändig) das jüngste Gericht. Auch in dieser Einschränkung glaubte Cornelius ein ruhmreiches Werk geschaffen zu haben. Als es aber aufgedeckt wurde, traf dasselbe vielfacher Tadel. In dem Schöpfungsbilde erschienen die verschiedenen hierarchischen Ordnungen der Engel, die selbst im Mittelalter niemals volksthümlich geworden waren, die „throni, virtutes, potestates“ u. s. w. wenig verständlich, an den großen Wandbildern, auch an dem jüngsten Gerichte erschien die malerische Ausführung sogar gegen mäßige Ansprüche zurückstehend. Das geflügelte Wort des Königs: Cornelius kann nicht malen, drang in weitere Kreise.

Pietätvoll war das Wort nicht, nicht einmal ganz zutreffend. In Cornelius' Kunstweise lag nun einmal das Schwergewicht in der gedankentiefen Komposition. Die äußere Erscheinungswelt besaß für ihn nur soweit Werth und Bedeutung, als sie ihm die Mittel zum Ausdrucke seiner Gedanken bot. Die Naturformen änderte er nicht willkürlich um, sie mußten sich aber besonders in den Maßen und Verhältnissen eine Abweichung von der Wirklichkeit gefallen lassen, bis sie sich seinen künstlerischen Absichten fügten. Er besaß bereits von Natur keinen scharfen Blick für das Individuelle, wie seine Porträtzeichnungen beweisen. Gesteigert wurde diese Neigung noch durch seine Erziehung. In seiner Jugend hatte er keine technische Schulung empfangen. Als er in Rom der Freskomalerei sich zuwandte, war er auf sich selbst angewiesen und mußte diese Malweise erst tappend und rathend erlernen. Es gelang ihm über Erwarten gut; aber bald darauf zu den großartigen Aufgaben in München berufen, die seine ganze Aufmerksamkeit auf das poetische Erfinden und Komponiren hinlenkten, gewann er keine volle Sicherheit des Auges und der Hand für die technischen Probleme. Dadurch wurde er unfähig, Schüler zu bilden und mit ihrer Hilfe seine Werke nach einheitlichen Grundsätzen auszuführen. Er selbst schwankte und that nichts, seine jüngeren Kunstgenossen vor dem Schwanken zu bewahren. Er ließ sie in technischen Dingen ihre eigenen Wege gehen, gestattete ihnen sogar in einzelnen Fällen Einfluß auf seine eigene Malweise. So kam ein unharmonisches Element in seine Werke, welches ihre Wirkung namhaft schwächte und an der Lebensfähigkeit seiner Richtung zweifeln machte. Es wäre gegen die Natur gewesen, wenn Cornelius den Theil der Schuld, welchen er selbst an der geringen Fruchtbarkeit seines Münchener Wirkens trug, eingesehen und, dem Greifenalter nahe, noch eine Umkehr als Künstler versucht hätte. Er fühlte sich verletzt, wurde verstimmt und folgte willig 1841 dem Rufe des Königs von Preußen, Friedrich Wilhelm IV., nach Berlin.

Mit Cornelius' Weggang war der monumentalen Kunst in München die lebendigste Stütze und Kraft entzogen worden. Er hatte seine Gehilfen und Anhänger von der Kunst groß denken gelehrt, aber da sie selbst von der Natur nur mit mittlerer Größe beschenkt worden waren, konnten sie diese Lehren selten verwerthen. Und da Cornelius' Stil mit persönlichen Eigenheiten, selbst Schwächen eng verwebt war, so blieb ihnen auch der Weg, die eigenthümliche Formensprache des Meisters fortzusetzen und weiterzubilden, versperrt. Eine Schule im alten Sinne des Wortes hat Cornelius in München nicht hinterlassen. Von den selbständigen Künstlern stand ihm der bereits von Rom her befreundete *Julius Schnorr* am nächsten. Von seinen Arbeiten in der Villa Massimi war Schnorr abberufen worden,

um in den Sälen des Erdgeschosses im Königsbaue die Nibelungen-
sage in einer Reihe von Bildern zu schildern (No. 269, 5), woran
sich der weitere Auftrag schloß, in anderen Festsälen der Residenz
Scenen aus der alten deutschen Geschichte zu malen. Kein Mann
von hohem Schwunge und packender Kraft, verlieh er doch seinen
Werken das Gepräge gediegenen Ernstes und ehrlicher Wahrheit.
Seine Nibelungen führen uns zwar nicht in eine großartige Helden-
zeit zurück, bringen uns aber einen tüchtigen, lebensvollen Menschen-
kreis vor die Augen, der unsere Theilnahme gewinnt und in eine
gehobene Stimmung versetzt. Auch in der klassischen Richtung
versuchte er sich, indem er für die Decoration eines Wohnzimmers
des Königs die Kartons nach den Hymnen Homer's (No. 270, 2)
zeichnete. Der Erfolg war bei seinem derb kräftigen Formensinn
nur mäßig. Nach seiner Ueberfiedlung nach Dresden (1848) ent-
warf Schnorr die in Holzschnitten weitverbreiteten Bibelillustrationen
(No. 270, 1), unter welchen insbesondere die Bilder zu den späteren
Büchern des alten Testaments durch eine frische Auffassung und
energische Charakteristik hervorragen.

Nicht den geringsten Einfluß übte Cornelius auf den Künstler,
welcher neben ihm die monumentale Malerei in München am eifrigsten
pfl egte, sogar von Cornelius zu diesen Arbeiten empfohlen war.
Weder in den Fresken der Allerheiligen Kirche, noch in der dem
h. Bonifacius geweihten Basilika (No. 268, 4) schloß sich *Heinrich
Heß* der Weise des älteren Meisters an. Wo er die gewohnten
Geleise der kirchlichen Malerei verließ, geschah es, um diese durch
eine weiche, fast süßliche Färbung und eine alles Schrofne und
Scharfe vermeidende Charakteristik dem modernen Geschmacke
näher zu bringen. Den gleichen Weg schlug der Gehilfe von *Hein-
rich Heß*, *Johann Schraudolf* (1816—1879) ein, welchem die ausge-
dehnten Fresken im Speierer Dom den Ursprung verdanken. Die
Individualität des Künstlers kam nach der Natur der kirchlichen
Malerei hier schwerer zur Geltung als in jedem anderen Kunst-
kreise.

In weit höherem Maße erscheint der Landschaftsmaler *Carl
Rottmann* (1798 bei Heidelberg geb., † 1850) Cornelius wahlver-
wandt. Schon der Umstand, daß er die Freskotechnik in der Land-
schaftsmalerei wieder zur Anwendung brachte, erinnert an die äh-
nlichen Bestrebungen Cornelius'. Aber auch Rottmann's Freude an
einfach großen Formen, der in den älteren Werken meist wieder-
kehrende tiefe Ernst der Auffassung, die scharfe Betonung des
Charakteristischen, mit Ausschluß alles Nebenfächlichen, alles Mannig-
faltigen zeigen befreundete Züge. Von den Vertretern der soge-
nannten historischen Landschaftsmalerei unterscheidet sich Rottmann
dadurch, daß ihm die landschaftlichen Formen lebendig und ideal

genug erschienen, um selbständig auch ohne Nebenbeziehungen auf menschliche Zustände zu wirken, und daß er auf das rein malerische Element wie die Luftstimmung stets ein großes Gewicht legte. Rottmann's bedeutendste Schöpfung bleiben die 1830—1833 gemalten italienischen Landschaften in den Arkaden des Münchener Hofgartens. Einen größeren Effekt mögen für den ersten Anblick die griechischen Landschaftsbilder in der Neuen Pinakothek (No. 279, 3) hervorrufen, doch fehlt ihnen die vornehme Ruhe, die Harmonie des älteren Werkes.

Gekränkt und verbittert, aber dennoch mit schwerem Herzen war Cornelius von München geschieden. Die Sehnsucht nach der Rückkehr in die süddeutsche, lebensfrohe, katholische Stadt steigerte sich durch die ersten Berliner Erfahrungen. Die Arbeiten, mit welchen er sich in der für ihn völlig neuen Welt einfuhrte, z. B. das Oelbild: „Christus in der Vorhölle“ erregten Mißfallen, der König wies anfangs dem Künstler keinen festen Wirkungskreis an. Ihm schien, wie es auch bei Tieck und Mendelssohn der Fall war, die Gegenwart des Meisters zu genügen, höchstens daß er ihm kleinere Gelegenheitsarbeiten (Entwürfe zu lebenden Bildern nach Taffo u. a.) auftrug. Erst als in der Phantasie des Königs der Plan eines neuen großartigen Domes in Berlin und in Verbindung mit diesem Baue das Projekt eines Campo santo, eines Friedhofes für die königliche Familie, gereift war, gelangte Cornelius in das rechte Fahrwasser. Die vier Wände des Campo santo sollten mit Fresken geschmückt werden, zu welchen Cornelius in den Jahren 1843—1845 zum Theil in Rom die Entwürfe zeichnete. An den Kartons arbeitete er sodann mit einzelnen Unterbrechungen, bis ihn 1867 noch vor Vollendung derselben der Tod im dreiundachtzigsten Jahre abrief. An eine Ausrührung in Farbe hat Cornelius zuletzt selbst nicht mehr gedacht, sie ist auch, abgesehen davon, daß der ganze Domplan, wie es scheint, für immer in's Stocken gerathen ist, nicht wünschenswerth, da eine fremde Hand sich niemals in Cornelius' eigenthümliche Formenwelt einleben würde, Cornelius ferner kein Muster geschaffen hat, nach welchem sich ein Maler bei der Ausführung richten könnte, jeder Versuch aber, das malerische Element stärker als es der Meister vermochte, zu betonen, die Schwächen desselben nur deutlicher offenbaren möchte. Die Kartons sind in prunkvollster Umgebung in der Nationalgalerie aufgestellt. Hier endlich gewann Cornelius die volle Freiheit, den längst gefaßten Plan eines christlichen Epos, einer neuen Divina commedia zu verwirklichen. Hier hemmte ihn keine feste Tradition, wie bei streng kirchlichen Bildern, hier konnte er dichten, die Einzelszenen nach tieffinnigen Gesichtspunkten ordnen und zusammenfassen, hier das phantastische Element, das in seine Formenwelt

hineinspielt, wirksam walten lassen. Aus dem einfachen Bibelspruche vom Tode als dem Solde der Sünde und dem ewigen Leben in Christo (Römer 6, 23) entwickelt er ein umfassendes System von Gedanken und Bildern, wozu ihm die Evangelien und die Apokalypse den Stoff lieferten. Er erzählt die Erlösung von der Sünde durch Christi Geburt und Tod, schildert die Göttlichkeit Christi und die Uebertragung seiner Macht auf die Kirche als Bürgschaft der Erlösung und führt uns endlich das Ende des irdischen und den Anfang des ewigen Lebens vor die Augen. In kunstvollster Gliederung greifen die Bilder in einander. Die Fresken einer jeden Wand hängen durch einen gemeinsamen Grundgedanken zusammen, der Ton eines jeden einzelnen Hauptbildes klingt ferner in den Staffel- und Lunettenbildern unter und über demselben an, alle Predellenbilder endlich erscheinen ebenfalls durch verwandten Inhalt unter sich verbunden. Liegt offenbar der Schwerpunkt des Werkes in der cyklischen Komposition, so üben doch auch mehrere der Darstellungen für sich betrachtet, einen bedeutenden Eindruck, den größten jedenfalls die apokalyptischen Reiter (No. 268, 3, vgl. damit Dürer's Komposition No. 226, 1), da sich in dieser Scene der großartig phantastische Zug seiner Natur am freiesten gehen lassen durfte. Doch zeigen auch andere Hauptbilder, wie die Trauer um den todtten Christus, die Auferweckung des Lazarus, eine ergreifende Wahrheit der Charakteristik, insbesondere aber fesseln die Frauengruppen, welche die acht Seligkeiten vorstellen und die Hauptbilder trennen, durch ihre vollkommen plastische Erscheinung.

Die Verehrer des Meisters haben ihn gern mit den größten Künstlern des sechzehnten Jahrhunderts verglichen, dabei aber nicht beachtet, daß die Größe der letzteren auch von Laien unmittelbar empfunden wird, während Cornelius' Bedeutung den meisten Leuten erst bewiesen werden muß. Cornelius war mehr ein starker als ein reicher Geist. Für mannigfache Seiten des Seelenlebens blieb seine Phantasie spröde, für manche Theile der Erscheinungswelt war sein Interesse gering. Durch gesteigerte Energie und erhöhte Kraft des Ausdruckes ersetzt er den enger begrenzten Umfang seiner schöpferischen Kraft. Cornelius hatte eindringlich gelehrt: „Die wahre Kunst kennt kein abgefordertes Fach, sie umfaßt die ganze sichtbare Natur“. In seinen Werken tritt uns aber die menschliche Natur vorwiegend nur von einem Gesichtspunkte betrachtet, in einer bestimmten Beleuchtung, welche eine Reihe von Stimmungen und Erscheinungsformen im Dunkel läßt, entgegen. Daß allmählich mit dem Wechsel der Anschauungen und Kulturformen auch andere Auffassungsweisen als die heroisch-phantastische ihr Recht verlangten, kann daher nicht schlechthin als Abfall von der wahren und hohen Kunst beurtheilt werden. Ebenso wenig

darf man aber, wie jetzt so häufig geschieht, Cornelius' Bedeutung unterschätzen. Die organische Verbindung der Malerei mit der Architektur, in Deutschland abgesehen von der Dekoration katholischer Kirchen seit Jahrhunderten nicht versucht, ihre Erhebung zur monumentalen Kunst war eine große That. Die erfolgreiche Mahnung zum Ernste und zu vornehmer Würde, durch die Persönlichkeit des Meisters wirksam unterstützt, hob die Kunst und die Künstler in den Augen der Nation. Und wenn auch das jüngere Geschlecht, seit das Leben farbenreicher, glänzender geworden und der Blick für das Reizvolle in der Wirklichkeit der Natur und der Geschichte, der Sinn für das Individuelle sich geschärft hat und die äußeren Bedingungen der künstlerischen Thätigkeit namhafte Aenderungen erfuhren, sich den Gestalten Cornelius' nicht mehr mit voller Begeisterung zuwendet, so fand doch die Bildung der älteren Generation, welche an das wirkliche Leben, das private Dasein, so bescheidene Ansprüche machte, dafür der poetischen Phantasie den idealsten Schwung und freie Herrschaft über Maße und Formen gestattete, in Cornelius' Kunst ihren klassischen Ausdruck.

2. Die ältere Düsseldorfer Schule.

Dankte die Münchener Kunst dem persönlichen Willen eines Fürsten Ursprung und Richtung, so ging die Düsseldorfer Schule aus einem engen akademischen Vereine hervor. Die Düsseldorfer Akademie und in der ersten Zeit wenigstens die Düsseldorfer Malerschule decken sich vollständig. Nach der Wiederherstellung der Düsseldorfer Akademie durch die preußische Regierung übernahm Cornelius zuerst die Leitung. Doch wie sein Aufenthalt in seiner Vaterstadt nur wenige Jahre währte, ebenso rasch verflüchtigten sich die Spuren seiner Wirksamkeit, z. B. die Versuche, die monumentale Malerei auch in den Rheinlanden einzubürgern. Erst mit der Berufung *Wilhelm Schadow's* 1826 entfaltete sich das eigenthümliche Leben der Düsseldorfer Schule. Schadow hatte nach seiner Rückkehr aus Rom sich in Berlin niedergelassen und hier bereits als Künstler und Lehrer Anerkennung gefunden. Ob er als Maler weit über *Wilhelm Wach* und *Carl Begas* emporragte, welche neben ihm den größten Lokalruf genossen, steht dahin. *Wach* hatte in Paris unter Gros gearbeitet, dann in Rom namentlich Raffael studirt. Eine geschickte Anordnung, ein gefälliges Colorit, eine treffliche Modellirung der Gestalten läßt sich an den meisten seiner Werke loben, unter welchen die Plafondgemälde im Schauspielhause und die drei christlichen Tugenden in der Werder'schen Kirche (No. 267, 2) die bedeutendsten sind. Eine scharf ausgesprochene Individualität besitzt er so wenig wie Carl Begas, welcher in der

altdeutschen Manier sich gleich gut wie im modernen Naturalismus zurecht fand und mit den Gegenständen der Schilderung von religiösen und historischen Szenen bis zu Genrebildern (No. 277, 1) bunt wechselte. Vollends unselbständig erwies sich der süßliche Nachahmer Correggio's *Aug. von Klöber* (No. 267, 3). Nun war zwar auch Schadow keine energische, originelle Kraft, aber als Lehrer übertraf er weitaus seine Genossen, wie der Aufschwung der Düsseldorfer Akademie unter seiner Leitung, ehe er sich einem frömmelnden Mysticismus ergab, offenbarte. Mehrere Schüler folgten ihm von Berlin nach Düsseldorf und ordneten sich auch hier willig seiner ferneren Leitung unter, obschon sie alle schon selbständige Werke geschaffen hatten und der strengen Schule entwachsen waren. Sie arbeiteten gemeinsam in den Räumen der Akademie, wurden aber keine Klosterbrüder, sondern recht lebensfrohe Kameraden, an welchen der Vater Rhein wieder einmal seine Zauberwelt erprobte.

Nachmals traten freilich die übeln Folgen des engen Zusammenhaufens an den Tag. Die Gewohnheit engster nachbarlicher Thätigkeit führte zu der Gewohnheit, auch Stimmungen, Gedanken, technische Vorgänge freundschaftlich auszutauschen. Die Genossen bildeten eine kleine abgeschlossene Welt für sich, schwärmten für die gleichen poetischen Ideale und dieselben Modelle und Farben. Natürlich kam die Individualität des Einzelnen nicht zu ihrem vollen Rechte, und da die Phantasie der Künstler nur wenig von dem wirklichen großen Leben berührt wurde, so fehlte in der Regel ihren Darstellungen die frische Kraft und die volle Wahrheit. Sie begnügten sich mit der Zeichnung abstrakter Gestalten, Königen, Hirten, Räubern, die keiner bestimmten Zeit und keinem festen Raume angehörten, sie wagten sich in der Wiedergabe der Empfindungen nicht über einen engen Kreis schüchternen Fröhlichkeit, stiller Trauer hinaus. Alles Stürmische, Leidenschaftliche, Mächtige betrachteten sie mit ängstlicher Scheu, als fürchteten sie, die Sauberkeit und Sittsamkeit der Gesinnung durch den Eintritt in eine wildbewegte, energisch kämpfende Welt zu trüben.

So allgemein bis zum Verschommenen die Charaktere und die Empfindungen gefaßt werden, ebenso allgemein ist die Färbung gehalten. Sie strebt das Zierliche und Gefällige, das Glatte und Weiche an, ergeht sich in sanften Kontrasten, meidet aber Kraft und Tiefe. In den jungen Jahren der Düsseldorfer Schule merkte Niemand diese Mängel und Schwächen. Den Mittelklassen wandten sich die Künstler zu und jene, durch Kunstgenüsse nicht verwöhnt, spendeten ihnen reichsten Beifall. Sie waren dankbar für die anheimelnden, leicht verständlichen, fesselnden Schilderungen. Der flüchtige romantische Hauch, die dem Naiven und Alterthümlichen

Text zu Seemann's kunsthist. Bilderbogen, Suppl. I.

in Ausdruck und Tracht dargebrachte Huldigung berührte die Zeitgenossen, welche auch in der Poesie an solchen romantischen Nachklängen sich ergötzen, sympathisch. Vollends gewann die Herzen aller Gebildeten die mit Vorliebe gepflegte Sitte, den Inhalt der Darstellungen Lieblingsdichtern zu entlehnen, wodurch der Reiz der Schilderung namhaft erhöht und dem Betrachter der willkommenen Anlaß gegeben wurde, dann selbst den poetischen Faden weiterzuspinnen, in das Bild sich tiefer einzuleben. Die Vermittelung der Poesie haben keineswegs die Düsseldorf'schen Maler allein angerufen. Auch in der gleichzeitigen französischen Kunst läßt sich der gleiche Vorgang beobachten. Aber während die französischen Romantiker sich vorwiegend an leidenschaftlich-pathetischen Szenen begeisterten, wurden die Düsseldorf'schen durch lyrische Situationen am meisten gefesselt. Nicht selten begnügten sie sich, die Helden der Handlung in einfach gefälligen Gruppen, in ruhiger Haltung zusammenzustellen. Die französische Kunst war eben von der öffentlichen Strömung mächtig gepackt worden und hatte dieser den lauten, stürmischen Ausdruck abgeborgt. In einem stillen Winkel des Vaterlandes, unberührt von dem damals kaum sich regenden politischen Geiste lebten die Düsseldorf'schen und nährten und pflegten in ihrem Herzen nur die Empfindungen eines harmlos gemüthlichen, sinnigen privaten Daseins.

Schadow stand äußerlich an der Spitze der Schule und übte anfangs als Lehrer und Rathgeber großen Einfluß. Gar bald traten ihm aber mehrere ältere Schüler ebenbürtig zur Seite und verdrängten ihn in der Gunst weiterer Kreise. Als Frauenmaler wurde *Karl Sohn* am meisten bewundert. Seine Damenporträte, eintönig in Haltung und Charakteristik, angenehm in der Färbung, entzückten die Zeitgenossen, nicht minder die idealisirten Frauengruppen, welche er bald in reiche Gewänder hüllte und nach einem Dichterverke benannte, z. B. die beiden Leonoren, Donna Diana, bald in nackter Schönheit prangen ließ und in einer mythologischen Scene verwendete, wie Diana im Bade, das Urtheil des Paris, Raub des Hylas (No. 273, 6). In der Vorliebe für die Wiedergabe holden Formengestalten folgte ihm *Christian Köhler*, nur daß dieser öfter die Motive aus der biblischen Geschichte, wie in seinen bekanntesten Bildern: Mirjam's Lobgesang, Aussetzung Mosis (No. 274, 1) und aus dem Orient (Semiramis) holte und die Gruppen in eine lebhaftere Bewegung versetzte. In einem anderen Gedanken- und Formenkreise erwarb sich *Theodor Hildebrandt* großen Ruhm, der aber noch viel rascher verblich, als der Glanz seiner Genossen. In seiner Jugend hatte ihn eine heftige Neigung zur Bühne erfaßt, sie hallte, als er (1820) Maler wurde, noch nach, füllte seine Phantasie mit dramatischen Gestalten und begeisterte ihn für Szenen aus

Shakespeare. Die Ermordung der Söhne König Eduard, Othello, welcher Brabantio und Desdemona von feinen Siegen erzählt, u. a. Bilder danken dem Shakespearekultus den Ursprung. In einer zweiten Reihe von Werken streifte er an das novellistische Gebiet an, fuchte durch die dicht neben einander gestellten Gegensätze der Stimmung, des Charakters zu wirken, wie in dem „Krieger und seinem Kinde“, dem „kranken Rathsherrn und seiner Tochter“ u. a. Doch gelang ihm die individuelle Durchbildung der Gestalten sehr selten; auch zu einer kräftigen Naturwahrheit der Färbung gelangte er nicht, obschon er den alten Niederländern nacheiferte — der erste Düffelder, welcher von dem bloßen Naturalismus abging — und wie seine Verehrer meinten, diese auch nahezu an „Realität der Darstellung“ erreichte. Die Probe seiner Kunst (No. 273, 5) die Taufe der sterbenden Klorinda fällt in die frühere Zeit des Künstlers. Die volle Sonnenhöhe schien die ältere Düffelder Schule erreicht zu haben, als *Eduard Bendemann* mit feinen trauernden Juden in Babylon (1832) und seinem Jeremias (No. 272, 2) auftrat. Der Mendelssohn der Malerei war gefunden. Bendemann beharrte bei dem Grundton, welchen die Schule in ihren Bildern anzuschlagen liebte und ließ gleichfalls das lyrische Element mit einem leisen Anklang schwermüthiger Trauer in feinen Schilderungen vorwalten. Indem er aber daselbe mit einem heroischen Inhalte verknüpfte, den Widerschein großer Ereignisse in der Stimmung ihrer Helden zum Ausdrucke brachte, gewann er der Kunst neue Wirkungen ab. Er rückte die entlegene heroische Welt uns näher, verlieh ihr ansprechende, allgemein verständliche, menschliche Züge, milderte alles Rauhe, Herbe, Leidenschaftliche und brachte so die Helden auf den Boden zurück, auf welchem allein sie ein dem großen öffentlichen Leben fernstehendes Geschlecht erfassen konnte. Eine sorgfältig durchdachte Komposition, eine feste Zeichnung und gefällig freundliche Färbung trugen dazu bei, den Künstler und seine Werke rasch volksthümlich zu machen. Bendemann übersiedelte 1838 nach Dresden, wo ihn die Ausschmückung des königlichen Schlosses mit sinnig erdachten und fleißig ausgeführten Fresken lange Jahre beschäftigte und kehrte erst an seinem Lebensabend wieder nach Düffeldorf zurück, ohne jedoch auf den weiteren, wesentlich veränderten Gang der Schule einen großen Einfluß zu üben.

Mitten unter die fröhlichen, gern scherzenden Rheinländer verpflanzt, konnten die Düffelder Künstler auf die Dauer der lebendigen Einwirkung der neuen Heimat nicht widerstehen. Auch in ihre Kreise drang bei aller Vorliebe für das Elegische und Sentimentale ein heiterer Lebenszug und lockte zu humoristischen Schilderungen. *Adolf Schrödter* aus Schwedt war der erste, welcher

die humoristische Richtung einschlug und in seinem Don Quixote, welcher in das Studium alter Ritterbücher versunken ist, sowie in zahlreichen lustigen Zeichnungen und Illustrationen (No. 273, 3) einen wohlthuenden Gegensatz zu der hart an das Trübselige und unreif Schwärmerische streifenden Weise der Genossen offenbarte. Ein leiser Anklang an die Romantik läßt sich namentlich in seinen Ornamentblättern nicht verkennen. Auf den unmittelbaren, nüchternen Boden der Gegenwart stellte sich dagegen *J. Peter Hasenclever*, welcher in der Schilderung des Philisterthums, der kleinstädtischen Politiker, der Weinkenner (No. 274, 2) und Stammgäste lohnende Aufgaben entdeckte und mit denselben eine Zeit lang so großen Beifall fand, daß die Platttheit seines Witzes, die Trockenheit seines Colorits, die Grobheit seiner Charakteristik gar nicht bemerkt wurden. Die Genremalerei hielt ihren Einzug in Düsseldorf.

Cornelius hatte sie einst als „eine Art Moos oder Flechtengewächs am großen Stamm der Malerei“ verdammt. In Düsseldorf kam sie zu Ehren und bewies die Fähigkeit zu einem selbständigen und kräftig dauernden Leben. Ein verhängnißvoller Irrthum hat den Werth eines Bildes fast ausschließlich von der Bedeutung des Inhaltes abhängig gemacht und für die Gattungen der Malerei eine hierarchische Ordnung aufgestellt. Verhängnißvoll war der Irrthum, weil er so viele Künstler verleitete, die Entwicklung des Formensinnes und der besonderen malerischen Technik zu vernachlässigen, verhängnißvoll auch deshalb, weil er den Nachdruck auf ein Element legt, welches vielfach unabhängig von der Persönlichkeit des Künstlers in die Darstellung hineinragt, und weil er dadurch das Recht des Künstlers auf sein Werk verringert; mit dem Rechte auch die Verantwortlichkeit. In Wahrheit fließen die Grenzen der einzelnen Gattungen der Malerei in einander, und nicht wenige der alten Meister weisen in der großen heroischen Malerei wie in der Genre- und Landschaftsmalerei gleich glänzende Erfolge auf, z. B. Tizian und Rubens. Wenn dieselben sich trennen, die eine oder die andere Gattung das Uebergewicht erringt, so hängt dieses stets mit tiefeingreifenden Wandlungen der Kultur zusammen. Nicht immer dürfen aber dafür die gleichen Ursachen angerufen werden. Bald zwingt die noch geringe Entwicklung der Kunst, die Unfähigkeit des Künstlers, feste Charaktertypen auszubilden, sich mit der Wiedergabe allgemeiner, gattungsmäßiger Züge zu begnügen (ein nackter Mann für einen bestimmten Gott, Helden oder Sieger). Bald führt Erschöpfung der idealen Anschauungsweise, Ueberfättigung, Ueberreizung der Phantasie zum Auffuchen einer neuen Stoffwelt im Kleinleben der Menschen und Natur. Bald endlich weht uns aus dem Werktagsleben, aus dem Treiben und Schaffen des Volkes

ein so reicher poetischer Duft entgegen, wir entdecken in dieser Welt „ungenannter Größen“ so viel, was uns packt und ergreift, fesselt und anheimelt, vom Tragischen bis zum Witzigen und Naivkomischen herab, daß wir freudig an ihre künstlerische Verklärung schreiten und ganz erfüllt werden von den malerischen Reizen unserer unmittelbaren Umgebung.

Die Düsseldorfer Künstler wurden bereits durch äußere Verhältnisse in die Richtung der Genremalerei gedrängt. Vorwiegend zum Schmucke des bürgerlichen Wohnhauses dienten ihre Bilder, gar häufig wurden dieselben in eine der damals aufkommenden Kunstausstellungen gefendet, ohne daß der Maler auch nur ahnte, wer in den Besitz des Werkes komme, in welcher räumlichen Umgebung es schließlich prangen werde. Da empfahlen sich gemeinverständliche Gegenstände der Darstellung, welche eine ruhige Durchschnittsempfindung ausdrücken und durch den gefälligen malerischen Schein, durch angenehmen Farbenreiz wirken. Aber auch der Gang der inneren Entwicklung brachte die Düsseldorfer Schule auf die Wege der Genremalerei. Von der Romantik war kein weiter Schritt zu Schilderungen aus dem Volksleben. Warum sollten nur Könige, Ritter, altdeutsche Fräulein, Hirten und Hirtinnen trauern und der Minne pflegen und lachen und scherzen. Wurde die Stimmung nicht naturwahrer, wenn sie sich in Menschen von warmem Fleisch und Blut aussprach und die Handlung nicht lebendiger, wenn sie von greifbaren Volkstypen getragen ward? Im Anfange der dreißiger Jahre erscheint die Umwandlung vollzogen und beginnt der Strom der Genremalerei zu fließen, der seitdem unauhörlich gewachsen ist. Die Maler versetzen uns in eine bestimmte landschaftliche Umgebung und holen aus derselben auch die mit großem Fleiße erfaßten charakteristischen Gestalten. So führt uns *Jakob Becker* aus Dittelsheim bei Worms, welcher nachmals nach Frankfurt übersiedelte, am liebsten in den Westerwald und entrollt vor unsern Augen kleine Dorftragödien (No. 272, 4). *Rudolf Jordan*, in Berlin geboren, ergeht sich mit unerschütterlicher Beharrlichkeit in Schilderungen des Nordseestrand und Helgolands (No. 274, 3). Der lange Jahre in Düsseldorf thätige *Adolf Tidemand* aus Norwegen wählt ausschließlich sein Vaterland zum Schauplatz der ernstesten und heitersten Szenen, welche er überaus lebendig zeichnet, etwas hart und trocken malt (No. 273, 7). Für die Wiedergabe des still gemüthlichen Familiendaseins, für die humoristische Charakteristik des Kleinbürgerthums haben aber nicht die Düsseldorfer, sondern ein Berliner Maler, der wackere *Friedrich Eduard Meyerheim* (No. 277, 4) zuerst die klassischen Formen in dem liebevollen Naturalismus, einem sorgfältig feinen, klaren und heiteren Kolorit

und in meisterhaft präciser Zeichnung gefunden, wie denn überhaupt zwischen den Düsseldorfer und Berliner Genremalern die mannigfachsten Wechselbeziehungen walten.

Mit Schadow war ein junger Schlesier nach Düsseldorf gekommen, welcher anfangs der romantischen Richtung rückhaltlos huldigte, nachmals aber den größten Umschwung innerhalb der Schule herbeiführte und geradezu schicksalbestimmend in der deutschen Kunst auftrat. Mit *Karl Friedrich Lessing* brach sich das historisch-politische Pathos in unserer Malerei Bahn. Der Gedanke an eine Verwendung der Kunst im Dienste einer politischen Partei lag ihm dabei durchaus fern. Kein Maler der Gegenwart verhielt sich so verschlossen gegen äußere Einwirkungen und betonte so energisch das Recht seiner eigenen innersten Natur. Wie er seinen Formensinn unabhängig von fremden, älteren Meistern entwickelte, so ließ er sich auch in den Gegenständen der Darstellung nur von seinen subjectiven Stimmungen lenken. Den tieferrnsten, das Wildkräftige in der Natur überaus liebenden Mann begeisterten die großen Kämpfe der Vergangenheit, den edel und wahr Denkenden fesselten die Helden, welche für die Wahrheit das Leben einsetzten, gegen die stärkere Macht ihr Recht vertraten. In eigenthümlicher Art erscheint bei Lessing die poetische Empfindung mit einem strengen sittlichen Zuge verknüpft. Ohne Kenntniß des letzteren wird man Lessing's Auffassung der Geschichte niemals gerecht werden. Nachdem er 1834 die Hussitenpredigt, das frischeste Werk der ganzen Reihe, entworfen, folgten Ezzelin im Kerker, Huß vor dem Concil im Städelschen Museum in Frankfurt (No. 272, 1), Huß' Hinrichtung, dann in den fünfziger Jahren die Gefangennahme des Papstes Paschalis durch Kaiser Heinrich V. und die Reformationsbilder. Der warme patriotische Sinn, der ungekünstelte Ernst der Schilderung, die ehrliche Hingabe an die Gegenstände der Darstellung, die sorgfältige, naturwahre und historisch richtige Zeichnung jeder Einzelheit weckten dem Maler namentlich unter den unmittelbaren Zeitgenossen enthusiastische Verehrer. Die künstlerische Wirkung seiner Werke würde aber von längerer Dauer sein, wenn Lessing auch die rein malerische Form stärker betont hätte. Er hegte eine ängstliche Scheu vor allem Improvisirten, durch augenblickliche Eingebung Geschaffenen. Mit unermüdlichem Fleiße bereitete er seine Gemälde vor, nicht das Geringste und Unbedeutendste auf denselben überließ er der schließlichen Ausführung. Seine Studien waren kaum noch Skizzen zu nennen, bestimmt, nur feste Anhaltspunkte für das Gemälde zu bieten; sie erschienen nahezu vollendet, und konnten als Fragmente des Bildes ohne merkliche Aenderung auf der Leinwand zusammengestellt werden. Das Mißtrauen in die eigene Kraft verhinderte ihn, noch

zuletzt ſich mit voller Freiheit zu bewegen, verringerte die unmittelbare Lebendigkeit der Geſtalt und ſchwächte die geſchloſſene maleriſche Stimmung.

Die hiſtoriſchen Bilder lehren uns nur eine Seite der Wirkſamkeit Leſſing's kennen. Nicht minder bedeutend und einflußreich war auch ſeine Thätigkeit als Landſchaftsmaler. Seine landſchaftlichen Schilderungen haben fogar zuerſt ſeinen Namen in weiteren Kreiſen bekannt gemacht und ſeinen Ruhm begründet. In den früheſten Landſchaften (Kloſterhof im Schnee u. a.) gab er mit Vorliebe einer düſter-melancholiſchen Stimmung ſtarken Ausdruck und betonte dieſelbe noch durch die Staffage, brachte den Winterſchlaf der Natur z. B. durch das Begräbniß im Hintergrunde abermals in die Erinnerung. Als er ſpäter die weſtdeutſchen Wälder, inſondere die wilde Eifel-Landſchaft wiederholt durchwanderte, erweiterte ſich ſein Formenreichthum, kam größere Kraft und Leidenschaft in die Darſtellung. Die Neigung zu einer ernſten Scenerie unterdrückt er nicht. Bergklüfte, Engpässe, vom Wildbach zerriffene Thäler feſſeln vorwiegend ſein Auge. Er malt gern die Vorboten des Sturmes, die Nachwehen des Gewitters, viel häufiger ſchwere Wolken als hellen Sonnenschein. Die knorrige, Wind und Wetter trotzende Eiche iſt ſein Lieblingsbaum. Schildert er die Wechselbeziehungen der Natur zum Menſchenleben, ſo denkt er weniger an die freundlichen Dienſte, welche die Natur dem friedlichen Anwohner leiſtet, als an die Spuren, welche wilde Menſchenkämpfe auch in der landſchaftlichen Natur zurückgelaffen haben. Ruinen, ausgebrannte, von roher Hand zerſtörte Wohnungen ragen auf Hügeln und Felſen empor und dienen Räubern und Landknechten als Schlupfwinkel (No. 280, 1). Das alles wird nun aber nicht mehr wie anfangs mit romantiſchen Ideen verbrämt, ſieht nicht mehr wie eine Illuſtration zu den damals mit Vorliebe gelesenen Dichtern: Walter Scott, Uhland aus, ſondern beruht auf unmittelbaren Naturſtudien, athmet ſelbſtändige Poeſie und regt hiſtoriſche Stimmungen an. So wie Leſſing ſie auffaßte und malte, mag die deutſche Landſchaft in der Zeit des dreißigjährigen Krieges ausgeſehen haben, aus welcher Periode er auch mit glücklichem Griffen ſpäterhin gern ſeiner Staffage holte.

Der Landſchaftsmaler Leſſing wurde das Vorbild und durch ſeine Werke der Lehrer zahlreicher Düffeldorfer Künſtler. So übte er fördernden Einfluß auf *Johann Wilhelm Schirmer* aus Jülich, welcher dann ſpäter den Unterricht im Landſchaftsfache an der Düffeldorfer Akademie leitete. Selbſt als Schirmer, beweglicheren und raſch empfänglichen Geiſtes, wieder die Richtung änderte, nicht mehr aus den Erſcheinungen der landſchaftlichen Natur Stimmungen herauslas, ſondern für ſubjektive Empfindungen, für hiſtoriſche Zuſtände

in der Natur nachträglich den symbolischen Ausdruck suchte (biblische Landschaften) oder nach dem Vorgange anderer auf Luftspiegelungen, atmosphärische Zustände (No. 279, 4) den Hauptnachdruck legte, blieb er doch in der Behandlung des Einzelnen, wie der Bäume, den von Lessing empfangenen Anregungen treu. Auch den Historienmalern versagte Lessing nicht Rath noch Aufmunterung, ohne daß aber von einer eigentlichen Lessingschule gesprochen werden kann. Denn wenn auch das sichtliche, Erstarken der Historienmalerei in Deutschland auf den Beifall welchen Lessing's Bilder fanden, mit zurückgeführt werden muß, so brach sich doch bald eine andere Auffassungsweise, ein viel weiter gehender Realismus, eine kräftigere Betonung des Dramatisch-Leidenchaftlichen oder der malerischen Reize der äußeren historischen Welt Bahn. Die sittliche Wurzel, welcher Lessing's historische Werke entkeimten, bildet nicht mehr vorwiegend die Grundlage der Schilderungen, seitdem sich der aus der profanen Geschichte aller Zeiten und Völker geschöpfte Stoffkreis so namhaft erweitert hat. Erst in Karlsruhe, wo Lessing mit seinen alten Freunden, Ad. Schrödter und Schirmer, zuletzt zusammenwirkte, trat ihm in *Anton von Werner* eine verwandte Natur entgegen, die sich ihm auch eng anschloß. Der junge Künstler theilte mit dem Meister die jugendlichen romantischen Neigungen und erinnert an diesen auch in Hinsicht auf die überaus sorgfältige Vorbereitung seiner historischen Gemälde.

Schadow's Leitung der Düsseldorfer Akademie beschränkte sich zum Heile der Schüler mehr auf das Wegräumen der Hindernisse, welche der Entwicklung derselben in den Weg traten, als auf die Nöthigung zum Einschlagen einer bestimmten Richtung. So konnten die verschiedenartigsten Talente zur Geltung kommen, so z. B. ein Künstler herangebildet werden, welcher seinem ganzen Wesen nach den Zielen und Wegen der älteren Düsseldorfer Kunst fern stand. Merkwürdig früh reifte *Alfred Rethel's* Phantasie. In Aachen 1816 geboren, der Düsseldorfer Schule als er noch nicht dem Knabenalter entwachsen war, überwiesen, rückte er hier schon nach einigen Jahren in die vorderste Reihe der Künstler und regte die höchsten Erwartungen an. Er würde dieselben nicht getäuscht haben, wenn nicht der Dämon des Wahnsinns ihn mitten im kräftigsten Schaffen (1852) gepackt und der Kunst, bald auch dem Leben (1859) entrissen hätte. Aber das von Rethel im Laufe eines kurzen Lebens Geleistete genügt schon, ihm einen Ehrenplatz unter unseren besten Künstlern anzuweisen. Er besaß eine unerschöpfliche Gestaltungskraft, eine unauthörlich strömende Phantasie. Sie hat ihn an der Durchbildung seiner Werke bis zur feinsten Einzelheit verhindert, das Entwerfen der Komposition ihm zu größerem Genuß gemacht als die Ausführung. Die Haft zu schaffen hat leider auch zu Ueber-

reizung der Nerven geführt und seine Krankheit wesentlich mit verschuldet. In der Welt kühner Thaten, furchtbarer Kämpfe, erschütternder Leidenschaften entdeckte er seine Heimat. Das Wildphantaistische zog ihn an, dem Dämonischen wußte er den ergreifendsten Ausdruck abzugewinnen. Als im Jahre 1848 der politische Sturm über die Länder Europa's rasete und neben dem guten Geiste der Freiheit auch alle bösen Geister im Volke entfesselte, da hielt Rethel's Phantasie eine reiche Ernte. Er zeichnete seinen Todtentanz, schilderte den Gleichheitsmacher Tod, der die armen Tölpel hinter die Barrikaden und in den Tod treibt, und schuf ein Werk, das nicht nur als künstlerisches Denkmal der Zeit bedeutsam bleibt, sondern auch durch die gewaltige Kraft der Charakteristik und entsetzliche Wahrheit des Ausdrucks hoch steht. Auch sonst hat er gern mit dem Tode sich beschäftigt, den Würger, den tückischen Menschenfeind, einmal auch den Freund, der dem müden Greise die ersehnte Ruhe bringt, dargestellt. Für diese Todtenbilder lieb ihm der Holzschnitt (No. 273, 4) die rechten Ausdrucksmittel. Für seine großen historischen Kompositionen war er naturgemäß an die Freskotechnik gewiesen. Doch blieb es ihm nur einmal vergönnt, dieselbe anzuwenden. In dem Kaisersaale des Aachener Rathhauses malte er die Geschichte Karls des Großen (1847), vollendete aber nur vier Bilder (No. 272, 3). Weit überragt werden dieselben durch die Zeichnungen, welche Hannibal's Zug über die Alpen schildern und von dem Künstler in seinem letzten gefunden Jahre geschaffen wurden. Die Schrecken der Natur, die Urwildheit der Anwohner sind mit derselben Sicherheit geschildert, wie die siegreich kühne Kraft des karthagischen Heeres. Die Zeichnungen führen uns in den Kreis der cyklischen Kompositionen ein und verknüpfen auf diese Art den letzten großen Schüler der älteren Düsseldorfer Akademie und den größten Meister der älteren Münchener Kunst.

3. Schinkel und Rauch.

Man empfängt, wenn man das Kunstleben in München und Düsseldorf betrachtet, unwillkürlich den Eindruck, als ob die Malerei alle Kräfte und alles Interesse der deutschen Künstler und Kunstfreunde ausschließlich in Anspruch genommen hätte. In Düsseldorf herrscht sie unbedingt, in München drängt sie die Leistungen auf dem Gebiete der Architektur und Sculptur entschieden in den Hintergrund zurück. Da tritt nun Berlin ergänzend hinzu. Die Malerei hat hier die längste Zeit keine rechte Stätte gefunden. Die Lokalgrößen blieben in weiteren Kreisen unbekannt, wohl aber

fanden namentlich die Duffeldorfer Bilder auf den Berliner Ausstellungen stets den reichsten Beifall. Ganz anders stellt sich das Verhältniß bei den andern Kunstgattungen. Berlin war nicht der empfangende, sondern der gebende Theil und durfte sich des Besitzes des größten Architekten in der ersten Hälfte des Jahrhunderts und des nach Thorwaldsen einflußreichsten Bildhauers rühmen. Während sonst überall die Architektur ziellos zwischen den verschiedenen Stilen hin- und herschwankte und die überlieferten Formen nur mechanisch und rein äußerlich zu wiederholen verstand, gab *Karl Friedrich Schinkel* der Baukunst wieder einen einheitlichen organischen Charakter und lehrte die Gesetze der Formenbildung erkennen. Wie Schinkel den Architekten neue Wege wies, so wirkte *Christian Rauch* in hohem Maße belebend im Kreise der Bildhauer. Für die Welt idealer Gestalten hatte bereits Thorwaldsen die lange befolgten Muster geboten. Das Reich der Porträtsulptur war aber dabei etwas zu kurz gekommen. Die Aufgabe, das persönlich Charakteristische zu voller Geltung zu bringen, ohne in platten oder malerischen Naturalismus zu verfallen, harrte noch ihrer Lösung. Diese brachte Rauch. Beide Künstler aber, Schinkel wie Rauch, durften den Berliner Boden als für ihre Richtung besonders gut vorbereitet loben und behaupten, daß sie die hier vorhandenen Ueberlieferungen nur vollendeten. Das gab ihrem Auftreten eine große Sicherheit und unterscheidet die Berliner Kunst nicht wenig zu ihrem Vortheile von den andern deutschen Schulen, welche nicht auf historischem, sondern künstlich für sie geschaffenem Boden ihre Wirksamkeit beginnen mußten. Schinkels Vorgänger war der frühverstorbene *Friedrich Gilly*, Rauch ging aus der Schule des alten *Gottfried Schadow* hervor, welcher, bedeutsam genug, in ähnlichen Aufgaben wie Rauch, in der Schilderung der Viktoria (Brandenburger Thor), in der Darstellung preußischer Heldengestalten, wie des alten Ziethen und Dessauer (No. 302, 4) seinen größten Ruhm fand.

An *Schinkel*, welcher die Baukunst wieder dichten und denken lehrte, erfüllte sich ein wahrhaft tragisches Schicksal. Mannigfachen Schwankungen war seine Jugendentwicklung unterworfen gewesen. Die Reize der Romantik hatten ihn mächtig verstrickt, die Landschafts- und Architekturmalerei scheinbar die besten Mittel geboten, seine Träume von einer idealen Welt zu verwirklichen. Hier hemmte nichts, nicht das schwerfällige Material, nicht die dürftigen Baugelder, nicht die oft peinlichen Rücksichten auf besondere Zwecke und Bedürfnisse den Flug seiner Phantasie, die ihm die glänzendsten Städte, die stolzeften Burgen, die lachendsten üppigsten Landschaften (No. 279, 2) vorzauberte. Schinkel überwand glücklich den Zug zum Phantastischen und Maßlosen, lebte sich in die realen Bau-

formen ein, entwarf mit kühner und doch ficherer und praktischer Hand eine Fülle von Bauplänen. Ihn hinderte allein die durch die öffentliche Lage gebotene Sparsamkeit des preußischen Staates und der aller Pracht und künstlerischen Freiheit abgeneigte Sinn des Königs an der vollkommenen Durchführung seiner Entwürfe. Mit dem Regierungsantritte Friedrich Wilhelm's IV., des kunstfinnigen, namentlich für große architektonische Schöpfungen begeisterten Fürsten, schienen goldene Tage für Schinkel zu kommen. Da warf ihn ein Gehirnleiden nieder, dem er bald, in seinem sechzigsten Jahre, erlag.

Man würde Schinkel's Bedeutung grob mißverstehen, wenn man sein Verdienst nur in die Wiederbelebung der antiken Architektur setzte. Diese hatte längst in allen Ländern Europa's ihre Auferstehung gefeiert. Schinkel baute nicht einmal ausschließlich in antikem Stile, wenngleich er in der Formensprache der Griechen den reinsten und den gesetzmäßigen Ausdruck architektonischer Gedanken begrüßte. Eine ähnliche Reinheit und Gesetzmäßigkeit suchte er nun auch seinen Werken aufzuprägen. Jedes einzelne Glied wurde nicht allein nach den besten griechischen Mustern durchgebildet, sondern mußte auch seinen Platz, seine Maße und Zeichnung durch innere Nothwendigkeit rechtfertigen. Zwecklose Luxusglieder kannte Schinkel nicht, überall trat die Rücksicht auf den Dienst, die Funktion der Glieder offen zu Tage. Selbst vom geringsten Ornamente verlangte er, daß eine lebendige Phantasie in demselben anklinge. Der schematischen, willkürlichen Dekorationsweise machte er ein Ende. Gern nahm er bei der Fassaden- und Gewölbbildung auf die Natur des Materiales genaue Rücksicht; wo es ihm die äußeren Umstände gestatteten, bemühte er sich, in der äußeren Gestalt des Werkes auf die Anordnung der inneren Räume hinzuweisen. Unübertrefflich verstand aber Schinkel, den Einzelbau mit der architektonischen und landschaftlichen Umgebung in eine harmonische Verbindung zu setzen und auf diese Art das Menschenwerk aus der Natur herauswachsen zu lassen.

Die von Schinkel ausgeführten Werke bringen nicht immer seine glänzenden Eigenschaften zu voller Geltung, da er häufig seine Absichten einem fremden Willen unterordnen mußte. Immerhin lernt man den Meister, seine Ziele, die einfache Größe seiner Formensprache, die vornehme Gediegenheit seines Baufinnes aus ihnen erkennen. Unter denselben erscheinen besonders hervorragend das durch die Fassadengliederung ausgezeichnete Schauspielhaus (No. 289, 1), die in Backstein ausgeführte Bauakademie und das durch den ionischen Säulenporticus imponirende königliche Museum (No. 289, 2). Die köstlichsten Schöpfungen bergen aber doch seine Mappen, die höchste Schönheit athmen zwei Werke,

welche leider Entwürfe geblieben sind: das königliche Schloß in Athen und das kaiserliche Luftschloß Orianda in der Krim.

An Schinkel schlossen sich zahlreiche jüngere Künstler an, so daß allmählich eine förmliche Schinkelschule erwuchs, welche für die Grundsätze des Meisters erfolgreich einstand, diese aber mehr in der Theorie als in der Praxis befolgte. Namentlich von den Erben seiner amtlichen Thätigkeit konnte man nicht immer behaupten, daß sie auch Schinkel's bei aller Feinheit doch immer kräftige, allem bloßen Scheine abgewendete Auffassung der Kunst geerbt hätten.

Erst nach Schinkel's Tode, während der Regierung König Friedrich Wilhelm's IV. begann die reichste Bauthätigkeit in Berlin. Bei kirchlichen Anlagen hatte bereits Schinkel keinen einheitlichen Typus festgehalten. Gewiß entsprach seinem Sinne die Form eines Kuppelbaues, mit welchem antike Elemente organisch verbunden werden können, (No. 289, 2) am meisten, doch fühlte er auch die Berechtigung des gothischen Stiles im Kirchenbaue und huldigte demselben in der Werder'schen Kirche. Schinkel's Nachfolger und Schüler versuchten sich in einer noch größeren Mannigfaltigkeit der Bautypen; neben (wenig glücklichen) Werken gothischen Stile, (No. 289, 5) erblicken wir auch Anlagen romanischen Charakters versetzt mit altitalienischen oder mit Renaissance-Formen und durch Kuppelbauten belebt (No. 289, 6; No. 290, 4). Hier hemmte eben die verschiedenartige Tradition den einheitlichen Ausdruck, dagegen wurde bei jüdischen Kultusanlagen nach einer auffallend weit verbreiteten Konvention der orientalisirende, byzantinisch-maurische Typus beliebt (No. 289, 4). Jedenfalls entfaltete sich der Profanbau freier und reicher. Mochte auch in einzelnen Fällen die Dürftigkeit des Materiales zu allerhand Kunststücken, um jene zu verbergen, verleiten und sich eine Scheu vor dem Kräftigen, Vollen offenbaren, so besitzt doch Berlin auch aus jener Zeit einzelne stattliche, gediegene Werke, unter welchen *Hitzig's* Börse mit ihrem offenen Säulengange (No. 290, 2) besonders hervorragt. Namentlich im Villenbaue entfaltete Schinkel's Schule einen glücklichen Sinn für feine Gliederung, sinnige Anordnung der Räume und malerische Einordnung in die landschaftliche Umgebung und bereitete aus diesem zunächst begrenzten Gebiete den Umschwung vor, welchen ein Menschenalter später die Architektur Berlins zeigte.

Wäre es stets nach Schinkel's Intentionen gegangen, so würden die Freiheitskriege in der Erzählung seiner künstlerischen Wirksamkeit eine große Rolle spielen. Denn als höchstes Ziel schwebte seiner Phantasie die Verherrlichung der Siege durch großartige architektonische Denkmale vor. Was ihm das neidische Schicksal nicht vergönnte, das spendete es im reichsten Maße *Christian Rauch*,

welcher mit Recht als der Herold des preußischen Heldenkultus gepriesen wird. Nicht auf glatten, ebenen Bahnen verlief Rauch's Jugendentwicklung. In seiner Waldeck'schen Heimat konnte er sich nur die Handwerksseite seiner Kunst aneignen. Mehrere Jahre sodann wurde er derselben durch den Lakaiendienst am preußischen Hofe fast vollständig entzogen. Endlich 1803, nachdem er das fünfundzwanzigste Jahr bereits überschritten hatte, durfte er die Sculptur als ausschließlichen Lebensberuf begrüßen. Rauch eilte nach Rom, um hier seine künstlerische Erziehung zu vollenden. Der Verkehr mit Wilhelm von Humboldt hob Herz und Verstand, das Studium der Antike entwickelte rasch seinen Formensinn, welcher sich freilich zunächst nur an kleineren Büsten und an Reliefs bewähren konnte. Da traf ihn (1811) ziemlich unerwartet, denn auch an Canova und Thorwaldsen war anfangs gedacht worden, der Auftrag, das Grabdenkmal der Königin Luise in Marmor zu schaffen. Als dasselbe 1815 im Mausoleum zu Charlottenburg aufgestellt wurde, war Rauch's Ruhm und sein Platz unter den ersten Bildhauern seiner Zeit entschieden. Ein antik geformter Sarkophag trägt das mit einem Bahrtuche bedeckte Ruhebett, auf welchem die Königin schlummert (No. 302, 6). Sie hält den Kopf leicht zur Seite geneigt, hat den einen Fuß über den andern geschlagen, die Arme über die Brust gekreuzt. Die reine Anmuth und rührende Schönheit der Erscheinung, die schlichte Natürlichkeit des Ausdruckes, die einfach wahre, jeden äußerlichen Effekt verschmähende Charakteristik üben einen Zauber aus, welcher auf das jüngere Geschlecht nicht minder mächtig wirkt, als auf die unmittelbaren Zeitgenossen. Im Jahre 1819 schlug Rauch definitiv seine Werkstätte in dem berühmten Lagerhause auf, in welcher er bis zu seinem 1857 auf einer Reise erfolgten Tode die umfassendste, immer mehr sich steigernde Thätigkeit entwickelte. Außer einer stattlichen Reihe von Büsten schuf Rauch die Ehrendenkmäler der Helden der Freiheitskriege, Scharnhorst, Bülow (diese in Marmor), York, Gneisenau, Blücher, welchem er auch in Breslau ein Standbild, wie die drei letzteren, aus Erz errichtete. Weiter wären noch die Dürerstatue in Nürnberg, die treffliche Gruppe Hermann Franke's, des Stifters des Halle'schen Waisenhauses (No. 302, 5), das Denkmal König Max I. in München u. a. zu erwähnen. Den Schluß seines Wirkens bildete das gewaltige Denkmal Friedrich's des Großen in Berlin (1839—1851), in welchem Rauch, kühn über das Herkommen und die Schulregel sich hinaussetzend, nicht den König allein verewigte, sondern in reichem, wirksam abgestuftem Aufbaue inmitten seiner Helden und der großen Männer seiner Zeit darstellte. Unter den Idealgestalten, welche Rauch schuf, haben seine sechs Viktorien in der Walhalla bei Regensburg, jede Sieges-

göttin in anderer Haltung und Aktion, den größten Ruhm gewonnen (No. 303, 1).

Der Verherrlichung historischer Größen, berühmter Zeitgenossen war Rauch's Kunst vorwiegend gewidmet. Die Schilderung realer Persönlichkeiten, welche wir nicht selten mit eigenen Augen noch geschaut, deren äußere Erscheinung unserem Gedächtniß noch fest eingeprägt ist, macht uns jetzt geringere Schwierigkeiten. Unsere Sculptur wendet sich nicht schroff von der malerischen Auffassung ab, unsere Forderung geht hauptsächlich auf schärfste Individualität und unmittelbar packende Wahrheit. So konnte Rauch, der von der idealen Richtung herkam, der Verehrer Thorwaldsen's, der Freund Schinkel's, nicht verfahren. Für ihn galten noch die von der Antike abgeleiteten Stilgesetze. Auf der anderen Seite war er sich auch des Rechtes der wenn gleich zufälligen, doch immerhin lebendigen historischen Erscheinung voll bewußt. Sein Bestreben mußte dahin gehen, zwischen den idealen Formen und der historischen Erscheinung eine harmonische Verbindung herzustellen, also keine konventionelle, zeitlose Tracht, sondern Anschluß an das wirkliche Kostüm; Porträtähnlichkeit der Köpfe, aber eine geschlossene, nicht die augenblickliche Stimmung, sondern den dauernden allgemeinen Charakter ausdrückende Haltung der Gestalten. Hier finden Rauch's Mantelfiguren ihre Erklärung. Der Mantel, welchen Rauch mit Vorliebe seinen Helden über die Schultern wirft, ist kein äußerlicher Nothbehelf, vielmehr der Ausdruck einer bewußten künstlerischen Absicht, bestimmt, der Gestalt eine geschlossenerere, plastische Form zu verleihen. Auch in seinen Reliefarbeiten bemüht sich Rauch zwischen der klassischen Ueberlieferung und der historischen Wahrheit zu vermitteln und die Grenzen des Relieffiles zu erweitern.

Rauch's Schule umfaßt beinahe das ganze jüngere Bildhauergeschlecht Deutschlands. Zu seinen ältesten und begabtesten Schülern gehört *Friedrich Drake* aus Pymont, der sich in seinen Standbildern: Schinkel, Rauch (No. 302, 10) u. a. dem Meister eng angeschlossen, in seinen Reliefdarstellungen (Denkmal König Friedrich Wilhelm III. im Thiergarten) durch die Naivetät der Empfindung und den feinen poetischen Sinn fast alle Genossen überragte. Für die Behandlung des Reliefs in Rauch's Schule bietet auch *Hermann Schievelbein's* großer Fries im griechischen Hofe des Neuen Museums, leider nur in Stucco ausgeführt, ein gutes Beispiel (Fragment No. 302, 11). Auch *Gustav Bläser* aus Köln († 1874), der namentlich als Thierbildner berühmte *Gustav Kiss* aus Schlesien (No. 304, 1), der technisch gut geschulte, in der künstlerischen Anschauung vielfach schwankende *Bernhard Afinger* aus Nürnberg, der Schöpfer der Bonner Arndtstatue und zahlreicher Grabmonumente (No. 303, 2),

endlich außer vielen anderen auch der spätere Führer der deutschen Bildhauer *Ernst Rietschel* danken der Werkstätte Rauch's ihre Ausbildung. Das glänzendste Denkmal der Schule bleiben die acht Marmorgruppen auf der Schloßbrücke, welche das Leben des Kriegers in antik-mythologischem Gewande schildern.

4. Die Romantiker in Frankreich.

Der furchtbare Zusammensturz des Napoleonischen Kaiserreiches, der Wechsel der Regierung, die Aenderung der Verfassung betäubten in den ersten Jahren der Restauration die tief gedemüthigte Nation und ließen sie den Athem anhalten, bis wieder Ruhe und Besinnung in die Geister einkehrte. Dann aber, wie wenn künstlich gestautem Wasser plötzlich alle Hindernisse weggezogen werden, ergoß sich in mächtigem Strome eine Fluth von Gedanken, Empfindungen und Leidenschaften über die so lange zurückgesetzten, gebildeten Kreise Frankreichs. Die politische Revolution erschien geschlossen, die Revolution des Geistes begann. Die Weltanschauung des achtzehnten Jahrhunderts, von Männern wie Voltaire, Rousseau, Diderot getragen, genügte nicht mehr. Zwar herrschte noch im Bürgerthume der Voltairekultus, zumeist durch die Uebergriffe des Klerus hervorgeufen und genährt, doch fehlte viel, daß die kritische, nur aufklärende, nicht aufbauende Richtung der Encyclopädisten die Bildung bestimmt hätte. Die Legende der französischen Revolution war noch nicht gedichtet, die Erinnerung an die Schreckenszeit zu nahe, als daß die Phantasie sich an der Revolution entzündet hätte. Von der Napoleonischen Ruhmesperiode war nur der Enthusiasmus für die Großthaten des Heeres lebendig geblieben. Unbefriedigt von der überlieferten Kultur, zeigte sich das junge Geschlecht aber auch unzufrieden mit den unmittelbar herrschenden Zuständen, dem Zurückdrängen des Liberalismus, der hochmüthigen Betonung der Legitimität. Ein Ideal tauchte auf, wohl geeignet, die widersprechenden Grundsätze zu vermitteln, die Vergangenheit mit der Gegenwart zu versöhnen. Der Traum einer liberalen Monarchie, eines freisinnigen Katholicismus erfüllte Phantasie und Herz. Damit war der Anstoß gegeben, sich in die Vergangenheit zu verfenken. In den alten Zeiten waren das monarchische Princip und die Freiheit unauflöslich verbunden, oder, um ein geflügeltes Wort zu brauchen, die Freiheit ist so alt wie Europa. Das war das Thema, welches zuerst die Wissenschaft mit großem Eifer und glänzendem äußerem Erfolge nachzuweisen versuchte. Die historische Schule feierte große Triumphe. Der Wissenschaft folgte die Poesie, welche, der konventionellen klassischen Vermummung der Gedanken und Empfindungen müde, sich leidenschaftlich in die neue Welt

stürzte, hier die reichsten stofflichsten Anregungen fand und nach der Natur und dem Wesen dieser Welt auch die künstlerische Auffassung regelte. In anderer Weise mußte sie lebendig gemacht werden, als das Reich Agamemnon's und Helena's, welches wir nur durch die Vermittlung der antiken Kunst zu schauen gewohnt sind. Die Gestalten des Mittelalters, der nationalen Geschichte besitzen eine eigenthümliche Lokalfarbe. Sie entbehren der formalen plastischen Schönheit, fesseln dagegen durch die ungebundene Leidenschaft, die heiße Empfindung und die erhöhte Lebenskraft. Auf die packende Wiedergabe der letzteren, auf die scharfe Charakteristik richtete sich vor allem die Aufgabe des Dichters. Bestärkt in diesem Streben, an die Stelle des Schönen das Wahre zu setzen, wurde aber der Dichter durch die Stimmung der Zeit. Durch den Gleichheitsfanatismus der Revolution, durch den soldatistischen Despotismus Napoleons war die subjektive Freiheit, der Aufschwung der selbständigen Persönlichkeit unterdrückt worden. Sie brachen sich jetzt unaufhaltsam Bahn, überschäumten und übersprangen jede Schranke. Keine Regel, kein Maß galten, die Phantasie des Künstlers herrschte souverän. Nicht auf die inhaltliche Bedeutung des Gegenstandes kam es an, nicht auf die Anmuth und unmittelbare Schönheit der Formen. Auch das Häßliche und Schreckliche, die Mischung des Erhabenen mit dem Gemeinkomischen erschienen werth, dargestellt zu werden, vorausgesetzt, daß sie wahr und charakteristisch, durch die Lebensfülle packend geschildert wurden. Die historische Schule ging in die romantische Schule über, welche, wenn auch unter heftigen Kämpfen schließlich den Sieg errang. Die Malerei nahm an diesen Kämpfen wie überhaupt an der ganzen Kulturentwicklung den regsten Antheil. Denn in der Restaurationsperiode gab es in den gebildeten Kreisen keine Isolirtheit der Geister, keine Vereinzlung und Zersplitterung der Interessen. Das politische Wort, welches auf der Tribüne gesprochen zündete, war von der Wissenschaft vorbereitet oder wurde von ihr erläutert. Die Grundsätze der Wissenschaft, die liberalen Neigungen der Politik verherrlichte in ihrer Weise die Poesie, der Begeisterung der letzteren für die Großthaten der Vergangenheit, für die Kämpfe und Siege der Freiheit schloß sich die Malerei an. Frankreich erstieg in jenen Tagen einen glänzenden Höhepunkt nationaler Bildung. Sie war groß und kühn in den Zielen, kräftig im Ausdrucke, und wurde von Männern getragen, die bei aller Leidenschaft und Kampflust doch stets die enthusiastische, selbstlose Hingabe an die Sache offenbarten. Nichts fehlte ihr zu einem siegreichen Erfolge als eine längere Dauer.

Die Malerei besaß übrigens noch ihre besonderen Gründe, sich mit der neuen Geisterbewegung zu befreunden. Die Ausläufer der

David'schen Schule zeigten einen bedenklichen Rückfall in das Manierirte. Ihre nach Statuen gezeichneten Gestalten waren ohne Leben, die genau abgezeichneten Bewegungen derselben ohne Wahrheit, die mechanisch zusammengestellten Gruppen ohne Schwung. Nur die Schlachtbilder von Gros erfreuten sich bei dem jüngeren Künstlergeschlechte ungetheilte Anerkennung. Aber gerade für diese Richtung verloren die Regeln der klassischen Schule alle Geltung. Das Gefühl, daß die Natur eifriger studirt, die Wahrheit der Darstellung stärker betont, die malerische Wirkung vor dem plastischen Effekte angestrebt werden müsse, wurde immer allgemeiner. Da empfahl sich der Anschluß an die neue Geisterbewegung, welche gleichfalls der lebendigen packenden Wahrheit und der ungeschminkten Natürlichkeit als dem wichtigsten Kunstprincipe huldigte.

Der erste Maler, welcher mit der klassischen Ueberlieferung offen brach und die Malerei in neue Bahnen lenkte, war *Théodore Géricault*. Pferde und Soldaten hatten schon die Phantasie des Knaben erfüllt, mit Reiterfiguren war er zuerst (1812 und 1814) als Maler aufgetreten. Den Aufenthalt in Rom (1817) benutzte er, um die älteren Meister zu studiren und, wie große Kompositionen angelegt werden müssen, zu ergründen. Doch verfäumte er darüber nicht die alte Liebhaberei für Pferdebilder und entwarf eine Reihe überaus lebendiger Skizzen zu einem Pferderennen, das er aber nicht in die moderne Zeit, sondern in ein heroisches Weltalter versetzte. Im Jahre 1819 stellte er im Salon das „Nothfloß der Fregatte Medusa“ aus und eröffnete mit diesem Werke den Kampf gegen die alte Schule. Das Ereigniß, welches der Schilderung zu Grunde liegt, hatte sich kurz vorher zugetragen. Die französische Fregatte Medusa war am 2. Juli 1816 an der afrikanischen Westküste gescheitert und von der Mannschaft verlassen worden. Auf einem aus den Schiffstrümmern gezimmerten Floß suchten hundertundvierzig Menschen Rettung; sie mußten zwölf Tage auf der offenen See herumirren, bis sie von einem Schiffe aufgenommen wurden. Aber nur fünfzehn Mann waren übrig geblieben, die anderen hatte der Hunger, die Noth, die entsetzliche Seelenqual getödtet. Den Augenblick, in welchem die Schiffbrüchigen am fernen Horizonte die Argus erblicken, hatte Géricault zum Gegenstande der Darstellung gewählt. (No. 248, 1.) Während Einzelne auf eine Tonne steigen, mit Tüchern wehen, um sich dem Schiffe bemerkbar zu machen, andere den Leidensgefährten Muth zusprechen, indem sie auf die nahe Rettung weisen, fehlt den Schwächsten die Kraft, auch nur zu hoffen. Verzweiflung malt sich in ihren Zügen, dumpf brüten sie hin, widerstandslos den Tod erwartend, welchem bereits einzelne von ihnen verfallen sind. Kein Zug des

Text zu Seemann's kunsthift. Bilderbogen, Suppl. I.

Gräßlichen bleibt dem Betrachter erspart, auch nicht der geringste Ausblick auf ein den tragischen Vorfall milderndes Element wird ihm vergönnt. Und dem entsetzlichen Inhalt des Bildes entspricht die malerische Form. Aus den Pariser Hospitälern hat der Künstler feine Modelle geholt, in schwere bleierne Farben die Gestalten gekleidet. In weiteren Kreisen war der Erfolg des Bildes getheilt, die kühne Weise, mit welcher ein unmittelbar gegenwärtiges Ereigniß in das Monumentale übertragen wurde, betäubte vielfach das Urtheil. Die Anhänger der alten Schule hielten natürlich mit ihrer Verdammung nicht zurück. Dem Künstler selbst war es vom Schicksale nicht beschieden, die Gegner durch weitere vollendetere Werke zu entwaffnen, die öffentliche Meinung für sich zu gewinnen. Er starb wenige Jahre nach der Vollendung des Bildes im dreiunddreißigsten Jahre. Aber auf eine engere Künstlergruppe wirkte sein Beispiel zündend, in den Romantikern fand er begeisterte Nachfolger.

Der Salon 1822 brachte den Pariser Kunstfreunden eine neue Ueberraschung. *Eugène Delacroix*, wie *Géricault* in der Werkstatt *Guérin's* unterrichtet, stellte das Bild: Dante und Virgil im Kreise der Zornigen (Dante, *Inferno* VIII.) aus. In der von *Phlegias* geführten Barke fahren Dante und Virgil über den *Styx*, in welchem die Zornwüthigen ihre Sünden büßen (No. 248, 2). Der Gegensatz zwischen dem fleischlosen und blutleeren Virgil, der nicht mehr dieser Welt angehört, keine Schwere mehr, wie der Dichter sagt, besitzt, und dem von der furchtbaren Scene tief erregten Dante, die Schilderung der Verdammten, welche vergebens das Boot zu erklimmen suchen, wüthend sich gegenseitig anfallen, sich zerfleischen und endlich wieder in den Sumpf zurücksinken, waren mit merkwürdiger Wahrheit wiedergegeben. Schon die Wahl des Gegenstandes überraschte. Die ältere klassische Bildung in Frankreich wußte nichts von Dante, am wenigstens glaubte sie an die Möglichkeit, daß seine Schilderungen die künstlerische Phantasie begeistern könnten. *Delacroix* entdeckte für die französische Kunst eine neue Welt. Und wie wirkungsvoll verstand er sie darzustellen, welche Stimmung und welche Kraft wußte er nicht in das Colorit zu legen! Sind auch die einzelnen Farbentöne durch dicht neben einander gelagerte Gegensätze zu schroffer Höhe gesteigert, so erscheint der Gesamteindruck doch harmonisch; aber freilich auf eine milde freundliche Harmonie hatte es der Künstler nicht abgesehen. Ein unheimlicher Zug spricht mit und bringt die Färbung in das rechte Verhältniß zu dem dämonischen Kreise, in welchem sich die Schilderung bewegt. Selbst die Anhänger der älteren Richtung, wie *Gros*, wurden von dem Werke unwillkürlich ergriffen, die jüngeren Zeitgenossen aber konnten des begeisterten Lobes kein

Ende finden, allen voran Thiers, welcher damals als Kunstkritiker und Journalist seine Laufbahn begann.

Delacroix schritt auf dem eingeschlagenen Wege mit leidenschaftlichem Eifer vorwärts. Der Salon 1824 brachte das Gemetzel auf Chios — ein Gemetzel der Malerei nannte es Gros —, eine Scene aus dem griechischen Freiheitskriege, in welcher alle Gräueltaten des brutalsten Kampfes, Mord, Plünderung, Entführung in ergreifender Weise uns vor die Augen gebracht werden. In den folgenden Jahren malte er sodann die Enthauptung des Dogen Marino Fialero, Sardanapal auf dem Scheiterhaufen, die Ermordung des Bischofs von Lüttich (nach Walter Scotts Beschreibung in Quentin Durward) u. s. w. Auch die damals noch neue Erfindung der Lithographie wurde von Delacroix in den Dienst genommen. Er zeichnete auf Stein eine Reihe von Scenen aus Goethe's Faust und Götz, sowie aus Shakespeare's Hamlet, Blätter, welche gegenwärtig zu den höchsten Seltenheiten gehören, den vielumfassenden Reichtum seiner Phantasie und den ausschließlich malerischen Zug derselben ebenso trefflich versinnlichen, wie seine Oelgemälde. Die lithographirten Blätter besitzen überhaupt für die ältere französische Kunst unseres Jahrhunderts die gleiche Wichtigkeit wie die Radierungen für die holländische Kunst des 17. Jahrhunderts.

Der Gedankenkreis der Maler hatte eine merkwürdige Umwandlung erfahren. Sie knüpften entweder an Ereignisse der unmittelbaren Gegenwart an, gaben den Sympathien der liberalen Partei offenen Ausdruck, oder sie entlehnten die Gegenstände der Darstellung den Dichtern der modernen Welt: Dante, Shakespeare, Goethe, Byron, Walter Scott. So wenige verwandte Züge sonst die deutsche und die französische Romantik besitzen: in dem einen Punkte stimmen sie überein, daß sie das Band zwischen der Poesie und der Malerei enger schnüren und auch für die Schönheit der Poesie fremder Völker einen offenen Sinn zeigen. Hervorragende Träger der französischen Bildung hatten sich in der Revolutionsperiode als Verbannte mit der Kultur anderer Völker befreundet, das Interesse an historischen Studien war dem Ausblicke in fremde Länder, besonders England, günstig, in einzelnen Dichtern, namentlich Byron, trafen sie auf den vollendeten Ausdruck der leidenschaftlichen Stimmungen und stürmischen Empfindungen, die in ihnen gährten. So fügten sich alle Umstände zusammen, um den Gedankenkreis der Künstler weit über die nationalen Grenzen hinaus zu erweitern und der französischen Kultur jenen liebenswürdigen, nach außen offenen, weltmännischen Charakter zu verleihen, welcher die Restaurationsperiode vor früheren und späteren Zeitaltern so sehr auszeichnet.

Auch die künstlerische Behandlung des romantischen Gedanken-

kreifes empfing, vornehmlich durch Delacroix, einen durchgreifenden Wechsel. Delacroix malte seine Werke früher, als er sie zeichnete. Der Satz klingt paradox, enthält aber dennoch die volle Wahrheit. Hatte Delacroix seine Komposition in den allgemeinsten Umrissen festgestellt, so grupperte er alsbald die Farbentöne, hier durch unmittelbare Nachbarschaft komplementärer Farben (z. B. Orange neben Blau, Grün neben Roth) die Wirkung jeder einzelnen steigernd, dort durch ungleiche Stärkemischung desselben Tones (z. B. reines Blau neben Graublau) die Gegensätze mildernd. Erst nachdem er die Farben in größeren Massen harmonisch geordnet, ging er daran, die Zeichnung im Einzelnen genau zu vollenden. Der Gesamteindruck der Werke Delacroix' ist dadurch ein entschieden malerischer geworden. Das Auge sättigt sich zunächst an dem Anblicke des mächtigen Gewoges und Kampfes der Farben, an der verhaltenen Gluth des Colorits, an dem schließlichen Wohlklange desselben. Bei schärferer Zergliederung des Bildes bemerkt es dann freilich, daß der Farbenwirkung zu Liebe die Hauptlinien der Komposition häufig zerfchnitten werden, die Zeichnung der Figuren oft hart, ihre Bewegung gewaltsam, selbst unnatürlich erscheint. Man hat diese Fehler auf die mangelhafte Zeichenkenntniß des Künstlers zurückführen wollen. In der That machte ihm auch die Zeichnung die größten Schwierigkeiten, und während er die Farbenwirkung stets mit der größten Sicherheit traf, mühte er sich in zahlreichen genauen Studien ab, den Anforderungen an eine korrekte Zeichnung zu genügen. Doch würde man dem Meister grobes Unrecht thun, wenn man meinte, er betone deßhalb die Koloritwirkung so stark, um dahinter seine Unzulänglichkeit als Zeichner zu verbergen. Wer den Mann kannte, mit dem kräftigen Kopfe auf dem schwächlichen Körper, mit seiner nervösen Reizbarkeit und seinem fieberhaften Fleiße, wer sich vertraut machte mit seinen Schriften — denn Delacroix führte die Feder ebenso kühn wie den Pinsel — wer endlich wußte, daß er sich nur in einer tropischen Temperatur ganz wohl fühlte, der war überzeugt, daß seine Kunstweise der reine Ausdruck seiner Persönlichkeit war.

Die romantische Richtung fand in kunstgebildeten Kreisen begeisterte Zustimmung, Delacroix' revolutionärer Vorgang eifrige Nachahmung. So trat der aus Holland stammende, aber in Paris erzogene *Ary Scheffer* im Salon 1827 mit seinem Suliotenbilde auf, offenbar durch Delacroix Gemetzel auf Chios angeregt, und wenn er auch später in der künstlerischen Auffassung von der ursprünglichen romantischen Schule sich weit entfernte, so bewahrte er doch, so lange er lebte, die Neigung, aus modernen Dichtern (Göthe) den Inhalt seiner Bilder zu schöpfen. Man kann überhaupt kaum einen Maler nennen, welcher nicht den Einfluß der von den Romantikern

eingeleiteten Geisterbewegung an sich erfahren hätte, mochte auch die konsequente Durchführung der Grundsätze der Romantiker viele zurückschrecken. Denn populär im strengen Sinne des Wortes war die romantische Richtung keineswegs, ihr Schlagwort: Kunst für Kunst, in weiteren Kreisen wenig verständlich. Das Volk kann nun einmal der stofflichen Anregungen nicht entbehren, wird stets auf den Inhalt des Bildes zuerst die Aufmerksamkeit lenken und vor einer Schilderung, in welcher die malerische Form ausschließlich das Gesetz gibt, die subjektive Stimmung des Künstlers allein herrscht, immer rathlos stehen. Die historische Richtung, welche zwar auch auf die schärfere individuelle Charakteristik und die unmittelbare Lebendigkeit der Darstellung den Hauptnachdruck legte und Koloritwirkungen nachging, aber in jeder Hinsicht maßvoller, ruhiger auftrat, auch auf die Treue, die objektive Wahrheit Gewicht legte und die Bedeutung des Inhaltes gerne mit in Anschlag brachte, sagte den weiteren Kreisen ungleich mehr zu.

Die Pariser Salons in den zwanziger Jahren brachten eine große Zahl von Bildern, welche Gegenstände der nationalen Geschichte darstellten. Maler von hervorragender koloristischer Begabung, wie der auch als Landschaftsmaler (No. 264, 2) einflußreiche *Richard-Parkes Bonington* (1801—1828), von Geburt ein Engländer, aber in der Werkstätte Gros' unterrichtet, suchten natürlich alles zu vermeiden, was den Eindruck der fein durchgeführten malerischen Stimmung und der harmonischen Farbenreize schwächen konnte. Sie wählten mit Vorliebe ruhige Situationen. Andere dagegen betonten das dramatische Element der Handlung und ergingen sich in breiter und reicher Schilderung des historischen Vorganges. Schon damals gewann von allen Mitbewerbern *Paul (Hippolyte) Delaroche* die öffentliche Meinung am meisten für sich, und während die anderen Maler einen heftigen Zwiespalt des Urtheils hervorriefen und ebenso viele Gegner wie Bewunderer zählten, eroberte er sich die Gunst und den Beifall aller Parteien. Ueber sein Ziel hat Delaroche sich selbst mit voller Klarheit und Schärfe ausgesprochen: „Warum soll es dem Maler verwehrt sein, mit den Geschichtschreibern zu wetteifern? Warum soll nicht auch der Maler mit seinen Mitteln die Wahrheit der Geschichte in ihrer ganzen Würde und Poesie lehren können? Ein Bild sagt oft mehr als zehn Bände, und ich bin fest überzeugt, daß die Malerei ebenso gut wie die Literatur berufen ist, auf die öffentliche Meinung zu wirken.“ Seit dem Jahre 1822 hatte Delaroche ausgestellt, aber erst der Salon 1827 führte ihn in die vordersten Reihen der Künstler. Zwei Bilder mit lebensgroßen Figuren fesselten vor allen die öffentliche Aufmerksamkeit. Auf dem einen schildert er die Ermordung des Parlamentspräsidenten Duranti in Tou-

louse, auf dem anderen den Tod der Königin Elisabeth, wobei das verzerrte Antlitz der sterbenden Königin im Kontraste zu dem reichen Prunke, der sie umgiebt, einen mächtigen äußeren Effekt hervorrufft. Mit den eigenen Worten des Künstlers läßt sich die Richtung, welche er als Historienmaler einschlug, am besten verfinnlichen. Er hob in den Ereignissen „die menschliche Seite hervor, schilderte sie vom dramatischen Standpunkte und nicht wie sie am großartigsten, sondern wie sie am wahrscheinlichsten der Phantasie sich darstellen“. Ein Jahrzehnt war seit Géricault's Auftreten erst vergangen. Die Männer, welche die neuen Pfade in der Malerei eingeschlagen hatten, standen alle in jugendlichem Alter, hatten alle noch eine glänzende Zukunft vor sich. Aber schon am Ende der Restaurationsperiode war ihr Sieg vollkommen entschieden. Von den alten Größen, von Gérard, Gros, Guérin, sprach kein Mensch, und wenn sie noch erwähnt wurden, so geschah es in mitleidigem, wohl gar höhnlichem Tone.

5. Die französische Kunst zur Zeit des Julikönigthums.

Auf das „Geschlecht vom Jahre 30“ blickt noch heute das gebildete Frankreich mit Stolz zurück. Es versteht darunter jene stattliche Mannerschar, welche in der Restaurationsperiode mit jugendlichem Muthe und idealer Begeisterung den literarischen oder künstlerischen Kampfplatz betreten, liberalen Grundfätzen gehuldigt hatte. Sie alle schwärmten für nationale Größe und Freiheit und träumten in der Julirevolution beide verwirklicht und verbunden. Der neuen Regierung schlossen sich diese Männer eifrig an; viele von ihnen wurden die Träger und Stützen derselben. Und wenn auch später dieses politische Band sich lockerte, einzelne des Geschlechtes die Reihen der Unzufriedenen vermehrten, ihre Wege überhaupt auseinander gingen, so stellen sie doch immer die Blüthe der Nation während der Regierung Louis Philipp's dar. Zu dem Geschlechte des Jahres 30 gehören die angesehensten Staatsmänner, Historiker und Dichter des modernen Frankreich, dann aber auch alle die Künstler, welche in dem vorangegangenen Jahrzehnt den Umschwung der Malerei herbeigeführt hatten, die Delacroix, Ary Scheffer, Delaroche, zu welchen noch Horace Vernet, Decamps u. s. w. hinzutraten.

Die Julirevolution brachte zunächst keine Aenderung der Kunstweise. Von einzelnen Gelegenheitsbildern abgesehen, in welchen die Julitage verherrlicht wurden, beharrten alle Künstler auf der schon früher von ihnen eingeschlagenen Bahn, nur daß die Gegenfätze sich allmählich abschliffen, der Kampf gegen die Klassiker, welche längst den Rückzug angetreten hatten, stille stand. Aber

schon nach wenigen Jahren konnte man einen wesentlichen Wechsel in den Kunstanschauungen und in der ganzen Kunstthätigkeit wahrnehmen. Zuerst wurde die Stoffwelt, über welche die Künstler geboten, namhaft erweitert. Die Eroberung von Algier, politisch betrachtet von zweifelhaftem Werthe, erwies sich für die Malerei überaus folgenreich. Sie öffnete der Künstlerphantasie die orientalische Welt. Hier fanden die Koloristen den natürlichsten Schauplatz für ihre farbenglänzenden Schilderungen, eine Fülle von Aufgaben, für deren Lösung nur ihre Kunst die Mittel darbot. Auch die biblischen Szenen traten in ein neues Licht. Bisher hatte man die Erzväter in ein klassisches Gewand gehüllt, nun gab man ihnen die Züge und die Tracht eines arabischen Scheich und glaubte damit der historischen Wahrheit viel näher gekommen zu sein. Das zweite neue Moment in der Entwicklung der französischen Kunst bildete die Berufung der hervorragendsten Künstler zu monumentalen Werken. Louis Philipp war ein baulustiger und kunstliebender Fürst. Große architektonische Werke hat zwar das Zeitalter der Julidynastie nicht geschaffen. Die antikisirende Richtung, von den Gegenströmungen der Bildung wenig berührt, herrschte bei den öffentlichen Bauten unbedingt vor. Aber auch für die Ausschmückung der architektonischen Werke durch die Hand der Maler wurde eifrige Sorge getragen. Und hier lohnte glänzender Erfolg die Mühen. Es war natürlich, daß die Männer, welche als Führer der Kunstbewegung sich bereits bewährt hatten, mit diesen Aufgaben zunächst betraut wurden. Indem sie aber an die Lösung derselben schritten, die Bilder mit der architektonischen Umgebung in Einklang zu bringen, also die Komposition den architektonischen Gesetzen unterzuordnen suchten, änderten sie unwillkürlich ihren Stil. Es ging nicht ferner an, die Farben als das wichtigste Ausdrucksmittel zu verwenden, auch die Linien Schönheit, die geschlossene Gruppierung, die symmetrische Anordnung verlangten ihr Recht und durften nicht völlig übergangen werden. Mit dieser Wiederbelebung der monumentalen Malerei hängt theilweise auch das Zurückgreifen auf den christlichen Gedankenkreis zusammen. Unter den Bauten, welche der Malerei zur Ausschmückung überwiesen wurden, befanden sich auch zahlreiche Kirchen. Doch würde man irren, wollte man aus diesem äußeren Umfande allein die Wandlung der Anschauungen erklären. Nachdem seit der Mitte des vorigen Jahrhunderts das positiv religiöse Element in der Bildung immer mehr zurückgedrängt worden war, begann zuerst in leisen Anfängen während der Restaurationsperiode, dann aber unter Louis Philipp immer stärker und mächtiger der kirchliche Sinn und die christliche Gläubigkeit auch in gebildeten Kreisen zu wachsen. Wie der Staat mit der Kirche und ihren Institutionen wieder rechnen mußte, so empfand auch die Ge-

sittung, die literarische und künstlerische Kultur den Einfluß des wiedererwachten kirchlich-christlichen Lebens. Persönliche Schicksale und Stimmungen kamen bei vielen Künstlern zu der bei ihnen ohnehin gesteigerten Empfänglichkeit für alles Große und Neue hinzu, um diesen Einfluß zu fördern. Zu einer streng kirchlichen Richtung, wie sie in Deutschland sich aufthat, fehlte aber der französischen Kunst, so viel auch in Kirchen gemalt wurde, der Boden. Der französische Maler hörte niemals auf, in erster Linie die künstlerischen Elemente der Darstellung zu pflegen. Daß der fromme Eindruck eines Bildwerkes durch die Verdünnung der Natur bis zur häßlichen Kraftlosigkeit bedingt werde, religiöse Empfindung und ernstes Naturstudium sich ausschließen, blieb ihm unverstänlich. Nicht wenige der religiösen Darstellungen, welche die früheren Romantiker schufen, richteten sich nicht an ein eng begrenztes Bekenntniß, sondern lassen ein subjektives poetisches Element in der Schilderung frei walten. *Ary Scheffer's* Gemälde liefern dafür den besten Beleg. Seit der Mitte der dreißiger Jahre wandte er sich mit immer größerem Eifer dem religiösen Gedankenkreise zu, fand nur ab und zu für einzelne Faust- und Gretchenbilder Muße. Sein Christus als Tröster (No. 248, 4), im Jahre 1837 gemalt, zeigt uns den Heiland, welcher die leidende Menschheit, durch den Griechen, Polen, Neger, den Leibeigenen und Sklaven, den Selbstmörder, Schiffbrüchigen, die verlassene Geliebte, die Mutter, welche ihr Kind begraben hat, vertreten, zu sich ladet und sie liebevoll aufnimmt. Nur der Dichter (Torquato Tasso) wendet sich von Christus ab, nicht aus Trotz, sondern um anzudeuten, daß gerade die höchste Bildung sich unwürdig fühle, Gott zu nahen. In ähnlichem Gedankenkreise bewegt sich das Gemälde, welches Christus als Richter und Vergelter (remunerator) schildert, wie er die Tyrannen, Wucherer, Heuchler u. s. w. von den Mildthätigen, Guten und Tugendhaften scheidet. In die Region der stillen Verzückung führt uns Scheffer's berühmtestes Bild: Monika und der h. Augustinus; dem Versuche, in der Christusgestalt das Ideal reinsten menschlicher Milde zu verkörpern waren seine letzten Werke (Christus und Satan, Ecce homo u. a.) gewidmet. Tiefe religiöse Empfindung spricht aus allen diesen Bildern, einen kirchlichen Charakter besitzen sie nicht. Aehnliches gilt von den biblischen Darstellungen, welche Delacroix und Delaroche in ihren späteren Lebensjahren gern schufen. Beide Meister entfalteten überhaupt während der Regierung Louis Philipp's ihre reichste Wirksamkeit.

Delacroix gehört zu den ersten Malern, welche das eroberte Algier künstlerisch verwertheten. Im Jahre 1831 begleitete er eine französische Gefandtschaft an den Hof des Kaisers von Marokko. Land und Leute begeisterten ihn; fand er doch hier durch die Na-

tur die Richtigkeit seiner künstlerischen Grundsätze bestätigt und, was er bisher von Farbenwirkungen geahnt hatte, verwirklicht. In den „algierischen Frauen in ihrem Gemach“ (1834) legte er die Früchte seiner Studien am glänzendsten nieder. Dieses Gemälde ist zugleich dasjenige Werk, welches seine malerische Praxis am deutlichsten versinnlicht. Der Vorgang ist an sich völlig gleichgiltig. Drei Odalisken sitzen auf Polstern, mit dem Narghile in den Händen. Eine Negerin, im Rücken gesehen, verläßt das Gemach. Aber über das Ganze ergießt sich der reichste Strom von Licht und Farbe. Die Faiencetafeln, welche die Wände bedecken, der Mosaikfußboden, die schillernden Seidenvorhänge, das glänzende Geräthe boten dem Künstler die mannigfachsten und kräftigsten Lokalfarben, die er nach seiner Art durch Steigerung und Verbindung der Töne trefflich zu harmonisiren verstand. Die einfache Scene erweitert sich durch den Farbenzauber vor unseren Augen zu einem Stück orientalischer Kulturwelt. Den Frauen in Algier folgten noch die jüdische Hochzeit in Marokko, die Konvulsionäre in Tanger. Seitdem haben sich orientalische Schilderungen in der französischen Kunst fest eingebürgert.

Noch früher als Delacroix hatte *Alexander Gabriel Decamps* den Orient (1827) kennen gelernt. Bis dahin noch unklar und unsicher in seiner Richtung, entdeckte er hier die seinem feinen malerischen Sinne zuzugende Welt. Mit scharfem Auge hielt er die eigenthümlichen Typen des Orients fest, mit unvergleichlicher Wahrheit gab er diese in seinen Bildern wieder und vergaß auch nicht, die wunderbaren Wirkungen des Lichtes und der Farbe im sonnigen Osten mitspielen zu lassen. Im Jahre 1831 stellte er sein erstes und vielleicht bestes Orientbild: die nächtliche Runde — den türkischen Polizeimeister zu Pferde von keuchenden Trabanten begleitet — aus, welchem in den folgenden Jahren noch zahlreiche andere, nicht selten auch durch ihren Humor fesselnde Orient schilderungen (No. 251, 2, 3) folgten. Decamps lebte nicht ausschließlich in der orientalischen Stoffwelt. Wir besitzen von ihm auch Thierbilder. Zu wiederholten Malen versuchte er sich ferner in der großen historischen Malerei. Im Jahre 1834 stellte er die Niederlage der Cimbern bei Aquä Sextiä aus, eine Schilderung von mächtiger Wirkung, in welcher aber die düstere öde Landschaft, die sich in das Unendliche auszudehnen scheint, die Hauptrolle spielt, die in Schluchten und Thalspalten kämpfenden unermeßlichen Heerhaufen zur Staffage herabsinken. Unter den biblischen, gleichfalls das landschaftliche Element stark betonenden Darstellungen ragt der Cyklus von Zeichnungen, welche Samsons Leben behandeln, hervor. Die Scenen sind zum Theile in die moderne orientalische Welt, z. B. Samson bei der Sklavenarbeit, verlegt, fesseln aber durch den mit allen

Mitteln der Technik bewirkten malerischen Reiz, besonders in der Wiedergabe der landschaftlichen und architektonischen Umgebung.

Decamps wie Delacroix hatten im Orient den rechten Boden für ihre Farbenkunst entdeckt und vorwiegend, nur soweit derselbe ihren subjektiven Stimmungen entsprach, ihre eigenthümlichen künstlerischen Absichten wiedergab, verwerthet. An die einfach reale Schilderung der orientalischen Natur dachten sie zunächst nicht. Die naturwahre orientalische Landschaft, das ungeschminkte orientalische Sittenbild wurden durch eine andere Künstlergruppe in Frankreich eingebürgert.

An ihrer Spitze steht *Prosper Marilhat*, welcher von seiner orientalischen Reise (1831—1833) einen Schatz von Studien und zugleich die höchste Begeisterung für die eigenthümlichen Reize besonders der ägyptischen Landschaft mitbrachte. Seine Bilder (No. 252, 2) sind dadurch ausgezeichnet, daß sie nicht das Grelle, Auffallende in den Naturerscheinungen des Ostens betonen, sondern in feinen, landschaftlichen Stimmungen sich ergehen. Unter den Künstlern der jüngern Generation hat nächst *Alexander Bida* (geb. 1823) namentlich *Eugène Fromentin*, auch als Schriftsteller von hervorragendem Rufe, es verstanden, das Leben der Araber unserer Phantasie nahezubringen. Er beherrscht ebenso vollkommen die landschaftlichen Formen Nordafrikas wie die charakteristischen Thier- und Menschentypen (No. 259, 1) und zeigt sich auch als Virtuos des Kolorits. Ganz dünn setzt er die Farben auf, einen einzigen Ton läßt er oft dominiren, und dennoch spricht Kraft und Wahrheit aus seinen Schilderungen.

In den Bildern der zuletzt genannten Maler lernen wir den Orient kennen, in den orientalischen Szenen, welche *Delacroix* geschaffen hat, dagegen schließlich nur den Meister selbst und seine eigenthümliche Weise. Er steht eben über jeder besonderen Stoffwelt und bewahrt sich die Elasticität des Geistes, frei von einem Gedankenkreise zum anderen überzugehen. Unmittelbar auf seine Orientbilder folgen die monumentalen Werke im Palais Bourbon, dem Sitze der Deputirtenkammer. In den Deckenfeldern des einen Saales malte er die allegorischen Figuren der Gerechtigkeit, des Krieges, des Ackerbaues und der Industrie. Tiefer unten in Bogenzwickeln angebrachte Darstellungen aus dem wirklichen Leben (Weinlese, vor Kriegern flüchtende Weiber u. f. w.) versinnlichen die Bedeutung der ersteren. Vom formalen Idealismus hielt sich *Delacroix* seiner Natur gemäß ganz fern; indem er aber im Ausdruck und in der Bewegung der Gestalten strenger als sonst Maß hielt, ohne die unmittelbarste Lebendigkeit und eine kräftige, tiefe Färbung aufzugeben, dabei in der Anordnung der Gruppen eine vor-

nehme Ruhe walten ließ, erreicht er eine Wirkung, um welche ihn die meisten Idealisten beneiden durften. Mehrere Jahre später schmückte er den Bibliotheksfaal des Palais Bourbon mit einem noch viel ausgedehnteren Bilderkreise. Fünf Kuppeln und zwei im Halbkreise geschlossene Wände wurden ihm zur Verfügung gestellt, um die Entwicklung der menschlichen Kultur im biblischen und klassischen Zeitalter, also eine Art Philosophie der Geschichte zu schildern. Er zerlegt die menschliche Bildung in die fünf Zweige der Naturwissenschaft, der Philosophie, der Gesetzgebung, der Theologie und Poesie und verkörpert die Wirksamkeit derselben stets in einer Reihe von Szenen, welche theils dem Alterthum, theils der Bibel entlehnt sind. So wird z. B. die Theologie durch den Sündenfall, die Juden in Babylon (No. 251, 6), den Tod des Täufers versinnlicht. Die ungünstigen räumlichen Verhältnisse hemmen den Genuß des auch sonst nicht in allen Theilen gleichmäßig vollendeten Bilderkreises. Noch andere monumentale Werke schuf er für den Bibliotheksfaal im Palais Luxembourg (Dante und Virgil begrüßen in der Unterwelt die Dichter und Helden des Alterthums), für die Apollogalerie im Louvre und für einen Festsaal des von der Kommune 1871 zerstörten Stadthauses. Auch auf dem Gebiete der kirchlichen Kunst sollte Delacroix in seinen spätern Lebensjahren seine Kraft versuchen. Er empfing den Auftrag, die Engelkapelle in der Kirche Saint Sulpice mit Wandgemälden (in Wachsfarben ausgeführt) zu schmücken. An der Wölbung malte er den Sturz Lucifers, an den beiden Wänden die Vertreibung Heliodors (No. 249, 1) und den Streit Jakobs mit dem Engel. Ueberall erblicken wir mächtige Kämpfe und auflodernde Leidenschaften. Dieses Kampfelement war durch die Gegenstände der Schilderung geboten, verlockte aber auch den Künstler, seine alte unbändige Natur, seine Vorliebe für das Stürmische, Wildbewegte wieder frei und jedenfalls stärker walten zu lassen, als es die monumentale Würde des Werkes verträgt. Am auffallendsten erscheint das Uebermaß der Aktion und die an die späteren Venezianer erinnernde sinnliche Kraft des Kolorits an dem Deckengemälde und am Heliodorbilde; in dem Streite Jakobs treten die Figuren gegen die in mächtigen Formen behandelte Landschaft als bloße Staffage zurück. Ungleich großartiger ist der Eindruck, welchen wir aus den Einzelschilderungen religiösen Inhaltes, in mehreren Oelgemälden von Delacroix ausgerührt, empfangen. Namentlich sein Christus im Grabe (Altarbild in der Kirche Saint-Denis-du-Sacrement in Paris) wirkt durch die Wahrheit, mit welcher der Schmerz in allen Abstufungen dargestellt, und durch die tief poetische Stimmung, welche der Landschaft eingehaucht ist, überaus ergreifend. Die bleierne Luft, der kalte Abendwind, der die Gewänder heftig bewegt, die Men-

schen frösteln macht, das fahle Sonnenlicht auf den öden Bergen, alles trägt dazu bei, die unfägliche Trauer zu versinnlichen und unsere Theilnahme auf das höchste zu steigern.

So lange Delacroix lebte, fand er nur im engeren Kreise der Kunstgebildeten vollkommene Würdigung. Menschenscheu, melancholisch, reizbar und leicht aufgeregt, wie der Meister war, hütete er sich, anspruchsvoll vorzutreten und die Aufmerksamkeit der großen Masse auf sich zu ziehen. Ausschließlich seiner Kunst lebend, liebte er die stille Einsamkeit. Erst nach seinem Tode, als man auf seine Thätigkeit zurückblickte, wurde sein Werth und seine große Bedeutung für die französische Kunst allseitig anerkannt. Ungeachtet aller Mängel bleibt er doch der selbständigste, kühnste und am meisten schöpferische Meister der modernen französischen Schule.

Nahezu das entgegengesetzte Loos traf *Delaroche*. Den im Leben vielbeneideten und von allen Gebildeten bewunderten und gefeierten Künstler hat nach dem Tode die Kritik scharf, theilweise sogar ungerecht beurtheilt und seine Ruhmestitel empfindlich gekürzt. Die Geschichtsmalerei, deren glänzendster Vertreter — nicht nur in Frankreich — *Delaroche* war, hat in den letzten Jahrzehnten viel von ihrer früheren Anziehungskraft verloren, ein Schicksal, welches sie mit der historischen Poesie theilt. Wenn uns nicht etwa Neugierde prickelt, in eine recht entlegene Welt hineinzublicken, wobei wir in der Regel das Fremdartige mit dem Interessanten verwechseln, oder wenn wir nicht der Darstellung besondere malerische Reize abgewinnen, läßt uns die Vergangenheit ziemlich gleichgiltig. Das gegenwärtige Leben mit seinen Kämpfen und Leidenschaften nimmt unsere Phantasie beinahe ausschließlich gefangen. Indem wir es schildern, können wir dem anderen Triebe, der in unserer ästhetischen Anschauung bis zur Wucherung groß gewachsen ist, dem packenden Realismus, vollständig genügen. Dieser Realismus, die bis in das Kleinste durchgeführte Wahrheit der äußeren Erscheinung ist es auch, welche wir historischen Szenen zu Grunde legen. Sie müssen die unmittelbarste Gegenwärtigkeit athmen, um uns zu fesseln. Nur selten finden wir Muße, uns in die Natur bedeutender Menschen früherer Jahrhunderte ruhig zu vertiefen, ihr Schicksal im Geiste mit durchzuleben, und wie sich große historische Konflikte in ihnen widerspiegeln, theilnehmend zu verfolgen. Unter der geringeren Schätzung der historischen Malerei mußte natürlich auch *Delaroche* leiden, welchem vom künstlerischen Standpunkte aus nur der oft vorherrschende dumpfe Farbenton, wohl durch die Vorliebe für die Schilderung tiefster Ereignisse und das melancholische Temperament des Meisters mitbedingt, und die nicht immer vollkommene Sicherheit in der Zeich-

nung besonders nackter Körperformen vorgeworfen werden kann. Auch die unmittelbare Lebendigkeit der Auffassung der einzelnen Gestalten wird zuweilen vermißt. Dieser Mangel hängt mit der peinlich sorgfältigen Vorbereitung jeder Komposition zusammen. Dem ersten Entwurfe folgte eine Skizze in Wasserfarben, dann wurde mit Hilfe von kleinen Wachsfiguren die Gruppierung und die Vertheilung von Licht und Schatten studirt, und erst nachdem jede Gestalt nach allen Seiten hin, in Ausdruck, Haltung, Kostüm u. s. w. gründlich durchgearbeitet war, begann er die Malerei auf der Leinwand. Dennoch bleibt Delaroche's während der Juliregierung auf das höchste angespannte Thätigkeit überaus bedeutsam. Seine Werke bewahren nicht allein als Denkmale einer bestimmten Kulturrichtung einen dauernden Werth, sondern erscheinen auch an und für sich durch die wirkungsvolle Stimmung, die psychologische Wahrheit, den poetischen Hauch, welcher sie umweht, als hervorragende Schöpfungen. Aus allen spricht die edle, ernstgediegene Persönlichkeit des Künstlers, seine fein empfindende, viel und vornehm denkende Natur. Der Vergleich mit den zahlreichen Historienmalern, welche neben und nach ihm auftraten, ein Gang durch das von Louis Philipp gegründete Versailler Museum, wo hunderte, die Großthaten der Herrscher und des Volkes schildernde Gemälde an den Wänden prangen, rechtfertigt am besten das Urtheil, welches Delaroche an die Spitze der ganzen großen Künstlergruppe stellt. Verdienstvolle Leistungen haben noch viele andere Maler aufzuweisen, so *Nicolas Robert Fleury* der schon in den zwanziger Jahren mit historischen Bildern auftrat, insbesondere durch seine Bartholomäusnacht (1823) und sein Religionsgespräch von Poissy (No. 248, 3) seine dramatische Begabung und seine Kunst lebendiger Charakteristik offenbart. Die Hauptpersonen im Religionsgespräch, der beredte Theodor von Beza und die aufmerksam horschende Katharina von Medicis mit Karl IX., sind überaus wirksam einander gegenübergestellt, auch die Kontraste zwischen den Vertretern der alten und der neuen Kirche deutlich geschildert. Namen von gutem Klange besitzen ferner u. a. *Eugène Déveria* (1805—1865), *Charles Steuben* (1788—1856), *Léon Coignet* (1794—1880), dessen bethlehemitischer Kindermord (No. 249, 4) jeden Beschauer in die höchste Spannung versetzt. Wird es der Mutter, welche sich mit ihrem Kinde hinter den Mauervorsprung geflüchtet hat, gelingen, dasselbe vor den nahenden Mördern zu retten? Aber alle diese Künstler überragt Delaroche nicht allein durch die Fülle seiner Werke und ihre Popularität, welche er freilich theilweise den großen Kupferstechern, die nach ihm arbeiteten, verdankte, sondern auch durch den Gedankenreichthum und die unverbrüchliche Wahrheit der Schilderung. Niemals greift er in der Wahl des Gegen-

standes fehl. Stets holt er aus der Geschichte solche Ereignisse und Thaten heraus, welche das allgemeinste Interesse der Gebildeten wecken, und hebt gern gerade jenen Augenblick der Handlung hervor, welcher dem denkenden Geiste den weitesten Ausblick öffnet, zu ergreifenden Nachempfindungen reizt, also den Moment vor oder nach der Katastrophe, wodurch eine breitere Ausmalung der Seelenstimmung der handelnden Personen möglich wird.

In den ersten Jahren nach der Julirevolution glänzten in jedem „Salon“ historische Bilder des Künstlers. Es folgten fast unmittelbar aufeinander: Mazarin auf dem Todtenbette, Cromwell am Sarge Karls I., die Kinder Eduards, die sich ängstlich an einander schmiegen und furchterfüllt horchen, ob nicht die Mörder nahen, die Hinrichtung der Jane Grey, welche ihr jugendlich anmuthiges Haupt bereits auf den Block legt, Graf Stafford, der auf dem Wege zum Schaffot noch den Segen des Erzbischofes Laud empfängt, und die Ermordung des Herzogs Heinrich von Guise. Das letztere Bild (No. 250, 2) gilt mit Recht als Delaroches Meisterwerk im historischen Fache. Noch im Tode jagt der große Herzog den Feinden Schrecken ein. Die rechte Hälfte des Bildes ist leer und öde. Nur der auf den Teppich hingestreckte Leichnam füllt sie aus. Dicht drängen sich dagegen die Mörder, die „Mignons“, auf der anderen Seite zusammen, dem aus der Thüre tretenden Könige Heinrich III. den gelungenen Blutstreich verkündend, als ob sie auch jetzt noch in ihrer Zahl und ihrer Entfernung Sicherheit suchten. In der dramatischen Scenirung erscheint das Werk den besten seiner historischen Gemälde gleich, in der Kraft der Färbung übertrifft es die meisten.

Im Jahre 1837 wurde Delaroches zu einem anderen Thätigkeitskreise berufen. Er begann das große Wandgemälde in dem Halbrund des Saales (Hémicycle), in welchem die jährliche Preisvertheilung der Kunstakademie stattfindet. Den Hintergrund schmückt ein ionischer Tempel, in dessen mittlerer Apfis Iktinos, Apelles und Phidias, der Preisvertheilung gleichsam vorsitzend, Platz genommen haben. Vor ihnen gruppieren sich die allegorischen Repräsentanten der vier Weltalter der Kunst: Griechenland, Rom, das Mittelalter und die Renaissance. Ganz vorn aber kniet der Genius der Kunst, welcher Kränze vom Boden aufnimmt, um sie den Gekrönten zuzuwerfen. Zu beiden Seiten der Mittelgruppe, als Zeugen des feierlichen Aktes, erblicken wir in freier lebensvoller Anordnung die berühmten Künstler der alten Zeiten bis zum 17. Jahrhunderte, links die Bildhauer und die besonders durch ihre Farbenkunst glänzenden Maler, rechts die Architekten und die durch den Gedankenreichthum und den idealen Stil ausgezeichneten Maler. Die (No. 251, 4) mitgetheilte Gruppe zeigt die Porträtgestalten (von

rechts nach links) Giorgione's und Bellini's, an welche sich sitzend van Dyck, Velasquez und Rubens reihen. Es folgen dann, im Gespräch begriffen, Tizian mit Rembrandt, mehr im Vordergrund Jan van Eyck und Antonello da Messina, hinter ihnen Murillo, Paul Veronese und Correggio. Die Probe genügt schon, um die lebensvolle natürliche Auffassung, welche in dem Werke vorherrscht, erkennen zu lassen. Diese Auffassung streift auch von den allegorischen Figuren alles Kalte und Nüchterne ab und verleiht dem Bilde eine größere Einheit, als sonst die Mischung des Historischen und Allegorischen erwarten läßt. Den malerischen Effekt unterstützen ausnehmend die bunten, prächtigen Kostüme der Künstler-schar, von besonderer Schönheit ist aber namentlich die Vertheilung von Licht und Schatten, welche Delaroche so anordnet, als ob alle Gestalten durch die Kuppelöffnung des Saales ihre Beleuchtung empfangen.

In den späteren Jahren neigte Delaroche, durch persönliche Schicksale, den frühen Tod seiner lebenswürdigen, schönen Frau ernst gestimmt, zu religiösen Darstellungen. Den Schmerz, den er im eigenen Herzen fühlte, suchte er durch die Schilderung der Leidensscenen Christi zu mildern und zu lösen. Er begann aus innerem Antriebe, ohne äußeren Auftrag eine Reihe von kleinen Passionsbildern zu malen: Maria auf dem Heimwege von Golgatha, Maria am Fuße des Kreuzes, das Begräbniß Christi (No. 250, 3), Jesus auf dem Oelberge u. s. w. Es sind lauter lyrische Stimmungsbilder, ebenso wie die „junge Märtyrerin“, welche er 1855 auf dem Krankenlager erfand und als die „traurigste aber zugleich heiligste“ seiner Kompositionen bezeichnete. Eine junge Christin wurde mit gefesselten Händen und Füßen in den Tiberstrom geworfen. Der Leichnam schwimmt auf den Fluthen, von zwei Christen, die am Ufer wandeln, mit den Augen ängstlich verfolgt. Die Sonne ist untergegangen, ein fahler Schein erhellt die öde Landschaft, den Körper der Heiligen aber und das Wasser ringsum umstrahlt eine himmlische Glorie.

Der Neigung zu historischen Schilderungen wurde Delaroche aber auch in den späteren Jahren nicht gänzlich untreu. Nur änderte er die Stoffwelt. Mit dem feinen Gefühle für die Zeitstimmung und die Kulturströmung, welche ihn seit jeher ausgezeichnet hatte, erkannte er, daß das Interesse für die ältere Geschichte gegen die begeisterte Theilnahme an den Ereignissen der Revolutionsperiode allmählich in den Hintergrund getreten war. Er folgte dem Zuge der öffentlichen Meinung, befreundete sich mit der Napoleonslegende und erfüllte seine Phantasie mit den Gestalten der Revolutionszeit. Wenn er aber auch die Gegenstände der Darstellung wechselt, so bewahrt er doch vollständig sein altes, ernst würdevolles

Wesen und erblickt nach wie vor als sein Ziel die einfache Wahrheit, die möglichst treue Wiedergabe der wirklichen Stimmungen und der historischen Charaktere. Auch jetzt zeigt er im Gegensatze zu den Romantikern, welchen die kühn ankämpfenden, positiven Leidenschaften am verständlichsten waren, den leisen Hang, die passiven Empfindungen, die Resignation, das Dulden und Tragen des herben Schicksals zu verherrlichen. Es ist für seine Anschauungsweise bezeichnend, daß ihm unter den Napoleonsbildern die Schilderung des Kaisers, welcher in Fontainebleau die Nachricht von dem Einzuge der Allirten in Paris empfängt (Leipziger Museum), am besten gelang. Kothige Stiefeln haben wir seitdem besser malen gelernt; von bleibendem großen Eindruck bleibt aber die Gestalt des vollkommen gebrochenen Mannes, der erschöpft in den Stuhl gesunken ist und plötzlich das Werk seines Lebens zertrümmert erblickt. Auch in den Szenen aus der Revolutionszeit (Maria Antoinette verläßt nach der Verkündigung des Todesurtheils das Revolutionstribunal, die Girondisten im Gefängnisse) sind die Sympathien des Künstlers auf der Seite der Opfer und nicht der Helden der Revolution. Mag auch die Gruppierung in dem letzteren Bilde zu lose und rein äußerlich erscheinen, so packt doch die Wahrheit der Stimmung und die treffliche Hebung derselben durch die Farben- und Lichteffekte unwiderstehlich die Phantasie des Beschauers.

Delacroix genoß die reichste Anerkennung in einem engen Kreise der Fachkünstler. Die gebildete Welt hatte für Delaroche das größte Verständniß und die höchste Bewunderung. Hätte man durch allgemeine Volksabstimmung feststellen lassen, welchem Maler die Palme gebühre, kein Zweifel, daß sie *Horace Vernet* wäre zugewiesen worden. Er ist unstreitig der populärste, beliebteste französische Maler unseres Jahrhunderts. Seine Werke huldigten der mächtigsten aller Volksleidenschaften, welche namentlich in der französischen Nation den tiefsten Grund gefaßt hatte, der Kriegslust und dem Kriegeruhme. Seine künstlerische Auffassung der Ereignisse entsprach vortrefflich dem elementaren ästhetischen Sinn, welcher von einer flotten Malerei, von einem kecken Naturalismus, einer frischen Lebendigkeit der Darstellung am raschesten entzückt wird. Seine ganze Persönlichkeit besaß endlich den französischen Volkstypus kräftig ausgeprägt; um seine Bilder zu begreifen und zu genießen, bedurfte es keiner Erhebung und Anspannung des Geistes, keines Eindringens in fremde Gedankenkreise. Sie gestatten das Verweilen in den gewohnten Anschauungen und Neigungen, verleihen denselben sogar Glanz und Ansehen. Das Gebiet Vernet's beschränkt sich nicht auf die Schilderung des Soldatenlebens und militärischer Großthaten. Sein längerer Aufenthalt in Rom (1828—1833) bot ihm Anlaß zu mannigfachen Schilderungen aus Italiens

Vergangenheit und Gegenwart. Er malte das bekannte Bild: Raffael und Michelangelo im vatikanischen Hofe, ferner die Prozession des Papstes, den Kampf päpstlicher Dragoner mit Räubern, die Beichte des Räubers u. a. Eine Reise im Orient (1839) machte in ihm die biblischen Erinnerungen wieder lebendig und reizte ihn zur Wiedergabe alttestamentarischer Gestalten in arabischem Gewande. Auch historische Bilder und Porträts zählt der Katalog seiner Werke in größerer Zahl auf. Vernet's wahre Heimat bleiben dennoch seine Soldatenbilder und Schlachtengemälde.

Vierzehn Tage vor dem Sturme auf die Bastille geboren, erscheint Horace Vernet als das rechte Kind der Revolutionszeit und der Napoleonischen Periode. Daß er den Pinsel zur Hand nahm, lag in der Familientradition. Die Malerdynastie der Vernet darf sich eines Alters von 200 Jahren rühmen. Daß das militärische Leben und Treiben seine Phantasie erfüllte, erklärt die Richtung der Zeit und sein persönliches Temperament, welches ihn auch 1814 einige Tage die Muskete in die Hand nehmen ließ. Frühzeitige Uebung des Auges und der Hand verliehen ihm eine merkwürdige Trefffähigkeit, so daß er mit Leichtigkeit den rechten Strich und den wahren Ton für alle Erscheinungen des ihn umgebenden Lebens fand. Sie gaben ihm auch rasch vollkommene künstlerische Reife. Bereits 1812 gewann er durch ein Schlachtenbild öffentliche Anerkennung. In den Jahren der Restauration trieb er, vielleicht ohne es zu wollen, mit seinem Pinsel Politik. Der Napoleonische Soldat, von der öffentlichen Meinung vergöttert, von der Regierung mit Mißtrauen angesehen, wurde der Held zahlreicher Darstellungen. In noch höherm Maße als die Schilderung großer Schlachten fesselten das allgemeine Interesse die einfachen genreartig behandelten Szenen, welche das Schicksal des einzelnen Soldaten, die gute Kameradschaft mit dem Rosse (No. 251, 5) und dem Regimentshunde u. s. w. erzählen und nebenbei auf den Undank der Bourbons gegen die große Armee anspielen. Wie so viele andere Künstler, wie namentlich *Raffet* (1804—1860), der geistvollste Schilderer des französischen Troupier, benutzte Vernet die Lithographie, um seine Kompositionen in die weitesten Kreise zu verbreiten (No. 255, 4). Ungern wurden von der Regierung auch die Bilder gesehen, welche den Herzog von Orleans in den verschiedensten Lebenslagen verherrlichten. Vernet wurde förmlich der Hausmaler des Herzogs, und als dieser den Thron bestieg, mit Aufträgen von der neuen Regierung überhäuft, deren Erfüllung nur seiner erstaunlich schnell malenden Hand möglich war. Im Museum in Versailles herrscht Vernet unbedingt. Die Kämpfe der französischen Truppen in Algier führten seiner Phantasie neue Gegenstände zu und gestatteten ihm, seiner Schilderung die malerisch so

überaus wirksamen Züge der afrikanischen Landschaft und des orientalischen Lebens einzufügen. Von allen feinen Algierschlachten machte die Einnahme der Smalah, des Lagers Abdel-Kader's, 1845 ausgestellt, schon wegen ihrer riesigen Größe (21 M. l. 5 M. h.) das meiste Aufsehen. Künstlerisch bedeutender aber sind die Gemälde, welche die Kämpfe um Konstantine, 1835, die Belagerung der Stadt, den Anmarsch der Sturmkolonnen und die Einnahme der Stadt (No. 249, 3 giebt eine Episode aus dem letzteren Bilde) schildern. Hier sind nicht, wie auf dem Smalahbilde, zahlreiche Gruppen äußerlich zusammengestellt und die mangelnde Einheit durch den fremdartigen Aufputz (Haremsweiber, Neger u. f. w.) künstlich verdeckt; die Komposition erscheint vielmehr, soweit es Vernet möglich war, geschlossen, und die Handlung konzentriert. Die Technik des Gefechtes, wie die Truppen zum Kampfe aufmarschieren, in der Schlacht sich bewegen, die verschiedenartigen Gefechtsformationen verstand Vernet unübertrefflich, nicht minder sicher beherrschte er die Einzelercheinung des Soldaten. Auf das genaueste wußte er den Platz der schmalsten Litze und des kleinsten Knopfes anzugeben, die „reglementmäßige Adjustirung“ zu zeichnen. Diese vielbewunderte Detailkenntniß — sie mag wohl mit beigetragen haben, dem Künstler die hohe Gunst des Kaisers Nikolaus, dieser großen Autorität auf dem Paradeplatze und Exerzirkel, zu erwerben — verleiht unleugbar den Bildern Vernet's den Reiz lebendiger Naturwahrheit. Sie setzt ihn in den Stand, die Scenen klar anzuordnen, jede Action und Bewegung unmittelbar verständlich und richtig zu zeichnen. Der erste Eindruck wirkt in der Regel verblüffend. Der Beschauer erstaunt über den klaren Blick und das umfassende Gedächtniß des Künstlers, der auch das Kleinste nicht vergißt und sich in der Soldatenwelt offenbar ganz heimisch fühlt. Kein Zweifel beschleicht ihn, daß alles sich so zutrug, wie der Künstler es darstellt. Der Eindruck hält aber nicht vor. Das Merkmal des vollendeten Kunstwerkes, daß die wiederholte Betrachtung immer neue anziehende Seiten desselben erschließt, trifft fast niemals zu. Es bleibt bei der Bewunderung der exakten Wiedergabe des gewöhnlichen Soldatentreibens.

Horace Vernet ist der berühmteste, aber nicht der einzige Vertreter der Schlachtenmalerei und des Soldatenbildes. Neben ihm hatten *Charlet* (1792—1845) und *Raffet* mit dem größten Erfolge besonders die humoristischen Seiten des Soldatenlebens gezeichnet. Einen ernsteren Ton schlug gewöhnlich *Hippolyte Bellangé* (1800—1866) an, der auch im großen Schlachtenbilde (Schlacht bei Wagram) sich bewährte. In der jüngeren Generation that sich zunächst *August Pils* (No. 256, 4) hervor, welchem der Krimkrieg zahlreiche Motive der Schilderung darbot. Seit dem Ende der sechziger Jahre

aber haben vor allem zwei Künstler die öffentliche Aufmerksamkeit auf sich gezogen und das glänzendste Lob empfangen: *Alphonse de Neuville* (No. 250, 4), vortrefflich in der Wiedergabe des wild leidenschaftlichen Kampfelementes (Gefecht von Bourget) und *Edouard Detaille* (No. 259, 5), ein Schüler Meiffonier's, welcher wie sein Meister ein Virtuose in der Kunst ist, die Dinge groß zu sehen und klein zu zeichnen, und trotz der winzigen Dimensionen seine Gestalten mit epigrammatischer Schärfe charakterisirt. Daß bei den jüngsten Soldatenmalern an die Stelle des gemüthlichen Humors ein herber Ernst und eine gewisse Bitterkeit der Empfindung getreten ist, kann nicht Wunder nehmen, vermindert aber nicht die künstlerischen Verdienste der genannten, besonders als Zeichner hervorragenden Männer.

6. Ingres und die Wiederbelebung der klassischen Richtung.

Die Pariser Weltausstellung 1855 bereitete den Kunstfreunden eine merkwürdige Ueberraschung. Einstimmig wurde von der Kritik wie von der öffentlichen Meinung als der größte Meister des Landes und des Zeitalters ein Künstler proklamirt, von welchem bis dahin die Fremden und Laien sich nur eine dunkle Vorstellung gemacht und selbst die Einheimischen und viele Fachleute nur mit kühl gemessener Achtung gesprochen hatten. Ein Schüler Davids, ein Greis von 75 Jahren, *Jean-Auguste-Dominique Ingres*, trug die Palme davon und feierte die höchsten Triumphe. Bis zu seinem dreizehn Jahre später erfolgten Tode genoß er unbestritten die Ehren des ersten Malers Frankreichs. Kehrete die französische Kunst zu ihrem Ausgangspunkte zurück, war die mit so großem Pompe in Scene gesetzte Reform der Malerei durch die Romantiker zu den verlorenen Liebesmühen zu rechnen und kam wirklich David's Schule wieder in Aufnahme? Von den zwei Lieblingsfätzen Ingres' paßte wohl der eine: die Zeichenschule ist die einzig richtige Malerakademie, zur Richtung David's; der andere dagegen: „chi sa copiare, sa fare“, offenbart eine starke Abweichung von den Lehren seines Meisters. Ingres war keineswegs ein starrer Anhänger der älteren klassischen Schule. Schon seine vorzügliche musikalische Begabung deutet darauf, daß seine Phantasie noch anderen als den streng plastischen Formenkreisen zugänglich war. Ihn zeichnete überhaupt eine ungewöhnliche Empfänglichkeit für die verschiedenartigsten Gedankenwelten und mannigfachsten künstlerischen Reize aus, und ihn unterschied von David die feste Ueberzeugung, daß sich nicht die Kunst auf Kunst pflanzen lasse, der Maler nicht auf die statuarische Schönheit seiner Gestalten das ausschließliche Gewicht legen dürfe, vielmehr von dem Naturstudium ausgehen und dieses zur Grundlage nehmen.

müße. Das Zeichnen — nahezu 1500 Blätter wurden in seinem Nachlasse gefunden — blieb allerdings seine Hauptstärke, welches er unablässig übte, die lineare Schönheit betonte er in jeder Komposition, aber er war nicht blind für die feineren und besonderen Farbenwirkungen und stellte solche in einigen Werken offen in den Vordergrund. Dadurch war er zu einer vermittelnden Rolle in der Kunstentwicklung vortrefflich geschaffen und konnte, nachdem die schroffen Gegensätze bis zur Erschöpfung sich bekämpft hatten, mit seiner Richtung siegreich durchdringen.

Ingres wurde 1780 (nicht 1781, wie gewöhnlich angenommen wird) in Montauban geboren und zuerst von seinem Vater, der selbst die Kunst trieb, unterrichtet. Im Jahre 1796 kam er in David's Atelier und lernte hier das gründliche, genaue Zeichnen, welches ihm vor den Romantikern so großen Vorschub leistete und bei der Achtung der französischen Künstler vor einer korrekten, festen Zeichnung den Einfluß auf die jüngere Generation sicherte. Obschon er bereits 1801 den großen römischen Preis gewonnen hatte, trat er doch die Reise nach Rom wegen der erschöpften Staatsmittel erst nach fünf Jahren an. Wie eine Offenbarung erschienen ihm in Rom Raffaels Werke, die er eifrig studierte, auch kopierte (von Tizians Venus in der Florentiner Tribuna machte er gleichfalls eine Kopie), und deren Einfluß sich in seinen Werken wiederholt deutlich zeigt. Bereits in dieser ersten römischen Periode entwarf er mehrere Kompositionen, an welche er erst am Abend seines Lebens die letzte Hand legte, z. B. Venus Anadyomene und Oedipus vor der Sphinx (1808). Dieses Zurücklegen und Wiederaufnehmen älterer Kompositionen, die öftere Wiederholung eines Bildes (natürlich mit einzelnen Veränderungen) sind für die ruhig bedächtige, sich stets gleichbleibende Natur des Mannes charakteristisch. Denn auch das muß betont werden, daß Ingres schon frühzeitig die Vielseitigkeit seiner künstlerischen Natur offenbarte. Die mannigfachen Richtungen, welche er fast alle mit dem gleichen Erfolge einschlug, sind nicht als Entwicklungsstufen, die sich ablösen, aufzufassen; sie schwebten bereits in seinen jungen Jahren seiner Phantasie mit merkwürdiger Klarheit vor und hielten sich bereits damals das Gleichgewicht. Beinahe für jeden Bilderkreis, welchen Ingres verkörperte, lassen sich aus früheren und späteren Jahren Beispiele nachweisen. Dem Kultus des Nackten huldigte er in der Venus Anadyomene (1808—1810), in der Odaliske, welche sich von der Sklavin mit Musik die Langeweile vertreiben läßt (1819), und in der Quelle (No. 251, 1), der köstlichsten Schöpfung seines Greifenalters (1856). Die letztere überragt an Wohllaut der Linien, an zarter, trotz des dünnen, lichten Farbonauftrages vollendeter Rundung des Körpers die älteren Bilder — sie ist überhaupt das

Schönste, was die moderne Kunst in dieser Gattung geschaffen hat — aber der Grundton klingt doch schon in den Werken der Jugendperiode deutlich an. Porträts besitzen wir ebenfalls aus jedem Jahrzehnte seines Wirkens in großer Zahl und von gleicher Güte. Verriethen es nicht die Tracht und bezeugten es nicht Urkunden, so würde man nimmermehr glauben, daß zwischen dem Bildnisse der Madame Devauçay (1807 gemalt) und jenem der Madame d'Hauſſonville (1845) beinahe vier Jahrzehnte lagen. Die scheinbar nachlässige, in Wahrheit aber sorgfältig ausgefuchte Stellung, die Schönheit der Umrisse, die Feinheit der Modellirung fesseln in beiden Fällen den Beschauer mit der gleichen Stärke. Eher könnte man bei den zahlreichen männlichen Porträts die ersten Jahre nach 1830 als einen Höhepunkt seiner Kunst auffassen. In diese Zeit fallen die berühmten Bildnisse Bertin's (1832) und des Grafen Molé (1834).

Ingres brachte einen großen Theil seines Lebens außerhalb der Heimat zu. Sein erster Aufenthalt in Italien (Rom und Florenz) währte beinahe zwei Jahrzehnte. Zum zweiten Male ging er (1836—1841) nach Rom, um dort die französische Akademie zu leiten. Die lange Abwesenheit von Paris hielt ihn von der unmittelbaren Theilnahme an den Kämpfen der verschiedenen Kunstparteien fern, sie entfremdete ihn aber durchaus nicht dem geistigen Leben der Franzosen und den mannigfachen Richtungen, welche die nationale Phantasie einschlug. Es gehört vielmehr zu den wichtigsten Zügen seiner Natur, daß er, die kommenden Bewegungen auf dem Kunstgebiete gleichsam vorahnend, stets, ehe noch die neue Richtung in Frankreich sich Bahn brach, dieselbe in einzelnen Werken abspiegelte.

In einer Zeit, in welcher die Koloristenschule in Frankreich sich noch gar nicht regte, lange bevor *Granet* (1775—1849) mit seinen Interieur-Darstellungen alle Welt entzückte, schuf Ingres das Bild: Päpstlicher Gottesdienst in der Sixtinischen Kapelle (1814), dessen Wirkung ausschließlich auf dem reizenden Farbenspiele beruht. In der Wiedergabe genremäßiger Szenen aus der französischen Geschichte, in der Schilderung historischer Anekdoten schreitet Ingres den übrigen Künstlern weit voran. Schon 1814 malte er den spanischen Gefandten Don Pedro di Toledo, der in der Louvre-galerie das glorreiche Schwert Heinrich's IV. küßt, einige Jahre später den König Heinrich IV., welcher vom spanischen Gefandten, während er mit seinen Kindern spielt, überrascht wird, und das farbenreiche Bild, in welchem Philipp V. dem Marschall Berwick das goldne Vließ überreicht. Den Romantikern eilte Ingres mit seiner Francesca da Rimini (1819) voran und bewies in dem Gemälde, daß er gerade so gut, wie jene, ätherische Gestalten zeich-

nen und der Empfindung die volle Naturwahrheit opfern könne. Noch war das orientalische Stoffgebiet nicht entdeckt, als Ingres die ruhende Odaliske malte. So offenbart sich Ingres als der wahre Pfadfinder der modernen französischen Kunst. Und dieser Biegsamkeit der Phantasie, dem hochentwickelten Feingefühle für alle Regungen des Kunstlebens dankt es Ingres, daß seine Wirkfamkeit so viele Schulen überdauerte, seine Werke niemals veralteten.

Blieb Ingres, auch wenn er in Italien weilte, im Geiste mit der französischen Kunst verbunden, so übte doch auf seine persönliche Stellung die Abwesenheit von dem großen Sammelplatze der Künstler und Kunstfreunde übeln Einfluß. Er entschloß sich daher 1824 zur Rückkehr und brachte ein großes, für seine Vaterstadt bestimmtes Altargemälde, das Gelübde Ludwig's XIII. (No. 249, 2), mit, welches, im „Salon“ ausgestellt, den Künstler über beide sich damals leidenschaftlich bekämpfende Parteien erhob, die Romantiker zu noch feurigerem Lobe hinriß, als die Klassiker. Der Anklang an Raffaels Madonna di Foligno ist unverkennbar, doch hat das Vorbild den selbständigen Formensinn des modernen Künstlers nicht eingeschnürt. In den beiden Engeln und in dem Könige, welcher Scepter und Krone der Madonna darbietet, folgt der Künstler unbefangen seiner Natur und verknüpft mit schön und rein gezogenen Linien eine größere Bewegtheit der Stellung und des Ausdruckes. Von gleicher Bedeutung wie dieses Bild ist das zehn Jahre später vollendete Martyrium des h. Symphorian. Wie im Triumphe schreitet der Heilige mit ausgebreiteten Armen und gehobenem Kopfe dem Tode entgegen. Auf den Gegensatz zwischen dem begeisterten Heiligen und den trotzigen muskeltarken Likatoren hat Ingres die Wirkung der Scene gebaut und diese auch vollständig erreicht. Beide Gemälde werden stets zu den schönsten Schöpfungen der französischen Kunst gezählt werden; schwerlich wird man das Gleiche von der Apotheose Homers (1842) und der Apotheose Napoleons (1853) auf die Dauer behaupten. In dem ersteren Bilde fehlt der innere Zusammenhang zwischen den zahlreichen, übrigens fein charakterisirten Figuren, Dichtern, Denkern und Künstlern aller Zeiten, die sich um den blinden Sänger versammelt haben; in dem anderen ebenfalls ausgedehnten Werke vermag die Durchbildung aller Einzelheiten den Eindruck der frostigen Allegorie nicht zu verwischen. Die Komposition würde als Kamee in kleinem Maßstabe gezeichnet vortrefflich wirken, ist aber nicht lebendig genug für die Ausführung im Großen.

Ingres darf nicht allein den Ruhm für sich in Anspruch nehmen, die verschiedenen Richtungen der älteren französischen Kunst wie durch Divination erkannt und in einzelnen Werken angekündigt zu haben, er übte auch auf das jüngere Künstlergeschlecht

einen starken Einfluß. Weder Delaroche noch Delacroix haben eine Schule begründet, dagegen sammelten sich zahlreiche Schüler, in seine Fußtapfen tretend, um den Vertreter des Idealismus. Sowohl der Kultus des Nackten, in der spätern französischen Malerei so sehr vorherrschend, wie die sogenannte archäologische Richtung in der Malerei, das antike Sittenbild, die Verherrlichung des griechischen und römischen Privatlebens, müssen auf Ingres zurückgeführt werden. Seine Stratonike (1839), die Schilderung der Scene, wie der kranke syrische Königssohn unwillkürlich seine Liebe zu seiner Stiefmutter kundgiebt, bildet das Anfangsglied einer großen, noch immer nicht geschlossenen Reihe ähnlicher Darstellungen.

Auch Künstler, welche nicht unmittelbar zu seinen Schülern gehörten, danken ihm zahlreiche Anregungen. Am stärksten äußerte sich sein Einfluß auf dem Gebiete der religiösen Malerei. Unmittelbar aus seiner Schule ging *Jean Hippolyte Flandrin* hervor, eine der liebenswürdigsten Persönlichkeiten und zugleich einer der besten Meister der französischen Künstlerschaar. Im Kreise der monumentalen Kirchenmalerei macht ihm in Frankreich Niemand den ersten Rang streitig, so zahlreiche und tüchtige Künstler — ungleich tüchtiger als im Durchschnitt die religiösen Maler Deutschlands — auf diesem Felde sich erprobt haben. Flandrin hält aber auch den Vergleich mit Overbeck gut aus, der gewöhnlich an die Spitze der modernen religiösen Künstler gestellt wird. Overbeck zeigt in einzelnen Zeichnungen eine tiefere, innigere Empfindung; der französische Meister gebietet aber über einen viel mächtigeren Formenreichtum und besitzt namentlich den Vorzug größerer Natürlichkeit und Unbefangenheit der Darstellung. Seine Gestalten schämen sich nicht ihrer körperlichen Schönheit, erscheinen nicht im Uebermaß frommer Entfagung gebrochen und kraftlos. Mit neunzehn Jahren kam Flandrin, einer Lyoner Künstlerfamilie entstammend, nach Paris und trat in Ingres' Atelier ein. Die Noth des Lebens, die er in allen ihren Bitterkeiten erfuhr, lähmte nicht seine Begeisterung, hemmte nicht den raschen Fortschritt. Als Sieger im Wettstreit um den großen Künstlerpreis kam er 1832 nach Italien, wo er, den Lehren seines Meisters getreu, die Cinquecentisten, dann aber auch die ältere christliche Kunst studierte. Daß er das Zeichnen und Malen nach der Natur nicht vernachlässigte, ist bei einem Schüler Ingres' selbstverständlich. Sein erstes monumentales Werk schuf er 1841 für die Kirche S. Severin in Paris. Die in Wachsfarben ausgeführten Wandgemälde in der Kapelle St. Jean stellen das Abendmahl und die letzten Schicksale des Evangelisten dar. Bedeutender als dieser noch nicht völlig harmonisch komponirte Versuch sind die Fresken (auf Goldgrund), welche er (1844) im Chore der alten Kirche St. Germain des Prés malte, insbesondere der Einzug Christi in Jerusalem und der Weg

nach Golgatha. Den Chorbildern folgten zehn Jahre später an den Wänden des Mittelschiffes zwanzig biblische Darstellungen. Er hielt sich bei der Anordnung dieses Bilderkreises an die mittelalterliche Tradition, welche die alttestamentarischen Szenen den neutestamentlichen, die Verheißung der Erfüllung, gerne gegenüberstellt. Wichtiger als diese äußere Anlehnung an die typologische Kompositionsweise ist die innere Annäherung an den Geist der alten christlichen Kunst. In einfachen großen Zügen schildert er den Kern der Handlung und verstärkt dadurch den Eindruck derselben. Nur auf solche Weise, glaubte er mit Recht, könne der ideale Charakter der religiösen Malerei erhalten werden. Uebrigens beharrte er nicht in sklavischer Abhängigkeit von der alten Kunst. Er gab sowohl der eigenen Individualität, wie in Aeußerlichkeiten, z. B. in der Tracht, der h. drei Könige (No. 253, 3), modernen historischen Anschauungen ihr volles Recht. Flandrin's höchste Leistung bleibt der Doppelfries in der Kirche St. Vincent de Paul (1854). Die Kirche selbst ist bekanntlich von Hittorf nach dem Muster einer altchristlichen Basilika gebaut worden. Der Gedanke lag nahe, auch bei der malerischen Ausschmückung derselben auf ein altchristliches Vorbild zurückzugehen. In der That empfing Flandrin die äußere Anregung zu seinem Werke von den Mosaiken in S. Apollinare nuovo in Ravenna. Trotzdem bleibt das Werk seine persönliche Schöpfung, welcher er alle Vorzüge seiner Phantasie aufprägte. Für das Ernst-Würdevolle wie für das Anmuthige war sein Auge gleich offen. Bei aller gemessenen Ruhe des Ausdruckes und der Bewegung durchzuckt doch alle Gestalten eine tiefe innere Bewegung und warme Empfindung, die volle Lebenswahrheit hat den idealen Schwung in der Schilderung nicht zurückgedrängt. Ueber den zwei Säulenreihen, welche das Mittelschiff tragen, ziehen die Schaaren der Heiligen, rechts die Männer, links die Frauen, in heiliger Andacht dem Altare zu. An ihre Spitze sind die Apostelfürsten gestellt, wie sie die christliche Lehre predigen. Die Bilderreihen nehmen in der Architektur der Kirche die Stellung eines Frieses ein. Den Charakter eines Frieses hat ihnen auch der Künstler gewahrt, dabei aber weisen Bedacht genommen, durch die Mannigfaltigkeit der Bewegungen, durch die Kontraste der Gruppen die plastische Strenge, welche leicht bei einer Frieskomposition bestimmend wirkt, zu mildern.

Ingres war nicht der einzige Schüler David's, welcher trotz dem Banne, der auf David's Kunstweise lastete, eine tonangebende Rolle spielte. Man muß eben bei David die künstlerische Thätigkeit und die Lehrwirksamkeit auseinanderhalten. Die erstere verlor nach dem Siege der Romantiker ihre Bedeutung; dagegen ruhte David's Lehrmethode auf so gefunder Grundlage, daß sie auch, wenn die Schüler

eine andere Bahn einschlugen, sich fruchtbar erwies und große Erfolge sicherte. Man kann sich kaum einen schrofferen Gegensatz denken, als jenen zwischen David's und Leopold Robert's Werken. Dort herrschen die berühmten Helden des Alterthums, hier werden uns namenlose Figuren des modernen italienischen Volkslebens vorgeführt; dort ist die Absicht auf plastische Wirkung der einzelnen Gestalten gerichtet, hier wird auch auf die malerische Stimmung großes Gewicht gelegt. Und dennoch dankt *Leopold Robert* seine Erfolge zu nicht geringem Theile der David'schen Schule. Er lernte hier die gründliche Vorbereitung jedes Werkes, die richtige, sichere Zeichnung, er erwarb sich hier die Fähigkeit, seine Figuren auf einen idealen Boden zu stellen und die Komposition in eine festgeschlossene Form zu bringen. Leopold Robert wurde in der Schweiz (Chaux de Fonds) geboren, ging aber wie so viele Künstler der Westschweiz nach Paris, um hier seine Facherziehung zu vollenden. Ursprünglich zum Kupferstecher ausgebildet, vertauschte er auf David's Rath, in dessen Werkstätte er 1810 eingetreten war, den Grabstichel mit dem Pinsel. Im Jahre 1818 wanderte er nach Rom und blieb bis zu seinem vorzeitigen Ende (er nahm sich selbst in Venedig das Leben) fast ausschließlich in Italien. Anfangs bewegten sich seine Darstellungen aus dem italienischen Leben in den gewöhnlichen Geleisen. Die Briganten, welche damals die Phantasie der Maler und Musiker erfüllten, regten auch Leopold Robert zu zahlreichen Schilderungen an. Bald aber erkannte er, daß sich dem italienischen Volksleben noch andere großartigere Züge ablauschen lassen. Hier lebt noch der Mensch im unmittelbaren Zusammenhange mit der Natur, der Wechsel der Jahreszeiten bestimmt stärker als im Norden die Beschäftigungen und die Empfindungen der Anwohner. Keine rauhe plumpe Hand modellirt die Körper der Männer und formt die Frauen. Bis in die tieferen Schichten herab hat sich der ideale Zug, die Kraft und die Anmuth, die ausdrucksvolle äußere Erscheinung erhalten. Auch wenn nur Kleines und Unbedeutendes vor sich geht, geberden und bewegen sich die Leute, als wenn das Größte und Wichtigste sich ereignet hätte. Aus diesem Holze lassen sich mit leichter Mühe Helden und ideale Figuren schneiden. Je länger Robert in Italien weilte, desto tiefer wurde er von der Schönheit des Naturvolkes ergriffen und von der Ueberzeugung durchdrungen, daß sich auch in einfachen Volksscenen die historische Größe des Volkes, der wunderbar reiche Charakter des Landes wiederspiegele. Er faßte den Plan, das Volk bei seinen Festen und Beschäftigungen, wie sich dieselben an die Jahreszeiten anschließen, darzustellen, so daß sich aber die Scene von einem idealen Hintergrunde abhebt, der Beschauer in eine ernst und mächtig gehobene Stimmung versetzt

wird. Sein Tod vereitelte die Vollendung des Planes. Doch reichen die drei fertig gemalten Bilder hin, das Ziel des Künstlers zu erkennen und den Jubel, mit welchem seine Schöpfungen in der ganzen Welt begrüßt wurden, zu erklären. Die Heimkehr der Wallfahrer von dem Feste der Madonna dell' arco führt uns in den Frühling und nach Neapel. Die Ankunft römischer Schnitter in den pontinischen Sümpfen, von Mercuri meisterhaft gestochen und im Stiche fast besser zu genießen, als in dem verdorbenen Bilde (No. 256, 3), versetzt uns in den Sommer, die Ausfahrt der Fischer von Chioggia in den Winter und nach Venedig. Nicht der besonderen malerischen Kunst danken die Bilder ihre große Anziehungskraft. Einzelne Figuren heben sich filhouettenartig von dem Hintergrunde ab, die Kontraste der Färbung stehen zuweilen unvermittelt neben einander, die Lokaltöne erscheinen nicht immer wirksam gedämpft. Welcher unverwüftliche Adel spricht aber aus den Gestalten, wie deutlich erinnern die Bewegungen an die Formen des klassischen Alterthums. Es scheint, als ob ein dunkles Bewußtsein hoher Abstammung die Lust und Heiterkeit vor dem Unbändigen und Maßlosen bewahrt, die gemessene Ruhe zur zweiten Natur gemacht habe. Dazu stimmen vortrefflich die festgeschlossenen Umrisse, welche die Gruppe einrahmen, und paßt der symmetrische Aufbau der ganzen Komposition. Wer etwa die Schilderung in heroische Zeiten in seinen Gedanken übertragen wollte, in den Schnittern z. B. den Auszug eines Stammeshauptes zur Besiedelung neuer Länder erkennen, der würde dem Gemälde keine Gewalt anthun. So gut ist der Ton eines markigen, urwüchsigem Naturlebens getroffen. Ein leichter Hauch von Schwermuth lagert über den meisten Werken Robert's. Diesen Umstand erklärt des Künstlers persönliches Schicksal. Eine unglückliche, unerwiederte Liebe zu einer fürstlichen Frau (Prinzessin Charlotte Napoleon, Schwägerin Kaiser Napoleon's III) warf einen tiefen Schatten in sein Leben. Es muß aber die künstlerische Phantasie überhaupt leicht schwermüthige Züge in dem italienischen Volksleben entdecken. Der Maler, welcher nach Robert sich am meisten in das italienische Volksleben vertieft hat, *Ernest Hébert*, bildete diesen schwermüthigen Ton der Schilderung bis zum Krankhaften aus. Sein berühmtestes Bild: Römische Landleute, einzelne von ihnen vom Fieber bereits ergriffen, fahren auf einer Barke den lehmigen, trüb und langsam fließenden Tiberstrom herab, um der heimtückischen Krankheit zu entfliehen (No. 252, 4), prägt die melancholische Stimmung in der ergreifendsten Weise aus. Daß Hébert im Vergleiche mit Robert die Volkstypen weniger sorgfältig auswählt, der unmittelbaren Wirklichkeit näher tritt, erscheint nicht als bloßer Zufall oder Eigenthümlichkeit nur des einen Künstlers. Die französische

Malerei that überhaupt den gleichen Schritt. Sie ließ, durch das Vorbild Ingres' angefeuert, einem idealen Zug in ihren Schöpfungen willig Raum, mischte aber demselben einen stärkeren sinnlichen Reiz bei und verschmähte selbst einzelne realistische Elemente nicht, um die Darstellungen wirkungsvoller zu gestalten.

Der Kampf zwischen Romantikern und Klassikern war im Kreise der Malerei Jahre lang mit gewaltiger Leidenschaft geführt worden. Auf dem Gebiete der Plastik vollzogen sich die künstlerischen Wandlungen ungleich friedlicher. Auch hier war seit dem Schluß des vorigen Jahrhunderts die klassische Richtung zur Herrschaft gelangt, das Studium der Antike aber niemals so ausschließlich wie in der Schule David's zur Richtschnur genommen worden. Die nicht geringe technische Begabung der meisten französischen Bildhauer lockte zu stärkerer Betonung der äußeren sinnlichen Wirkung, die zahlreichen Portraitaufgaben führten das Auge immer wieder zur Natur zurück. Unter den älteren Vertretern der klassischen Richtung ragen insbesondere *Chaudet*, *Bosio*, *Cortot* und *Lemaire* hervor. Sie fanden bei den monumentalen Bauten, welche in der Napoleonischen Zeit und in der Restaurationsperiode errichtet worden, eine umfassende Beschäftigung. In der Chapelle expiatoire (an der Stelle, wo angeblich Ludwig XVI. und Marie Antoinette begraben worden) waren Bosio und Cortot thätig, Chaudet schuf für das Pantheon das große Relief des sterbenden Kriegers, Lemaire schilderte im Giebfeld der Madeleine das jüngste Gericht. Mehr zierlich gefällig als schön, an Canova eher erinnernd, als an Thorwaldsen, sind die mythologischen Darstellungen, welche aus diesem Kreise stammen, wie Chaudet's Amor, welcher mit einem Schmetterlinge spielt (No. 297, 2), und Bosio's Nymphe Salmacis (No. 297, 3). Eine Zeit lang fand der aus Genf stammende *James Pradier* (1790—1852) mit seinen sinnlich reizenden, aber durchaus feelenlosen weiblichen Gestalten, die er Psyche, Venus u. s. w. nannte, großen Beifall. Zur Zeit der Julidynastie zählte Pradier zu den angesehensten Künstlern Frankreichs, zu den gefuchtesten Lehrern. In der That gingen aus seiner Werkstatt, da er die technische Seite seiner Kunst vortrefflich verstand, viele tüchtige Bildhauer hervor, seine Werke selbst können sich keiner dauernden Lebenskraft rühmen. Es war ein glücklicher Griff und zugleich die einzige Rettung aus der pseudo-klassischen Manier, als *François Rude* und *Francisque Duret* aus dem naiven Volksleben ihre Motive holten und ebenso wie Leopold Robert die unverfälschten, ursprünglichen Nationaltypen Italiens verherrlichten. Sie brachten die Genresculptur in Höhe, welcher seitdem in Frankreich so zahlreiche Bildhauer mit dem größten Erfolge huldigen. Duret kam aus Bosio's und Guérin's Schule, errang schon mit achtzehn

Jahren den ersten Preis und hielt sich (seit 1824) längere Zeit in Italien auf. Mit dem Neapolitanischen Tarantellatänzer (1833), welchem 1836 der Improvisator (No. 298, 1) folgte, trat er in die erste Reihe der französischen Plastiker. Das lebendige mimische Spiel, der sprechende Ausdruck, den alle Gliedmaßen in ihrer Bewegung kundgeben, erregte allgemeine Bewunderung. Mimische Studien gehörten überhaupt zu den Lieblingsbeschäftigungen des Künstlers. Duret führte seine Werke mit Vorliebe im Bronzegusse aus, doch hat er auch in Marmor (Viktorien im Louvre, die Statue Chateaubriand's in Versailles, Rachel als Phädra, sein letztes Werk, im Théâtre français) bedeutende Werke geschaffen. In ähnlichem Geleise bewegte sich Rude in seinem neapolitanischen Fischer, der mit einer Schildkröte spielt (1833). Auch hier ist die Bewegung der Natur glücklich abgelauscht und das glückliche Dasein eines bedürfnislosen, selbstzufriedenen Jünglings treffend geschildert. Für die Wiedergabe leidenschaftlicher, heftig bewegter Charaktere, wie er sie z. B. in seinem Relief: Ausmarsch der Republikaner 1792 zur Vertheidigung des Vaterlandes (No. 297, 6) versuchte, zeigt sich Rude's Phantasie spröde, dagegen hat er in seinem (in Silber gegossenen) Ludwig XIII. in Dampierre eine der vollendetsten historischen Kostümfiguren geschaffen. Die Verkörperung kraftvoll bewegter, beinahe dramatisch agirender Persönlichkeiten gelang einem anderen Künstler besser. Der Spartakus des *Denis Foyatier*, zweimal, in Bronze und in Marmor, ausgeführt, giebt das Bild des finsternen, Verderben sinnenden Verschwörers in lebendiger Weise wieder. Wie so häufig bei modernen Künstlern, gelang Foyatier ein so glücklicher Wurf niemals wieder. Dem Spartakus kommt noch die Statue des Cincinnatus (gleichfalls im Tuileriengarten aufgestellt) ziemlich nahe, dagegen hatte der Versuch, den archaischen Stil neu zu beleben, in dem Reiterstandbild der Jeanne d'Arc in Orleans (No. 297, 7) einen schlechten Erfolg.

Von der Schultradition, welche in Frankreich mächtiger als in irgend einem anderen Lande herrscht, fühlte sich verhältnißmäßig noch am wenigsten *Pierre Jean David*, 1788 in Angers geboren und nach seinem Geburtsort gewöhnlich *David d'Angers* genannt, bedrückt. Ihn zeichnete überhaupt ein selbständiger, energischer Charakter aus. Die Unabhängigkeit seines Wesens erleichterte ihm die Befreiung von Schulfesseln, machte ihn für die frische, naturwahre Auffassung der menschlichen Gestalt empfänglicher. Die Grenze für lebensvolle Darstellung zeigt sich in seinen Werken weit herausgerückt, das Maß des Ausdruckes und der Bewegung nicht durch die hergebrachten Stilgesetze beengt. Diese Unabhängigkeit war aber auch die Ursache, daß die Erkenntniß seiner Bedeutung sich nur allmählich Bahn brach, wei-

tere Kreise, welche zunächst nur Modekünstlern huldigten, an ihm lange Zeit gleichgiltig vorübergingen. Am meisten bekannt wurde David durch die zahlreichen Porträtbüsten und Reliefs berühmter Zeitgenossen (No. 297, 4). Doch hat er auch bedeutende monumentale Werke, z. B. die Statue Jefferfon's in Washington, das Standbild Corneille's in Rouen (No. 297, 5), das Gutenbergsdenkmal in Straßburg u. a., geschaffen. Unter den frei erfundenen Werken ragen das junge nackte Griechenmädchen, welches den Namen des Freiheitskämpfers Marco Bozzaris auf dessen Grabstein buchstabirt, die Marmorstatue des „letzten Griechen“ Philopömen, welcher mit starker Hand den Pfeil aus der Schenkelwunde herauszieht (im Louvre), und das mächtige Relief im Giebelfeld des Pantheons hervor: das Vaterland, eine in antikem Stile gehaltene Gestalt, von der Freiheit und der Geschichte begleitet, reicht den großen Männern des modernen Frankreich (man bemerkt unter ihnen Malesherbes, Mirabeau, Voltaire, Rousseau, Cuvier, Laplace, Bonaparte, den Tambour von Marengo u. a.) Lorbeerkränze.

David d'Angers wurde durch seine persönliche Natur der realistischen Auffassung zugeführt. Bei einem anderen Bildhauer, dem berühmten Thierbildner *Antoine-Louis Barye*, brachte die Natur der dargestellten Gegenstände diese Annäherung zu Wege. Barye hatte als Knabe eine Handwerkererziehung empfangen; erst mit einundzwanzig Jahren trat er in Bosio's Werkstatt ein, in welcher freilich sein eigenthümliches Talent geringe Nahrung erhielt. Darstellungen der Thiere bildeten die schwächste Seite der klassischen Schule. Ueberhaupt fand er in der officiellen akademischen Welt zeitlebens schlechte Anerkennung und wurde dadurch gezwungen, sich mit dem Kunsthandwerke in Verbindung zu setzen, dessen beste Stütze und glorreichster Vertreter er nachmals werden sollte. Weltberühmt sind die Pariser Bronzen, zu welchen Barye die Modelle lieferte. Damit war sein Wirkungskreis noch lange nicht erschöpft. Außer zahlreichen Thierbildern von monumentaler Größe (der Tiger und das Krokodil, der Löwe im Kampfe mit der Schlange, der Jaguar) schuf er auch größere Gruppen, unter welchen Theseus im Kampfe mit dem Kentauren durch die Kühnheit der Stellungen und die lebendige Wahrheit der Bewegungen hervorragt (No. 297, 8). Theseus ist dem fliehenden Kentauren auf den Leib gesprungen, preßt ihm mit der einen Hand die Gurgel zu und schwingt mit der andern die Keule, welche im nächsten Augenblicke zum tödtlichen Schlage niederfallen wird. Daß selbst Barye sich mit der Modellirung einer Gruppe der drei Grazien versuchte und in seiner Reiterstatue Kaiser Napoleon's (in Ajaccio) zum antiken Kostüme griff, zeigt, daß in der französischen Plastik der Naturalismus von der klassischen Richtung keineswegs durch eine

unübersteigliche Scheidewand getrennt ist. Auf eine Mischung des Naturalismus mit einzelnen der klassischen Tradition entlehnten Zügen hat es in der That die französische Sculptur in ihrer jüngsten Entwicklung vielfach abgesehen.

7. Der Ausgang der klassischen und romantischen Richtung in Deutschland.

Der deutschen Kunst blieben so wenig wie der französischen innere Kämpfe und schwere Krisen erspart. Ihre Entwicklung folgte keineswegs einer scharf geraden Linie, der Aufschwung, welchen sie seit der Berufung Cornelius' nach München und seit der Ausbreitung der Düsseldorfer Schule gewonnen hatte, erfuhr bald eine gewaltsame Unterbrechung. Am Anfange der vierziger Jahre boten die deutschen Kunstzustände ein gar trübes und unerfreuliches Bild. Cornelius' Weggang von München wurde hier doch tiefer empfunden, als die Gegner und Tadler des Meisters erwartet hatten. Die Künstlerschaft entbehrte des angeesehensten Hauptes; ihr war wohl bewußt, daß die von Cornelius eingeschlagene Richtung von nun an nicht weiter werde gepflegt werden, sie erkannte aber nicht klar, welchen neuen Weg sie einschlagen sollte. In Berlin hatte sich Cornelius noch keinen Wirkungskreis erworben. Die heftigen Anfechtungen, welche er anfangs dort erfuhr, machten sogar eine erfolgreiche große Thätigkeit ganz unwahrscheinlich. Die friedlich gemüthlichen Verhältnisse, welche das Leben der Düsseldorfer Kolonie so fröhlich gestaltet hatten, bestanden gleichfalls nicht mehr. Die einzelnen Richtungen sonderten sich schärfer ab, zu den inneren künstlerischen Gegensätzen traten vielfach noch konfessionelle Reibungen hinzu. Wohl erweiterte sich die Stoffwelt, insbesondere auf dem Gebiete der Genre- und Landschaftsmalerei. Einzelne Maler suchten das Interesse an ihren Bildern dadurch zuzuspitzen, daß sie auf politische Ereignisse, auf die Strömungen in der öffentlichen Meinung unmittelbar Bezug nahmen. Mit dem größten Erfolge that dieses *Karl Hübner* in Düsseldorf, welcher in seinen Schlesischen Webern, in seinem Jagdrecht (No. 273, 8) geradezu sociale Probleme behandelte. Der große Erfolg des englischen Malers David Wilkie, dessen Werke durch den Kupferstich auf dem Continent weite Verbreitung gefunden hatten, lockte auch deutsche Maler, den Darstellungskreis der Genrebilder zu erweitern, Volkssitten von allgemeiner Geltung in ihnen wiederzuspiegeln, kleine Familiendramen zu erzählen. In jedem Jahre pilgerten nach guter alter Sitte besonders Münchener Künstler nach Italien. Ihre Ziele waren aber nicht mehr dieselben, welche ihre Vorgänger, die Klassiker und Romantiker, zur Romfahrt bewogen hatten. Sie studirten

jetzt mit scharfem Auge Land und Leute, entdeckten nun, gerade wie die französischen Maler seit Vernet, Schnetz und Robert, die malerischen Formen, in welche die einzelnen Gestalten sich kleiden, und die mannigfachen poetischen Züge im Leben und Gebahren der unteren Volksklassen. Das italienische Genrebild kam auf. Bald wurden einzelne Volkstypen idealisiert, freilich oft nur schön geputzte Modelle in elegant koketter Haltung glatt gemalt (*Aug. Riedel, Leop. Pollak* u. a.), bald das sorgfältig beobachtete Naturleben der Italiener, ihr ländliches Treiben uns vorgeführt. Unter den Künstlern, welche das italienische Genrebild zuerst bei uns einbürgerten, muß *Heinrich Bürkel* in München (1802—1869) hervorgehoben werden, nicht nur wegen seiner Fruchtbarkeit, sondern auch wegen der scharfen und sichereren Charakteristik der in kleinem Maßstabe gezeichneten Figuren. Die Genre- und Landschaftsmalerei, wenn sie auch sichtlich reicher Blüte entgegenreife, befriedigte aber nicht vollständig das Kunstinteresse der Zeitgenossen. Die Historienmalerei schwebte ihnen als höchstes Ideal vor. Sie meinten jedoch nicht die monumentale Malerei, deren Stil wesentlich von architektonischen Gesetzen bedingt wird, sondern dachten an farbenreiche, natürlich und lebendig aufgefaßte Einzelschilderungen voll des dramatischen Effektes und unmittelbar packender Wahrheit. Leider fehlten vollständig die Mittel, dieses Ideal zu erreichen. Die in Deutschland herrschende Künstlererziehung führte das technische Können nicht über einen mäßigen Grad hinaus, öffnete nicht den Blick auch für die feineren Einzelheiten des äußeren Erscheinungslebens. Es wurden meistens nur gefärbte Kartons geschaffen. Und dennoch war das Gefühl allgemein, daß gerade bei historischen Einzelschilderungen ein wirkungsvolles Colorit zur Belebung der Scene wesentlich beitrage. In dieser allgemeinen Rathlosigkeit erschienen die beiden belgischen Gemälde: *Gallait's* Abdankung Karl's V. und *Biéfy's* Kompromiß des niederländischen Adels zur Abwehr der Inquisition, welche 1843 eine Rundfahrt durch alle größeren deutschen Städte machten, wie eine lichte Offenbarung.

Bis dahin war die belgische Kunst wenig bekannt und beachtet gewesen. Man wußte im Allgemeinen, daß auch in Brüssel und Antwerpen der französische Einfluß und die akademische Richtung lange Zeit vorgeherrscht hatten, daß aber bei einzelnen Künstlern die Erinnerung an die großen heimischen Meister des 17. Jahrhunderts nicht ganz verwischt war. Aehnlich wie die Zerstörung der alten kölnischen Kunstdenkmäler in den Brüdern Boisserée die Begeisterung für die alte deutsche Architektur und Malerei geweckt hatte, so war auch der ehrwürdige *Guillaume-Jacques Herreyns* (1743—1827) durch den Anblick des vandalischen Treibens der

belgischen Revolutionsmänner auf den Werth und die Schönheit der alten heimischen Malerwerke aufmerksam geworden. Als Maler unbedeutend, wurde Herreyns als Rathgeber des jüngeren Künstlergeschlechtes desto einflußreicher. Er hörte nicht auf, daselbe zum Studium der alten Niederländer aufzumuntern. Durch Berichte von Reisenden erfuhr man sodann, daß Herreyns' Rath auf fruchtbaren Boden gefallen war. In der Brüsseler Ausstellung des Jahres 1830 bewunderte man das Bild eines jungen Malers, *Gustav Wappers*, welches nicht allein im Gegenstande (der Bürgermeister van der Werff von Leyden bietet sein Blut den Bürgern dar) auf die heroische Geschichte der Heimath zurückging, sondern auch in der Farbenstimmung, in der ungebundenen Leidenschaft der Bewegungen das Vorbild Rubens' verrieth. Seitdem wurde die Rückkehr zur altheimischen, durch Farbenpracht und frische, reiche Lebendigkeit der Auffassung wirksamen Kunstweise das Feldgeschrei der jüngeren Talente. Die Früchte dieses Umschwunges erblicken wir in Gallait's und Biéffe's Werken.

Die geschilderten Vorgänge sind an sich nicht ergreifender Natur. Dort nimmt ein älterer Mann von einer großen Versammlung edler Herren und Frauen Abschied, hier drängen sich viele Menschen zum Unterschreiben eines Papiere an einen Tisch heran. Doch hat der Gegenstand wenigstens das Gute, daß er im Betrachter eine mächtige Gedankenreihe zwanglos anregt, diesem die glorreichen Kämpfe der Niederländer gegen ihre Unterdrücker mittelbar in das Gedächtniß zurückruft. Denn beide von den Malern behandelte Ereignisse gehören zur Vorgeschichte des niederländischen Freiheitskrieges. Viel Zeit zum Nachdenken und Erwägen ließen übrigens die beiden Bilder dem Beschauer nicht. Ueberwältigend war der Eindruck der Farbenpracht und der frisch lebendigen Darstellung auf den solcher Dinge ungewohnten deutschen Kunstfreund. Hier sah er die Stoffmalerei virtuos durchgeführt, die Gewänder nicht aus einem unfagbaren Materiale, als bloße Körperhüllen behandelt, sondern wirkliches Tuch, Sammt und Seide. Die Köpfe erschienen ihm von sprechender Lebendigkeit, die Bewegungen natürlich, die Gruppen kunstlos, wie sie etwa in der Wirklichkeit sich zusammen gefunden haben mochten, angeordnet. Die beiden belgischen Maler unterschieden sich wesentlich von den tonangebenden französischen Meistern. Hinter den Werken eines Delacroix, Delaroché lauscht die persönliche Eigenart des Künstlers; ein gewisser subjektiver Zug, der nur aus der Natur des Schöpfers erklärt werden kann, spricht in ihnen mit. Davon bemerkt man bei Gallait und namentlich bei Biéffe keine Spur. Sie sind einfach Maler, mit einem scharfen, auch für feinere Farbenreize empfänglichen Auge und mit einer geschickten und geübten Hand ausgestattet, welchen die äußere

Wahrheit vor der tieferen Empfindung geht. Eben deshalb lockten sie zur Nachahmung und übten auf die technisch mangelhaft geschulten deutschen Maler einen so großen Eindruck. Allmählich verbreitete sich der Glaube, daß man in Belgien (und in Paris) am besten malen lerne. Ehe die Früchte der veränderten Künstlererziehung reiften, vergingen natürlich noch viele Jahre. Immerhin empfing die Historienmalerei einen neuen kräftigen Antrieb. In gleichem Maße begann das Verständniß und die Werthschätzung des klassischen Stiles zu sinken. Es bedurfte übrigens kaum dieses Angriffes vom fremden Lager aus. Im eigenen Schooße der alten, idealistisch angelegten Schule erstand der überlieferten klassischen Richtung der stärkste Gegner. *Wilhelm Kaulbach*, welchen Viele als den natürlichen Erben Cornelius' angesehen hatten, war es beschieden, Zwiespalt in den befreundeten Kreis zu werfen und die Zersetzung der klassischen Richtung zu bewirken.

Herbe Jugenderfahrungen, ein langes mühsames Ankämpfen gegen ein unfreundliches Schicksal lockten von Kaulbach's Phantasie den hellen Sonnenschein weg, ließen ihn die Dinge mehr scharf als groß sehen, streiften von den Idealen, die seine Künstlerseele schaute, den reinen Glanz ab. Ob der Eintritt in die Schule von Cornelius ein Glück für Kaulbach war, möchte man nicht unbedingt bejahen. Der Widerspruch zwischen der hier herrschenden Richtung und seiner persönlichen Natur wurde nicht gelöst. Er nahm einzelne äußerliche Züge von der Kunstweise seines Meisters an, versetzte sie aber gewöhnlich mit fremdartigen, die Einheit der Auffassung störenden Elementen. Ihm fehlt der naive Glaube an eine ideale Welt, mitten in ihrer Schilderung erfaßt ihn die Neigung zur Ironie, welcher er fast niemals widersteht. Seine Formengebung ist für den idealistischen Stil zu sehr den einzelnen sinnlichen, pikanten Reizen zugänglich, für eine realistische Darstellung nicht reich und lebendig genug.

Kaulbach (in Arolsen geboren) kam als siebzehnjähriger Jüngling nach Düsseldorf, kurz nachdem Cornelius die Leitung der Akademie übernommen hatte. Er folgte seinem Meister nach München und nahm Theil an einzelnen monumentalen Arbeiten, welche auf Anregung von Cornelius hier begonnen wurden (die allegorischen Figuren der vier baierischen Flüsse unter den Arkaden, Deckengemälde im Odeon). Stärker als in diesen Werken trat seine eigenthümliche Richtung in einzelnen Zeichnungen hervor, dem Narrenhause und dem Verbrecher aus verlorener Ehre, Schilderungen von schneidender Schärfe der Auffassung und peinlicher Wirkung. Mit der Hunnenschlacht (1834—1837) gewann er zuerst größeres Ansehen und weitreichenden Ruhm. Er konnte von nun

an nicht mehr einfach zu dem Gefolge Cornelius' gezählt werden, sondern erwarb den berechtigten Anspruch auf individuelle Geltung. Ein Zufall hatte ihn mit der alten Sage bekannt gemacht, daß nach der furchtbaren Schlacht auf den katalaunischen Feldern die Geister der erschlagenen Römer und Hunnen sich erhoben und Nachts in den Lüften den Kampf fortsetzten. Der Boden ist mit Leichen bedeckt, welche sich mühsam vom Todeschlafe erheben, auf das Waffengetöse über ihnen horchen oder sich anschicken, den Genossen im Kampfe beizustehen. Oben aber in den Lüften stehen die Geister der Römer denen der Hunnen in wildem Streite gegenüber. Auf den Wunsch des Besitzers dieses Bildes, des Grafen Raczynski, blieb dasselbe im Zustande der braunen Untermalung, wodurch die gespensterhafte Wirkung noch ungleich mehr erhöht wird, als in der späteren farbigen Wiederholung im Treppenhause des Berliner Museums (No. 270, 3).

Noch höher stieg Kaulbach's Ruhm, als er beinahe gleichzeitig (1845—1846) die Illustrationen zu Reinecke Fuchs herausgab (Probe No. 275, 1) und das große Oelbild: „Die Zerstörung Jerusalems“ vollendete. Den Humor des uralten Gedichtes würde man freilich in den Illustrationen Kaulbach's vergeblich suchen. Reich sind sie dagegen an durchsichtiger Satire, an witzigen Anspielungen und geistreichen Einfällen. Gerade daß die Thierwelt nur als Karikatur der Menschheit aufgefaßt wird, fesselte die unter Mißbildungen des Staates und der Kirche leidenden Zeitgenossen und ließ sie die spröden nüchternen Formen der Zeichnung vergessen. In der Zerstörung Jerusalems nahmen die bewundernden Betrachter den symbolischen Apparat — die Propheten und Engel — mit in den Kauf, wie es der Maler selbst zu thun schien, und erfreuten sich um so mehr an den reichen Gruppen des Vordergrundes, welche durch schroffe, dicht neben einander gestellte Gegenätze drastisch wirkten und durch die überaus lebendige Charakteristik einzelner Gestalten, den sinnlichen Reiz anderer Figuren und einen damals ungewohnten Farbenglanz das Auge bestachen. Kaulbach hatte in den Augen seiner Bewunderer die schwere Aufgabe gelöst, zwei bisher schroff sich bekämpfende Richtungen zu veröhnen. Wer Gedankentiefe und inhaltlichen Reichthum der Komposition hoch schätzte, fand ebenso Befriedigung, wie der Freund eines kräftigeren Realismus und einer gefälligeren, mehr malerischen Durchführung des Gegenstandes. Daß eine äußerliche Verbindung der beiden Richtungen, das bloße Nebeneinander allegorischer Gestalten und individuell gefaßter Figuren die wahre Lösung des Problems nicht bedeute, wurde erst dann erkannt, als Kaulbach dieselbe Manier in einem zusammenhängenden Cyklus von Wandgemälden (im Treppenhause des neuen Berliner Museums) zur Anwendung brachte. In diesem Hauptwerke seines Lebens (1847—1863)

führte er uns die weltgeschichtlichen Ereignisse, die kulturbestimmenden Momente der menschlichen Vergangenheit in geschlossener Reihe vor die Augen. Er nahm die beiden bereits früher geschaffenen Kompositionen der Hunnenschlacht (Völkerwanderung) und Zerstörung Jerusalems (die Anfänge des Christenthums) mit in den Kreis auf, und fügte ihnen noch den Thurmbau zu Babel (Völkerscheidung), die Blüthe Griechenlands, die Kreuzfahrer vor Jerusalem und das Reformationsbild hinzu. Die weltgeschichtliche Bedeutung der gewählten Schilderungen wurde allseitig anerkannt, wenn auch nicht unbemerkt bleiben konnte, daß zwei Bildern, der Blüthe Griechenlands und dem Reformationsbilde die einheitliche Grundlage fehlte und sie aus dem sonst festgehaltenen Tone der Darstellung zu stark herausfallen. Bewundert wurde allgemein die geistvolle Verknüpfung alter Sagen mit moderner Bildung. Wie vortrefflich verstand Kaulbach den Mythos vom Thurmbau zu Babel z. B. uns menschlich näher zu rücken. Gegen die Knechtsarbeit empören sich die Bauleute; sie erschlagen den Tyrannen und ziehen nun, nach Stämmen und Racen geordnet, in die freie Welt hinaus, ihrer von Natur ihnen vorgezeichneten Bestimmung entgegen. Auf die Länge aber, wenn man öfters an der Bilderreihe vorübertritt und die einzelnen Darstellungen verglich, konnte die künstlerische Schwäche Kaulbach's nicht verborgen bleiben. Er wiederholt mit Vorliebe ein Kompositionsschema, schließt fast immer die Gruppen zu einem Ringe zusammen, dessen innerer Raum leer bleibt, dessen Umfang mit einem Kreise oder einer Ellipse umzogen werden kann. Er gebietet ferner über eine ganz dürftige Summe von Formentypen. Sieht man von den einzelnen Charakterchargen ab, so stößt man überall auf dieselben Köpfe und Leiber und die gleichen Gewandmotive. Die Armuth seines Formenfinnes macht sich namentlich in dem Frieze geltend, welcher sich über den Hauptbildern hinzieht und die Weltgeschichte als Kinderspiel schildert. Das Auge bleibt nicht an den Kindergestalten haften, deren ohnehin geringer Formenreiz durch die stete Wiederholung noch mehr abgeschwächt wird, und richtet sich sofort fragend auf die Aeußerlichkeiten, die Dinge, die sie in Händen halten, mit welchen sie sich beschäftigen. Die Verwandtschaft mit einem Rebus wird dadurch peinlich verstärkt. Die witzige Erklärung der Friesbilder ist unterhaltender und genußreicher, als ihre einfache Betrachtung.

Das Hinüberspielen der reinen künstlerischen Wirkung in das Geistreiche, Pikante, Polemische, die Würze feiner Bilder mit Anspielungen, welche der modernen liberalen Bildung entlehnt waren, mußten ihm die Gunst weiterer Kreise gewinnen. Denn in diesen wirkt das stoffliche Interesse stets mitbestimmend auf das Urtheil. Größere Anfechtungen erfuhr er von den Fachgenossen. Cornelius

und die Vertreter der älteren Münchener Schule hatte er sich insbesondere durch die indiskrete Art, wie er die Schwächen der Münchener Kunstentwicklung in seinen Fresken außen an der Neuen Pinakothek enthüllte, zu Feinden gemacht. Aus dem Hymnus war unter seinen Händen eine Satire geworden. Aber auch in jüngeren Künstlerkreisen konnte das immer stärker vortretende konventionelle Element in seiner Zeichnung und Charakteristik auf die Dauer keine Zustimmung finden. Man fühlte deutlich, daß Kaulbach zwar die Kraft befaß, die Geschlossenheit des älteren klassischen Stiles zu durchbrechen, daß aber seine Phantasie nicht mächtig genug war, eine einheitliche Kunstweise zu schaffen. Seine letzten Werke (Seeschlacht bei Salamis, die Christenverfolgung unter Nero u. a.) wurden viel weniger beachtet, als seine früheren Leistungen, obgleich sie keineswegs unter den letzteren standen. Kaulbach's Kunst fesselte nur, so lange sie neu war. Hatte die Ueberraschung sich gelegt, sank auch die Wirkung.

Einen ungleich glorreicheren Ausgang als die klassische Richtung nahm die romantische Kunst, deren letzter Vertreter zugleich der größte Meister in ihren Kreisen wurde. *Moritz von Schwind* führte viele Schwächen und Mängel seiner Vorgänger und bewies in seinen Werken, daß die romantische Weltanschauung auch über einen köstlichen Schatz volkstümlicher Poesie und holder Anmuth gebiete. Schwind hängt mit der alten romantischen Schule nicht unmittelbar zusammen. Daß er eine verwandte Richtung einschlug, seine Ideale theilweise die Träume der alten Romantiker neu beleben, hängt mit seiner Naturanlage und seiner Jugendumgebung zusammen. Schwind wurde 1804 in Wien geboren und blieb zeitlebens ein echtes Wiener Kind, scharfzüngig, immer raisonnirend, weder Freunde noch sich selbst schonend, und doch weich empfindend, von rührender Herzenseinfalt und unverwüthlicher Naivetät der Phantasie. Musik und Poesie spielten bereits in seinem Jugendleben eine große Rolle. Er wuchs mit einer stattlichen Zahl von Knaben und Jünglingen auf, welche nachmals als Komponisten (Schubert, Lachner) und Dichter (Lenau, Bauernfeld) sich einen großen Namen machten. Musik und Poesie wurden Schwind's unzertrennliche Begleiter bis in sein hohes Alter. Ihm genügte nicht, sich an der Musik zu freuen und sie zu üben — einen Mund voll Musik, pflegte er zu sagen, muß man täglich haben — er huldigte ihr auch und verherrlichte sie in seinen Werken. Nach den Sätzen einer Beethoven'schen Symphonie gliederte er die sinnige Zeichnung (Leipziger Museum), welche die Geschichte eines musikalischen Liebespaares in reicher Arabeskeneinfassung schildert. Und noch sein letztes monumentales Werk, die Fresken im Wiener Opernhaus, bewegte sich in musikalischen Gedankenkreisen und feierte die

großen Tondichter von Haydn (No. 271, 3) und Mozart, für welchen Schwind die höchste Begeisterung empfand, bis Schubert und Marschner. Eine scharfe Analyse seiner Werke würde den großen Einfluß des musikalischen Elementes auf seine Phantasie sicher enthüllen. Das stark ausgesprochene subjektive Wesen des Künstlers, die überströmende Empfindung, so daß zuweilen der plastische Charakter der Gestalten darunter leidet, der eigenthümliche Wohlklang der Linien auch in schwächeren Werken haben ohne Zweifel ihre Wurzeln in der musikalischen Natur Schwind's.

Seine Jugend fällt in die Zeit, in welcher die romantische Dichtung Vielen als Inbegriff aller Poesie galt. Oesterreich stand seit Menschenaltern nicht mehr in stetigen Wechselbeziehungen zur deutschen literarischen Bildung; nur ab und zu stieß eine stärkere Kulturwelle bis an das Ufer des schönen, lebensfrohen Ostlandes. Keine Welle überströmte es so weit, wie die romantische Dichtkunst. Sie drang, freilich mitunter Schlamm mit sich führend, in die verschiedensten Kreise ein und erhielt sich hier länger als im übrigen Deutschland lebendig. Frühzeitig füllte sich Schwind's Phantasie mit romantischen Anschauungen und Gestalten. In der Märchenwelt und in der Welt unserer biederen Vorfahren war er vollkommen heimisch. Mit absonderlichen Gefellen, wunderlichen Heiligen, deren Gebahren den gewöhnlichen Lebensregeln spottet, und mit holden Gestalten, von so zartem Duft, daß man sich fürchten muß, sie der rauhen Luft der Gegenwart auszufetzen, erscheint seine Phantasie gleichmäßig vertraut. Auch das still gemüthliche Kleinleben der Menschen, welches in engen Verhältnissen, in anspruchslofester Form die mannigfachsten Empfindungen zur Blüthe bringt, erfreute sich seiner liebevollsten Beachtung. Ueber allen Schilderungen aber breitet sich ein feiner Humor aus, wodurch Schwind sehr zu seinem Vortheile von den älteren Romantikern sich unterscheidet. Als Schwind 1828 seine Vaterstadt verließ, um in deutschen Kunststädten sein Glück zu versuchen, fand er in diesen für seine Ideale und Phantasien den Boden wenig günstig. Er ließ sich dadurch nicht beirren, barg still die Jugenträume im Herzen, nährte sie hier unablässig und wartete ruhig, bis die Zeit auch für ihn gekommen war. Lange genug mußte er ausharren. Bei keinem anderen großen Künstler Deutschlands zögerte die öffentliche Meinung so bedächtig, ihm die Palme zu reichen. Als er endlich, dem Greisenalter bereits nahe, dieselbe empfing, geschah dieses mit so allgemeinem jubelndem Zurufe, daß der Künstler wohl die frühere Zurücksetzung vergessen durfte. Schwind lebte zuerst mehrere Jahre (1828—1839) in München, wo er an der malerischen Ausschmückung der Residenz (Scenen aus Tieck's Phantafus in dem Bibliothekszimmer der Königin und Kinder-

fries im Habsburger Saal) mit thätig war. Die Ueberfiedelung nach Karlsruhe war eine Folge größerer Aufträge, welche er auf Anregung des Architekten Hübsch für die Hauptstadt Badens (Fresken im Treppenhause der Kunsthalle und im Sitzungsfaale des Ständehauses) empfing. Nachdem Schwind dann noch einige Jahre (1844—1847) in Frankfurt zugebracht, kehrte er nach München zurück, wo ihm das für seine Persönlichkeit am wenigsten passende Amt eines Lehrers an der Akademie überwiesen wurde.

Bis dahin hatten es selbst aufrichtige Verehrer schwer, für ihren guten Glauben an Schwind's künstlerische Größe weitere Kreise zu gewinnen. Diese beurtheilten ihn zumeist nach den zeitweise ausgestellten größeren Oelgemälden. Nun war aber das Oelmalen — Bürsten nannte es Schwind — eine Arbeit, die er weder gern noch gut verrichtete. In Bildern kleinen Umfanges, z. B. in den sogenannten Reisebildern, gleichsam einer gemalten Dichtung und Wahrheit aus seinem Leben, (gegenwärtig zum größeren Theile in der Galerie Schack in München bewahrt) gelang es ihm, das in seiner Hand spröde Material der Oelfarbe zu bewältigen. In Gemälden größeren Umfanges wurde die Färbung gewöhnlich hart und bunt. In Ritter Kurt's Brautfahrt (nach dem Goethe'schen Gedichte) lenkt die Fülle der so munter und lebendig geschilderten Epifoden die Aufmerksamkeit von dem wenig harmonischen Colorite ab; in dem unter verschiedenen Namen gehenden Gemälde in der Berliner Nationalgalerie, welches Hochzeitsmusikanten darstellt, verdirbt geradezu die grelle bunte Farbe die Wirkung der mit unvergleichlichem Humor gezeichneten Komposition. Schwind's unerfchöpflicher Phantasie war nur der flüchtige Zeichenstift zu folgen fähig, seine mehr auf den Ausdruck feiner Empfindung als auf volle Realität zielenden Gestalten wurden durch die Aquarellmalerei am vollkommensten wiedergegeben. Eine überaus reiche Fruchtbarkeit entwickelte Schwind seit frühen Jahren als Illustrator. Es bezeichnet am besten die poetische Begabung des Mannes, daß zuweilen erst seine Zeichnungen die Phantasie des Dichters anregten, und daß, wenn er an einen gegebenen Text gebunden war, er denselben doch vollkommen frei gestaltete, sich ebenso sehr als Zeichner wie als Dichter fühlte. Das erstere ist der Fall in dem „Almanach der Radirungen“ (1844), in welchem Schwind die edle Kunst des Rauchens und Trinkens mit behaglichem Humor (No. 270, 4, den Rauchwolken entsteigen Amoretten) schildert und sinnreiche Formen für Pfeifenköpfe (No. 270, 5), Trinkhörner und Becher entwirft. Das andere trifft bei den jetzt so berühmten und gesuchten Holzschnitten in den Münchener Bilderbogen (Gerechtigkeit Gottes, gestiefelter Kater u. f. w.) zu. Damals, als diese Blätter neu waren, wurden sie aber wenig beachtet, wie denn überhaupt

die Kunst des Illustrirens erst anfang, die rechte unbefangene Würdigung zu finden. Erst durch die Wartburgfresken (1852) eroberte sich Schwind auch in weiteren Kreisen volle Anerkennung. Im Gang zur Burgkapelle stellte er das Leben der h. Elifabeth und in sieben Rundbildern die Werke der Barmherzigkeit dar, im Landgrafenfaale malte er den Sängerkrieg und erzählte die Thaten der Thüringer Fürsten. Wird in den Rundbildern das Auge durch die edle einfache Anmuth der Zeichnung entzückt, so erfreuten dasselbe in den historischen Scenen die lebensfrischen, naiven Schilderungen. Den höchsten Triumph aber feierte Schwind, als er (1858) das Märchen von den sieben Raben und der getreuen Schwester, einen Cyclus von Aquarellbildern, ausstellte. Ein Zaubermärchen, aber selbst, wie mit Recht gesagt wurde, ein Zauberwerk, welches die Sinne jedes Beschauers, gleichviel ob alt ob jung, ob vornehm oder gering, ob kunstverständlich oder naiv genießend, gefesselt hielt und die ganze übrige Welt vergessen ließ. Alle Herzenstöne schlug er mit gleicher Kraft und gleichem Erfolge an. Das Idyllische kann nicht anmuthiger, das Dramatische nicht ergreifender geschildert werden, als es Schwind hier that. Die holde Schönheit, die von Leidenschaften, Noth und Elend verzerrten Charakterfiguren, das Tragische und das Komische weiß er mit gleicher Wahrheit zu verkörpern. Der Dichter und der Maler wetteiferten mit einander. Sie bekämpften sich aber nicht, sondern bemühten sich einmüthig, ein harmonisch vollendetes Kunstwerk zu schaffen, wie es in gleicher Schönheit und unbedingter Vollkommenheit die moderne deutsche Kunst kaum wieder hervorgerufen hat.

Schwind erinnert nicht selten (Ritter Kurt) an die Weise altdeutscher Maler. Jedes Straßenbild verlegt er gern in eine alte deutsche Stadt zurück; auch wenn die Scene, wie z. B. in den Reisebildern, in der Gegenwart spielt, kann er die alten Giebel und Erker und vorspringenden Straßenschilder, die Steinbrunnen und Lauben nicht missen. Daß er frühzeitig Dürer studirt hat, würden wir aus feinen Zeichnungen errathen, wenn wir es auch sonst aus äußeren Zeugnissen nicht wüßten; ebenso wie wir aus der häufigen Wahl des Holzschnittes für die Verkörperung seiner Gedanken auf eine Wahlverwandtschaft mit unseren alten heimischen Meistern schließen, welche gleichfalls im Holzschnitt beliebte und ihrer Kunstauffassung wunderbar entsprechende Ausdrucksmittel fanden. Das alles deutet schon auf die Annäherung Schwind's an eine nationale, echt deutsche Art des Empfindens und Schaffens hin. In den Märchenbildern (außer den sieben Raben schilderte er noch das Aschenbrödel und die Melusine) dringt er vollends in das Herz unseres Volkes ein und lauscht ihm den lebendigen warmen Schlag ab. Er versteht nicht allein die geheimste Sprache des Volksgeistes,

sondern bewahrt auch, wenn er sie in Linien und Formen überträgt, liebevolle Treue und Wahrheit. So begrüßen wir in Schwind's Kunst die langentbehrte Einkehr in unser Volksthum. Cornelius war in seinen jungen Jahren auch diesem Ziele nachgegangen. In Rom aber faßte er die Ueberzeugung, daß der monumentalen Malerei vorzugsweise der nationale Charakter innewohne, ihre Pflege den Aufschwung des deutschen Volkes im Kreise der Kunst ausdrücke. Er huldigte keinem Irrthume und führte uns auch nicht in die Fremde, als er die Gegenstände der Darstellung aus dem antiken und christlichen Gedankenkreise holte. Aber erst Schwind's Kunst berührt sich in den Gedanken unmittelbar mit dem Volksthume und wird diesem durch den naiven Reiz der Formensprache auch unmittelbar verständlich.

Die Einkehr in das Volksthum offenbart sich in den Werken noch eines anderen Künstlers, welcher von romantischen Anschauungen ausging, im Laufe seiner Entwicklung aber sich immer reiner als der „Mann nach dem Herzen des deutschen Volkes“ darstellte. *Ludwig Richter* steht zu Schwind in gar mannigfachem Gegenfatze. Wie ihr äußerer Lebenslauf ganz verschieden verläuft, so ist auch der persönliche Charakter, die herrschende Stimmung bei jedem der beiden Männer anders geartet. Mit Ausnahme von zwei größeren Reisen in jungen Jahren beharrte der sächsische Meister in seiner engeren Heimath und führte hier ein still friedliches, zufriedenes Dasein. Vollkommene Anspruchslosigkeit, die größte Milde der Gesinnung, harmlose Heiterkeit des Gemüthes bilden wesentliche Eigenschaften in Richters Natur. Der ehrwürdige Meister würde selbst lächeln, wollte man ihn zu einer interessanten Persönlichkeit stempeln, nach pikanten Zügen in seinem Wesen forschen. In einem Punkte stimmen aber Richter und Schwind merkwürdig überein. Beiden liegt das Gemüth unseres Volkes und seiner Empfindungsweise wie ein offenes Blatt vor, in welchem sie auch die feinsten und geheimsten Züge lesen, beide treffen den naiven Ton der Schilderung, welcher unmittelbar zum Herzen des Volkes dringt, wie er aus ihm hervorquillt. Eine äußere aber doch nicht unbedeutende Aehnlichkeit waltet in dem Umstande, daß Richter und Schwind einen großen Theil ihrer Thätigkeit der Illustration widmeten.

Ludwig Richter wurde anfangs zum Kupferstecher erzogen, trat aber bald zur Landschaftsmalerei über. Der Dresdner Akademie dankte er nichts von seiner Bildung, dagegen haben schon in der Jugend mit Begeisterung betrachtete Blätter Chodowiecki's, dann die Schriften der Romantiker und die Werke der deutsch-römischen Maler, welche er während seines Aufenthaltes in Rom (1823—1826)

kennen lernte, Einfluß auf ihn geübt und seine Kunstrichtung bestimmt. Das Beispiel des alten Koch ließ ihn bei seiner Neigung beharren, die Landschaften mit menschlicher, den Charakter der landschaftlichen Natur in ihren Handlungen gleichsam symbolisirenden Staffagen zu versehen. Der Mensch in der Natur, so etwa dürfte das Wesen der Landschaften Richter's (Civitella, Schreckenstein bei Auffig, die Abendandacht u. a.) am besten bezeichnet werden. Der Charakter der landschaftlichen Natur ladet die Menschen zu bestimmter Thätigkeit ein, die Stimmung der Menschen spiegelt sich in den Formen und in der Färbung der Landschaft wieder. Man kann zuweilen nicht sagen, was in der Phantasie des Künstlers früher feststand, die Landschaft oder die Staffage, so innig sind dieselben mit einander verknüpft, so gleich bedeutend sind sie für die Wirkung des Gemäldes. In die Heimath zurückgekehrt, hatte Richter zunächst mit der heißen Sehnsucht nach dem sonnigen Italien zu kämpfen. Doch bald entdeckte sein Auge auch in dem bescheidenen Elbthale große landschaftliche Reize und reiche künstlerische Anregungen. Auf seinen Wanderungen in der Heimath lernte er aber auch das Volk bei seinem stillen, harmlos vergnügten, mit Gott und der Welt zufriedenen Dichten und Trachten beobachten und füllte seine Phantasie mit den lebensfrischen Typen, welche uns in seinen Schöpfungen durch die Innigkeit der Empfindung und die Wahrheit des Ausdruckes so herzlich erfreuen. Oelbilder malte Richter in den späteren Jahren nur wenige, dafür nahm er die Radirnadel öfter zur Hand. Unter den zahlreichen Radirungen müssen besonders die größeren Blätter: *Genoveva*, *Rübezahl*, *Christnacht* hervorgehoben werden. Die größte Fruchtbarkeit entfaltete er aber als Zeichner für den Holzschnitt. Ueberaus stattlich ist die Zahl der Bücher, welche Richter mit Illustrationen schmückte. Volksschriften und Kinderbücher, Kalender, Gedichte, Lieder, Märchen, Erzählungen wechseln in bunter Reihe (Proben in No. 273, 1 u. 2; No. 274, 4 u. 5). Rasch hatte er sich in die Technik des Holzschnittes hineingelebt, wobei ihm wesentlich zu Hilfe kam, daß er den einfachen altdeutschen Holzschnitt als Vorbild benutzte. Niemals muthet er demselben Ungebührliches zu, stets achtet er die natürlichen Grenzen der Wirksamkeit dieses Kunstzweiges. Dem Betrachter bleibt aus diesem Grunde auch der Gedanke völlig fern, daß die Richter'schen Blätter auch noch in anderer Weise verkörpert werden könnten. Sie wahren gleich den besten altdeutschen Holzschnitten den Originalcharakter. Anfangs hielt sich Richter in den Illustrationen noch ziemlich genau an den gegebenen Text, allmählich aber bewegte er sich den vorliegenden Worten gegenüber freier und selbständiger. Er benutzt sie nur als Anregung für seine malerische Phantasie, spinnt die

Fäden zu einem neuen Gewebe. Nicht die inhaltliche Bedeutung, sondern die malerische Brauchbarkeit, die Anschaulichkeit bestimmen ihn in der Wahl der Textstellen, welche er illustriert. Zuletzt begleitet das Wort, einem Motto vergleichbar, das Bild, welches der Künstler geschaffen hat. Das Verhältniß hat sich geradezu umgekehrt. Es illustriert nicht die Zeichnung in dem gewöhnlichen Sinne einen Text, es erläutert vielmehr der letztere für den Betrachter die vom Künstler frei erfundene Scene. Die größeren Blattfolgen: Beschauliches und Erbauliches, Für's Haus, der neue Strauß u. s. w. bieten, mit den älteren Illustrationen (in Marbach's Volksbüchern, in Reinecke Fuchs u. a.) verglichen, für diese stetige Entwicklung des Meisters reiche Belege.

Die Welt, welche Ludwig Richter schildert, umfaßt keinen weiten Raum. Am liebsten weilt er in der Heimath, in der Gegenwart unter den kleinen Leuten. Der Kleinbürger in der Stadt, der Bauer und Hirte, die Dorfkinder sind seine Helden. Wie es im Hause zugeht, das Leben auf dem Lande, im Felde und Walde, die Freuden der Winterszeit, der Jubel, wenn die erste Lerche schwirrt, das lustige Treiben in der Ernte, das alles gewährte ihm unerschöpflichen Stoff zu Erzählungen und Beschreibungen. In diesen Kreisen walten keine hochragenden Empfindungen, stürmen keine mächtigen Leidenschaften. Das Mädchen blickt nur in züchtiger Verschämtheit zum Liebenden empor. Wie seine leiblichen Formen nicht völlig ausgereift sind, so ist auch in sein Herz erst nur ein zarter Keim zur Liebesgluth gelegt. Der Gatte ist gewiß dem Weibe mit ganzer Seele zugethan, aber in sein Gesicht hat schwere Arbeit vor der Zeit Furchen gezogen. Er zeigt seine Liebe nicht in aufbrausender Zärtlichkeit, sondern in der steten Sorge für ihr Wohl, in herzlicher aber anspruchsloser Theilnahme. Elternliebe und Kinderglück bringen die klärende Poesie in diese kleine Welt und bilden den idealen Zug in diesem beschränkten, oft recht dürftigen Kreise. Nach allen Seiten und Richtungen wird uns das traute innige Familiendasein geschildert und so der feste Untergrund, auf welchem allein ein glückliches, sittliches Volksleben sich aufbauen kann, vor die Augen geführt. Seit Richter der Illustration eine künstlerische Weihe verliehen, hat dieselbe in üppigster Weise sich entfaltet. Mehrere Zeichner folgten Richter's Bahn, stehen zu ihm in einem verwandten Verhältnisse, wie *Otto Speckter*, *Oscar Pletsch*, *Paul Thumann* (No. 274, 6). In das gute Herz unseres Volkes hat aber Niemand so tief geblickt, so traulich Niemand zu demselben gesprochen, wie der einfache schlichte Ludwig Richter.

Es wäre um ein Volksthum nicht zum besten bestellt, wenn es bloß im Einzeldasein und im geschlossenen Familienleben sich

ausprechen und nur im Märchen und Liede sich verkörpern könnte. Eine gesunde, thatkräftige Nation muß auch in dem umfassenderen Kreise des Staatslebens sich wiederfinden. Und ebenso muß die Kunst, wenn sie auf den Volksboden wieder einkehrt, auch bei historischen Schilderungen den volksmäßigen Ton anzuschlagen sich bemühen. Der süddeutsche Schwind, dessen politische Sympathien wenigstens theilweise einem deutschen Außenlande angehörten, der mitteldeutsche Richter, welcher in seiner Umgebung kein größeres Gemeinwesen geschaut hatte, konnten diese Aufgaben nicht lösen. Stärker als namentlich in Frankreich machte sich in Deutschland der Gegensatz der Stämme, die Eigenart der Landschaften, die Mannigfaltigkeit der politischen Gebilde in dem Kunstleben geltend. In Frankreich verwischt der Einfluß von Paris rasch die provinziellen Eigenthümlichkeiten, welche an der einzelnen Künstlernatur haften mögen, in Deutschland dagegen, wo es ohnehin eine größere Zahl gleichberechtigter Kunstschulen giebt, wirkt auf den Gedankenkreis und die Formenwahl, auf die ganze künstlerische Auffassung mitbestimmend die landschaftliche Umgebung, in welcher der Künstler aufgewachsen ist. Ohne jeden Zwang läßt sich sowohl in den Schöpfungen Schwind's wie in den Werken Ludwig Richter's die landschaftliche Wurzel, welcher sie entsprossen sind, nachweisen, und ähnlich drücken auch die Heimath, ihre Geschichte, der Charakter und die Lebensweise ihrer Anwohner der Thätigkeit *Adolf Menzel's*, dem wir die Einkehr in das Volksthum auf dem Gebiete historischer Schilderungen danken, ein festes, sicheres Gepräge auf.

Volksthümlich kann man weder Kaulbach's Darstellung weltgeschichtlicher Ereignisse, noch Lessing's Erzählung der mittelalterlichen Kämpfe zwischen Staat und Kirche rühmen, um nur die beiden bekanntesten Vertreter der älteren historischen Malerei zu nennen. Dort hemmt das Ueberwiegen geistreicher Reflexion, der vollständige Mangel einer naiven Auffassung die reine Wirkung; hier schlagen die Gegenstände der Schilderung doch nicht ganz voll und unmittelbar an unser Herz. Volksthümliches Leben athmet unsere Geschichte erst seit der Reformation. Aber auch die erhebensten Ereignisse der Reformationszeit, die Geistesthaten unserer Väter lassen sich besser mit Worten als mit Farben schildern. Friedrich der Große dagegen mit seiner Tafelrunde und seinem Heere, das sind die Gestalten, mit welchen das deutsche Volk sich vertraut gemacht hat, die in seiner Phantasie frisch leben und welche auch dem Künstler die mannigfachsten Anregungen bieten. Ein leichter mythischer Hauch hat sich bereits auf das Zeitalter Friedrich's des Großen gelegt und gestattet dem Künstler eine freiere Behandlung. Die Figuren fordern von selbst zu einer scharfen

Charakteristik heraus, die ganze Erscheinungsweise des Kreifes erscheint erfüllt von malerischen Reizen. Unsere Poesie fühlte die nationale Bedeutung der Friedericianischen Zeit schon vor mehr als hundert Jahren, die Malerei hat dieselbe erst in unseren Tagen durch Adolf Menzel zum kostbaren Eigenthum des Volkes gemacht.

Adolf Menzel, in Breslau 1815 geboren, kam bereits als fünfzehnjähriger Knabe nach Berlin, wo er ohne regelrechten akademischen Unterricht wesentlich auf sich allein angewiesen blieb. Gelegenheitsarbeiten für den kleinbürgerlichen Bedarf, wie Gratulations- und Tischkarten gaben ihm Brod, erhielten seine Hand in Übung. (Auch später hat übrigens Menzel noch für ähnliche Zwecke (No. 277, 3) seine Kraft einzusetzen nicht verschmäht.) In sein rechtes Fahrwasser gelangte er, als er (1834) die Denkwürdigkeiten aus der brandenburgisch-preußischen Geschichte in zwölf großen lithographirten Blättern herausgab; die Meisterschaft erwarb er sich durch seine Illustrationen zu Kugler's Geschichte Friedrichs des Großen (1839—1842). Hier benutzte er zum ersten Male den Holzschnitt zur Wiedergabe seiner Zeichnungen, welchem er auch in der Folge bei der Mehrzahl seiner volkstümlichen Werke (die Soldaten Friedrich's des Großen; aus König Friedrich's Zeit; Illustrationen zu Kleist's zerbrochenem Krüge u. a.) treu blieb. Nächst Ludwig Richter steht Menzel an der Spitze der Maler, welchen der Holzschnitt seine Wiederbelebung und Verwerthung im Dienste edler, reiner Kunst verdankt. Auch der Umstand, daß es Menzel unwiderstehlich zum Holzschnitte zog und dieser so eng und doch frei und ungezwungen seiner Phantasie sich anschmiegte, beweist den volkstümlichen Zug in Menzel's Kunst. Er hielt selbstverständlich nicht mechanisch an der überlieferten Holzschnittstechnik fest, lenkte sie vielmehr in neue, seinem Wesen und der Natur der dargestellten Personen zusagende Bahnen. Doch hat er niemals die gesetzmäßigen Schranken des Holzschnittes überschritten. Der Holzschnitt nähert sich mehr dem Charakter der Federzeichnung, strebt stärker auch malerische Wirkungen an. Wie hätte Menzel auch sonst der Tracht und den Uniformen der Zeit Friedrich's des Großen gerecht werden, wie die scharf zugespitzten Physiognomien seiner Helden treu wiedergeben können. Wir bewundern die Kraft des Künstlers, der es verstand, mit ganz einfachen Mitteln, mit wenigen Strichen die lebendigste Porträtähnlichkeit zu erreichen, z. B. in dem Kopfe Voltaire's in der Abendgesellschaft zu Sansfouci (No. 277, 2), und nicht nur jede Bewegung, sondern auch das feinere Mienenspiel ausdrucksvoll wiederzugeben. Seine Schilderungen empfangen die Vollendung nicht nur durch die merkwürdige äußere Treue, sondern insbesondere auch durch die lebensvolle Wahrheit, mit welcher

die Stimmungen und die Charaktertypen des ganzen Zeitalters verkörpert sind. Ein tiefes Versenken der Phantasie in dasselbe, ein energisches Fernhalten aller fremdartigen Elemente konnten allein den Darstellungen jene Kraft und frische Ursprünglichkeit verleihen, welche dem Betrachter die glorreiche Heldenzeit unseres Volkes unmittelbar gegenwärtig erscheinen lassen. Menzel huldigt in seinen Holzschnitten und Radirungen, wie in seinen Oelgemälden, welche die Periode Friedrichs des Großen behandeln (Tafelrunde, Flötenkonzert u. f. w.) einem ungeschminkten Realismus. Er wurde dadurch in den Stand gesetzt, auch, als in den späteren Jahrzehnten die realistische Auffassung siegreich die deutsche Kunst durchdrang, seinen Platz an der Spitze einer zahlreichen Künstlergemeinde zu behaupten und das moderne Gesellschaftsleben mit der gleichen Wahrheit und Lebendigkeit, wie das achtzehnte Jahrhundert, zu schildern. Die stets geistreich zugespitzte Zeichnung der modernen Gesellschaftstypen hebt ihn hoch über die gewöhnlichen Naturnachahmer, ebenso wie die feinen alten Helden abgesehene Kühnheit, mit welcher er besondere Coloritwirkungen in seinen Oelgemälden und in den mit großer Virtuosität behandelten Aquarellbildern erstrebt, ihm eine eigenthümliche Stellung und individuelle Geltung sichert.

Die Hauptkämpfe in unserem Kunstleben gingen vorwiegend auf dem Gebiete der Malerei vor sich; hier namentlich läßt sich der Ausgang der alten und das Aufkommen einer neuen Auffassungsweise am genauesten verfolgen. Die Sculptur tritt ihrer ganzen Natur nach maßvoller auf, hält länger an der Ueberlieferung fest und sucht, wenn sie neue Bahnen betritt, zunächst noch zu vermitteln. Vollständig unberührt blieb sie von der allgemeinen Bewegung nicht. Auch in ihren Kreisen bemerken wir ein leises Sinken der bisher giltigen Stilgesetze, eine Annäherung an die von der Malerei immer stärker betonten Grundsätze schärferer Individualisirung, kräftigerer Wahrheit. Aeüßerlich kündigte sich dieser Uebergang in der Kostümfrage an, in dem Streite, ob die plastische Darstellung auch ein besonderes, den plastischen Regeln entsprechendes Gewand bedinge. Bereits Rauch hatte im Vergleiche mit Thorwaldsen's Schule eine feinere Belebung seiner Gestalten, eine tiefere Auffassung der persönlichen Natur durchgeführt. Ihm folgte sein größter Schüler, bald selbst einer der bedeutendsten deutschen Meister nach: *Ernst Rietschel*.

Rietschel hat uns in seinen von ihm niedergeschriebenen Jugenderinnerungen, einem der liebenswürdigsten Bücher, die wir besitzen, einfach und ergreifend erzählt, wie der arme Beutlersohn aus Pulsnitz in Sachsen zum Künstler heranwuchs. Unter schweren

Entbehrungen, welche wohl den Keim zu seinem frühen Tode legten, begann er sich in seinem Fache auszubilden. Der Besuch der Dresdener Akademie brachte ihm keine Früchte, erst in Rauch's Werkstätte lernte er die Kunst gründlich kennen. Rauch's Freundschaft dankte Rietschel auch die ersten größeren Aufträge. In den älteren Arbeiten, z. B. dem Denkmal des Königs Friedrich August in Dresden, hielt sich Rietschel an die Weise seines Meisters; auch seine zahlreichen Reliefs, besonders jene, zu welchen die antike Mythologie den Inhalt bot (No. 303, 6), weichen nicht erheblich von der herkömmlichen Auffassung ab. Aber bereits in seiner Pietà, in Marmor für die Friedenskirche in Potsdam 1847 ausgeführt, zeigte er, daß ihm außer glänzenden formalen Eigenschaften auch ein energischer Wahrheitsinn innewohnte, welcher ihn lieber auf eine nach klassischen Regeln schön aufgebaute Gruppe verzichten ließ, als daß er den erschütternden Eindruck der Scene abgeschwächt hätte. In leiser Anlehnung an die alte deutsche Auffassung stellte Rietschel die schmerzreiche, still in ihren Gram versunkene Mutter dar, vor ihr auf dem Boden den ausgestreckten Leichnam Christi. Und selbst von dem letzteren meinte nachmals der Künstler, er hätte ihn noch natürlicher und unbefangener darstellen, der Rücksicht auf die schön zurecht gelegten Glieder noch geringeren Einfluß gönnen sollen. Rietschel blieb seinem Grundsätze getreu, als ihm das Lessingdenkmal für Braunschweig (1848—1853) übertragen wurde. Kein modernes Bildhauerwerk ist von einem so reichen und hellen Jubel begrüßt worden, wie Rietschel's Lessingstatue (No. 302, 7). Gleich in seinen ersten Entwürfen hatte der Künstler sich das Bild seines Helden vollkommen klar gemacht. „Ich will ihn ohne Mantel machen. Lessing suchte im Leben nie etwas zu bemänteln, und gerade bei ihm wäre mir der Mantel wie eine rechte Lüge vorgekommen.“ Es ist aber nicht die äußere Wahrheit der Erscheinung allein, welche dem Werke die hohe Vollendung verlieh, Bewunderung verdiente und Entzücken erweckte vor allem die treffende Charakteristik des Mannes, welcher, wie er so fest und sicher und so frei dasteht, den Kopf zu scharf durchdringender Beobachtung zur Seite wendend, die Rechte zur eindringlichen Ansprache leicht hebend, uns den edlen, offenen, unerschütterlichen Wahrheitskämpfer verkörpert zeigt. Von gleichem Grundsätze wie bei der Lessingstatue ging Rietschel bei dem Doppelstandbilde Goethe's und Schiller's in Weimar (1852—1856) aus. Das Kranzmotiv war von König Ludwig von Bayern, welcher das Metall zum Guffe geschenkt hatte, gegeben. Rietschel führte nun den Gedanken so aus, daß er den älteren Goethe den Kranz festhalten, Schiller leise denselben berühren läßt. Künstlerisch hat Rietschel die schwere Aufgabe glücklich gelöst, die Bewegung erscheint leicht und un-

gezwungen, jede Figur überdies in lebensvoller Wahrheit erfaßt. Die Wirkung der Gruppe wäre noch größer, wenn die Ciselirung sorgfältiger behandelt worden wäre. Es fehlte dieses Mal *Howaldt's* Meisterhand, welche das Modell der Lessingstatue so unübertrefflich in die Erzform übertragen hatte.

Den Uebergang zu einer kräftigeren Individualisirung und lebensfrischeren Wahrheit in plastischen Schilderungen vollzog Rietchel, von der eigenen naiven Natur angetrieben, mit frohem Muthe. Den weiteren Schritt bis zur malerischen Auffassung that er nicht. Die Gefahr dazu lag nahe, als ihm 1858 das große Lutherdenkmal in Worms zur Ausführung übertragen wurde. Nicht Luther allein, die ganze Reformation, Luther's Vorläufer und mitthätige Zeitgenossen, auch die Städte endlich, welche an dem Werke theilgenommen, sollten durch das Denkmal verewigt und verherrlicht werden. Die umfangreiche Aufgabe drängte zu einem Ueberschreiten der Grenzen der Plastik. Rietchel wagte aber nicht einmal so weit zu gehen, wie Rauch in seinem großen Monument Friedrich's des Großen. Er baute keine geschlossene Gruppe, sondern vertheilte die Statuen auf einen weiten, architektonisch gegliederten Raum. Die Mitte desselben nimmt auf hohem Postamente, dessen vorspringende Ecken den Männern der Vorreformation, Huß, Petrus Waldus, Savonarola und Wiclef, zum Sitze dienen, die überlebensgroße Statue Luther's (No. 302, 8) ein. Die zinnengekrönte Ringmauer, welche diesen inneren Platz einschließt, wird an den hinteren Ecken durch die Gestalten Reuchlin's und Melancthon's, am Eingange durch die Figuren des Kurfürsten Friedrich des Weisen und des Landgrafen Philipp von Hessen geschmückt. Die Personifikationen der Städte Speier, Augsburg und Magdeburg erheben sich in der Mitte jeder Mauerseite. Rietchel war es nur vergönnt, die Statue Luther's im Modell zu entwerfen und Wiclef's Figur anzulegen. Die Vollendung des Werkes mußte er seinen Schülern überlassen, welche sich zahlreich um ihn gesammelt hatten und den Kern einer fruchtbaren Bildhauerschule in Dresden bildeten. Außer *Adolf Donndorf* (jetzt in Stuttgart) sind *Wittig* (No. 305, 4) und insbesondere *Johannes Schilling* hervorzuheben. Der letztere hat seinen Ruhm zuerst durch die ebenso anmuthig gedachten wie formvollendet ausgeführten Gruppen der Tageszeiten an der Treppe der Brühl'schen Terrasse (No. 304, 6) begründet und seitdem durch eine Reihe monumentaler Werke befestigt. Ihm ist die beneidenswerthe Aufgabe zugefallen, das riesige Siegesdenkmal auf dem Niederwalde zu schaffen. Rietchel's Einfluß ist es vorwiegend zu danken, daß die Werke der Dresdner Bildhauerschule so lange einen idealen Hauch bewahrten und durch feine Durchbildung glänzen. Auch der in München ausgebildete *Julius Hähnel*, welcher neben Rietchel die größte Wirkksamkeit in

DRITTER ABSCHNITT: 1850—1880.

1. Die französische Kunst zur Zeit des zweiten Kaiserreichs.

Den künftigen Geschichtschreiber unseres Jahrhunderts wird wahrscheinlich nichts so sehr in Erstaunen setzen als der schroffe Gegensatz, welcher zwischen der ersten und der zweiten Hälfte desselben waltet. Nachdem die Napoleonischen Kriege sich ausgetobt hatten, herrschte länger als ein Menschenalter Ruhe und Frieden. Traten Störungen ein, so wurden sie wirksam eingeschränkt oder in den Folgen doch abgeschwächt. Die Karte Europa's erfuhr keine durchgreifende Aenderung; die Bildung, die Sitten seiner Bewohner zeigten keinen schroffen Wechsel. Wer 1815 jung gewesen war, konnte noch 1840 seine Jugendideale lebendig glauben. Wie anders tritt uns das jüngere Zeitalter entgegen! Epochenmachende politische Ereignisse folgen einander auf dem Fuße nach, der ganze Zuschnitt unseres äußeren Lebens erscheint wiederholten Umwälzungen unterworfen, die Gewohnheiten unseres Daseins befinden sich in einem stetigen Flusse, welcher es den alten Anschauungen schwer macht, feste Wurzeln in jenen zu fassen. Während auf der einen Seite die Nationalitäten sich scharf von einander scheiden, die Vertreter der verschiedenen Anschauungs- und Glaubenskreise mit gesteigerter Leidenschaft sich bekämpfen, vermehrt sich auf der anderen Seite der Eifer, die Gegensätze in dem äußeren Leben der Völker abzuschleifen, die Gemeinschaft des Einzelnen an den allgemeinen menschlichen Interessen zu vermehren, ihn mit der ganzen Welt in reichere Beziehungen zu setzen. Die modernen Erfindungen zielen vorzugsweise darauf hin, die Schranken des Raumes und der Zeit niederzulegen, die Menschen einander näher zu bringen. Durch die große Ausdehnung des Lebenskreises, die täglich sich drängenden neuen Anregungen, den raschen Wechsel der Ereignisse nimmt uns die Gegenwart vollständig gefangen. Sie bietet dem Thätigkeitstrieb einen reichen Schauplatz, sie entfebelt die mannigfachsten Leidenschaften und füllt die Phantasie mit bunten Bildern. Die Vergangenheit hat meistens nur so weit Werth für uns, als sie uns die Gegenwart erklären hilft, wie

sich unser Leben vorbereitete und entwickelte, aufweist. Sie erscheint uns nur selten in verklärtem Lichte, und wir flüchten nicht mit unseren Idealen wie ehemals in dieselbe.

Die bildenden Künste folgten wie die Poesie dem Zuge der Zeit. Bewegung und Unruhe herrschen auch in ihren Kreisen. Die künstlerische Production hat einen erstaunlichen Umfang gewonnen. Um in der noch stetig wachsenden Zahl von Künstlern feinen Platz zu behaupten, bedarf es für jeden Einzelnen einer fortwährenden Anspannung seiner Kräfte und des eifrigen Aufsuchens neuer Reizmittel. Die Nothwendigkeit eines unausgesetzt rührigen Wesens wird noch durch den internationalen Charakter der modernen Kunst gesteigert. Zu den in allen Ländern üblichen jährlichen Kunstausstellungen kommen seit drei Jahrzehnten die periodisch wiederkehrenden Weltausstellungen hinzu. Ihr Einfluß auf die Hebung des Kunsthandwerkes ist bekannt genug. Sie weckten den Wettstreit unter den Ausstellern der verschiedenen Kulturvölker, führten die Eigenthümlichkeiten, die Vorzüge und die Fehler jeder nationalen Kunstindustrie klarer, als es früher möglich war, vor die Augen. Da mit diesen Ausstellungen gewöhnlich auch sogenannte retrospektive Ausstellungen verbunden waren, die Proben älterer Kunstarbeit in Hülle und Fülle zum Studium dargeboten wurden, so erweiterte sich auch der Blick der Künstler und des Publikums. Man überzeugte sich von der vollständigen Stillosigkeit der nur nach den Launen der Mode fabricirten Luxusprodukte der Gegenwart, lernte den Zusammenhang zwischen Kunst und Handwerk an lebendigen Beispielen kennen und entdeckte in denselben eine unerschöpfliche Reihe von Mustern, welche der sorgfamen Nachahmung wohl werth waren. Gutgeordnete, der freien Benutzung zugängliche Sammlungen, nach praktischen Grundsätzen eingerichtete Schulen haben die auf den Weltausstellungen empfangenen Anregungen weiter entwickelt und fruchtbar gemacht. Unbeschränktes Lob kann man zwar dem Kunsthandwerke der letzten Jahrzehnte nicht zollen. Man vermißt oft die Originalität, das selbständige Vorgehen des Künstlers. Die gewaltige Masse der empfohlenen Vorbilder, von den Produkten der Naturvölker und den Werken des fernsten Orients bis zu den Schöpfungen des vorigen Jahrhunderts, scheint vielfach die Phantasie zu erdrücken, das Ziel eines einheitlichen, für unsere Lebensauffassung charakteristischen Stiles zurückzuschieben. Die bis zur Täuschung treue äußere Nachahmung älterer Werke wird nicht selten als die höchste Aufgabe des modernen Kunsthandwerkes angesehen, auf den Versuch, auf Grund der älteren Vorlagen weiter zu bauen, gewöhnlich verzichtet. Dennoch muß man den großen Fortschritt der Kunstgewerbe im Laufe der letzten Jahrzehnte (Proben sind

auf den Bogen No. 308—317 zusammengestellt) anerkennen und die Thatfache, daß auf die Bewältigung der technischen Proceffe ein so großer Nachdruck gelegt wird, als den richtigen Weg zu weiterer Entwicklung bezeichnen.

Die Weltausstellungen übten aber nicht allein auf das Kunsthandwerk, sondern auch auf die Pflege der reinen Kunst nachhaltigen Einfluß. Sie haben die Abgeschlossenheit der nationalen Kunstweisen gelockert, die Empfänglichkeit für das Verständniß und die Aufnahme fremder Kunstformen gesteigert. Der Austausch vollzog sich freilich nicht auf allen Seiten gleichmäßig. Der gebende Theil waren vorwiegend die französischen Maler. Immerhin sind die Schranken, welche die einzelnen Malerschulen früher schroff von einander trennten, gesunken, die Ausichten auf eine dem Kontinente gemeinsame künstlerische Auffassung vermehrt. Wenn auch nicht alle Künstler nur für die Ausstellungen arbeiten, so bestimmen doch diese fast ausschließlich das Schicksal der Künstler. Ein „Erfolg“ auf der Ausstellung ist der sicherste Weg, eine große Wirksamkeit fernerhin zu gewinnen. - Daher muß jeder Künstler sorgfältig darauf achten, daß er seinem Werke solche Eigenschaften verleihe, welche auf allgemeinen öffentlichen Ausstellungen, nach der Natur dieser Unternehmungen, zu glänzender Geltung gelangen. In älteren Zeiten war der Künstler vielfach von dem persönlichen Eigenwillen des Bestellers abhängig. An gar manchen auch hochberühmten Werken früherer Jahrhunderte sind die Spuren eines solchen Eingreifens fremder Machtsprüche deutlich sichtbar. Der Laune des einzelnen Bestellers erscheint der Künstler gegenwärtig nur selten ausgesetzt, desto mehr muß er auf die Interessen und Ansichten der vielköpfigen, namenlosen Menge Rücksicht nehmen, welche die Ausstellungen besucht und nach dem Ausfall derselben ihr Urtheil abgibt. Gegenstand und Form der Darstellung erleiden durch diese Rücksichtnahme eine weitgreifende Aenderung. Der Künstler, insbesondere der Maler, dessen Thätigkeit im modernen Kunstleben entschieden vorherrscht, weiß, daß der Durchschnitt der gebildeten Menschen, auch der Kunstfreunde, heutigen Tages vorwiegend nur der Gegenwart das Denken und Empfinden zugewendet hat, von den Interessen der letzteren beinahe vollständig gefangen genommen ist. Er wird diesem Beispiele folgen und seine Bilder mit Vorliebe dem gegenwärtigen Leben entlehnen. Und wenn er in die Vergangenheit zurückgreift, so wird er gleichfalls auf die unmittelbare Gegenwärtigkeit der Schilderung zunächst sein Absehen richten, nicht den alten Zeiten einen idealen Schimmer, einen heroischen Glanz verleihen, sondern ein treues, äußerlich wahres Bild ihrer natürlichen Beschaffenheit liefern. Noch vor wenigen Menschenaltern erblickten wir das Griechenthum nur

durch die Vermittelung der antiken Kunst. Wollten wir griechische Gestalten beleben, so holten wir die Modelle von den plastischen Werken, in welchen sie über die gewöhnliche Wirklichkeit hinaus gehoben erschienen. Gerade diese gewöhnliche Wirklichkeit suchten wir jetzt zu verkörpern. Wir streben dem natürlich lebendigen Wesen des Alterthums so nahe als möglich zu kommen, nicht bloß durch genaue Wiedergabe der Umgebung, in welcher sich die Gestalten bewegen, sondern auch durch eine streng naturalistische Behandlung der letzteren. Das antike Genrebild (und ähnlich die Genrebilder aus dem Mittelalter und der Renaissanceperiode) mit dem archäologischen Anklange ist für die moderne Kunstrichtung ebenso bezeichnend, wie es das Heroenbild für die ältere Kunstweise war.

Die Rücksicht auf die öffentliche Meinung, welche durch die Ausstellungen geschaffen wird, bestimmt ferner den Künstler, auf die Form der Darstellung den Nachdruck zu legen. Denn durch diese fesselt er das Auge der Betrachter und hebt sein Werk am sichersten aus der großen Masse von gleichzeitig Beachtung fordernden Bildern heraus. Steigerung des formellen Effektes, durch virtuose Behandlung des Colorits am besten bewirkt, Steigerung auch der Lebensfülle, das Anschlagen eines leidenschaftlichen Tones, das Enthüllen einer reizenden Sinnlichkeit sind die wichtigsten Bedingungen eines reichen künstlerischen Erfolges. Wohin die Richtung des modernen Kunstsinns geht, zeigt der Kultus, welchen vor allen anderen alten Meistern Franz Hals und Velasquez bei Künstlern und Kunstkennern genießen. Ob diese Richtung am Ende zum Frommen oder zum Schaden der Kunst ausschlagen werde, kann Niemand sagen. Nur das Eine wissen wir, daß die Kunst nicht willkürlich und zufällig die von ihr eingeschlagene Richtung wählt, sondern jetzt, wie immer, den Stimmungen und Anschauungen der Zeit sich anschließt. Ein einzelner Künstler mag sich um die letzteren nicht kümmern, seinen eigenen Weg selbstständig verfolgen. Die Mehrheit spricht, bald einschmeichelnd, bald mächtig pathetisch, bald in volleren, bald in zarteren und reineren Tönen, doch nur aus, was in den Köpfen der Zeitgenossen dämmert, in ihren Herzen widerhallt. Und darum wird auch das Schicksal der Kunst durch den Weg, welchen die europäische Gesellschaft nimmt, entschieden werden. Aus manchen Anzeichen möchte man schließen, daß wir am trüben Ende einer langen Kulturperiode stehen, andere Merkmale deuten auf den Beginn eines neuen reichen Lebens der Menschheit. Gehört unsere Kunst zu jenem Ende oder zu diesem Anfange? Auch diese Räthselfrage entzieht sich hier der Lösung. Denn wie in der religiösen Welt, so bildet auch im Kunstleben der feste Glaube an die Wahrheit

des Bekenntnisses die nothwendige Voraussetzung für eine befriedigende Thätigkeit. Der Künstler, welcher nicht von dem hohen Berufe seiner Zeit, von der Giltigkeit seiner Ideale überzeugt ist, nicht in seinen und seiner Genossen Werken einen Fortschritt gegen frühere Perioden erblickt, raubt sich den kräftigsten Antrieb zum Wirken. Und dem unbefangenen Auge zeigen sich in der That einzelne Glanzseiten unserer Kunst. Mannigfache Bedenken kann man zwar nicht unterdrücken. Bis zum Krankhaften hat sich in vielen Künstlern die Furcht, auf einem poetischen Gedanken er tappt zu werden, entwickelt, eine gewaltige Scheu vor umfassenderen, in den Linien verchlungenen Kompositionen macht sich häufig geltend, die packende sinnliche Wirkung wird als höchstes Ziel begrüßt. Immerhin muß man bekennen, daß, ganz abgesehen von der erstaunlichen äußeren Rührigkeit, das technische Können der meisten Künstler im Verhältniß zur nächstvergangenen Zeit entschieden gewachsen ist, die Schilderungen an Lebensfülle und energischer Kraft gewonnen haben, und daß namentlich jede künstlerische Individualität, jedes Streben und jede Richtung sich frei und von jeder Schulfessel unbehindert entfalten kann. Das deutlichste Bild dieser Auflösung der großen Gemeinschaft in mannigfach kleine und kleinste Kreise, dieses ruhige Nebeneinanderbestehen fast unzähliger Tendenzen und Weisen bietet uns Frankreich, welchem eine führende Rolle auch in dem europäischen Kunstleben der letzten Jahrzehnte nicht bestritten werden kann.

Mit Recht datirt man von der Staatsumwälzung von 1848 einen neuen Abschnitt in der Entwicklung der französischen Kunst. Die Interessen und Stimmungen des Volkes haben seit jenem Jahre einen nachhaltigen Wechsel erfahren. Schon in der letzten Zeit der Juliregierung durchdrang weite Kreise das Gefühl rathloser Unzufriedenheit. Mit Ekel wendeten sie sich von der Gegenwart ab, mit scheuer Furcht blickten sie in die Zukunft. Das seiner Zeit viel besprochene Bild *Thomas Couture's*: die Römer der Verfallszeit, eine Illustration *Juvenal's*, schien eine bittere Anspielung auf die Gegenwart zu enthalten. Für ebenso entnervt und blutleer galt die französische Jugend, eine ebenso schwere bleierne Luft glaubte man einzuathmen. Die Ereignisse der nachfolgenden Jahre steigerten die Befürchtungen und ließen das Schlimmste, den Umsturz der gesellschaftlichen Ordnung, erwarten. Als dann die Reaktion eintrat, gewannen die bedrohten Lebensgüter einen erhöhten Reiz, warf sich alle Welt auf den neu gesicherten Lebensgenuß mit frisch erwachter Leidenschaft. Die Kunst konnte sich dieser Richtung nicht vollständig entziehen. Der Napoleonische Hof hat auf die Wege, welche die Künstler vielfach einschlugen, keinen unmittelbaren, durchgreifenden Einfluß geübt. Seinem Machtkreise war doch

eigentlich nur das grobe Luxusgewerbe unterwürfig. Wie die besten Männer der Wissenschaft, so beharrten auch zahlreiche tüchtige Künstler in widerstrebender Selbständigkeit. Wohl aber begünstigte das Napoleonische Regiment das Wachstum und die Reife der schon früher in den französischen, speziell Pariser Volksboden gelegten Keime. Für die entzogene politische Freiheit mußte in der Förderung der materiellen Interessen Ersatz geschaffen, den Leidenschaften, welche sich früher im öffentlichen Leben bewegt hatten, ein anderer Schauplatz geboten werden. Der Glanz des äußeren Daseins sollte die innere Leere verhüllen und vergessen machen. Ueppigkeit ist daher auch der Charakter der Architektur, soweit dieselbe künstlerische Wirkungen anstrebt. *Garnier's* Neue Oper in Paris (No. 295, 6; No. 296, 4), deren bauliche Vollen- dung bekanntlich das zweite Kaiserreich nicht erlebte, ist ein bezeichnendes Beispiel für das Ueberwiegen dekorativer Pracht über die einfache monumentale Größe. Uebrigens entfaltete neben dieser officiellen Architektur die kirchliche Baukunst fortwährend eine reiche Wirksamkeit. Der mittelalterliche Stil fand gerade jetzt in *Viollet-le-Duc* nicht bloß den gelehrtesten Erklärer, sondern auch den erfolgreichsten Wiederbeleber. Dagegen suchte *Victor Baltard*, der geniale Erbauer der Centralhallen, die Hilfsmittel der modernen Architektur, insbesondere die Eisenkonstruktion, bei kirchlichen Anlagen (No. 295, 4) zu verwerthen. Lebensfülle, Ueppigkeit, effektvolle Sinnlichkeit drang auch in die anderen Kunstgattungen. Den Verwickelungen des gegenwärtigen Lebens nachzuspüren, erscheint der Phantasie eine lohnende Aufgabe, den Taumel der Leidenschaften, der Lebensgenüsse zu schildern, den Kitzel raffinirter Sinnlichkeit wiederzugeben, wird nicht unbedingt als der künstlerischen Darstellung unwürdig erachtet. Der tief eindringende psychologische Scharfblick der Dichter, die sichere Gestaltungskraft der bildenden Künstler überbrückt die Kluft zwischen der gemeinen Wirklichkeit und der künstlerischen Welt. Das plötzliche Verstummen der ächten französischen Musik, welche früher so reich tönte und eine so liebenswürdig heitere, zierlich leichte und fein sinnige Natur enthüllte, giebt aber doch zu denken, zu denken und bedenken auch, daß das tragische Schicksal jetzt nicht als Rachegöttin, mit dem Dolch bewaffnet, sondern in der Form der Schwindfucht sich offenbart. Die Empfindungsweise, so scheint uns, ist gröber, materieller geworden, an die Stelle offener großer Kämpfe die Ueberreizung der Nerven, welche mit Erschöpfung endigt, getreten. Beispiele, welche die Herrschaft dieser Richtungen in der Kunst darthun, lassen sich ohne Mühe und in großer Zahl vorführen. Dennoch wäre es ein Irrthum, wollte man die ganze französische Kunst ohne Unterschied in die Grenzen derselben bannen.

Noch haben die älteren Vorbilder nicht alle Kraft verloren. Der leider früh verstorbene *Léon Benouville* steht z. B. in seinem sterbenden heiligen Franciscus (No. 250, 4) vollständig unter ihrem Einflusse und zeigt, daß das Ziel ernst würdiger, erhebender Darstellung im jüngeren Geschlechte nicht völlig vergessen war. An die Kraft des Idealismus, an die Mission der Kunst, auch Gedanken anzuregen und die Phantasie des Beschauers mit Inhalt zu füllen, glaubten noch andere Maler, so der Waadtländer *Charles Gleyre*, welcher aber schon seit früher Jugend in Paris wohnte und lange Jahre dem Schüleratelier von Delaroche vorstand. Das Bild: der „Abend“ (No. 254, 3), 1843 ausgestellt, lenkte zuerst die Aufmerksamkeit auf den dichtenden Maler. Ein Mann sitzt in der Abenddämmerung am öden Ufer eines Stromes, auf welchem eine Barke voll fröhlicher Menschen dahingleitet. Es sind die Träume seiner Jugend, welche an dem Einsamen vorbei in die Nacht der Vergessenheit versinken. Gleyre lenkte nachmals von dieser sentimentalen Richtung ab, schuf historische (Schlacht am Lemane) und religiöse (Abschied der Apostel vom Kreuze) Werke, er warf sich auf mythologische Darstellungen und huldigte dem Kultus des Nackten (Die Vögellockerin, das Bad u. f. w.). Durch seine Arbeiten eroberte er sich zwar die Achtung von Fachgenossen; insbesondere die Schüler Ingres' zollten ihm reiche Anerkennung; in weiteren Kreisen drang er nicht durch. Während die Namen eines Cabanel, Baudry, Gérôme im Munde aller Welt voll tönten, war Gleyre schon bei Lebzeiten vergessen. Diese Künstler und ihr zahlreicher Anhang stehen inmitten der Zeitströmung und geben den in modischen Kreisen herrschenden Anschauungen und Stimmungen den kräftigsten Ausdruck. *Alexander Cabanel* wie *Paul Baudry* sind Virtuosen in der Schilderung nackter Frauenkörper. In demselben Jahre 1863 haben beide ihre berühmtesten Schöpfungen dieser Art ausgestellt, Cabanel die Geburt der Venus (No. 252, 3), Baudry seine Perle und Woge, d. h. das wie eine Perle von den Wogen an das Ufer getragene erste schöne Weib, also auch eine aus dem Meere geborene Venus (No. 254, 2). Man darf weder Tizian's noch Rubens' nackte Frauenbilder zur Vergleichung heranziehen. Sie gehören einer verhältnißmäßig naiven Welt an. Selbst bei Ingres', von welchem die jüngeren Künstler zweifellos ihre Inspirationen holten, bemerken wir das erfolgreiche Streben, seine Gestalten so zu zeichnen, daß sie nicht den Eindruck bewußter, selbstgefälliger Nacktheit wecken. Gerade diesen Effekt machen die Weiber Cabanel's, Baudry's, Lévy's, Henner's u. f. w. Sie haben sich für einen Augenblick enthüllt und zeigen halb verschämt, halb lockend ihre Reize. Die naturalistische Behandlung der Formen, die ganze mehr gefällig zierliche, als mächtig schöne Erschei-

nung, die unruhige Bewegung, als zuckte ein geheimes Feuer durch alle Glieder, der durch Streckung oder Krümmung einzelner Körpertheile gehemmte reine Fluß der Linien, das alles übt unleugbar eine große sinnliche Wirkung, entfernt uns aber merklich aus den idealen Kreisen, in welche sonst ähnliche Darstellungen verlegt wurden, und bringt uns der in der modernen Pariser Gesellschaft viel genannten weiblichen Halbwelt näher. Auf die Verherrlichung des Courtisanenwesens hat es auch *Gérôme* in seiner *Phryne* vor den athenischen Richtern (1861), in seiner ägyptischen *Almeh* (1864) abgesehen. Der Kreis, in welchem sich *Gérôme* bewegt, ist in der neueren französischen Kunst nicht neu; dem antiken Leben, dem Orient haben sich auch früher französische Maler zugewendet. Neu ist nur, abgesehen von der archäologisch genauen Wiedergabe aller Aeüßerlichkeiten das ausschließliche Verweilen bei dem Privatleben der Alten und die deutlich ausgesprochene Tendenz, daß jene von den gleichen Empfindungen und Leidenschaften beseelt waren, wie die im Lebensgenusse taumelnden Menschen in der Hauptstadt des modernen Europa. Die Richtung hängt mit den öffentlichen Zuständen während des zweiten Kaiserreiches eng zusammen. Mit allen Mitteln wurde versucht, die Geister von den großen Interessen des Staates und des Volkes abzulenken, sie dafür zu gewinnen, daß sie in der üppig reichen Ausstattung des privaten Daseins Befriedigung fühlten. Das Leben besaß keinen oder nur einen kleinen Inhalt, bewegte sich aber in reichen Formen und verlangte auch jetzt den Einsatz der vollen Kraft. Die natürliche Folge davon war, daß, wenn sich die Phantasie mit der Vergangenheit beschäftigte, sie auch hier an den privaten Beziehungen, Zuständen und Sitten haften blieb. Der Blick für das Große und Heldenmäßige erschien abgestumpft. Es wurden zwar noch von einzelnen Malern nach der althergebrachten Weise historische Szenen behandelt, z. B. von den Schülern des alten Robert-Fleury, von dessen Sohne *Tony Robert-Fleury* (No. 255, 1), von *Charles Comte* u. a. Doch trat diese Richtung nicht in den Vordergrund, die Schilderung des Privatlebens, die Darstellung der Freuden und Genüsse, welche ein den großen Kämpfen fernstehendes Dasein bietet, erfreute sich ungleich größerer Beliebtheit. Aber auch hier gewann nicht jede Auffassungsweise gleichen Beifall. Der Ton, welchen z. B. *Jean-Louis Hamon* (gest. 1874), ein Bretagner von Geburt, einschlug, drang in Frankreich nicht durch, so sehr er auch die Kunstfreunde in anderen Ländern ergötzte. Auf Hamon's Stil übten die Lehren, welche er in jungen Jahren von Gleyre empfing, seine Thätigkeit in der Porcellanmanufactur in Sèvres und sein längerer Aufenthalt in Unteritalien gleichmäßigen Einfluß. Von Gleyre stammt Hamon's Neigung, in seinen Bildern zu philo-

fophiren (das Puppentheater, vor welchem Kinder, Mütter, Dichter und Weise sich gruppiert haben, um der menschlichen Komödie zuzusehen) und denselben einen idealen Zug einzuhauchen. In Sèvres eignete er sich die Vorliebe für eine dekorative Anordnung der Figuren und die leicht verschleierte glatte Färbung an. In der Nähe Pompeji's wurde er in das intime Leben der Alten, wie es dort zahlreiche Gemälde schildern, eingeführt. Hamon bewegt sich gern in kindlichen Kreisen (No. 254, 1); er hat der Jugend, wie sie handelt und spielt, glücklich abgelauscht und versteht seine Gestalten in eine kokette Grazie zu hüllen. Hamon's Welt ist eine Art antiken Rococo's. Die Zeitgenossen verlangten aber stärkere Accente in der Schilderung, eine kräftigere Sinnlichkeit und einen noch lebendigeren Anklang an moderne Stimmungen. Sie entdeckten diese Eigenschaften in den Werken einer anderen Reihe von Malern, wie z. B. in den Schilderungen, welche *Gérôme* von dem antiken (No. 253, 1) und orientalischen Leben entworfen hat. Man darf übrigens nicht glauben, daß Künstler wie Baudry und *Gérôme* sich mit der Aufgabe begnügt hätten, den modischen Sinnlichkeitskultus zu verbreiten. Sie hatten auch rein technische und formale Probleme vor Augen und griffen häufig zu Darstellungen sinnlich-leidenschaftlicher Szenen, weil sie in denselben auch ihre besonderen künstlerischen Interessen befriedigen konnten. So boten z. B. nackte Frauenkörper reiche Gelegenheit, Coloritfragen zu lösen und dem Ziele harmonischer Färbung, feinsten Modellirung, weicher und doch lebendiger Formengebung näher zu kommen. Außerdem war der Wirkungskreis der tüchtigeren Künstler keineswegs auf solche Schilderungen ausschließlich eingeschränkt. *Gérôme* versuchte sich in großen allegorischen Bildern (Jahrhundert des Augustus) und schreckte auch vor dramatischen Stoffen (Ermordung Cäsars, das Duell nach dem Maskenballe) nicht zurück. Noch umfassender gestaltet sich *Baudry's* Thätigkeit. Man erkennt den Maler der „Perle und Woge“ in Marat's Ermordung (No. 254, 4) kaum wieder, entdeckt aber doch, wenn man das Bild mit der gleichnamigen Darstellung David's vergleicht, die echt moderne Auffassung des Vorganges, das Spiel mit schroffen Gegensätzen. Marat ist häßlicher, als nothwendig war, geschildert; die Gestalt der Charlotte Corday, weit entfernt, den triumphirenden Heroismus einer Judith zu zeigen, wird von einem nervösen Schauer durchzittert und von der natürlichen Reaction der Empfindung nach vollendeter That beherrscht. Von dem Gemälde Marats wieder Welch ein gewaltiger Sprung zu dem Bilderkreise, mit welchem Baudry das Foyer der Neuen Oper (1866—1874) schmückte! Er hatte allerdings als Dekorationsmaler schon vorher mehrfache Proben abgelegt — die Mode malerischer Salondekoration war im

zweiten Kaiserreiche, wie so manche andere Sitte des vorigen Jahrhunderts, wieder in die Höhe gekommen — doch überraschte seine Schöpfung in der Neuen Oper durch den gewaltigen Umfang, die feinere Gliederung der Gedanken und die Kühnheit der Ausführung. In drei großen Plafondbildern, in den Wölbungen über den Gesimsen, in den Gewölbezwickeln und in Medaillons über den Thüren und Spiegeln schildert Baudry die Macht und das Reich der Musik. Reich komponirte Szenen, Gruppen und Einzelgestalten (No. 259, 6) wechseln, wirksam vertheilt, miteinander ab. Die Allegorie, der antike Mythos und die christliche Legende boten ihm den Stoff zu dem rauschenden Lobgesange, welchen er zur Ehre der Musik angestimmt. Baudry hat die großen dekorativen Kompositionen Italiens mit Nutzen studirt und es verstanden, durch perspektivische Effekte, durch die Leidenschaft in allen Bewegungen, durch die wohlberechneten Künste des Farbenauftrages und der Farbenkontraste allen Darstellungen ein gesteigertes Leben aufzuprägen. Der Katalog der Werke Baudry's ist aber noch lange nicht erschöpft. Auch als Portraitmaler entfaltete er eine große Wirksamkeit. Dieses vielseitige Wesen, welches nicht Baudry allein auszeichnet, erschwert in nicht geringem Maße die Einordnung der modernen französischen Künstler nach bestimmten Klassen. Sie sind viel weniger Fachkünstler als z. B. die Mehrzahl der deutschen Genossen, weisen jeden Versuch, sie auf einzelne Darstellungskreise einzuschränken, scharf zurück und überraschen fortwährend durch neue Wendungen in ihrer Entwicklung. Nicht einmal die einzelnen Kunstgattungen bilden feste Grenzen. Der Bildhauer *Paul Dubois* z. B. darf auch auf seine Leistungen als Portraitmaler mit Stolz blicken. Wir sind gewohnt, mit dem Namen: *Léon-Joseph-Florentin Bonnat* die farbenfrischen Bilder aus dem italienischen Volksleben (No. 259, 3) zu verknüpfen. Aber Bonnat hat sich auch in Schilderungen aus der religiösen Geschichte bewährt und als Portraitmaler (*Thiers*, *Mad. Pasca*) Ruf erworben. Die Portraitmalerei insbesondere wird in Frankreich zu ihrem eigenen Heile und zum Frommen der ganzen Kunst nicht als besonderes Fach betrachtet, jeder bedeutendere Künstler hält vielmehr darauf und setzt seine Ehre ein, auch als Portraitmaler zu glänzen. Nur wenige Maler, wie *Ricard*, *Mlle. Nélie Jaquemart* (No. 258, 3), der unerbittlich scharf zeichnende *Gaillard* u. a., wenden sich ausschließlich dem Portraitfache zu. Selbst der durch seine Virtuosität in der Wiedergabe galanter, modisch gekleideter Damen berühmt gewordene *Carolus Duran* (No. 258, 4) greift zuweilen in andere Darstellungskreise über. Im Allgemeinen darf man aber behaupten, daß die besten Portraits von Malern geschaffen werden, welche einen weiteren Thätigkeitskreis umfassen. Die Fähigkeit so zahlreicher Künstler zu tüchtigen

Leistungen auch im Portraitfache kann bei der gründlichen Schule, welche sie in jungen Jahren meistens genossen haben, bei dem Nachdrucke, welcher auf sichere Zeichnung, scharfe Naturbeobachtung und lebendige Auffassung gelegt wird, nicht Wunder nehmen. Die Vielseitigkeit so vieler französischer Maler aber erklärt der Umstand, daß sie sich nicht mit einem bestimmten Gedankenkreise identisch setzen, um denselben nach allen Richtungen hin entwickeln, daß sie vielmehr das formale Interesse über das gegenständliche erheben und mit Vorliebe namentlich Probleme der Farbenharmonie und der Farbenwirkungen verfolgen. Als Beispiel, wie sehr die malerische Form die Phantasie der modernen französischen Künstler bestimmt und leitet, kann die Thätigkeit eines geschätzten und beliebten Malers dienen. *Narcisse-Virgile Diaz*, dessen Jugendgeschichte voll ist von Zügen herber Entbehrung und unerfütterlicher Willenskraft, hat seinen Ruf zunächst als Waldmaler erlangt. Die Felsenklüfte, die tiefen Büsche, die alten, vom Alter arg mitgenommenen Baumstämme im Walde von Fontainebleau (No. 256, 2) führten seinem Pinsel unaufhörlich neue Motive zu. Er fühlte das Bedürfnis, seine Landschaften zu beleben. Dazu dienten ihm aber nicht immer Zigeuner (No. 255, 2) und andere Waldläufer. Er holte seine Staffage oft aus der antiken und orientalischen Welt. Und doch hatte er niemals den Orient studiert und war dem Reiche der Antike völlig fremd. Er brauchte aber, um die dunklen landschaftlichen Gründe zu heben, den Contrast einer größeren, helleren, weißen Farbenmasse. Diese formte sich in seiner Phantasie zu nackten Frauenkörpern, zu Nymphen, badenden Mädchen. Oder er empfand den Wunsch, die dumpfen braunen Töne der Landschaft durch einzelne kräftige, volle Farben zu brechen. So entstanden seine in reiche, glänzende Stoffe gehüllten orientalischen Weiber. Diaz war einfach Colorist und nahm von der Farbenwirkung den Ausgangspunkt für seine Kompositionen. Man wird überhaupt den hervorragenden französischen Künstlern nur dann gerecht, wenn man jeden in seiner Individualität auffaßt, wobei freilich wieder die Schwierigkeit erwächst, daß die meisten derselben keinen fest umschriebenen Stil besitzen, ihre Natur, wenn auch nicht in ihrer inneren Entwicklung, doch in den äußeren Mitteln und Wegen, die sie anwendet und einschlägt, in einem steten Flusse begriffen ist. Nur wenige Künstler bewahren eine so unverbrüchliche Treue dem ursprünglich gewählten Darstellungskreise und ändern so wenig ihren Formensinn wie *Louis-Ernest Meissonier*. Meissonier nimmt den ersten Rang unter den lebenden Meistern Frankreichs ein. Doch kann man nicht behaupten, daß er die herrschenden Stimmungen und Anschauungen der Gegenwart in hervorragender Weise vertrete, der nationalen Bildung in seinen Werken unmittelbar huldige.

Meiffonier war vor vierzig Jahren derselbe wie heute und ließe sich auch einem anderen, z. B. dem niederländischen, Volksstamme zwanglos einreihen. Er steht durchaus selbständig im Kreise seiner Kunstgenossen da und dankt seinen Ruhm der tadellosen Vollendung seiner kleinen Bilder. Mit Juwelen lassen sich dieselben vergleichen, deren schöne Fassung zu allen Zeiten Bewunderer findet, niemals veraltet erscheint. Als Illustrator begann Meiffonier (in Lyon geboren) seine Laufbahn und zeigte schon hier (z. B. in den Holzschnitten zu Bernardin's de St. Pierre's Erzählungen) die auch das Kleinste durchdringende scharfe Beobachtungsgabe, welche nachmals seinen Bildern einen so hohen Grad lebendiger Wahrheit verlieh. Auf dem Gebiete der Malerei drang er erst einige Jahre später (1841) durch. Die „Schachparthie“ — zwei altfranzösische Edelleute am Tische sitzend, ganz in ihr Spiel versunken, ihnen zur Seite ein Zuschauer, welcher offenbar die anderen überfieht und ganz gut weiß, welcher Zug folgen muß — ein Bildchen von winzigem Formate, aber von unvergleichlich naiver Lebendigkeit, eroberte ihm sofort die Gunst aller Kunstfreunde. Die Erinnerung an Terburg und Metsu tauchte unwillkürlich auf. Diese holländischen Feinmaler überragen unseren Meister in technischer Beziehung, sie verstehen sich besser auf den Luftton, auf die Vertheilung von Licht und Schatten und auf die malerische Perspektive. Meiffonier's kleine Bilder stehen uns aber näher durch die elegantere, vornehmere Erscheinungsweise der auftretenden Personen und durch die feiner zugespitzte psychologische Charakteristik. Der Schachpartie, welche auch jetzt noch einen hervorragenden Platz unter Meiffonier's Werken behauptet, folgten zahlreiche Bilder ähnlichen Inhaltes. Eine bis drei Figuren, rauchend, muscicirend, lesend, Raritäten und Kunstwerke mit kritischem Auge prüfend, genügen ihm, um uns in das still behagliche Genußleben der guten alten Gesellschaft einzuführen. Die Tracht entlehnt er fast ausschließlich dem 17. oder 18. Jahrhundert und erhöht dadurch den pikanten Reiz seiner Schilderungen. Selten, wie z. B. in der „Raft“ (No. 253, 2), vermehrt er die Zahl der Personen und geht über das übliche winzige Maß der Bilder hinaus. Dann ist nicht selten die Erweiterung ein nachträglicher Zusatz. In späteren Jahren, auf Veranlassung des Napoleonischen Hofes, warf sich Meiffonier auf die Schlachtenmalerei. So lange er bei Stimmungsbildern beharrt, wie in seiner Darstellung Napoleon's I. mit seinem Generalstabe 1814, zeigt er sich auch hier als vollendeter Meister und hebt sich namentlich in technischer Beziehung über seine früheren Leistungen. Erst wenn er, wie in der Reiterattacke in der Schlacht bei Friedland, sich in dramatischen Effekten versucht, stößt er an die Grenze seiner Begabung. Immer werden die kleinen zierlich anmuthigen Situations-

bilder, die intimen Schilderungen aus dem ancien régime das Urtheil über den Künstler vorwiegend bestimmen.

Meiffonier hängt mit dem großen Kreise moderner Maler in Frankreich durch den realistischen Zug in seiner Zeichnung zusammen. Bei aller Eigenartigkeit bleibt auch ihm die unmittelbare Wahrheit der Darstellung ein Hauptgesetz, von welchem er niemals abweicht. Der Realismus und gleichzeitig mit ihm die Virtuosität in der Farbenbehandlung machten sichtliche Fortschritte und gewannen einen immer weiteren Raum. Bisher hatte man die Farbenharmonie dadurch zu erreichen versucht, daß man alle Farben auf einen bestimmten Ton abstimmte. Gern wählte man zum Grundton ein feines Grau, welches auch den anderen Farben sich leise beimischt. Das jüngere Geschlecht, ohnehin der sinnlichen Leidenschaft zugänglicher, schlägt mit Vorliebe den entgegengesetzten Weg ein. Sie schrecken vor scharfen Gegensätzen nicht zurück, rücken dieselben keck dicht an einander, machen von der ganzen Farbenscala vom tiefsten Schwarz bis zum blendendsten Weiß den ausgiebigsten Gebrauch, bemühen sich aber, durch Brechung und Mischung der Töne den Eindruck des Grellen und Schreienden abzuschwächen. Das Colorit besitzt einen dekorativen Charakter und erinnert an den eigenthümlichen reichen, oft schillernden Farbenglanz, mit welchem in der jüngsten Zeit die Produkte des Kunsthandwerkes ausgestattet werden. Die Vermuthung trifft wohl das Richtige, daß die Künstler namentlich in der Farbenzusammensetzung orientalischer Teppiche und Emails ihre Vorbilder fanden. Ein gutes Beispiel dieser virtuosen Farbenbehandlung liefern die Werke *Henri Régnault's*, der auch durch sein persönliches Schicksal (er fiel auf dem Schlachtfelde von Buzenval am 19. Januar 1871) allgemeines Interesse erregte. Großen Einfluß übte auf seine Phantasie eine Reise (1868) nach Spanien und Nordafrika. Für die spanischen Künstler, außer Goya besonders Velasquez, faßte er die glühendste Verehrung, die spanischen und maurischen Volkstypen erfüllten ihn mit Begeisterung. Wie trefflich er den spanischen Lokaltypen sich angeeignet hatte, beweist das Porträt des General Prim (No. 257, 6). Zeigt das Bild auch keine sklavische Abhängigkeit von Velasquez, so könnte es doch nicht ohne Velasquez' Vorgang gedacht werden. Régnault als Farbenvirtuosen lernen wir in den Gemälden »Salome« und »der maurische Henker« kennen. In der Salome, in Wahrheit einem Zigeunermädchen, handelt es sich um das schwierige Problem, die gewaltige Masse des wirren, tiefschwarzen Haares, welches das Gesicht einrahmt, so weit zurückzudrängen, daß der warme Fleischtön und das aus feinem Goldstoff gewebte Gewand zur Geltung kommen. Eine noch verwickeltere Aufgabe hat sich der Maler im »maurischen Henker« gestellt. Der bronzee-

farbige Maure trägt eine weiße Kopfbinde und ist in einen matt rosarothten langen Rock gehüllt. Am Fuße der blendend weißen, mit Blut befleckten Marmortreppe liegen getrennt das abgeschlagene fahle Haupt des Hingerichteten und der in prachtvolle grüne und rothe Stoffe gekleidete Rumpf. Wenn der Maler die Brutalität der Aktion auch in den Farben verfinnlichen wollte, so ist ihm dieses Ziel gelungen.

Auf neue auffallende Farbkombinationen haben noch andere jüngere Künstler ihre Aufmerksamkeit gelenkt und im Colorit fast ausschließlich das Ausdrucksmittel für ihre Kompositionen gesucht. Damit hängt zusammen, daß auch der Holzschnitt in Frankreich ein malerisches Gepräge empfing. *Gustave Doré*, auch als Maler fruchtbar, ist der berühmteste Vertreter dieser Richtung. Seine Bibelillustrationen (No. 259, 2), die zahlreichen Bilder zu prunkvollen Dichterausgaben muthen der Technik des Holzschneiders beinahe Unmögliches zu. Man muß anerkennen, daß der Effekt z. B. in den landschaftlichen Stimmungen, im Helldunkel nicht selten trefflich gelungen ist, minder Gutes kann von seiner Auffassung der Szenen gesagt werden. Am richtigsten traf er den Charakter, welchen der Dichter den geschilderten Gestalten verliehen, in seinen Illustrationen zu Rabelais, einem seiner frühesten Werke, und in seinen Bildern zu Don Quixote.

Die realistische Kunstweise erweiterte den Stoffkreis und führte dem Formen- und Farbensinne unstreitig mannigfache Anregungen zu. Weder die gegenwärtige Welt, noch das Kleinleben der Menschheit bleiben von der künstlerischen Darstellung ausgeschlossen. Sie stehen sogar im Mittelpunkte der letzteren und ziehen immer weitere Kreise. Die Vertreter des Realismus scheiden sich in zwei Gruppen. Die eine Gruppe will nicht den überlieferten Idealismus aus der Kunst verbannen, sie verlangt nur neben demselben auch für ihre Richtung Raum und Recht. Sie glaubt, daß diese der Zeitstimmung besser entspreche, sie weigert aber nicht Duldung auch der entgegengesetzten Ansicht. Die andere Gruppe geht dagegen angreifend vor. Sie verdammt unbedingt die früher herrschende Weise, den Inhalt sowohl wie die Formen. Eine Kunst ohne Götter ist ihr Ziel. Alles, was bisher an poetischen Gedanken, an erhebenden oder rein erheiternden Empfindungen, an großen, weithin herrschenden Thaten die bildenden Künste in ihre Kreise zogen, alle kunstreiche Komposition, jede wohl abgemessene Anordnung, ausgewählte Gestalten werden unbedingt zurückgewiesen. Der Wirklichkeit soll der Maler ausschließlich nachgehen, in ihr allein sein Vorbild erblicken. Die wahre Wirklichkeit erblicken aber die Vertreter dieser Richtung in der gemeinen, profaischen Wirklichkeit. Nach vollkommener Wahrheit der Schilderung soll der Maler streben,

aber wahr ist doch eigentlich nur das Häßliche und das Rohe. Diesen Bestrebungen ist offenbar auch eine politisch-soziale Tendenz aufgedrückt. Eine verwandte Ansicht spricht sich in der Behauptung aus, daß grobe Handarbeit allein als die richtige Arbeit zu betrachten und zu achten sei; auf ein ähnliches Ziel steuert die Forderung los, dem Proletariate allein Volksrechte und politische Freiheit zu gewähren. In der Uebertreibung und gehässigen Ausschließlichkeit liegt das Verwerfliche dieses sogenannten Realismus. Daß die Malerei sich nicht auf die Wiedergabe akademischer Schönheit beschränken müsse, haben uns bereits die alten Holländer ver-rathen. Daß auch das Gewöhnliche, selbst das Häßliche durch Lebensfülle, kräftigen Ausdruck die malerische Phantasie packe, erscheint gleichfalls unbestreitbar. Man muß nur nicht die Plütze allein schön und den kristallhellen Bach das Auge beleidigend finden wollen. Noch weniger darf man zugeben, daß die neue Kunstweise in rein formaler oder technischer Hinsicht einen großen Fortschritt bedeutet. Eine blaurothe Kartoffelnase so zu konterfeien, daß man den Abfinth förmlich riecht, erfordert keine größere Kunstfertigkeit, als ein klassisches Profil lebendig zu zeichnen.

Es hätte diese zu einer revolutionären That aufgebaufchte Manier, welche zuerst und am lautesten in Frankreich auftrat, aber keineswegs auf Frankreich allein sich beschränkt, kaum so zahlreiche Anhänger gewonnen, wenn sie nicht durch einen Mann von unbestreitbar großem Talente wäre eingeführt worden. *Gustave Courbet*, in Ornans in der Franche-Comté geboren, zog die öffentliche Meinung 1851 durch seine »Steinklopfer« und »das Begräbniß zu Ornans« auf sich. Das erstere Bild, mit seiner energischen Wiedergabe bitterer Noth und grober Arbeit, erregte nur Neugierde, die Behandlung der Landschaft fand sogar allgemeinen Beifall. Um so mehr forderte der brutale Ton, mit welchem eine Scene des Leidens und Schmerzes geschildert wird, den Widerspruch heraus. Alles war auf dem Bilde zu finden, nur nicht der leiseste Zug herzlicher Theilnahme an dem traurigen Vorgange. Der Widerspruch gegen Courbet steigerte sich in den folgenden Jahren. Bald war es der Inhalt der Bilder, wie z. B. in der »Heimkehr von der Pastoralkonferenz« (No. 275, 5), bald die Betonung des absichtlich Lüm-melhaften in Ausdruck und Bewegung, was Anstoß erregte. Courbet wurde dadurch nur erbitterter und bohrte sich immer tiefer in seine einseitige und übertreibende Weise ein, darin bestärkt durch das Lob, welches ihm die Führer der extremsten politischen Partei, Proudhon an der Spitze, überreichlich spendeten. Sie begrüßten ihn als den Maler der socialen Demokratie, ein Ruhmestitel, welcher ihn 1871 in den Aufstand der Pariser Commune verflocht und schließlich in die Verbannung jagte. In einzelnen Landschaften

(das Schloß von Ornans) und Thierstücken (das Rehlager) zeigte sich feine entschiedene malerische Begabung am deutlichsten. Zuweilen vergaß er feine Doctrinen, oder es hatte ihm der Zufall ein hübscheres Modell in die Hände geführt, wie in der nackten »Frau mit dem Papagei«. Sonst bleibt er seinem Ideale gemeiner Häßlichkeit ziemlich getreu, dem er einmal, in den Dirnen, welche am Seineufer ausruhen, sogar noch einen lüfternen Anstrich verlieh. Es ist für Courbet und noch mehr für seine Nachtreter bezeichnend, daß sie für die Darstellung energischer Charaktere und tieferer Empfindungen, obschon dieselben nicht den aristokratischen Kreisen ausschließlich angehören, weder Lust noch Fähigkeit besitzen, über die Schilderungen roher Leidenschaft und materiellen Lebensgenusses nicht gerne hinausgehen. Am besten gelingt ihnen die porträttreue Wiedergabe eines durch Derbheit oder Häßlichkeit auffallenden Modelles. Solche Bilder verblüffen wenigstens die Betrachter. Wie ganz anders hat *Jean François Millet*, 1815 in der Normandie geboren und selbst im Bauernleben aufgewachsen, die Aufgabe, die ärmsten Kreise der ländlichen Bevölkerung künstlerisch zu verkörpern, gelöst. Auch bei Millet herrscht ein ungeschminkter Realismus vor. Dumpf und zuweilen schwer erscheint die Farbe, entsprechend dem Drucke, der auf dem Leben der armen Menschen lastet und die Fröhlichkeit zum seltenen Gaste macht. Die Gestalten sind durchaus nicht ausgewählt oder wohl gar verschönert. Auch die Beschäftigungen dieser Männer und Weiber sind von der einfachsten Art. Sie arbeiten im Felde (Buchweizenernte), kehren von derselben heim, weiden Vieh, halten Ruhe u. s. w. Aber keine tendentiösen Nebengedanken werden der Schilderung beigemischt. Sie erscheint ernst, sachlich, wahr und natürlich, wie die Leute selbst sind, und erweckt daher unsere herzliche Theilnahme. Millet's Neigung zu herben, schwermüthigen Gedanken drückt sich auch in seinem Bilde: „der Holzhacker und der Tod“ aus. Freundlichere Züge entlockte dem Landleben der französischen Nordprovinzen *Jules (Adolphe) Breton*. Er glaubt noch an eine weihevollere Stimmung der Bauern, wenn sie sich zu einer Dorffeier, z. B. zur Einsegnung ihrer Felder, versammeln; er entdeckt auch in den einzelnen Leuten prächtige Menschen, bei deren Bildung die Natur nicht minder freigebig mit ihren Gaben war, als bei der Schöpfung der Reichen und Vornehmen, und erblickt in den Feldarbeitern, besonders in den Weibern, mannigfache anmuthige Züge, ungewzwungene Bewegungen und freie Haltung. Seine Modelle sind keineswegs gefälscht, die Weiber, welche Raps schneiden (*le Colza*), Korn sieben, Gras jäten, Aehren sammeln, am Abende von der Arbeit ausruhen (No. 253, 4), sind ganz wahr und einfach natürlich aufgefaßt. Nur ein leiser Hauch von idealem Wesen, durch die Stim-

mung der Landschaft verstärkt, umschwebt dieselben; er genügt aber, um feine Bilder für das Auge und das Gemüth erfreulicher zu gestalten. Die Schilderung des Provinziallebens nimmt überhaupt in der französischen Malerei unserer Tage keinen geringen Platz ein, mag auch die Mode andere, die Nerven reizende und das Blut erheizende Darstellungskreise vorziehen. Für die Charakteristik des hauptstädtischen Treibens, der Pariser Sitten, des echten Bourgeois, wurde lange Zeit vorwiegend nur der Stift des Karikaturenzeichners in Bewegung gesetzt. Auf diesem Felde haben sich außer dem satirischen Illustrator der Thierwelt *Grandville* namentlich *Gavarni* (mit seinem bürgerlichen Namen Guillaume-Sulpice Chevallier), *Henri Monnier* und *Honoré Daumier*, welcher mit dem Schauspieler Lemaire die Ehre der Erfindung des unsterblichen Robert Macaire theilt, den größten Ruhm erworben. Dagegen entlockten die oft seltsamen Sitten und Gebräuche besonders der entlegeneren Landschaften, wie der Bretagne und des damals noch französischen Elsaß, nicht wenigen Malern freundliche, lebensvolle Bilder. Unter den elsässischen Malern steht *Gustave Brion* (No. 257, 4) in erster Linie, durch den Reichthum der Erfindung ausgezeichnete als durch die sprechende Kraft des Ausdruckes und die Klarheit der Farbe.

Die Landschaftsmalerei brauchte in Frankreich ziemlich lange Zeit, ehe sie die Fesseln der Tradition brach und von der Manier, welche in Poussin's Fußtapfen zu treten sich rühmte, David's Stil auch auf die Landschaft übertragen zu haben behauptete, dabei aber immer hohler und unnatürlicher wurde, sich gründlich abkehrte. Die moderne französische Landschaftsmalerei beginnt eigentlich erst mit dem Jahre 1830. Was bis dahin seit dem Schlusse des vorigen Jahrhunderts auf ihrem Gebiete geleistet wurde, ist vollkommen vergessen, selbst die Namen der berühmtesten älteren Künstler wie Valenciennes, Michalon erscheinen abgeblaßt. Auch in der späteren Zeit stehen sich mannigfache Richtungen gegenüber, hat die Individualität, der Studienkreis der einzelnen Künstler diese auf verschiedene Wege geleitet. Dennoch besitzen sie, fast noch stärker als die Historien- und Genremaler, einzelne Züge, welche allen gemeinsam sind und sie von den Vorgängern scharf trennen.

Die malerische Stimmung streben sie in ihren Werken fast ausschließlich an, auf den gegenständlichen Reichthum legen sie in ihren landschaftlichen Schilderungen nur ein geringes Gewicht. Von einem mächtigen Aufbaue der Landschaft, von einer Vertiefung der Gründe bis in die weiteste Ferne, von einer größeren Mannigfaltigkeit des Inhaltes, so daß man Baumgruppen, Felsen, Wiesen und Felder, Wasser, weiter hinten etwa noch Bergzüge u. s. w. aufzählen könnte, sehen die modernen Landschaftsmaler in Frankreich

gewöhnlich ab. Man findet selten weite Horizonte, einen breit gespannten Himmel. Ein lauschiges Waldplätzchen, ein von Bäumen und Strauchwerk dicht eingedämmter Vordergrund, in welchen nur einzelne Sonnenstrahlen eindringen, darüber ein kleines Stückchen Luft und Wolken, oder fumpfige Wiesen, öde Haiden, wogende Felder bilden Lieblingsgegenstände der Darstellung. Man kann sich kaum einen größeren Gegensatz denken als zwischen dieser Richtung und z. B. dem Wege, welchen der Schweizer *Alex. Calame* in seinen Alpenlandschaften (No. 283, 2) und italienischen Bildern oder wohl gar *Eduard Hildebrandt* in Berlin (1817—1868) in seinen tropischen Landschaften einschlug. Während Calame stets großartige Prospekte wählt, Hildebrandt die Bestimmtheit der Einzelformen der blendenden Lichtwirkung opfert und auf das Auffallende, Verblüffende lossteuert, begnügen sich die französischen Künstler meistens mit unscheinbaren Motiven, welche sie aus der unmittelbarsten Nähe holen. Der Wald von Fontainebleau ist seit Jahrzehnten die beliebteste Studienstätte der französischen Landschaftsmaler geworden. Der dürftige Inhalt wird durch die durchgebildete malerische Form ersetzt. Scharf und bestimmt bis in die kleinste Einzelheit genau erscheint bei den Einen die Natur wiedergegeben; zu einem feinen Stimmungsbilde durch Sonnenreflexe und Lichtblicke zusammengefaßt erscheint sie bei den Anderen. Die Besten vereinigen beide Ziele und wissen mit der präzisen Zeichnung den duftigen malerischen Effekt zu verbinden. Sie gehen nicht über die wirkliche Natur hinaus, sie dringen aber desto tiefer in ihr geheimnißvolles Walten ein und überraschen durch die vollendete Wahrheit der Schilderung.

Der anerkannte Führer der Richtung ist *Théodore Rousseau*. Vor ihm hatte bereits *E. Isabey* den realistischen Ton angeschlagen, neben ihm *Paul Huet* († 1869) und theilweise auch *Louis Cabat* nahe laufende Bahnen verfolgt. Werke englischer Landschaftsmaler, welche bekanntlich durchgängig koloristischen Wirkungen nachstreben, fanden zufällig Eingang in Pariser Ausstellungen und übten auf das jüngere Künstlergeschlecht großen Einfluß. Dennoch verhalf erst *Théodore Rousseau* der neuen Weise zu vollkommenem Siege, freilich nur nach langem Kampfe. Nahe zwei Jahrzehnte vergingen, ehe er über die hartnäckige Feindschaft der älteren Akademiker Herr wurde und sich allgemeine Anerkennung verschaffte. Das geschah erst seit 1848, obschon Rousseau viel früher, z. B. in der Kastanienallée (1835), im Waldsumpfe (1844) seine volle Meisterschaft bewährt hatte. Harmonie ist das erste, Farbenkraft das zweite, lautet Rousseau's Grundsatz, welchem er in allen seinen besseren Werken (und das sind nicht immer seine spätesten Arbeiten) unverbrüchlich huldigt, gleichviel ob er Walddunkel oder Lichtungen,

dunstige Mittagsstimmungen oder Effekte des Sonnenaufganges (No. 255, 3) oder des Sonnenunterganges malt. Immer belaufcht er die intimsten Seiten der landschaftlichen Natur und giebt sie in feinen Werken so einfach und so wahr, wie er sie studirt, wieder. Außer Rousseau hat *Jules Dupré*, im gleichen Jahre wie Rousseau geboren und mit diesem eng befreundet, an der Umwandlung der Landschaftsmalerei und ihrer Einkehr in die Heimat das größte Verdienst. Auch Dupré wählt gewöhnlich ganz einfache Motive, begnügt sich mit der gewöhnlichsten Terrainbildung, welche das Laienauge höchst profaisch, selbst langweilig findet; er zieht aber durch die Farbenkraft und die gesteigerte harmonische Stimmung einen poetischen Hauch über die unscheinbare Scenerie. Noch weiter in der realistischen Auffassung als die genannten Meister ging *Charles François Daubigny* (1817—1878). Er fand selbst in einem Felde von Mohnblumen, in einem Kornfelde mit blühenden Apfelbäumen dankbare Aufgaben. Natürlich, daß das Einzelne in der Behandlung als untergeordnet zurücktritt, der Blick des Malers nur das Ganze und Große erfaßt, auf die Wahrheit des Tones und die lebendige Stimmung der Hauptnachdruck gelegt wird. Für die Weise Daubigny's ist es bezeichnend, daß er nicht bloß Studien nach der Natur malte, sondern selbst seine größten Landschaften unmittelbar nach der Natur vollendete. Dadurch machen seine Werke den Eindruck wahrhaftiger Naturporträts, empfangen aber auch zuweilen einen skizzenhaften Charakter. Daubigny's Vorgang fand eine zahlreiche Nachfolge, doch behauptete neben der rein realistischen Richtung auch noch ein verjüngter idealer Stil seinen Platz. *Camille Corot* (No. 256, 1) hat in seinen Werken wieder die komponirte Landschaft, die historische oder mythologische Staffage zu Ehren gebracht, doch fiel er ebenfowenig wie sein Schüler *Louis Français* in die akademische Manier zurück, sondern verstand es, durch das duftige Colorit, die feine Stimmung je nach den Tageszeiten seinen Bildern das Gepräge lebendig empfundener Wahrheit aufzuprägen.

Die französische Landschaftsmalerei hat zwar auch über die Landesgrenze hinaus Einfluß geübt, doch in viel geringerem Maße als die Historien- und Genremalerei. Die Landschaftsmalerei ist ihrer ganzen Natur nach stets mit dem eigenthümlichen Volksthume auf das engste verwachsen und besitzt mehr nationale Züge als die anderen Kunstgattungen. Sie wirkt in den Heimatskreisen am stärksten. Daher ist es dem Fremden schwer, über dieselbe ein gerechtes Urtheil zu fällen und sich in ihre Ziele einzuleben. Gewiß wird er ihr aber die Anerkennung nicht versagen, daß sie sich aus einem Zustande völliger Stagnation zu einem mannigfachen und auch innerlich reichen Leben entwickelt habe. Ihr Einfluß reicht auch auf das benachbarte Gebiet, z. B. auf die Thiermalerei. Wenn

in diesen Kreisen *Constant Troyon* als der erste Meister verehrt und über *Brascassat*, über die besonders als Pferdemalerin geschätzte *Rosa Bonheur* (No. 255, 5) u. a. weit erhoben wird, so dankt er es vor allem den stimmungsvollen, malerisch überaus wirksamen Landschaften, in welche er seine Thier-scenen verpflanzt. Wie sehr steigert er z. B. die lebendige Wahrheit in der Darstellung der zur Arbeit getriebenen Ochsen aus dem Jahre 1855 (No. 252, 1), daß er die Scene in die Zeit des herbstlichen Morgennebels versetzt.

Die öffentliche Meinung in Frankreich hat im Allgemeinen für die heimische Sculptur ein noch reicheres Lob bereit als für die Malerei. Und in der That verhält sich die Sculptur zu manchen Zügen der französischen Phantasie überaus sympathisch. Die formelle Gewandtheit, das Verständniß wirkungsvoller Stellungen, das starke rhetorische Pathos finden in der plastischen Kunst einen passenden Schauplatz. Die französische Sculptur zeigt, seitdem namentlich durch David d'Angers der akademische Bann durchbrochen wurde, einen stark ausgeprägten gemeinsamen Charakter und läßt über ihren nationalen Ursprung keinen Zweifel. Wohl versuchten einzelne Künstler den Vorbilderkreis zu erweitern. *Paul Dubois* ging in seinem Florentiner Sängler (1865) auf die Frührenaissance zurück, bildete sein Grabmal Lamoricière's mit den Gruppen des Soldatenmuthes und der christlichen Liebe (No. 298, 5) nach Mustern der französischen Renaissance; der begabte *Jean Bapt. Carpeaux* neigte in einzelnen Gruppen (No. 298, 3) dem Malerischen zu, in anderen (*Ugolino*) streift er an den barocken Stil, in seinen Büsten klingt das vorige Jahrhundert an. Die Mehrzahl der Bildhauer hält den naturalistischen, sinnlich-leidenschaftlichen Zug, welcher der modernen Kunst innewohnt, in ziemlich strenger Zucht und hütet sich vor allzu großen Ausschreitungen über das plastische Maß hinaus. An der Spitze des gegenwärtigen Bildhauergeflechtes steht unbefritten *Claude-Eugène Guillaume* (*Anakreon*, die *Gracchen*, *Colbert*, *Orpheus*), welchem sich *Perraud* (No. 298, 2), *Mercié* (*Gloria victis*, *David*), *Cavelier* (*Penelope*), *Barrias* (*Schwur des Spartacus*), *Chapu*, *Delaplanche*, *Thomas*, *Bartholdi*, um nur die bekanntesten Namen zu nennen, anreihen. Die zahlreichen großen Aufgaben, welche unaufhörlich den Künstlern zuströmen, die Gunst der öffentlichen Meinung, die sorgfältige Erziehung, welche die Künstler genießen, sorgen dafür, daß die stilistische Routine nicht abstirbt; die stetigen Berührungen mit dem mächtig pulsirenden Leben bringt einen frischen kräftigen Hauch in die Darstellung.

2. Die Kunst in Spanien, Italien und in den Niederlanden.

Die längste Zeit konnte man glauben, mit *Goya* sei der letzte große spanische Maler vom Schauplatze geschieden. Erst seit etwa

zwei Jahrzehnten macht sich in der spanischen Malerei ein regeres Leben und das Streben, in den Kreis der europäischen Kunstwelt wieder einzutreten, geltend. Das Studium vieler Maler bald in Paris, bald in Rom übt dabei großen Einfluß und bedingt vielfach die Richtung. Das nationale Element offenbart sich zunächst mehr in der Wahl der Gegenstände, als in der malerischen Behandlung. Einzelne Künstler, wie *Zamacois*, gehören vollständig der französischen Schule an, bei anderen bemerkt man ähnliche Ziele, wie sie französischen Malern vorschweben. Die Weltausstellungen machten uns mit mehreren ansprechenden Leistungen spanischer Künstler bekannt, zeigten aber auch zugleich, daß die Periode der Gährung, des Rathens und Experimentirens noch nicht vorüber ist. *Eduardo Rosaléz* gewann großen Beifall durch sein Bild: *Isabella die Katholische diktiert ihr Testament*, und durch seinen *Tod der Lucretia*; *Francisco Pradilla* versuchte sich in seiner wahn sinnigen *Königin Johanna* auf melodramatischem Gebiete, *Vincente Palmaroli* steuerte in seiner *Predigt in der sixtinischen Kapelle* erfolgreich auf koloristische Effekte los. Europäischen Ruhm gewann allein *Mariano Fortuny*, dessen Richtung sich *Martin Rico* und *Raimundo de Madrazo* anschließen. Fortuny empfing in der Akademie von Barcelona den ersten Unterricht. Seine künstlerische Natur wurde aber befruchtet durch das Studium der Zeichnungen Gavarni's und seinen Aufenthalt in Marocco, welcher ihn in die orientalische Zauberwelt einführte und auch für die Reize der spanischen Heimat erst vollkommen die Augen öffnete. Mit 20 Jahren kam er nach Rom, wo er bis zu seinem vorzeitigen Tode mit Vorliebe die Werkstätte aufschlug. Fortuny starb, ehe er den Höhepunkt seiner Entwicklung erreicht hatte. Ein lange und sorgfältig vorbereitetes Werk, die *Schlacht bei Tetuan*, blieb unvollendet. Immerhin erscheint der Umfang seines Könnens — Fortuny war auch ein vortrefflicher Aquarellist und Radierer — und der Reichthum seiner Schöpfungen beachtenswerth. In der Wahl der Gegenstände traf er häufig mit Meissonier zusammen. Der Kupferstichliebhaber, der Bibliophile, der Antiquar erinnern in der Tracht, wie in der feinen physiognomischen Charakteristik an den französischen Kleinmeister. Doch zeigen seine Typen (No. 258, 2) eine schärfer zugespitzte Zeichnung, sein Kolorit, wenigstens in den früheren Bildern, einen gesuchten Glanz. Wie vortrefflich er sich auf größere Kompositionen verstand, beweisen seine spanische Hochzeit und die Sitzung der römischen Akademiker. In den letzten Jahren begannen die alten nationalen Meister einen immer tieferen Einfluß auf ihn zu üben, wie auch seine Schilderungen sich gern der Heimat zuwandten.

Vergleicht man die Schicksale der italienischen Sculptur und Malerei in unserem Jahrhundert, so kommt man zu dem Schlusse,

daß die plastische Begabung im Volke unverwüftlicher und unzerstörbarer lebt als der malerische Sinn. Der letztere hat während den Zeiten innerer Knechtung und äußeren Druckes eine wesentliche Einbuße erlitten. Seit dem Ende des vorigen Jahrhunderts bis tief in unsere Tage hinein konnten nur wenige Maler, welche an der Ueberlieferung unbedingt festhielten, wie etwa *Camuccini*, Anspruch auf besondere Geltung erheben. Und auch bei diesen ist das Verständniß plastischer Formen größer als die Fähigkeit, die Gestalten malerisch zu beleben. Im Kreise der Plastik dagegen ist eine größere Stetigkeit der Entwicklung bemerkbar. Namentlich in der technischen Behandlung des Marmors haben die Italiener fortwährend und mit unbefrittenem Erfolg ihre Meisterschaft gesteigert. Man darf sagen, daß nichts auf der Welt besteht, was sie nicht in Marmor täuschend wiederzugeben im Stande wären. Keine Empfindung ist so grell oder so momentan, kein Kleiderstoff in den Textur so fein, in seinem Spiegelglanze so eigenthümlich, daß sie ihn nicht auch auf die Oberfläche des Marmors zaubern könnten. Italienische Bildhauer haben von dieser technischen Virtuosität einen nur allzureichen Gebrauch gemacht. In den auf den Markt geworfenen Marmorarbeiten, bestimmt fremde, ungebildete Geldmagnaten zu ködern, stoßen wir auf solche Kunststücke in Hülle und Fülle.

Seitdem der Naturalismus auch die Kreise der italienischen Sculptur durchdringt, erscheinen selbst monumentale Werke nicht frei von solchen Anwandlungen des technischen Virtuositenthumes. Die Meister, welche noch an der älteren Kunst, der Antike sowohl wie der Renaissance, ihren plastischen Formensinn ausgebildet hatten, sind gegen die Naturalisten einigermaßen in den Hintergrund getreten. An den Werken des *Giovanni Dupré*, dessen todter Abel im Pittipalaste und dessen Pietà in Siena (No. 300, 2) große Bewunderung erregten, an dem Raube der Polyxena von *Pio Fedi* (No. 300, 1) in der Loggia de' Lanzi, gehen die meisten Menschen gegenwärtig, wie an Erscheinungen längst vergangener Zeiten, vorüber. Der Naturalismus hat unstreitig den Darstellungskreis erweitert, die Gestalten mit packendem unmittelbarem Leben ausgestattet. Die singenden Mädchen *Barbella's* (No. 300, 5), die Leserin von *Tantardini* (No. 300, 3) fesseln, besonders die erstere Gruppe, durch eine gewisse Natürlichkeit der Darstellung. Die Bildhauerschulen in Turin und Mailand haben namentlich der an das Malerische streifenden, auf die unmittelbar sinnliche Wahrheit lossteuernden Richtung Eingang und reichstes Lob verschafft. Beispiele dieses Stiles sind der sterbende Napoleon von *Vincenzo Vela*, dessen piemontesischer Offizier (in Turin) ungleich frischer und naiver wirkt, und die Gruppe des Doctor Jenner, welcher einen Knaben impft, von

Giulio Monteverde (No. 299, 1). Es fehlt nur die Bemalung, um die Täuschung, daß man es mit der wirklichen Natur zu thun habe, vollständig zu machen. Von bedeutendem Rufe sind außerdem u. a. die Bildhauer *Pietro Magni*, *Barzaghi* (No. 300, 4), *J. Argenti*, *Luccardi*, *Peduzzi*, *Anfiglioni* und der süßliche *Bergonzoli* (No. 299, 2) in Mailand.

Die ererbte und stetig entwickelte technische Gewandtheit bildet ein gemeinsames Band zwischen den italienischen Sculpturen. Eine technische Tradition fehlt der italienischen Malerei vollständig und damit selbst äußerlich ein verbindender Zug. Sie versucht sich in allen erdenklichen Richtungen und Manieren und folgt den mannigfachsten Vorbildern. Die immer stärkere, zuletzt ausschließliche Betonung der Farbeffekte, der wachsende Einfluß der französischen Schulen giebt einen Fingerzeig, welchen Weg die italienische Malerei fernerhin einschlagen dürfte. Das Geschichtsbild, vornehmlich die historische Anekdote und das Genrebild, fanden früher eifrige Pflege. *Stefano Uffi* in Florenz vertritt die erstere (Vertreibung des Herzogs von Athen), *Girolamo Induno* in Mailand (No. 260, 4), dessen ältere Bilder an die Düsselbacher Schule mahnten, *Luigi Busi* (No. 260, 5), *Mosé Bianchi*, *Michetti* die letztere Gattung. Die italienischen Maler überlassen es nicht mehr nordischen Fachgenossen, das Volksleben jenseits der Alpen zu schildern, sie selbst holen häufig ihre Motive wieder aus der Heimat, tragen dann selbstverständlich die Lokalfarbe noch stärker auf. Aber auch der Orient bewahrt in Italien seine Anziehungskraft auf die moderne Phantasie. *Pasini* wetteifert mit Fromentin in seinen effektvollen, farbenreichen Orientbildern. *De Nittis*, welcher anfangs in die Fußtapfen Meissonier's trat, suchte später das großstädtische Treiben in Paris und London in scharf accentuirten Gruppen wiederzufpiegeln. Schlachtenbilder lieferten *Pagliano* und *Cammerano*, voll Leben und Leidenschaft, nur daß das Streben nach lebendiger Charakteristik zur Uebertreibung verleitete. Den größten Ruhm als Landschaftsmaler hat *Vertunni* (Pästum, pontinische Sümpfe, die Pyramiden) erworben, neben welchem noch *Simonetti*, ein Schüler Fortuny's, *Pittara*, der Maler der römischen Campagna, der Venetianer *Ciardi* am häufigsten genannt werden.

Als wir vor einem Menschenalter die erste Bekanntschaft mit den belgischen Malern Wappers, de Keyser, Gallait u. a. machten, glaubten wir in ihnen den Höhepunkt der modernen belgischen Kunst zu begrüßen. Wir haben uns getäuscht, sie waren doch eigentlich nur Wegweiser. Das jüngere Geschlecht ist vielfach über sie hinausgeschritten, es hat nicht bloß andere, sondern auch höhere Kunstziele im Auge. Schließlich gilt freilich auch der größte Mann nur als ein Einzelglied in der endlosen Kette der menschlichen

Entwicklung; immerhin war es ein herbes Schicksal, daß die Führer der belgischen Malerschule von der öffentlichen Meinung noch bei Lebzeiten als überflügelt und abgethan angesehen wurden. Am raschesten welkte der Ruhm von *Gustav Wappers*. Er konnte sich in seiner Stellung als Direktor der Antwerpener Akademie nicht halten und übersiedelte nach Paris, ohne daß sich seine späteren Werke (No. 261, 1) namhaft über Mittelgut erhoben. Kein besseres Schicksal traf seinen Gegner und Nachfolger im Amte *Nicaise de Keyzer*. Als Schlachtenmaler war er zuerst aufgetreten und hatte hier durch den Farbenschimmer und die lebendigere Beweglichkeit der Gestalten reichen Beifall geerntet. Er ging dann zu einem anderen Stoffkreise über und malte außer Porträten und eleganten Modellgestalten mit Vorliebe prachtvolle mit Kostümfiguren ausgestaffirte Interieurs: Rubens' Atelier, eine Vorlesung des Justus Lipsius, Kaiser Max bei Memlinc, einen Antiquar (No. 262, 1) u. a., ohne aber im Stande zu sein, wahre Stimmungsbilder zu schaffen. Der berechnete, mühsam zusammengeraffte Farbenglanz reicht nicht hin, die nüchterne Auffassung vergessen zu machen. Länger währte *Louis Gallait's* Ruhm. Auf die „Abdankung Karls V.“ ließ er „Egmonts letzte Augenblicke“, „Alba am Fenster bei der Hinrichtung Egmonts“ und endlich (1851) die „Brüsseler Schützengilde, welche Egmont und Hoorn die letzte Ehre erweist“ (No. 260, 2) folgen. Das letztere Gemälde erregte bei seiner Rundreise durch belgische und deutsche Städte einen ähnlichen stürmischen Jubel wie ein Jahrzehnt früher die „Abdankung“. Die glückliche Wahl des Gegenstandes, nicht bloß ergreifend durch den unmittelbaren Vorgang, sondern auch bedeutungsvoll durch die große historische Aussicht, welche sich dem Betrachter öffnet — es ist, als ob die beiden großen Parteien des Landes sich gegenüber stehen und ihre Kraft messen, ehe der Kampf beginnt — die ernste, gediegene Charakteristik der einzelnen Gestalten, die solide Schönheit und Kraft der Färbung, alles vereinigte sich, die Wirkung des Werkes mächtig zu steigern. Der Ton der Schilderung erscheint allerdings melodramatisch. Aber abgesehen davon, daß derselbe in der ganzen modernen Kunst fest eingebürgert ist (in der französischen Malerei z. B. wird er von *Jean Paul Laurens* in seinen Todtenbildern in steilster Höhe festgehalten), so tritt er in dem zweiten Hauptwerke Gallait's keineswegs grell und unmotiviert auf. Dagegen mußte allerdings die stetige Wiederholung stummer passiver Leidensszenen in dem Egmontcyklus, wie in den späteren Genrebildern, Zweifel an der Beweglichkeit der Phantasie erregen. Auch sein Kolorit nahm mit der Zeit einen dumpfen, schweren Charakter an und mußte sich den Vorwurf gefallen lassen, es sei mehr gesucht schön als natürlich wahr. Vermochten sich die angesehensten Meister nicht dauernd auf der Höhe ihres Ruhmes

und im Vollbesitze ihrer ursprünglichen Kraft erhalten, so konnten vollends die untergeordneteren Geister, welche an dem Aufschwung der belgischen Kunst theilgenommen, wie z. B. der schwankende, im Ziele unsichere *Portaels* (No. 260, 3) mit der weiteren Entwicklung der Malerei nicht gleichen Schritt halten. Nur wenige Künstler waren so glücklich, den in jüngeren Jahren erworbenen Ruf auch im spätesten Alter zu bewahren, so der liebenswürdige *Jean-Baptiste Madou*, welcher Teniers' lustigen Humor, wenn auch nicht Teniers' malerisches Genie geerbt hatte und es prächtig verstand, seine Landsleute zu derbem Lachen zu zwingen (No. 260, 1), und *Eugène Verboeckhoven* († 1881), der unermüdlich in der Darstellung von Schafen (No. 261, 4) und Schafherden blieb und durch ein fleißiges Naturstudium und ungefuchte Wahrheit der Schilderung das Auge erfreute. Doch erstanden ihm nachmals in *Charles Verlat* und insbesondere in dem humoristischen *Joseph Stevens* mehr als ebenbürtige Nebenbuhler.

Der Einfluß der französischen Kunst, eine Zeitlang durch die nationalen Kunstbestrebungen zurückgedrängt, trat allmählich wieder in den Vordergrund und wirkte mitbestimmend auf die weitere Entwicklung der belgischen Malerei. Einzelne Künstler schlugen ihre Werkstätte in Paris auf und lebten sich in die Pariser Anschauungen und Volkstypen vollkommen ein. An der Spitze dieser Kolonie steht unbestritten *Alfred Stevens*. *Roqueplan*, der vielseitige Farbenkünstler, hatte auf den jungen Brüsseler einigen Einfluß geübt, eigentlich aber erst das Pariser Leben ihn erzogen. Stevens legte einen leisen Hang zur Sentimentalität bald ab und warf sich auf eine Spezialität: die Pariser Weltdamen. Mit dem scharfen Auge des Physiologen hat er die Natur derselben beobachtet und ergründet. Von ihrem Auftreten und Gebahren, von ihren Bewegungen und Empfindungen entwirft er unermüdlich und treffend wahre und dabei durch die harmonische Färbung; durch den überraschend feinen Zusammenklang des Hintergrundes und der Figuren fesselnde Bilder. Auf eine reichere Komposition verzichtet Stevens. Meistens führt er uns nur Einzelfiguren vor, welche er bald nach den Jahreszeiten (No. 258, 1) tauft, bald mit einem Stimmungsmotto: Die Ueberaschung, der Blumenstrauß, die Tröstung, der Palmsonntag (ein Mädchen steckt an die Bildnisse ihrer Eltern einen Palmzweig), die Rosadame u. s. w. bezeichnet. Mit einigem guten Willen kann man den Bildern einen novellistischen Inhalt unterlegen, einzelne von Stevens gemalte Frauen mit Heldinnen etwa in den Dramen des jüngeren Dumas identificiren. Die Hauptfache bleibt doch die virtuose Wiedergabe des pikanten Pariser Damentypus. Maler wie *Stevens*, *Florentin Willems* u. a. besitzen ein vollständiges Bürgerrecht in Frankreich, zahlreiche andere belgische Künstler erfreuen

sich eines ausgedehnten Gastrechtes, welches sie auch durch den engen Anschluß an die französischen Kunstrichtungen, besonders an die beliebte realistische Weise verdienen. *Terlinden*, *Dubois*, der früh verstorbene *H. Boulenger* wären hier zu nennen. Die belgischen Landschaftsmaler, welche von den alten Holländern den Ausgangspunkt nehmen (*Fourmois* [† 1871], *de Knyff*, *Lamorinière* u. a.), finden leicht den Weg zu Daubigny's intimen Naturschilderungen.

Mit ehrenwerthem Eifer bemühen sich aber zahlreiche belgische Künstler, die nationale Selbständigkeit auch in der Malerei zu bewahren. Bisher stand Rubens' Namen bei ihnen am höchsten in Ehren. Aber Rubens hatte den genial angelegten *Antoine Wiertz* (1806—1865) verrückt gemacht, und abgesehen von diesem schlimmen Beispiel erschien Rubens' heroische Art, die sinnliche Natur zu schauen, mit der modernen gemäßigten Auffassung der Dinge vielfach im Widerspruche. Da that *Hendrik Leys*, wohl der populärste Maler in Belgien, einen weiteren Schritt. Wie fast alle seine Landsleute war auch Leys für die Vergangenheit seiner Heimat begeistert, und dieselbe in seinen Bildern wieder zu beleben und zu verherrlichen das Hauptziel seiner Kunst. Ihn fesselte aber — und darin offenbarte sich seine moderne Empfindungsweise — doch vorwiegend nur das intime, private, häusliche Leben der Vorfahren. Er schilderte lieber einfache Zustände, als daß er ihre gewaltigen Thaten erzählt hätte. Die Wahl solcher Gegenstände konnte nicht gerade neu genannt werden; neu war der Ton, welchen Leys anschlug. Er hüllte seine Gestalten nicht in moderne Masken, wie die anderen Maler meistens thaten. Aehnlich wie mancher Dichter, wenn er alterthümliche Ereignisse und Persönlichkeiten uns vorführt, gern zur Erhöhung der Wirkung den Stil alter Chronisten nachahmt, ebenso bemühte sich Leys in der Zeichnung, Färbung und Charakteristik der Gestalten, in der Auffassung der Scenen den alten Zeiten so nahe als möglich zu kommen. Die Vermittlung boten alte Bilder, von Zeitgenossen seiner Helden gemalt und daher in Bezug auf Treue und äußere Wahrheit tadellos. Leys hat sich diese archaische Kunstweise erst im Laufe seiner Entwicklung angeeignet. Anfangs folgte er den Fußtapfen Wappers', dann verwerthete er seine Studien nach den holländischen Meistern des siebzehnten Jahrhunderts, Rembrandt sowohl wie den Feinmalern. In diesem Stile sind die in Deutschland (Frankfurter und Leipziger Museum, Münchener Neue Pinakothek) bewahrten Bilder gemalt. Erst seit etwa 1852 nahm er als Wegweiser für seine Phantasie die alten deutschen und niederländischen Maler des sechzehnten Jahrhunderts an und studirte die Physiognomien, die Bewegung, den ganzen Lebenszuschnitt für seine Gestalten in den Bildern Dürer's, Holbein's, Cranach's, Memlinc's, Quentin Massys', u. a. Aus dieser Periode stammen seine Lutherbilder (No. 261, 2),

fein Spaziergang vor dem Thore, die Messe zu Ehren des Bürgermeisters Bertall de Haye, die katholischen Frauen u. f. w. Auch in seinen Fresken im Antwerpener Rathhause ging er der alterthümlichen Richtung nach, welche unstreitig durch den naiven Schein überrascht und anzieht, aber auch eine gefährliche Klippe in sich birgt. Die alten Bilder, welche Leys zum Muster nahm, zeigen Eigenheiten, zuweilen selbst Mängel, welche keineswegs zum Charakter der Zeit gehören, z. B. steile Perspektive, steife Bewegungen, sondern aus der besonderen Bildung der Künstler entsprungen sind. Leicht werden auch diese nachgeahmt. Leys that es in ausgedehntem Maße. Von solchen Fehlern hielt sich der Mann fern, welcher Leys' Richtung fortsetzte und erweiterte, der Frieser *Lourens Alma-Tadema*, in Antwerpen erzogen, seit 1870 in London sesshaft. Mit dem Bilde „Erziehung der Söhne Klotildens“ feierte Alma Tadema 1861 den ersten Erfolg. Er kehrte seitdem noch einige Male zur Schilderung der ältesten Frankenzeit zurück, holte aber doch am liebsten aus dem antiken Kulturleben seine Motive. Trotzdem er über tüchtige archäologische Kenntnisse verfügt, meidet er doch den lehrhaften Ton und das zweifelhafte Lob, in seinen Bildern das Nützliche mit dem Angenehmen zu verbinden. Seine Studien des antiken Lebens dienen ihm nur, den Schauplatz, auf welchem sich seine Gestalten bewegen, scharf und genau zu zeichnen. Die Geräthe, die Gewänder, die Architektur (No. 262, 3), der ganze äußere Lebensapparat sind mit großer Sorgfalt antiken Mustern und Beschreibungen nachgebildet. Die Personen dagegen, wenn man von den Versuchen, die Race der alten Griechen, Römer und Franken zu charakterisiren, absieht, gehören, insbesondere die Frauen, in ihren Formen und Bewegungen der modernen Welt an. Darin und in der feinen Ausmalung des Gesichtsausdruckes, in dem kräftigen und doch harmonischen Kolorit liegt ein Hauptreiz der Schilderungen Tadema's. Die Bilder seines Lehrers Leys lassen, wenn auch nur im tiefsten Grunde, das nationale Pathos, welches im Herzen des Künstlers lebte, ahnen. Von einer fachlichen Begeisterung für die Welt, welche er darstellt, ist dagegen bei Tadema wenig zu merken. Die Gegenstände seiner Gemälde sind fast durchgängig gleichgiltiger, unbedeutender Natur: Werkstätten antiker Künstler, Tänzerinnen, Gunst suchende Klienten, eine Weinlese u. f. w. Die malerische Behandlung erscheint als die Hauptsache, die oft an das Pikante streifende Durchbildung der einzelnen Gestalten bestimmt wesentlich die Wirkung der von reichen Kunstliebhabern hoch geschätzten Gemälde.

Die Mehrzahl der belgischen Maler hält an der im Lande eingebürgerten Weise sowohl im Inhalte (z. B. in den historischen, ernsttraurigen Genrebildern) wie in der Formgebung und im Kolorit

fest. Zum Belege dafür mag an die Werke des *E. Wauters*, *Juliaen de Vriendt* (No. 261, 3), *F. Pauwels* (No. 262, 2), des jüngeren *H. Brackelaer*, die trefflichen Porträte *Lievin de Winne's* u. s. w. erinnert werden. Jedenfalls bildet die belgische Malerei ein lebendiges Glied der europäischen Kunstwelt und darf sich rühmen, wiederholt in den Gang des modernen Lebens mit kräftiger Hand eingegriffen zu haben. Nicht in gleichem Maße kann man dies von der holländischen Malerei behaupten, welche sich nur langsam aus tiefem Verfall erhob und wie es scheint, noch immer keine feste, einheitliche Richtung im Anschluß an die alten heimischen Meister gefunden hat. Doch fehlt es nicht an tüchtigen Künstlern, unter welchen wir den fein empfindenden *Joseph Israels*, den aus dem venetianischen Volksleben mit Vorliebe schöpfenden *van Haanen*, dann *Kämmerer*, welcher seit vielen Jahren in Paris lebt und sich völlig der französischen Richtung angeschlossen hat (No. 262, 4), *Ten Kate*, *Bakker Korff* hervorheben. Aus dem Kreise der älteren Landschaftsmaler verdienen *B. N. Koeckkoeck*, *A. Schelfhout* (No. 261, 5), von den jüngeren *W. Roelofs*, *J. Weiffenbruch* u. a. genannt zu werden.

3. Die Kunstbewegung in Deutschland.

Ueberaus reich und mannigfach hat sich in den letzten drei Jahrzehnten die Kunstthätigkeit auf deutschem Boden gestaltet. Die individuelle Eigenart, früher durch die Herrschaft des klassischen Idealismus in engere Grenzen gebannt, besitzt einen weiteren Wirkungskreis, die verschiedenartigsten Richtungen werben scheinbar mit gleichem Erfolge um die öffentliche Gunst. Der Bruch mit der Tradition, in Deutschland viel schärfer als in Frankreich, so daß selbst historische Gerechtigkeit kaum mehr geübt wird, zwang die einzelnen Kreise und Persönlichkeiten vollständig neue Bahnen einzuschlagen und der früheren Uebung vielfach entgegengesetzte Ziele zu suchen. Es ist nicht leicht, richtig auseinander zu halten, was einen bloßen Uebergang bildet und nur auf eine vorübergehende Bedeutung Anspruch erheben kann, und was dauernden Werth besitzt, und in der That als eine weitere Stufe in unserer Kunstentwicklung gelten muß. Am klarsten überblicken wir den Gang der Architektur. Neben Schinkel's glorreicher Wiederbelebung der klassischen Bauformen verzeichnet die Architekturgegeschichte in der ersten Hälfte unseres Jahrhunderts die Versuche, auch die mittelalterlichen Baustile wieder zur Geltung zu bringen. Für den romanischen Stil sprach sich mit besonderer Wärme *Heinrich Hübsch* in Karlsruhe aus, und auch sonst fand derselbe an einzelnen Orten bei kirchlichen Bauten und öffentlichen Anlagen (Bahnhöfen) eine freundliche Stätte. Mit noch größerer Begeisterung wandten sich einzelne

Künstler und zahlreiche Laien der gothischen Architektur zu. Viele Gründe kamen zusammen, den gothischen Stil zu unserem Ideale zu erheben, das kirchliche Interesse, der weitverbreitete Glaube an seine nationale Natur, die Anschauung der großen Dome aus dem Mittelalter, von welchen der riesigste, der Kölner Dom, unter E. Zwirner's und Voigtel's Leitung der Vollendung rüstig entgegenschritt. Dennoch drang die gothische Architektur nicht vollständig durch, obschon sie zu einzelnen hervorragenden Leistungen, wie *Ferstel's* Wiener Votivkirche (No. 292, 1), angefeuert hatte und auch in der unmittelbaren Gegenwart mehrere tüchtige Meister zu ihren Anhängern zählt, so *Konr. Wilh. Hase* in Hannover, ferner *Haubenriffer* in München und insbesondere *Friedrich Schmidt*, welcher in der Kölner Bauhütte seine Erziehung genossen hatte, in Wien. Schmidt's Kirche in Fünfhaus (No. 292, 2), eine Uebertragung des Aachener Münsters in die gothischen Formen, beweist die vollkommen freie Herrschaft über den überlieferten Stil. Im Kirchenbau wird ohne Zweifel die Gothik auch fernerhin eine bedeutende Rolle spielen; ihre reiche Verwendung in der profanen, namentlich in der Privatarchitektur, hindert außer anderen Umständen auch die Thatfache, daß wir unsere Anschauungen von der Gothik fast vorwiegend von den Werken des dreizehnten und vierzehnten Jahrhunderts holen, an welchen die konstruktive Seite an Bedeutung die dekorative weit überragt. Aber gerade im Privatbau erscheint ein freies und reiches Spiel dekorativer Formen am fruchtbarsten. Die Engländer besitzen in dieser Hinsicht einen Vortheil vor uns voraus. Bei ihnen erfreut sich die spätgothische, theilweise schon den Verfall der konstruktiven Grundlagen offenbarende, wesentlich dekorative und malerische Architektur einer Art nationaler Bedeutung. Sie ließ sich für moderne Bedürfnisse ohne Zwang verwerthen.

In Deutschland hat nach längerem Tasten und Rathen die Renaissance entschieden gesiegt. Theils durch Ueberleitung der von Schinkel empfohlenen klassischen Formen in die ihnen verwandten, nur kräftigeren, der malerischen Auffassung zugänglicheren Formen der Renaissance, theils durch selbständiges Auffuchen der letzteren in Italien. Den größten Einfluß auf die Wandlung des architektonischen Geschmacks übte *Gottfried Semper*.

Als Theoretiker, in seinem Werke über den Stil in den technischen und tektonischen Künsten hat er geradezu epochemachend gewirkt, aber auch als praktischer Baumeister durch seine Schöpfungen in Dresden (No. 293, 1), in der Schweiz (No. 293, 2) und zuletzt in Wien (No. 293, 3) die Phantasie der jüngeren Genossen gelenkt und mächtig angeregt. Seit einem Vierteljahrhundert herrscht der Renaissancestil in allen deutschen Landschaften, in Berlin ebenso

fehr, wie in München, wo insbesondere *Gottfr. Neureuthers* Thätigkeit (No. 294, 3) große Erfolge erzielte, und Stuttgart (No. 294, 5—7), in Frankfurt (No. 293, 6) nicht minder wie in Wien. Die umfassendste Bauhätigkeit entwickeln natürlich die deutsche und die österreichische Hauptstadt. Dort führt die noch stetig wachsende Bedeutung als Mittelpunkt des deutschen Reiches der Architektur fortwährend neue Aufgaben zu, hier hat die Stadterweiterung (seit 1858) und der mächtig gesteigerte Reichthum einzelner Volksklassen die üppigste Entfaltung der Baulust geweckt. Dem frischen, heiteren Wesen der Bewohner entsprechend geht durch die Wiener Architektur ein Zug kräftiger Fülle. Die farbige Wirkung wird nicht verschmäht, die Mitwirkung der dekorativen Künste in erfolgreicher Weise angerufen. Nachdem bereits *Ed. van der Nüll* und *Aug. von Siccardsburg* die unfählich tief gefunkene ältere Wiener Architektur gehoben und in ihren zahlreichen Werken (No. 292, 3) den Anschluß an die allgemeine europäische Kunstbewegung wieder vollzogen hatten, rückte die Schöpferkraft einer Reihe hervorragender Männer Wien in kurzer Frist in die erste Reihe der europäischen Kunststädte. Außer *Semper* und dem Gothiker *Schmidt* dankt Wien diesen Aufschwung dem besonders auf feine Durchbildung der Formen bedachten *Heinrich Ferstel* (No. 291, 3) und dem im Studium der antiken Architektur gereiften *Theophil Hansen* (No. 291, 1 u. 2), welchen sich *Hafnauer* (No. 292, 4 u. 5), *Bäumler*, *Tischler* (No. 291, 4) und viele andere jüngere Künstler anschließen.

Bis weit über die Mitte des Jahrhunderts hinaus galt die italienische Renaissance allein als mustergiltig. Eine Ausnahme machte nur das Schloß zu Schwerin (No. 290, 1). Dasselbe wurde 1843—1851 von *G. A. Demmler* im Stile der französischen Frührenaissance (Chambord) entworfen und im Rohbau ausgeführt. Die Vollendung und Dekoration des Schlosses übernahmen (1851—1857) die bekannten Berliner Architekten *Stüler* und *Strack*. Erst in den letzten Jahrzehnten trat auch die deutsche Renaissance mitbewerbend auf. Schon früher hatten Sammler und Liebhaber sich für die Geräthewelt unserer Vorfahren begeistert. Bei der Ordnung und Aufstellung dieser Schätze des alten deutschen Kunsthandwerkes regte sich natürlich der Wunsch, ganze Stuben in alter Weise zu schmücken und harmonisch herzustellen. War einmal der Blick von der Schönheit der inneren Räumlichkeiten gefangen genommen, so konnte er auf die Dauer nicht stumpf an den Reizen der alten Bauwerke vorübergehen. Aus dem Interesse für unser altes Kunsthandwerk ist das Verständniß der altheimischen Architektur allmählich emporgewachsen. Gleichzeitig entdeckte die gelehrte Forschung eine bis dahin ungeahnte Zahl alter stattlicher Bauwerke. Der seit den letzten Kriegen hochentwickelte nationale Sinn trug gleichfalls

dazu bei, die deutsche Renaissance wieder einzubürgern. *J. Raschdorff* (in Köln und Berlin) gehörte zu den ersten Baumeistern, welche derselben wieder Leben verliehen (No. 293, 5). Gegenwärtig macht sich aller Orten eine Bewegung zu ihren Gunsten bemerkbar, am stärksten vielleicht in München. Vielfach greift sie in das Gebiet der benachbarten Bauweisen (italienische und französische Renaissance) über und verschmäht auch nicht die derberen Wirkungen des späteren Barockstiles. Noch kann über ihre weitere Entwicklung kein festes Urtheil abgegeben werden. Schon jetzt besitzt sie aber über die anderen modernen Baustile den unschätzbaren Vortheil, daß sie dem Zuge des Kunsthandwerkes sich eng anschließt und diesem eine Fülle der dankbarsten Aufgaben zuweist.

Die Architektur und Sculptur stecken nach ihrer ganzen Natur dem subjektiven Belieben der Künstler engere Grenzen ab und erzwingen unerbittlicher als die Malerei die Anerkennung ihrer Gesetze. Es befremdet daher die Wahrnehmung nicht, daß die deutsche Sculptur verhältnißmäßig geringeren Schwankungen unterworfen ist und im Ganzen einen ruhigeren Gang einschlägt, obschon die veränderten Anschauungen und Stimmungen der Gegenwart sie keineswegs gleichgiltig ließen.

Am weitesten von dem überlieferten Wege hat sich *Reinhold Begas* in Berlin entfernt. Ihn hat offenbar die spätere Renaissance-sculptur mit ihrem Streben nach wuchtiger Kraft und überströmender Lebensfülle, mit ihrer Steigerung des Ausdruckes und der scharfen Betonung jeder Einzelform tief ergriffen. Unter seinen zahlreichen Werken (No. 303, 3, 4) erscheinen jene am besten gelungen, in welchen der Gegenstand die Einkleidung in frisch sinnliche, kräftig lebendige Formen verlangt, wie in seinem Faun, welcher einen jungen Satyr im Flötenspiel unterrichtet, in seinem weinenden und durstigen Amor. Vielfach streift seine Auffassung der Gestalten und Behandlung des Marmors an den Naturalismus an, welcher überhaupt in der Porträt- und Genresculptur der Gegenwart eine kaum bestrittene Herrschaft behauptet. In der Porträtsculptur zeigt sich die Wandlung unseres künstlerischen Sinnes am deutlichsten. Wenn auch nicht alle Bildhauer in der Individualisirung so weit gehen wie Begas in der Büste Adolf Menzels oder wohl gar der von Vielen bewunderte *Viktor Tilgner* in Wien (No. 305, 8), so setzt sich doch das ganze jüngere Geschlecht ein erhöhtes Maß des lebendigen Ausdruckes zum Ziele, und während die älteren Schulen stets den bleibenden allgemeinen Typus der Köpfe festhielten, wird jetzt auf die Durchbildung der Einzelformen, auf die treue Wiedergabe auch der feineren Zufälligkeiten in den Zügen ein großer Nachdruck gelegt. In der Genreplastik hat der Naturalismus stets sein Recht und seinen Platz behauptet. Mit Erfolg huldigte bereits früher *Robert Cauer*

in freundlichen Märchenbildern (No. 305, 3) demselben. In den jüngsten Tagen führten die naturalistische Richtung, zum Theil mit Anlehnung an die deutsche Renaissance, namentlich süddeutsche Künstler, *Robert Diez* in Dresden (No. 304, 8), *M. Wagnmüller* in München noch kräftiger und rückhaltloser durch. Welchen Einfluß der veränderte Formensinn auf die Wiedergabe antiker Motive übte, lehrt der Vergleich eines Werkes der älteren Schule (No. 305, 1) mit der Schöpfung eines jüngeren Künstlers (No. 305, 5). Selbst für den Linienzug erscheinen die früheren Regeln abgeschafft; die derbe Wahrheit muß die mangelnde Linien Schönheit ersetzen.

Die monumentale Sculptur bewahrt noch am treuesten den konservativen Charakter. Sie bricht nicht mit der Ueberlieferung, sondern bildet dieselbe in der Richtung auf feinere Individualisirung und schärfere Porträtwahrheit weiter aus. Die Behandlung des Reliefs (No. 303, 5; 304, 5) zeigt sowohl in der Wahl der Motive, wie in der Anordnung und Gruppierung eine größere Freiheit; aber auch die Statuen offenbaren im Ausdrucke der Köpfe und in der natürlicheren Durchbildung der Tracht eine Erweiterung der früher angenommenen Grenzen plastischer Darstellung. Lohnende Aufgaben im Bereiche der monumentalen Sculptur strömen unseren Künstlern in reichstem Maße zu. Die Siege unserer Heere gaben Anlaß zu einer stattlichen Reihe von Denkmälern, in welchen die Feldherrn und Soldaten verherrlicht werden. Wenn auch die gewöhnlich als Krönung der Monumente angebrachte Germania selten volles Leben athmet, so erfreuen desto mehr die frisch aus dem Leben geholten Nebenfiguren und Reliefs durch ihre kräftige Wahrheit. Ueber den Führern des Heeres und Lenkern des Staates wurden aber nicht die Helden unserer Literatur und Kunst vergessen. Zahlreich und in vielen Fällen auch trefflich gelungen erheben sich ihre Gestalten in unseren großen Städten. Zu den anmuthigsten Schöpfungen dieser Art gehört *Fritz Schaper's* Goethedenkmal in Berlin (No. 304, 3, 4).

Zu Berlin, welches noch immer den alten Ruhm, der deutschen Sculptur den reichsten Wirkungskreis geboten zu haben, aufrecht hält, zu Dresden und München ist in der jüngsten Zeit noch Wien als Pflegestätte der Plastik hinzugetreten. Nach langem völligen Darniederliegen der monumentalen Kunst waren es zuerst *H. Gasser* (No. 306, 4), *Anton Fernkorn*, *V. Pilz* (No. 306, 3), welche der Sculptur wieder eine Heimat in Wien bereiteten. Durch die Berufung tüchtiger Kräfte aus München und Dresden, wie *Kaspar Zumbusch* (No. 305, 7; No. 306, 2), *K. Kundmann* (No. 306, 5), *Otto König* (No. 306, 1) erscheint die weitere Entwicklung gesichert und der Anfang zu einer besonderen Wiener Schule gegeben. — Die deutsche Bildhauerkolonie in Rom besitzt begreiflicher Weise nicht mehr die alte Bedeutung, wenn auch Rom noch nicht aufgehört hat, als

beste Schule für jüngere Kräfte zu gelten und zu einer idealisirenden Kunstweise wirksam anzuregen. *Joseph Kopf* (geb. 1827) (No. 308, 1) und *Ed. Müller* (No. 307, 3) sind die bekanntesten jetzt dort wirkenden Meister.

Auf dem Gebiete der Malerei tummeln und bekämpfen sich die verschiedenen Parteien und Richtungen am lebendigsten und heftigsten. Unlängbar sind viele Fäden der Ueberlieferung zerrissen oder doch gelockert worden. Der Gegensatz gegen die früher herrschende Weise erscheint schroff ausgebildet und wird geradezu als eine rettende That laut gepriesen. Doch gilt dieses nicht gleichmäßig von allen Kunststädten und von allen Gattungen der Malerei. Die Duffeldorfer Maler treten weniger stürmisch auf als ihre Münchener Genossen, die Landschafts- und Genremalerei hängt mit der älteren Richtung enger zusammen als die Porträtmalerei. Unter den Landschaftsmalern der Gegenwart steht noch immer *Andreas Achenbach* in der ersten Reihe, obschon er bereits vor mehr als vierzig Jahren seine ersten Siege errungen und seitdem den Kern seiner Natur nicht wesentlich verändert hat. Sein Pinsel ist breiter, sein Auftrag immer sicherer, freier geworden. Im Gefühle seiner Sicherheit liebt er jetzt mit den schwierigsten Problemen zu spielen, aber der Grundzug der Phantasie ist sich gleich geblieben. Eine Studienreise nach den Niederlanden 1832, in den folgenden Jahren wiederholt und bis nach Norwegen ausgedehnt, lehrte ihn den Schauplatz kennen, auf welchem sich seine Kunst mit der größten Meisterschaft bewegt. Er faßt die Natur mit Vorliebe als eine leidenschaftliche Macht auf, welche im stürmischen Kampfe ihr Lebens-element findet. Wie die Wogen wüthend gegen die Granitfelsen anprallen, den Strand peitschen (No. 280, 3), die Dünen bedrohen, wie Wildströme alles mit sich fortreißen, die aufgeregte See immer gewaltiger anschwillt, Schiffe verschlingend, und wie mit dem Aufruhr der Elemente der Zorn des Himmels sich verbindet, Wolken sich zusammenballen, der Regen herabstürzt, das alles stellt Achenbach mit ungefuchter und dadurch doppelt ergreifender Wahrheit dar. Seine Schilderungen umfassen noch andere Naturscenen. Auch dem Süden, dem Binnenlande entlockte er anmuthige Bilder. Doch übt die wildgroße Natur auf seine Phantasie immerhin den stärksten Eindruck, wie denn auch seine Darstellungen schon gegenständlich bedeutsam erscheinen und keineswegs ausschließlich durch die ihnen aufgedrückte Stimmung wirken. Die Beschreibung seiner Bilder läßt bereits den Charakter derselben ahnen; vergebliche Mühe wäre es dagegen, mit Worten den Effekt der Landschaften *Eduard Schleich's*, des Hauptmeisters der Münchner Schule, wiederzugeben. In der ersten Zeit folgte er vorwiegend den Spuren *C. Rottmann's* und *Chr. Morgenstern's* (1805—1862), welche das Spiel der Wolken,

die atmosphärischen Erscheinungen stärker als ihre Vorgänger und Genossen betonten. Auf diesem Wege schritt Schleich selbständig weiter. Er schildert unscheinbare Gegenden, schilfbewachsene Sümpfe, flache, von wenigen Bäumen belebte Ebenen, ohne einen mächtigen Hintergrund und weiten Horizont, ohne einen reich gegliederten Bau des Bodens. Leben und Stimmung bringt in die Landschaft erst die Sonne, welche durch die Wolken dringt, der Regen, welcher in Strömen sich ergießt, oder sanft rieselnd den Boden erquickt, der Mond, welcher durch seinen matten Schein die Moorfläche noch unendlich öder und weiter macht. Mit der Empfindung des Dichters betrachtet Schleich die Natur, aber auch mit dem scharfen Auge des Malers. Das beweist die große Wahrheit in der Charakterisierung der verschiedenen Tageszeiten und die feine Farbstimmung (No. 280, 2). Eine stattliche Schaar von Landschaftsmalern wirkt in den verschiedenen deutschen Kunststädten. In Düsseldorf haben sich *Oswald Achenbach* (geb. 1827), besonders durch seine italienischen Bilder geschätzt, *Albert Flamm* (geb. 1823), *Aug. Wilh. Leu* (geb. 1819), welcher ähnlich, wie der in Düsseldorf erzogene, jetzt in Berlin lebende Norweger *Hans Gude* (geb. 1825) aus der nordischen Gebirgswelt mit Vorliebe seine Motive wählt, einen guten Namen verschafft. Daß die Berliner Landschaftsmaler gern ihre Anregungen in der weiten Ferne suchen, von der Seeküste, aus Italien, Nordfrankreich die Vorlagen für ihre Bilder holen, wie früher z. B. *Charles Hoguet* (1821—1870), gegenwärtig der vielseitige, stets tüchtige *H. Eschke* (No. 280, 4), erscheint ebenso begreiflich, wie die Anziehungskraft, welche die nahe Alpenwelt auf die Münchener Künstler ausübt. Erst bei dem jüngeren Geschlechte kommen die Stimmungslandschaften mehr in Aufnahme.

Die ältere deutsche Genremalerei legte ein großes Gewicht darauf, auch durch den Inhalt der Bilder zu ergötzen und den Sinn des Betrachters zu ergreifen. Die glückliche Wahl des Gegenstandes erschien für die Wirkung ebenso wesentlich wie die durchgebildete malerische Form. Reiche Handlungen, dem Volksleben abgelauscht, wurden uns vorgeführt, bald humoristisch gewendet oder zu behaglichem Scherze ausgesponnen, bald Rührung weckend. Kleine Familiendramen ernster und heiterer Natur, novellistisch zugespitzte Szenen lernten wir kennen. Selbst bei bloßen Situationsbildern wurde die Scene gern durch eingestreute episodische Figuren belebt. Nicht selten rettete ein guter Witz, die zum Herzen sprechende Empfindung den Erfolg der mit mäßigen Mitteln gemalten Werke. Die weitere Entwicklung unserer Kunst erscheint dieser Richtung weniger günstig. Sie stellt die feine Durchbildung der malerischen Form in den Vordergrund, drängt den Inhalt der Darstellung zurück. Doch hat glücklicher Weise der Glaube, daß

finnige Gedanken und herzerwärmende Empfindungen sich mit vollendeter Farbengebung nicht vertragen, noch keine unbedingte Herrschaft errungen. Wir wollen und werden nicht aufgeben, was sich als ein kostbares Erbstück unserer alten Kunst und zugleich als ein Grundzug der besonderen germanischen Phantasie erweist: auf der einen Seite das tiefe Eindringen in das Seelenleben, auf der anderen Seite das gemüthliche Sichverfenken in die kleine Welt, welche sich in der Familie, in bürgerlichen und bäuerischen Kreisen wieder spiegelt. Wir theilen diesen Grundzug mit den Engländern; in der französischen Schule haben ihn vornehmlich die Elfässer Künstler festgehalten.

In Düsseldorf erfreute sich die Genremalerei schon längst einer reichen Pflege. Sie wird auch gegenwärtig daselbst in der überlieferten Weise mit Betonung der Handlung und sorgfältiger Ausmalung des Ausdruckes jeder Einzelgestalt fleißig geübt. An der Spitze der Lokalschule steht *Benjamin Vautier*, von Geburt ein Schweizer, aber seit vielen Jahren in Düsseldorf ansässig und der hier herrschenden Auffassung unbedingt zugethan. Mit einer warmen poetischen Empfindung und einem scharfen Blicke für das Typische im Volksleben ausgestattet, ein eindringlicher Psychologe, für komische und rührende Situationen gleich empfänglich, gestaltet Vautier seine Schilderungen aus den ländlichen Kreisen überaus wirkungsvoll und läßt den schweren Farbenton, die geringeren malerischen Reize rasch vergessen (No. 276, 2). Auch als Illustrator der naturfrischen Episode in Immermann's Münchhausen „der Oberhof“ und des Barfüßele von B. Auerbach (No. 275, 4) hat sich Vautier bewährt. Neben ihm sind zahlreiche Düsseldorfer Künstler im Genrefache mit Erfolg thätig, z. B. *Hubert Salentin* (No. 276, 1), der gegenwärtig in Karlsruhe wirkende *Karl Hoff* (No. 276, 3), *Julius Geertz* (No. 275, 5). Wie in der früheren Periode, so wetteifert auch in jüngster Zeit Berlin mit Düsseldorf im Kreise sittenbildlicher Schilderungen. Eine schärfere Zuspitzung der Charaktere und Situationen oder eine glänzendere Koloritwirkung darf wohl als das unterscheidende Merkmal der Berliner Gruppe bezeichnet werden, als deren namhafteste Glieder der auch als humoristischer Thiermaler bewährte *Paul Meyerheim* (geb. 1842), der auf Kostümpracht bedachte *Carl Becker* (No. 277, 5), *Fritz Werner*, *Adolf Lüben* (No. 277, 6), *W. Amberg* (No. 276, 5) u. f. w. gelten. Die Volksthümlichkeit der Genremalerei, deren Leistungen selbst bei mittelmäßiger Ausführung auf den Beifall weiter Kreise rechnen können, erklärt die weite Verbreitung ihrer Pflege. Ueberall, wo die Kunst eine heimatliche Stätte gefunden hat, widmen zahlreiche, zuweilen die besten Kräfte der Genremalerei ihre Phantasie und ihre Hand, in München und Wien, wie in Karlsruhe und Weimar.

Gar mannigfach sind die Ziele und verschiedenartig die Richtungen, welche uns auf dem Gebiete der modernen Genremalerei entgegen-treten. Fast jeder Künstler hat sich in eine besondere Stoffwelt eingelebt, hat über die beste Weise der malerischen Ausführung seine bestimmten Ansichten. Bald werden komische, bald trübe Szenen aus dem Volksleben mit Vorliebe behandelt; einzelne Künstler übertragen, um den pikanten Reiz zu steigern, die Darstellung in das Zeitalter des Rococo oder, seitdem das Interesse an der deutschen Renaissance so sehr gewachsen ist, in das sechzehnte und siebzehnte Jahrhundert. Während die Einen das dramatische Element betonen, an die historische Welt anstreifen, begnügen sich andere — und diese Tendenz nimmt sichtlich an Stärke zu — mit der Wiedergabe von Einzelgestalten, vorwiegend von weiblichen Figuren, auf welche sie die ganze virtuose Farbenkunst sammeln und dadurch das geringere Maß von Empfindung und Stimmung verdecken. Es ist völlig unmöglich, hier alle tüchtigen Genremaler der Gegenwart auf-zuzählen, jeder Richtung und jedem erfolgreichen Streben gerecht zu werden.

Nur einzelne Proben liefern die Bilderbogen, um die mannig-fache Thätigkeit auf diesem Gebiete anzudeuten. Sie bieten ein Beispiel von *E. Grützner's* humoristischen Klosterschilderungen (No. 283, 4), von den feinen Stimmungsbildern des *Anton Seitz* (No. 282, 4) und geben uns Kunde von einzelnen Werken der Wiener Genremaler, der schon halbvergeffenen *Ferd. Waldmüller* (No. 284, 2) und *Jos. Danhauser* (No. 284, 3), wie der in den letzten Jahrzehnten bekannt gewordenen, wie *Fr. Friedländer* (No. 285, 4), *Fr. Rumpler* (No. 285, 5), *Ed. Kurzbauer* (No. 286, 2), *K. Probst* (No. 286, 5). Tirol durch die Geburt, München durch die künst-lerische Erziehung gehört *Franz Defregger* an, welcher unter den süddeutschen Genremalern wohl den glänzendsten Namen besitzt. Defregger's Bilder athmen alle die frische Bergluft seiner Heimat. Die urwüchsige derbe Kraft der Männer, die rüstige Schönheit der Weiber, beides gemildert durch den grundehrlichen Ausdruck und die herzliche Empfindung, treten uns in denselben mit unvergleich-licher Wahrheit geschildert entgegen. Defregger begnügt sich aber nicht, seine Landsleute auf der Alm, im Wirthshause, auf der Rück-kehr vom Markte, am heimischen Heerde zu belauschen; er kennt auch ihren tapferen Sinn und ihr leidenschaftliches Erglühen, wenn es die Vertheidigung des vaterländischen Bodens gegen den Feind gilt. Die Tiroler Kämpfe in den Napoleonischen Kriegen gaben ihm wiederholten Anlaß zu ernst ergreifenden Darstellungen (No. 281, 3).

Keine Lokalschule und landschaftliche Umgebung begrenzt und bestimmt den Künstler, welcher unbestritten die Führerrolle im Kreise der Genremalerei übernommen hat — *Ludwig Knaus*. Ehe

sich Knaus in Berlin dauernd (1874) niedergelassen, hatte er öfter seinen Aufenthalt gewechselt, in Düsseldorf, Paris, in seiner Vaterstadt Wiesbaden, dann wieder in Düsseldorf seine Werkstätte aufgeschlagen. Mit jedem Wechsel kam eine neue Seite seiner Natur zur Entfaltung, als ob Knaus immer einer neuen Umgebung bedürfte, um die verschiedenen Richtungen, die in ihm schlummern, zur vollkommenen Reife zu bringen. Weit entfernt, in einem Einzelnen zu verknöchern, gehört Knaus zu den seltenen Männern, zu denen man sich einer allseitigen, gleichmäßig tüchtigen Thätigkeit versteht, wie er denn auch z. B. als Porträtmaler mit das Beste geleistet hat. Anfangs bewegte er sich mit Vorliebe in trüben Lebenskreisen, schilderte Spieler, übernächtige Gefellen, Zigeuner und gab auch seinem Colorit einen dumpfen, durch die starken Schatten an das Schwere streifenden Ton. Allmählich öffnete sich sein Blick für die Sonnenseiten des Lebens und liefs ihn namentlich in der Kinderwelt einen unendlichen Reichthum von lieblichen und humoristischen Zügen entdecken, wobei auch seine Färbung einen hellen, lichten Glanz empfing. In der letzten Zeit führte er uns öfter mit epigrammatischer Schärfe gezeichnete Charakterfiguren vor. Niemals jedoch zeigt er gewaltsame Sprünge oder giebt er sich einseitig einer Richtung hin. Auch die ernstesten Scenen erhellt ein Strahl liebenswürdigen Humors, desselben Humors, welcher den im Ausdrucke und in der Zeichnung beinahe chargirten Gestalten die satirische Spitze abbricht. Vollends seine Kinderfiguren und Kindergruppen (das Gänschmädchen, Wie die Alten sungen, so zwitschern die Jungen u. s. w.) sind stets frei von allem süßlichen Idealismus und gewinnen gerade durch ihre vollendete Natürlichkeit unsere Herzen. Nicht minder bewunderungswürdig erscheint die Natürlichkeit in den Bildern aus dem schwäbischen oder hessischen Bauernleben. Man meint, er habe in seiner Taufe (No. 275, 3), seiner goldenen Hochzeit, dem Leichenbegängniß, der Bauernberatung u. s. w. einfach wirkliche Scenen wiedergegeben, man überfieht, wie sorgsam jede Gestalt ausgewählt, wie bedächtig jede Gruppe geordnet ist, so trefflich verbirgt Knaus die kunstreiche Komposition, um uns den reinen Eindruck naiver Wahrheit zu gönnen.

Wir brauchen wohl nicht zu sorgen, daß unsere Genremalerei die bisher eingeschlagenen erfolgreichen Bahnen verlassen und ungeahnte Pfade einschlagen werde. Schwieriger ist es dagegen, die Ziele der idealistischen, einen großen Stil und monumentale Wirkung anstrebenden Kunst klar zu überblicken. Der überlieferten Weise steht der vom Schickal ähnlich wie sein Freund Genelli wenig günstig behandelte *Karl Rahl* in Wien noch nahe. Lange schwankte er in seiner Richtung. Anfangs huldigte er den Venetianern, dann

warf er sich auf die Porträtmalerei, ohne aber der Farbentechnik vollkommen Herr zu werden und in seinen Bildnissen die unmittelbar packende Lebenswahrheit zu erzielen. Als er endlich in reifen Jahren an die ihm allein zusagenden monumentalen Aufgaben schritt, entzog ihm Mißgunst die Möglichkeit, dieselben auszuführen (Wiener Arsenal); über anderen Entwürfen und Plänen ereilte ihn der Tod. In der Kunst, aus einem Grundgedanken einen reichen geschlossenen Bildercyclus zu entwickeln, denselben räumlich zu gliedern, und poetische Ideen lebensvoll zu gestalten, überragt er das ganze jüngere Geschlecht. Von seinem mächtigen, zuweilen fast wuchtigen Formensinn legt das Oelbild: das Mädchen aus der Fremde (No. 285, 1) Zeugniß ab; wie tief er in den Geist der Antike eingedrungen ist, beweist sein Entwurf für den Vorhang des Wiener Opernhauses (No. 285, 2). Ihm schlossen sich als Schüler: *Ch. Griepenkerl*, *Ed. Bitterlich* (No. 284, 5) und einzelne ungarische Maler (*M. Than*) an. Noch sprunghafter, als es bei Rahl der Fall ist, erscheint *Anselm Feuerbachs* Entwicklung, womit auch sein unruhiger äußerer Lebensgang zusammenhängt. In seinem ersten bedeutenderen Gemälde „der Tod des Pietro Aretino“ (1853) folgte er vorwiegend den Spuren der späteren Venetianer. Die folgenden Werke zeigen einen schroffen Wechsel der künstlerischen Anschauungen. Seine Phantasie ist erfüllt von schönen Frauengestalten, welche dem Dichtergenius (Dante, Petrarca, Ariosto) huldigen. Sie spielen eine Doppelrolle, offenbaren uns sowohl die Ideale, welche den Dichter begeisterten, wie den Kreis der Verehrerinnen, welche er durch seine Poesie anlockte. Wir stoßen auf Stimmungsbilder, in gesucht einfachen Formen behandelt. Feuerbach versuchte sich seitdem auf den verschiedenartigsten Gebieten. Er malte religiöse Bilder (Pietà), vertiefte sich in die Kinderwelt (Ständchen), holte namentlich aus dem antiken Leben zahlreiche Motive, steuerte bald auf dramatische Effekte los (Amazonenschlacht), legte bald das Hauptgewicht auf die Wiedergabe mannigfacher Seelenstimmungen (Gastmahl des Plato) oder führte uns wie in der Medea, in der Iphigenia (No. 282, 2) von einer mächtigen Empfindung beherrschte Charakterfiguren vor die Augen. Ueberall offenbart sich die reiche Begabung und die energische Natur des Künstlers, welche das Höchste anstrebt und die Kraft zur Bewältigung der schwierigsten Aufgaben in sich fühlt. Er hätte einen durchgreifenden Erfolg erzielt, wäre es ihm vergönnt gewesen, stets seine Gedanken ruhig ausreifen zu lassen und das Schwankende und Unsichere in der Wahl der Mittel vollständig zu überwinden.

Bereits in Feuerbach's Werken klingt vielfach ein subjektives Element an. Manche Züge in denselben werden nur durch die Persönlichkeit des Künstlers verständlich. Viel stärker tritt dies subjektive Element in den Schöpfungen mehrerer anderer Maler auf,

welche gleichfalls idealen Zielen nachstreben, sich nicht mit der Wiedergabe der gewöhnlichen Wirklichkeit begnügen, durch ihre Gestalten ein tieferes Gedankenleben versinnlichen wollen. Unsere alten Idealisten hielten sich an allgemein verständliche Gedanken, welche auch außer ihnen in dem Herzen aller Gebildeten lebten, und nahmen, um die Betrachter ihrer Werke zu orientiren, gern die Vermittlung der Geschichte und der Poesie in Anspruch. Die Gegenstände ihrer Darstellung waren gewöhnlich schon früher bekannt und in ihrer Bedeutung und Größe gewürdigt. Nur die Verklärung durch die künstlerische Form trat neu hinzu. Anders verfahren einzelne jüngere Maler. Sie setzen ihre subjektiven Phantasien, Träume ihrer Seele, selbständig erfundene Gedanken in Scene; ihre Werke athmen den persönlichsten Charakter und müssen als Enthüllungen der intimsten, in Worte unfaßbaren Empfindungen des schaffenden Künstlers gelten. So verwandelt z. B. *Gabriel Max* in München seine musikalischen Eindrücke und landschaftlichen Stimmungen in malerische Gestalten. Ein junges Mädchen in einer Frühlingslandschaft bedeutet ihm das „Adagio“, ein anderes anmuthiges Mädchen unter Rosenbüschen sitzend, während im Hintergrunde ein Brautzug naht, versinnlicht „das Frühlingsmärchen“. Als reines Stimmungsbild muß auch die Klavierspielerin (Winterfreuden?) aufgefaßt werden (No. 281, 5). Oefter, wie in den Klosterbildern, erscheint die Wirkung auf den Kontrast zwischen der Stimmung der Staffage und dem Charakter der landschaftlichen Umgebung berechnet. Sensitive weibliche Gestalten, deren Geist dem überzarten Körper in jedem Augenblicke zu entfliehen droht, ätherisch angehauchte Formen erscheinen dem Künstler besonders sympathisch. Selbst wenn er den Inhalt der Darstellung aus der Geschichte holt (die christliche Märtyrerin, das blinde Mädchen in den Katakomben), weiß er durch einen subjektiven Zug der Scene einen überraschend neuen Reiz abzugewinnen. In anderer Art tritt das subjektive, träumerische Element in den Bildern *Arnold Böcklin's* auf. Ursprünglich als Landschaftsmaler erzogen, aber auch als solcher eifriger beflissen, den malerischen Gesamteindruck der Landschaft sich einzuprägen, als die Einzelformen zu kopiren, empfing Böcklin die reichsten Anregungen in Rom, wo er mehrere Jahre zubrachte. Später lebte er längere Zeit in München und in seiner Vaterstadt Basel; seit 1876 hat er Florenz zur Heimat gewählt. Vorwiegend entlehnt er seine Schilderungen dem antiken Leben, welches er aber mit ganz anderen Augen betrachtet als die älteren Anhänger der klassischen Richtung. Nicht die Götter des hohen Olymp, sondern die Fabelwesen, mit welchen die Phantasie der Griechen die Erde und das Meer bevölkerte und welche den Alten die lebendigen Urkräfte der Natur vorstellten, wie Pan, die

Centauren (No. 283, 5), Nereiden und Tritonen sind seine Lieblingshelden. Der Künstler bewahrt solchen Geschöpfen gegenüber vollkommen freie Hand, vorausgesetzt daß er den Boden kräftiger Sinnlichkeit nicht verläßt. Das phantastische Wesen erscheint hier vollkommen berechtigt. Böcklin besitzt beide Gaben, sowohl das Vermögen, seinen Farben eine mächtige sinnliche Glut einzuhauchen, wie die Kraft zu kühnen phantastischen Erfindungen. Die riesige Seeschlange (auf dem bekannten Bilde: die Meeresidylle), mit welcher das Meerweib wie mit einer Puppe spielt, mag als Beispiel für den phantastischen Zug in Böcklin's Natur dienen. Die Verkörperung subjektiver Gedanken und persönlicher Träume ist keine neue Erscheinung in der Kunstgeschichte, neu ist bei Böcklin nur die koloristische Behandlung insbesondere der menschlichen Gestalt. Die letztere wird nicht einfach nach der Natur wiedergegeben, tritt nicht selbständig aus dem landschaftlichen Hintergrunde heraus, sondern muß sich die Unterordnung unter die allgemeine landschaftliche Stimmung gefallen lassen und erleidet im Colorit bis zur phantastischen Willkür alle Abänderungen, welche die erstere verlangt. Freunde dieser Richtung haben den Grundsatz aufgestellt, daß Fernstehenden kein kritisches Urtheil über die Schöpfungen des rein subjektiven Künstlergeistes zustehe. Man muß den Grundsatz billigen, da in der That nur ein vollständiges Einleben in die Stimmungen und Ideen des Malers ihr Wirken verständlich macht. Da es aber immer nur Wenigen gelingen wird, auf das eigene individuelle Denken und Empfinden zu verzichten, so dürfte wohl der Einfluß jener Richtung nur auf intime Kreise eingeschränkt bleiben. Jedenfalls hat sich dieselbe bisher nur als eine Nebenströmung in unserem Kunstleben behauptet. — Die Mehrzahl des jüngeren Künstlergeschlechtes huldigt dem reinen Realismus, und selbst wenn auf die Coloritwirkung, wie natürlich, das Hauptgewicht gelegt wird, erscheint nicht die aus der Eigenart der Künstlerphantasie entspringende Gesamtm Stimmung, sondern die täuschende Wahrheit jeder Einzelheit, auch der geringfügigsten, auf dem Bilde als Hauptziel. Bahnbrechend wirkte durch Beispiel und Lehre vor allen anderen *Karl Piloty* in München. Die Erfolge der belgischen Maler hatten offenbar auf Piloty großen Eindruck geübt und zur Nachahmung ihrer Weise angespornt. Doch hält er sich von den melodramatischen Tönen fern; er schiebt überhaupt seine Persönlichkeit in den Hintergrund und begnügt sich mit einer sorgfältig genauen, tadellos treuen Wiedergabe der Wirklichkeit. Als Gegenstand der Darstellung wählt er gern große geschichtliche Akte, wie den Tod Cäsars, den Triumph des Germanicus, oder folgt Anregungen, welche die dramatische Poesie bietet (No. 281, 1). Die Gefahr lag nahe, daß an die Stelle naiv lebendiger Schilderung

eine künstlich zurecht gelegte Modellmalerei trat, das Werk, statt einheitlich geschlossen zu erscheinen, in eine Reihe mehr oder weniger gelungener Einzelheiten sich auflöste, das Nebenfächliche zu anspruchsvoller Geltung gelangte. Doch werden diese Mängel von dem jüngeren Künstlergeschlechte leicht übersehen, welches in Piloty's Schule nur die so lange schmerzlich vermifste tüchtige elementare Farbentechnik zu erlernen wünschte und in der That auch erlernte. Eine überaus große Zahl von Malern dankt Piloty ihre künstlerische Erziehung, ohne daß ihre Selbständigkeit in Bezug auf Auffassung und poetische Empfindung gestört worden wäre, da Piloty's Schule auf die Richtung der Phantasie nur geringen Einfluß übte. Durch Piloty gelangten die ehemals arg verpönten realistischen Grundsätze in München zu entschiedener Herrschaft. Die in den Zielen und Mitteln meistens schwankende Gattung der historischen Genremalerei gewann durch die realistische Behandlung ein frischeres Wesen und fand wieder reicheren Beifall. Als Hauptvertreter dieses Faches in München gilt u. a. *Wilhelm Lindenschmit* (No. 281, 2). Aber auch außerhalb Münchens bürgerte sich der Realismus überall ein. Noch vor Piloty hatte *Julius Schrader* sich demselben zugewendet und ihn in einer Reihe von historischen Schilderungen und Charakterfiguren (No. 276, 4) einzuführen versucht. Selbst der Kreis der religiösen Malerei blieb von demselben nicht unberührt. Das Problem, die Helden des christlichen Glaubens, Jahrhunderte lang die dankbarste Aufgabe der Malerei, zu verherrlichen und dabei den jetzt herrschenden Anschauungen gerecht zu werden, die alten geradezu geheiligten Typen aufzugeben, andere nicht minder würdige Charakterformen an ihre Stelle zu setzen, beschäftigte zahlreiche Künstler und reizte zu den verschiedenartigsten Lösungen. Nachdem schon früher Ad. Menzel, Gustav Richter u. a. versucht hatten, der Schilderung einzelner Ereignisse aus dem Leben Christi neue Seiten abzugewinnen, entfaltete in der jüngsten Zeit *Eduard v. Gebhard* eine große Energie, durch Einflechtung realistischer Züge das religiöse Stoffgebiet künstlerisch zu beleben. Er überträgt in seinem Abendmahle (No. 283, 6), seiner Kreuzabnahme u. a. Bildern die Handlung auf altdeutschen Boden. Die größte Schwierigkeit liegt bei allen diesen Bestrebungen darin, den naiven Ton zu treffen oder demselben sich auch nur zu nähern, den Glauben im Betrachter zu wecken, daß, wenn einmal die alte ideale Auffassung beseitigt wird, die Verpflanzung der Scene gerade in dieses und kein anderes spätere Jahrhundert der historischen Wahrheit am besten entspreche.

Eine ungleich erfolgreichere Wandlung durch schärfere Naturbeobachtung und intensive Koloritstudien hat im Laufe der letzten Jahrzehnte das Porträtfach erfahren. Daß diese Wandlung zum

Heile der Porträtkunst ausfiel, zeigt der Vergleich mit den älteren berühmten Meistern wie z. B. mit *Jof. Stieler* in München oder wohl gar mit dem in vornehmen Kreisen ehemals so beliebten, unendlich flachen und geistlosen *F. X. Winterhalter*. Da athmen doch die Frauenbildnisse *Gustav Richter's*, welcher auch durch seine Schilderungen weiblicher Raçenschönheit (No. 276, 6) großes Aufsehen erregt hat, ein viel reicheres Leben. Noch schärfer als im Frauenporträte unterscheidet sich die moderne Auffassung von der älteren Weise in der Wiedergabe männlicher Züge. Durch keine Rücksicht auf Eleganz und feine Anmuth zurückgehalten, suchten die Maler die individuelle Charakteristik so weit als möglich zu führen. Die Mittel, dieses Ziel zu erreichen, sind mannigfachster Art, *Franz Lenbach* in München, durch das Studium alter Meister angeregt, sucht durch eine für jeden Kopf besonders ausgewählte Farbenstimmung den Kern der Persönlichkeit zu treffen und gab seinen Porträten besonders in früherer Zeit einen bald an diesen, bald an jenen alten Meister erinnernden Ton (No. 281, 4). Andere Maler wirken durch die schärfste Bestimmtheit der Formen und die erhöhte, auch in der momentanen Bewegung der Gestalt sich ausprechende Lebendigkeit des Ausdruckes. Zu den bekanntesten Porträtmalern gehören *H. Leibl* in München, *Leon Pohle* in Dresden, *G. Gräf*, *Karl Biermann* in Berlin. Auch *Karl Guffow* in Berlin trat in der letzten Zeit im Porträtsfach erfolgreich auf, nachdem er früher in lebensgroßen, mit nüchterner Virtuosität gemalten Figuren und Gruppen aus den trivialsten Volkskreisen sich mit Vorliebe bewegt hatte.

Die politischen Ereignisse brachten, wie sie der Porträtkunst wirksamen Vorschub leisteten, auch die Schlachtenmalerei in die Höhe. Früher hatte dieser Zweig in München die reichste Pflege genossen. Der alte *Albrecht Adam* (1786—1862) und dessen Söhne *Franz* und *Eugen Adam*, dann der auch durch seine Jagdbilder (No. 282, 1) bekannte *Peter Hefs* haben durch ihre Kriegsschilderungen reichen Ruhm erworben. In Berlin war auffallender Weise das Schlachtenbild gegen die Schilderungen militärischer Paraden in den Hintergrund getreten. Mit vollkommener, freilich auch trockener Wahrheit stellte *Franz Krüger* (1797—1857) solche militärische Prunkscenen dar, bemüht, durch zahlreiche, genau gezeichnete Porträte einiges Leben in den langweiligen Vorgang zu bringen. Freier konnte er sich in seinen Reiterporträten und Pferdebildern bewegen, welche durch die späteren Leistungen *K. Steffek's* (No. 278, 2) keineswegs in den Schatten gestellt wurden. Gegenwärtig findet selbstverständlich in Berlin das Schlachtengemälde eine reiche Vertretung. Namentlich *Georg Bleibtreu* (No. 278, 3) hat die glänzendsten Thaten unseres Heeres mit genauester Kenntniß des Terrains und

mit Porträttreue geschildert; mehrere Düsseldorfer Künstler, wie *K. Hünten* und *Wilhelm Camphausen* (No. 275, 2), haben sich ihm mit Erfolg angeschlossen. Auch dem zuerst durch seine Illustrationen zu Scheffel's Dichtungen bekannt gewordenen *Anton von Werner* führte der letzte Krieg reichen Stoff zu, welchen er in Heldenporträten (No. 278, 1), in Darstellungen von Staatsaktionen und allegorisch-historischen Bildern wirksam verarbeitete.

Man kann gegenwärtig nicht mehr von geschlossenen Schulen im alten Sinne des Wortes reden. Dazu ist die Wanderlust der einzelnen Künstler zu groß, die Summe der wechselnden Einflüsse zu reich und vor allem der individuelle Sinn zu stark ausgebildet. Am ehesten dürfte im Laufe der Jahre, eine größere Stetigkeit der künstlerischen Erziehung vorausgesetzt, der Berliner Künstlerkreis zu einer engeren Gemeinschaft sich entwickeln. Hier ist ein fester gesellschaftlicher Boden. Die häufige Verwendung der Kunst im Dienste des Staates drängt die Macht des Kunstmarktes zurück und hält die Achtung für die monumentale Kunst aufrecht. Endlich besteht hier ein lebendiges, durch die unaufhörlich wachsende Bedeutung der öffentlichen Museen unterstütztes Interesse für die Werke der alten Kunst, welches gleichfalls dazu beiträgt, der allzu ungezügeln Neuerungsfucht zu steuern.

Mannigfache gemeinsame Züge, durch die eigenartige Natur des Volksstammes bedingt, weist auch die Wiener Malergruppe auf. Bis zum Zusammenbruche der alten Staatsordnung 1848 bewegte sich die Wiener Malerei in streng lokalen Anschauungen. Nur dem Einheimischen war der zahme Patriotismus, der sich in den Werken des fleißigen *Peter Krafft* (No. 284, 1) kund gab, verständlich, volle Anziehungskraft übte die ältere Genremalerei doch zunächst nur auf die eingeborenen Wiener, welchen auch im Leben und auf der Bühne der harmlose Humor und die leichte Rührung am besten gefiel. Selbst Maler, deren Stoffgebiet die Volkssitte gar nicht berührte, arbeiteten fast ausschließlich für ein österreichisches Publikum. So konnte es geschehen, daß z. B. *Fr. Gauermann* (No. 284, 4), welcher doch neben *Fr. Voltz* in München (No. 283, 3) und *R. Koller* in Zürich zu den geschätztesten Thiermalern gehörte, außerhalb der Heimat kaum bekannt wurde. Das hat sich alles in den letzten drei Jahrzehnten gründlich geändert. Der Verkehr mit Deutschland, die Beziehungen zur französischen Kunst sind in stetigem Wachsthum begriffen, und Wien besitzt gegenwärtig eine Künstlerschaft, welche eine rege Thätigkeit in den mannigfachsten Richtungen entfaltet und glänzender Erfolge sich rühmen darf. Noch vollständig zur alten Schule neigt *Ed. Engerth* (No. 285, 3), während z. B. *Hugo Charlemont* (No. 285, 6) unter entschiedenem französischen Einflusse steht. *H. v. Angeli*, welcher sich früher auch

im Genrefach verfuchte (No. 287, 3), hat sich zu einem in den vornehmen Kreisen beliebten Porträtmaler emporgeschwungen. *Aug. Pettenkofen* bewährt seine größte Meisterschaft in der Schilderung des ungarischen Pusztalebens (No. 287, 1); als Landschaftsmaler haben u. v. a. *Ed. Lichtenfels*, *R. Rufs* (No. 286, 3) sich Ruf verschafft; die Wirkksamkeit seines Vaters *Fritz l'Allemand* als Schlachten- und Thiermaler setzt sein Sohn *Sigismund l'Allemand* (No. 286, 1) erfolgreich fort. Den weitesten Ruhm besitzt *Hans Makart*. Der Schule *Piloty's* dankt er die elementare technische Ausbildung, die Richtung seiner Kunst aber wurde vorwiegend durch die besonderen Wiener Kulturzustände bestimmt. Nur in Wien konnte sich Makarts malerische Anlage so üppig entfalten, nur hier fand er die Anregungen für seine auf die Verherrlichung eines glänzend sinnlichen Lebens gerichtete Phantasie. Makart verkörpert die Ideale, welchen die nach dem Niedergange der alten Aristokratie tonangebenden Wiener Kreise huldigen, in meisterhafter Weise. In seinen frühesten Werken (sieben Todfünden) herrschte der dekorative Charakter vor. Er opferte dem reichen Farbenschimmer nicht nur die Wahrheit, sondern auch die Deutlichkeit der Gestalten. Später (*Katharina Cornaro*, *Kleopatra* [No. 282, 5], *Einzug Karls V. in Antwerpen*) gewährte er der richtigen Zeichnung und klaren Komposition ein größeres Recht, doch liebt er noch immer die letztere so weit als möglich auf einer Linie zu halten, um den Schwierigkeiten der Vertiefung des Raumes und der Luftperspektive zu entgehen. Der sinnliche Zug in Makarts Kunstweise entbehrt der naturfrischen Naivetät. Die nackten Frauen, welche seine Bilder so reizend gestalten, scheinen sich zu einem eleganten Maskenfeste versammelt zu haben, wobei freilich nicht die Verhüllung, sondern die Enthüllung die Maske abgiebt; sie fühlen sich nicht eins mit der Situation, sind nicht ganz bei der Sache, sondern haben nur für einige Augenblicke ihre schönen Glieder dem Künstler zur malerischen Verwendung geliehen. — Nur durch die Geburt (in Graz) gehört *Ludwig Passini* dem österreichischen Künstlerkreise an. Wie er mit Vorliebe in Venedig seine Werkstatt aufschlägt, so schöpft er auch fast ausschließlich aus dem italienischen Volksleben die Motive für seine Aquarellbilder, welche ebenso sehr durch die vollendete Beherrschung der schwierigen Farbentechnik, wie durch die Wahrheit der Auffassung und die feine Ausmalung der charakteristischen Volkstypen entzücken. Noch äußerlicher stellen sich zur Wiener Kunstschule die slavischen und magyrischen Maler Oesterreichs. Besonders die ersteren huldigen auch in der Wahl ihrer Gegenstände ihrer Nationalität und gehen ausschließlich, ohne die Phantasie sonderlich anzustrengen, wie es der Mangel der klassischen Tradition begreiflich macht, brillanten Koloritwirkungen

nach. *Johann Matejko* in Krakau (No. 288, 4) liefert dafür das beste Beispiel. Während früher deutsche Kunstschulen regelmäßig aufgefucht wurden, ist seit einiger Zeit Paris das Ziel dieser Künstler und die französische Malweise ihr Ideal geworden. Hier haben *Jaroslav Czermak* (1831—1878), der Magyare *Michael Munkácsy* (No. 287, 4), der Ruffisch-Pole *H. Siemiradsky* (No. 288, 3) reiche Erfolge errungen.

4. Die Kunstzustände in England und Amerika.

Von Hogarth bis zu dem humoristischen Zeichner des Punch *John Leech* (1817—1864), von dem in England eingebürgerten Schweizer *Heinrich Füßli* (No. 263, 1), dessen Bilder in der berühmten Shakespeare-Gallerie Boydell's den Beinamen des Künstlers „der englische Michelangelo“ gewiß nicht vermuthen lassen, bis zu Millais und Rossetti ist ein weiter Weg. Für einen Fremden hält es überaus schwer, sich auf demselben zurecht zu finden und namentlich, daß er der gerade, der richtige und nothwendige Weg war, zu begreifen. Was die Engländer mit besonderer Wärme an ihrer Kunst preisen, den vorzüglichen nationalen Charakter, hindert das rasche Verständniß bei dem kontinentalen Menschen. Die englischen Kunstwerke wollen mit englischen Augen angesehen werden. Nicht, als ob sich die englischen Künstler gewaltsam gegen den Einfluß der europäischen Kunstwelt abgesperrt hätten. Abgesehen von den zahlreichen Kunstjüngern, welche noch immer an deutschen Akademien und in Pariser Ateliers studiren, haben sich z. B. einer der berühmtesten neueren Bildhauer Englands, *John Gibson* (No. 298, 6), welcher sich dem römischen Künstlerkreise eng angeschlossen hatte, oder der langjährige Präsident der Londoner Akademie, *Charles Eastlake* (No. 265, 1), den zu ihrer Zeit herrschenden europäischen Kunstweisen vollkommen unterworfen. Doch sind das immer fremde Blutstropfen im englischen Kunstkörper. Die Künstlererziehung, der Widerstand, auf welchen mythologische Darstellungen und Schilderungen des Nackten im Volksglauben und in der Volkssitte stießen, der Mangel einer festen Tradition und einer älteren monumentalen Kunst machten es dem klassischen Stile unmöglich, sich in England einzubürgern. Versuche in dieser Richtung, wie sie z. B. *Benj. West* angestellt hatte, scheiterten. Frei von allen hohen Vorbildern, unbeirrt durch Theorien und Systeme, entwickelte die moderne englische Malerei ihren eigenthümlichen Charakter in seinen starken wie in seinen schwachen Seiten. Die letzteren liegen, wie es scheint, vorwiegend in der schrankenlosen Herrschaft des individuellen Formenfinnes und, was den Inhalt betrifft, in der Scheu, über das Konventionelle hinauszugehen, den Betrachter aus dem alltäglichen Empfindungskreise zu reißen.

Die Landschaftsmalerei kam in England in unserem Jahrhunderte zuerst zu einer bedeutenden selbständigen Blüthe und darf sich rühmen, der Landschaftsmalerei des Kontinents vielfach die Pfade gewiesen zu haben. Nachdem *John Crome* (1769—1821) den Anfang gemacht, selbst ganz einfachen Naturmotiven durch eine liebevoll wahre Auffassung und harmonische Färbung einen tiefen Reiz abzugewinnen, drang *John Constable* mit dem ehrlichen, ungeschminkten Naturalismus siegreich durch. Er ist in seinen Bildern zu reich. Seine begeisterte Liebe zur Natur läßt ihn mit der Einzelschilderung kein Ende finden. Vom äußersten Vordergrund bis in den weitesten Hintergrund entdeckt er so viel des Interessanten, was er nothwendig wiedergeben muß, daß darüber nicht selten die Einheit verloren geht. Wie lebendig weiß er aber auch jede Einzelheit aufzufassen, wie vortrefflich versteht er sich namentlich auch auf das Wolken-spiel und die Luftstimmung (No. 263, 2). Einen längeren Umweg, ehe er das Ziel eines virtuosen Koloristen erreicht, machte *William Turner*, der berühmteste Landschaftsmaler in England. Lange Zeit war *Claude Lorrain* sein Muster gewesen. Mit breitem Pinsel malte er idyllische Landschaften oder Strandbilder und legte bei aller Tiefe des Tones und reichen Färbung doch auch auf die mächtigen, klar gezeichneten Formen den Nachdruck. Später hatte er nur für die Beleuchtung ein offenes Auge (No. 264, 2) und suchte durch phantastische Farbeneffekte, durch die Einhüllung der Landschaft in einen einzigen, wenn auch mannigfach abgestuften Ton, z. B. Gelb, Blau, durch Auflösung aller Formen in ein farbiges Nebelmeer den Betrachter zu verblüffen.

So abgeschlossen die englische Malerei im allgemeinen auftritt, so besitzt sie dennoch außer *Constable* noch einen Meister, dessen Einfluß weit über die Grenzen Englands reichte, den man geradezu als einen europäischen Künstler bezeichnen kann. Das ist der älteste und zugleich bedeutendste Genremaler, welchen England bis jetzt aufzuweisen hat, *David Wilkie*. In Schottland geboren und zuerst in der *Edinburger Akademie* unterrichtet, brach sich *Wilkie* für einen Autodidacten, der er doch eigentlich war, merkwürdig früh Bahn. Sein Ruhm datirt vom Jahre 1806, wo er in London seine „Dorfpolitiker“ ausstellte. Ununterbrochen folgte seitdem ein Triumph dem anderen bis zum Jahre 1825. Die letzte Zeit seines Lebens war *Wilkie* leider nicht bloß körperlich gebrochen, sondern auch geistig erschöpft. *Wilkie's* Gemälde gelangten äußerst selten auf das Festland, dagegen sind Nachbildungen durch den Kupferstich, ähnlich wie es den Werken des bekannten Thiermalers *Edwin Landseer* (No. 263, 5) erging, in den weitesten Kreisen verbreitet. So lernten wir seine Kompositionen bewundern und vielfach auch nachahmen. *Wilkie* ist kein Farbenvirtuose, er räumt dem Kolorit keine be-

fonders hervorragende Wirkungskraft ein. Den Hauptnachdruck legt er auf die natürliche Lebendigkeit der Schilderung, die naive Wahrheit des Ausdruckes. Ein leiser Anflug von Humor, die lichte, freundliche Färbung helfen wesentlich mit, den Eindruck der liebevollen Verherrlichung des englischen Volkslebens zu erhöhen. Gleichviel ob uns Wilkie einfache Familienscenen vorführt (No. 263, 3) oder in breiteren Zügen von den Gebräuchen, Vergnügungen des Volkes erzählt, wie im Zinstage (No. 263, 4), im Blindkuhspiel, in der Dorfkirmess u. s. w., immer lagert ein naturfrischer poetischer Hauch über den Bildern. Die Persönlichkeit des Künstlers drängt sich nirgends vor, aber jede Gestalt, jeder Kopf offenbart die feine, in die Tiefe dringende Empfindung des Meisters.

Die Genremalerei hat seit Wilkie's epochemachendem Vorgange eine unendlich reiche Vertretung (*Mulready* u. a.) gefunden. Zuweilen werden aus dem italienischen Volksleben oder aus der Antike die Motive geholt, vorwiegend beharren aber die Maler auf dem heimischen Boden. Eine Zeit lang borgten viele Künstler die Gegenstände der Darstellung von den Dichtern, z. B. *William Powell Frith* (No. 264, 4) in feinen älteren Werken, oder der mit dem älteren Thier- und Landschaftsmaler *James Ward* gleichnamige *Edward Matthew Ward* (1816—1879), dessen Bild: Doctor Johnson liest das Manuscript des Vicar of Wakefield (No. 264, 1), bei seiner Ausstellung 1843 großes Aufsehen erregte. Natürlich lockte auch der Orient die Phantasie an, ebenso wie das sogenannte historische Genre, die Kostümmalerei zahlreiche Vertreter fand (*John Gilbert, Calderon, Orchardson* u. a.). Eine genaue Zeichnung, die Vorliebe auf der einen Seite für scharf geschnittene, bis an das Sonderbare anstreichende Charaktere, auf der anderen Seite für zarte, noch nicht erschlossene Naturen, wie z. B. jugendliche Mädchengestalten, das bessere Verständniß für stille Stimmungen als für laute dramatische Aktionen werden am häufigsten bei englischen Malern bemerkt und zeigen sich z. B. in den Werken *G. D. Leslie's, G. H. Boughton's* (No. 266, 3) u. a. Man erkennt überall die nationale Auffassung, entdeckt aber zugleich das feine Verständniß für das ächt und allgemein Menschliche in Stimmungen und Empfindungen. Stärker und ausschließlicher herrscht das eigenthümlich nationale Element in der Farbengebung der meisten Künstler. Offenbar wird dieselbe durch die Eindrücke der landschaftlichen Umgebung und die dadurch bedingte Organisation des Auges bestimmt. Hervorgehoben muß vor allem die erstaunliche Virtuosität in der Aquarellmalerei werden. Sie wetteifert, was die Tiefe und Sättigung der Töne betrifft, mit der Oelmalerei, wird auch von vielen Oelmalern wie z. B. *H. L. Marks* (No. 266, 4), *Herkomer* u. a., mit dem größten Erfolge betrieben. Für die Farbenstimmung erscheinen nicht selten

andere Grundsätze als in den übrigen Schulen Europas maßgebend; wir glauben auf die Extreme eines hellbunten Kolorits und einer unbestimmten nebelhaften Färbung hier häufiger zu stoßen. Von der Absonderlichkeit der englischen Malweise und der Seltsamkeit der englischen Phantasierichtung überzeugten wir uns am deutlichsten, als am Ende der vierziger Jahre, literarisch durch den berühmten Kunstkenner Ruskin vertheidigt, die Präraphaeliten aufkamen, welche in der sogenannten „Intensity-school“ sich bis auf unsere Tage fortsetzen. Aus einem zum Theile berechtigten Widerstande gegen das Konventionelle, Akademische hervorgegangen, verdammt die Sekte der Präraphaeliten auch alle Errungenschaften der späteren Kunstentwicklung. Sie hielt die Unvollkommenheit der ältesten Maler (daher der Name) für naive Poesie und belegte die wohldurchdachte Komposition, die sorgsam gewählte Gruppierung, die Luftperspektive mit dem stärksten Banne. Die Präraphaeliten, Verehrer der reinen Natur, sehen dieselbe bald mit den Augen eines Kindes, bald mit den Augen eines überfättigten Greises an. Sie zählen die feinsten Blättchen einer Pflanze, die einzelnen Ziegel einer Mauer, sie entwerfen aber von den menschlichen Gestalten oft nur eine matte Silhouette und lassen sie wie in einem Aether verschwimmen oder verleihen ihr eine übertriebene Schärfe und Härte des Ausdruckes. Der begabteste Präraphaelite war *John Everett Millais* (No. 266, 2), welcher aber im Laufe seiner Entwicklung die Malweise wirksam änderte und in seinen Porträten und Porträtgruppen wieder der älteren natürlichen Auffassung huldigte. Zu der Intensity-school gehören ferner *E. Burne Jones*, *Holman Hunt*, *Gabriel Rossetti* u. a. Ob diese Schule, welche auch einem eigenthümlichen religiösen Mysticismus zuneigt, sich noch ferner Bahn brechen wird, ist vorläufig ebenso ungewiß wie der Erfolg der wiederholten Versuche, die Malerei hohen Stiles in England einzubürgern. *Haydon*, *Etty*, der wunderliche *Martin* sind vor einem Menschenalter gescheitert. Gegenwärtig bemüht sich außer dem wenig bedeutenden *E. Armitage* (No. 266, 1) u. a. namentlich der reichgebildete vielseitige *Frederic Leighton* (No. 266, 5), die englische Malerei mit der allgemeinen europäischen Kunstbildung enger zu verknüpfen und den Cultus der Antike in ihre Kreise einzuführen. Zunächst steht noch immer neben der Genremalerei das Fach der Porträt- und insbesondere der Landschaftsmalerei im Vordergrunde.

Bis vor Kurzem wußten wir von Amerika nur, daß ein schwunghafter Handel mit Kunstwerken nicht immer der besten Art dorthin von Europa aus betrieben werde, daß amerikanische Bildhauer in römischen Werkstätten ihre Ausbildung fanden, amerikanische Maler sich in deutschen Akademien und Pariser Ateliers zu-

weilen als Schüler einstellten und mehrere europäische Künstler, wie der Düffeldorfer *Emmanuel Leutze* (1816—1868), *A. Bierstadt*, *Hendrick de Haas* (No. 266, 7) u. a., ihr Glück in Amerika suchten. Seit den letzten Jahrzehnten hören wir aber auch von selbständigen amerikanischen Kunstbestrebungen. In der Genremalerei erscheinen die Spuren europäischer Einflüsse noch nicht verwischt. Den Werken *Eastman Johnson's* (No. 265, 3), *Shirlaw's* u. a. sieht man die deutsche Schule deutlich an. Von den französischen Malern übte Millet, wie es scheint, große Anziehungskraft auf amerikanische Künstler, wie z. B. auf *W. Morris Hunt* (No. 266, 6). In der Landschaftsmalerei dagegen, welche in *Thomas Cole* ihren ersten Begründer verehrt, tritt allerdings eine selbständige Tendenz offenbar zu Tage. Zwar sind auch hier zuweilen, wie in *Jasper Francis Cropsey's* Herbstlandschaften (No. 265, 4), Einwirkungen der englischen Schulen nachweisbar. Dagegen tragen die tropischen Schilderungen des *Frederick Edwin Church*, die amerikanischen Scenerien des *Sanford Gifford* († 1880), *John Bristol* u. a. in Auffassung und Formensprache ein eigenthümliches Gepräge an sich. Die öffentliche Meinung in Amerika blickt hoffnungsvoll in die Zukunft und glaubt in nicht zu langer Frist der überdieß alternden europäischen Kunst ebenbürtige Leistungen entgegenstellen zu können.

Die Fülle und den Reichthum des gegenwärtigen Kunstlebens zu beweisen, thut nicht Noth; denn Niemand zweifelt daran. Erfprießlicher dürfte es sein, die Augen nicht zu verschließen vor den Gefahren, welche sich dem ferneren Aufschwung unserer Kunst hemmend in den Weg stellen. Das Schicksal der Hausmusik, welche einem erbärmlichen Halbvirtuosenthum weichen mußte, macht uns für die Zukunft unserer Hauskunst besorgt. Die ausschließliche Betonung der technischen Meisterschaft und des formalen Effektes würde die Kunst aus dem Volksleben verdrängen und den genußfüchtigen Liebhabern ausliefern. Von mancher Seite wird als die allein mögliche, allein würdige Aufgabe der Kunst die Schilderung der Natur und des Menschen in seinem natürlichen Verhalten behauptet. Einzelne Richtungen in unserem Kulturleben fördern diese Ansicht. Auch das giebt zu denken. Wo Götter fehlen, stellen sich rasch Geister und Gespenster ein. Wer an Ideale in der Kunst nicht glaubt, rettet sich schwer vor der bloßen Manier. Das dekorative Element macht sich in unserer Kunst immer mehr geltend. Es soll aber nicht der Glanz und der lockende Farbenschein eines Produktes der Kunstindustrie den Stil des Kunstwerkes bestimmen, die Kunst vielmehr dem Kunsthandwerke die Regeln diktiren. Endlich wird

ein immer weiteres Sicher-schließen gegen fremde Kunstweisen als Ziel-punkt vielfach empfohlen. Hier ist gleichfalls, bei aller Anerkennung dessen, was wir den Wechselbeziehungen mit andern Völkern ver-danken, ein festes Maßhalten rathsam. Würde es einmal zu einer unterschiedslosen europäischen Kunst kommen, so wäre es, gerade so wie wenn eine einzige gemeinsame europäische Sprache zur Herr-schaft gelange, mit unserer lebendigen Kultur zu Ende.



Verlag von E. A. Seemann in Leipzig.

Populäre Aesthetik

Von Dr. **Carl Lemcke**, Prof. am Polytechnikum zu Aachen. Fünfte umgearbeitete Auflage. Mit Illustr. br. 9 M. 50 Pf.; geb. 11 M.

Geschichte der Plastik

von den ältesten Zeiten bis auf die Gegenwart. Von **Wilh. Lübke**. Dritte verbesserte und stark vermehrte Auflage. Mit 500 Holzschnitten. gr. Lex.-8. 2 Bände broch. 22 M.; eleg. in Leinw. geb. 26 M., in 2 Halbfranzbände eleg. geb. 30 M.

Mythologie der Griechen und Römer

Unter steter Hinweisung auf die künstlerische Darstellung der Gottheiten als Leitfaden für den Schul- und Selbstunterricht bearbeitet. Von Dr. **Otto Seemann**. Zweite verb. u. verm. Aufl. Mit 79 Illustr. 17 Bogen 8. br. 2 M. 70 Pf.; geb. 3 M. 60 Pf.

Knappe und klare Sprache, gute und gut gewählte Abbildungen, Berücksichtigung der jüngsten archäologischen Entdeckungen in Pergamos etc. sind die Vorzüge dieses populären Handbuchs.

Kunst und Künstler

des Mittelalters und der Neuzeit bis gegen Ende des 18. Jahrh. Biographien und Charakteristiken unter Mitwirkung von *W. Bode, M. Jordan, C. Lemcke, F. Reber, J. P. Richter, A. Rosenberg, A. Springer, Alfr. Woltmann, K. Woermann*, etc. herausgegeben von *Rob. Dohme*, Bibliothekar S. M. des Kaisers von Deutschland. Mit vielen Illustrationen.

I. Abtheilung: Deutsche und Niederländer. 2 Bände (124 Bogen hoch 4.) br. 49 M., geb. in Calico 57 M., in Saffian 71 M. — **II. Abtheilung: Italiener:** 3 Bände (223 Bogen hoch 4.) br. 87 M., geb. in Calico 99 M., in Saffian 120 M. — **III. Abtheilung: Spanier, Franzosen, Engländer.** Ein Band (53 Bogen hoch 4.) br. 22 M., geb. in Calico 26 M., in Saffian 33 M.

Aus der II. Abtheilung ist der 2. Band auch in einer Separatausgabe erschienen. Derselbe enthält:

Raffael und Michelangelo. Von Anton Springer.

Mit vielen Illustrationen (66 Bogen hoch 4.) br. 30 M., in Calico geb. 34 M., in Saffian 41 M.

Zeitschrift für bildende Kunst

mit dem Beiblatt „Kunstchronik“ herausgegeben von **Carl von Lützow**. Mit vielen Illustrationen in Stich, Radirung, Holzschnitt, Licht- und Farbendruck. XVI. Jahrgang. Von Oktober 1880—1881. hoch 4. (Monatlich 1 Heft, wöchentlich eine Nummer des Beiblattes, ca. 100 Bogen pro anno.) 25 Mark.

Verlag von E. A. Seemann in Leipzig.

Der Cicerone

Eine Anleitung zum Genuß der Kunstwerke Italiens. Von **Jacob Burckhardt**. Vierte Auflage, unter Mitwirkung des Verfassers und anderer Fachgenossen bearbeitet und mit ausführlichen Registern versehen von **W. Bode**. I. Theil: Antike Kunst. II. Kunst des Mittelalters und der Neuzeit. br. 12 M. 20 Pf; geb. 14 M. 50 Pf.

Die Zeit Constantins des Großen

Von **Jak. Burckhardt**. Zweite vermehrte und verbesserte Auflage. 29 Bogen. gr. 8. br. 6 M.; eleg. in Halbfranz geb. 8 M.

Die Cultur der Renaissance

Von **Jak. Burckhardt**. Dritte Auflage, besorgt von Dr. Ludwig Geiger. 2 Bände. 8. br. 9 M., in einen Calicoband fein geb. 10 M. 75 Pf.

= Schriften von Henriette Davidis. =

Die Hausfrau

Praktische Anleitung zur sparsamen Führung von Stadt- und Landhaltung. 10. verm. u. verb. Aufl. geb. 4 M. 50 Pf.

Der Beruf der Jungfrau

Eine Mitgabe für Töchter bei ihrem Eintritt in's Leben. Mit Anhang: Albumblätter für stille Stunden. 7. verb. Aufl. eleg. geb. 3 M. 80 Pf.

Im März wird erscheinen:

Zweites Supplement

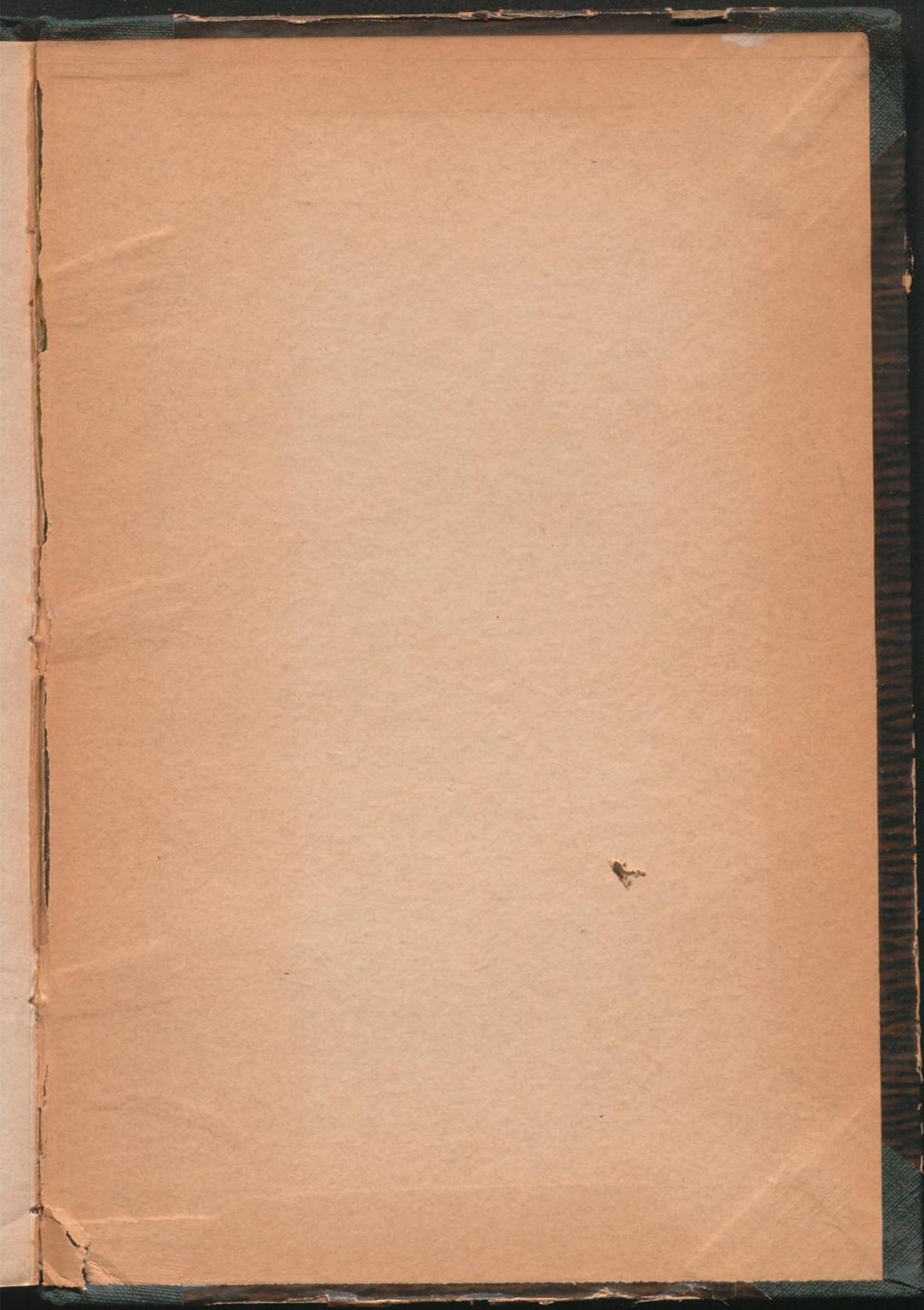
zu den

Kunsthistorischen Bilderbogen

1. Lieferung (12 Bogen). Preis 1 Mark.

Die erste Lieferung enthält zwei Blätter mit Abbildungen prähistorischer Kunsterzeugnisse und 10 Blätter mit Darstellungen ägyptischer und griechisch-römischer Kunstdenkmäler, darunter ein Blatt zur Veranschaulichung der Ausgrabungsergebnisse in Olympia, ein anderes mit Abbildungen von dem großen Altarbau in Pergamon.

Das 2. Supplement wird 5–6 Lieferungen à 1 Mark umfassen und dazu dienen, die im Hauptwerke und im I. Supplemente noch fühlbaren Lücken auszufüllen, auch einige mangelhafte Darstellungen durch bessere zu ersetzen.





72

1275

C/93

I

A

3