



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Die Kunst des neunzehnten Jahrhunderts

Textbuch zu den Kunsthistorischen Bilderbogen No. 247 - 318

Springer, Anton

Leipzig, 1881

Zweiter Abschnitt: 1819 - 1850

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

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, komponirt. 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 anfaß, 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 faß 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 „klassischen“ Klenze berufen war, das „romantische“ Princip in der Architektur zu vertreten. Darunter verstand man aber vornehmlich den frühmittelalterlichen, den sogenannten romanischen Stil, welcher in jener Zeit ganz unpassend mit dem Namen byzantinischer Stil geschmückt wurde. Schon Klenze's und Gärtner's Bauten boten Proben der mannigfachsten Bauweisen, der griechischen, römischen, der frühmittelalterlichen und der italienischen Renaissancearchitektur dar. Dazu kam noch *Ohlmüller's* Aukirche, ein besonders in der Fassadenbildung schlecht geglückter Versuch, den gothischen Backsteinbau in München einzubürgern (No. 294, 2), und Ziebland's Bonifaciusbasilika. Da alle diese Werke unvermittelt neben einander stehen, in ihrer zeitlichen Folge keine Spur einer fortschreitenden Entwicklung, eines wachsenden Verständnisses der Aufgaben der Architektur offenbaren, so lag der Spott nahe, daß alle diese Bauten nur einen monumentalen Kunst-atlas vorstellen, mit den Stilen wie mit Masken gewechselt wurde. Immerhin dankt München dem Baueifer König Ludwig's die Umwandlung aus einer kleinen Residenz in eine stattliche Großstadt. Völlig im Sande verlief dagegen der künstlerische Betrieb im Kreise der Sculptur. Hier herrschte *Ludwig Schwanthaler* beinahe unumschränkt, ein leichtes, schnell aber oberflächlich auffassendes Talent, welches alle Aufgaben willig übernahm, jedem Stile sich anschmiegte, niemals grobe Fehler beging, aber auch niemals seine ganze Kraft einsetzte und sich nie Mühe nahm, den Charakter der Darstellung tief und lebendig zugleich zu erfassen, die plastischen Formen liebevoll durchzubilden. Kein Wunder, daß Schwanthaler's Wirksamkeit schon jetzt halb vergessen ist. Vornehmlich nur durch die riesigen Verhältnisse zieht die „Bavaria“ die Aufmerksamkeit auf sich. Die zahlreichen Giebelgruppen (No. 304, 9), Friese, Reliefs besitzen wenigstens einen dekorativen Werth; die Porträtstatuen jedoch, mit welchen Münchens öffentliche Plätze bevölkert wurden, scheinen nur zum Beweise da zu stehen, daß der Heroenkultus eines anderen Bodens bedarf, als ihm hier bereitet wurde.

Auf die gedeihliche Wechselwirkung der Künste mußte Cornelius verzichten; aber selbst in seinem eigenen Thätigkeitskreise stieß er auf schwere Hindernisse. Bereits bei der zweiten ihm übertragenen Arbeit, der malerischen Ausschmückung der Loggien in der Pinakothek behielt er nicht mehr völlig freie Hand. Die Zeichnung der Cartons und die Ausführung, von Cornelius seinen Schülern zugebracht, 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 Schroffe 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 abgeordnetes 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 Düffelder Akademie unter seiner Leitung, ehe er sich einem frömmelnden Mysticismus ergab, offenbarte. Mehrere Schüler folgten ihm von Berlin nach Düffeldorf und ordneten sich auch hier willig seiner ferneren Leitung unter, obschon sie alle schon selbständige Werke geschaffen hatten und der strengen Schule entwichen 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 Düffelder 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 fo reicher poetifcher Duft entgegen, wir entdecken in diefer Welt „ungenannter Größen“ fo viel, was uns packt und ergreift, fesselt und anheimelt, vom Tragifchen bis zum Witzigen und Naivkomifchen herab, daß wir freudig an ihre künstlerifche Verklärung fchreiten und ganz erfüllt werden von den malerifchen Reizen unferer unmittelbaren Umgebung.

Die Duffeldorfer Künstler wurden bereits durch äußere Verhältnisse in die Richtung der Genremalerei gedrängt. Vorwiegend zum Schmucke des bürgerlichen Wohnhaufes dienten ihre Bilder, gar häufig wurden diefelben in eine der damals aufkommenden Kunftausftellungen gefendet, ohne daß der Maler auch nur ahnte, wer in den Befitz des Werkes komme, in welcher räumlichen Umgebung es schließlich prangen werde. Da empfahlen fich gemeinverftändliche Gegenstände der Darftellung, welche eine ruhige Durchschnittsempfindung ausdrücken und durch den gefälligen malerifchen Schein, durch angenehmen Farbenreiz wirken. Aber auch der Gang der inneren Entwicklung brachte die Duffeldorfer Schule auf die Wege der Genremalerei. Von der Romantik war kein weiter Schritt zu Schilderungen aus dem Volksleben. Warum follten nur Könige, Ritter, altdeutsche Fräulein, Hirten und Hirtinnen trauern und der Minne pflegen und lachen und fcherzen. Wurde die Stimmung nicht naturwahrer, wenn fie fich in Menschen von warmem Fleisch und Blut ausdrückte und die Handlung nicht lebendiger, wenn fie von greifbaren Volkstypen getragen ward? Im Anfange der dreißiger Jahre erfeheint die Umwandlung vollzogen und beginnt der Strom der Genremalerei zu fließen, der feitdem unauhörlich gewachsen ift. Die Maler verfetzen uns in eine bestimmte landschaftliche Umgebung und holen aus derfelben auch die mit großem Fleiße erfaßten charakteriftifchen Gefalten. So führt uns *Jakob Becker* aus Dittelsheim bei Worms, welcher nachmals nach Frankfurt überfiedelte, am liebften in den Westerwald und entrollt vor unfern Augen kleine Dorftragödien (No. 272, 4). *Rudolf Jordan*, in Berlin geboren, ergeht fich mit unerschütterlicher Beharrlichkeit in Schilderungen des Nordfeeftrandes und Helgolands (No. 274, 3). Der lange Jahre in Duffeldorf thätige *Adolf Tidemand* aus Norwegen wählt ausschließlich fein Vaterland zum Schauplatz der ernften und heitern Szenen, welche er überaus lebendig zeichnet, etwas hart und trocken malt (No. 273, 7). Für die Wiedergabe des still gemüthlichen Familiendaseins, für die humoriftifche Charakteriftik des Kleinbürgerthums haben aber nicht die Duffeldorfer, sondern ein Berliner Maler, der wackere *Friedrich Eduard Meyerheim* (No. 277, 4) zuerft die klassifchen 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

finden 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 Schickal 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 steigende 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 Aufbau 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 geschlossener, 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 hervorgehoben 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 soldatischen 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 Fallerio, 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 hervorruft. 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 Verfailler 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.

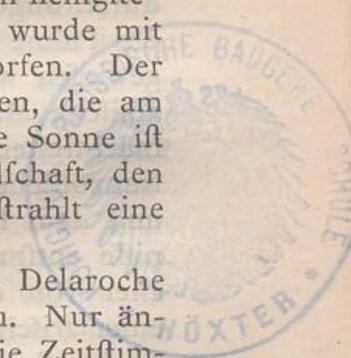
In den ersten Jahren nach der Julirevolution glänzten in jedem „Salon“ historische Bilder des Künstlers. Es folgten fast unmittelbar aufeinander: Mazarin auf dem Todtenbette, Cromwell am Sarge Karls I., die Kinder Eduards, die sich ängstlich an einander schmiegen und furchterfüllt horchen, ob nicht die 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 Apfisis 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 Vordergrunde 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 Farbauftrages 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 Wirksamkeit 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 silhouettenartig von dem Hintergrunde ab, die Kontraste der Färbung stehen zuweilen unvermittelt neben einander, die Lokaltöne erscheinen nicht immer wirksam gedämpft. Welcher unverwüfliche 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 angesehensten 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 volksthümlicher 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 auszusetzen, 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

