



UNIVERSITÄTS-  
BIBLIOTHEK  
PADERBORN

## **Die Kunst des neunzehnten Jahrhunderts**

Textbuch zu den Kunsthistorischen Bilderbogen No. 247 - 318

**Springer, Anton**

**Leipzig, 1881**

2. Die ältere Düsseldorfer Schule

---

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

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 Lokalfuh 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, I) 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 entwachsen waren. Sie arbeiteten gemeinsam in den Räumen der Akademie, wurden aber keine Klosterbrüder, sondern recht lebensfrohe Kameraden, an welchen der Vater Rhein wieder einmal seine Zauberwelt erprobte.

Nachmals traten freilich die übeln Folgen des engen Zusammenhaufens an den Tag. Die Gewohnheit engster nachbarlicher Thätigkeit führte zu der Gewohnheit, auch Stimmungen, Gedanken, technische Vorgänge freundschaftlich auszutauschen. Die Genossen bildeten eine kleine abgeschlossene Welt für sich, schwärmten für die gleichen poetischen Ideale und dieselben Modelle und Farben. Natürlich kam die Individualität des Einzelnen nicht zu ihrem vollen Rechte, und da die Phantasie der Künstler nur wenig von dem wirklichen großen Leben berührt wurde, so fehlte in der Regel ihren Darstellungen die frische Kraft und die volle Wahrheit. Sie begnügten sich mit der Zeichnung abstrakter Gestalten, Königen, Hirten, Räubern, die keiner bestimmten Zeit und keinem festen Raume angehörten, sie wagten sich in der Wiedergabe der Empfindungen nicht über einen engen Kreis schüchtern 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 so reicher poetischer Duft entgegen, wir entdecken in dieser Welt „ungenannter Größen“ so viel, was uns packt und ergreift, fesselt und anheimelt, vom Tragischen bis zum Witzigen und Naivkomischen herab, daß wir freudig an ihre künstlerische Verklärung schreiten und ganz erfüllt werden von den malerischen Reizen unserer unmittelbaren Umgebung.

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

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

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



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

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

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

in der Natur nachträglich den symbolischen Ausdruck suchte (biblische Landschaften) oder nach dem Vorgange anderer auf Luftspiegelungen, atmosphärische Zustände (No. 279, 4) den Hauptnachdruck legte, blieb er doch in der Behandlung des Einzelnen, wie der Bäume, den von Lessing empfangenen Anregungen treu. Auch den Historienmalern versagte Lessing nicht Rath noch Aufmunterung, ohne daß aber von einer eigentlichen Lessingschule gesprochen werden kann. Denn wenn auch das sichtliche, Erstarken der Historienmalerei in Deutschland auf den Beifall welchen Lessing's Bilder fanden, mit zurückgeführt werden muß, so brach sich doch bald eine andere Auffassungsweise, ein viel weiter gehender Realismus, eine kräftigere Betonung des Dramatisch-Leidenschaftlichen 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 unauthörllich 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 rasste 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