



Einleitung

Wir Alle, die den nachfolgenden Band bei seinem Erscheinen durchblättern, wir danken dem neunzehnten der christgeweihten Jahrhunderte im Guten und Schlimmen unsere eigentlichste Nahrung. Blicken wir nun als Deutsche auf diese mehr als drei Generationen zurück, so haben wir als erste seelische Sensation gewiß nicht den Eindruck einer heiteren, sich ruhig aufrollenden Buntheit, sondern weit eher den einer grauen ungeheuer bewegten Masse, die dem Ohre in äußerst vielgestaltiger, aber durchaus nicht immer harmonischen Weise vernehmlich wird. Das Jahrhundert, in dessen erstes Drittel die sonnenklare Prophetenstimme des alten Goethe hineintönt, das in seiner Mitte erleuchtet wird von den Glackerfeuern einer halb heldenhaften, halb grotesken Revolution, das in seiner zweiten Hälfte einem Bismarck Gelegenheit gibt, den Deutschen gefürchtet, reich und beim Auslande unbeliebt zu machen, und an dessen Ende das dunkle Grollen der organisierten Nichtbesitzenden und der die prunkendste Sinnenfreude mit einem Tropfen intellektueller Weltverneinung würzende Wagner-rausch der oberen Massen einander gegenüberstehen, dieses Jahrhundert konnte für den Deutschen, der in ihm viel die Arme zu regen hatte, keine Zeit ebenmäßig ausgeglichener, flächenhaft empfindender Sinnlichkeit, keine Zeit der Malerei sein. Für alle Nationen Europas war es keine Zeit der Baukunst — es das einzige der letzten sechs Jahrhunderte, das keine bestimmte Gesinnungsform in Palast und Wohnstätte ausprägte, sondern sich begnügte, das Kleid vergangener Epochen den veränderten Bedürfnissen äußerlich anzupassen. Dieses Jahrhundert, das chaotischer, nervöser, in Frage stellender war als irgend eines der uns noch nahen, es hat keinen Stil gehabt, so sehr sich Schinkel mühte, den Klassizismus zur Sprache altpreußischer Gefeglichkeit zu machen, Garnier in der Pariser Oper die überreife Renaissance zum Rhythmus der goldschweren Ausgelassenheit des zweiten Kaiserreichs zu gestalten, die Künstler der Wiener Ringstraße die knarrende Völkersymphonie des neuen Österreich im ungleichen Prunke ihrer Palastrreihe auszudrücken suchten und Poelaert beim Bau des Brüsseler Justizpalastes sein Hirn dem Streben opferte, assyrische und mexikanische mit römischen Formen zum Lobgesang des rohstolzen Unternehmertums Neu-Belgiens zusammenzuschweißen. Und eigentlich nur Frankreich hat in der ganzen langen Spanne eine Plastik besessen: die führte von Rude über Carpeaux zu Rodin, Großföhlung und Durchföhlung des Materials endlich zu eigenster Einheit. Frankreich ist auch das Land, an das wir zunächst denken, wenn die Gesamtvorstellung „Malerei des 19. Jahrhunderts“ vor uns auftaucht. Frankreich führt hier unbedingt, wie Deutschland in der Musik, in der Philosophie der gleichen Zeit. Jacques Louis David und Ingres vermochten im Rahmen des

durch Winkelmann und die Revolution geforderten Basrelieffstiles ein gutes Teil der Zartheit und Kraft der Kolorfarbe zu bewahren, Delacroix schrieb als ein ins Leben greifender Romantiker einen flammenden Pamphletstil der Malerei, Corot und Millet verklärten einfache Bäume, einfache Menschen im Lichte schimmernder Dämmerstunden, Manet und Monet vermählten im grell erkennenden Schein und Glimmer das selbstherrlich gewordene Auge mit den Dingen. Eine wunderbare Stetigkeit liegt über der malerischen Entwicklung dieses Landes, das als gesättigter Bauernstaat trotz aller politisch-militärischen Bewegheiten bereits viel mehr zu geschlossener Ruhe gelangt ist als wir Deutschen. Neben den Meistern Frankreichs ist es eigentlich nur die dämonische Einzelgestalt Goyas, der Kreis der Porträtmaler der großen Gesellschaft Englands vom Anfang des Jahrhunderts, Turners bisweilen etwas pyrotechnisch ausfallende Landschaftsdichtung und die still meisterlichen, vielfach freilich auch mit Frankreich in Wechselwirkung stehenden Holländer der sechziger bis neunziger Jahre, was in der uns hier beschäftigenden Zeit als Kunst von internationaler Geltung betrachtet werden kann. Ausnahmen, die das Bild nicht wesentlich ändern, bleiben es, wenn die Deutschen den süßlichen Winterhalter und den ernstern Franz Krüger als Fürstenmaler an das Ausland ausleihen, wenn die tüchtige Farbenbehandlung des jungen Knaut in Paris Anerkennung findet, wenn man dort die gewaltige gedrungene Kraft Leibls am liebsten behalten möchte, wenn die scharfen Entdeckerblicke Menzels ihm einen Platz neben dem gewiß weniger gewichtvollen Meissonier sichern und wenn der Name Lenbachs als eines grillig zwischen alten Rüstungen und Tapissereien hausenden, barbarisch raffinierten Malerfürsten in Europa und Amerika erklingt. Das, was für den Deutschen nacheinander im Vordergrund des Entzückens stand, die Kunst der Cornelius, Schwind, Wilhelm v. Kaulbach, Piloty, Anton v. Werner, Böcklin und Thoma, fand im Auslande nur sehr bedingte Geltung, und selbst dem Meister, der von der urteilslosen Menge mit Glück an die Verehrung der Erlesenen appelliert, Anselm Feuerbach, werden die Franzosen schwerlich den Platz neben ihrem Puviss de Chavannes, die Engländer neben ihren Leighton und Burne-Jones zuerkennen. Und doch bewies vor nun bald drei Jahren die Deutsche Jahrhundertausstellung, daß Deutschland an edelst ringenden Kräften auch in der Malerei gewiß hinter keinem anderen Lande zurückstand, und der Fremde braucht nur dem Nachener Rathaus einen Besuch abzustatten, um einen Freskenzyklus des neunzehnten Jahrhunderts zu bewundern, der an Energie der zeichnerischen Anlage, an Eindringlichkeit der Raumverteilung schwer überboten werden kann. Die bestimmende Ursache für dieses Ausbleiben des letzten Erfolges bei so herrlichen Ansätzen ist wohl in einem mit beispielloser Wut durchgerungenen Kampfe zwischen Spiritualismus und Sinnlichkeit zu suchen. Deutschland, das die sinnenverachtende Gotik zwar gewiß nicht erfunden, aber sich gründlicher als irgend eine andere Nation in ihr ausgelebt hat, Deutschland, dessen Katholizismus der ernsteste und strengste der Welt ist, Deutschland, das durch die Reformation und die ihm folgenden Bürgerkriege sich selbst in eine noch heute nicht ganz überwundene Periode des Niedergangs aller Sinnenkultur gestürzt hat, Deutschland mußte auch bei seinem nationalen Erwachen zu Anfang des neunzehnten Jahrhunderts den Schwerpunkt selbst der bildenden Künste im „Geistigen“, also im Literarisch-Politischen sehen. Schon Chodowiecki steht als Illustrator der Klassiker in weit größerer Abhängigkeit von seinen Texten als etwa die Meister der französischen Vignette, die Choffard, Gravelot, Eisen. Cornelius beginnt mit Zeichnungen zu Goethes Faust und dem damals neubelebten Nibelungenlied, er endigt mit den Kartons für den Berliner Camposanto, in denen er Segel nicht etwa malt, sondern in ungeheueren schwarzen Kreidezügen, ganz in der Formensprache Raffaels und Michelangelos aufs Papier wirft. Die Malerei wird zur Bilderschrift, das liebevolle Nachfühlen der belebten Form, des spielenden Lichts wird dem im Winkel stehenden Genremaler überlassen. Religiös-literarische Inhalte bestimmen das Schaffen der romantischen Maler und werden nur selten, wie bei Philipp Otto Runge und Caspar David Friedrich, in selbständig empfundene Farben- und Formwerte umgesetzt. Moritz von Schwind steht im Banne der Schubertschen Tonwelt und bekennt einmal offen, daß es mit der Ölmalerei eine

mißliche Sache sei. Wilhelm von Kaulbach malt mit derber Eindringlichkeit die Geschichtsauffassung des liberalen Bürgertums, Karl von Piloty mit achtungswerter Farbenbeherrschung die Glanzpunkte der Weltgeschichte im Sinne der stilgetreuen Inszenierungen des Meininger Hoftheaters. Anton von Werner übersetzt die Armeerapporte, nicht das tragische Völkerringen in Ölfarbe. Selbst Böcklins Sabelwesen sind oft nicht so naturburschenhaft wie sie sich geben, und in Hans Thomas späterem Werk wird dem innig zarten, so echt deutschen Landschaftler oft die Bayreuther Feste gefährlich. Neben und im Kampfe mit dieser oft heroisch starken, aber eben nicht rein malerisch bedingten vielbejubelten Vordergrundskunst erhebt sich aber immer von neuem und schließlich siegreich die deutsche Malerei, der das Reich des Sichtbaren, der farbige Abglanz des Lebens erstes und letztes Ziel ist, die nicht in Begriffen, sondern in Formen und Lichttönen zu denken beginnt, die in „Leib“ und „Geist“ nur zwei verschiedene Worte für das eine gleiche Mysterium empfindet und die dem Dasein statt mit der überhebenden Frage nach Gut oder Böse vielmehr mit dem still bescheidenen Forschen „Wie?“ und „Wie in meinem Auge?“ entgegentritt — die Kunst der Martin Rohden, Georg Friedrich Kersting, Bernhard Rausch, Ferdinand von Kayski, Karl Buchholz, Viktor Müller, Wilhelm Leibl, Hans von Marées — sie, die dem zwanzigsten Jahrhundert das Vermächtnis übermacht, die Weltanschauung der beiden Teile des Goetheschen Faust in klaren Existenzbildern, aus Form, Farbe, Luft und Licht geboren, in ruhiger Spiegelung vor uns hinzubreiten.

Andacht zu den Einzeldingen des Lebens, poetische Verklärung selbst des Unscheinbarsten war um die Wende des achtzehnten zum neunzehnten Jahrhundert selbst der auf den ersten Blick als nüchtern und ärmlich angesprochenen Kunst Berlins nicht fremd. Der Kernpreuße mit dem polnischen Namen, der mit Recht hier die Reihe eröffnet, Daniel Chodowiecki (1720—1801), der geistige Uhnerr Adolf Menzels, ist wie sein König in allen Geschmacksdingen Schüler der Franzosen, wie sein König in allen Gefühlsdingen eng, scharfsäugig, gewissenhaft, rastlos. In seinen Illustrationen zu den bürgerlichen Schauspielen und Romanen der Zeit, wo er oft auf kleinem Raume Erstaunliches an Ausdrucksfähigkeit leistet, ist bisweilen ein den Dingen auf den Grund gehender polizeimäßiger Realismus, der den Arabeskenflitter des Koloko bereits abgestreift hat. Als Maler war er Autodidakt; so sehr wir auf dem hier abgebildeten Stück (Tafel 30) das Vorbild der Watteau und Lancret spüren, so wenig uns die den Vordergrund zerschneidenden allzulangen Beine des vom Rücken gesehenen Kavaliere zu gefallen vermögen, so erfreut uns doch der angenehme goldbraune Ton, der über dem Ganzen liegt, und die echte luft- und farbendichterische Stimmung, die die Gruppe der Damen am jenseitigen Ufer und ihre Wasserspiegelung umschließt. Die Pansstatue, die so hübsch mit dem reichgefiederten Baum Freundschaft hält, läßt an Ähnliches in den radierten Dignetten des Schweizer Zeitgenossen Salomon Geßner denken, der ähnlich wie der Norddeutsche auf Menzel, so, teilweise durch den in seiner Jugend als Maler mehr denn dilettierenden Gottfried Keller vermittelt, zum mindesten auf die frühe Idyllenkunst Arnold Böcklins vorausweist. In dem Bildchen einer Wochenstube von leisem, feinem Farbenklang geht Chodowiecki mit Glück Chardinische Wege, in einigen Interieurs zeigt er guten offenen Sinn für Beleuchtungen. — Berlins feinsten Empirekünstler, der Bildhauer Johann Gottfried Schadow (1764—1850), setzt als Zeichner mit etwas milderem Ton die liebevolle Eindringlichkeit Chodowieckis fort. Das Gauchige, das die Bäume im Frühling haben, der bohrende Glanz des Auges junger Mädchen, die feuchte Wärme ihrer knapp gespannten Haut, die (an Daumier gemahnende) unheimliche Nähe alter tratschender Weiber — das alles verstand er mit Stift und Farbe nachzufühlen. — Karl Friedrich Schinkel (1781—1841), vielleicht Deutschlands größter Baumeister im neunzehnten Jahrhundert, der Künstler, der den einfachsten Abmessungen, etwa dem Abstände zweier viereckig eingeschnittener Fenster, den größten malerischen und plastischen Reiz zu verleihen wußte, ist natürlich in den architektonischen Phantasien, in den Landschaften und den Entwürfen zu Theaterdekorationen, die er uns hinterlassen hat, linienschärfer als der die schwingende Rundung aller Formen un-

posende Plastiker, vermag aber bei aller Großzügigkeit des Aufbaues auch den zart verschimmenden Hintergründen und den feinsten Beleuchtungsstimmungen gerecht zu werden (Tafel 77). In seinen Szenenbildern zu klassischen Musikwerken hat er uns einen noch ungehobenen Schatz hinterlassen. — Als Architekturmalers gehören in die Nähe Schinkels Joh. Erdmann Zummel (1709—1852) und Eduard Gärtner (1801—1877). Jener, der lange in Italien war, kann bei seinen emsigen Versuchen, Lichtspiegelungen und -brechungen darzustellen, meist eine gewisse Härte nicht überwinden, dieser ist im Problem weniger tiefgründig, erfreut aber durch ausgezeichnete Wahl des Ausschnittes und sichere Farbenbeherrschung (Tafel 80). — Durch Schinkel wurde einer der merkwürdigsten deutschen Landschaftler des neunzehnten Jahrhunderts, Karl Blechen (1798—1840), als Dekorationsmaler an die Berliner Hoftheater gebracht — leider hat, während Schinkel das Theater zu meistern verstand, ihn das Theater besiegt. Er ist als einziger der vielversprechende, aber nicht ganz stichfeste Schwärmer und Phantast unter den frühen Berlinern. Die Unschärfe der Form, das Schwelgen in grellen Licht- und Schattengegensätzen, zu denen die Kulissenmalerei verführt, hat sich an seinen farbig ganz außergewöhnlich lebhaft empfundenen Staffeleibildern gerächt. Und doch müssen wir ihm für glänzende Voraussetzungen, wie die beiden in prallbuntem Sonnenlicht gemalten Palmenhäuser (in Berlin und Hamburg), die große, trotz der bezopften Theatergenerien schon ganz die Geheimnisse Leistikowschen Raumdenkens erschließende „Märkische Landschaft“, das menzelsch reich abgetönte Schieferdach in dem „Blick auf Gärten und Häuser“ und die Prächtiger als Franz-Dreher schon die Idyllenstimmung Böcklins gebenden, hier abgebildeten „Badenden Mädchen im Park“ (Tafel 27) aufrichtig dankbar sein. — Langsamem, gemessenen Paradeschritt übt im Gegensatz zu Blechens interessanten Sprüngen Franz Krüger (1797—1857), der Maler des offiziellen Berlins seiner Zeit, seiner farbig kargen, musterhaft geschnittenen Uniformen, seiner ebenso scharf, fast metallisch zugeschnittenen, aber stets gehaltvollen Gesichter, seiner elegant mageren englischen Pferde (Tafel 91). Als Maler höchstehender Persönlichkeiten wohl das gerade Gegenteil eines Velazquez, leistet er innerhalb der Grenzen der vorgeschriebenen Auffassung wohl das denkbar Beste in braver, oft selbst freier Faktur; daß er sich innerhalb dieser Grenzen offenbar wohl fühlte, spricht nicht für ein heftiges Lodern seines prometheischen Funken. In manchen kleineren Gelegenheitsarbeiten, wie dem jungen Mädchen in kariertem Bluse, konnte er malerisch geschlossen und anmutig, in dem fast kapriziös aufgebauten Reiterbild der Fürstin Liegnitz sogar geistreich sein. Menzel steht in vielem auf seinen wie auf Chodowieckis Schultern, grundsätzlich unterscheidet er sich von Krüger eigentlich nur dadurch, daß er, wie auch der Auftrag lauten möge, stets das malerische Aperçu zur Geltung bringt. — Krügers Schüler, der zuverlässige Pferdemaalers Carl Steffek, sollte der erste Lehrer eines Hans von Marées werden. Die Tüchtigkeit des Durchschnitts der Berliner Malerei in der ersten Hälfte des Jahrhunderts mag dadurch bezeugt werden, daß 1839 die wenig bekannte Louise Henry in dem Bildchen eines jungen Mädchens am Fenster (Kießchen Grade) ein Stück von etwas blasser aber feiner und echter holländischer Interieurstimmung liefern konnte, und daß der jetzt wohl unbestrittene Führer der Berliner Kunst, Max Liebermann, unter seinem Hausrat das große 1842 von unbekannter Hand gemalte Bildnis eines Vorfahren besitzt, das bei einiger Härte in der Malweise des Holzes der Kontoreinrichtung doch den Begriff des angesehenen, ehrenfesten, jüdischen Kaufherrn des Vormärz in vorbildlicher Weise festhält — ein wahres Monumentum historiae judaicae.

Der Deutsche ist sich meines Erachtens noch immer nicht genügend des großen Geschenkes bewußt, das ihm eine wechselvolle Geschichte durch den Besitz einer großen Anzahl neben einander bestehender, von einander vielfach unabhängiger und einander ergänzender Stadtkulturen bereitet hat. Keine andere Nation kann sich in diesem Punkte mit ihm messen. Wo wäre — Italien vielleicht ausgenommen — das Land, das neben der Hauptstadt ein Kulturzentrum von dem eigenartigen Sonderleben etwa Münchens aufzuweisen hätte? Noch bedeutsamer aber ist die fast völlig gleichgewichtige Ausprägung, die so verschiedene Seiten deutschen Empfindens und Schaffens in den beiden jetzt gar nicht mehr

so weit von einander entfernten Sammelpunkten Berlin und Wien gefunden haben. In unsern Tagen, wo das trefflich geordnete, aber in seiner Kastlosigkeit oft unschöne Ringen und Treiben Berlins uns aufseufzen läßt, möchte man sogar sagen: man müßte Wien mit seiner herrlich unbewußten Musik- und Küchenkultur, seinem geschwärzten vornehmen Barock, seinen rebenbestandenen Berghängen und der unschädlichen Wildromantik seiner Sellen erst erfinden, wenn es nicht schon da wäre. Zu Anfang des Jahrhunderts freilich hätte Wien sich für die Rolle einer Ergänzlerin Berlins bedankt, die stolze Kongreßstadt, die Europa ihre freilich nicht auf lange hinaus bindenden Gesetze gab und zugleich alles, was nach behaglicher Eleganz strebte, in ihre Mauern zog. Der vornehme gefällige Prunk des späten Kokoßo ist in dieser Stadt nie so recht überwunden worden, für eine asketische Gedankenkunst war hier kein Platz. Die nazarenische Krankheit des Jahrhunderts nahm hier mildere Formen an. Neben einer großzügig dekorativen Hauptnote, die durch den in Wien stets hochgepriesenen Rubens und die entschlossenen Plafondmaler der Adelspaläste angegeben, sich von Lampi und Süger bis zu Canon, Makart und Gustav Klimt vernehmen läßt, erklingt der in der Literatur durch Raimund, Bauernfeld und Anzengruber vertretene Unterton einer zärtlichen, oft etwas kränklichen Liebe zu allerhand Kleindingen des Lebens, die Kunst der Danhauser, Eybl, Sondi, aus der eigentlich nur der pralle Realismus Waldmüllers sich im Sinne kräftiger Männlichkeit erhebt. Italienische Luft glaubt man in den nicht ganz sauberen Straßen der Kaiserstadt oft zu spüren, und ein Italiener ist es denn auch, dem wir auf der Schwelle vom achtzehnten zum neunzehnten Jahrhundert als dem gefeierten Verherrlicher des Wiener Hofes und Adels begegnen. Johann Baptist Lampi der Ältere (1751—1830), der Südtiroler, der in Verona lernte, läßt noch ein wenig die breit aufrollende Existenzmalerei Tizians und der Bergamasken durchschimmern. Freilich, die feierliche Repräsentation des goldenen Zeitalters Ludwigs XIV. beherrscht bei ihm alles, seine Malweise ist wattig, forpulent und energielos geworden. Nur manchmal, wie in dem gut gestellten, in matten zarten Farben sicher durchgeführten Bilde der Gräfin Potocka und ihrer Tochter, vermag er sich zwanglos zu geben. Ein anderer, vielleicht viel begabterer Österreicher, Martin Ferdinand Quadal aus Mähren (1736—1811), wirkte viel im Auslande und hat in Wien wenig hinterlassen. Aber die Bildnisse des jüdischen Ehepaars Lehmann Rubeni, die die Hamburger Kunsthalle besitzt, und die den vornehm grauen Ton, den breit überlegenen Vortrag Gainsboroughs mit der könnig aufreißenden Ölfarbenschrist Wert de Gelders vereinigen, genügen, um ihn nicht vergessen zu lassen.

Englischer und holländischer großer Porträtkunst — hier sind Reynolds und Rembrandt die Namen der großen Taufpaten — nähert sich auch Wiens führender Empiremaler Friedrich Heinrich Süger aus Heilbronn (1751—1818) in seinen besten Werken: dem Porträt der Gräfin Bellegarde mit der aufgestützten Hand, einem auf Feuerrot gestellten Ableger der „Mrs. Siddons“ (Wien, Akademie) und dem fühlgrauen stehenden Kniestück der eigenen Gattin. Klopstockischer Geist hat ihn, der ja auch Bildchen zur Messiasde entwarf, in seinem großen Bild des liegenden Johannes des Täufers, einem brandig-braunen Fonturlos flauen Akt, und selbst in seiner heiligen Magdalena getrieben, die bei aller zugespitzten Eleganz doch jeden Frauenreiz an die Elegie verliert. Mitunter reißt er sich zu Römerbildern im Stile Davids auf, die, im Stusse des Aufbaues und der leichten Farbigeit nicht unangenehm, die antifik-pariserische Relieftrenge durch einen zitternd dunstigen Tonstimmer mildern, der vielleicht den verborgenen Keim bedeutet zu Gustav Klimts vielberufenem Kunstmittel, dem Mosaik aus Edelsteinstaub, das die scharfzügigen Köpfe und Hände der Geschöpfe des heute gefeiertesten Wiener Künstlers einhüllt. Gedrungen, ehrlich und delikater aber ist der vielseitige Maler in einem heute ohne rechten inneren Grund fast abgestorbenen Kunstzweige, der Bildnisminiatur auf Elfenbein; sein „Leopold II.“, „Joseph II.“, besonders aber das Tafelchen mit den drei Schwestern, die in ziegelrot, lichtgrün und himmelblau auf einem Kissenlager sitzen, vereinigen die Treffsicherheit des Epigramms mit echter Daseinsfülle. Moritz Michael Daffinger (1790—1849), der uns das nie zur Ehe kommende Brautpaar Grillparzer und

Kathi Fröhlich, den frühverwelkten Herzog von Reichstadt (Kostands Uglon) und manches andere auch geschichtlich merkwürdige Stück in sauberer Bestimmtheit gegeben hat, ist hier sein Nachfolger. Von dem Spitzenrauschen und der parfümierten Hofluft, die allen diesen Künstlern ein zeitweise notwendiges Lebenselement waren, führt uns zu der kräftigen Lebensentschlossenheit des Wiener Bürgertums, des österreichischen Bauernvolkes Ferdinand Georg Waldmüller (1793—1865), der ewige Hochzeiter der Natur. Sein Selbstporträt in freier Landschaft, aber mit einer etwas arrangiert wirkenden Páonie im Vordergrund, das er 1828 malte, gibt in seiner herrlich offenherzigen Farbigkeit, in seinem glitzernd leuchtenden handfesten Auftrag ein Programm des Künstlers, der hier auf dem gewiß unbewußt eingeschlagenen Wege zu Vermeer van Delft mit dem großen dänischen Zeitgenossen Eekersberg zusammentrifft. Waldmüller lernte bei Lampi, dessen blumige, flochtige Farbgebung bei ihm ihre Bunttheit nicht verlor, aber metallischen Glanz und leider auch oft metallische Konturschärfe gewann, er hat London, Paris und gar Sizilien gesehen, in Dresden und Wien alte Meister kopiert, aber das Augenaufreißen und die Verliebtheit ins Sonnenlicht blieb das, was ihn am meisten bestimmte. Aus seinen Bildnissen, von denen ich außer dem genannten Meisterstücke des Wiener Hofmuseums die „Antonie Laucher“ der Modernen Galerie in ihrer blaffen Fühlen Vornehmheit, ein anderes Frauenbildnis von 1839 ebendort mit Metsu-Qualitäten in der Wiedergabe des weißen Atlas und der Kamelien, vor allem aber die Dame in Weiß am Toiletentisch im Wiener Rathausmuseum und den holbeinisch sicher ins Gehäus gestellten Fürsten Kazumofsky (Troppau, Besiß der Familie) hervorheben will, und aus seinen selteneren staffagelosen Landschaften, die wie das Bild der Berliner Nationalgalerie das Pfauensradbreiten vornehmer alter Bäume, wie das Bild der Modernen Galerie in Wien die tektonische Befugmäßigkeit grauer Gesteinsmassen homerisch ruhig besingen, gewinnt man wohl eine zu begeisterte Vorstellung von dem Künstler. In seinen zahlreichen novellistischen Genrebildern überbietet er die Ostade und Bega durch Vielerzählerei und erscheint mutiger, doch kulturlöser als die Alten durch eine oft glasig glatte Reichfarbigkeit. Blau wird oft in verschiedenen Tönen gegen Saftgrün und Gelbgrün gestellt, dazu kommt wohl noch Feuerrot und Weinrot. So hübsch oft das Motiv in die Bildwirkung eingeordnet wird, wie in dem Vorfrühlingstanz dreier Mädchen mit einem Burschen (Berlin, Nationalgalerie, Tafel 74), wie in der von langen Schatten scheidigen Landstraße, auf der der heimgekehrte Soldat, den Arm um die Schulter des Freundes geschlungen, dem Vaterhause zuschreitet, so fehlt es doch nicht an Werken wie „Die Ermahnung“ und „Die Klostersuppe“ in der Modernen Galerie, in denen ein nicht allzu tiefgehender Humor das rein Malerische in den Hintergrund drängt und in uns jene Verstimmung aufkommen läßt, der wir später vor den ja auch malerisch „gut gemachten“ Werken der Knäus und Vautier wieder begegnen sollen. In der Gesamtheit seines Werkes jedoch bleibt Waldmüller der entschlossenste, umfassendste Meister Alt-Wiens, der erreichte Schilderer des Wiener Waldes und des behaglich lockenden Ischl. — Neben Waldmüller tritt als die eigenartigste Persönlichkeit der frühverstorbene Josef Danhauser (1805 bis 1845) auf, oft unleidlich in hogarthischem Sinne moralisierend, in unzählig oft reproduzierten Bildern wie die „Testamentsöffnung“, der „Prasser“ oder das „Gastmahl des Lazarus“ im Biedermeiergewande (Wien, Hofmuseum), aber in der durch sanftes Firnisgelb und tiefes Stoffkarmin hergestellten Einheitlichkeit der Färbung oft Waldmüller überlegen. Er malt den Mops auf dem Schreibtisch des eingeschlafenen Herrn, den jungen Liszt am Klavier im Kreise seiner Verehrer, einen Klavierfabrikanten, der als Reklameplakat für die Wiener Küche dienen könnte, und er wagt sich ins Heroisch-Klassische in seiner „Verstoßung Zagars“: so gut beobachtet und gewinnend hier die Gestalten der verschüchterten Nebenfrau und des heroisch die Mutter fortziehenden Sohnes hingestellt sind, — dem Abraham sehen wir nur die Unbehaglichkeit der Lage, nicht das schwere innere Ringen an.

Das Danhausersche Spiel des variierten Rot wurde mitunter mit noch höherer Feinheit der Tönungen durch Eduard Ritter (1808—53) fortgesetzt, der sich in einigen Schenkenbildern freilich in billigsten Humor verliert. Kühlere Töne schlägt Peter Sondi (1796—1842)

an, der etwa eine Mutter mit ihrem Kind vor dem Muttergottesbild oder ein hübsches Ladenmädchen malt, das sich überlegt, ob es seine Kleinen Ersparnisse den unsicheren Hoffnungen der k. k. Staatslotterie opfern soll. Recht merkwürdig sind die Porträts, die er von sehr still haltenden Modellen, nämlich den Marmoren einer Antikensammlung machte: den Reiz des alten Materials, seines Edelrostes und seiner Bruchstellen weiß er, unbeirrt durch klassizistische Götzendienerei, mit einer an manches im früheren Werke Menzels erinnernden Augenschärfe darzustellen. — Wieder nach anderer Seite, durch kräftig handschriftliche Behandlung der Ölfarbe bei nicht sehr gewissenhafter Zeichnung bewährt Michael Ueder (1807 bis 1882) das Altwiener Malerkönnen, er malt etwa österreichische Bauern am Weinkrug, einen Lehrer, der einem Jungen Gesangunterricht erteilt. Die Genrefkunst wird oft ins unheimlich Tränenselige gezogen durch Franz Eybl (1806—1880), der aber im Bildnis, besonders in dem des Dr. Groß mit der leuchtenden klaren Stirn und den mitleidsvoll fragenden Augen mehr Haltung bewahrte. Klare Tonselnheit bewies Erasmus Egerth, der Vater des Historienmalers Eduard v. Egerth, in dem auf Stahlblau und Grün gestellten Bild eines Wiener Vorstadtgartens in der Berliner Nationalgalerie. Eine fast kalkige, wenigstens von allem Galerieton aufs Unbefangenste abstechende Helligkeit finden wir bisweilen in den Militärbildern des jungverstorbenen Karl Schindler (1822—42). — Gegenüber dem stofflichen Unterholz all dieser Meister wird die vornehme Höhe des ausdrucksvollen Salonporträts durch Friedrich v. Amerling (1803—87) vertreten, einen höchst ungleichen Künstler, der wieder, wie die Wiener Bildnismaler der vorigen Generation, die Verbindung mit England stark betont. Lawrence und Horace Vernet waren seine Lehrer, und man muß sagen, daß er in glücklichen Stunden dem glättesten aber seiner Kunstmittel wohl sichersten der großen Engländer in dessen Bestem nahekommt. Da ist die Studie nach seiner Braut: ein blühender Mädchenkopf im Strohhut, meergrünblaue Tracht vor pompejanisch rotem Grund, das Rot der Wangen aus völligem Weiß kühn und sicher hinaufgesteigert. Dann das Brustbild des Malers Schilcher, von großer geglückter Gewagtheit des Lichteinfalls, die dem feingeschnittenen Kopf das durchsichtige Leuchten des Carneols gibt. Daneben freilich steht die Menge seiner orientalisirten oder landsknechtlich aufgezupften Kostümporträts, deren Leere und Glätte bei einem solchen Könnler oft in Erstaunen setzt. Kräftiger in der Betonung des Seelischen als Amerling betätigte sich Karl Rahl (1812—68); sein Meisterstück, das Bildnis Helene Seuchterslebens, entschlossen rückgewandt, in ausgeschnittenem schwarzen Samtkleid, mit stark sprechendem Blick und vielsagendem Lächeln des nicht gerade Kleinen Mundes, kann nicht leicht vergessen werden. Rahl, ein Vielgewandter und Vielgewandter, hat sich sonst als dekorativer Maler hohen Schwunges am Wiener Opernhaus, dessen Vorhang nach seinen Entwürfen ausgeführt wurde, und an und in zahlreichen Privatbauten der Stadt ausleben können. Er hat Rubens und Tizian viel abgesehen und weist in den leuchtenden Fleischkontrasten bei etwas verwegener Zeichnung schon auf das Schallbeckengeklirr der Makart'schen Festzüge hin. — Neben solchen vielumfassenden Künstlern erscheinen als Spezialisten der Ungar Karl Markó (1791—1860), der, ehe er nach Italien ging, die österreichische Landschaft ein wenig mit den Augen der Poelenburg und Wijnants anschaute, Friedrich Gauer mann (1807—62), der oft tief durchgefärbte Staffagelandschaften etwa in der Art Adriaens van de Velde, bisweilen auch etwas zu künstlichem Pathos gesteigerte Tierbilder malte, die beiden Dallinger v. Dalling, die mit meist unangenehm scharfem Kontur Kühnheit und Pferde abschilderten, Joh. Matthias Ranftl (1805—54), der nach mancherlei anderen Versuchen sein Glück machte, als er „auf den Hund kam“ und als „Hunderaffael“ in Wien fortlebt. Zu der stillen feinen Kunst einer späteren Generation, der Rudolf Alt, Pettenkofen, Emil Schindler leitet als zarter Verkünder der Wunder der Atmosphäre Ignaz Raffalt (1800—57) über, der neben etwas geleckten Genrebildern weitgestreckte Abend- und Regenlandschaften hervorbrachte, die bei aller Einheitlichkeit des logischen Wollens doch schon fast die überlegene Kühnheit besitzen, die später Pettenkofens vielleicht echten Ruhmesstiel ausmachen sollte.

München ist, seitdem die Reiche sich getrennt haben, in vieler Hinsicht das deutsche Wien

geworden. Die auf das Farbige, Greifbare gerichtete Art des Lebens ist in beiden Städten dieselbe, die Sprache der einen Gegend wird in der anderen gut verstanden. Nur die altbegründete zur Natur gewordene Wohlhabigkeit und Wohllebigkeit Wiens fehlt in der bayerischen Hauptstadt, durchsichtiger, heller streckt sich das Knochengeriist der breitstraßigen Ludwigsstadt, und in grelleren Gegensätzen bewegt sich das Formen- und Farbenspiel des Partales als das sich wellig wiegende Hügelwerk, das Wien einrahmt. Wir können heute unter dem Eindruck der neuklassischen Bauten, mit denen König Ludwig I. der Residenz seinen Willensstempel aufdrückte, uns schwer die Stadt vom hüpfenden Rokoko beherrscht denken, das noch in dem schönsten Schauspielsaal Deutschlands, in den Trianons des Nymphenburger Parkes, im Preysing-Palais und manch anderen Stellen dort seine alte Besigmarke hinterlassen hat. Eine besondere Art von Bauernrokoko zeugt in geschnitzten Madonnenstatuen, in Krippenfiguren und — in Lebzelterformen in München und seiner Umgebung von der Macht eines Cuvillies, und Bauernrokoko ist auch in letztem Sinne die pinselfrohe Kunst des Münchener Zeitgenossen der Chodowiecki und Süger, Joh. Georg v. Edlinger (1741—1819), der aus Graz kam, aber als Schüler von Des Marées eine wunderliche Mischung von Rembrandt und Tiepolo eingestößt erhielt. Von allen deutschen Malern seiner Zeit hat er vielleicht die lebendigste Handschrift und weiß am besten, was der Ölfarbe nottut. Seine mehr auf Genre stilisierten Bauernbildnisse entfernen sich meist nicht sehr weit von der herb trockenen Art deutscher Rembrandtschüler, etwa eines Paudiß, und registrieren bisweilen die Kunzeln fast in Denners äbelberufener Manier. Und doch, aus dem Kopf eines zornig herausblickenden Alten, wie ihn Sigmund Köhrer in München besitz, spricht schon etwas von der Wucht Wilhelm Leibls. In Bildern, wie dem an schönegeschnitztem Tisch lehrenden „Grafen Preysing“ der Nationalgalerie, in der fast hauchig zarten sitzenden Dame in Schwarz und Rosa (München, Frau Girth-Knorr) weiß er das Naturburschentum seiner Malerei, ohne es ganz zu verleugnen, auch in den Dienst vornehmer Repräsentation zu stellen, so daß eine zwiespältig-harmonische Wirkung herauskommt, von der man bereits an Lenbachs schlagende, ein wenig zu sehr die Verwunderung des Malenden verratende Bildnisepigramme denken mag. — In der malerischen Handschrift weniger frei, in der Farbenwahl weit Kühner und frischer, ist ein anderer Münchener Bildnismaler, Matthias Klotz d. Ä. (1748—1821) besonders als geistvoller und selbständiger Farbentheoretiker zu beachten; an seinen Bildern sind die verblüffend sachlich und wahr gemalten Kostüme das wichtigste, seine wissenschaftlichen Versuche fanden den Beifall Brentanos und Goethes. — Große, sichere Auffassung vornehmen Menschentums, verbunden mit reiner Klarheit der Linie und Farbe, bekunden die wenigen erhaltenen Bildnisse von Bernhard Kausch (1795—?), der an der Münchener Akademie unter P. v. Langer lernte und später in Frankfurt a. M. bei dem Bruder seines Lehrers, dem dortigen Polizeipräsidenten, den einzigen Halt in einem erfolgarmen Leben fand. Das Brustbild einer vornehm und entschieden blickenden Frau und ein größeres Stück, das die beiden Langerschen Töchter als zehn- und sechsjährige Mädchen in blumiger Gartenwelt vorführt, beides in Berliner Privatbesitz, sind das einzige, was von dem verschollenen Manne bisher wieder auftaucht. Es ist eines der größten Rätsel der neueren deutschen Kunstgeschichte, daß seine glänzende Begabung, die zudem nach keiner Seite hin etwas Herausforderndes hatte, im Dunkel verkümmern mußte. Eine ungemeine Sorgfalt der Durchführung, die aber das Wesentliche in Anordnung und Tonstärke stets sicher hervortreten läßt, eine vornehm zartbunte Hellfarbigkeit von etwas glasig berührendem Oberton, die doch in einzelnen Hauptakzenten, wie dem schimmernden aschblonden Haar der beiden Mädchen, an die Köstlichkeiten Vermeers und Correggios heranstreift, vereinen sich mit tiefer Erkenntnis der Erlesenheit eines über gemeine Nöte erhobenen, gepflegt ruhigen Menschendaseins zu einem hohen und feierlichen Porträtstil, den wir in Deutschland so seit Solbein nicht wieder gehabt haben. Es ist nutzlos, über die Wirkungslosigkeit und Vereinzelung dieses Künstlers zu klagen, förderlicher wird es sein, nach anderen erhaltenen Werken dieses Spenglersohnes von Öttingen spürende Ausschau zu halten. Wie flischiert,

wie baedekerhaft nur das Auffällige betonend, mutet neben ihm die Porträtkunst seines Schulgenossen Heinrich Heß (1798—1803) an! — In der Landschaftskunst erhebt sich weit über die Fläche der Dörner und Wagenbauer, die in ihrer Nachahmung Everdingens und Potters etwa den Wienern Gauer mann und Dallinger entsprechen, die lichtstarke, energisch vordringende Art Wilhelm v. Kobells (1766—1855). Dieser in München tätige Mannheimer Malersohn löst als Schilderer militärischer Schauspiele und als Schlachtendarsteller die Aufgabe der Bewältigung von Menschenmassen — eine Aufgabe, an der sich der jüngere Teniers manchen Zahn ausgebissen hat — oft in überraschend glücklicher Weise (Tafel 69). Die ziehenden Linien der Truppenteile gewinnen da bisweilen eine raumfüllende arabeskenhafte Bedeutung, die uns an umstritten Modernstes, an die lebenssymbolischen Zeichnungen des Halbmalaien Jan Toorop, denken läßt. Von besonderer Unmittelbarkeit ist seine Belagerung von Kofel im Münchener Armeemuseum, wo die langen Schatten der vorn im fahlen Morgenlicht haltenden Offiziere, die entlaubten, wie mit zitternden Sängern in die Luft schreibenden Bäume, das bräunliche Kofschillerrot an den Uniformen und die bleigraue Ferne mit Stadt und Fluß vereint die Stimmung des hoffnungslos sich hinziehenden Kampfs wachrufen. Das oft gerühmte Bild des ersten Oktoberfestwettrennens in München wirkt bei aller Frische zu planartig, es gibt die Dinge mehr an als daß es ihren Eindruck gäbe. Seine Landschaften mit Tierstaffage sind stets eindringlich vorgetragen, obgleich hier das holländische Vorbild und der rundliche Baumschlag der Kupferstecher des achtzehnten Jahrhunderts deutlicher vermerkt werden und im Detail meist des Guten zu viel getan wird. Neben Kobell steht als Militärmaler Dietrich Monten, als Tiermaler Albrecht Udam, die wohl an Schärfe und Genauigkeit, nicht aber in seinen tiefen Erkenntnissen von Licht und Raum mit ihm wetteifern können. Lockerer, freier aber auch knochenloser stellt sich gegenüber der Kobells die künstlerische Art Heinrich Bürkels (1802—69) dar, der, im Motiv meist überreich, etwa der Wouwerman des neunzehnten Jahrhunderts heißen könnte. Die Landstraße ist eines seiner Lieblingsgebiete, er malt sie im bayerischen Gebirge mit derselben Unbefangenheit wie vor den Toren Roms. Alpenwege, Dorfwirtshäuser hat er gern, meist überlädt er sie mit einer wimmelnden Menge von Menschen und Tieren, aber die auseinander fallende flache Buntheit der Einzelheiten wird durch einen Mantel von graugelbem Staub oder durch ein stahlfarbenedes Gewitter geschickt zusammengehalten. Gewiß hat Bürkels reiches Werk für die Erweckung des Heimatssinnes in der bayerischen Kunst viel getan, die eigentliche entschlossene Malergefönnung aber vermiffen wir bei ihm. — Buntheit und Auseinanderfallen der Einzelheiten ist ja meist auch das Los eines viel Größeren, des jetzt hochgefeierten Karl Spitzweg (1805 bis 1885), aber der vermag die nicht immer harmonische Farbe doch oft bis zu edelsteinhaftem Glänzen hinaufzutreiben. Die kleinen, oft glühkäferhaft leuchtenden Bilder dieses ähnlich wie Ibsen verunglückten Apothekers erzählen geschwägig von nächtlichen Ständchen, von mondscheinblauen Mauern, von Entführungsszenen, wo überlange Gliedmaßen von einem Balkon zum anderen gespannt sind, von Ehepaaren, die philisterhaft behaglich einander vormusizieren, von Gutsherren, die hochmütig durch ihre Gelder schreiten, faustischen Naturforschern unter Tiergeripp und Totenbein, glagköpfigen Mönchen, die von der Gartenaltane auf die mildbezwungene schöne Welt hinabschauen, beschaulichen Türken und brummigen Schildwachen, von sehnenden Kindern auf grünendem Hügelrücken — Purz, der ganze in seiner Unordnung liebliche Kosmos der Romantiker, wie wir ihn aus Immermanns Romanen, aus Tiecks und Schoppes Novellen kennen, mit seiner leichten Tränenfeligkeit und noch leichter bereiten Ironie hat in diesem häßlichen, aufrechten, selbstsicheren und unendlich gütigen Menschen gelebt (Tafel 44). Fast niemals hat diese Empfindungswelt bei ihm einen Ausdruck gefunden, der neben der literarischen Formulierung auf eigenes Leben Anspruch machen könnte. Aber diese kleinen, in breiter, saftiger Ölfarbe gemalten Sachen leben unabhängig vom Gegenstand und vom Witz ihr eigenes oft unbändig starkes Leben. Die schmackhaftesten Speisen aus leuchtendem Himmelblau, nächtlichem Grünblau, einem freudigen Orangebraun und mancherlei frischem Grün, Rosa und Rot stehen da vor uns, oft überrascht ein massig hingestrichener

Kopfumriß, eindringlich wie die wichtigsten Karikaturen Daumiers, oft schauert und funkelt es im Walde wie in den märchenhaften Lichtungen, die Diaz in Fontainebleau entdeckte. Und doch hat er Paris erst in der hohen Mitte des Lebens gesehen. Als Dreißundvierzigjähriger ging er mit Eduard Schleich dorthin, der durch die großzügige Vereinfachung, die er den landschaftlichen Formen der Heimat zu geben mußte, durch die Verinnerlichung der atmosphärischen Vorgänge einen folgenreichen Fortschritt über Bärkel hinaus bedeutet. Einmal auf dieser französischen Reise erschien auch Spitzweg die Stunde, in der er Maler und nur Maler zu sein wagte: ihre Frucht ist das mit Recht von der Nationalgalerie erworbene „Strauenbad in Dieppe“ mit dem wohlthuend silberigen Gesamton des Strandes, dem blighaft sicher gesehenen Rückenakt und den lustigen Farbenfunken, die die Piepenbeladenen Bauersfrauen durch das Rot und Dunkelgrün ihrer Röcke über die Düne verstreuen. So einzig steht diese Tat auch in Spitzwegs malerischem Werke da, daß man sie sich lange Zeit nur als eine Kopie nach einem Franzosen erklären konnte; da aber trotz angestrengten Suchens das angebliche „Original“ bisher nicht zu finden war, kann man wohl den vollen Kranz auf dem Haupte des alten Müncheners lassen.

Es liegt etwas Wahres in dem Wort, daß die Natur der Schweiz so schön und so laut sei, daß sie eine große Malerei, die dem Gegenstande doch etwas aus Eigenem schenken möchte, nicht aufkommen lasse. Gewiß hat das reiche und gebildete Patriziat der schweizerischen Städte nicht die Maler gefunden, die neben den Schöpfern der holländischen Doelenstücken, neben den Verherrlichern der großen englischen Gesellschaft ebenbürtig auftreten könnten, gewiß blieb die Landschaftsmalerei dieses beliebtesten aller Touristenländer oft genug in unselbständiger Beschreibung, im Vedutenhaften stecken. Der liebe Gott selbst hat eben, als er die Schweiz erschuf, mehr auf Vielseitigkeit als auf Einheit, mehr auf Verblüffung als auf tonig verschmolzene Stimmung gearbeitet, und zumal eine Zeit, die auf den braungoldenen Ton gut abgelagerter holländischer Bilder eingestellt war, mußte die allzu leicht bestaunbaren Wunder des Vierwaldstätter Sees und des Berner Oberlandes als unmalersisch empfinden. Und doch kann nicht vergessen werden, daß die Schweiz von Conrad Witz und Holbein bis auf Segantini und Böcklin eine Reihe von Entdeckern der Farbe und der Raumkunst beherbergt hat, denen allen gegenüber man freilich mit dem Einwurf einer merkwürdigen Zerteiltheit des Aufbaues, eines deutlichen Auseinanderfallens der malerischen Vision nicht zurückzuhalten braucht. Besonders um die Wende des achtzehnten zum neunzehnten Jahrhundert hat die Schweiz eine verhältnismäßig große Anzahl von Malern hervorgebracht, die das Gesamtbild der deutschen Kunst zu beeinflussen imstande waren, meist allerdings ihre Tätigkeit, oft auch ihre Entwicklung außerhalb der Grenzen des kleinen Landes fanden. Die lebenswürdigste Erscheinung unter ihnen ist der Dichter, Buchhändler, Zeichner, Radierer und Aquarellist Salomon Gessner aus Zürich (1730—1787). In seinen radierten Landschaften findet man Spuren Waterloos, auch zu Claude Lorrain und Poussin hat er hinaufgeschaut, und als er seine zahmen, behaglich empfundenen Idyllen mit wirksam leuchtenden Bildchen und blumigen Vignetten schmückte, da ging er nicht allzu weit von den Wegen ab, die Gravelot, Eisen, Choffard und Moreau gewiesen hatten. Aber das Leben und Rauschen jedes einzelnen Baumes ist stärker bei ihm, als bei den Franzosen, wo alles der ornamentalen Festlichkeit dient, seinen Saunen und Nymphen ist in ihrer Nacktheit wohlher und ruhiger zu Mute, als den französischen Verwandten, die in jedem Augenblick nur für das süße Epigramm des Leibes, das der Franzose unter der Liebe versteht, zu existieren scheinen. Diese ungebrochene Selbstverständlichkeit beglückten Waldmenschentums, die weit mehr aus den Bildern des von Gottfried Keller so hochgeschätzten Buches, als aus seinen Zeilen spricht, sie verbindet ihn über das Jahrhundert hinweg mit Böcklin, der ja ganz als Idylliker begann. Scheinbar viel weiteren Wurf wagte Gessners Stadtgenosse, Johann Heinrich Füssli (1741—1825), der gleich Holbein in London Erfolg und Ziel seines Lebens fand. In Rom geriet er unter den Einfluß von Winkelmann und Mengs, er suchte Shakespeare und Milton in Farbe und Leinwand zu übersetzen, er berührt sich auch mit

dem Ideenkreis des Krausen englischen Gedankenmalers William Blake. Dabei ist sein farbiges Sehen immer stark und eindringlich, wenn auch oft unklar. Wandernd feierte auch ihre Triumphe Angelika Kauffmann aus Chur (1741—1807), die von Sir Joshua Reynolds heiß aber vergeblich umworben wurde. In einer süßlichen, den Spätitalienern abgesehenen Weise malte sie griechische Liebesagen und römische Männertugend, bisweilen folgte sie in Bildnisgruppen ganz dem englischen Porträtstil. Am eigensten ist sie noch in ihren Damenbildnissen, in denen ihr oft die Verschmelzung der Farben überraschend gut gelingt; freilich streut sie reichlich viel Zucker über die Seelen ihrer Modelle, und vor dem berühmten, mit raffiniertem Geschick drapierten Bilde der Vestalin in der Dresdner Galerie braucht man nur an Raffaels Donna Velata und an Savoldos glühend lockende Zigeunerin zu denken, um das bestechende Werk der Schweizerin als zweiten Aufguß zu empfinden. Den inneren Zwang, sich von einem Erlebnis des Auges Rechenschaft zu geben, spürt man stärker bei dem wenig bekannten Joh. Heinrich Lips (1758—1817), einem dritten Züricher, dessen medaillenhaft scharfzügiges Porträt Lavaters auf der Berliner Jahrhundertausstellung Aufsehen erregte, und besonders bei Anton Graff aus Winterthur (1756—1811), dem Porträtisten unserer Klassiker. Seine Gesichter in den ausgeführten Bildern sind meist zu sehr Ölfarbe geblieben, die Augen arg auf Wirkung zugespitzt, Anordnung und Beiwerk aber wie in dem Dresdener Selbstbildnis und in dem Sankt Gallener Bild des Stechers Zingg, der, die Hand vor den Augen, die Mappe auf den Knien, emsig die Natur belauscht, ist keineswegs banal und stets dem Haupteindruck weise eingeordnet. Skizzenhafteres, wie die Elise v. d. Recke in der Dresdener Bibliothek mit dem eigenfönnigen Reiz der weichen, ein wenig stumpfen Nase und dem fliegenden Rosa der Wangen, hat oft die volle Frische des Lebens. Seine späten sächsischen Landschaften geben den Ausschnitt aus der Natur durchaus wirksam, ohne ins Kulissenhafte zu fallen und haben schöne Tiefe. — Fast um eine Generation jünger ist Graffs Stadigenosse und Schüler Jul. Joh. Bidermann (1762—1828), dessen Partenkirchener Landschaft in der Nationalgalerie freilich in der unaufdringlichen Art, mit der die Berge in die Ferne zurückgeschoben sind, in der weichen Behandlung der langen Abend Schatten der Vordergrundsbäume weit über jene (ein Jahrzehnt später entstandenen) Landschaftsversuche des Meisters hinausgehen. Im Vergleich zur Reife und Ebenmäßigkeit dieses Werkes wird man die laute, bunte und vielerzählende Kunst des Zürichers Ludwig Vogel (1788—1879) zunächst als einen Rückschritt empfinden; vor seiner „Sahrt zur Tellskapelle“ etwa wird man schneller mit der Aufzählung der Dinge fertig, die nicht auf dem Bilde dargestellt sind, als mit dem Gegenteil. Dennoch entspricht diese kaltblaue Buntheit, dieses Gewimmel dem Charakter der Schweiz mehr, als es geschlossene, ruhige Stimmungseinheit im Sinne der reifen Holländer tun würde, wie denn wohl eine nach japanischen Grundsätzen verfahrenende Malerschule der Natur und Bauweise des zackigen Landes am ehesten gerecht werden würde. Manche Eigenschaften Ludwigs Vogels deuten schon auf Ferdinand Hodler hin. Eine ähnliche Selbstständigkeit gegenüber den Gesetzen des Galerietones wird man bei dem Berner Rudolf Durheim (1811—1895) finden, dessen wohl aus den vierziger Jahren stammende Darstellung seines Ateliers bei Kerzenbeleuchtung in ihrem magischen Rotbraun mit eigenen Augen ersehen, nicht etwa bei Schalcken abgesehen ist. Der größte Name der Schweiz aus dem neunzehnten Jahrhundert sei nochmals am Schlusse dieses Abschnittes ausgesprochen: Gottfried Keller, der sich als Maler versuchte, ehe er es unternahm, Menschen mit Schriftzeichen zu meißeln, war ein ängstlicher, aber koloristisch feinfühliges Idylliker der Landschaft im Sinne Geyners; kaum können wir in dem Maler den machtvollen Baumeister des „Grünen Heinrich“ und des „Martin Salander“ entdecken.

Im Südwesten Deutschlands mußten sich die Einwirkungen der Pariser Schule naturgemäß mit besonderer Stärke geltend machen. Nennen wir von Stuttgarter Künstlern August Friedrich Oelenhainz (1745—1804), der die erregten, mißvergnügten und wenig edlen Züge des Dichters Schubart recht lebendig festzuhalten wußte, nennen wir Ludowike Reichenbach, spätere v. Simanowitz (1761—1857), die auf Grund einer feinen Pariser Spätrokokoerschulung

das in seiner vornehmen Melancholie und der geglückten Vereinfachung aller Formen und Farben so gewinnende Schillerbildnis des Marbacher Gedlenhauses malen konnte, vor allem aber Gottlieb Schick (1779—1812), der die gute Empirekunst Jacques Louis Davids heimbrachte und in dem Bilde der ersten Gattin des Bildhauers Dannecker durch die unbefangene Haltung, die er dem reizvollen, doch ein wenig grobzügigen Modell gab, ganz besonders aber durch den frischen Freiluftton, mit dem in lebendiger Pinselführung das weinrote Kopftuch, das feuerrote Mieder und das fließende, klassisch-weiße Gewand vor den blauen, wolkigen Grund gestellt sind, noch heute bei den Besuchern der Stuttgarter Galerie Aufsehen zu erregen vermag. Freilich war dies eine einmalige Höchstleistung — was er für die Familie Humboldt malte, ist glatt und sorgsam, auffällig reliefmäßig empfunden. Das beliebte Kinderbild Adelheids und Gabrieles von Humboldt besticht zuerst durch die innige Umschlingung der beiden Kleinen, an malerischer Haltung und erlesenem Farbenreiz muß es aber dem Bilde der v. Langerschen Kinder von dem verschollenen Bernhard Kausch weit nachstehen! Ein unleidlicher Akademismus, den höchstens eine frische Entschlossenheit zu lebhafter und vertiefter Farbe mildert, herrscht in Schicks klassischen Versuchen: einem Apoll unter den Girten, dem wenig von Poussinschem Adel mehr anhafter, einer gelecten Allegorie der Eitelkeit. — Ganz zum Pariser wurde der badische Baron Karl Steuben (1788—1856), der den größten der Humboldts, Alexander, in gewiß wirksamer, aber unverhämmt theatralischer Aufmachung und in dicker, schwerer Farbe malte.

In Jessen, das durch die Kasseler Galerie — an Gediegenheit der Auswahl eine der allerersten der Welt — und durch das in schönerer Natur nachgeschaffene Versailles Wilhelmshöhe seiner Fürsten einen anregenden Mittelpunkt künstlerischen Schaffens erhalten hatte, kam die viel wandernde und weitverzweigte Malerfamilie Tischbein auf. Von prunkvollen, noch ganz im Sinne der trompetenden Alexandriner der Hofkunst des Sonnenkönigs vor wallende Vorhänge, massige Säulen und eroberte Feldzeichen gestellten Repräsentationsfiguren, wie sie Johann Heinrich der Ältere (1722—89) aus seinem Landgrafenpaar machte, geht es in dieser Sippe zu der blassen zahmen Interieurvornehmheit, mit der Johann Friedrich August (1750—1812) den etwas bitteren Reizen der Erbstatthalterin von Holland gerecht wurde (Exemplare im Haager Mauritshuis und im Berliner Schloß) und zu der großen Erfassung eines großen Moments, die Johann Heinrich Wilhelm (1751—1829) zu seinem herrlich in große Linien gestreckten, musterhaft auf gelbgrau und rostbraun vereinfachten „Goethe in der Campagna“ beflügelte, in dem das Städel'sche Institut wohl das wertvollste aller Goethebildnisse besitzt. Ganz im Gegensatz zu dem Sinn ihres Names lassen die Tischbein sich fast immer durchaus von ihrem Gegenstande tragen. Eine Ausnahme macht nur der eben genannte Größte von ihnen, Goethes Freund, der nach vielen Fahrten im Vogtberühmten Lutin landete und in der frischen Luft des Nordens eine recht bemerkenswerte Ursprünglichkeit gewonnen zu haben scheint. Sein 1810 gemaltes Bildnis der Dichterin Christine Westphalen — die Dame weißgekleidet am Schreibtisch mit leichtrosa getönter Schreibunterlage vor grauem Grunde — überrascht durch die Freiheit des Pinselstriches, und seine wie dieses in der Hamburger Kunsthalle bewahrten Stilleben: Tulpen, Äpfel, Birnen — haben in ihrem Abscheu vor allem komponierten, in der starken Hervorhebung der Gewalt der Objekte etwas, was schon an die Befreiung vom Muster der Kalf und Huysum denken läßt, eine Befreiung, die wir in Wirklichkeit erst Carl Schuch und Cézanne verdanken sollten. Noch zwei andere Tischbeins, der alte Johann Jakob (1725—91) und dessen Neffe Christian Wilhelm (1753—1824) waren lange im Norden tätig, beide in Hamburg.

Eine zunächst kulturlos wirkende, bauernhafte Buntheit, ein Wirtschaften aus dem Vollen des rasch empfangenen Eindrucks heraus ist es, was uns entgegentritt, sobald wir anfangen, Hamburgs Kunst aus der ersten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts zu betrachten, die Malerei dieser akademielos glücklichen Stadt, wo das Leid und der Lärm schwarzer Hafengassen durch die spiegelnde Freude der Alster und durch steif aufgereichte Blumen um wohlverschlossene Kaufherrnwillen aufgewogen wird. Etwas helles, Inselhaftes,

Nordisches, aller vergiftendsten deutschen Träumerei Fremdes. Die Stadt, in der im siebzehnten Jahrhundert der Wouwermanschüler Matthias Scheits wirkte, ist um 1800 malerisch gar nicht mehr nach Holland, sie ist nach Norden, nach Kopenhagen gerichtet, an dessen Kunstschule Jens Juel den glatten Reiz der Rigaud und Nattier in heimischer Umdichtung vertrat, Abildgaard die Stilgröße Michelangelos mit ernstem, dunklem Ringen umwarb, Eekersberg dann mit seiner unerhörten Scharfsäugigkeit die faltleuchtende Farbe Jacques Louis Davids der heimischen Bildnisgruppe, dem heimischen Marinebild anpaßte. Und doch wäre es falsch, zu sagen, daß die französische Kunstkultur durch die kühle Verhaltenheit, die wachsame Naturliebe ihrer dänischen Erben gedämpft, das unbedingt Herrschende in der Malerei des deutschen Nordens und Nordostens geworden wäre. Die sicherlich originellste Persönlichkeit unter den damaligen Malern dieser Gegend, Philipp Otto Runge (1777—1810), ist gewiß so nicht zu erklären. Als Schriftsteller — er war der Freund Ludwig Tiecks und rang ehrfurchtsvoll mit Goethe — pflegt er eine tiefe und echt christliche Mystik und weiß zugleich das Glaubensbekenntnis unseres letzten malerischen Impressionismus auszusprechen, als Maler setzt er in unbefangenen Dilettantismus ganz reine, ungebändigte Lokalfarben unter dicke, fettige Atelierschatten, und wirft dazwischen wieder eine in erstaunlichster Weise beobachtete Lichtwirkung. Freilich dürfen wir hierbei nie vergessen, daß wir doch eigentlich nur die Werke aus Lehrjahren vor uns haben. Seine fast sämtlich in der Hamburger Kunsthalle aufbewahrten Werke verteilen sich in Gruppenbildnisse im Freien, eine religiöse Darstellung, die Ruhe auf der Flucht nach Ägypten, und in die Allegorien der Tageszeiten, von denen allerdings nur der „Morgen“ in Farben ausgeführt wurde. Fast überall finden wir da zusammen: Menschengestalten, die mit gewaltiger Energie, aber viel zu starkem Relief hingesezt sind, Blumen, großblättrig, mit inniger Liebe angeschaut, als mithandelnde Personen, atmosphärische Vorgänge, die mit Seemannsphantastik angeschaut vergeblich danach ringen, sich die derben Formen des Vordergrundes zu unterwerfen. An „Ringen“ klingt der Name Runge an, und dieses Ringen eben macht uns den Frühverstorbenen teuer. So werden wir ihm die falsche Lyrik des frühen Bildes verzeihen, in dem er sich mit der Gattin umschlungen und mit dem Bruder als Kontrapost im Walde malte, an den stolzen Senkrecht des Bildes der Eltern (Tafel 38) unsere Freude haben und im Geiste mit den Hülsenbeckischen Kindern, die am Gartenzaun, von Sonnenblumen überdacht, das jüngste Geschwister im Karren davonführen, noch einmal ins Leben hinausstrampeln. So wollen wir mit der in allen Regenbogenfarben schillernden, mit Bedeutungen vollgeladenen Symphonie des „Morgens“ mitschwingen, wo Putten von verdunkelten Sonnenbällen weggestoßen werden, Kinder im schilfigen Gras erwachen, Engelschöre aus Lilienkelchen steigen und ein schlanker Frauenleib gleich einer Fontäne emporschnellt. Und im stillen wollen wir dabei an den vierten Satz der Neunten Symphonie denken, wo ja auch nicht alle Fragen reinlich gelöst sind. Die mit seltsamer Energie durchgeführte Blumen- und Rankensprache Runges, in der er seine „Tageszeiten“ gestaltete und gelegentlich auch Buchdeckel und anderes entwarf, dringt zwar selten zu wirklicher Stilisierung vor, aber sie ist jedenfalls ganz im Sinne modernster Kunstgewerblicher Bestrebungen nur auf sorgsamste Naturbeobachtung, nirgends auf Nachahmung vorhandener Kunstformen gegründet. — Deutlicher als bei Runge ist die Abhängigkeit von dänischem Malwerk bei einem zweiten, noch jünger verstorbenen Hamburger, Julius Oldach (1804—50), so deutlich, daß immer noch nicht genau entschieden werden konnte, ob das hier unter seinem Namen abgebildete Stück, das in den schweren Formen und der feinen Stimmung aus graugelb und grün so ungemein eindrucksvolle Bild des lesenden alten Müllers (Tafel 36), wirklich Oldachs oder irgend eines unbekanntes Dänen eigen ist. Gehört es unserm Landsmann, so müßten wir in ihm einen betrauern, der das Zeug zu einem zweiten Holbein gehabt hätte: in wenigen Bildern ist der Reiz von Medaille und Tapete so innig verbunden. Und gern möchten wir dem edelstirnigen, großblickenden Knaben, den uns Oldachs gemaltes und noch besser sein gezeichnetes Selbstbildnis kennen lehrt, so hohen Flug zutrauen — wobei nicht zu verschweigen ist, daß seine zahlreichen kleinen Verwandtenbildnisse, unter denen

uns manche alte Frau besonders gespenstisch nah anschaut, bei aller Feinheit nicht allzu sehr über den Stil der damals so beliebten Porträtminiatur auf Elfenbein hinausgehen. Oldach, der später nach München zu Cornelius ging, fand dort den Tod, aber nicht das gelobte Land. Auch er fing dort an, der Mode folgend, Bildchen zu Dichtungen zu malen. Sein „Hermann und Dorothea“, sein „Mephisto und der Schüler“, die er so schuf, haben eine altdeutsch sein sollende gesuchte Ungeschicklichkeit der Zeichnung, aber wenigstens ist eine innere Ehrlichkeit des Formenlebens darin, die den Rahmen der Primitivität nicht Lügen straft. Ganz ähnlich wie bei Oldach verlief der Entwicklungsgang bei zwei anderen frühgestorbenen Hamburgern, Erwin Speckter (1806—35) und Viktor Emil Janssen (1807—45): jener, ein feiner Zeichner in Silberstift, gibt seinen gemalten Bildnissen oft eine puppenhaft steife Haltung, aber in seinem Rundbilde der „Marien am Grabe“ verrät durch die vielen Perugino-Anklänge hindurch die tiefe und eigenartige Farbenstimmung das echte Malerblut; dieser vermag auch in religiösen Darstellungen eine echte und edle Freude an schimmernder Muskelpoese zu wahren. Erwins langlebigerer, auch als Illustrator bekannter Bruder Otto Speckter (1807—71) und Jakob Gensler (1808—45) vertraten die Landschaft, Speckter als ein im Ausschnitt sicherer, in der Farbengebung kräftiger, aber nicht sehr persönlicher Künstler, Gensler besonders glücklich in zarten Dämmerstimmungen. Friedrich Karl Groeger (1766—1838), Heinrich Jakob Aldenrath (1775—1844) und Günther Gensler (1803—84) leisteten im Porträt Ansehnliches — die beiden ersten folgten ein wenig zu sehr der feurigen, aber nicht immer wahren Farbe Lawrences, Gensler ist gedrungen und nüchtern, sein großes Gruppenbild des Hamburger Künstlervereins vom Jahre 1840 gibt freilich mehr eine Philister-verschwörung, als ein gefelliges Zusammensein. — Der eigentlichste Maler unter all diesen Hamburgern, der auch rein durch die numerische Ausdehnung seines Werkes Stärkste unter ihnen, Friedrich Wasmann (1805—86), hat kaum an seinem Geburtsorte gewirkt. Er studierte bei Naef in Dresden — einem feinsinnigen Koloristen, der über der damals üblichen Bibel- und Literaturmalerei wenigstens das Malen nicht vergaß — zog nach München und Rom und verbrachte den größten Teil seines Lebens in Südtirol, wo er hochbetagt und unbeachtet in Meran starb. Dem norwegischen Maler und Kunstfreunde Bernt Grönvold, der sich mit der Hamburger Kunsthalle in den Besitz der Hauptmasse von Wasmanns Werken teilt, blieb es vorbehalten, die Deutschen durch eine glänzende Publikation auf den vergessenen Schatz aufmerksam zu machen, den sie an der Leistung dieses Einsamen besaßen. Altstudien, an denen die poröse Weichheit des Fleisches vielleicht schwungloser, jedenfalls aber wahrer erscheint, als der metallische Prunk Viktor Emil Janssens, stehen bei ihm neben Porträts, die das lässige Hingegossenheit eines jungen Bozener Elegant, den feingliedrigen Adel einer vor südlicher Landschaft sitzenden jungen Frau und die aufrechte Würde einer mild-ernsten Pastorsgattin mit gleicher Eindringlichkeit zu geben vermögen. Sein Erstaunlichstes aber sind die Landschaftstudien, die ihm um 1830 gelangen. Wenn er im leuchtendsten aller grünen Töne einen Hügelrücken sich vor uns dehnen läßt, mit fließenden Schatten und mit vereinzelt Bäumen, die wie zu einem Ziele zu einem schrägdachig würdigen Bauernhofs hinzueilen scheinen, wenn er die eisglitzernden Berge das Meraner Tal umrahmen läßt (Tafel 37), gleichwie der Chor sich um die Tragödie schließt, wenn er den durchschneidenden Weg eines Blumengartens sich fast senkrecht das Bild hinaufziehen läßt, so hat dabei seine Handschrift eine Sicherheit und Breite, eine erregte und erregende Kraft, die man gewiß bei keinem Deutschen der Zeit, eigentlich auch nicht bei dem immer etwas launischen und mosaizierenden Constable findet. — Mit Wasmann ist die Reihe der wirklich eigenartigen Persönlichkeiten unter den Hamburger Malern geschlossen, die späteren, bei denen sich auch dänisch-norwegische mit Münchener Eindrücken kreuzen, bringen bei aller Tüchtigkeit wenig Überraschendes. Christian Morgenstern (1805—67) gab Wald- und Wasserfalllandschaften vieler Gegenden, das untere Stockwerk der Natur kommt bei ihm im Verhältnis zu den atmosphärischen Gewalten schon räumlich meist zu gut weg. Sein Schüler Wilhelm Lichtenheld (1817—91) geht an Poesie der Atmosphäre und im großen stimmungsvollen Aufbau

weit über ihn hinaus, wie sein in der Hamburger Kunsthalle bewahrtes Bild einer sumpfigen Hochebene beweist. Das atmosphärische Sehen ist auch die stärkste Kraft Hermann Kauffmanns (1808—89), leider kommt es in seinen Skizzen und Studien stärker zur Geltung als in seinen ausgeführten Werken, die in der Farbe oft unzeit, in der reichen Staffage zu künstlich gestellt sind. Immerhin fehlt Kauffmanns Wald- und Landarbeitern durchaus der häßlich mit dem wohlhabenden bürgerlichen Käufer liebäugelnde Genrezug, der die meisten Werke der Knaus und Vautier trotz allem guten Malerwissen so unerfreulich macht. Ähnlich ungleich ist Valentin Raths (1825—1905), der schon in reiferen Jahren nach Düsseldorf und Italien ging. Oft weiß er ganz einfache Motive, dunkle See von riesigen Wolken überschattet, von Wegen durchschnittenes kahles Hügelland, eine weit zurückweichende Küste unter Schäfchenwolken mit fast homerischer Größe zu gestalten, daneben stehen anteillos gemalte Veduten. Nicht sehr weit von der Art eines Valentin Raths stehen der Hesse Adolf Carl (1814—45), der Kieler Sophus Claudius, der eine griechische Landschaft ganz ohne Rommanskhe Pathetik und doch mit viel Größe und Weiträumigkeit malte, Adolf Friedrich Vollmer (1807—78), auch ein Eckersbergerschüler, und Christian Friedrich Nerly (1800—75), der nur mit einem Teil seiner Tätigkeit nach Hamburg gehört und dessen bezeichnendstes Romfahrerwerk, „der Transport eines Marmorblockes für Thorwaldsen“, in der unnötig aufgeregten Staffage den Einfluß Leopold Roberts, in den prächtig gemalten Wolken aber die gute nordische Schulung verrät.

Dresden, das im achtzehnten Jahrhundert wohl die führende Kunststadt in Deutschland war und das in seiner nicht nur überreichen, sondern auch sehr schnell populär gewordenen Galerie einen ebenso unschätzbaren wie gefährlichen Schatz künstlerischer Anregungen hütete, ist mit seinen wertvollsten Malern zu Anfang des neunzehnten Jahrhunderts gleich Hamburg in auffallendem Grade dem Norden zugekehrt. Der Name „Elbsflorentiner“ trafe für diese seit ein paar Jahren uns wieder so lieb gewordenen Meister ganz und gar nicht zu. Freilich sind sie ja auch fast alle Söhne des Nordens. Nichts vom Pastellstaub und Puder der Rosalba Carriera, auch nichts von der etwas fettigen Eindringlichkeit Graffs, der ja lange in Dresden lebte, findet man in dem gewaltig in die Höhe gestreckten Bildnis des Barons Rohrscheidt, das der in Dresden ausgebildete Schweriner Johann Christian Wildt (zirka 1775—1820) im Jahre 1804 malte. Etwas jugendlich neuartig Strenges liegt in der Auffassung des Malers, diesen prächtigen, in hellstes Seidenblau gekleideten alten Herrn vor torbraunen Häusern, die viel kleiner erscheinen als der Spaziergänger, einherschreiten zu lassen. Dieselbe herbe, freilich den Gegenstand nicht immer künstlerisch bewältigende Frische zeigt Wildt auch in seinen Schweriner Schloßveduten und Einzugsbildern. Was bei Wildt als frische Schärfe angesprochen werden kann, wirkt als leblose Härte bei dem nach fahrtenreichem Leben 1820 in Dresden ermordeten Rheinländer Franz Gerhard v. Kugelgen (geb. 1772). Seine Bildnisse Goethes und Schillers, bei denen der Künstler sich gewiß vieles von geistigem Heroentum gedacht hat, haben als Malerei den schmutzigen Glanz lackierten Metalls, der unruhig fiebernde Blick muß in seinen übrigen Porträts, wie in dem Sernows in der Dresdener Galerie, oft über die mangelnde Farbenkultur hinweghelfen. Und doch stand Kugelgen einem Manne nahe, der den Glanz seiner und zarter Lichtstimmungen zwar einem durchdachten Zeichnungs- und Kompositionsprinzip unterordnete, über dessen Pinsel aber nie ein unvornehmer Farbenklang gekommen ist: Kaspar David Friedrich (1774—1840). Dieser wohl nicht begabteste, gewiß aber geschlossenste und meisterhafteste aller deutschen Landschaftler, schon durch seine Geburtsstätte, Greifswald, im damaligen Schwedisch-Pommern, nach Skandinavien verwiesen, war viel in Kopenhagen, behauptet sich aber durchaus neben Eckersberg durch seine weniger blendende und vielseitige, aber unendlich mild überzeugende Art (Tafel 40). „Und der wölbende Himmel über uns allen“, das ist der Grundton seiner Bilder, die einen tief gläubigen Pantheismus mit rein malerischen Mitteln predigen. Gewiß spannte Friedrich, fast ausschließlich Landschaftler, sein Wollen weniger hoch und weit als sein Landsmann Runge, aber Wollen und Können decken sich eben fast vollständig bei ihm. Was in

seiner malerischen Arbeit zunächst vielleicht Schüchternheit ist, das sorgfältige Ausfüllen einer vorgezeichneten Umrisslinie, das wirkt zuletzt als monumentale Erdkunde, als erlebte Stillisierung gewaltiger Weltstrecken. Die Heereszüge jagender Wolken, die ordnende Kraft symmetrischer Sonnenstrahlen, das trotzig aufbäumende Prophetentum dreier entlaubt aufragender Winterbäume, die fliegend emporgerichteten Eissplinter über gescheitertem Schiffe, die wie die Wolle weidender Schafe gewellte lockere Ackererde, die feierlich wie Tempelwächter vor grüner Parklandschaft stehenden Kiesenbäume, alles das wird nur ganz selten, wie in dem als Altarbild gedachten „Kreuz im Gebirge“ aufdringlich beredsam. Sein spielendes Grün, sein samtiges vornehmes Braun, vor allem aber das herrliche Orangeviolett seines bewölkten Abendhimmels befriedigen auch den Farbenschmecker, dem die Oberfläche seiner Bilder zu glasig ist. Brentano hat ihn früh bewundert, den man als den Ketter all des seelischen Erlebens preisen soll, das bei Klopstock und dem Ossian des achtzehnten Jahrhunderts echt ist. Neben der weiten, von gewaltigem Wind überfluteten Ebene liebte sich Friedrich aber auch den geschlossenen Raum, in den Licht und Luft nur hineinschauen: sein Bild eines jungen Mädchens, das aus dem Atelierfenster des Künstlers auf ein Segelboot und eine Pappelreihe hinausguckt, steht als stimmungszartes Interieur bedeutsam neben den ähnlichen Werken des Schweizers Rudolf Durheim, der Berlinerin Louise Henry, der Morgenstunde Moriz v. Schwind und vor den großen Offenbarungen Adolf Menzels. Ein anderer aber, ein naher Freund Friedrichs, gleich ihm ein Nordländer und Kopenhagener Schüler, Georg Friedrich Kersting aus Güstrow (1785—1847), brachte das Zimmerbild der ersten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts in einigen seiner wenigen Werke zur Vollendung. Es sind nicht die teppichschweren, an buntem Glase reichen Räume Vermeers, die er malt, nicht die Dielen Pieter de Goochs, in denen man durch Tapete und Täuschung hindurch das warme Rot der Ziegel spürt, es sind die stillen, armen, mit weichen Gazevorhängen bräutlich geschmückten Stuben in sich versenkter Menschen, Zimmer, durch die das Licht seine verhaltene Melodie singt. Ein lesender Mann bei Kerzenlicht, der Maler selbst, wie er am Schreibtisch zeichnet, ein junges Mädchen am Klöppelrahmen, das dem toten Bräutigam nachtrauert, dessen blumenbekränztes Bild an der Wand hängt — solche Dinge gibt er mit letzter Überwindung und Verdeckung jedes malerischen Mittels. Ganz tritt aus diesem Kreise heraus das große etwas ungeschlachte Magdalenenbild, das die Dresdener Galerie seit kurzem von ihm besitzt, gewiß zeigt sich der Künstler hier aber von den sattfam bekannten Altmeisternustern anerkennenswert frei. Kersting, Kugelgen und eine Kugelgen-Schülerin, Karoline Bardua, haben den lieben Meister Friedrich gemalt mit seiner hageren, schüchtern heruntappenden Gestalt, dem weichen hanseatischen Mädchengesicht und den glühend suchenden grauen Augen. — Der Arzt Carl Gustav Carus (1789—1869), der auch manches Landschaftsbild im Sinne Friedrichs gemalt hat, hat die Kunstgedanken des Meisters und seines Kreises in Schriften ausgesprochen. Heftigere Töne als Friedrich schlägt sein engster Freund, der Norweger Joh. Christian Claussen Dahl (1788—1857) an, der erst mit 30 Jahren nach Dresden kam und, durch seine Geburt fast ein Stadtgenosse Henrik Ibsens, den windgepeitschten Birken, den schäumend durch Wehre brechenden Wasserfällen, den gejagten Wolken, die er malt, fast dieselbe zornige Liebe entgegenzubringen scheint wie der Apotheker von Spien seinen Menschen. Auch er weiß bisweilen einen Bergrücken herrlich vor uns auszubreiten, aber das gewaltsame Braun und Weißgrau in manchen seiner Bilder, die unruhig zackige Umrisslinie lassen seine Kunst meist absichtlicher erscheinen als die Friedrichs. Aus Dahls fruchtbarer Lehrtätigkeit gingen neben dem tüchtigen, nicht eben fesselnden Debutenmaler Karl Julius v. Leybold (1806—74) besonders der frühverstorbene vielgereifte Thomas Searnsley (1802—42) hervor, Dahls engerer Landsmann, zugleich aber durch Abstammung und Neigung zu den großen Meistern Englands hingezogen. Er hat Turner gemalt, wie er seine Bilder in der Londoner Akademieausstellung firmiert, seine Landschaftsskizzen haben wirklich etwas von dem sich raketenhaft Einbohrenden der Turnerschen Farbe, eine Qualität, die sich aber bei den ausgeführten Bildern wieder verliert.

Neben der still großen Landschafts- und Innenraumkunst der Friedrich und Kersting steht in Dresden, noch mehr als diese von der Öffentlichkeit abgewandt, die adlige Porträtmalerei eines Kavaliere, dessen Pinselzüge bisweilen das stürmende Tempo einer Suchebege verraten. Neben den knappen, kargen, man möchte sagen, amtlichen Bildnissen eines Vogel v. Vogelstein (1788—1808), der der Sohn Christian Leberecht Vogels, eines tüchtigen, aber wenig selbständigen Kokoformalers war, blüht auf den sächsischen Landschaften der vornehme Dilettantismus Ferdinand v. Rayski (1806—1890), der für einen Dilettanten entschieden zu schade war. Dieser halbe Pole, erst Offizier, dann Malersmann aus Neigung, der hinter sein Monogramm einen Hundekopf setzte — der Grad der Vornehmheit eines Menschen hängt wirklich, so barock es nun schon wieder klingt, von dem Grade seiner Intimität mit Hunden und Pferden ab! — dieser Charmeur mit den treu glühenden Augen und dem Milch- und Blut-Telut, als den er sich auf einer leidenschaftlich hingestoßenen Studie malte, er war ganz einfach der schlagkräftigste und natürlichste deutsche Porträtist in seinem Jahrhundert, von dem er nur die ersten sechs und die letzten zehn Jahre ungelebt ließ. Nicht der eigenste und gewiß nicht der gründlichste. Er muß irgendwann einmal mit Lawrence zusammengetroffen sein, von dem sein Hauptwerk, das hier abgebildete, 1843 gemalte Bildnis des Domherrn v. Schroeter (Tafel 46), geraden Wegs zu Whistler hinführt — Arrangement in Schwarz und Violett könnte man es nennen. So herrlich nun immer die ganz unabsichtliche Handschriftlichkeit der Pinselführung herauskommt, so sicher die wesentliche Geste der dargestellten Personen getroffen ist, so sehr wir bei ihm den Reiz einer goldbesäten Uniform, eines gut sitzenden Fracks und die vornehme Zweckmäßigkeit eines schlichten Jagdkostüms genießen können, so trifft doch mindestens auf viele seiner Bilder die einmal gefallene unfreundliche Bemerkung zu, daß es „Coaste“ seien, Festreden bei flirrenden Champagnergläsern, bei denen freiluftgewöhnte Jägerfellen den famosen Kerl, den Onkel Botho, oder die süße Cousine Malvida hochleben lassen. Die Schwere des Ringens um den Ausdruck schenkt man sich eben nicht ohne Verlust. Damit soll niemandem die Freude an einem Meisterwerk Licht in Licht wie dem Brustbild des jungen Grafen Einsiedel genommen werden, das jetzt verdienstermaßen in der Nationalgalerie hängt, damit verblaffen uns auch nicht die edlen Jugendgestalten Oswalds und Idas von Schönberg, die voll, ernst und freudig, wie aus einem Roman Immermanns heraustreten. Und was das beste ist, alle diese sächsischen Herren, die er malte, sächseln nicht im mindesten. — Der ständige Jagd- und Wohngast seiner Freunde, die ihm Gastlichkeit für Proben seiner Kunst boten, bleibt Rayski auch in seinen Bildern anderer Art: ein feck heruntererzähltes Jagderlebnis ist das 1803 gemalte, niemals fertigestellte Stück mit den über den Hügel stampfenden Wildschweinen, alles in einem zuerst befremdenden Grauviolett mit unerhört wenigen Pinselbewegungen hingestrichen, kleine Jagdanekdoten sind auch der auf dämmernder Heide das Liebchen lockende Birkhahn und die im Gebüsch aufmerkenden Häschen, Dankreden für schöne Sommerwochen die beiden groß angelegten, weitzügigen Schloßbilder Biebrichstein und Reinsberg. Freuen wir uns also, daß wir einen Mann hatten, der mit Fichtergeste zu malen verstand und dabei ohne den Segen der alleinseigmachenden Öffentlichkeit 84 Jahre alt wurde — aber die tief bescheidene Andacht, mit der Kaspar David Friedrich den Wundern des Himmels, dem Aufwachen und Einschlafen von Ebene und Hügel huldigte, wird bei uns, da wir nun einmal Deutsche sind, innigere und dauerndere Liebe finden.

Wie in der deutschen Geschichte die Tragödie der Römerzüge neben dem ernst erfreuenden Schauspiel der Sachsenrodung, der Deutschherren- und Hansentat, so steht in der deutschen Kunstgeschichte des neunzehnten Jahrhunderts die Bewegung, die wir nach ihren Anfängen die der Nazarener, nach ihrer menschlich stärksten Persönlichkeit die Richtung des Peter Cornelius, nach einem äußerlich auffallenden Kennzeichen ihrer umfangreichsten Erzeugnisse den Kartonstil nennen, glänzend aber unheimlich neben den bescheiden gesunden Bestrebungen, Naturwahrheit und das Sublime echt malerischer Werte innerhalb der neuen engeren Linien- und Formgesetze des Empire- und Biedermeierstils für das Bildnis, die

Gruppe im Zimmer, die Landschaft hinüberzuretten. Als eine im Wortsinne ultramontane Bewegung kann man sie bezeichnen, sie, die so gotisch=altdeutsch bisweilen auszusehen vermochte, zuletzt sich aber immer der bequemen Formensprache der Raffaelschule bediente. Eine ungeheure Menge edelster Kraft ist in ihr, die fünfzig und mehr Jahre über alle Kunst großen Zuges in Deutschland kommandierte, den eigentlichen Zielen malerischen Darstellens entfremdet worden, und doch ebenso wie wir Deutsche um den heißen Schwung des Sehens, der unsern Besten eignet, um den Blick ins Grenzenlose ärmer sein würden ohne die gewaltige Spannung hohenstaufischer Verstiegtheit, ebenso wird vielleicht die Zeit wiederkommen, die die Kunst der Carstens und Overbeck, vielleicht auch die des Cornelius als etwas dem deutschen Geiste auf einer bestimmten Stufe Notwendiges empfindet. Jedenfalls sind die beiden von uns heute am meisten geliebten Monumentalkünstler unseres neunzehnten Jahrhunderts, Anselm Feuerbach und Hans von Marées, nicht nur nicht ohne Italien, sondern auch nicht ohne das nazarenisch=cornelianisch gesehene Italien zu denken: Feuerbach zeugt in seiner Formengebung und Kompositionsweise, Marées, der in seiner Betonung des reinen Daseinsbildes gewiß im schärfsten Gegensatz zum Vorgangspathos des Cornelius steht, in seiner Vereinfachungsweise von dem widerwillig ertragenen Einfluß des energischen Düsseldorfers.

Als Führer auf der Flucht nach dem Süden, die durch Winckelmann, den Propheten römischer Marmorpracht, durch Goethe, der seine formreinsten Werke in Italien empfing, durch Raphael Mengs, der als Erbe bolognesischer Spätreise den Parnas in der römischen Villa Albani malte, für uns angebahnt war, trat ein Jüngling derselben Kopenhagener Akademie auf, die den feinsten der Hamburger Farbenpoeten, die der tief durchgeistigten Landschaftskunst Caspar David Friedrichs so viel Unregung gegeben hatte: der Schleswiger Asmus Jacob Carstens (1754—98). Er, der sich daheim merkwürdigerweise an Kirchenbildern des Rembrandtschülers Juriaen Owens begeistert hatte, lernte auf der Akademie die Gipfe nach der Antike auswendig, statt sich mit Farbe und Pinsel zu üben. Die Sehnsucht sein Schicksal zu erfüllen jagte ihn nach Italien — das erstemal kam er nur bis Mantua, wo die geschwollene, aber mit ihren stürzenden Kupferbraunen Leibern eindrucksvolle Freskenkunst Giulio Romanos ihn gefangen nahm, das zweitemal erreichte er Rom auf dem Umwege über eine Berliner Akademieprofessur. Rom, wo Fernow, der Herausgeber Winckelmanns, auch sein literarischer Herold werden sollte, gab den Schwindsüchtigen dann nicht wieder her. Das Jahr 1795, in dem Carstens dort eine Ausstellung seiner Skizzen veranstaltete, — ein großes Monumentalwerk wirklich auszuführen war ihm nicht beschieden — ist zugleich das Geburtsjahr der deutschen Kartonkunst. Es muß aber betont werden, daß im Gegensatz zu den Werken mancher Nachfahren, den vergilbten, mit einem Gewirr grauer Kohlenzüge bedeckten Papierwänden, die den Schrecken aller deutschen Museen bilden, in Carstens' Zeichnungen nicht nur hohe und tiefe Gedanken ausgedrückt werden sollen, sondern daß auch der Gedanke bis in jede Muskelbiegung, in jeden Linienrhythmus hinein seine zwar nicht malerische, aber doch handschriftliche Form gefunden hat. Der Mann, der das Hamburger Selbstporträt in farbigen Kreiden geschaffen hat mit seiner ehern sicheren Flächenverteilung und dem irr ergreifenden Blick der wasserblauen Augen, der in den Rötelblättern „Sommer und die Griechen“ die warmfeuchte Frische der Jugend und die versinkende Trockenheit des Alters bis an die letzten Hautreize nachzuempfinden verstand, steht als Zeichner in seinen Gipfelingen neben Prud'hon und Ingres. Gewiß fehlt es in seinem Werk nicht an Lesefrüchten wie „Die Geburt des Lichts“, wo Michelangelos Sixtinadecke allzu deutlich hindurchschimmert, aber bisweilen ist er auf eigenen Wegen den tiefsten Blutgeheimnissen der Antike so nahe gekommen wie nur Glück in der Musik. Wenn er uns nach Lucians Text die Überfahrt des Megapenthes entwirft, der von Charon in seinem Nachen zurückgeholt wird, und der die Last des Todfeindes auf seinem Rücken erdulden muß, so vergessen wir manche Verzeichnung über der Gewalt des grinsenden Todesblicks der Schatten und wir glauben die Surtenbeschwörung der Armida zu hören.

Carstens' antikisierendes Liniengesetz griff zunächst auf die römische Landschaftsmalerei über; die Campagna reizt ja auch dazu, ihre weiten großen Formen basreliefmäßig zu empfinden, eine Lockung, der Poussin, Claude Lorrain und Gaspard Dughet bereits im siebzehnten Jahrhundert gefolgt waren. Nur fehlte eben dem begeisterten Nachfolger des neuen Propheten, dem Tiroler Josef Anton Koch (1768—1839) die schöne Reinheit und Einfachheit der Zeichnung, der zitternde Lichtglanz, der untrügliche Geschmack in der Farbenwahl, wie ihn die drei großen Meister aus der Zeit des französischen Sonnenkönigs besaßen. Kochs Landschaften betonen die charakteristische Linie; Felsen, Wasserfälle, Bäume, Wolken und Menschen reden in hoherregten Tönen, aber statt einer klaren Situation tritt uns nur ein wirres, überladenes Gemenge entgegen (Tafel 51). Dazu ist die Farbe zwar reich, aber meist blechern schwer und bunt. Koch, der die Landschaft dazu bringen wollte, von den großen Geschicken der Welt und der Menschheit zu erzählen, hat es wohl als einziger erreicht, die Wasserfälle von Tivoli geschwängig wirken zu lassen, als wären sie eine Gesellschaft von Berg und Tal, die der jüngere Breughel zusammengebeten hat. Merkwürdigerweise bedarf er nur eines Klimawechsels, um bedeutend einfacher und natürlicher zu wirken. Seine Tiroler Landschaft mit der Kuhherde hat schöne, weite Abstände und bringt Vorberge und Schneegipfel gut zur Geltung. Ein paar Porträts junger Adliger, die er in Gartenlandschaften malte, geben anspruchslos und gewinnend noch die Stimmung der Wertherzeit. Am vollständigsten drückt sich sein Programm, Menschen und Landschaft zugleich auf einen großzügigen Linierrhythmus zu bringen, wohl in seinem berühmten Bilde „Macbeth und die Hexen“ aus: vom kalligraphischen Schnörkelzug des gemeinsamen Mantels umhüllt treten die Schicksalschwesternd in vag antikischer Art kostümierten Feldherren entgegen, deren Pferde ganz nach einem bekannten Muster vom Pisaner Todestriumph zurückscheuen. Die Wellen vom Meeresstrande, die Wolken, die windgepeitschten Bäume variieren den Mantelschnörkel wie ein musikalisches Motiv. Schillers Jugendfreund Johann Christian Reinhart (1761—1847), den E. v. Zeuß in einem so kräftigen, breitgepinselten Porträt lebendig erhalten hat, folgte mit ängstlichem Detaillieren den Spuren Kochs. Adrian Ludwig Richter (1805—84), der später als der Zeichner des deutschen Familienlebens populär werden sollte, wandelte in seiner Italienzeit Kochs heroische Landschaft mehr in ein vom lieben Gott freundlich und geschmackvoll aufgestelltes Seltengehänge um, an dem hübsch kostümierte Mädchen und Knaben sich in wirkungsvollen Stellungen ausleben können (Tafel 47). Zur deutlichsten Entfaltung aber gelangte die deutsche Ideallandschaft durch Karl Rottmann (1798—1850, Tafel 82) und Friedrich Preller (1804—78), jener mehr ein erneuerter Dughet, dieser eine unscharfe Neuprägung Poussins. Rottmann besingt die weiten flingenden Einsamkeiten des Südens. Läßt er sich in seinen griechischen Landschaften, die in der Münchener Pinakothek eine stereoskopmäßige Aufstellung gefunden haben, zu manchem öligen Lichteffect, zu manchem weinerlich rosigen Sonnenuntergang verführen, so erquickt uns noch heute die kühle Frische und die mit einfachen Mitteln erreichte Sargentiefe seiner Fresken der Glanzpunkte Italiens, die König Ludwig von Bayern für die Arkaden des Münchener Hofgartens malen ließ und mit höchsteigenen, noch berühmter gewordenen Distichen schmückte. Friedrich Preller, der in Weimar wirkte, schuf — übrigens neben ganz unbefangenen gesehenen Straßen- und Eislaufszenen — in unermüdlicher Arbeit und unter nagender Selbstkritik den höchst erfolgreichen Zyklus der Odysseelandschaften im Weimarer Museum. Seine Kompositionen sind wirksam, aber merklich berechnet, seine Ölfarbe hell, angenehm, von der stockigen Buntheit der Theaterdekoration. Der Zufall verhalf ihm zu seinem wertvollsten Werke — zu der schlichten Bleistiftzeichnung „Goethe auf dem Totenbette“, die uns die ruhige Überwindung des Todes in einer für uns alle hoffnungsvollen Weise vorhält. — Die beiden Schirmer, der Karlsruher Johann Wilhelm (1807—65) und der Berliner August Ferdinand Wilhelm (1802—66) gingen als Maler Italiens wohl von Kochschen und Rottmannschen Wegen aus, gelangten aber zu einer stärkeren Betonung des reinen Farbenproblems, der Berliner, der auch von Turner Eindrücke aufnahm, zeigt sogar eine auffällige Rückkehr zu dem von Koch so verfehmten „Bedutenhaften“.

In geistigem Gegensatz zu jeder absichtsvollen Heroisierung der Landschaft gab der Hesse Martin Rohden (1778—1808) einige wenige Bilder der römischen Natur, Werke von größter Bescheidenheit des äußeren Auftretens, in denen sich aber deutsche, dürerische Liebe zur Einzelform, das Sinnen der großen beherrschenden Linie, andachtsvolle Verehrung aller zarten Luft- und Lichtwunder und klare Vornehmheit der Farben, unter denen ein erlesenes Smaragdgrün dominiert, vereinigen. Das Wenige, was er schuf, steht vielleicht noch über den meisten Werken Caspar David Friedrichs. Von Martins Sohn, Franz von Rohden, kennt man ein paar Frauenbildnisse, vornehm, gehalten, in der Farbe etwas kränzlich. Neben Martin Rohden steht der Berliner Franz Catel (1778—1856), durch Abstammung und Schulung im Besitze guter französischer Überlieferungen, als Vertreter einer absichtsloseren, bei ihm farbig oft recht energischen Italienmalerei. Die beiden frühverstorbenen Heidelbergere Karl Philipp Sohr (1795—1818) und Ernst Sries (1801—55) scheinen eher zwischen der Richtung Kochs und Rohdens zu vermitteln: Sohr setzt die eben damals unter den Klängen von „Des Knaben Wunderhorn“ lebendig erweckte deutsche Märchengesellschaft in ein nach Art der Berge von Olevano zackig aufgerolltes Selsentheater, während Sries mit offenherzigem Pathos des Naturempfindens die Pinselbreite Catels vereinigen zu wollen scheint.

Wortwörtliche Nachfolge fand Carstens bei Bonaventura Genelli (1798—1868), der in gedankenvollen Zeichnungszyklen, Entwürfen zu Theatervorhängen und Ähnlichem den kalligraphischen Zug, der schon in Kochs Signaturenmalerei zu verspüren ist, bis zu seinen letzten Konsequenzen führte.

Auch der zweite der beiden Flüsse, aus deren Vereinigung der das ganze deutsche Kunstleben für zwei Menschenalter überschwemmende Strom der „Deutsch-Römischen Schule“ erwuchs, hat seinen ersten Ursprung in jener nordischen hanseatischen Gegend, die in so fruchtbaren künstlerischen Kontakt mit der jungen dänischen Malerei getreten war: Friedrich Overbeck (1787—1869), der Begründer der den christlichen Charakter der Kunst betonenden „nazarenischen“ Richtung, war in Lübeck geboren und stand mit Philipp Otto Runge in Verbindung, ehe er die Wiener Akademie bezog. Die mächtigsten Kräfte, die im Sinne einer bescheiden materialgemäßen, auf guter, handwerklicher Grundlage fußenden Weiterbildung der Malerei damals tätig waren, die Hamburger und die Wiener Maltradition, sind ihm also nicht völlig fremd gewesen. Von der Literatur her kam der Antrieb, der ihn auf seinen schicksalvollen Weg stieß. Schon in Goethes Jugendwerk, dem „Götz“, bei Herder und Wieland finden wir die eigenartige Verehrung für das deutsche Mittelalter als eine Zeit kraftvoller, geschlossener Kultur, jene Verehrung, die dann, als die französische Revolution und die napoleonischen Kriege allen sicheren Besitz an Einrichtungen, Anschauungen und Gebräuchen in Frage zu stellen begannen, in den Köpfen der Wackenroder, Tieck, der beiden Schlegel, Arnims und Brentanos zu einer schön brennenden aber vielleicht nicht ganz gesunden Schwärmerei wurde. In Overbeck und seinen Freunden rang dieses Gefühl, das von Bodmers Neuherausgabe des Nibelungenliedes über Klopstocks „Hermanns Schlacht“ und Justus Mölers „Patriotische Phantasien“ bis zu den gewaltigen Wiederbelebungsstaten der Brüder Grimm und Simrocks stärker und stärker seinen literarischen Ausdruck erzwang, das Gefühl, das den seelischen Nährboden für die Neugründung des deutschen Reiches mit vorbereiten half, nach einer Formulierung in Farbe und Linie — wie seltsam, daß wir schließlich statt eines erneuten Anknüpfens an Dürer, Holbein und die frühen böhmischen Meister im Gegenteil eine Nachblüte der umbrisch-bolognesischen Maler des fünfzehnten Jahrhunderts und allerletzten Endes die Uberrschaft eines verwässerten Raffael- und Michelangelo-Stiles erleben mußten! Vielleicht ging der Weg über einen Trugschluß: als leuchtendstes Kennzeichen des Mittelalters erschien die ungeteilte Herrschaft der katholischen Kirche, die mit ihren sinnlich-plastischen Kultformen auf das Gemüt des bildenden Künstlers von vornherein den stärksten Reiz ausüben mußte; Mittelpunkt der katholischen Kirche war aber Rom — und diese Stadt, zugleich die Hauptstadt der einstmaligen deutschen Weltmonarchie, lockte bei den unerquicklichen Verhältnissen der in mehr als einem Sinne zersplitterten Heimat mehr

als je den deutschen Wandertrieb. Ob eine deutsche Monumentalkunst, die an Dürer und die Gotik anknüpfend die Technik der Holländer des siebzehnten Jahrhunderts und das ganze Kokoko einfach negiert hätte, im neunzehnten Jahrhundert überhaupt dauernd möglich gewesen wäre, diese Frage ist hier nicht zu erörtern, jedenfalls verschwinden die wenigen Versuche in dieser Richtung, die wir bei Overbecks Nachfolgern, Cornelius, Schnorr von Carolsfeld, Olivier finden, sehr bald wieder: es wiederholt sich das, was im sechzehnten Jahrhundert der deutschen und niederländischen Kunst schon einmal geschehen war: die schwungvollere, weltmaßigere Art der Raffael und Michelangelo frisst den feingliedrigeren aber engeren Stil der van Eyck und Dürer auf. Das Jahr 1810, in dem Overbeck mit dem Freunde Franz Pforr (1788—1812) aus Frankfurt und den Schweizern Ludwig Vogel — über den hier schon gesprochen wurde — und Göttinger nach Rom ging, entschied auf lange hinaus über die Geschichte der deutschen Großmalerei. Die neue Künstlergruppe bezog in Rom das verlassen Kloster Sant' Isidoro — es schien, als sollten die Tage Fra Angelicos und mönchischer Miniaturmalerei wiederkehren. Die beiden Söhne Gottfried Schadows, ferner Philipp Veit und sein Bruder, die Stiefsöhne Friedrich Schlegels waren, endlich Peter Cornelius traten in die neue Gemeinde ein. Ein großes Freskowerk, die Geschichte Josephs für die Casa Bartholdy, verkündigte bald als gemeinsame Tat den Ruhm der Schule und leitete so die zahlreichen, nur in wenigen Fällen geglückten Versuche ein, eine große deutsche Wandmalerei zu schaffen. Das Werk, das verdienstermaßen von der Mauer abgeldet und in die Nationalgalerie gebracht wurde, steht an Jungigkeit des Ausdrucks und gedrängter Erfülltheit der Form über fast allem, was in dieser Richtung später in Deutschland geschaffen wurde — man möchte glauben, die jungen Künstler, die man erst als Klosterbrüder, dann als Nazarener verspottete, bei jedem Pinselstrich beten zu sehen. Die schlichte Wucht von Masaccios Carminifresken liegt über dieser Traumdeutungs-, dieser Wiedererkennungsszene (Tafel 95) — nur schade, daß die Formensprache nicht wie bei Masaccio selbständig erarbeitet ist. Der Geist des Michelangeloschen Tondos in den Uffizien, der Geist und die zeitverstaubte Farbe der Raffaelischen Stenzen erfüllt die Hauptbilder, der Geist der Raffaelischen Sibyllen- und Prophetenornamente jener abgelegenen Kirche Roms herrscht in den beigefügten Lunetten der sieben fetten und sieben mageren Jahre. — Bei weitem nicht mehr die gleiche Geschlossenheit der künstlerischen Gesinnung, bei vielleicht größerem Reichtum der linearen Einfälle, bezeugt das zweite Freskounternehmen der Nazarener: die Bilder zu Dante, Ariost und Tasso für die Villa des Fürsten Massimo — an diesem Zyklus war der inzwischen in den Kreis aufgenommene Sachse Julius Schnorr v. Carolsfeld hervorragend beteiligt. Mit diesen beiden Werken war die Schule begründet, die durch ihren kräftigsten Propagandisten Peter von Cornelius die Herrschaft über ganz Deutschland gewinnen sollte. Overbeck, der bis zu seinem Lebensende in Rom blieb, mutet uns in den meisten Arbeiten, die er allein ausführte — von einigen feinprofilirten Bildnissen seiner Freunde sehen wir hier ab — wie ein Nachzügler jener umbrisch-bolognesischen Schule an, die die Kindheit Raffaels umgab: die Costa, Francia, Perugino, Timoteo Viti, Lo Spagna kommen als mäßig wohlgenährte Gespenster. So steht er den englischen Präraffaeliten der zweiten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts nahe — aber während die Rossetti und Burne-Jones sich an die pikant-verschönerkelte Sentimentalität Botticellis, an die matt lächelnde Buntheit Silippino Lippis hielten und den Ton auf eine bewußte Maske zu stellen verstanden, gerät Overbeck leicht in eine rundliche Biederkeit der Gesichtsformen, in ein fades Rot- und Blau-Kolorit. An der gewaltigen Temperaments- und Wissensentladung Signorellis im Orvietaner Dom scheint er ohne Augen vorbeigegangen zu sein. Aus seiner Sündung Moses erklingen die Rhythmen von Raffaels Grablegung, seine heilige Familie auf Stift Neuburg ist eine Abwandlung der Madonna Canigiani des Urbinaten, der große Palmsonntag in der Lübecker Marienkirche scheint von einem Pinturicchio, dem die Singer steif geworden sind, gemalt, und den ungeheuren Aufbau des „Triumphes der Religion in den Künsten“, den das Städelsche Museum in Frankfurt bewahrt, kann man in der Erinnerung schwer von dem der Disputa der Stenzen unterscheiden. Die heimat-

liche Note in der Kunst wäre vielleicht von Overbecks so früh verstorbenem Freunde Pforr stärker betont worden; sein Diptychon, in dem er des erfolgreichen Freundes Schicksal im Bilde einer blühenden Mutter, das eigene Los als in der Kammer trauerndes Mädchen darstellt, zeigt, daß er sich die Altniederländer, besonders Memling, gut angesehen haben muß. Freilich ist es schwer, in solchen Dingen nachträglich zu prophezeien; der etwas jüngere Schulgenosse Julius Schnorr v. Carolsfeld (1794—1872) hat die ihm reichlicher zugemessenen Lebensjahre nur dazu benützt, um mehr und mehr zu verflachen. Seine frühen Zeichnungen, in denen er sich an alte deutsche Stecher, wie Israhel von Mecklenem und den Zwoller Meister anzuschließen scheint, haben eine schöne Härte und Leichtigkeit des Umrisses. Bunt und glitzernd bewegt ist sein ariostischer Reiterkampf auf der Insel Lipadusa (Bremer Kunsthalle) — spürt man hier auch die Vivarini und Crivelli als Anreger, so freut man sich doch an der Energie, mit der die schwierigen Gebärden durchgezeichnet sind. Der „St. Rochus“ im Leipziger Museum — eine gewissenhafte Übung im langsamen Schritt der Malerei — gewinnt den Beschauer durch die Innigkeit mancher Greisenköpfe. Auch das Bild der schlanken Italienerin Vittoria Caldoni, so absichtsvoll der Lorbeer hinter dem Kopfe angeordnet ist, hat noch den Reiz altmodischer Prägnanz. Man kann sich nach diesen Frühwerken die gewandte Leere seiner Nibelungenfresken, die er für die Münchener Residenz malte, die vollständige Ort-, Zeit- und Kassenlosigkeit der Menschen in seiner verbreiteten Bilderbibel kaum erklären. — Ein etwas älterer Landsmann Schnorrs, der Dresdener Gustav Heinrich Naede (1785—1835) tritt unter den Nazarenern durch seinen ausgesprochenen Sinn für feine, duftige Farbenübergänge hervor: neben seiner „St. Elisabeth“ im Naumburger Dom und seinem „Saust und Gretchen“ sei hier seine „Ruth im Ahrenfelde“ (Dresdener Privatbesitz) wegen der zarten Verschmelzung von Personen und Landschaft hervorgehoben. — Aus dem ersten römischen Kreise Overbecks gelangten noch Wilhelm Schadow (1789—1862), der als Leiter der Düsseldorfer Akademie das Haupt einer ganzen zahl spätromantischen Schule wurde (Tafel 89), und Philipp Veit (1795—1877), der in Frankfurt und Mainz Altarbilder und Fresken schuf, zu weitreichendem Erfolg. Schadow hatte wohl von seinem Vater den Sinn für technische Unerläßlichkeiten ererbt und malte zeitlebens kräftig, gediegen, etwa im Sinne eines guten Bolognesen des siebzehnten Jahrhunderts, Veit kommt in seinen Madonnen und Grablegungen über eine gewisse Leere des Kolorits und Unbestimmtheit der Formensprache selten hinaus, wirkt aber im Porträt eindringlich und unbefangen. Zwar ist bei dem gefeierten Bild der Freifrau v. Bernus ein Teil des Reizes dem Modell gutzuschreiben und Blick und Handschrift würden bei Rayski bewegter sein, aber wie er in dem Doppelbildnis seines Bruders Johann und Friedrich Overbecks den gleichen Ergriffenheitszustand bei zwei verschiedenen Rassen fein unterscheidend herauszubringen versteht, wie er sich selbst als Jüngling mit erregtem Kontrapost des Kopfes und der Hand, als Greis mit machtvoll ruhigem Blick abschildert, das zeigt einen Künstler, der für die Einzelercheinung fühlen konnte, und dem auch die Worte für seine Erregung nicht fehlen.

Daß die ersten Nazarener gerade als Flüchtlinge der Wiener Akademie nach Rom eilten, das hat vielleicht mit dazu geführt, daß ein so kräftiger österreichischer Ast aus dem von ihnen gepflanzten Baume erwuchs. Der frühestgeborene und frühestverstorbene unter diesen Wiener Rompilgern, Johann Scheffer von Leonhardshoff (1795—1822) war wohl der Erlesenste von ihnen; auch wenn wir uns bemühen, den Heiligenschein des Jünglingstums nicht zu sehen, auch wenn wir der von Geyser aufgedeckten künstlerischen Anleihe des Malers Rechnung tragen, bleibt sein Hauptwerk, die von Engeln beklagte ermordete hl. Cäcilie im Wiener Hofmuseum, die schönste Leistung der ganzen Gruppe, durch glückliche Überschneidungen, edelsten Raumsinn und tiefes wenn auch nicht sehr verschmolzenes Kolorit gleich ausgezeichnet. Der Böhme Joseph v. Führich (1800—1876), der als Illustrator sich mit Glück an den Dürerschen Holzschnittstil angeschlossen, schwankt als Maler zwischen einer rundlich zuckersüßen Sentimentalität (Gang Mariens über das Gebirge) und einem Pathos, das sich an aufgerissenen Mienen und herumgreifenden Händen gar nicht genug tun kann

(Karton zur Erweckung des Lazarus); dem strengfrommen Manne war es beschieden, eines der umfangreichsten Werke religiöser Malerei in deutschen Landen, die Wandgemälde der von dem genialen Schweizer Johann Georg Müller entworfenen Altlerchenfelder Kirche in Wien mit Hilfe einer gewaltigen Schülerschar ins Leben zu rufen. So viel Fleiß, Anmut, Ergriffenheit und auch farbiges Können uns aus diesen zahllosen großen und kleinen Gemälden entgegentritt, es fehlt eben die Macht, die in einem einzelnen Umriss, einer einzelnen Bewegung, einem einzelnen Farbengegensatz uns emporreißen muß, wenn nicht das Ganze versagen soll. — Daß er es geistlich und weltlich zugleich zu singen wußte, das wurde Eduard v. Steinle (1810—1886) zum Heil. Er, der nach der römischen Lehrzeit nur wenige Jahre in seiner Vaterstadt Wien verbrachte und dann nach Frankfurt übersiedelte, ist Süßlich vor allem durch eine energischer vereinfachende Umrisslinie überlegen. Den Madonnenmaler Steinle wird man vergessen, seine Zeichnungen zu Shakespeare aber, besonders zu „Was ihr wollt“, werden in ihrer schlanken lichten Jugendlichkeit, zugleich mit einigen Frühwerken Schnorrs v. Carolsfeld, als Ansätze zu einem selbständig neudeutschen Stile stets von neuem verstehende Freundschaft finden. Auch als Bildnismaler schuf Steinle manches recht Wirksame: das noch im Besitz der Familie bewahrte Kinderbild einer seiner Töchter hat in der Frische und Plastik, mit der das trogige kleine Mädchel in den Raum gestellt ist, zugleich freilich auch in der gar zu ausdrucksvoll sein wollenden Biederkeit schon vieles von der Art Hans Thomas, der ja auch lange Zeit in Frankfurt wirkte. — Ein Wiener war endlich auch Moritz von Schwind (1804—1871), der sich freilich in seiner Weltanschauung weit von den Nazarenern entfernte, in der Lust und Kunst zu fabulieren ihnen allen überlegen war und sich, im Gegensatz zu ihnen, heute der größten Beliebtheit erfreut.

Als Landschaftler des Nazarenerkreises tritt neben Julius Schnorrs v. Carolsfeld älterem, in Wien tätigen Bruder Ludwig (1789—1853), der in ähnlichem Sinne wie Sohr romantische Szenen in weit aufgerollte Gebirgszüge mit zurückfliehenden zackigen Bergen hineinsetzte, und neben dem schon unter den Hamburger Künstlern besprochenen Friedrich Wasmann besonders Johann Heinrich Ferdinand von Olivier (1785—1841) hervor, der, in Dessau geboren, in Dresden und Paris lernte und seine Tätigkeit zwischen München und Paris teilte. Mehr durch seinen Bruder als durch eigene Neigung mit den Nazarenern verbunden, hat er ganz die Aufrichtigkeit, aber nicht die löstliche Pinselfreiheit Wasmanns. Seine auf einen tiefdunklen Ton gestimmten, bis ins letzte durchgeführten salzburgischen Landschaften haben in ihren zarten Abstufungen schon vieles von dem, was uns den Wert des heutigen Schliessers Karl Haider ausmacht (Tafel 92).

Peter v. Cornelius (1785—1867) war wahrscheinlich nicht das stärkste Talent, zweifellos aber die mächtigste Energie unter den Deutschrömern. Er, dessen großgedachte Werke später im schärfsten Gegensatz zu jeder malerischen Anschaulichkeit ein gewaltiges Hieroglyphensystem bilden sollten, wie es seit den Zeiten Ägyptens nicht mehr dagewesen war, beginnt als ein nicht untüchtiger Kolorist von mittlerem Wuchse. Seine frühe Studie eines Engelskopfes, im Berliner Privatbesitz, zeigt, daß der junge Düsseldorfener dem Rubens einiges abgesehen hatte. Sein allegorisches Bild von 1809 „Minerva lehrt die Weberei“, ganz bedächtig antikisierendes Spätroko, könnte von weitem für ein Werk Gérard de Lairessses oder irgend eines Poussin-Schülers gehalten werden. Die Bildnisse des Kunsthändlers Wilmanns und seiner Frau, die er in Frankfurt malte, sind bei anspruchsloser Haltung durchaus auf Farbenwirkung gestellt: besonders das Bildnis der Frau ergibt mit dem weißen Schleiergewand, dem roten Überwurf und dem grünen Papagei, dem sie den Singer hinhält, einen einfachen aber hübschen Dreiklang. Anregungen literarischer Art, neue und neubelebte deutsche Dichtung, dann der Overbeck'sche Gedanke der Erneuerung der deutschen religiösen Kunst, schufen aus dem gemächlich fortschreitenden Maler Cornelius den stürmisch alle Ideenwelten umarmenden Illustrator, der eilig, ein gewichtiges Buch mit Menschengestalten niederzuschreiben, die langsam einzuleitende Bekanntschaft mit Einzelformen und Farbenabstufungen außer acht ließ. Er zeichnet für die Dervielfältigung im Stich Bilder zu Goethes „Faust“,

zum Nibelungenlied. Dürer heißt die Lösung, doch die Nachbildung gotischer Bauformen und Ornamente bleibt seltsam äußerlich, vor dem Muttergottesbilde kniet als Gretchen eine Griechin aus der Gipsklasse, und der tödlich getroffene Siegfried, der auf den kalligraphisch im Sinne des Kochschen Macbeth vom Mantel übermuschelten Hagen den Schild wirft, prahlt mit Kugelmuskeln der Beine, wie sie naturfremder selbst Hendrik Golgius in seinen schlimmst akademischen Stunden nicht fertig gebracht hätte. Dabei ist die gedrängte Kraft, die dort in jeder Linie zuckt, groß und erstaunlich und der der stärksten Radierungen Max Klingers ebenbürtig, nur bleibt eben Klinger, wenn er auch mit Bewußtsein darauf verzichtet, jeder seiner Radierungen in ihrer Gesamtheit malerische Haltung zu geben, darum doch in jeder Einzelheit persönlicher Erleber der Form. — Wird in Rom, wo Cornelius 1811 anlangt, Overbeck ihm für den völligen Übergang vom dürerischen zum raffaelesken Stil entscheidend, so erweist sich dafür Cornelius bald als der geborene Herrscher in allen persönlichen Fragen. Das Meiste und Beste an den Fresken der Casa Bartholdy ist von ihm, und er ist es denn auch, den der Kronprinz von Bayern, der in Rom den locker und käuflich werdenden Antiken, dem blutigen und rotgoldenen Wein und der keimenden neu-deutschen Kunst nachjagt, als seinen Erwählten nach München ruft. Blickt man auf Cornelius' Tafelbilder aus dieser Nazarenerzeit, die unvollendete Grablegung im Leipziger Museum, die Flucht nach Ägypten in der Schackgalerie, so erschrickt man doch vor dem Verlust jeder malerischen und zeichnerischen Durchdringung, den sein erstes Münchener Hauptwerk, die Glyptothekfresken, offenbaren. Gewiß spürt man in der Leipziger Grablegung, je deutlicher es vermieden werden soll, das Vorbild jenes großen Werkes der Galerie Borghese, aber der metallische Glanz der ausgeführten Teile, die Linienpoesie Magdalenas, deren Haar vornüber auf den Leichnam niederfließt, erzwingen eine rein fühl-, tief hineinführende Stimmung. Vor den Göttern der Ober- und Unterwelt jedoch, vor den Helden der Ilias, die Cornelius an Decken und Wänden zweier Säle der schönsten Antikensammlung Deutschlands versammelt hat, empfinden wir fast nur eine kalte, braun-blau-gelbe Bunttheit, sehen Formen, die einstmals, als Michelangelo sie brauchte, vor Leben glühten, leere Handschuhe, deren Besitzer verstorben ist. Nur selten, daß uns einmal ein mächtiger Aufstakt einen Augenblick emporreißt wie das Emporsteigen der recht männlich geratenen Seherin Kassandra auf dem Bild der Zerstörung Trojas, wo freilich der üble Gliedermann Neoptolemos diese Wirkung und auch die der schmerzversteinten Jüge Hekubas und die des feierlich, gleich einem nordischen Sagenheld entschlafenen Priamus arg schädigt. — Noch wesensloser geriet das zweite Münchener Hauptwerk des Meisters, der inzwischen als Direktor zuerst der Düsseldorfer, dann der Münchener Akademie auch zum Wächter der heranwachsenden Künstlergeneration geworden war, die Fresken der Ludwigskirche, deren Glanzpunkt, das Jüngste Gericht, mit seinem auseinanderfallenden vierstöckigen Aufbau und den schattenhaft schwächtigen Gewandfiguren sich zu der gewaltigen Rückwand der Sirtina verhält wie Fledermausflattern zu Adlerflug. Einzig die als hübsche Buchvignette wirkende Gruppe der Posaunenengel hat hier noch Geschlossenheit. Das Jüngste Gericht entfesselte doch schon damals eine Gegenbewegung gegen den allmächtigen Kunstpapst, so daß er nur zur Hälfte freiwillig dem Rufe Friedrich Wilhelms IV. nach Berlin folgte. Hier schuf er jene Holzschnittvorlagen ungeheuersten Formats, in denen er seine recht persönliche und keineswegs durch die Schranken seines katholischen Glaubens allzusehr eingeengte, vielfach wohl durch Hegelsche Einflüsse bedingte Auffassung der christlichen Heilslehre in teils stürmisch auflobernden, teils auffallend matten Kreidezügen niederschrieb: die Kartons für den niemals ausgeführten Camposanto des Berliner Doms. Heute füllen die Blätter den Hauptsaal der Berliner Nationalgalerie, man kann stundenlang vor den Wänden umherirren, ohne eine einzige wirklich individuell gefebene Hand, einen auch nur von fern eines Holbein würdigen Kopfumriß zu finden. Und doch, es wäre eine verdienstliche Tat, auch jetzt noch, den Camposanto zu bauen und die Zeichnungen in bescheidenen, trocken-geschmackvollen Farben auszuführen. Denn dem wenig intimen Basrelieffstil der „guten Werke“, der schwachen Lyrik der Seligpreisungen, der eigentlich

Koketten Frauengestalt des heranschwebenden „Neuen Jerusalem“ steht die brausende Wucht der „Apokalyptischen Reiter“ gegenüber, einer freien Weiterbildung des daneben doch etwas eng erscheinenden Dürerschen Holzschnittes, der später auch Böcklins Alterswerk „Der Krieg“ zur Anregung diente. Vor dieser Zeichnung des kleinen feurigen Mannes spürt man in der Tat den Orkan, dessen seine Seele fähig war.

Diese persönliche Stärke fehlt den Monumentalmalereien der Künstler, die neben Cornelius in München für König Ludwig tätig waren, der Heinrich Heß, des Freskanten der Allerheiligenkirche und der Basilika, dessen Bruder Peter übrigens neben kalten Historienbildern manches feine Genrestück etwa im Sinne Birkfels malte (Tafel 52), der Schraudolph u. a. m. Auch die Bauten der Zeit, das nachgemachte Athen der Propyläen, das künstliche Florenz der Feldherrnhalle, das imitierte Ravenna der Basilika können neben dem wenigen, was an guter echter Gotik, Renaissance und ehrlichem Rokoko in München erhalten ist, nicht bestehen. Und doch, durch König Ludwig war eben einmal die herrliche Weiträumigkeit der Stadt geschaffen worden, die sie zum begünstigten Aufenthalt von Menschen machte, die Platz um sich brauchen, und die Einrichtungen, die zuerst der gespenstischen Linienkunst der Corneliuschule dienten, sollten in der Folge von einem Künstlergeschlecht benutzt werden, das den Reizen der Farbe mit einer bisweilen fast zu heißen Leidenschaftlichkeit hingegeben war.

Den Zug zum eigentlich Deutschen, der in Overbecks, in Cornelius', in Schnorrs Anfängen so begehrend zutage tritt, und der so bald bei allen dreien der bewußten oder unbewußten Anbetung italienischer Formenideale weichen muß, ihn findet man immer als Empfindung, nicht immer aber als formgebende Kraft bei einem Schüler von Schnorrs Bruder, einem Gefolgsmann von Cornelius, bei dem Illustrator des deutschen Märchens Moritz von Schwind. Dem Illustrator, nicht dem Maler. Er, dessen Jugend in Wien in engem Verkehr mit Schubert und Lachner verlief, hat in dem künstlichen Aufbau seiner vierteiligen Märchenbilder „Aschenbrödel“, „Die Rose“, „Die sieben Raben“, „Melusine“ mehr Musikalisches als irgendein anderer bildender Künstler. Man spürt, daß die Figuren wie Instrumente gegeneinander gesetzt werden, daß die Arabesken wie Variationen des angeschlagenen Themas überall herausranken. Es gibt, selbst wenn man die Italiener und Ulniederländer zum Vergleich heranzieht, wenig Künstler, die so viel Geschehnisse in ihre Bilder hineingepackt haben und dabei so klar zu erzählen wissen. Seine Kompositionen, die mitunter an die Art der französischen Illustratoren des achtzehnten Jahrhunderts erinnern, sind stets übersichtlich, allerdings bleibt fast nie eine starke Bewegungslinie im Gedächtnis haften und den oft recht schlagenden Schicksalswendungen der dargestellten Märchenszenen fehlt fast immer der dramatische Ausdruck der Personen. Wie er sich trotz mehrfacher Versuche bei der Behandlung religiöser Stoffe nie recht glücklich fühlte, so bleibt eben eine leicht ins Scherzhafte gewandte Bewegtheit oder eine still, etwas selbstzufrieden vor sich hin sinnende Lyrik sein eigentlichstes Gebiet. Nicht seine zahlreichen Freskoarbeiten, die er in der Münchener Residenz, der Karlsruher Kunsthalle, der Wartburg (Tafel 75) und im foyer der Wiener Oper ausführte, nicht große Gemälde, die wie „Kaiser Rudolfs Ritt zum Grabe“ in Kiel, ein etwas nüchtern kostümiertes, wenig glaubhaftes Mittelalter zeigen, auch wohl nicht seine großen Märchenzyklen, von denen der letzte, die blassen aber feintonigen Aquarelle zur Melusine im Wiener Hofmuseum, am einheitlichsten gelang, sind es, was die große Beliebtheit Schwinds in unseren Tagen begründet. Der hellbunte, oft kalkig übergraute Farbenton, die von der Bewegungscharakteristik abgesehen meist wenig eindringliche Zeichnung verhindern, daß der Betrachter der meisten figurenreichen Werke des Künstlers außer reicher und lohnender Beschäftigung auch einen einheitlichen Genuß verspüre. Sein heutiger Ruhm beruht hauptsächlich auf einer Reihe kleinerer Bilder der Schackgalerie und anderer Sammlungen, in denen deutsche intime Waldpoesie oder die geistig saubere Freundlichkeit der Biedermeierzeit zutage treten. Jener Einsiedler, der die Kasse eines Ritters zur Tränke führt und zwischen den ragenden Felsen und den ihn verdeckenden Tieren nur mit seiner Kapuze zum Vorschein kommt, Rubezahl, der mit seinem borstwischartigen Bart wie eine Vogelscheuche zwischen

Enorrigem Geäst herumgestert, Nymphen, die unter botanisch genau gezeichneten Sarnkräutern lagern und einem mit Amtsmiene herantrottenden weißen Hirsch zu trinken geben (eine Cranachstimmung), das Wiener Bildchen des Kaisers Max auf der Martinswand, der, verstiigen, ein frommes Stoßgebet zum Himmel schickt (eines Albrecht Altdorfer nicht unwürdig!), die Tochter des Künstlers, die aus dem Fenster ihres Schlafzimmers in der Sommervilla auf die schöne Bergwelt hinausblickt (malerisch weniger fein, aber gewinnender im Motiv als die ähnlichen Zimmerbilder der Caspar David Friedrich, Kersting und der Louise Genry), die Damen, die im Hause des Malers einander etwas auf der Landkarte zeigen, die stolze, aristokratische Schifferin im Kahn auf dem wetterumzogenen Traunsee — das etwa sind die Bilder, die dem Freund und Geistesverwandten Morikes auch heute noch die allerdings mit einem Schuß altertümelnden Mitleids gewürzte Liebe unserer Kunstfreunde sichern.

Die reiche, etwas spielerische Arabeskenpracht, die Schwind in der Umrahmung seiner Märchenzyklen entwickelte, sie wurde zu duftigen Blumen- und Waldwundern gesteigert in den radierten Blättern Eugen Napoleon Neureuthers (1806—83), der vielfach neben Schwind in München tätig war, als Maler mit Recht vergessen, als geschmackvoller Umrahmer Plassischer und volkstümlicher Poesie aber mit Recht den gleichzeitigen französischen und englischen Buchornamentikern ebenbürtig gewertet wird.

Wohl noch ernstlicher deutsch in seinen Kunstmitteln als Schwind bewährte sich der Nacher Alfred Rethel (1816—59, Tafel 64), in Gefinnung und Schicksal ein traurig großes Gegenbild zu dem fruchtbar heiteren Erzähler. Eine einsame, vielfach von Unglücksfällen heimgesuchte Kindheit, dann ein plötzlicher Erfolg des Sechzehnjährigen, lautfröhliche Lehrjahre an der Düsseldorfer Kunstakademie, jähes Schwanken zwischen vaterländisch-demokratischer Begeisterung und bitterer Kritik der achtundvierziger Erhebung, die nur Leichen auf Leichen häufte, ungeheure Entwürfe, von denen nur wenig, einige der Kaiserbilder im Frankfurter Römer und vier der Bilder aus der Geschichte Karls des Großen im Nacher Rathaus, zu farbiger Wirklichkeit gedeiht, Zerbrechen im Wahnsinn, aus dem erst nach sieben langen Jahren der Tod befreit, der Tod, dem der Künstler stets eine schaurig-heitere Verehrung entgegenbrachte — ein deutsches Genieschicksal. Der Vergleich mit dem armen, bühnenfremden Dramatiker Christian Dietrich Grabbe liegt nahe, mit ihm, der gleich Rethel in gewollter Schärfe und Leichtigkeit der Konturen schwelgte, der gleich ihm deutschen Reiches Macht und Herrlichkeit, den Kampf um die Sirene Italien und die tapfer ertragenen Leiden des Flugstolzen Afrikanergespensstes Hannibal zu schildern liebte. Nur ist der Unterschied, daß Rethel die Form, in der er seine inneren Visionen geben will, eben wirklich meistert, oft freilich brutalisierend und rücksichtslos, aber als Sieger. Er ist, wenn auch nur für kurze Frist, „hinaufgelangt“ und hat sich „höchst königlich bewährt“. Gewiß geht sein Kolorit, bald zähflüssig und saucig, bald lehmig bleich, nicht über das hinaus, was damals in Düsseldorf unter Wilhelm Schadows Leitung allgemein zu lernen war; gewiß zeigen selbst die Farbenskizzen zum toten Kaiser Karl und zum lebenden Kaiser Otto, der die Grabesruhe des großen Vorgängers stört, in den Einzelheiten manche Flauheit, gewiß wundert man sich, daß schon der beginnende Künstler Blick und Zügen der eigenen Mutter die Schroffheit gibt, die er später für Schlacht- und Todesbilder brauchen sollte, aber in dieser Schroffheit des Gesamtumrisses ist doch endlich einmal ein persönliches Erleben Handschrift geworden. Man ist einfach ästhetisch unaufrichtig, wenn man vor Holbeins formflarerer aber fühlbarer kleiner Totentanzbildern eine stärkere Erschütterung zu verspüren erklärt, als vor Rethels gewiß nicht ganz von einem sensationellen Zug freien Revolutions- und Todeszenen, von denen gerade die einfachste, der mönchisch-traurige Knochenmann, der an Stelle des im Lehnstuhl entschlafenen Türmers den Glockenstrick zieht, uns am mächtigsten ergreift. Mit wie verhältnismäßig einfachen Mitteln vermag Rethel Triumph und Niederlage in satter Raumerfülltheit zu geben, wenn Kaiser Karl dicht vor den Säulen, die hellflatternd den eigentlichen Mittelpunkt des Bildes ausmachen, in Pavia einreitet, wenn der ungeheure Göge der Irminsul dicht vor unsern Süßen

zusammenfracht! Besonders seine so seit der Hochrenaissance nicht erlebte Fähigkeit, gewandete Rückenfiguren groß zu sehen, sei hier noch hervorgehoben.

Mit dem Wahnsinn als einem traurig notwendigen Schicksal endet Kethel, mit dem Wahnsinn als einem trefflich verwendbaren Wirkungsmittel begann Wilhelm von Kaulbach (1805—74), der das von Carstens und Cornelius Angefangene zum Triumphe allgemeinsten Verständlichkeit und damit zugleich ad absurdum führte. Gleich Kethel ein Schüler der Düsseldorfer Akademie, aber noch unter Cornelius selbst ausgebildet, gab er mit der schnell berühmt gewordenen Zeichnung „Das Narrenhaus“ ein Programm dessen, was man von ihm erwarten durfte: sicheren Blick für das sensationell Einschlagende, das Geschick, einen Menschenknäuel für ein Meyerbeersches Opernfinale zu gruppieren, und eine glückliche, gefällige Leere in allen Einzelformen. Überall Witz mit tragischem Inhalt: die unglückliche Mutter, die statt eines Kindes ein paar Bretter, in Windeln geschnürt, auf den Knien wiegt, der Größenwahnsinnige, der eine Papierkrone und einen Baumzweig als Zepter hat, der Idiot, der vor einem aufgeschlagenen Buche an den Singern abzählend philosophiert, der starrblickende Mörder, der sich ein hölzernes Schwert umgebunden hat, der religiöse Narr, der uns mit ungemein wonnigem Grinsen anblickt und ein Kreuz vor die nackte Brust hält, — dabei nun der Wärter, der mit unbeschreiblicher Gleichgültigkeit auf das Häufchen Menschenelend schaut und seine Pfeife schmaucht — Shakespeare und Kogebue innig umschlungen! Wie wenig eigen sind auf diesem ängstlichen Blatte etwa die Frauengesichter gebildet! Das Element des versteckten Witzes, der berechneten Nebenabsicht, macht sich deutlich auch in Kaulbachs erfolgreichen Illustrationsreihen geltend: in seinem „Saust“, seinen „Goethischen Frauengestalten“, wo auch die tragischste Erscheinung nicht vergißt, zugleich auf die lockende Rundlichkeit ihrer Formen bedeutsam hinzuweisen, in seinem „Keineke Suchs“, wo die Tierformen nur als dünne Verschalung billiger Zeitsatire dienen. Wieviel mehr bunten Reiz hat nicht der Franzose Grandville in der „Vie privée et publique des animaux“ seiner Menagerie abgewonnen! Für den „Zeine der Malerei“ — mit dieser Bezeichnung tat der alte, von Kaulbach entthronte Cornelius dem Dichter der „Bergidylle“ und des „Rabbi von Bacharach“ entschiedenes Unrecht — gab es nur die Aufgabe, seinen Witzblattstil in ein großes heroisches Format zu strecken, um zum langersehnten Raffael des liberalen Bürgertums zu werden. Wieder, wie beim „Narrenhaus“, ist es die Anekdoten, die ihm hilft, die Anekdoten, daß nach der Sonnen Schlacht auf den Katalaunischen Feldern die Geister der Erschlagenen nachts in den Lüften ihren Kampf fortgesetzt hätten. Ein Ragout schön geschwungener, gar nicht gespenstischer Leiber wird da als Kranz um einen nicht vorhandenen Mittelpunkt gezogen, Sonnengeißel, Kreuzeszeichen und römische Wehr erscheinen in trefflicher Verständlichkeit am Himmel, der rubensische Höllensturz wird zur Abwechslung einmal von unten nach oben ausgeführt, und eine plagend sich emporrichtende Frau zeigt mit pathetischer Geste ihr reichliches dunkles Haar und die wohl erhaltenen Brüste (Tafel 97). So etwas mußte durchschlagen und es schlug durch. Als nun noch die „Zerstörung Jerusalems“ mit der eindringlichen Selbstmordgeste des Hohenpriesters hinzukam, da war des Jubels kein Ende und Kaulbach wurde berufen, in sechs riesengroßen Wandgemälden im Treppenhause des Berliner Neuen Museums die wichtigsten Epochen der Weltgeschichte darzustellen. In harter aber bestechender, auf Braun, Grau und Gelb gestellter Farbe mit aufdringlicher Betonung aller geistigen Bezüge — Luther hält mit beiden Händen die aufgeschlagene Bibel in die Luft — wurde da unter Benützung jener Vorstudien die Weltgeschichte jedes mythischen Schleiers entkleidet und für das Fassungsvermögen des deutschen Zeitungslesers klar hingestellt. Ein Sries von Kindern, die sich mit kulturhistorischen Symbolen schleppen, brachte als Ergänzung noch das zum Bewußtsein, was in den Hauptbildern etwa noch nicht platt und plan genug ausgedrückt worden wäre. Als Einzelwerke erweiterten eine „Schlacht bei Salamis“, ein „Nero“ und ein prächtig in den Kulturkampf hineingepaßter „Peter Arbues“ diesen handlichen Geschichtsunterricht. Sehr bezeichnend ist, daß Kaulbach in München, dessen Kunstleben er als Akademiedirektor beherrschte, die geistigen Großtaten König Ludwigs an den Außenwänden

der Neuen Pinakothek zu verherrlichen suchte, und daß ihm diese ruhmredigen Fresken halb oder ganz wider Willen zu giftigen Pamphleten gerieten. Das Münchener Klima hat mit ihnen freilich ganze Arbeit gemacht. — Es ist bitter schade um die Summe von geistiger Energie und oft sehr treffender Beobachtung, die zumal in Kaulbachs unveröffentlichten Skizzenbüchern angesammelt ist, bitter schade auch um die ansehnliche malerische Begabung, die wohl am deutlichsten in dem mit sparsamsten Mitteln zart und stark herausgearbeiteten König-Ludwigs-Bild von 1843 zutage tritt — bitter schade, weil diese großen Gaben nicht von einer unbeirrt auf das Schwere und Erlesene gerichteten echten Künstlernatur zusammengehalten wurden. Kaulbach, dessen Familienleben ein durchaus reines und glückliches war, gründete eine Malerdynastie, aus der freilich weniger der Sohn Hermann (geb. 1840) als der Neffe Fritz August (geb. 1850), der Maler arrangierter aber farbig tiefer und samtig glänzender Bildnisse (Tafel 41), in den Vordergrund gelangte.

Die Düsseldorfer Schule, aus der Kethel und Kaulbach hervorgingen, eine berlinische Gründung, hat im Laufe mehrerer Generationen das Ihrige getan, um die Hochspannung der nazarenisch-cornelianischen Bewegung bis auf den milderen Ladungsgrad, der für bürgerliche Brauchbarkeit gerade recht war, herabzustellen. An die Stelle der begeisterten aber unpraktischen Freskenkunst tritt eine solide, den klimatischen Verhältnissen Deutschlands Rechnung tragende Ölmalerei, an die Stelle weltumspannender Geschichtsphilosophie die Darstellung einzelner, mit dem Blick auf ihre rührende oder anstachelnde Wirkung trefflich ausgewählter geschichtlicher Ereignisse, der Landschaft, für die die Nähe Hollands an Einfluß gewinnt, wird nicht mehr die starke Temperamentsanstrengung zugemutet, die sich selbst in den ruhigeren Werken Schwinds und Richters findet, auch die Genrekunst erringt allmählich ihre Gleichberechtigung, freilich mit dem Beding, daß die Güte der Malerei durch einen witzigen oder tränenfeligen Inhalt ersetzt oder zum mindesten verborgen wird. Eine Reihe reicher, vielseitiger, wohl auch bedeutender Künstlergestalten ist aus Düsseldorf hervorgegangen, aber kaum eine einzige echte Malernatur, die von vornherein in Farbengegensätzen, in Linienzügen denkt und empfindet. Die umfassendste Erscheinung unter den „Düsseldorfern“ war Karl Friedrich Lessing, von Geburt ein Schlesiener (1808—80). Als Großneffe des streitbaren Gotthold Ephraim wählte auch er sich seinen Keimarus, und zwar in der Gestalt des tschechischen Vorreformators Johann Fuß, und verherrlichte ihn zum Schrecken der älteren katholisch gewordenen Nazarener in zahlreichen Historienbildern, deren berühmtestes, Fuß auf dem Scheiterhaufen, eine der größten Leinwände der Berliner Nationalgalerie, bei klarem aber nüchternem Aufbau und glattem lehmigen Kolorit in der Hauptgestalt des knienden Märtyrers immerhin eine gewisse seelische und malerische Feinnervigkeit bezeugt. Auch andere Vorgänge der Reformationsgeschichte, der Kampf zwischen Kaiser und Papst, die Kaupach'schen Hohenstaufendramen („Ezzelino im Kerker“) gaben ihm Anregungen zu seinen stets mit gutem Blick für das theatermäßig Wirksame gestellten Geschichtsbildern. Weit erfreulicher und gesunder war die Wirkung, die er, im Verein mit dem schon genannten Johann Wilhelm Schirmer, auf die Entwicklung der Landschaftsmalerei ausübte. Wird bei der hier abgebildeten Waldlandschaft (Tafel 14) die Freude an der eindringlichen, mit echt Lessing'scher Verstandeschärfe durchgeführten Baumschlagstudie durch die allzu gleichmäßige Glätte des Malwerks und durch die bunte Staffage beeinträchtigt, so gibt es doch unter den Bildern, die er aus der von ihm für die Malerei entdeckten Eifel, aus Westfalen und dem Harz heimbrachte, so manche, in denen er sich begnügte, die ernst große Haltung einer Baumgruppe am Wasser, die raube Schönheit eines umstürzten Bergrückens ohne Nebenklänge zu verkünden. Ja, er ist hier oft einfacher und großzügiger als Schirmer, der in seinen biblischen Landschaften oft bedenklich nach der heroischen Landschafterei im Sinne J. A. Kochs zurückschwankt. Als Historienmaler kam Lessing Eduard Bendemann (1811—89) am nächsten, der einem Jeremias und den trauernden Juden vor Babylon sein malerisches Mitleid schenkte. Mehr in zeitliche Nähe griff Emanuel Leuze (1810—1868), der neben lichtvollen und einfach aufgebauten Porträts besonders das in Amerika mit Jubel aufgenommene Hauptwerk „Washing-

tons Übergang über den Delaware“ hervorbrachte. Eine Art Mittelgattung zwischen Historie und Genre schufen Carl Sohn (1805—07), Christian Köhler (1809—01), Theodor Silberbrandt (1804—74) und Julius Hübner (1800—82), indem sie Begebenheiten des Alten Testaments zu Gruppierungen anmutiger Frauengestalten ausnuzten, Shakespeare um Motive zu nachdenklich stimmenden Kostümbildern anborgten, in alten und neuen Dichtungen wirkungsvoll zu kontrastierende Renaissancefrauen aufspürten oder auch Vorgänge des täglichen Lebens in eine rührsam geistreiche Beleuchtung rückten. Die rein malerisch tüchtigsten unter ihnen waren wohl Sohn und Hübner, jener bewies in seinen gefeierten „Beiden Leonoren“ und der hier abgebildeten „Donna Diana“ (Tafel 20), daß er die blonde Farbe des älteren Palma nicht ohne Nutzen studiert hatte, Hübner zeigt sich, besonders in seinem ebenso großflächig wie ausführlich vor grünen Grund gestellten Profil des alten Stadtrats David Friedländer, auch in dem großen Bild der reizvoll zusammengeduckten, orientalisches lockenden eigenen jungen Gattin, als sicher eindringlicher Porträtist. — Wohl unter dem Einfluß der englischen Hogarth-school blühte in Düsseldorf die humoristische Genremalerei auf, bezeichnenderweise zugleich in engem Anschluß an beliebte Literaturwerke: Adolf Schrödter (1805—75) malte seinen in Bücher vergrabenen „Don Quixote“, J. P. Hasenclever (1810—53) gab seine überladenen Physiognomiestudien und die an Plattheit ebenbürtigen Illustrationen zu Kottums Jobsiade. Aber nicht nur in seinen billigen Wigeleien ist Hasenclever der deutlich anzeigende Vorgänger für Ludwig Rnaus, das erkennt man an seinem Berliner Bilde „Das Lesekabinett“, wo das fahl herabfallende Licht der Hängelampe, der Schnupfende mit seiner gelben Weste, der blau-grüne Samtessel vor gelbgrauem Grund einen starken Eindruck hinterlassen. Den weinerlichen Zug im bürgerlichen Schauspiel vertrat besonders Adolf Tidemand (1814—76), der erste in der stattlichen Schar skandinavischer Künstler, die in der rheinischen Malerstadt ihre Gärten bauten. Neben seinen stillrührsamen norwegischen Familienszenen stehen die vormärzlich revolutionären Weberbilder Karl Hübners, die Bauernschauspiele Jacob Beckers und die Waterkantenszenen Rudolf Jordans. Hoch über alle diese Düsseldorfer Genremaler erhebt sich Ludwig Rnaus (geb. 1829), der in Wiesbaden geboren, bei Sohn und Schadow, besonders aber in Paris lernte und noch vor Leibl den Franzosen die Überzeugung beibrachte, daß auch ein Deutscher mit den Farben umgehen könne. Mit Adolf Menzel teilt er das Schicksal, daß er früh eine ganze Reihe von Geheimnissen einer lockeren Öltechnik und sicherer zeichnerischer Charakteristik entdeckte, um dann doch die meisten seiner Bilder durch unharmonische Überladung mit malerischen Aperçus und durch verstimmend aufgetragene humoristische Spitzen zu verderben. Seine meist etwas zu tief gestimmte, oft fettig glänzende Farbe ist von einem ganz erstaunlichen Reichtum der Abschattierungen und, auch wo sie bunt wird, nie übergangslos. Seine Kompositionskunst weiß auch die reichste Bewegtheit zu meistern, oft sind nur die Gesten für die bescheidenen Stoffe zu heroisch rund geraten. Sein Bild der Kartenspielenden Schusterjungen folgt Murillo dort, wo er uns heute am unangenehmsten ist. Ebenso verlegt in seinen beliebten Judenbildern „Der erste Profit“ und „Ich kann warten“ der aus jeder Ecke des Bildes herausragende Zeigefinger des Wiglings. In Bauerndarstellungen ist er oft einfacher und natürlicher, namentlich wo, wie im „Hessischen Leichenbegängnis“, schon der Stoff zu gehaltenem Ernste zwingt (Tafel 65). Sein nicht befreiender, sondern kleinlich spöttelnder Humor kommt selbst in seinen Bildnissen bedeutender Menschen hervor, die er sonst mit eindringlicher Charakteristik und zugleich flottem und spitzem Pinsel zu malen wußte, in seinen „Helmholz“ und „Mommsen“ der Nationalgalerie, selbst in seinem frühen Bild des Galeriedirektors Waagen — der alte Herr muß uns listig durch die Brille anblinzeln. — Einfacher, fröhlicher, mehr mit den dargestellten Personen empfindend als den Zuschauer zu einem Wig über sie beiseite ziehend, gibt sich der Humor Benjamin Vautiers (1829—98), eines Schweizers, der bei Rudolf Jordan lernte und sich Rnaus in vielem zum Vorbild nahm. Besonders gerne schilderte er Schwarzwälder Bauern („Die Tanzstunde“ in der Berliner Nationalgalerie), doch wich er auch dem Koko und moderner Stadtkleidung nicht aus (Tafel 13). An rein malerischem Können hält er freilich dem Vergleich mit Rnaus nicht

stand. Aus viel härterem Stoff als Dautier war der Hansesate Ludwig Bokelmann (1828—94), der die beginnenden Klassenkämpfe etwa nach Art der Schauspiele eines Richard Voß in figurenreichen, oft ein wenig photographisch wirkenden Bildern darstellte (Tafel 62); wo er einfachere Gegenstände angreift, wie in dem schlichten Kinderbild „Allein“ der Nationalgalerie, zeigt er eine Qualität, die nicht allzuweit hinter Leibl und Trübner zurückbleibt. — Die schon durch Lessing stark betonte Landschaftsmalerei erfuhr durch den Hamburger Louis Gurlitt (1812—97), der auch durch die treffliche Kopenhagener Schule hindurchgegangen war, die wertvollsten Anstöße. Freilich, die stille Feinheit, mit der Gurlitt etwa eine dunkelnde Uferstrecke, spiegelnd breitgedehntes Wasser und ein paar Wolken, die fast unmerklich sich aus dem Äther verdichten, zu einem fertigen und gerade durch seine Bescheidenheit ergreifenden Ganzen zu gestalten mußte, sollte so bald nicht in Düsseldorf zum Herrschen kommen. Die beiden erfolgreichsten Landschaftler der Stadt in der zweiten Jahrhunderthälfte, die Brüder Achenbach, sind dramatische Gemüter, die, gerade weil sie über eine flotte weiche Ölhandchrift verfügen, ein zuckendes Licht, eine erregt sich aufbäumende Linie beinahe für unerläßliche Erfordernisse eines Bildes ansehen. Der ältere, Andreas (1815 geboren), der Maler deutscher, holländischer und nordischer Strand-, Meer- und Uferzenen (Tafel 57), stürzender Wasserfälle und aufgelockerter Hügelwege, zeigt sich in vielen seiner Werke allzu deutlich unter dem Einfluß der schon früh geschauten großen Holländer: der Hobbema, Kuysdael, Everdingen, van der Capelle. Manches andere freilich, wie die Scheveninger Dünen von 1869, die westfälische Landschaft mit dem glühenden Ziegelrot der Dächer, verrät eine Beobachtungsenergie, die den Dingen keine Ruhe läßt, ehe sie dem Maler etwas erzählt, was sie noch keinem anderen vorher gesagt hatten. Oswald (1827—1905) war weit weniger altmeisterlich, aber auch schnellerfertiger: er schilderte fast nur Italien, nicht mehr im Sinne der Nazarener und Klassizisten als das Land, wo die Weltgeschichte entschieden wurden, sondern als das fremde Land der Hochzeitsreisenden mit seinem Kalkstaub, den zum Himmel starrenden Ruinen, dem goldgelb besonnten Gemäuer, dem beständigen Kostümball des Landvolkes und den — ach so feurig roten! — Sonnenuntergängen (Tafel 58). — Über neben und selbst unter der Einwirkung der etwas draufgängerischen Kunst der Achenbachs wußten ein paar aus dem skandinavischen Norden eingewanderte Künstler, Hans Frederik Gude (1825—1903, Tafel 59) und Ludwig Munthe (1841—96, Tafel 63) ihre stillere, Schritt für Schritt vorgehende Art zu bewahren, die der eines Dahl und Caspar David Friedrich nicht allzu fern war. Sogar eine kleine Kolonie von Freilichtmalern kam allmählich in Düsseldorf auf. Der halbe Holländer Richard Burnier (1826—84) malte Kühe auf der Weide und im Walde, meist noch mit zu harter Betonung der plastischen Formen, zeigt aber gelegentlich schon den wohlthätigen Einfluß des Franzosen Troyon, der Württemberger Theodor Schütz (1830—1900), der in Stuttgart und bei Piloty gelernt hatte, schwelgte in wogenden Kornfeldern und breitbelaubten sonnegligernden Bäumen, deren überdeutliche Detaillierung indessen noch nicht recht malerisch wirkt, Ludwig Hugo Becker (1833—08) endlich, ein Mann vom Niederrhein, schuf neben gewissenhaft im Sinne Lessings durchgeführten Baumstudien in seiner „Bleiche“, seiner „Dorfstraße im Gebirge“ ein paar weiträumige, eigenartig ausgeschnittene Stücke, die auffallend den Werken des Leiblfreundes Louis Lysen ähneln und jedenfalls ein heißes Bekenntnis zu Luft und Sonne bedeuten. Der Durchbruch moderner Kunstanschauungen in Düsseldorf ist vor allem zwei Balten, Eugen Dücker (geb. 1841) und Gregor v. Bochmann (geb. 1850) zu danken: Dücker wirkt mit seinen feintonigen, gehaltenen Wald- und Strandbildern aus der Heimat besonders beruhigend gegenüber der Kunst der Achenbachs (Tafel 17), Bochmann, der nicht bei den alten, sondern bei den modernen Holländern lernte, gibt weitgedehnte Ackerfelder wie das ruhelose Meer mit gleicher Weichheit des Lufttons und überlegener Lockerheit des Auftrags (Tafel 61). Beide führen zu der vornehmen, befreiten Landschaftskunst Olof Jernbergs (geb. 1855). Mehr im Hintergrund hielten sich Christian Kröner (geb. 1838), der das Leben der Jagdtiere in seiner atmenden Augenblicklichkeit oft recht glücklich wiederzugeben mußte (Tafel 60), und Georg Oeder (geb. 1846), als

Sammler und Kunstfreund für die an gesellschaftlichen Kulturzentren noch ziemlich arme Stadt unschätzbar, aber auch als Maler manches duftig zarten Waldbildes dauernden Gedenkens wert (Tafel 19). — Von den neueren Düsseldorfer Historienmalern seien zum Schluß noch neben dem unlängst verstorbenen Peter Janssen (1844—1908), in dessen handfesten Fresken und Ölbildern etwas vom Geiste Karl Friedrich Lessings weiterlebt (Tafel 99), die beiden Urchaiften Claus Meyer (geb. 1850) und Eduard v. Gebhardt (geb. 1858) hervorgehoben: jener ist weniger durch seine großen Arbeiten, als durch eine Anzahl kleiner Interieurs bekannt geworden, die nicht nur in der malerischen Behandlung, sondern auch in Kostüm und Hausrat den Vorbildern Vermeer van Delft und Pieter de Hooch getreulich folgen (Tafel 50), dieser, neben Uhde der bedeutendste protestantische religiöse Maler der Gegenwart, kann am kürzesten als der Hofmannsthal Rogers van der Weyden bezeichnet werden. In seiner „Kreuzigung“, seiner „Himmelfahrt Christi“, seinem „Abendmahl“ hat er die alten Formen des großen belgischen Passionsdramatikers gründlich und geschickt mit moderner Anatomiekennntnis verbunden und sie durch einen Einschuß gegenwärtlicher Seelenkunde, bisweilen freilich auch durch ungesunde und theatralisch wirkende Erregtheit dem heutigen Bewußtsein näher geführt. Seine zeichnerischen Eigenschaften sind sehr hoch einzuschätzen — wenige der Neueren, von Leibl hierbei immer abgesehen, wissen Hände so wahr und zugleich so berecht darzustellen (Tafel 10).

Die Rückführung der deutschen Malerei zu gesunden und vernünftigen Maßstäben wurde in noch heilsamerer und gründlicherer Weise als durch die Düsseldorfer vollbracht durch den Künstler, der nach Begabung und Leistung nicht der größte, aber der reichste unter allen Deutschen des neunzehnten Jahrhunderts genannt werden muß: durch Adolf Menzel (1815—1905). Freilich, hätte sich unsere Kunst immer in den anscheinend so weit gesteckten Grenzen gehalten, die dieser geborene Schlesier, aber energischste Vertreter des Berliner- und Preußentums ihr zog, so würden wir uns doch seelisch verarmt fühlen. Eine Riesengestalt, nicht nur der an sechstausend heranreichenden Zahl seiner Werke nach, dieser unermüdlische Meister, auf dem seine Fürsten eine Sammlung aller ihnen zu Gebote stehenden Auszeichnungen anlegten, und dennoch nicht nur körperlich von zwergiger Art des Wuchses. Etwas seltsam Kurzsichtiges muß in Auge und Seele dieses Mannes gelegen haben, der mit dreißig Jahren alle Teile einer überlegenen, schrankenlosen Malkunst in der Hand hatte, und dem dann doch meistens das geistige Band fehlte, das ihm ermöglicht hätte, einen großen Gegenstand auch wirklich groß, auf einen beherrschenden malerischen Grundgedanken hin zu sehen. Schließlich ist sein Schicksal das des Illustrators, der sich künstlich in den Geschichtsmaler vergrößert, das des Landschafters, der keinem der Motive, die ihm die unerhört neuesten Dinge von sich erzählen, die hingebende, dauernde Liebe des reinen Naturdieners widmet. Und doch, das eine Große und Erziehliche bleibt an ihm, daß unter den Hunderttausenden von Formen, die er zeichnete und malte, vielleicht nicht eine einzige ist, die einem Raffael, einem Rubens, einem Poussin nachgeplappert wäre: alles mit unermüdlischer harter Augenarbeit selbst gesehen, alles mit unermüdlischer harter Handarbeit selbst festgehalten. — Der Illustrator Menzel beginnt mit umrißartigen und geformten Calligraphischen Sachen, die den Ludwig Richter und Neureuther nicht allzu fern stehen: in „Künstlers Erdenwallen“ schildert er etwa das gerade Gegenteil seiner eigenen Laufbahn, in anderem wieder sieht er den Franzosen Gavarni und Grandville ähnlich. Ein paar Blätter zur brandenburgisch-preussischen Geschichte, die er zeichnet, bringen einen Verleger auf die Idee, der von Horace Vernet mit zahllosen kleinen Holzschnitten geschmückten Biographie Napoleons einen ähnlich ausgestatteten deutschen Friedrich den Großen an die Seite zu stellen, und Menzel schafft jene Bilder und Vignetten zu dem Ruglerschen Buche, die zwar alles andere eher als holzschnittmäßig sind, die aber als Beispiel des Sicheinlebens eines Menschen in eine drei Generationen zurückliegende Zeit in der Geschichte der menschlichen Seele einzig dastehen. Gewiß war Chodowiecky als Muster da, aber Menzel geht hinter Chodowiecky zurück, erlebt noch einmal das, was Chodowiecky erlebte, und macht ihn so

überflüssig. Kein Historiker, kein Zeughausverwalter konnte bald Menzel in der Kenntnis des Aussehens der Leute der Friedrichszeit, ihrer Bewegungen, ihrer Uniformen, ihres Mobiliars nachkommen. Ein großes Uniformenwerk — man sieht hier Menzel geistig auf dem Wege des Paradenmalers Krüger — und der Buchschmuck zu den Schriften Friedrichs des Großen, Zierstücke, bei deren Gestaltung der Künstler, an eigenen Einfällen überreich, doch im Prinzip die Wege der Choffard und Eisen geht, schlossen sich an. Die Ölbilder aus der Geschichte Friedrichs, zu denen Menzel dann durch den Erfolg der Zeichnungen ermutigt wurde, zerflattern vor dem Auge trotz bewundernswürdiger malerischer Einzelheiten; wir erinnern uns an das duftige Gelbrot des Kerzenschimmers, an das Seidenbauschen im „Stötenkonzert“, an das Gligern der guten Sachen auf dem Tisch, an den winzigen staubgrünen Parkauschnitt in der „Tafelrunde von Sanssouci“, aber der Blick Friedrichs des Einzigen im „Bon soir, Messieurs“ trifft uns nicht groß und liegend, trotzdem ihm die Laterne gerade ins Gesicht gehalten wird. Ein Scheitern kurz vor dem Ziele der großen Malerei, so empfand es wohl auch Menzel selbst, als er die Köpfe auf dem unvollendeten Riesenbilde „Die Ansprache vor der Schlacht bei Leuthen“ im Unmut selber zerstörte. Hier ist vielleicht am ehesten eine stürmende, auf Großes gerichtete Bewegung wahrzunehmen, aber in den ausgeführten Teilen meldet sich doch schon jene Überladung, die zumal den späten Werken des Meisters so gefährlich wurde. — Aus dem Maler Friedrichs des Großen wird der Maler König Wilhelms I. Mit Hilfe zahlloser Kopfstudien, deren jede eine ausführliche Biographie bedeutet, entsteht das Bild der Königsberger Krönung, trotz gesteigerter Einheit der Farbe doch ohne den rechten großen Ton in der Hauptgestalt, es folgt „Die Abreise des Königs zum Krieg 1870“, als Straßenbild von unerhörter Lebendigkeit, als Bild eines hochgestimmten Volkes zu sehr im Erdgeschoß der Dinge angelegt, und das im Wirrwarr gleißender Einzelheiten erstickende „Ballsouper“. Der Maler des Königs ist zugleich Chronist der Gesellschaft und der neuen bedrohlich und dadurch interessant werdenden Schicht, die die Mittel zur Existenz der Gesellschaft herbeischaffen muß: er gibt das „Restaurant auf der Pariser Weltausstellung“, die „Kurpromenade in Gastein“ und das als Arbeiterbild gewaltig einschlagende „Eisenwalzwerk“. In all diesen Bildern ist zu viel vom Tag, von der Zeitung, im Eisenwalzwerk läßt sogar die gutgemeinte, an Knauts erinnernde Idylle des im Vordergrund seine Karbonade verzehrenden Arbeiters ein wenig die nationalliberale Zeitung spüren. Gewiß ist freilich gerade in diesem Hauptwerk, dessen Gelbrot und Stahlgrau wohl mehr durch die Schuld des Malmittels als des Malers so unerfreulich wirkt, eine ungeheure Summe glänzendster Bewegungsstudien und geglückter Farbenshattierungen enthalten, auch ist hier weit mehr als anderswo bei Menzel auf Mittelpunkt gearbeitet. — Am reinsten und glücklichsten kommt der Illustrator Menzel wohl in dem lebenswürdigen, weisheitvollen Orbis pictus des „Kinderalbums“ zur Geltung. — Neben dem Illustrator Adolf Menzel steht nun, von ihm um vieles betrogen, der eigentliche Maler mit der warmen Landschaftsfeele — Landschaft hier im weitesten Sinne für Dinge genommen, denen erst der Maler den Atem geben muß. Man wird jetzt Menzels unerhört lebendigen Bildern leerer Zimmer, ziehender Wolken, grünbewachsener Baustellen nicht mehr mit der Verwunderung des Unvorbereiteten gegenüberstehen, nachdem Kerstings weniger fühne, aber besser ausgeglichene Interieurs, Blechens landschaftliche Entdeckungen bekannt geworden sind und vor allem, seit man weiß, daß von Constable, dessen bei flotter Handschrift etwas übergeistreicher Art der junge Menzel in vielem verwandt ist, gerade um die Mitte der vierziger Jahre genug in Berlin zu sehen war. Das Unerklärliche jeder genialen Tat bleibt aber doch an diesen Frühwerken, wo bald ein Sonnenstrahl mit unerhörter Leidenschaft durch die Vorhänge, am Spiegel vorbei, auf die Diele schlägt, bald die Falten einer Bettdecke mit einer einfachen Eindringlichkeit, die ein anderer niemals wahrgenommen hat, sich vor unserm Auge abzeichnen, jagende Wolken vor uns ihr Drama erleben, Eisenbahnkurven wie ein geschwungenes Türkemesser in die Erde schneiden und starre Gipsarme und Masken, die an roter Atelierwand hängen, geheimnisvoll erweckt, sich vor uns zu regen scheinen. War-

es die eigentümliche Form seiner Begabung, die Menzel zu viel Dinge auf einmal an jedem Objekte sehen ließ, so daß ihm nachher die Unterordnung unter einen einheitlichen optischen Gedanken unmöglich wurde? Wurde er so an anscheinend toten Gegenständen zum bereichernden Befreier, während er die lebenden Wesen unter einer Häufung einander in die Quere kommender Einzelbeobachtungen begrub? Jedenfalls scheint Menzel schon früh beim Malen von Bildnissen die Gefahr des Zuvieltuns gespürt zu haben; um nicht durch Überladung satirisch zu wirken, zog er es hier, wie in dem für ihn auffallend gerundeten Porträt des Fräulein Arnold (Tafel 20), wohl vor, nur fast unmerklich über die Art Franz Krügers hinauszugehen. Schon manche Figurenbilder der Frühzeit, wie das wegen des bligartig erfaßten Kampenlichts vielbewunderte Théâtre du Gymnase von 1856, sind in der Gesamtfarbe unruhig und unharmonisch. Die Fähigkeit, schlafenden Stein, schlafendes Metall malerisch zu beleben, blieb aber dem Meister bis in sein letztes Alter erhalten, an Barockkirchen, an Rüstungen hat er sie oft und siegreich bewährt.

Alles, was die Berliner Kunst bis auf den heutigen Tag geleistet hat, erscheint neben der Summe des Menzelwerkes klein. Entschlossene Tüchtigkeit, fluger Ausblick nach dem Besten, was das Ausland geben kann, und unangreifbare Solidität des Technischen sind indessen dort dauernde Eigenschaften des gesunden Hauptstammes der Kunst geblieben. Daß daneben die Leute nicht fehlten, die in billiger Weise von dem bitteren Ringen der nazarenisch-romantischen Künstler profitieren wollten oder die dem prunkenden Ungeschmack der Masse, der durch den zu raschen staatlichen und wirtschaftlichen Aufschwung bedingt war, sich allzu gern zu Willen zeigten, ist eine natürliche und geschichtlich nicht allzu schwer ins Gewicht fallende Erscheinung. Ein Meister von geringem Schwunge, aber gefestigtem Können war der Aachener Karl Begas (1794—1854), der als Schüler von Gros einen Rest der reifen Pariser Empirekunst nach Berlin brachte. Sein Familienbild im Kölner Museum vereinigt neun auffallend schöne Menschen in einer Anordnung, die gewiß bei niemandem den Eindruck des Zufälligen wecken wird, und ist in luftlosen, aber äußerst fein gewählten Farben gemalt. Noch gewinnender durch Modell und Ausführung wirkt das Bild eines jungen Mädchens, das an felsiger Meeresküste ruht, in Schloß Tegel; die schimmernden schlanken Arme erinnern hier an eines der schönsten Werke Wasmanns. Begas gründete eine wahre Künstlerdynastie; sein Sohn Reinhold (geb. 1831), der als Bildhauer seine an eindrucksvollen Büsten und reizvollen, wenn auch etwas gesüßten Frauengestalten bestens bewährte Barockbegabung leider zu Monumentalaufgaben, für die ihm die Härte fehlt, mißbrauchen ließ, hat als Maler in ein paar seelisch sehr eindringlichen Bildnissen bewiesen, daß er kein unwürdiger Jugend- und Fahrtgenosse Böcklins und Lenbachs war. Neben Karl Begas stehen Wilhelm Wach (1787 bis 1845), der gleich ihm in Paris lernte, und Eduard Magnus (1799—1872), dessen oft reproduziertes Bildnis der Jenny Lind sowohl die etwas groben Formen, wie die unsägliche Anmut der großen Sängerin mit leisen feinen Mitteln wiedergibt. — Die Düsseldorfer Sitte, historische Ereignisse und Persönlichkeiten zu Genrebildern zu mißbrauchen, griff bald genug auch auf Berlin über: Gustav Richter (1823—84), den eine arg entheiligte Königin Luise und eine fast als Taschenspieler-vorstellung wirkende Erweckung von Jairi Töchterlein rasch berühmt machten, war ihr beliebtester, Julius Schrader (1815—1900, Tafel 76), von dem der etwas öldruckhafte, aber ernst aufgefaßte „Friedrich der Große nach der Schlacht von Kolin“ sich am deutlichsten einprägt, ihr künstlerisch ehrlichster Vertreter. Daß die Zeit der Cuivrepoli-Renaissance, der historischen Romane der Dahn und Ebers, der Kostümepen der Scheffel und Julius Wolff gekommen war, zeigen die in kalkigem, wohl dem Tiepolo abgesehenen Ton gemalten Maskeraden Carl Beckers (1820—1900) „Karl der Sünfte bei Suggest“, „Othello und Desdemona“ und die nicht ohne ein eindrucksvolles Surioso der Farben und Formen angelegten Breitbilder „Die Jagd nach dem Glück“ und „Der wilde Jäger“ (Tafel 79) von dem in Antwerpen vorgebildeten Braunschweiger Rudolf Henneberg (1825—76). Otto Knille, dessen von Wagner und Hamerling angeregtes großes Hauptwerk „Lannhäuser und Venus“ bei stärkerer Dramatik und geringerer Farbentiefe sehr an Makart erinnert, und Gustav Spangen-

berg, dessen berühmter und viel travestierter „Zug des Todes“ bei aller handgreiflichen Viel-erzählerei doch von starker Erfindungsgabe zeugt, gingen ungefähr denselben Weg. Anton von Werner (geb. 1843), der mehr durch seine Tendenzreden als durch sein Schaffen die auswärts weniger beliebten Seiten der Berliner Kunst vertritt, begann mit seinen Zeichnungen zu Scheffels „Trompeter von Säckingen“ ebenfalls in der Art der Becker und Henneberg. Später wurde er mehr und mehr an Stelle Menzels dazu herangezogen, die auffälligsten Ereignisse der neuesten deutsch-preussischen Geschichte in großen Repräsentationsbildern zu verherrlichen. Herrlicher sind sie durch ihn ganz gewiß nicht geworden, was aber eine durchaus nüchterne, überdies fortwährend durch Vorschriften der Auftraggeber eingeeengte Natur bei ruhigem Fleiße und achtungswerter zeichnerischer und — wie der mit Recht auf der Jahrhundertausstellung gezeigte Entwurf seines Siegesvelariums für 1871 erweist — auch koloristischer Begabung daraus machen kann, hat er gemacht. — Achtungswert blieb auch stets das Niveau der Berliner Landschaftskunst, die unter dem ehrfurchtgebietenden Zeichen Schinkels stand. Der Danziger Eduard Meyerheim (1808—79), der bei Gottfried Schadow lernte, zeigte sich in einigen im Lichtton besonders feinen Ansichten seiner Vaterstadt bedeutend sympathischer als in seinen bunten, vielfach überladenen Figurenbildern. Auch sein Sohn, Paul Meyerheim (geb. 1842), der später zu einem gefeierten Tierhumoristen wurde von ähnlicher Art, Qualität und Gesinnung, wie es Knaus als Menschenhumorist ist, hat in seiner Jugend ein paar glücklich-einfache Naturausschnitte gegeben: Mühle in Tirol, Garzlandschaft mit Schafherde, Kohlernte: alles dieses in kräftiger, mäßig breiter Malweise mit tiefer Farbe und starkem Relief. Charles Hoguet (1821—70) und der Weltumsegler Eduard Hildebrandt (1817—08, Tafel 78) genossen tüchtige französische Schulung (bei Isabey in Paris) und arbeiteten stark auf wohlgeschmeckenden Farbenglanz hin, dem zuliebe der Himmel oft ein rotgoldenes Feuerwerk veranstalten muß, doch gibt es von Hildebrandt auch einiges, wie die Straße in Lyon, wo die Vedute mehr zum Bild geworden ist, und Hoguet überrascht mitunter durch eine ganz nach Art der besten Meister von Fontainebleau ruhig und lyrisch gefundene Waldlichtung oder durch ein zwar altmeisterliches, aber im Ton vornehm zurückhaltendes Stilleben. — Mehr auf Prellersche Traditionen griff Albert Hertel (geb. 1845) zurück, dessen etwas zuckerig-slockig gefärbte, aber elegant gezeichnete italienische Landschaften eine Zeitlang großen Erfolg hatten.

Drei Berliner Meister kann man als Nachfolger Menzels bezeichnen, mit dem selbstverständlichen Körnchen Salz, daß, je größer der Nachfolger, desto weniger wörtlich seine Nachfolge ist. Fritz Werner (geb. 1827), der sich neben Menzel auch den diesem ja vielfach verwandten französischen Seinmaler Meissonier zum Vorbild nahm, hat gleich dem großen Kleinen Breslauer manchem Interieur alle in ihm liegenden malerischen Möglichkeiten abgefragt, hat gleich ihm Gemäuer und Himmel auf jedes versteckte Lichterspiel und auf den individuellen Luftton hin geprüft, die Hauptmasse in seinem Werk aber sind Genrebilder im Kostüm der Friedrichszeit, in denen die hellkräftige Malweise die sehr nach dem Massengeschmack gewählten Motive gerade noch erträglich macht. Franz Skarbina (geb. 1849) begann wohl auch mit Zimmerbildern aus dem 18. Jahrhundert, legte aber den Menschen, die er dort einlogierte, von vornherein eine vornehme Zurückhaltung auf. Schon in solchen Stücken galt sein Hauptinteresse den sich zitternd hereinstehenden Sonnenstrahlen. In Paris fand er in jedem Sinne den Weg ins Freie. Die atmosphärischen Wunder der Großstadt, die er nach Möglichkeit mit elegant gekleideten Menschen belebt, sind sein Lieblingsthema geworden. Weit größere Macht der persönlichen Einwirkung als beide gewann Max Liebermann (geb. 1847), den mit Menzel vor allem der unermüdlige Eifer des Beobachtens, die Abneigung gegen jede malerische Phrase und ein stark ausgeprägter, an der Erde haftender Realismus verbindet. Weder die Vielseitigkeit noch der schöpferische geistige Reichtum Menzels steht ihm zu Gebote, dafür ist er ihm durch die von vornherein bildmäßige, auf einheitliche malerische Wirkung mit Glück abzielende Anlage seiner Werke überlegen. Gewiß vertritt der Abkömmling einer reichen und hochangesehenen jüdischen Patrizierfamilie auch geistig das

seiner Klasse eigene Prinzip des Zwischenhandels: er hat von dem Ungarn Munkacsy, von den großen Franzosen Courbet, Millet und Degas, von den holländischen Klassikern Frans Hals und Rembrandt, und nicht zum letzten von dem lebenden großen Holländer Jozef Israels mit vollen Händen genommen; aber er hat sich stets in Wort und Schrift zu diesen großen Vorbildern bekannt, er hat immer die erlernte Manier vor dem lebenden Objekt auf ihre Verwendbarkeit nachgeprüft und nicht geruht, bis er seine eigene höchstpersönliche, scharfsantige Handschrift ausgebildet hatte, und vor allem, er hat die Künstler, die ihm nahestanden, durch Tat und Lehre immer darauf hingewiesen, daß man den Stil der großen Meister des Auslandes immer nur als Anregung, etwas Ähnliches sich auf eigenem Wege zu erarbeiten, niemals aber als ein bequemes Schema, das des eigenen Nachdenkens entbehrt, benutzen dürfe. Das ist der fundamentale Unterschied, der ihn von den Meistern der Kartonschule trennt, die den Stil der Raffaelsschule einfach als geschenktes Mittel des zeichnerischen Ausdrucks übernehmen. Wer Liebermanns Gesamtwerk als Ausländerei ablehnt, der mag auch unsere Obstbäume schelten, die aus Asien eingeführt uns doch recht brave deutsche Äpfel und Kirschen geben, der wird auch unsern Wolfram von Eschenbach und Gottfried von Straßburg gram sein müssen, daß sie französische Muster mit einer uns heute in Erstaunen setzenden Weitherzigkeit benutzt haben, oder die alten Dürer und Pacher ablehnen, weil sie ihren Mantegna gar trefflich auswendig konnten. Was Liebermann für die deutsche Malerei erobert hat, das ist die Fähigkeit, den luftumgebenen Körper im Raume zu zeigen, ein Bild auf eine einheitliche, wenn auch nicht immer glänzende Farbwirkung zu stellen und durch breit sichere Behandlung dem Malmittel einen eigenen Formwert zu erhalten. Der stark dramatische Akzent liegt ihm ebensowenig wie die zierliche Arabeske: sein großes Bild „Simson und Delila“ bleibt ähnlich unterhalb des Gegenstandes, wie Menzels Lithographie „Jesus im Tempel“, und ein von ihm entworfenes Alphabet, ein paar Buchschmuckstücke erscheinen schon durch die ungeschlossene Breite des Strichs zweckwidrig. Sein Hauptgebiet ist das Leben des Arbeiters, des ländlichen wie des Hausarbeiters, es gelingt ihm da, eine schöne Einheit zwischen dem Menschen und seinem Werkzeug, zwischen dem Menschen und der ihn umgebenden Natur herzustellen. Gänserupferinnen, Konservenmacherrinnen (Tafel 28), die Kartoffelernte sind die bezeichnenden Titel seiner Hauptwerke. In dem Bilde der Münchener Pinakothek „Die Frau mit den Ziegen“ ist er zu großer symbolbildender Kraft emporgestiegen: wie die alte Frau sich müht, das widerstrebende Tier über die sich endlos dehnde Düne zu ziehen, das gibt ohne Vielrednerei ein nachdenkliches Gleichnis der harten Mühe des Erdendaseins. Als Maler weicher feiner Lusttöne verweilt er gern in der feuchten, malerisch von altersher so ergiebigen Atmosphäre Hollands: neben Darstellungen aus den niederen Volksschichten, den schwarzrot gekleideten Amsterdamer Waisenmädchen und dem müden Frieden der Altmännerhäuser entgeht ihm auch die junkerliche Fröhlichkeit der eleganten jungen Reiter nicht, die am Meeresstrande daherstreifen. Manches ist nur aus Freude am beweglichen Spiel der durch Zweige brechenden Sonne geschaffen worden, wie die Papageienallee im Amsterdamer Zoologischen Garten oder der Münchener Sommerkeller. In seinen reifen Jahren, als seine Handschrift sich gefestigt hatte, sind ihm auch einzelne sehr scharfzüggige und geistreiche Porträts gelungen, wie das von Baron Berger in Hamburg und das des Berliner Museumsfeldherrn Wilhelm Bode; eine große für Hamburg gemalte, auch wo sie zu Einwänden herausfordert, fesselnde Porträtgruppe ist eines seiner letzten Werke. Besonders sei noch betont, daß in seiner Leistung alles, vor allem auch die Schilderungen aus dem Arbeiterleben, von jenem anekdotischen Nebenzug frei ist, der der heroischen Leistung Menzels im „Eisenwalzwerk“ so argen Eintrag tut.

Liebermanns Stellung als des Führenden in der modernen norddeutschen Kunst ist heute kaum mehr ernsthaft bestritten. Auch die tüchtigeren unter den Berliner Meistern, die gegenüber dem energischen Führer der „Sezession“ eine konservativere, die Verbindung mit der Historienmalerei der fünfziger und sechziger Jahre nicht ganz ableugnende Haltung einnehmen, die Hugo Vogel (geb. 1855), Curt Herrmann (geb. 1854), vor allem der vornehm

weitblickende Akademiepräsident Arthur Kampf (geb. 1804) stehen, so sehr sie ein leuchtenderes, weniger gebrochenes Kolorit und ausgesprochenen, festeren Umriss betonen, im Prinzip ihrer Malerei nicht allzu weit von ihm entfernt. Von den Künstlern des Liebermannschen Kreises erscheinen der Niederbayer Max Slevogt (geb. 1808) und der Ostpreuße Louis Corinth (geb. 1858) als die ausgesprochensten Persönlichkeiten: jener, der bei nicht immer sicherer Zeichnung über eine flammenhaft lebendige Handschrift des Pinsels und über ein an Rembrandt geschultes, bisweilen mit orientalischem dunkler Blut leuchtendes Kolorit verfügt, hat besonders durch sein Triptychon „Der verlorene Sohn“ und durch die beiden Bildnisse des Sängers d'Andrade berechtigtes Aufsehen erregt; Corinth, als Lehrer sehr einflußreich, ist besonders mit wuchtig gemalten heroischen Frauenakten, die er farbig auf ein eigentümliches Rosa-Grau stellt, hervorgetreten. Unter den Landschaftlern der Berliner Sezession rangen sich besonders der nun auch schon verstorbene Walter Leistikow (1805—1908), der nach naturalistischen Anfängen wohl unter Anregungen japanischer Kunst (Hokusai) zu einer großgerichteten Stilisierung des so lange als reizlos verschrienen Wald- und Seengebietes der Berliner Umgebung gelangte (Tafel 29), und Ulrich Gübner (geb. 1872), der an feinem empfundenen Halbtonen reiche Maler des Ostseestrandes, zu überlegener Künstlerschaft durch. Den Weg von der Menzel-Liebermannschen Erdgebundenheit zu einer neuen Kristallisierung der Form bezeichnen der Bildnismaler Reinhold Lepsius (geb. 1857), der in seinem „Curtius“, seinem „Gneist“ und vielen anderen Werken voll schöner Verhaltlichkeit die Summe vornehmer Existenzen zu ziehen weiß, und der auch auf verschiedenen Gebieten der Dekoration tätige Melchior Lechter (geb. 1805), der wohl von dem Engländer William Morris angeregt, aber in durchaus selbständiger Erarbeitung das, was von dem Kunstprinzip der Gotik heute noch lebensfähig ist, zu leuchtend feierlichen Gestaltungen zu rufen strebt, übrigens auch in seinen Landschaftsstudien aus Italien Beispiele unbefangenen Naturblicks geboten hat. Alles in allem ist Berlin trotz seiner einen Augenblick jede Geschmacksicherheit in Frage stellenden überstürzten Größenentwicklung zwar nicht eine Kunststadt geworden — diesen Namen überläßt es besser München, Dresden und Weimar —, wohl aber die Stadt, in der jede künstlerische Leistung ihre letzte entscheidende Qualitätsprüfung erfährt, die Stadt der bestgeleiteten Museen, der zwei oder drei ernsthaftesten Theater und einer ausgedehntesten, aber niemals aus Enthusiasmus unkritisch werdenden Musikpflege. Und so wird es auch in allem, was die bildenden Künste zu geben haben, zwar nie eine Stadt von geschlossener Schönheit sein, wohl aber wird man eine stetig wachsende Anzahl der erlesensten Dinge in schönem Rahmen und von Flug liebevollen Händen gepflegt dort finden.

Es ist schon gesagt worden: nicht die Kunst, wie sie König Ludwig von Bayern sich dachte, wohl aber die Kunststadt München, der er in großsinnigster Weise die Lebensbedingungen schuf, ist auch nach ihm wirkend und kräftig geblieben. Auch unter seinen Nachfolgern ist München die Stadt, in der der Hof mit den Künstlern wie mit den Vertretern einer befreundeten Großmacht verkehrt. Kaulbachs Nachfolger an der Münchener Akademie, Karl v. Piloty (1820—80), zerstörte ganz und in entschlossener Gegnerschaft, was sein Vorgänger in angeblicher Weiterbildung bereits unterwühlt hatte. Hatte der späte Cornelius einen reichen und tiefen Gedankengehalt in entlehnten, unliebenswürdigen und bildnerisch fast wertlosen Formen geboten, hatte Kaulbach den Gedankengehalt der breiteren Bildungsschicht in einer noch weniger eigenen, aber dem Auge entgegenkommenderen Form dargebracht, so wagte es Piloty, zwar nicht das Gedankliche überhaupt aus seinen Bildern zu verbannen, wohl aber die Form, das Darstellerische zum deutlich erkennbaren Angelpunkt seiner Bildwirkungen zu erheben. Und was er in seinen Werken aus Rücksicht auf unumgängliche Erfolgsnotwendigkeiten noch ungesagt ließ, das gab er der aufhorchenden Jugend um so deutlicher als Lehrer, als der einflußreichste Lehrer, den Deutschland in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts gehabt hat. Gewiß, äußerlich genommen bedeutet seine Tat nichts als die Zerübernahme der von Delaroche in Paris begründeten, nach der belgischen Revolution von 1830 durch die Wallonen Gallait und de Bièfve zu europäischem Triumphzug geführten Solo-

ristischen Geschichtsmalerei, einer Kunst, die in der von uns nicht übermäßig geschätzten Serie der Medici- und Heinrichsbilder des Rubens ihre Ahnengalerie hat. Gewiß, sein Streben nach urkundlich getreuer Darstellung des Kostüms vergangener Zeiten führte ihn nicht wie einen Menzel zu miterlebendem Erfassen der Seele eines Geschichtsabschnittes, sondern ergab einen buntschillernden Prunk verwirrender Einzelheiten, den man mit Recht den Schiller-Inszenierungen des Meininger Hoftheaters an die Seite gestellt hat. Und doch: wenn wir einmal eine warme Farbentiefe, eine sichere Formgröße auf den Bühnen haben werden, die die Stimmungen der Dichtung ohne Vermittlung des Gedankenapparats ins Bildliche überetzt, so wissen wir, wo durch die Betonung der farbigen Geschlossenheit die Grundlagen zu solchem Geleitet gelegt wurden. Und ebenso: dadurch, daß Piloty von sich und seinen Schülern verlangte, daß alle diese Löwenfelle, Prunkgefäße, Lederkoller, deren er für seine Historien bedurfte, auch wirklich mit dem Aufgebote aller malerischen Illusionskraft gemalt wurden, eben dadurch zog er eine Generation von Malern heran, denen die Ausschöpfung aller farbigen und formalen Möglichkeiten eines Gegenstandes zum Selbstzweck wurde, und bahnte zugleich dem Studium der Einzelform den Weg von der Genremalerei, wo es allenfalls für erlaubt galt, in die Großkunst. Daß er selbst in der Malerei toter Gegenstände oft sogar hinter seinen belgischen Vorbildern zurückblieb, daß gerade seine Hauptwerke „Seni vor der Leiche Wallensteins“, „Triumphzug des Germanicus“ und andere dem Rührungs- oder Wigbedürfnis des vor einem Bilde durchaus denken müßenden Durchschnittspublikums noch manche Nachgiebigkeit im Kaulbachschen Sinne erweisen, das ändert nichts an dem geschichtlichen Verdienst des durch ihn bewirkten Umschwungs. Bei seinem letzten Werke „Alexander der Große nimmt sterbend Abschied von seinen Truppen“ (Nationalgalerie) war der Tod, der ihn über der Arbeit überraschte, sein bester Mitarbeiter: so wirkt das nur erst in geistreicher Untermalung angelegte Gesicht des Helden wie ein ehrliches Gespenst. — Seit Piloty wagt es der deutsche Geschichtsmaler, sich wieder zur Farbe zu bekennen, bis zu Ferdinand Kellers Apotheose Kaiser Wilhelms des Ersten, bis zu Hermann Prells Fühn, wenn auch nicht sehr innerlich angelegten Fresken in der deutschen Botschaft in Rom reicht hier seine Einwirkung. Zahlreich waren die Schüler, die nach seinem Rezept irgend einen Vorgang der Weltgeschichte in ein von ernststen Mienen volles Kostümfest verwandelten — neben vielen Ungarn, Tschechen und Polen, die hierbei durch die Pracht ihrer Nationaltrachten unterstützt wurden, trat besonders der Salzburger Hans Makart (1840—84) hervor, der Leben und Tod in inniger Umarmung und alles mythische und historische Geschehen nur als Vorwand zu gleißenden Festzügen erfaßte, ein Meister, der, so sehr seine Formensprache aus Erinnerungen an Tizian und Rubens zusammengesetzt ist, so sicher die Leichtfertigkeit seiner mit Asphaltfarben arbeitenden Technik seine Werke schon in wenigen Generationen der Vernichtung überliefern wird, doch durch den hinreißenden Schwung seines Bilderaufbaues, durch das leuchtende Orangelb seiner Frauenleiber und das bis zum Schwarz vertiefte Karminrot seiner Drapierungen den Dank eines Jeden verdient, der weiß, wie selten gerade in unserer Zeit ein jubelnder Lebensrausch aus der Kunst gewonnen wird. Eine verwandte Erscheinung zu Piloty bedeutet der eigentlich in den Zusammenhang der Frankfurter Kunst gehörige Friedrich Karl Hausmann aus Hanau (1825 bis 1886), der aber von der matten Tonreihe des Delaroche bis zu der leidenschaftlichen Farbenromantik des Delacroix und zu der afrikanischen Sonnenglut eines Decamps zurückging. Seine Strand- und Bagnobilder aus dem Schifferleben, die er in Frankreich malte, lassen ihn auch innerhalb der französischen Kunst als einen meisterlichen Beherrscher schroffer Farbengegensätze erscheinen, und die Skizzen zu seinem großen „Galilei vor dem Konzil“ in der Hamburger Kunsthalle — einer Komposition, die die Menschenmassen wie Meereswellen auf und nieder gleiten läßt — zeigen den Willen, ein vielfiguriges Bild einmal ganz auf Licht und Farbe zu stellen. Dem starken Anlauf folgte dann freilich nur ein matter Sprung. — In München selbst stand neben Piloty Wilhelm Lindenschmit (1829—95), der Sohn eines Malers der cornelianischen Richtung, aber selber ein trefflicher Kenner saftiger

energischer Öltechnik. Besser als in seiner etwas flebrig gemalten „Ermordung Wilhelms von Oranien“, seinem „Marburger Religionsgespräch“, seinem zu sehr auf laute Momentwirkung gestellten „Gutten“ (Tafel 53) kommt freilich sein Können in einzelnen schon fast nach Art der Leiblischen Farbenquadrate frei und lebendig hingestrichenen Studienköpfen und bei gelegentlichen Ausflügen ins „Genre“, wie der mit den wuchtigen Körpermassen der unruhigen Pferde und dem prallen Sonnenlicht auf den Ähren so recht kraftjubilenden „Kornernte“ zur Geltung. — Von den so zahlreichen und so verschiedenartigen Schülern Pilotys besaß der später ganz zum Münchener gewordene Böhme Gabriel Max (geb. 1840) wohl die ursprünglich feinste und schmiegsamste Farbenbegabung, wie das von seinen Frühwerken besonders der schwellend weich und dabei nervig modellierte, durch einen Strohhut und braunrote Draperie trefflich gehobene Rückenakt „Sautina“, das kleine glitzernde Juwel der „Drei Schwestern“ in der Nationalgalerie (die lesend und mit Handarbeiten beschäftigt im Garten am See sitzen), und das „Frühlingsmärchen“ des Wiener Hofmuseums, ein dunkelhaariges Mädchen, das in lichtem Kleide auf saftgrüner Rasenbank sitzt, beweisen. Noch manche von duftigem Hauch erfüllte Vorfrühlingsstimmung, noch manches in hellmildem Glanze leuchtende Bild junger sensibler Mädchen von jenem eigenartigen böhmischen, nicht formreinen aber Zartheit und Kraft aufs reizvollste vereinenden Typus ist dem Maler auch später gelungen, und wenn auch den meisten der Werke, die ihn berühmt gemacht haben, „Die Löwenbraut“, „Jesus heilt ein krankes Kind“, „Der Anatom“, „Der Vivisektor“, „Vision der Ustarte“ ein nicht rein künstlerischer, um stoffliches Mitleid, um stoffliche Erregtheit werbender Zug beigemischt ist, so blieb doch fast immer das lichte, weiche, freilich auch etwas glasige Malwerk zu bewundern. Der Zug ins Grüblerische, der den Maler der „Scherin von Prevorst“ in ein geheimnisvolles Zwischenreich von Leben und Tod führte, der ihn seine nachdenklichen und gar nicht im üblen Sinne humoristischen Affenbilder schaffen ließ, und der ihm auch zu dem als folgerichtiges Phantasiegebäude außerordentlichen Familienbilde des Affenmenschen verhalf, verträgt sich jedenfalls mit bildnerischen Gestalten besser als verstandesmäßige Reflexion. Recht schade ist es, daß der Meister in den letzten Jahren begonnen hat, seinen Frauentypus mehr und mehr ins Süßlich-Rosige zu ziehen und so Bilder zu schaffen, die, dem Kunsthändler gewiß als gangbare Ware sehr willkommen, dem Kunstfreunde notwendig die Gestalt des Künstlers verdunkeln müssen. — Sucht die Kunst des Gabriel Max durch „interessante Blässe“ zu wirken, so zeigt die des Tiroler Bauernsohnes Franz von Defregger (geb. 1835, Tafel 45) ihre blizenden Zähne, ihre firschroten Wangen — leider erscheint die Dorfschöne als die Absichtsvollere von beiden. Defregger, der den Tiroler Aufstand von 1809 in einer Reihe von figurenreichen, wirkungsvoll gestellten Bildern verherrlichte und so dazu geführt wurde, die Regeln der Historienmalerei auf das Gebiet der Dorfnovelle anzuwenden, ist als erfolgreichster Schilderer des Bauernlebens etwa eine Parallelerscheinung zu Knäus geworden; nur fehlt ihm bei eindringlich charakterisierender Zeichnung die Biegsamkeit des farbigen Materials, die jenen auszeichnet. Wie bei so vielen Deutschen wirken auch bei ihm Studien und Skizzen bedeutend günstiger als die ausgeführten Werke. Wenn er einen dunkelgrauen Bergrücken ganz einfach und groß in den Rahmen stellt, in seiner „Stube im Pinzgau“ den weißen Unterbau des grünen Ofens mit feinem Schimmer abdönt, in seinem „Zimmer auf Kunkelstein“ fast die atmosphärische Zartheit eines Jozef Israels erreicht, so spüren wir, daß die Elemente seiner Kunst echt und wahr sind, und suchen gern die mit ihrer Treuherzigkeit kokettierenden „Buam“ und „Deandln“ manches seiner beliebtesten Bilder zu vergessen. Defreggers und auch Vautiers Erfolge haben eine reiche Blüte der Bauernmalerei in Deutschland gezeitigt, die in unserem Werke durch zwei recht gewinnende Beispiele, des auch als Architekturmalers hervorragenden Wilhelm Kießstahl (1827—68) großräumig angelegte „Segnung der Alpen“ (Tafel 70) und des Schwarzwaldmalers Wilhelm Gasemann (geb. 1850) feinzügiges „Mädchen aus dem Mühlenbachtal“ (Tafel 1), vertreten ist. — Das volle Gegenteil zur Dorfsidyllen bedeutet die Porträtkunst Franz von Lenbachs (1836—1904, Tafel 10), des Malers der Fürsten und Fürsten unter den Malern, der doch auch nur ein oberbayerischer

Maurerssohn war. Er, der lange Jahre bis zu seinem Tode das Münchener Künstler- und Gesellschaftsleben unbestritten beherrschte, der nicht nur ein mit echten und nachgebildeten Renaissancekunstwerken angefülltes Palais bewohnte, sondern auch seine Bilder im Glaspalast stets nur in einem mit altertümlichen Schnitzereien und Stoffen stimmungsvoll hergerichteten Raum ausstellte, hat wohl am stärksten jene Richtung unter den Münchener Meistern betont, die die antiquarische Treue der Pilotyschen Historienmalerei auf das Handwerkliche des Malens anwendete. Aber nicht mehr den frühen Umbrenn und Bolognesern haben er, Wilhelm v. Diez und mancher andere, ihre Manier abgesehen, sondern die Meister einer tiefen, saftigen Farbigeit, die Tizian, Tintoretto, Rembrandt, Velazquez, die Engländer des achtzehnten Jahrhunderts kamen jetzt als Vorbilder an die Reihe. Ist dies der gewiß vorteilhafte Unterschied gegen die Nazarener, so besteht gegenüber Liebermann die nachteilige Abweichung, daß die Muster aus der alten Kunst nicht eines von vielen selbständig verarbeiteten Bildungselementen wurden, sondern fast ausschließlich die Kunstweise dieser Münchener der sechziger bis achtziger Jahre bestimmten. — Seltsam, daß dieser Lenbach, der in seinen späten Jahren ganz wie ein wieder auferstandener alter Tizian lebte und malte, in seiner Jugend mit ganz primitiven Freilichtstudien beginnt, die bei etwas derberer Artung sehr an manche Arbeiten Waldmüllers oder des Theodor Schüz erinnern. Ein paar Bildnisstudien, die er noch in Aresing malte, sind echte und rechte Bauernkunst, sein Hirtenknabe in der Schackgalerie, der in vollster Sonnenglut auf blumiger Wiese, die Hand vors Auge haltend, ausruht, ist in nicht gerade feinnerviger Handschrift, aber mit schärfstem Wirklichkeitsblick hingemalt. In Rom, wohin er 1858 mit Piloty ging, sah er den antiken Ruinen vor allem ihr heißes Glimmern vor bleiig-blauem Himmel ab. Noch aus Spanien, wohin ihn viel später ein Kopierauftrag des Grafen Schack führte, brachte er manche mit frischesten eigenen Augen gesehene Landschaft mit. War es die Gewohnheit des Kopierens, die ihn später jedes Gefühl für das, was ihm innerlich eigen werden konnte, und für das, was stets nur fremder Aufputz bleiben mußte, verlieren ließ? Oder trieb die periodisch bei den gewaltigen Tatsachenmenschen der siebziger Jahre auftretende Gegenwartsflucht, ihre Sehnsucht nach einer bunt unwirklichen Zeit, in der sie sich von dem Ruß und Rot des Weltzerhämmerns erholen könnten, auch ihren Maler in ein melancholisch-vornehmes Venezianermaskenspiel? Jedenfalls beginnt Lenbach auch als Porträtist damit, in einfacher Weise die volle Existenz zu geben: in dem Bildnis des Doktor Schanzenbach in der Pinakothek sind Hände, Uhrkette und Tischdecke keineswegs vernachlässigt, noch bei der „Frau Mouchanoff“ ist der Ausdruck der schicksalgeprüften, freundlich verstehenden Frau durch gleichmäßig breitflächige Modellierung des Gesichts, nicht etwa durch einseitiges Herausheben des Blicks erzielt, und das Bild Böcklins, mit dem er 1860 kurze Zeit an der Weimarer Kunstschule zusammenwirkte, glänzt durch die reichste plastische Nachföhlung des Schädelbaues und eine ebenso vornehme wie reiche Vielfarbigkeit. Nur ganz allmählich schleichen sich jene epigrammhaften Bildnisse in sein Werk ein, die aus dem mystischen Tiefbraun eines tizianischen oder vandyckischen nachgedunkelten Hintergrundes sich erhebend über ambragoldiger Fleischfarbe nicht gemalt, aber wie mit der Feder geschrieben die in einem Spannungsmoment erfaßten Gesichtszüge des Dargestellten enthalten, blühell erleuchtet durch das wie von einer Morphiuminjektion zu vorübergehender höchster Leistungsfähigkeit gesteigerte Auge. Gewiß sind es Epigramme von unerhörter Treffsicherheit, die vulkanischen Naturen, zumal wenn ihrer, wie bei Bismarck, eine große Anzahl über dieselbe Person gemacht werden, in ihrer Summe wohl genügen können; auch das erlöschende Greisenfeuer eines Leo XIII., die gewaltsame Vereinsamung eines Döllinger, die unter hinschmelzendem Körper rührende Leidenschaft einer Duse kommt dieser Darstellungsart sehr entgegen: schlimm wird es nur, wenn die schlichte Zurückhaltung des alten Kaisers Wilhelm, die geschlossene Abgemessenheit eines Moltke oder gar das bescheidene Selbstbewußtsein eines braven Münchener Kommerzienrats mit diesem in spinnwebüberzogenen Venezianergläsern servierten Champagner des Malwerks in Berührung kommt. Die Frauen, die Lenbach malte, erscheinen fast immer auf der Jagd nach einem Glück, an

dessen Berechtigung sie zweifeln, unterbricht der Meister aber einmal auf ihren Bildern die braungoldene Monotonie durch eine farbige Drapierung, so bringt sein allmählich an den kostbarsten alten Brokaten geschulter Geschmack doch meist etwas höchst reizvolles zustande. Sicher hat Lenbach sich, zumal in seinen späteren Jahren, manchem notwendigen Fortschritt in dem Münchener Künstler- und Kunstleben hindernd in den Weg gestellt, und doch gibt es Wenige dort, die ihn nicht heute noch vermessen. Die große Reihe seiner Bildnisse bleibt durch Jahrhunderte hindurch einer der wichtigsten Beiträge zur deutschen Geschichte der Bismarckzeit. Lenbachs Art wird jetzt am besten in München durch seinen Schüler Leo Samberger vertreten, der farbig noch dunkler und monotoner wirkt, aber sich durch markigere und gleichmäßiger Modellierung auszeichnet; die höchst schlagkräftigen Kohlezeichnungen, die er von seinen Kollegen machte, sind mit Recht vom dortigen Kupferstichkabinett erworben worden. — Der eigentliche Erbe von Lenbachs großen Porträtaufträgen ist freilich der schon genannte Fritz August v. Kaulbach (Tafel 41), der als gewissenhafter Formgestalter, wie sich das in dem berühmten Bildnis des greisen Pettenkofer zeigte, und durch die gleichmäßigere und blühendere Farbe ihm überlegen und als Darsteller mildvornehmer Damen sehr glücklich, doch der edlen brausenden Geistigkeit des Schrobenhauser Emporkömmlings fast ganz entbehrt. — Zwischen Lenbachs und Kaulbachs Stilform bewegte sich Nikolaus Gysis, ein geborener Grieche, der aber in seinem vornehm empfundenen „Triumph der Bavaria“ seiner neuen Heimat eine schöne Zuldigung dargebracht hat; eine sichere Geradlinigkeit des Umrisses und sparsam, aber fein gewählte Farben zeichnen die besten seiner Werke aus, die sich auf heimatliche und bayerische Bauerndarstellungen, Bildnisse und Mythologisches verteilen; leider fehlt es bei ihm nicht an schlimmen Spekulationen auf den Geschmack der großen Menge. — Die Altmeisterlichkeit im Lenbachschen Sinne wurde besonders auch durch Wilhelm Diez (1839—1907) vertreten, der, hochbegabt und auch als Lehrer bedeutend, sich mehr an den verblüffend wuchtigen Vortrag der Frans Hals und Brouwer hielt und Landsknechts- und Raubritterzüge in immer neuen Variationen über locker ausgewählte Landschaften führte, in denen er ein Meister war. Alla prima den Kopf eines schreienden Alten oder einer lachenden Bäuerin auf Holz hinzuschreiben verstand er, der später auch sehr ins Bilderfabrizieren hineingeriet, wie selten einer. Eine zeitlang herrschte jedenfalls in Münchener Malerkreisen entschiedene Freude am malerischen „Schmiss“, an der Fertigkeit, ein möglichst häßlich gewähltes Modell in energischen, saftigen, an die Spätwerke der beiden größten Holländer erinnernden Farbzügen herunterzumalen. Manche Diezschüler, wie Duveneck, Alois Erdelt, sogar Ernst Zimmermann, der später in durchsichtig tiefer Farbe ziemlich zahme religiöse Gruppenbilder malte, übten diese kraftgenialische Art, von der uns auch Meister Wilhelm Busch, als Dichter und Zeichner in unerhörtesten Abkürzungen unerreicht, mit dem als Orgie von Rot, Olivengrün, Gelb, Braun und anderem Farbzeug hingeschleuderten Scherzbild eines Malers, das jetzt in der Pinakothek hängt, eine ebenso belustigende wie doch zur Anerkennung zwingende Probe gab. Während Ludwig Eöfz und Otto Seitz allzu schnell aus dieser Strömung heraus den Weg zu einer mehr kunstgewerblich berührenden Buntheit fanden, blieb Hugo Freiherr v. Habermann (geb. 1849), auch noch ein Pilortyschüler, stets dem Prinzip treu, aus dem anscheinend Häßlichen und Kranken die Goldadern des koloristisch Schönen herauszuschürfen. Sein hier abgebildetes frühes Werk „Ein Sorgenkind“ (Tafel 66) ist noch nicht ganz von knausischer Vielerzählerei befreit, trefflich aber ist die keineswegs verwirrende Detaillierung des Beiwerks, das von kaltem Licht zusammengehalten wird, und der Kopf des Arztes beweist ein gutes Herausfühlen des eigentlich Modernen in Gesichtsschnitt und Blick. Das Altmeisterliche in Habermann tritt stärker bei der Gestalt eines Mönches hervor, die die Pinakothek besitzt: an Ribera wird man hier denken, das Gesicht blickt in unbeschreiblicher, qualvoller Verlegenheit in die Welt, und die roten Schatten der feuchten mageren Asketenhände, die sich über der Brust kreuzen, bereiten dem Beschauer beinahe physischen Schmerz. Der Rembrandt der Kasseler Saskia hat wohl bei seinen ersten Mädchenbildern Pate gestanden: ein bleiches, blödblickendes Gesicht mit kurzem

spigen Mund, dreieckigem Näschen und eingefallenen Wangen ist da mit der juwelenhaften Malerei des großen Holländers ins Reich der Schönheit geführt worden. Immer reicher, freier und eigener ist seitdem seine Palette geworden: schlangenartig weiche Pinselzüge, seltsame rosa, gelbe und grüne Untertöne helfen einen anderen, immer in neuen Haltungen und Drapierungen wiederkehrenden Frauenkopf verherrlichen, der sich mit seinen übernervösen Vogelzügen unvergeßlich einprägt. Daneben stehen vornehm eindringliche Bildnisse, von denen das der Mutter des Künstlers ihn als von jeder Einseitigkeit frei erwies. — Ähnlich modern, aber weit blißender, die Gegenstände spitz und eckig umschreibend, wirkt die Pinselführung Albert von Kellers (geb. 1844), wohl des elegantesten unter den heutigen Münchener Malern. Dieser Schweizer, der in München bei Arthur v. Ramberg und auch bei Lenbach lernte, ringt gleich Habermann mit dem Problem der von unserer Kultur bestimmten Frau, freilich sucht er sich gern die Exemplare aus, die nur geschaffen scheinen, um in schimmernden Seidentoiletten den Glanz ihrer Augen, die Feinheit ihrer Handbewegungen spielen zu lassen. Seine Palette, die er gern auf dunkel stimmt, vermag durch ein blißendes Weißlicht einem Kopfe gespenstisches Leben zu verleihen oder die Tiefen des Hintergrundes durch ein Aufzucken der Flammen rot, ein nächtliches Violett durchsichtig zu machen. Eine Anzahl früher, in Terborchschem Sinne still in den Raum gestellter kleiner Frauengestalten und Gruppen, darunter das „Chopin“ betitelte Bild der Pinakothek, sind wohl das Erlesenste, was er leistete; auch er hat freilich mehr als ein Gebiet beachtet. Seine große Historie „Die Erweckung von Jairi Töchterlein“ ist in der Anmut des sich aufrichtenden Mädchens und in der Charakteristik der erschreckten Zuschauermenge äußerst lebensvoll, nur Christus, die Hauptperson, erscheint fast überflüssig. Auch die Kreuzigung, manchen bacchantischen Szenenreigen, neuerdings auch die qualvolle Gespanntheit der Traumtänzerin Madeleine hat er mit wechselndem Gelingen, aber immer gleich hoher Qualität des Farbenreiches gemalt. — Stehen die bisher genannten unmittelbar oder mittelbar von Piloty ausgehenden Künstler alle entweder durch ihre Historienbilder oder durch zeitpsychologisch erfasste Bildnisse auf dem Boden der Großkunst, so führt Eduard Brügner (geb. 1840), der Maler Salstaffs und der ewig weinfrohen Mönche, ganz in das Gebiet leidiger Anekdotenmalerei, auf dem wir schon den schönen Begabungen der Knäus und Vautier begegneten. Dieses Sach und ebenso die in Frankreich durch Meissonier, in Berlin durch Menzel und Fritz Werner vertretene Klein- und Feinmalerei fanden und finden in der Malerstadt reichliche Pflege; hier sind sie völlig ausreichend durch das bei aller überspizigen Sorgfalt keineswegs handschriftlose Kokofoßtück Carl Seilers (geb. 1840, Tafel 68), neben dem noch Edwith als verwandte Seele genannt sein mag, vertreten.

Die Münchener Landschafts- und Tiermalerei hatte es im Vergleich zur Historien- und Porträtkunst natürlich leichter, „Malerei an sich“ zu werden. Durch die in München tätigen Hamburger Christian Morgenstern und Wilhelm Lichtenheld bekam sie die frische Seeluft der Kopenhagener Eckersbergerschule zugeführt, durch Anton Teichlein (1820—79) und Adolf Lier (1826—82), der sich an Dupré bildete, trat sie mit jener großen französischen Schule in Verbindung, die um 1830 im Walde von Fontainebleau den zarten Seelengeheimnissen der unarrangierten Natur nachspürte. Hat Eduard Schleich der Ältere (1812—74, Tafel 9), der neben Bürkel das meiste für die Entdeckung der oberbayerischen Natur, Dachaus und des Chiemsees getan hat und eine feierlich aufragende Berggruppe, einen weiten von brauenden Wolken überzogenen, nur durch einen Heuwagen belebten Wiesenplan mit einfacher Größe zu geben wußte, bisweilen in der noch etwas bunt unharmonischen Farbe Anklänge an die Rochsche und Kottmannsche Stillfierung, so steht Lier, der auch als Lehrer im nützlichsten Sinne wirkte, in feinsinniger, wenn auch nicht immer kühner Farbenwahl kaum hinter den gleichzeitigen Franzosen zurück. Besonders in der Kunst einen reich belaubten Baum liebevoll mit fein verteiltem Licht auf den Ästen und doch ohne Kleinfrämerei abzuschildern, hat er wohl nur in Waldmüller seinesgleichen (Tafel 84). Neben Lier erscheint der Maler des Weideviehs, Friedrich Volz (1817—86), bedeutend altmeisterlicher: so schlagkräftig auch auf

dem hier abgebildeten Stück das bedächtige gemeinsame Haltmachen der acht Tiere wieder gegeben ist, so wirken sie doch zu sehr als Relief vor der links aufgestellten Kullisse des Gehölzes (Tafel 7). Wie ganz anders gelang zur selben Zeit dem frühverstorbenen Kölner Carl Seibels (1844—77), der sich freilich mehr an die lebenden als an die toten Holländer hielt, die innige Verbindung von Tiergestalten und Landschaft (Tafel 39)! Verwandte Züge hat mit Tier der Norddeutsche Karl Bennewig v. Loefen der Ältere (1826—95) gemeinsam; er, dessen Tätigkeit doch mehr nach Berlin als nach München fällt, scheint sich besonders Daubignys weiche, tiefe Lichtführung zum Vorbild genommen zu haben; noch vor Leistikow, freilich nach Blechen entdeckte er die ersten Reize der märkischen Natur. Tier sowohl wie Volk wirkten auf den Schwaben Anton Braith (1836—1905), dessen Tierbildern etwas Dramatisches im Sinne des großen Frankfurters Teutwart Schmitson eigen ist, und auf Hermann Baisch (1840—94), den Dresdener, der zuletzt in Karlsruhe lehrte. Baisch ordnet seine Kinderherden in vorbildlicher Weise der meist mit Farn belaubten Bäumen bestandenen sumpfigen Landschaft ein, in Lichtern und Schlagsschatten bekennt er sich zu offenerzigiger Farbigeit, nur die Konturen sind bisweilen noch zu ängstlich gezogen (Tafel 12). Viel größer ist die Materialwirkung der nun völlig befreiten Farbe bei Viktor Weishaupt, einem Münchener, der Baisch an der Karlsruher Akademie ablöste (1848—1905). Weishaupt, der auch Meister Wilhelm Diez manches zu verdanken hat, erreicht mit der tiefen Pracht der Braun, Lehmgrau und Weiß seiner Ruhe oft die vornehme Wirkung japanischer Tongefäße (Tafel 88). Sichere Plastik und glänzend moderne Farbwirkung vereinigt der Württemberger Heinrich Zügel (geb. 1850), der besonders in der Wiedergabe des tiefen Violett, das die Schatten bei blendendem Sonnenlicht haben können, unerreicht dasteht, und dabei weder in der Wahl seiner Farbstimmungen noch der Tiergattungen, die er in die Landschaft stellt, einseitig beschränkt ist (Tafel 42). Neben Hubert von Heyden (geb. 1800), der selbst einer Schweinefamilie ganz ungeahnte prächtige Rosa und Violett abzugewinnen weiß und der brutalen Pracht der Truthähne trefflich gerecht wird, sei jetzt auch noch Otto v. Sauer du Saur (1828—1901) genannt, der mit der Pilotyschen Schulung feinste Pariser Farbkultur verband und das Pferd in der Schlacht, in der Freiheit und bei schwerer Arbeit mit oft edelsteinartigem Schimmer Kühn und glaubhaft zu schmücken wußte. — Tiers Kunst Bäume zu malen hat wohl den beiden Schweizern Adolf Stäbli (1842—1903) und Otto Frölicher (1840—90) manche Anregung gegeben, beide lösen indessen den Kontur schon stärker auf. Stäbli strebt nach der großen eindrucksvollen Silhouette, die Bäume, Felsen, schwer lastende Schatten in energischer Weise zu einem Ganzen verbindet oder die Einsamkeit eines weitgestreckten Wiesenplanes eindringlich fühlen läßt, Frölicher, der in mancher Hinsicht auf Ludwig Dill vorausweist, hat in seinen Bildern sumpfiger Hochebenen bisweilen etwas Zerzupftes und Wattiges, weiß aber sonnige Lichtstreifen der Mittelgründe oft sehr glücklich anzuordnen. In die Gegenwart führen aus der Tier-Schule Joseph Wenglein (geb. 1845), der Maler des Isartales, und Ludwig Willroder (geb. 1845), der virtuose Darsteller brauender Wolken. Einen neuen Impuls brachte Ludwig Dill (geb. 1848), ein Badenser, der als Marinemaler begann, in Oberitalien den ungewissen Schimmer der aus der Lagune oder aus überschwemmtem Feld auftauchenden schlanken Baumstämme mit zartem Reiz zu geben wußte (Tafel 11), dann von der feinen Atmosphärenmalerei der neuen schottischen Meister angeregt, in Dachau eine den Stimmungen des Dachauer Moores mit dem Auge lauschende Künstlerkolonie ins Leben rief und schließlich an die Karlsruher Akademie zurückkehrte. Verwandte sumpfige Motive behandelt Erich Kubierschky (geb. 1854) in freilich mehr zeichnerischer, spitzigerer, aber liebevoll nachspürender, feinsinniger Art (Tafel 67). Aus der schwer übersehbaren Zahl der heutigen Münchener Landschaftler seien noch auf gut Glück herausgehoben der oft altmeisterlich goldtonige Toni Stadler, der treffliche Darsteller ballender Wolken über heller Wiesenfläche Richard Kaiser, der Maler südlicher Nachtstimmungen Benno Becker, ferner Rudolf Schramm-Zittau, P. W. Keller-Reutlingen. Der Maler und Radierer Oscar Graf, der die Märchenpoesie alter Häuser an Bergeshängen zu ergründen trachtet und auch oft und gern

eine kindlich schlanke Mädchengestalt in seine Landschaften hineinfegt, mag überleiten zu der ganz einzig dastehenden Erscheinung Karl Haiders (geb. 1840), der in seiner Schlierseer Abgeschlossenheit die großen Formen des bayrischen Hochgebirges, die ragenden Tannen zu merkwürdig ängstlich ausgeführten, aber schön und eindringlich tiefgefärbten Landschaftsdichtungen vereinigt, die freilich ohne die von ihm gern eingeführten mythologischen oder märchenhaften Menschengestalten noch feierlicher zum Herzen sprechen würden (Tafel 54).

Trotz mancher fruchtbaren Freundschaft ein Einsamer, ein Meister, dessen Ringen und Schaffen sich der Hauptsache nach in der Absonderung des Landlebens abspielte, ist gleich Karl Haider, mit dem ihn eine Zeitlang persönliche Beziehungen verbanden, auch der Künstler, der das deutsche Malerkönnen auf die höchste von ihm bisher erreichte Stufe gehoben hat: Wilhelm Leibl (1844—1900). Er, als Kölner ein Großstädter, verbrachte die wichtigste Zeit seines Lebens damit, in kleinen oberbayerischen Marktflecken, Aibling und Rutterling, Bauern, Bäuerinnen und Wildschützen zu malen, und wie merkwürdig! während die Dorfgeborenen Lenbach, Stuck und Defregger sich beeilten, große Herren oder antike Götter zu malen oder, wenn sie beim Bauernmalen blieben, das Landvolk mit dem Auge des norddeutschen Sommerfrischlers zu sehen, haben Leibls Bauernbilder, von ihren technischen Eigenschaften abgesehen, mit ganz wenigen Ausnahmen einen unerschöpflichen sittlichen Wert dadurch, daß sie süß-herber Keuschheit übertoll sind. Fürwahr, dieser Kraftstrogende Mensch, der einem Bilde, das er in Paris malte, unbedenklich die Unterschrift „Die Kofotte“ gegeben hat, war einer der Keuschesten Männer und Künstler, die je in Deutschland wirkten. Freilich darf man Keuschheit nicht in dem widerlichen Sinne einer Verweigerung körperlicher Funktionen, sondern als ein Aus sich herausleben, als die Wahrung der natureigenen Atmosphäre verstehen. Die im edelsten Sinne deutsche, silberig fühle Luftschicht, die die Gesichter der Windsorzeichnungen Hans Holbeins, die die Gesichter und Hände auf dem Portinari-Altare des Hugo van der Goes, dem größten Kunstwerke germanischer Nation, umgibt, sie umzieht schützend und heiligend auch die besten Gestalten Leibls, und dem Meister, der diese höchste Persönlichkeitssteigerung seinen Menschen zu verleihen wußte, wird man wohl nicht mit Recht vorhalten können, daß seine Leistung der geistigen Werte entbehre. Leibl, der erst bei Piloty, dann bei Arthur v. Ramberg lernte, begann mit Bildnissen, die wie das seines Vaters, des Domkapellmeisters, eindringlich und still, aber in der Formbewegung etwas eingeschränkt gegeben sind, oder wie das der Schwester mit der pathetisch auf die Brust gelegten Hand und dem gelbrotten Ölfarbenton des Gesichts den Anfänger auf dem Wege einer billigen, an Lenbachs weniger gelungene Werke erinnernden Altmeisterei zeigen. Es folgen Bewegungsstudien, wie das farbige schon ungemein delikate helle Bildchen „Der Schauspieler“, der im Lehnstuhl sitzend mit vorgestreckter Hand gerade eine Kraftstelle memoriert, und „Die Kritiker“, eine in ihrer Augenblicklichkeit ungemein geglückte Aufnahme der beiden Freunde Rudolf Hirth und Frénes und Karl Haider, die im Atelier zusammen ein Kunstblatt betrachten. Die Bekanntschaft mit Gustave Courbet, der zur Ausstellung seiner Werke nach München kam, und der daran anschließende Aufenthalt in Paris, der ohne den Krieg vielleicht zu einer dauernden Niederlassung geführt hätte, haben Leibl wohl mehr geholfen, sich selbst zu finden, als daß man von einer „Beeinflussung“ im Wortsinne reden könnte. Die dunklen Untertöne, die flebrige Relieffierung, die zähe Farbe Courbets, freilich auch der fortreißende Schwung des großen Maler-Revolutionärs haben kaum Spuren im Werk des reifen Leibl hinterlassen. Außer dem schon genannten Bilde „Die Kofotte“, — ein recht wohigenährtes Mädchen, das in einer uns heute sehr spießbürgerlich anmutenden Tracht behaglich faul, eine Tonpfeife rauchend auf dem Sofa ruht — zeigt besonders das mit außerordentlicher Breite hingestrichene Bild einer alten armen Pariserin das Freiwerden der Handschrift des Künstlers. Der breite tupfende Auftrag, eine Art Staccato der Malerei, der dann bei Leibls Fortsetzer Wilhelm Trübner zu einem gelegentlich manierhaften Prinzip, die Farbe nur in quadratischen Flecken hinzusetzen, führt, er kündigt sich in den Pariser Bildern an, er wird sichere Gewohnheit in der unvollendeten

Gruppe „Die Tischgesellschaft“, in dem ebenso ernst erfaßten wie humorvoll überlegenen Porträt des Kölner Patriziers Pallenberg, dessen Bürgerstolz, dessen altersrote Züge und etwas struppiges Haupt- und Barthaar mit lustigstem Tanz des Pinsels wiedergegeben sind, in dem Kleinen Bildnis des jugendlichen Trübner, und er feiert seinen Triumph in den „Dachauerinnen“ der Nationalgalerie. Die beiden Frauen, die da breitbeinig in der buntgestickten Pracht ihres Sonntagsstaates dasitzen und plaudern, geben in der Unbefangenen ihrer Existenz, in dem Dreiflang ihrer feuchtglänzenden Schwarz, Weiß und Rot, in der unmerklichen Sicherheit, mit der sich die konturlos gemalten Köpfe vom hellen Wandgrund abheben, den Eindruck einer einmal fast völlig erreichten Einheit von Wollen und Können, von Seele und Außenwelt des Künstlers. Im Besitze dieser vollen Freiheit der Handschrift durfte Leibl es wagen, in zwei Hauptwerken zu der emaillierenden Technik der van Eyck und van der Goes überzugehen. Das erste, die „Dorfpolitiker“, fünf alte Bauern, die in einer Wirtshausecke sich um die Zeitung drängen, hat bei aller Feinheit, mit der der verschiedene Grad der Anteilnahme in den fünf in die gleiche Höhenlinie gestellten Köpfen ausgedrückt ist, bei aller seelenkundigen Durchbildung der Hände doch noch in Motiv und Auffassung eine Spur von Knauschaft Anekdotischem, das auch sonst noch in einigen wenigen seiner Werke, etwa in dem „ungleichen Paar“, einer freien Modernisierung eines alten Cranachmotivs, und selbst in der einen oder anderen seiner meisterhaften Radierungen leise zutage tritt. Völlig aber ist dieser Beiflang überwunden in dem erstaunlichen Bilde der Hamburger Kunsthalle „In der Kirche“. Ein großes junges, trotz knochigen Baues herb anmutiges Bauernmädchen und zwei alte Frauen sitzen, in der Linksdiagonale das Hochrechteck des Bildes schneidend, in der alten barockgeschnitzten Holzbank. Das ruhige Lesen und Beten ist bei allen mit eindringlichster Einfachheit zum Ausdruck gebracht. Das Heraus-treten des dritten, im Profil gesehenen Kopfes vor der hellen Wand, die Detaillierung der Buchstaben in den aufgeschlagenen Büchern, des Blumenmusters im Tuch des Mädchens, dabei die Unterordnung all dieser Dinge unter einen großen monumentalen Gesamteindruck — all diese Beweise letzter Meisterschaft wirken vielleicht nicht so ergreifend wie die rührende Naturliebe, die in den Händen des Mädchens offenbar wird, diesen etwas zu großen, arbeitgewöhnten, aber prächtig regelmäßig ausgebildeten und ohne Ziererei doch keineswegs vernachlässigten Händen einer klug-frischen, tüchtigen Dorfschönen. Der Meister hat noch manche andere Handstudie gemalt, auch nach recht unedlen und äußerst ungepflegten Händen: wie überwindet aber bei den ausgeschnittenen Händen des Wilderers, einem Überbleibsel eines mißratenen und von Leibl selbst zerstörten dritten Hauptstückes, das zuckende jugendliche Leben jeden Eindruck des Schmutzes! — Es war schon aus ökonomischen Gründen natürlich und lag im Wege der Entwicklung der modernen Malerei, daß Leibl in seinen späteren Bauernbildern, von denen unsere Tafel 6 eine vielleicht gerade in ihrer Unfertigkeit um so reizvollere Probe gibt, zu der breiteren Technik der „Dachauerinnen“ zurückkehrte. Fast unbegreiflich ist die Wandlungsfähigkeit, mit der Leibl in den Bildnissen seiner Reifezeit bei aller Wahrung seiner Souveränität der Eigenart der Dargestellten zu folgen weiß: hell, gewissermaßen jugendlich schlank ist die Malweise in dem Jägerbild des jungen Freiherrn v. Perfall, der in Dreiviertelwendung prachtvoll in den Raum gestellt vom Seeufer zu uns zurückblickt, schwer, breit und glänzig wird sie, um im Sigbild des älteren Perfall, die ruhig überlegene Besitzessicherheit des Dargestellten zu zeigen, fast überzart, feinzeichnerisch gibt sie die vergeistigten Züge der Gräfin Treuberg, vor deren gerade in ihrer einfachen Hausracht um so vornehmer wirkenden Erscheinung niemand auf den Gedanken kommen würde, daß der Maler dieses Porträts jemals Bauern gemalt habe, — und breit, nachlässig, jovial schreibt sie den Kopf eines guten Freundes und Kunstgenossen, des Wienerers Charles Schuch (1846—1903) vor uns hin, der, eine Virginia im Mund, die Brille auf der Nase, gerade ein überlegenes Raisonnement zu verschlucken scheint.

Schuch, dessen vielsagender und wandlungsvoller Kopf in Leibls — leider schon viel zu früh auseinander gesprengtem — Freundeskreise oft genug gemalt wurde, wandte eine

Ähnlich breite und energische Handschrift, wie sie der Führer des Kreises in den „Dachauerinnen“ erreichte, auf das Stilleben an. Er, der kurz nach dem Kriege mit Trübner zusammen nach Paris kam, wußte einem Sommer, einer Zinnkanne, einem Apfel, dem irisierenden Glänzen einer Traube (Tafel 5), einem Tischtuch in ähnlicher Weise wie der indessen viel später berühmt gewordene Cézanne die wichtigsten, frischesten, von dem Schema der holländischen Stillebenmalerei ganz unabhängigen Farben- und Formwerte abzugewinnen. In der geheimnisvollen Belebung anscheinend toter Dinge mit Menzel verwandt, ist er ihm an malerischer Geschlossenheit und Einheitlichkeit des Vortrags auf seinem allerdings nicht umfangreichen Gebiete überlegen. Wenn er gelegentlich auch ein von Trübner gestelltes halb novellistisches Genrethema „Der erste Versuch“ in seiner Weise abwandelte, einmal ein königlich stolz aufgefaßtes Selbstporträt gab und eine Anzahl reizvoll ausgeschchnittener Landschaftsstudien hinterließ, so bildet doch das Stilleben den Grundstock seiner infolge früher schwerer Krankheit an Zahl nicht großen Lebensleistung. Krankheit hat auch ein anderes Mitglied des Kreises, den mit Schuch gleichalterigen, aber noch lebenden Theodor Alt aus Ansbach, schon seit langen Jahren jeder künstlerischen Betätigung entzogen. Er, der im Anschluß an Leibls Atelierzene, aber mit geringerer Lebendigkeit den Freund Rudolf Hirth beim Porträtieren einer Dame abmalte, erweckte besonders durch das in großen glänzenden Farbenflächen mit frischstem Ton vorgetragene Bildnis eines Hundertjährigen und durch das von aller Süßlichkeit freie Bild eines schlummernden Kindes hohe Erwartungen. Rudolf Hirth selbst, gleichfalls 1840 geboren, ist wohl der Konservativste unter den Künstlern des Kreises. Sein Hauptwerk, die „Hopfenlese“ im Breslauer Museum, steht zwischen Vautier, an den das auffällig in die Mitte gerückte Genremotiv des Burschen erinnert, der seinem Mädchen etwas zuflüstert, und den Arbeitsgruppenbildern Liebermanns in der Mitte. Die sehr weiche, dunstige und geschickt steigende Farbengebung dieses Bildes, eine Anzahl nachdenklich aufgefaßter und tiefgefärbter Bildnisse und die entschlossen breit hingemalte Studie „Leibl und sein Freund Johann Sperl im Boot“ beweisen auch bei ihm ein Können, das leider in seinen Spätwerken nicht mehr voll zum Ausdruck kommt. Sperl (geb. 1840), Leibls Getreuester, der ihm auch in die Einsamkeit Aiblings folgte, malte Zimmer, die verlassen dahinträumen, altes anheimelndes Gemäuer, alte Häuser, die den Beschauer reizen, in ihnen ein bescheidenes Märchen zu erleben, und weitgedehnte, schönen Frieden ausstrahlende Wiesenpläne: wie seine Person, so ist auch seine Kunst in ihrem Verzicht und durch ihn groß. — Louis Eysen, Hans Thoma, Wilhelm Trübner, die alle drei zu Anfang der siebziger Jahre in München mit Leibl verkehrten und von ihm teils entscheidende, teils zum mindesten stark eingreifende Einflüsse erfahren, gehören der Gesamtheit ihres Wirkens nach in den Zusammenhang der in Frankfurt und Karlsruhe domizilierten mittelhheinischen Schule.

Die gegenständlich bescheidene, erhaben herbe Kunst Leibls und seines Kreises konnte in dem München, das von Lenbach und Fritz August Kaulbach, von Defregger und Grügner beherrscht wurde, zunächst nur eine Episode bedeuten. Viel rascheren Erfolg hatte dort eine neue Richtung, die zugleich mit ihren sachlichen Vorzügen auch das Reizmittel einer neuartigen, zur Diskussion auffordernden Auffassung allbekannter dramatisch erregender Vorgänge mitbrachte: Fritz v. Uhdes (geb. 1848) Evangelienmalerei im modernen Gewande. Gegenüber der blassen, schönfärberischen Kirchenkunst der letzten Ausläufer des Nazarenertums, wie sie in Berlin etwa Pfannschmidt verkörperte, hatte ja schon der Ungar Michael v. Munkacsy mit seinen in die Achatfarbe Bonnats und Fortunys getauchten kühn realistisch-historischen Verhörs- und Kreuzigungsbildern ein modernes Programm aufgestellt. Menzel und Liebermann, ein wenig auch Albert v. Keller betonten das Jüdisch-Kassemäßige im Neuen Testament. Gebhardt malte die heiligen Geschichten in Stil und Tracht des 15. Jahrhunderts. In München wirkte der Hamburger Bruno Piglhein (1848—94), eine Munkacsy in vielem verwandte Natur, dem eine landschaftlich groß empfundene Grablegung Christi, ein Gekreuzigter, den ein Engel küßt, ein großes Panorama des Kreuzigungsvorganges,

dann das in Abbildungen sehr verbreitete Bild einer Blinden, die durch ein rotes Mohnfeld schreitet, ebensogut gelangen wie in Champagnerlaune gemalte lockende Frauenbilder, eine Zeitlang als Schrittmacher Uhdes. Nur ist die Erfindung Uhdes gegenüber der immerhin noch etwas schönlichen Christusgestalt Pighelmis eine durchaus selbständige, und es war eine entschlossene geistige Tat, als der ehemalige sächsische Rittmeister seinen abgezehrten, einem heutigen Apostel „naturgemäßer Lebensweise“ gleichenden Christus modernen Landarbeitern die Bergpredigt halten und in das Zimmer des modernen Proletariats als herbeigebetenem Tischgast eintreten ließ. Ihn zu einem Gastmahl des Simon unter blendendweiße Strickhemden und ausgeschnittene Pariser Toiletten einzuladen, hat der Meister freilich nicht gewagt. Es ist klar, daß diese auffällige, sozialistisch anklingende und an manche neuere slavische Dichtung erinnernde Betontheit der Uhdeschen Religionsmalerei über das Gebiet des eigentlichen Gestaltens bereits hinausgeht. Doch hat der Künstler, der gleich Liebermann der modernen holländischen Malerei so manches verdankt, auch einem jeden seiner Hauptwerke in der lockeren und feinvertieften Lichtführung, in der breiten Handschrift und dem linienlosen Kontur, endlich in der freilich stark auf Grau gestellten Einheitlichkeit der Farbwirkung eine stattliche malerische Mitgift auf den Weg gegeben. Die zahlreichen Bilder aus dem eigenen Familienleben des Meisters (Tafel 43) und die sehr lebendigen großen Bildnisse des befreundeten Schauspielers Wohlmut, den er beim angestrengten Memorieren, als Richard III. und neuestens als Malvolio malte, beweisen überdies, daß Uhde der gegenständig wirkenden Erregungen nicht bedarf, um als Künstler Respekt abzunütigen. — Das gerade Gegenteil zu der mystisch-protestantisch-frommen, farbig armen, helltönigen und feinnervigen Kunst Uhdes finden wir bei dem anderen Führer der heutigen Münchener Großkunst, dem Altbayern Franz von Stuck (geb. 1863). Uhde malt den Geist, der den Menschen wie ein Irrlicht aufflackern läßt, Stuck den muskelstraffen Körper, der die Feinde niederreitet. Uhde läßt den Umriss in hundert Schimmertönen verflingen, Stuck umzirkt seine Leiber mit herrischer, sicher treffender Gebärde. Jener begnügt sich am liebsten mit der frugalen Farbenkost eines matten Ziegelrot und Lehmgrau, dieser schwelgt in tiefbrennendem pompejanischen Rot, schillerndem Smaragdgrün, verstreutem Amethystviolett, geädertem Marmorweiß und beizendem Braun. Uhde malt Jesus, den Zerstörer stolzer Römerherrlichkeit, Stucks Ideal ist der unerbittliche Machtausdruck eines römischen Münzbildes. Stuck, der als Zeichner der „Siegenden Blätter“ mit Persiflagen der Antike begann und dann mit linkenstarken Vignetten und Tischkarten seinen ersten Erfolg holte, hat allmählich die Antike bitter ernst zu nehmen gelernt. Neben ihr, deren Formen auch in seiner nach eigenen Entwürfen erbauten Villa unumschränkt herrschen, neben Böcklin, dessen tiefe ungebrochene Farben, neben Rubens, dessen unbändige Fleischesprache für ihn vorbildlich wurde, darf auch der anglierte Grieche L. Alma Tadema unter seinen Unregern nicht vergessen werden, er, der das kostümliche Alt-Roms, den aparten Reiz einer bemalten Tonvase, den feuchten Glanz einer blaußgescheuerten Marmorstufe wie kein anderer darzustellen wußte. Stuck, der den „Wächter des Paradieses“ in edelsteinglitzerndem Lichtflammenmeer, den verbannt lauern den Luzifer in violetter Nacht, die „Sünde“ als schlangenumhülltes, still pikantes Weibchen, den „Krieg“ im Anschluß an eine Kohlenzeichnung Dürers und an einen Kethelschen Holzschnitt als römisch nackten Reiter über zuckenden Menschenleibern am purpurrot auflohenden Horizont, den toten Christus als Paradiesstilleben auf leuchtender Marmortafel, die Eifersucht als den Streit zweier messerstecherischer Gefellen um eine an einer Säule lehrende Kokette Spanierin, das Dreieck einer Kentaurenfamilie mit menschlich-allzumenschlichem Kopfschmuck im Zauberwald spazierend, sich selbst endlich als Porträtisten seiner Frau im Gehrock vor der Staffelei stehend malte, ist zweifellos gegen den Vorwurf der Einseitigkeit seiner Stoffwahl gesichert. Das Werk des Sechsendvierzigjährigen wäre in seiner Menge, in seinen hohen Durchschnittsqualitäten erstaunlich, auch wenn nicht neben dem Maler noch der Bildhauer Stuck, der Meister des Kugelstimmenden Athleten und der speerschwingenden Amazone, der sichere Beherrscher einer eleganten Bronzetechnik seinen straffen Linien- und

Form Sinn bewiese. Es ist leicht genug, die vielfachen künstlerischen Anleihen Stuck's aufzuzeigen, aber der Meister hat stets mit seiner starken stilschaffenden Persönlichkeit die Zinsen pünktlich bezahlt. Er ist der handsicherste lebende Dekorateur, der gar nicht auf die großen Formate angewiesen ist, um groß zu wirken. Bisweilen, wenn er einen feingeschnittenen Mädchenkopf in ganz eng gefaßten Rahmen stellt, oder wenn er das kleine Töchterchen in prall sitzende spanische Tracht kleidet, gelingen ihm auch, über das Heraldische hinaus, zart eindringliche Stimmungen.

Es ist unverkennbar und liegt auch wohl ein wenig in der festfreudigen Art des modernen Münchens, daß die heutigen Münchener Figurenmaler mehr zu der prunkenden, oft bachantisch rücksichtslosen Feierlichkeit Stuck's als zu der versonnen erregten Mystik Uhdes neigen. Diesem ist eigentlich nur in Walter Sirle ein bedeutender, ernster, aber in Modellierung und Lichtgebung ängstlicherer Nachfolger erwachsen. Doch gehören auch der Hamburger Hans v. Bartels (geb. 1856), der freilich farbig viel energischere Maler des nordischen, besonders des holländischen Schifferlebens, durch die eindringliche Beobachtung der Volkstypen und die zerteilende Lichtführung (Tafel 8) und Carl Marr, der Führer der Luitpoldgruppe, durch seine feinsinnig steigenden Beleuchtungsstudien (Tafel 94) in die Nähe Uhdes. Ludwig Zerterich, der manchen asketisch kraftvollen Ritterheiligen, eine im Reichtum der Mittel- und Zwischenfarben erstaunliche heilige Familie, großangelegte Damenbildnisse im Park, neulich auch ein moderne Festlichkeit in scharfzügiger Stilisierung schilderndes Deckengemälde geschaffen hat, Julius Erler, der in seinen Kreuzigungen und verwandten Werken nach der Seite symbolischer Linienführung und flimmernder Farbe oft das Äußerste wagt, und Angelo Janz, der als Maler rotrodiger Jagdreiter seine schönsten Triumphe feiert, vermitteln zwischen Uhde, dem sie im malerischen Vortrag verwandt sind, und Stuck, dem sie ihr Temperament nähert. Adolf Zengeler, der gespenstisch-komische Waldgeheimnisse, etwa einen zur Hälfte Menschengestalt annehmenden Fliegenpilz, in tief glühenden Farben malt, Julius Diez, der Märchengestalten in Frauen aber wirkungsvoll aufgebauten Arabesken schmuck hineinstellt, und Thomas Theodor Heine, der neben seinen unerbittlichen satirischen Zeichnungen so gern manches schlankfigurige, von feiner Frühlingsluft durchwehte Biedermeierbildchen strichelnd ausführt, folgen, bei voller Wahrung ihrer Eigenart und ohne den Pfiff so hoch wie er zu rühren, der festlich dekorativen Kunstgesinnung Stuck's. Heines Biedermeierbildern stellen sich die malerisch weniger straffen aber auch befreiteren Rokoko-Szenen des in München heimisch gewordenen Hamburgers Walter Gessken (geb. 1872) zur Seite, der indessen durchaus nicht nur eine Saite auf seiner Leier hat und hier z. B. durch einen anziehenden Beitrag zur Frage des Bildnisinterieurs vertreten ist (Tafel 55). Der ausdrucksvollen Starclinigkeit Stuck'scher Köpfe nähern sich die zahlreichen, auf eindringlichen psychologischen und geschichtlichen Studien beruhenden Dichter-, Musiker- und Philosophenbildnisse des Lindenschmischülers Karl Bauer (geb. 1868); auch er beweist seine Vielseitigkeit durch das hier wiedergegebene, zugleich in der Darstellung des schönen Modells von gesund-ruhiger Sinnenfreude zugehende kühne Farbenexperiment (Tafel 83).

Den Erdenrest von bräunlichem Unterton und schwarzem Kontur, der auch Stuck's jubelndsten Werken noch anzuhaften scheint, ihn tilgte der feierliche Beschluß einer neuen Künstlervereinigung, die in Anerkennung der Nützlichkeit der fruchtbaren Ackererde sich „Die Scholle“ nannte. Licht in Licht, rosaviolette Schatten, goldiges Herbstlaub, leuchtendes Grün und Zitronengelb der Gewänder, Karnevalsfreude und Riesenformate um jeden Preis, auf diese Dinge schien der erste Malerwille der neuen Gruppe zu gehen. Als Führer der Schar trat der Schlesier Fritz Erler auf, der das neue Programm etwa in dem Bilde einer hochfrisierten Rokobodame, die auf einer Altane sitzend sich der eleganten Magerkeit eines schottischen Schäferhundes freut, in dem Triptychon einer Sonnwendfeier, in der flammenhaarigen Gestalt der Pestilenz, in blonden Wikingergestalten, neuerdings sogar in einem ganzen Freskenzyklus des Wiesbadener Kurhauses durchführte. Der erste Eindruck dieser Werke ist gewiß der einer großen und breiten Festlichkeit, eines Wirtschaftens ganz aus dem Vollen heraus;

bei näherem Betrachten wird man freilich finden, daß die Farbe der eigentlichen Vertiefung entbehrt, daß die Fläche oft leer, wie künstlich gespreizt aussieht, und daß von den Licht- und Formwerten, zu deren Vermittlung die dargestellten Gegenstände Gelegenheit boten, nur sehr wenig zum Ausdruck gebracht ist. Bei nicht ganz so fesselnder Eigenart, wie Erler sie trotz seiner Fehler besitzt, erreicht rundere, geschlossenere Bildwirkungen der farbig sehr geschmackvolle Adolf Münzer, dessen „Saschingsdienstag auf der Maximiliansstraße“ den Gipfelpunkt des Münchener Festlebens in monumentaler Weise wiedergibt. Viel Farbendelikatesse besitzt auch Leo Puz, der in grotesk vergrößerten rosigen Schnecken- und Schlangengestalten, in einem Bacchanal von Frauen, die mit Eisbären spielen, fecke Erfindungsgabe bewiesen hat und die glänzende jugendwarme Haut seiner allerdings etwas knochen- und gesichtslosen Mädchengestalten mit überlegenem Gelingen in Ölfarbe zu überlegen weiß.

In der Übersicht der heute lebenden Münchener Künstler mußte auch mancher Bedeutende unerwähnt bleiben, des ermüdenden Aufzählens wäre ja sonst kein Ende. Auch sollen diese Zeilen den Leser ja nicht geschwätzig im Garten der heutigen Kunst herumführen, ihre Aufgabe ist vielmehr nur, ihn bis ans Parterre zu geleiten.

Das Erbe der Großtaten Leibls und seines Kreises kam, wie schon gesagt, mit Thoma und Trübner zum großen Teil nach Frankfurt und Karlsruhe. Beide Städte, jene durch ein kaufkräftiges und in Geschmacksdingen eigenwilliges Bürgertum, diese durch ihre zunächst freilich stark von Düsseldorf abhängige Akademie bedeutsam, treten erst etwa seit der Mitte des Jahrhunderts mit einer geschlossenen Reihe wertvoller Künstlerpersönlichkeiten hervor. Die in der Nähe gelegenen Heidelberg, Darmstadt und Hanau geben ihre Talente meist an die eine oder die andere der beiden führenden Städte ab. Gemeinsam ist den meisten dieser südwestdeutschen Künstler ein bei der geographischen Lage ja sehr erklärliches Hinstreben nach Paris, aber zumal einige Frankfurter Meister haben es in vorbildlicher Weise verstanden, das vom Westen Empfangene mit kräftigster Deutschtum zu verschmelzen. Während der Badenser Franz Xaver Winterhalter (1806—75) ganz wie zuvor sein Landsmann, der Baron Steuben, zum Pariser wurde und mit eleganter Leichtigkeit die glänzendsten Persönlichkeiten des zweiten Kaiserreichs und der diesem befreundeten Höfe so wie sie es wollten abkonterfeite, während der in Heidelberg tätige Hesse Georg Wilhelm Jffel (1785—1870) mit seinen fein und still, aber etwas punktierend gemalten Schwarzwaldlandschaften an die Stahlstiche irgend eines Pariser Reisebuches erinnert und in der Tat auch als Hauptwerk die drei Kirchen am Pariser Pantheon mit geschicktem Ausschnitt und sicherem Lichtschlag malte, folgte der Sachsenhäuser Jakob Sürchtgott Dielmann (1809—85) einem sehr richtigen Gedanken, indem er, statt etwa die Meister von Barbizon zu kopieren, selbst ein deutsches Barbizon, eine der ersten deutschen Künstlerkolonien, in Cronberg im Taunus gründete. Er malte ganz einfach gesehene Dinge, etwa einen Wagen, der an einer Waldwirtschaft hält, einen Torweg mit abgestumpft einfallendem Licht, ein paar helle Dorfhäuser, die wie zwei Gevatterinnen mit einander zu plaudern scheinen. Sein Schüler Anton Burger (1825—1905) erscheint oft etwas ängstlich und glatt wie in dem eindringlich beobachteten Bilde der Frankfurter Judengasse. Seine Wirtshausinterieurs sind von wohlthuender Unabsichtlichkeit und bisweilen, wie in der trotz dem Wert van der Meer abgesehenen Aufbau durch die zarte, helle Lichtspiegelung und die glücklich erkämpfte Vielfarbigkeit bedeutsamen Mondscheinlandschaft oder in der ganz hellen Hügellandschaft mit dünnen Birkenstämmen und drei lichtgekleideten Spaziergängerinnen, gelingt ihm ein schönes Freiwerden. Dieses hatte Karl Peter Burnitz (1824—86) leichter, da er zehn Jahre im engen Verkehr mit Corot und seinen Genossen in Paris verbringen durfte. Freilich ist sein Gebiet nicht sehr groß: weite Wiesenflächen von spärlichen, karg belaubten Bäumen unterbrochen, ein Flüsschen, das sich durch sumpfiges Land zieht, geköpfte Weiden am Bache (Tafel 3), das etwa sind die Dinge, die er mit einer schlichten, auf Graugrün und Gelb gestimmten, aber an feinen Mitteltönen sehr reichen Palette malt. Den Weg von Corots Silbernebel und seinen Sordinen fast bis zu Claude Monets Sonnenjubiläum ging Louis Eysen (1845—99), der in Paris und München mit Leibl

zusammentraf. Reich und kräftlich, hat er nicht viele Werke hinterlassen, aber der hier (Tafel 22) abgebildete „Wiesengrund“ mit den herrlich unbefangenen gegebenen zitternden Baumschatten und dem beglückend frischen Grün und das ergreifende Bild der Mutter, die vornehm, hager, strickend in dem hellen lichtdurchfluteten Zimmer sitzt, zeugen in der Nationalgalerie für seine Kühne und trotz der französischen Unregungen durchaus selbständige, echt deutsch forschende Kunst. — In Cronberg wirkte auch längere Zeit der vielgereifte Pferdemaier Adolf Schreyer (1828—99), der ähnlich wie Burnig lange Jahre in Paris gelebt hatte und wohl von Decamps und Fromentin die Anregung zu manchen seiner Motive empfing. Mit freier, weitstrichiger Pinselführung und oft etwas absichtsvoll leuchtender Farbe malt er gern Orientalen, die ihre Tiere in die Tränke oder durch die Surt reiten, doch fehlt es auch nicht an heimischen Manöver Szenen in seinem Werk. Weit eigener und kraftvoller ist sein früh verstorbener Freund Teutwart Schmitson (1830—03), der freilich nicht lange in seiner Vaterstadt Frankfurt blieb. Düsseldorf, Karlsruhe, Berlin, Wien sind die wechselnden Haltepunkte seiner Lebensfahrt. Neben Italien lockte ihn vor allem Ungarn, das Land, wo man Pferde und Kinder in wundervoller Halbfreiheit finden kann. Bacchantische Liebe zum Dasein herrscht in seinen Bildern. Tiefes Verständnis für den samtigen Schimmer und die reichen Reflexmöglichkeiten des Tierleibes, eine weiche, innerlich durchwärmte, zugleich reliefierende und die Kühn gewählten Farben streifig gegeneinander absetzende Malweise stellen ihn auch dem bligenderen Haber du Saur im Range voran. Den schweren Formen des Kindes wie den eleganteren des Pferdes wurde er in gleicher Weise gerecht, ja er erhob sie wie in dem Bilde der Pferdeschwemme (in böhmischem und als Wiederholung in Berliner Privatbesitz) zu denkmalhafter Größe: die Rückenfigur des Reiters dort erinnert an das Stärkste, was Hans v. Marées an ruhiger Formgröße gelingen sollte. Auch die Tiere in ausgesprochen dramatischer Handlung zu zeigen gelang ihm, wie in dem „durchgehenden Ochsen gespannt“ der Hamburger Kunsthalle, wo die Bewegung sich prachtvoll nach allen Seiten entfaltet, in den Pferden, die sich im Schnee an einander reiben und sich gleich einer Wahlversammlung oder einem Premierenpublikum als stutende Masse fühlen (Prager und Reichenberger Privatbesitz) — mit höchster Steigerung in dem hier wiedergegebenen wilden Pustabild (Tafel 25), wo mir allerdings die Augenblicklichkeit der Aufnahme mit der Ausführlichkeit der Malweise im Streite zu liegen scheint.

Auch im Bildnis- und Historienfach regte sich in Frankfurt manche kräftige Begabung, wie denn ja schon die beiden Spätlinge des Nazarenertums, die dort am Städelschen Institut lehrten, Philipp Veit und Eduard v. Steinle, als Porträtisten bisweilen eine recht frische Anschaulichkeit bewiesen. So kamen einige der bedeutenden Männer der Stadt zu recht treffenden Bildnissen: Ludwig Börne durch Morig Oppenheim (1800—82), der seine Aufgabe ganz im Sinne eines guten Ingres löste, Schopenhauer durch den auch als Maler rembrandtisch gestimmter Armeleutbilder beachtenswerten Angilbert Goebel (1821—82), der dem großen Pessimisten mit fröhlich breiter Pinselfahrt, kräftig einfallendem Licht und stark rötlichem Fleischschatten zu Leibe ging. Zu verwandter Breite hatte sich ja der in Mainz tätige Rheinpfälzer Eduard v. Heuß (1808—80) nach dem bläßlich vergeistigten Overbeckporträt in dem Bilde Christian Reinharts durchgerungen, der in den von ihm gemalten Landschaften freilich gar nicht so energisch dreinschaut wie in diesem vornehm auf hellgrau und blaugrau gestellten virtuosen Bildnis. Der starken, unter den Eindrücken von Rubens und Delacroix entfalteteten koloristischen Kraft des Janauers Karl Hausmann (1825 bis 80), eines Jugendfreundes Anselm Feuerbachs, ist schon im Zusammenhange mit Piloty gedacht worden, neben dem er als Vorkämpfer der auf die Farbe gestellten Geschichtsmalerei zu nennen ist. Hausmann in seinem Bildungsgange ähnlich, aber eine weit durchgereifere, geschlossener Natur ist Victor Müller (1829—71), auch er ein Freund Feuerbachs, zugleich aber einer der Anreger Leibls. Dieser Frankfurter, der in Antwerpen und in Paris lernte, er, der von Thomas Couture, dem Maler der „Admer der Verfallzeit“, das Erbe der sicheren Linie des großen Ingres, von Courbet die schwellend muskulöse Farbigeit empfing,

er ist in einer Zeit gewollter Altmeisterei der einzige, der die volle Rundung, Lebenshaftigkeit und ruhige Vornehmheit der großen Italiener des Cinquecento bisweilen zu erreichen vermag. Bisweilen, denn auch bei ihm enttäuschen einige der größeren ausgeführten Werke, etwa die Szenen aus dem Leben des Ritters von Kronenberg im Städelschen Institut, durch die nicht immer an tiefen Geheimnissen reiche Zeichnung und durch den kargen, braungrünen Ton gegenüber den erregenden Verheißungen der kleineren Bilder und der Studien. Und auch der hier abgebildeten „Ophelia“ (Tafel 86) glaubt niemand den Wahnsinn und den nahen Tod. Diese gesunde, vollarmige, leicht schwärmerische Blondine hat keine zerbrochene Seele — gewiß ist ihr die verheimlichte Sinnlichkeit eigen, die ihr Shakespeare gibt, aber die Heiratsprognose steht nicht ungünstig. Das Mißverhältnis zwischen Namen und Gestalt darf den Betrachter nicht hindern, sich an der Meisterschaft zu freuen, mit der die Figur in den Raum gesetzt ist, an den an Burnig erinnernden zarten Abstufungen der Landschaft und an dem feinen Moretto-Silber, das über der Farbe liegt. Moretto, dieser von Tiezsch so geliebte, überlegene Großmeister Brescias ist es, dem Victor Müller in seinen besten Stunden gleichkommt, oft auch ähnelt er den anderen Brescianern, dem tiefprangenden Romanino, dem dumpf lockenden Savoldo. Mit Schwindscher Romantik, wie in dem frühen Bilde des „Abschieds“, begann er, krause Allegorien folgten, in dem großen Bilde der „Waldnymphen“ bekannte er seine entschlossene Wahrheitsliebe. Gewiß hat er zeitweilig Bilder zu Dichtungen und Märchen gemalt, aber er war nie Illustrator, er schuf seine Gestalten unabhängig vom Text. Und wenn dies bei seiner Ophelia ein Zurückbleiben hinter dem Dichter bedeutet, so vermittelt uns die gewaltige Linie der Sehnsucht in dem mit weit umgewandtem Halse ausblickenden „Hamlet“ einen Gefühlsreichtum, der in Shakespeares hier vom Künstler dargestellter Totengräberszene so nicht zu finden ist. Auch die schöne Kraft in den Gestalten Romeos und Julias, die sein letztes Werk in prachtvoll geschlossener Gruppe und ebenso weise beschränkter wie eindringlicher Farbigkeit vereinigt, weicht mit Recht von der hinschmelzenden Überjugendlichkeit des shakespeareischen Frühwerkes ab. Müllers Märchenbilder — sein Schneewittchen, das die Süße tänzerisch hebt, das Kleid mit den Händchen emporrafft, sich von der buntherumtollenden Zwergenschar bestaunen läßt und dabei nur wie ein Blütenschnee ist vor dem hingehauchten Lichtgrün der Frühlingslandschaft, dasselbe Schneewittchen dann, das zwei Händchen an der Leine führt, die Arme einstemmt und übermütig erstaunt dem herankriechenden im Dunkel verschwimmenden Herenphantom zuschaut — eine mit furiosen Strichen in Olivengrün und Olivengelb hingeschriebene Skizze — das sind Werke, in denen der große Pan wach geworden ist, den Schwinds Zeichenstift nicht zu beschwören vermochte. Eine „Salome“ war dem Künstler nur Vorwand, die schimmernde Pracht eines voll erblühten Frauenkörpers vor tiefdunkelrotem Grund zu verherrlichen, aber auch die tiefe Melancholie eines Frauenschicksals, auch vornehme damenhafte Zurückhaltung fanden ihren schlichten malerischen Ausdruck in manchen seiner weiblichen Halbfigurenbilder. Träumerisch und doch voll Energie schauen uns die tiefumrandeten Augen des nicht alt gewordenen Meisters aus breiten, geradlinigen, von vollem Haar und Bart umrahmten Zügen auf dem Selbstbildnis an. — Eine viel weichere, unbestimmtere Natur verrät Victor Müllers Schwager und Kunstgenosse Otto Scholderer (1834—1902) auf dem Porträt, das Viktor von ihm malte: das bleiche, müde, sinnende Haupt hebt sich vor schwerem Abendhimmel mit niedergeschlagenem Auge, die dunkle Haarmasse und der volle Bart fließen wie wiegende Wellen um Stirn und Kinn. So wie dieses Bild, fein, weich und ein bißchen schwächlich muß dieser leicht bestimmbare Künstler gewesen sein, er, der für die Keime der neuen Malerei, die sich in Paris ankündigte, das teilnehmendste Verständnis bewies, der Freund des seine Farben wie Pfingstrosen aufblätternen Renoir, des seine Gestalten in silberigen Hauchschleier einhüllenden Santin-Latour. Ein Menschenalter verbrachte er in London, aber es fehlte ihm wohl die Ellenbogenfertigkeit, um ähnlich wie sein bayerischer Landsmann Hubert Herkomer sich zum Lieblingsporträtmaler der dortigen eleganten Kreise aufzuschwingen. Sowohl die Zurück-

haltung wie das Fortschrittliche seiner Kunst hätte ihn sonst dazu befähigt; es ist ein Zufall, daß das hier abgebildete Bildnis seiner Frau (Tafel 24) mit den zarten, etwas krankhaft aparten Farben und der edlen, flächenhaft scharfen, übrigens noch an Steinle, der zugleich einer der Lehrer Lord Leightons war, erinnernden Linie nicht jenseits des Kanals ebenso beliebt geworden ist, wie das ähnlich hell vor hell gesetzte Bild der Miß Grant. Eine ähnlich zärtlich-ängstliche Lyrik wie um jenes Porträt liegt um Scholderers Stilleben. Ein totes Reh muß noch in eleganter Stellung den Kopf auf einen Korb schmiegen und bekommt höchst appetitliche Kohlköpfe und Fische zur Gesellschaft. Am deutlichsten hat sich Scholderers Seele, zugleich auch sein klarer, geschickt und breit lichtverteilender Malersinn in dem frühen Interieur mit dem Violinspieler ausgesprochen, der in Hemdsärmeln auf der Fensterbank sitzt, den Bogen sinken ließ und verloren auf gewelltes Land und gegiebelte Häuser hinausschaut. Man denkt hier wohl rückschauend an den mit ähnlichem Sehnsuchtsblick hinausgreifenden Türmer Steinles, vorausblickend aber auch an Hans Thomas, der ja Scholderers Freund und mit ihm in entscheidender Zeit in Paris war, so gewinnende Lithographie mit dem jungen, gleichfalls in Hemdsärmeln sitzenden Geigenspieler, der seine Melodie in die blaue Mondnacht ergießt.

Paris und die blaue Mondnacht — zwei Dinge, die sich in Hans Thomas (geb. 1839) Seele vielleicht ganz gut vertragen, seine Werke aber als einander widerstrebende Gewalten bestimmen. Es ist merkwürdig, wie dieses Schwarzwälder Landkind, das in dem frühen Bilde der Mutter und Schwester nicht nur gegenständlich, sondern auch in den Ausdrucksmitteln so ganz dem Lenbach der ersten Aresinger Bauernstudien gleicht, das dann im Leibkreise der begeisterte Verkünder Courbets war, das als Landschaftler Stimmung und Linie des Oberrheins meisterlich zum Ausdruck brachte, schließlich bei einem absichtsvollen Prophetentum, einer verstimmend betonten Deutschtum, einem seltsamen Kompromiß aus Mantegna, Dürer, Ludwig Richter und Böcklin anlangte. In dem Meisterwerk des Dreiunddreißigjährigen, den raufenden Jungen — man denkt dabei leicht an die raufenden Goldschmiedbuben Schongauers und Dürers — ist jedenfalls Pariser Farbenkraft und Linien-sicherheit mit deutschem Bauernhumor gut zusammengehalten. Die Verteilung in eine Zweiergruppe vorn am Boden und eine Dreiergruppe dahinter, in der der Mittlere übel bedrängt uns das hübsche Gesicht zuwendet, hat Eigenart und hebt die Köpfe einem Sternbild ähnlich heraus. Gewiß fehlt die zarte Luft um die Gestalten, der verstaubte Fuß des Linen wirkt zu hart, die Gesichter zu rötlich und die Hände zu bräunlich; die Monumentalität und Absichtslosigkeit des Ganzen erhebt das Werk aber weit über verwandte Darstellungen eines Knans und läßt es auch neben Courbets Ringergruppe eine gute Figur machen. Noch voller im Ton geriet drei Jahre später das auf starkes, etwas dumpfes Waldesgrün gestellte Bild der Frau des Künstlers, die in der Hängematte schaukelnd ihr kleines blondes Mädchen auf ihrem Schoße reiten läßt, die schweren starken, noch jugendlichen Züge ganz von befriedigtem Muttergefühl erfüllt. Äußerst geschickt ist hier das Rot des Kinderröckchens und der Pantoffeln der Frau durch ihr graues Kleid mit dem grünen Laubgrund verbunden. Nur beim Malen des Kindes ist Thoma in dem stolz väterlichen Bestreben, eine Lichtgestalt zu schaffen, ein wenig ins Zuckerige geraten. Die schöne Sähigkeit, das Bild ihm lieber Menschen in runder, geschlossener Anschauung zu steigern, wie sie sich in dem frühen Familienstück andeutet und hier im Gesicht der Gattin aufblüht, sie bewährt sich auch in dem trotz etwas öligem Fleischarbe höchst eindrucksvollen Bildnis des vielbeklagten Kunsthistorikers Adolf Bayersdorfer. Nicht die banalen Hilfsmittel des Pelzes und des mit der Hand auf den Schenkel gestützten Buches sind es hier, die die vergränten, eingefallenen Züge des spät zu Ansehen gelangten Mannes groß erscheinen lassen — der gläubig träumende und zugleich forschende Blick, das Leuchten des Schädels, mit echter Wärme beobachtet, beherrschen ohne Aufdringlichkeit alles Nebenwerk. Die Wärme des rechten Wanderers, der durchaus nicht immer ein grünes Hütlein nebst Edelweißprosette zu tragen und sogenannte „Volkslieder“ zu gröhlen braucht, belebt auch in Thomas Landschaften die weit gedehnte Rasenfläche, den

lustig sich ins Land hineinbeißenden Fluß, den buschgekrönt stufenweis hinauffspringenden Hügel. Wir denken vor Thomas Rheinlandschaft in der Nationalgalerie gar nicht daran, daß die wandernde Familie, die durch die weiß blühende Wiese zieht, etwa Josef, Maria, ihr Kind und den Kleinen Johannes vorstellen möchte — und wenn sie es wären, würden sie als Unseresgleichen sich in dem weiten Feld verlieren und nichts bedeuten gegenüber der breit ausladenden Macht der Bergkette und dem eigenwilligen Spiel der violettgrauen Wolkenstreifen vor dem weißblauen Himmel. Ja, Thoma durfte es in den siebziger Jahren wagen, eine Sehenswürdigkeit wie den Rheinfall zu malen. Indem er die in breiten Bändern dahersießenden Wellen des schon beruhigten Stromes in den Vordergrund stellte und das eigentliche Drama des Wassersturzes in den Schlußprospekt zurückschob, gewann er seinem Bilde eine schöne Überlegenheit und Weiträumigkeit. In ähnlicher Weise rückt er in seinen prachtwoll aufgerollten Ansichten von Lauffenburg und Waldshut durch eine Gruppe hinzeigender Wanderer oder miteinander redender Bürger das zackig aufsteigende Städtebild in verflärende Distanz. Auch manches bachdurchzogene grüne Taunustal hat Thoma in den langen Jahren seiner späteren Frankfurter Wirksamkeit, in Anordnung und Aufbau fast immer sehr glücklich, abgemalt. Wenn in solchen Stücken ein Hügelumriß, die Krone eines Baumes, die Silhouette eines weidenden Tieres mit der Zeit immer schärfer wie mit der Feder umzirkelt erschien, so mag diese abkürzende Manier gegenüber der malerischen Weichheit der ersten Landschaften gewiß als ein Verlust gewertet werden; bedenkllicher war es, daß sich allmählich wimmelnde Elfen gestalten und mit mantegneskem Akzent gefehene badende Knaben zwischen die feinbeobachteten Birkenstämmchen und wasserüberspülten Steinblöcke eindrängten. Denn so zog der Mythos in Thomas Kunst ein, und für das Reich der Träume fehlten dem im besten Sinne bürgerlich, ein klein wenig familienblatthaft empfindenden Künstler die Flügel. Thoma, der vielleicht am lebenswürdigsten berührt, wenn er eine Großmutter den aufhorchenden Kindern mit eifernd verdeutlichenden Sängern seltene Märchen erzählen läßt, oder wenn er eine andere Alte vor uns hinsetzt, die im grünen Hausgärtchen dem Knaben die Bibel in den jungen Kopf hineinpredigt (Tafel 23), er, der in dem Hamburger Bilde „Sonntagsfrieden“ das müde Glück eines alten Ehepaares trefflich im Verein mit duftigen Gazevorhängen, prickelnd bunten Topfblumen, durchs Fenster hinüberschimmernden Nachbardächern und fröhlichem Sonnenspiel zu schildern weiß, er versagt, wenn er den Nachen Charons oder den aus dreitägiger Todesnacht vor Magdalena tretenden Christus darzustellen unternimmt. Wir werden Zeugen eines gewaltsamen sich Dehnen- und Recken-Wollens, das den so sicher fundierten Meister in der Form zu argen Verzerrungen, in der Farbe oft zu einem häßlichen Nebeneinander von rosa, graublau und lehmgelben Tönen führt. Thoma, der die Kostümfiguren für die Bayreuther Aufführungen des Nibelungenringes entworfen hat, verfügt nicht über den Feueratem, um einen daherstürmenden Wotan malen zu können. Immerhin siegt doch in manchem der späten symbolischen Werke des Künstlers die edel empfundene Stimmung über die Unzulänglichkeiten des Ausdrucks; denken wir an den schon zu Anfang genannten Abendgeiger, an den gepanzerten Ritter, der in silberiger Nacht als „Hüter des Tales“ Wache hält, an den schlanken, mit geschlossenen Augen über die Felder fliegenden Traumgott! — Ein etwas schwächlicherer Geistesverwandter Thomas ist der Brandenburger Wilhelm Steinhausen (geb. 1840), der ganz zum Frankfurter geworden ist und dort die nazarenischen Traditionen der Veit und Steinle in protestantischer Umfärbung wieder aufleben läßt. Seine Zeichnungen zur Bibel gehören zum Echtesten und Anspruchslosesten, was in neuester Zeit auf diesem Gebiete geleistet wird. Seinen Rang als Maler verteidigt er durch manche ein wenig an Karl Haider erinnernde Landschaft, in der etwa eine breite Wiesenfläche durch Gruppen prächtig dichtbelaubter Bäume ernst und feierlich umhegt wird, und besonders durch das in fein abwägendem Kontrapost gehaltene Bild, auf dem er im Garten sitzend seine Gattin skizziert. Blick und Haltung geben hier zwei Menschen, die in Lebensziel und Lebensakt vollkommen eines geworden sind. Nachdem Thoma seit 10 Jahren als Galeriedirektor in

Karlsruhe wirkt, hat nicht etwa Steinhausen sein Erbe als das des führenden Frankfurter Künstlers angetreten, sondern der 1873 geborene, für mein Gefühl etwas zu sehr hinaufgelobte Fritz Boehle, der in Szenen von der Rheinschiffahrt, Darstellungen von Roß und Reiter, nachdenklich gestimmten Porträts, Altgruppen und mythologischen Vorgängen die Thomasche Deutschbiederkeit mit Böcklinschem Reichtum im Ersinnen von Sabelwesen und den von dem großen Münchener Bildhauer Adolf Hildebrand verwalteten, von Hans von Marées erfundenen Lehren großgesinnter Raumbfüllungskunst zu vereinigen trachtet, neben manchem hübsch Gelungenen aber auch oft die hergeholten Lesefrüchte deutlich spüren läßt. — Thomas seine, unaufdringliche Landschaftsdichtung seiner besten Jahre findet manches treffliche Seitenstück in den Werken seines engeren Landsmannes Emil Lugo (1840—1902), der gleich ihm zuerst bei dem Karlsruher Schirmer lernte, aber auch von dem älteren Pressler und dem Sachsen Heinrich Dreber Anregungen empfing. Lugo, dessen Leben sich hauptsächlich auf Italien, Freiburg, einige Schweizer Aufenthalte und besonders München verteilt, hat in Studien und Bildern besonders das Wachsen, Gedeihen und Verfallen des Baumes, dessen Geschick er fast wie etwas Menschliches empfand, in inniger Teilnahme verfolgt (Tafel 90), die Idyllenfiguren, die er zumal auf seinen Italienbildern gern anbringt, verblaffen gegenüber der warmen Lebendigkeit des Laubes und der Äste.

In nicht wenigen Zügen des künstlerischen Entwicklungsganges und der äußeren Schicksalswege gleicht Hans Thoma der stärkste unter den lebenden deutschen Koloristen, der Heidelberger Wilhelm Trübner (geb. 1851), der Kunstgesinnung nach fast sein ausgesprochener Antipode. Wie Thoma lernte er zuerst in Karlsruhe, wie jener verdankt er Courbet wertvollste Anregung und tritt mit dem Leiblfreis in enge Beziehungen, wie Thoma verbringt er eine stattliche Reihe von Jahren in Frankfurt, gleich ihm hat er lange auf die allgemeine Anerkennung zu warten und gleich ihm lebt er als gefeierter Mann jetzt in Karlsruhe. Wie Thoma gibt der um zwölf Jahre Jüngere bereits in den siebziger Jahren sein Allerbestes, gleich ihm wagt er manche nicht ganz geglückte Ausflüge in das Gebiet der heroisch-mythologischen Malerei, und wie der Schilderhobene des Werdandi-Bundes führt er als Rufer im Richtungsstreit der Künste auch die Feder. Aber wie tiefgegründet ist der Gegensatz zwischen beiden! Während Thoma in fast alle seine Werke, nicht nur in die allegorisch-redseligen, den gleichen sinnenden, sich ein wenig über die Dinge erhebenden Gemütston hineinträgt, betet Trübner die Pracht der Erscheinung, ja bisweilen ihre brutale Kraft an. Seine Kunst verherrlicht den Kosmos als überreiche Machtausßerung, und so kommt etwas Bismarckisches in viele Bilder des Meisters, der selbst alles andere als ein Realpolitiker war und, durch leidlich günstige Vermögensumstände gestützt, unverdrossen ausharrte, bis die Zeit zu ihm kam. Weder Feuerbach, der sich früh des werdenden annahm, mit seiner altmeisterlichen lyrischen Subjektivität, noch der späte österreichische Rubensnachfolger Hans Canon, bei dem er kurze Zeit in Stuttgart lernte, haben in die eigenwillige Art des Goldschmiedsohnes, der seinen Farben so gern den Glanz durchsichtigen Emails verleiht, tief eingegriffen; gewiß schaut auch er sich die Großen der vergangenen Jahrhunderte an, aber nur, um ihre Probleme selbständig von neuem zu lösen. Entscheidender wurde ihm in München Leibls persönliche Lehre; das von Leibl in einigen seiner Hauptwerke befolgte Prinzip, durch senkrechtiges Herunterstreichen und Ausdrücken des Pinsels Farbenquadrate zu schaffen und aus diesen das Bild mosaikartig zusammenzusetzen, wird bei ihm weiter ausgebildet und gelegentlich zu etwas starrer Manier; Trübner erreicht aber oft eine kühnere und dabei abgestufte Farbenfolge, ein eindringlicheres Leuchten. Eine Seltenheit ist er unter den Modernen als Dunkelmaler, der auch dem so gefürchteten Schwarz noch einen klaren Kristallglanz abgewinnt. Den ersten siebziger Jahren entstammt eine kostbare Reihe mittelgroßer Interieurs, vor denen man mit Recht an Terborch gedacht hat; ein bläuliches Mädchen, das ein Butterbrot verzehrend vor beblümter Tapete auf gleichfalls beblütem Sofa sitzt, ein Maler, der die nervig elegante Hand über die Stuhlkante legend mit einer ihren Sächer vorhaltenden Dame plaudert, ein Mohr, der vor blauer Tapete und grünem Sessel die Zeitung liest, ein keineswegs ideal

schönes Ehepaar — er kurz und gedrungen, sie spitzig-nervös — als sehr bekleidete Adam und Eva, ein etwas novellistisches, von Schuch verändert wiederholtes Bild, das einen Jungen mit bösem Gewissen als Dieb am Weinschrank schwelgen läßt, das Selbstbildnis des jungen Meisters, der ruhevoll, ein Klein bißchen unverfroren ausblickend neben dem gedeckten Tische sitzt, und andere mehr. An Zartheit und atmosphärischem Duft steht Trübner dem großen Bürgermeister von Deventer nach, an geschickter Farbenauswahl ist er ihm vielleicht ebenbürtig und an unmittelbarer Frische des Vortrags gewiß überlegen. — Die Linie, die von Steinles „Türmer“ über Scholderers „Violinspieler am Fenster“ führt, endigt bei Trübner in dem zu ungemeiner Durchsichtigkeit gesteigerten „Blick aus dem Heidelberger Schloß“. Hier sehen wir einfach einen Mann, der, von einem starken Jagdhund begleitet, aus dem Dreiblattfenster hinausschaut. Das zarte Grüngrau des Glases füllt den ganzen Raum. Das Motiv des Hinausstrebens ins Freie ist hier mit einer ganz schlichten optischen Lichtvermittlung zur Ruhe gebracht. Bedeutet dieses Bild vielleicht Trübners Gipfelpunkt im Wirken mit sparsamen Mitteln, so ist sein 1874 in Brüssel gemalter „Christus im Grabe“ vielleicht das Stärkste von dem, was er mit Aufbietung aller Kräfte gemacht hat. Bereits Mantegna hatte, noch auf rein zeichnerischem Wege, in damals unerhörter Anstrengung einen mit den Füßen zuvörderst gesehenen, in das Bild schräg hinein verkürzten toten Christus versucht, Rembrandt gab in seiner jetzt halb verbrannten „Anatomie des Dr. Deyman“ mit seiner überreichen malerischen Macht einen namenlosen Leichnam, der, fast senkrecht ins Bild verkürzt, die geöffnete Bauchhöhle und die abgenommene Schädeldecke sehen läßt. Wohl mehr noch Rembrandts Werk, das alle stofflichen Gräßlichkeiten durch seine prachtvollen Rot und Gelbweiß überwindet, mag unsern Künstler gestachelt haben, der einen sieghaft kräftig gebildeten Leichnam diagonal in das Bild hineinlegt. Das hellgelbliche Leuchten des Leibes vor diamantschwarzer Nacht, das stumpfnasige Gesicht mit dem kurzen dunklen Barte, die gedeckten Augen mit den tiefen Kreissegmentförmigen Schatten, die offenen Nüstern, der im letzten Seufzer geöffnete Mund mit den fast violetten Lippen, die bläulichen Flecken auf Knie und Arm — ist das Christus? so werden viele fragen: jedenfalls ist es das majestätische Werk des Todes an einem, der ein Kämpfer war. Freilich ist dieses wohl das einzige Stück, wo Trübner mit dem „großen Stoffe“ Glück hatte. Seine großen mythologischen Kampfszenen, sein Prometheus, seine Walküren, zu denen als Merkwürdigkeit noch ein Entwurf zu einem Kaiser-Wilhelm-Denkmal hinzukommt, zeigen in ihrer verworrenen Gedrungenheit die Kompositionskunst des Meisters nicht auf der Höhe seines unerschöpflichen Farbensinnes. Dafür vermochte seine Porträtkunst nicht minder als die Leibs ins Monumentale emporzuwachsen. Das auf prangendes Grün und Schwarz gestellte Ganzfigurporträt des Freundes Schuch in der Nationalgalerie gibt einen bis auf Manschetten, Bügelfalte, Zigarre und Augenglas modernen Menschen, wie er überlegen, gut gelaunt und doch ein bißchen gelangweilt einen guten Freund oder eine befreundete Familie besucht, und alle die Außerlichkeiten, die nun heute einmal „mit dazu gehören“, sind nicht etwa ein überwundenes Hindernis für die Darstellung der Wesenheit des gemalten Einzelmenschen, sondern sie runden seine Persönlichkeit ab, sie empfangen von ihm ihr Gepräge. Die gleiche geschlossene Überlegenheit zeichnet das Bildnis Martin Greifs aus. Ein Dichter, der mit beiden Händen in einem Buche blättert, das ist das Motiv, von dem aus der Weg ins Gespreizte nahe genug war, Trübner macht aber einen fast kalt abmessenden Betrachter daraus, der ebensogut ein Hamburger Großkaufmann sein könnte und mit seinem leicht rötlichen blonden Gesicht vor dem stumpf feuerroten gemusterten Vorhang als leuchtender Farbenkomplex, als kräftige Vollercheinung, nicht als berufsmäßig Begeisterter, der mit seiner Leier hausieren geht, vor uns hintritt. Noch eindringlicher, man muß wohl zu dem Fremdworte „penetrant“ greifen, wirkt das Bildnis eines „Einzährigen“. Den Kneifer auf der Nase, mit gescheiteltem, tiefschwarzem Haar und roten Wangen, den Säbel angelehnt, sitzt er da, fixiert den Beschauer und läßt die blaue Uniform mit den roten Rändern und dunkelblauen Aufschlägen vor dem hellgrauen Grunde schreien so laut sie kann. Diese drei

Bilder werden einer späteren Zeit den energischsten Begriff davon geben, wie die deutschen Menschen in den ersten Jahren nach dem Kriege wirklich ausgesehen haben. Aus den folgenden Jahrzehnten sei noch das ein wenig unfeine Bild eines Postillons, das Kniestück einer jungen Frau, die etwas vom Weg erhigt im schimmernden Waldesgrün vom durchbrechenden Sonnenstimmer getroffen wird, das prachtvoll lebensfrohe, nur über dem Kopf zu dicht abgeschnittene Selbstbildnis des Meisters als Reiter, und die vier großen wie mit dem Pinsel gemeißelten Reiterbilder des jetzigen Kaisers, des Königs von Württemberg und der Großherzöge von Baden und Hessen hervorgehoben. Unfröhlich breit angelegten, zumal in der Behandlung des glänzenden Sells meisterlichen Studien von Wild und Hund fehlt es in Trübners Werk nicht. Als Landschaftler sucht Trübner die Natur in ihren einfacheren Formen auf, da wo sie dem modernen Arbeitsmenschen mit beruhigenden Kräften, nicht mit verblüffenden Wundern entgegenkommt, auch die dem Auge wohlthuenden Farben, das Weiß eines alten Gemäuers, ein stumpfes reich abgestuftes Grün, ein nicht allzu blendendes Blau des Himmels greift er gern heraus (Tafel 81). Ein schilfiges Seeufer mit dem tief in des Bild hineinziehenden Landungssteg und dem als schmaler Streifen am Horizont das Bild in der Mitte teilenden Gegenüber, ein weiter Holzfallplatz, wo das Geräusch des Sägens uns fast als eine Erquickung berührt nach dem Industrielärm der Stadt, ein altes Schloß auf bewaldetem Hügel, das etwa sind die Motive, die er mit großer und schlichter Sicherheit behandelt.

Einer Stadt, in der zwei Naturen wie Thoma und Trübner nebeneinander leben und wirken, kann es an fröhlich-friedlichem Kunstkampf nicht fehlen. Besonders die Landschaft wird in Karlsruhe in vielseitiger Weise gepflegt. Die Tradition beginnt hier mit Johann Wilhelm Schirmer und mit Lessing, der in der badischen Hauptstadt sein arbeitsvolles Leben beschloß. Aus der Münchener Lierschule kamen der schon genannte kraftvolle Tiermaler Hermann Baish und besonders der Marinemaler Gustav Schönleber (geb. 1851), der den schimmernden Ton wasserumspülten Gemäuers, die feuchte, farbenreiche Atmosphäre Hollands, das salzige Grün der Wellen und das satte Braun alter windausgesetzter Segel mit nie versagender Palette zu geben weiß (Tafel 13). Ludwig Dill, der Gründer der Dachauer Schule,ehrte nach Karlsruhe zurück. Neben ihm steht Hans v. Volkmann (geb. 1860) im Vordergrund, der mit großsinniger Flächen- und Lichtdisposition die Pracht des deutschen waldigen Mittelgebirgslandes ergreifend darstellt und weniger gebunden, aber auch weniger straff etwas an Karl Haider erinnert (Tafel 87). Nur erwähnt seien noch Friedrich Kallmorgen, Richard Pögelberger (beide 1850 geboren und jetzt nicht mehr in Karlsruhe tätig), Franz Hoch und Arthur Kampmann.

Auffallend lange hat das freilich zwischen München und Karlsruhe etwas „eingefüllte“ Stuttgart einer Malerschule entbehrt, die den Vergleich mit den so lebhaft sich betätigenden dichterischen und wissenschaftlichen Kräften des Schwabenlandes aushalten könnte. Aus früherer Zeit sind fast nur der, übrigens in Biberach tätige, Johann Baptist Pflug (1785 bis 1865), der scharf beobachtete aber überfüllte Wirtshaus- und Wochenstubenbilder, bisweilen auch feinere, stillere Interieurs malte, der bei natürlicher Landschaftsbegabung hinter Kobell an Einheitlichkeit des Tones zurückbleibende Schlachtenschilderer Jos. Joachim v. Schnizer (1792—1870) und der Porträtist Franz Stirnbrand (um 1793—1882) zu nennen. Der Landschaftler Theodor Schütz, der offenes Sonnenlicht mit noch recht ängstlicher Detaillierung verbindet, gehört mehr zu den Düsseldorfern. — Desto besser wird, unter ebenso eifrigem wie vorurteilslosem Vorantritt des Königshauses, neuerdings in Stuttgart aufgefördert. Eine führende Kraft ward mit dem Grafen Leopold von Kalckreuth (geb. 1855) gewonnen, der gleich Liebermann von Holland die stärksten Anregungen empfangen hatte, gleich Uhde eine Kunst des Mitleids oder, wie man mit bösem Lebensinn eine Zeitlang sagte, eine Armeuleutekunst anstrebte, von beiden sich aber durch das energische Streben nach Vereinfachung, nach großen Linien und Flächen unterscheidet. Mag das Stoffliche, wie z. B. das Laubwerk auf manchen seiner großen dekorativen Landschaften, in denen er den

Spuren des Vaters, des in der Entwicklung der Weimarer Schule fördernd einflußreichen Grafen Stanislaus (1821—94) folgt, nicht immer seinen schönen Absichten sich bequem anschmiegen, mag auch der Vorwurf grauer Nüchternheit des Tones, wie er gegen seine machtvoll erfaßten Darstellungen sitzender alter Frauen erhoben wurde, nicht gänzlich unbedeutend sein — schon sein prachtvoll ruhiges Selbstporträt, das liebevoll momentane Bildnis des leider so früh verstorbenen hochbegabten Sohnes Wolf, der als Knabe auf der Erde hochend eifrig versenkt schreibt, die lichtvollen Parkansichten vom Schlosse Wels und das hier abgebildete, in der Stilisierung der Wolken und der Ausparung des glitzernden Streifens am Horizonte so trefflich gelungene Stück (Tafel 15) genügen, ihm einen Platz unter den Ersten anzuweisen. Neben ihm steht nicht so vielseitig, aber an rein malerischem Können wohl überlegen Hermann Pleuer, der mit großer Wucht der grauen, violetten und gelblichen Töne das gewaltige Leben der Lokomotive, die schwere Luft der ländertauschenden Bahnhofshallen für die Kunst erobert. Energische Breitmaler gleich ihm sind Carlos Grethe und Otto Reiniger, zurückhaltender in seiner Technik und mehr ein Spezialist der besonders durch seine Szenen aus den Befreiungskriegen bekannt gewordene Robert Haug. Freiherr v. Otterstedt malt — zeichnerisch nicht sehr eigenartig gesehene — Idealgestalten in recht persönlich gewählten stark leuchtenden Emailfarben, unter denen er ein starkes Gelb zu sehr vornehmer Wirkung zu bringen pflegt. Eine schwungvolle dekorative Begabung besitzt auch der von der Münchener „Scholle“ an seine Geburtsstadt zurückgegebene Robert Weise (geb. 1870), dessen hier abgebildetes Kaiserporträt (Tafel 100) höchst reizvoll Trübnersche Vortrageweise mit einer eigenen, die Farbfläche wie mit fließenden Wollstreifen bedeckenden Handschrift verbindet. Noch sei des kräftigen Porträtisten und Ornamentikers Bernhard Pankof und des erst seit kurzem berufenen sehr begabten Halb-Wiener, Halb-Rheinländers Karl Schmoll v. Eisenwerth (geb. 1870) gedacht, der duftumhüllte, besonnte Waldränder, volksliedhaft geschaute Liebespaare, Allegorien auf Jugend und Alter, lichtgekleidete Frauen unserer Zeit, die unter Blätterdächern gehen, in verhaltener, aber äußerst gewinnender, meist auf grün, gelb und grau gestellter Farbenskala und zugleich edler und aparter Linie darstellt.

Die Schweiz hat mit Albert Keller, Stäbli und anderen manche schöne Kunstkraft an das Deutsche Reich und besonders an München abgegeben, durch Böcklin griff sie entscheidend in das Bildungsleben der Deutschen ein. Seiner, des Schöpfers einer glaubhaften Sabelwelt und tiefdringender, wenn auch nicht immer reich belebter Farbenreihen soll erst am Schlusse dieser Übersicht, im Zuge der drei Großen gedacht werden, die deutsches und italienisches Formempfinden erneut zu verschmelzen trachteten, hier seien einige deutsche Schweizer der zweiten Hälfte des Jahrhunderts aufgezählt, die mit ihrem Wirken mehr in der Heimat geblieben sind. Der Züricher Rudolf Koller (1828—1905), ein Schüler der Düsseldorfer Akademie, trat mit stark, ein wenig unfein reliefierten und vom Grün der Schweizer Matten leuchtenden Tier-, Pflanzen- und Baumbildern und der mit glücklicher Augenblicklichkeit erfaßten Darstellung einer rasend dahereifahrenden Schweizer Alpenpost hervor. Eine zartere, leicht grau überhauchte Buntheit findet man bei dem Baseler Ernst Stückelberg (1851—1905), der besonders in den Bildnissen aus dem Patriziat seiner Vaterstadt eine vornehm gesättigte und dabei der geistigen Erregtheit nicht ganz entbehrende Ruhe gut auszudrücken wußte. In dem Bild eines allerdings auffallend hübschen blonden Knaben, der ein riesiges Khabarberblatt wie einen Fächer hinter seinen Kopf hält, hat er ein auch im Motiv eigenartig reizvolles Werk geschaffen. Unruhvoller, aber wohl auch tiefer gegründet war die Art des unglücklichen, früh verstorbenen Karl Stauffer-Bern (1857—91), der vor allem mit scharf ausgesprochenen Bildnisradierungen von großzügig verteilter, glänzend samtiger Glächigkeit hervortrat, aber auch einen tief dunkel gemalten Christus am Kreuz und manches plastische Werk versuchte. Die Böcklin-Nachfolger Sandreuter, Rüdtsühli und Welti können nur im Vorübergehen genannt werden; Böcklin hat die Möglichkeiten, die im Kunststil seiner reiferen Zeit lagen, schon selbst so restlos ausgeschöpft, daß ein jeder weitere Schritt auf seinem Wege nicht vorwärts, sondern rückwärts

führt. Doch seien die reichen und tiefen Harmonien in gelb und grün, die sich auf mancher küdisüblischen Waldlandschaft finden, gern anerkannt. Als ein unablässig Suchender erscheint diesen Dreien gegenüber Ferdinand Hodler (geb. 1855), der die letzten wieder zum Stil hinführenden Errungenschaften des französischen Impressionismus mit der Formgröße mittelitalienischer Fresken des 15. Jahrhunderts zu vereinigen trachtet und in einer kalten, oft auf starkes Blau und Rotbraun vor weißem Grunde gestellten Farbenreihe groß gesehene Bewegungszüge zu verherrlichen weiß. Seine oft erschreckend mageren und eckigen allegorischen Gestalten werden wohl noch auf lange hinaus ebenso entschlossene Gegner wie begeisterte Freunde finden, weit glücklicher erscheint er mir in den Darstellungen aus der Geschichte seiner Heimat, besonders in den mit Unrecht angegriffenen Fresken des Züricher Schweizer Landesmuseums. Sein „Rückzug der Schweizer aus der Schlacht bei Marignano“ gibt die stahlharte Entschlossenheit blutfrohen Landsknechtstumes mit einer Größe, der nur wenig aus unserer Zeit an die Seite gestellt werden kann.

Den starken heimatbedingten Gesamtton, der den so vielseitig anregenden künstlerischen Hervorbringungen der Schweiz fehlt, ihn suchen für das westliche Norddeutschland in vielleicht etwas absichtsvoll wirkender Weise die Künstler anzugeben, die nach dem Vorbilde von Dills Dachauer Schule sich in dem ebenfalls moorigen und an zarten atmosphärischen Stimmungen reichen Dorfe Worpswede bei Bremen niedergelassen haben. Eine relativ starke Unabhängigkeit gegenüber der holländischen Malerei, unablässiges Naturstudium, gründliches Durchzeichnen, das Streben nach selbständig vereinfachter großer Form und die Betonung kräftiger, leuchtender Farben im Gegensatz zu der seit Liebermanns und Uhdes Auftreten ein wenig bedenklich herrschenden Braumalerei sind etwa die Hauptvorzüge dieser Gruppe. Dem entgegen steht auf der Sollseite die auffallende Luft- und Reflexlosigkeit fast all ihrer Bilder, die zu sehr nachdrückende Art, mit der jeder Birke, jedem rieselnden Bächlein zugemutet wird, vor dem Publikum ein Volkslied zu singen, die oft unmotivierte, als Deutschbiederkeit eingekleidete Härte und Eckigkeit des Umrisses. Dem ältesten der Worpsweder, Carl Dimmen (geb. 1803) ist manche gleich einem orientalischen Teppich farbenreiche Landschaft mit durchstürmten, die laubverlassenen Äste fliegend spreizenden Bäumen oder mit tiefblauen Weihern, in denen der Wind Kreise zieht, gelungen. Manche seiner Bilder erscheinen freilich infolge des zu groß gewählten Formates etwas leer. Die Bauern der Gegend malt Fritz Mackensen (geb. 1806) besonders gern in den Verrichtungen ihres etwas engen, aber soliden Protestantismus. Der eigentliche Träumer und Dichter des Kreises ist Heinrich Vogeler (geb. 1872). Tief niederhängende Lärchenbäume, schlanke kindliche Mädchen auf einsamer Wiese, Dornröschen vom Rosengewirr umspannt, die heiligen Drei Könige mit reicher Pelzkleidung im Schnee gehend, die heilige Jungfrau, die, halb ein Kind noch, im Grase liegt und dem großen Verkündigungsengel, der ihr auf der Laute etwas vorspielt, zuhört, das etwa sind die Dinge, die der Künstler in einem etwas strichelnden, aber farbig trotz der vielen Rosa und Grün ganz aparten Weise hinmalt. Vogelers Bilder muten oft wie Illustrationen zu den klangstarken Gedichten des ihm befreundeten deutschböhmisches Lyrikers Rainer Maria Rilke an, oder man kann Rilkes Verse als Paraphrasen der Vogelerschen Bilder ansehen. In seiner Formgebung und Erfindung stammt er am deutlichsten von Neureuther ab. Hans am Ende (geb. 1804), Otto Modersohn (geb. 1805), Fritz Overbeck (geb. 1809) seien als die vornehmsten anderen Mitglieder der Gruppen genannt; besonders in ihren Landschaften haben sie den stillglühenden norddeutschen Zeidezauber oft schön lebendig werden lassen.

Von Braunschweiger Meistern ist Rudolf Henneberg, der mit Paradestücken wie die „Jagd nach dem Glück“ in Berlin viel Erfolg hatte, aber auch mit weitflächigen Landschaftsstudien bedächtig ehrliche Arbeit erwies, schon erwähnt worden. Außer ihm trat dort noch Georg Heinrich Brandes (1808—1868) als Landschafts- und Porträtmaler hervor, der trotz cornelianischer Schulung zu einer breit aufgelösten und dabei klaren Malweise gelangte, für die ein leicht rosiger Unterton charakteristisch ist. Das von ihm schon 1828

gemalte Bild eines kleinen Mädchens, das an der Parkmauer mit seinem Hunde spielt, ist in der Freiheit des malerischen Ausdrucks den ähnlichen Werken Gottlieb Schicks überlegen.

Ein reicheres Kunstleben als am Rande des Harzes, der von Braunschweig aus so leicht zu erreichen ist, erblühte beim Thüringer Wald, in Weimar, dem es fast die unwiederbringlich verlorene Schar der großen Dichter ersetzt hat. Den Kunstvorschriften des alternden Goethe mag das resolute Drauflosgehen auf die Natur, wie es zumal die besten Landschaftler Weimars liebten, wenig entsprechen, desto mehr paßt es zum jungen Goethe der Gretchen-
 szenen, zum jungen Schiller, der die leuchtend runde Figur des Musikus Müller schuf. Der Richtung der Carstens und Koch, die in Bonaventura Genelli und Friedrich Preller hier ansehnliche Vertretung gefunden hatte, trat, nachdem Böcklin, Lenbach und Reinhold Begas an der 1860 neugegründeten Kunstschule nicht recht festen Fuß hatten fassen können, mit nachdrücklicher Wirksamkeit der Düsseldorfer Theodor Hagen (geb. 1842) entgegen, der selbst ein Schüler Oswald Achenbachs und zuerst, wie aus dem hier (Tafel 32) abgebildeten schönen Hauptstück zu ersehen, noch auf abrundendes Arrangieren der Natur und altmeisterlich gelbliche Farbentiefe nicht verzichtend, doch seine Schüler zu unbefangenen Naturstudium anzuhalten wußte und mit der Zeit auch in seinen eigenen Werken zu einer helleren breiteren und freieren Art durchdrang. Wichtig sind seine schon früh unternommenen Studien atmosphärischer Vorgänge: etwa ein Frühlingsgewitter mit tiefdunkelblauem Himmel, links vorn ein Teich, rechts eine lehmige Straße mit weißer Hauswand, die das letzte der Sonne trinkt, als Abschluß eine graue Kirche — oder ein auf grünbraunen Ton gestimmter Mond-
 aufgang über weiter sumpfiger Fläche, wo im Hintergrund massige dunkle Laubbäume auftauchen. Schon vor Hagen hatte Graf Stanislaus Kalckreuth (1821—94) durch seine hellen, weiträumigen und trefflich klar angeordneten Alpenlandschaften den Weimarer Künstlern wertvolle Anregungen gegeben. Wie er, der neu eingewanderte preussische Adlige, suchte auch Eduard Weichberger (geb. 1843), obgleich als Eisenacher ein Landeskind, seine Motive noch gern außerhalb Thüringens, doch konnten auch seine Rheinlandschaften, die von auffallendem Verständnis für die verschiedenen im frühlinggrünen und herbstgelben Laubwerk durcheinander spielenden Töne zeugen, in der Entwicklung fördernd wirken. Der eigentliche Entdecker der Umgebung Weimars mit den breiten Landstraßen, den dunklen Wassern, den verschwiegenen abgestuften Schatten seiner Wälder ist aber Hagens Schüler Karl Buchholz (1849—89), ein Künstler, bei dem der malerische Werdeprouzess direkt vom Auge zur Ölfarbe ging, ohne Vermittlung der Zeichnung, und der doch nie in pagige Saufmalerei verfiel. Er gibt etwa ein Waldinneres mit herbstbuntem oder schon braungrün verstumpftem Laub (Tafel 34), ein Forsthaus im Fichtenwald bei Mondschein, spärliche Birkenstämme mit blauer Talansicht in der Ferne, ein Gehöft mit Starkästen und Apfelblüte, den Steg über einen Bach mit einem frühlinggrünen Häuschen rechts im Westen, und die Landstraße zwischen Windmühle und Kornfeld, über der helles Licht mit aufgelockerten schwarzgraublauen Wolkenmassen kämpft. Dem Publikum waren in diesen Bildern, die so gar nicht revolutionär, nur von reichstem Licht- und Luftverständnis erfüllt sind, die Motive nicht genug auf den Glanz gepugt, und so erreichte den Meister das so manchem besten Deutschen verhängte Kleistschicksal, vor dem man in anderem als dem gewöhnlichen Sinne von Massenmord sprechen muß. Ein hochbegabter und frühverstorbener gleich Buchholz war ein anderer Hagenschüler, Alfred Böhm (1850—85), der fast geometrisch abgeschnittene Wiesen- und Baummassen, durch die sich tief ins Bild hinein ein breiter Weg zieht, durch sicher und einfach gesehene Figuren zu beleben wußte. Wie vornehm, wie rein malerisch erlebt wirkt Böhms „Dorfbrand“ (im Besitze des Malers Seddersen), wenn man ihn mit dem gewiß auch qualitativollen Bilde gleichen Gegenstandes von Ludwig Knaus in unserer Sammlung (Tafel 65) vergleicht. Das Leben massiger, ungeheurer Kräfte voller Wald-
 baumstämme verherrlicht ein schönes früheres Werk des Enkels unseres Schiller, Ludwigs Freiherrn v. Gleichen-Rußwurm (1836—1902), der neben und nach Hagens Einfluß aber auch den Claude Monets erfuhr und bisweilen zu einer breit glitzernden Ölhandschrift und

smaragden leuchtenden Farbigeit gelangte. Noch weiter ging auf dem Wege des Impressionismus Christian Kohns, der mitunter die Dinge in ein augenbeißendes Flimmern einander widerstreitender Farben auflöst. — Neben all diesen Landschaftern wirkte als Tiermaler der Berliner Albert Brendel (1827—95), der in Fontainebleau mit der älteren Schule von Barbizon Fühlung genommen hatte und in seinen eine bescheiden geschlossene Tonwirkung anstrebenden Bildern aus dem Leben der Schafe besonders den Köpfen dieser vielleicht gar nicht so dummen Tiere reichen Ausdruck abzugewinnen wußte, übrigens ohne in unangenehmes Bewigeln der Kreatur zu geraten (Tafel 33). Als Bildnis- und Figurenmaler traten am meisten der 1858 geborene Münchener Max Thedy und die beiden Holsteiner Hans Peter Seddersen (geb. 1848) und Hans Olde (geb. 1855) hervor. Thedy, ebenso wie Olde ein Schüler von Löffig, hat, wie die hier abgebildete farbenzarte Studie (Tafel 35) zeigt, wohl auch Anregungen von Gabriel Max selbständig zu verwerten gewußt, Seddersen, der inzwischen wieder auf sein Gut in der Heimat zurückgekehrt ist, liebt vornehme Kontraste zwischen Dunkelgrün und Weiß und pflegt eine breite, ähnlich der Art Leibls aus kleinen Quadraten zusammengesetzte Malweise. Alte Frauen, die am Waschtrog plaudern, der Idiot, der in Pelzmütze und abgetragenen Rock scheu und bedeutungsvoll zur Seite blickend vorbeitrottet, ein alter Mann neben seiner verhangenen Bettstatt, der wellenhafte Rhythmus der Dünen, das etwa sind die Dinge, die er mit treuer Heimatliebe und ernster unsentimentaler Sachlichkeit kräftig vorträgt. Olde, der seit einigen Jahren neben Hagen die Weimarer Kunstschule leitet, hat sich durch leuchtende Schneelandschaften, entschlossen und breit hingestellte Tierbilder, vor allem aber durch Bildnisse bekannt gemacht, die malerische Gesamtauffassung mit liebevollem Persönlichkeitskult zu vereinigen streben und bisweilen in Wahrheit glücklich vereinigen (Tafel 31). Noch mehr Liebe als seine großen Werke gewann für ihn sein radiertes Niesschebild, das auf kleinstem Raum die bezwingende geistige Macht des einsamen Mannes in vollen Tönen ausspricht. — Einen schönen Gewinn bedeutet auch die Berufung Ludwig v. Hofmanns (geb. 1801), der nach dem alten „Musenwitwenstüb“ gleich die Neun Musen als einen Reigen tanzender Mädchen mitbrachte, die die südlich braunen Leiber mit rosenfarbenen Schleiern leicht verhüllend vor leuchtend grünem abendlichen Seeufer die herrlich zwecklose Pracht der schlanken Glieder spielen lassen. Hofmann ist eines der in Deutschland allzuseitenen Talente, die aus leichter Hand Großes schaffen, und darum sei dem Maler auch so mancher tiefergestimmten Idylle (Tafel 93) nicht ängstlich vorgehalten, daß man es mitunter merkt, wie er sich den Lorbeer kampflos aufs Haupt setzt. Vergleicht man seine Werke mit denen des in England ähnliche Ziele großer dekorativer Festzugskunst verfolgenden Walter Crane, so wird man finden, daß die gerundete, energischere Durchzeichnung der Körper, die reichere Verschiedenheit des Gesichtsausdruckes auf Seiten des Deutschen ist.

Die heroisch-idyllische Richtung in der Landschaftskunst, wie sie in Weimar durch die von Hagen gelehrte gründlichere und unbefangene Naturbeobachtung abgelöst wurde, sie fand in Dresden in der zweiten Jahrhunderthälfte noch einen, vielleicht den liebenswürdigsten Vertreter in Karl Heinrich Dreber (1822—75), der sich auch Franz-Dreber nannte. Ein Schüler Ludwig Richters, folgte er, der früh seinen Wohnsitz ganz nach Italien verlegte, zuerst dessen italienischer Landschafterei, suchte aber stillere, einfacher aufgebaute Gegenden und beobachtete Erdreich und Baumschlag mit liebevoller Genauigkeit. Seine meist recht hellen Bilder suchen vor allem das ruhig heitere der Natur zu geben; oft sind sie von wenigen leicht bewegten Idealgestalten belebt und ähneln so den Italienbildern Corots, von denen sie aber der schärfere Umriß und der Mangel der verklärenden zarten Lufttöne unterscheidet. Auch mit Böcklins ersten Idyllen verbindet sie manches, doch geht der große Schweizer als Schüler des Düsseldorfers, späteren Karlsruhers Schirmer mehr auf größer und beherrschender herausgearbeitete Hauptformen aus. Wer die holländische Malerei des 17. Jahrhunderts kennt, wird besonders vor dem hier wiedergegebenen schönen Stück an Cornelis van Poelenburg denken: germanische Art, die im Süden die ungebrochene Linie sucht, wird eben

immer zu verwandten Ergebnissen kommen (Tafel 48). Drebers Kunstweise war wenig dazu angetan, propagandistisch zu wirken, zumal er ja nicht lange in seiner Vaterstadt gelebt hat. Den Zusammenhang mit dem großen Zuge der neueren malerischen Entwicklung vermittelte für Dresden, ähnlich wie es Piloty für München tat, der eingewanderte Belgier Ferdinand Pauwels (1830—1904). In ihm lebte etwas von der schwungvollen Farbenkraft der Gallait und Wappers und von der wenn auch etwas theaterhaft geäußerten Ergriffenheit, die seine Landsleute vor großen geschichtlichen Augenblicken befiel; auch das gewissenhafte Studium alter spärlich beleuchteter Innenräume, auf dem sich das Schaffen des Barons Hendrik Leys aufbaute, wird man besonders in unserer wirksam auf Hellrot und drei grauweiße Töne gestellten Probe wiederfinden (Tafel 50). Starke Sinn für den Wohlgeschmack feingewählter Tuchfarben bewies gleich ihm der in Dresden tätige Schlesier Julius Scholz (1825—1905), von dem ein in bescheidenem Format mit glücklichster Breite auf fleischrosa Tuch und unter blaugrün und gelb gestreiften Vorhängen angeordneter weiblicher Rückenakt auf der Jahrhundertausstellung berechtigtes Aufsehen erregte. Als Historienmaler wurde Pauwels in Dresden durch Hermann Prell ersetzt, der besonders in den Fresken, die er für die deutsche Botschaft in Rom gemalt hat, eine flammende Beweglichkeit des Geistes, einen an Bernini und Tiepolo bestens geschulten Raumsinn und die Fähigkeit, auch in den kühleren Tönen des Wand Schmucks Farbenfrische und Farbentiefe zu bewahren, bewiesen hat, leider aber bei allem Glanz seines Könnens über eine eigene, innerlich erlebte Formenwelt nicht zu gebieten scheint. In großen Formaten und mit aparten hellen Farbensamstellungen versuchen sich die aus Österreich eingewanderten Karl Mediz (geb. 1808) und seine Frau Emilie Mediz-Pelikan, die mit ihren sinnbildreichen Darstellungen und schmuckhaften Landschaften etwa die Gefinnungen der Münchener „Scholle“ vertreten, von dieser aber durch eine fast ängstliche Einzelausführung abstecken. Mit erregt blickenden, von einer meerartig tiefen, nur nicht allzu fein abgestuften Farbenwelt umgebenen Frauengestalten erweckte vor einem Jahrzehnt Hans Unger auf den Dresdener Ausstellungen Aufsehen, zu seinem Schaden steigert er in seinen späteren Werken fast nur die äußere Energie des Vortrages. — Als Bildnismaler traten in Dresden Theodor Große (1829—91), der in seinen groß angelegten Wandbildern und religiösen Stücken über cornelianische Nachplänge und Düsseldorfer Überlieferungen nicht recht hinauskam, mit selbständig erfaßten Arbeiten voll schlanken Reizes, besonders aber Friedrich Leon Pohle (1841—1908), ein Schüler von Pauwels, hervor. Pohles ruhig und ausführlich gehaltenen Bildnissen geistig gewichtiger Männer und scharfblickender Frauen fehlt das elegante Drauflosgehen Kaystis, die blitzartige Betontheit Lenbachs, aber vielleicht ist die gewissenhafte Ausgeglichenheit seines Arbeitens nicht zu unterschätzen in einer Zeit, wo so mancher allen Fleiß daran setzt, um zu beweisen, daß er es nicht nötig hat, fleißig zu sein (Tafel 96). Als Lehrer der Landschaftskunst hat Dresden seit einer Reihe von Jahren den früher lange in Berlin wirksamen Schweizer Eugen Bracht (geb. 1842) gewonnen, einen unermülich Lernenden und Strebenden, der im Sinne des Karlsruhers Schirmer seine auf weiten Reisen gewonnenen, zunächst nur gegenständlich fesselnden Motive durch kühne Vereinfachung Kunststreich zu machen suchte, immer aber in bescheidenen Gegenden der Lüneburger und der märkischen Heide ein Gegengewicht gegen alle Vedutenmalerei fand und in aufmerksamem Verfolgen aller befreienden Kunstbewegungen seiner Zeit schließlich zu opalhaft schimmernden Atmosphärenstudien in der Art der hier abgebildeten Blau-Weiß-Rosa-Symphonie gelangte (Tafel 49). Mehr als Bracht ist der gleichfalls nach Dresden berufene Gotthard Rühl (geb. 1851) aus Lübeck schon von Hause aus ein Mann der neuen Zeit, als Maler des Lübecker Altmännerhauses und Waisenhauses in seinen ziegelrot-grauen Harmonien und im lockeren, lichtfängerischen Vortrag steht er Uhde nahe, seine Interieurs barocker Kirchen, bei denen das Gold als dritte Hauptfarbe hinzutritt, lassen an Menzel denken; über beide geht er, ohne mit ihnen an Ausdehnung und Gewicht der künstlerischen Gesamterscheinung verglichen werden zu können, durch die ruhige Entschlossenheit seiner Handschrift hinaus. Seine Dresdener Stadt-

bilder sind wohl das Beste, was auf diesem von der Photographie unangenehm bedrängten Gebiet heutzutage geleistet wird. — Gewiß fehlt Dresden die gesellschaftlich herrschende Stellung des erfolgreichen Künstlers, die zentrale Lage auf dem Weg ins Gebirge und nach Italien, zwei Faktoren, die München wohl noch auf lange hinaus den Vorrang sichern werden, aber die energische und geschickte Kunstpolitik der sächsischen Regierung, das unvergleichliche Ausstellungsgelände des „Großen Gartens“, die alten Meister der Galerie, die auch durch die grenzenlose Popularität nicht umgebracht werden, die nicht feierliche aber angenehm beschäftigende Natur der Umgebung versprechen der Elbestadt den zweiten Platz unter den deutschen Kunststädten.

Den weitaus Bedeutendsten unter den lebenden sächsischen Künstlern muß Dresden freilich wohl oder übel dessen Geburtsstadt Leipzig überlassen. Max Klinger (geb. 1857) ist wohl unter den heutigen Meistern der, der sich bei der breiteren Bildungsschicht der Deutschen der stärksten Beliebtheit erfreut. Schon seit anderthalb Jahrzehnten gehört er mit Wagner, Niezsche und Gerhart Hauptmann zu denen, die der begabte Primaner des Großstadtgymnasiums zu verehren beginnt. Mit Wagner, seinem Landsmann, verbindet ihn manches: die Fähigkeit, von Anfang an tiefeinschneidende, von allen Nerven besüßergreifende Eindrücke hervorzurufen, das Streben, weltumfassende Beziehungen in die Darstellung eines an sich ziemlich einfachen Einzelgegenstandes hineinzubannen; auch der Zug zum Gesamtkunstwerk fehlt nicht. Nicht nur ist Klinger abwechselnd Radierer, Maler, Bildhauer und theoretischer Kunstschriftsteller, sondern er ist auch als Radierer zugleich Dichter und Musikinterpret, er liebt es nicht nur, seinen großen Gemälden einen reich skulptierten Rahmen beizugeben, sondern er ordnet auch die Figuren auf ihnen reliefmäßig flächenhaft an und gibt ihnen dazu das ungewisse kalkig blendende Licht einer Theaterszene, als Bildhauer, vor allem in seinem Hauptwerk, dem Beethoven des Leipziger Museums, greift er durch die Verwendung verschiedenfarbiger Gesteins- und Metallsorten in das Gebiet des Juweliers über. Und der Gedanke liegt angesichts des Vorhandenen gar nicht so sehr fern, in den Beethoven etwa eine Orgel oder wenigstens ein mechanisches Wasserwerk hineinzubauen! Es ist klar, daß im Wagnerischen wie im Klingerschen Gesamtkunstwerk einer jeden der beteiligten Künste ein bißchen weh getan wird. Aber wir haben wohl Grund, uns noch manchen solchen Gewalttäter wie diese beiden zu wünschen — freilich nicht zu viele auf einmal. — Das Vorwiegen antiker Formen, man möchte spezieller sagen, antiker Vasenbildformen bei Klinger und das reiche gedankliche Programm seiner meisten Werke könnten dazu verführen, in ihm einen Fortsetzer der Cornelius, Overbeck, Schwind zu sehen, aber höchstens mit Carstens hält seine Kunst Freundschaft, von den übrigen trennt ihn seine gewissenhafte Durchbildung der Einzelform und der offene Blick, mit dem er sich das beste malerische Können seiner Zeit angeeignet hat. Freilich nur angeeignet, zu den Malern pur sang hat er nie gehört, und ebensowenig hat er das Gebiet des Malerkönnens um neue Provinzen bereichert in dem Sinne, wie es die Menzel, Leibl, Liebermann und Trübner taten. Wohl aber ist er ein Mehrer des Reichs in der Bildhauerkunst: die Arme seiner Cassandra, der schimmernd aufsteigende Leib seiner armlosen Amphitrite, der schlaffer eingesunkene, aber des Vergleichs mit dem gefeierten Torso des Vatikan nicht unwürdige nackte Körper Beethovens geben ohne Kleinigkeitskrämerei und Effektsucht warme durchpulsste Haut mit einem Leben wie es der deutschen Bildhauerei bisher fremd war. Auch als Radierer zählt er zu den Eroberern: soviel er für sein Verfahren der Vereinigung von Aquatinta und Kaltnadelarbeit auch dem ein Jahrhundert älteren Spanier Goya und vielleicht auch dem um zwölf Jahre älteren belgischen Zeitgenossen Felicien Rops verdanken mag — das asbestartige, glänzende Strichgeflecht, mit dem er die Herrlichkeiten ungebrochener nackter Jugend aufs Papier zu zaubern weiß, gehört ihm wohl ganz zu eigen. — Der Maler Klinger, der von Karl Gussow, einem besonders in stark glänzenden etwas leimigen Farben tüchtigen, mit Knaut geistig verwandten Porträt- und Genremaler ausgebildet wurde, sich aber auch fleißig in Brüssel, Paris und Berlin umgesehen hat, fing mit entschlossenen Darstellungen der unheimlichsten

Seiten des Großstadtlebens an. Sein Frühwerk „Spaziergänger“ zeigt einen Wanderer, dem an einer langgezogenen Vorstadtmauer ein paar Strolche auflauern. Beide Parteien messen einander mit den Augen. Das Ganze ist mit blendend hellem Licht übergossen, die auf Braun und Orange gestellten Farben und die Konturen dagegen wenig aufgelöst. Auch hier schon tritt die langflächige, reliefartige Anordnung hervor. Entspricht dieses Bild etwa dem frühen Radierungszyklus „Dramen“, so schließt sich das hier wiedergegebene, geistig einer ganz anderen Welt entstammende halb mythologische Bildchen Klingers stark antikisierenden Zeichnungen zu Apulejus' „Amor und Psyche“ an (Tafel 4). Im Aufbau und Vortrag aber ist gegen die „Spaziergänger“ kein großer Unterschied, die Gestalt der liegenden Schönen ist mehr zeichnerisch als malerisch bewältigt. In Paris entstand die Kühne Lichtstudie der „Blauen Stunde“ (*L'heure bleue*) im Anschluß an den blendenden Farbenexperimentator Besnard. Weiträumigkeit und ein stark farbiges, auf tiefrostbraune und violette Schatten abgestimmtes Sehen treten in den Strand- und Meerbildern zutage, die Klinger für eine jetzt abgebrochene Berliner Vorortvilla ausführte; jetzt haben sich die Hamburger Kunsthalle und die Nationalgalerie in die Reste geteilt. Ein freidig weißer zerstreuer Gesamton liegt freilich auch über diesen mit leichter Hand glücklich hingeworfenen Erfindungen. Sehr deutlich verrät den Plastiker das großangelegte Bild der „Pietà“, deren Ankauf für die Dresdener Galerie Karl Woermann eine Anzahl lärmender Angriffe eintrug, die ihm wiederum das treffliche Büchlein „Was uns die Kunstgeschichte lehrt“ entlockten. Nach Art alter oberitalienischer Bilder ist Christus wie auf Stufen auf den Sargdeckel hingebreitet, hinter dem Steinwurf steigen die Halbkörper Mariens und des Johannes auf und werden ihrerseits durch eine Gartenmauer von dem reichen Frühlingsgrün des abschließenden Wäldchens getrennt. Der elektrische Strom, der von der durch Maria ergriffenen Hand des Toten zu Johannes, der wiederum Marias Hand in die seinen schließt, hindurchgeht, ist vielleicht der stärkste Fund des Werkes. Sonst mag man den Christuskopf zu schön gepflegt, Mariens Gesicht zu phlegmatisch überlegen finden oder an dem etwas lehmfarbenen Fleisch Anstoß nehmen. Von den drei umfangreichsten Bildern des Meisters — Das Parisurteil, Christi Kreuzigung und Christus im Olymp —, die Heidentum und Christentum erst getrennt auf ihren Gipfeln und dann in ihrer Begegnung vorführen, ist wohl das erste mit seinen leuchtend braunen Leibern und der sich reckenden Pracht der eifernden Göttinnen am reinsten gelungen. Auch hier freilich nur ein Tanz vor aufgespannter Leinwand, kein Eindringen des Auges in die Rauntiefe. Recht unverbunden erscheinen auch die Gruppen in der Kreuzigung, wo freilich die mit wunderbar belebender Rückwärtskrümmung und doch säulenhaft streng aufsteigende Gestalt der Greisin Maria, ihr Aug' in Auge mit dem sterbenden Sohn, die weltlich Kräftigen verknüpft zum Kreuz hingereckten Arme Magdalenas und der ruhige Prüfungsblick des hochgewachsenen alten jüdischen Priesters dem Auge und dem Geist eine Reihe reich beschäftigender Einzelgenüsse bieten. Noch mehr als die Kreuzigung ist der „Christus im Olymp“ ein Bild, das man lesen muß. In prunkenden Sternenmantel gekleidet erscheint der Erlöser, dem Frauen das Kreuz nachtragen, am palmen- und pinienbestandenen Sig der Heidengötter, um ihnen das Ende ihrer Herrschaft anzukündigen. Psyche wirft sich ihm zu Süßen, Bacchus bietet ihm die volle Schale, aber Mars erhebt den Arm zum Widerstande, Athene und Aphrodite blicken der Zukunft ungewiß neugierig auf den Fremdling — und was der geistreichen doch mehr literarisch als malerisch gestalteten Beziehungen mehr sind. Das fahle Licht und das Szenenpathos des Werkes lassen mich oft an die Stelle in Wagners „Rheingold“ denken, wo die Götter, denen Freias Unbild geraubt ist, voller Todesahnung plötzlich zu erblaffen beginnen. — Während das Parisurteil und der Christus im Olymp Wiens moderner Galerie zugefallen sind, wird Klingers malerischer Stil im Leipziger Museum bis zu einem gewissen Grade durch das Hauptwerk seines Stadtgenossen und Nacheiferers Otto Greiner (geb. 1871) vertreten. Das Bild „Odysseus und die Sirenen“ ist ein Beweis ehrlichst erworbenen zeichnerischen Könnens; auch der Meeres- und Blumenzauber des Südens, die Symbolik des Vorübergleitens alles

Lockenden und aller Freude ist gewiß vom Künstler stark empfunden worden. Nur wird nicht jeder in den athletisch prächtigen, stählern glänzenden Sirenenkörpern den eigentlichen durch Duft und Schimmer bestrickenden Frauenreiz wiederfinden, auch mag es manchen beirren, daß als Hauptfigur auf der Barke mehr der für die Geschichte gleichgültige Steuer- mann und nicht der in die linke Ecke des Bildes gedrängte, fast vom Segel verdeckte Odysseus erscheint. Richtungsverwandt mit Klinger und Greiner zeigt sich der als Bildhauer und Maler tätige Georg Kolbe (geb. 1872), der seinen Farben ein starkes Leuchten, freilich noch nicht die weiche bildmäßige Verschmelzung zu geben weiß. Wohl mehr als zeichnender Denker denn als Maler will der Deutschrusse Sascha Schneider (geb. 1870) gewürdigt werden, der in Dresden lernte, lange für Leipzig tätig war und jetzt in Weimar lebt. Nach langen Jahren war er der erste, der wieder mit Kartons vor die Öffentlichkeit trat. Seine gesuchten Anklänge an altassyrische Denkmäler mußten zunächst befremden, doch die schöne Rundung der Gestalten, die tiefe Melancholie in der Haltung des Jünglings, der „Das Gefühl der Abhängigkeit“ darstellt, der traurig ruhige Siegerblick des Heilands, der sitzend seinen Verräter Judas im Jenseits wiederfieht, gewannen seinen nachdenklichen Entwürfen, denen er später auch farbige Werke folgen ließ, rasch Anhänger. — Einen ganz anderen Weg als alle diese Leipziger oder in Leipzig wirksamen, stark literarisch angeregten Künstler geht Johann Dreydorff (geb. 1873), der wie so mancher andere Deutsche ein reiches Betätigungsfeld an der holländischen Küste gefunden hat und besonders gern farbenföhne, auf liches Blaugrün gestellte Interieurs ausführt.

Die Entwicklung der Malerei zur Kunst der Luft, des Lichts und der Farbe, ein Vorgang, der sich in Berlin und München nicht ohne heftige Stöße und Gegenstöße vollzog, sie ging in Wien in bedeutend ruhigerer Weise vor sich, zumal da der Pendel nie zu sehr nach der anderen Seite ausgeschwungen war. Die bedeutendsten nazarenisch-romantischen Maler österreichischen Stammes, Schwind und Steinle, wirkten hauptsächlich im deutschen Reich, andere, wie Führich, waren selbst nicht untüchtige Koloristen und haben nie im Sinne eines Cornelius hochmütig auf die handwerklichen Voraussetzungen der Kunst herabgesehen. Im Genrebild aber und in der Landschaft hatte schon die erste Jahrhunderthälfte mit Waldmüller, Danhauser und Raffalt die schönsten Traditionen gebracht, die nur gepflegt und erweitert sein wollten. Die Kunststufe Pilotys wurde in Wien besonders durch den mehr als Lehrer denn als Schaffender fruchtbaren Karl Wurzinger (1817—83) vertreten, dessen Hauptwerk „Kaiser Ferdinand II. im Streit mit den Wiener Protestanten“ als Kostümstudie und im ausgewogenen Gegensatz der erregten Gebärden, auch durch energisch durchgezeichnete Köpfe innerhalb dieser Art Zweckmalerei einen hohen Rang einnimmt. Neben ihm standen Eduard v. Engerth (1818—97), Karl Blaas (1815—92) und der Schlachtenmaler Fritz L'Allemand (1812—66). Den stärksten persönlichen Einfluß übte Piloty auf die österreichische Kunst aber durch seine zahlreichen aus den nichtdeutschen Teilen der Monarchie stammenden Schüler und noch mehr durch Hans Makart (1840—84), Mozarts engeren Landsmann. Im Zusammenhang mit der Würdigung des Münchener Schulhauptes ist Makarts trotz aller altmeisterlichen Anleihen jedenfalls als Zeugnis des stärksten Elans, den die deutsche Großmalerei seit Grünwald gekannt hat, denkwürdige Kunst hier bereits kurz gekennzeichnet worden; so lange die leidigen Asphaltfarben halten, kann man sich ja vor dem „Einzug Karls V. in Antwerpen“ in der Hamburger Kunsthalle, dem „Triumph der Katharina Cornaro“ in der Nationalgalerie, vor der „Ariadne“ und den „Fünf Sinnen“ der Wiener Sammlungen und vor der hier abgebildeten Vereinigung so vieler zum mindesten den Sinnen des unverbildeten Mannes gefälliger Dinge (Tafel 73) von der nie irrenden Wucht seines Raumdankens, von seiner unfehlbaren Sicherheit der Farbenverteilung überzeugen. Als Kuriosum sei hier die wohl noch nicht vermerkte Tatsache verzeichnet, daß auf unserem Bilde die Ornamente des unter der Säule aufgespannten Teppichs zur Linken und des Wandschildes zur Rechten zwei Kupferstichen des alten Lucas van Leyden entlehnt sind. — Jedenfalls ist Altmeisterei ohne starkes Temperament

noch schwerer zu ertragen als die Art Makarts oder Lenbachs — dieses Gefühl hat man zum mindesten vor allen größer angelegten Werken des Kahl- und Waldmüllerschülers Hans Canon (eigentlich v. Straßkiripka, 1829—85). Er, der so resolut unter den Wienern in Schafstiefeln umherging, er, der mit scheinbar so entschlossen neuzeitlicher Gesinnung die treibenden Kräfte des modernen Verkehrs im Wandgemälde des Karlsruher Bahnhofs, den Kreislauf des Lebens für das Wiener Naturhistorische Museum darstellte, er, der unter den Lehrern Wilhelm Trübners mitzählt, er zeigt sich im Kern seiner Malerseele als ein recht unselbständiger Rubenstrabant — und man möchte geradezu das Rubensbild nennen, das es ihm angetan hat: den Raub der Oreithya in der Wiener Akademie. Bisweilen glaubt man auch Moretto herauszuhören, wie aus dem mit etwas gequältem Gedanken als „Die Loge Johannis“ bezeichneten altarartigen Bilde der Wiener Galerie — oder Memling, wie aus dem Motivaltar des Grafen Wilczel. Es wäre Kleinlich, solche Anlehnungen hervorzuhoben, wenn neben ihnen noch etwas hervorträte, was als künstlerischer Eigenbau des Meisters gewürdigt werden könnte. Dabei war Canons technisches Vermögen unstreitig bedeutend, wie man aus dem sehr breit und locker vorgetragenen, eine offen und freundlich ansprechende Männernatur glücklich wiedergebenden Bildnis des Karlsruher Schirmer und aus der ruhigen rotblonden Schönheit seines Fischer Mädchens ersieht, das in roter rauchwollener Jacke dasigt und mit der vollen Pracht seiner Arme den riesigen Schlei im Korbe einhegt. Viel mehr als ein Suchender auf neuen Wegen ist der unglückliche Anton Komako (1854—89) zu werten, ebenfalls ein Kahl Schüler, der aber lange in Italien lebte und den glitzernden die Gegensätze scharf herausarbeitenden bravourösen Vortrag mancher Jungitaliener wie etwa Mancinis vorweggenommen hat. Sein Bildnis von Reinhold Begas und seiner Frau, er sitzend, sie stehend, hell vor hell gesetzt, mit breitester Handschrift, aber scharfem Kontur ausgeführt, ein Kind, das mit merkwürdig fragenden Augen seine Lieblingshenne auf dem Schoße hält, Amazonenschlachten, Triumphzüge und moderne Kriegsbilder beweisen eine unruhig strebende, das Süßliche nicht stets vermeidende, aber stets fesselnde Künstlernatur. — Manche wertvolle Anregung hat die Wiener Großmalerei wohl auch Anselm Feuerbach zu danken, der von 1873—76 dort wirkte und eines seiner arbeitsvollsten Werke, den gewaltig empfundenen Titanensturz, für die Aula der dortigen Akademie ausführte. Freilich, so schwerblütig mit den Formproblemen zu ringen, wie es des großen Speyerers Schicksal wurde, war nicht ihre Sache: prächtige und gewissenhaft studierte Kostüme, vornehm gehaltene Bewegungen, schimmernd helle Farben und süß glitzernde Landschaften genügten den Dekorationsmeistern, die sich in den großzügigen Neubauten der Museen und Theater der Franz Josefszeit betätigen durften, den Ferdinand Laufberger, Julius Berger, Josef Sux, auch dem begabtesten von ihnen, Eduard Charlemont. Das Schwergewicht des ernstern Wiener Kunststrebens blieb beim kleinen Tafelbild, der kleinen Figurenzene, der Landschaft, und hier waren es vornehmlich drei bedeutende und unermüdete Meister, die die Malerei ihres Landes aus der reizvollen Enge des Vormärz fast unmerklich in die größer und unruhiger gewordenen Verhältnisse rettend hinüberführten: August v. Pettenkofen (1821—89), Rudolf Alt (1812—1905) und Emil Jakob Schindler (1842—92). Pettenkofen und Alt teilten sich etwa in die Aufgabe, die in Berlin von den Schultern des Riesenzwerges Menzel allein getragen wurde. Neben ihnen ragten noch der um die Organisation der Wiener Künstlerschaft verdiente Friedrich Friedländer (1825—99), ein Maler gediegener aber überfüllter Volks- und Militärscenen, und der scharfzügige Meister des Kleinporträts Josef Kriehuber (1801—76) aus der alten Zeit in die neue herein. Pettenkofen, ursprünglich Militär, fand in der kleinen ungarischen Stadt Szolnok an der Theiß ein reiches Arbeitsfeld, auf dem er sich gelegentlich mit Teurwart Schmitson berührte. Neben seinen Pferdemarkten, Zigeunerlagern und unter glühender Sonne rastenden Lastwagen blieb aber die Armee immer seine alte Liebe. Zumal in seinen Heeresbildern nahm er, ähnlich wie Menzel, manche Anregung von Meissonier auf; er ist handschriftlicher und flächiger im Vortrag als beide. Er wechselte gern das Gebiet und hat auch Venedig und

andere Punkte Italiens nach still wirksamen Interieurs abgesehen, Bildnisse in verschiedenartigstem Stile ausgeführt und — zum Teil unter falschen Namen — auch Karikaturen gezeichnet. Riesige Kürbisse, dahinter die Wagenburg, deren vorderste Tiere eines dem andern den Kopf auf die Mähne legen, — ein Erzherzog, der auf prachtvollem braunen Ross einer stattlichen Kavalkade voraussprengt, so daß das brennende Cochenillerot der Uniformen sich durch den aufgewirbelten Staub hindurchkämpfen muß, — ein verlassenes Zimmer, an dessen verschlossener Türe ein Hund kratzt, — eine Dame mit großen grauen Augen in schwarzem ausgeschnittenem Kleid und hellrosafarbener Mantille auf leuchtend grünem Sofa, — ein ungarischer Maleremann, der in schwungvoll geworfenem schwarzem Talar, den Blick leicht nach links gewandt, die sehr im späten Frans Hals-Stile angelegte Hand lose vor die Brust haltend pathetisch vor braunem Grunde dasteht — diese paar Augenblickseindrücke geben wohl schon einen Begriff von der Vielseitigkeit des Mannes. Seine Malweise, die besonders auf reichen lichtgrauen und gelben Tönen verweilt, ist oft so blendend, daß man sich bei näherem Zusehen wundert, doch das meiste richtig zu finden. — Eine bedächtiger, lange nicht so weit ausgreifende, aber vielleicht im letzten Sinne innerlicher gegründete Natur war Rudolf Alt. Wie sein Vater Jakob (1789—1872), der von Frankfurt herübergekommen war, wurde er seines Zeichens Vedutenmaler, aber durch die unmerklichen Kunstmittel der Lichtverteilung, des Ausschnittes und des Auftrages verstand er es, die schon bei seinem Vater recht frische und keineswegs Kleinliche Leistung bis zur Höhe des Porträtmäßigen zu steigern. Den Stefansdom, den schon der Vater fleißig aufs Korn genommen hatte, nahm er in allen Ansichten, Licht- und Luft-Stimmungen auf — und fürwahr, er hat ihn zum Singen gebracht wie die Memnonssäule. Wird das alte Steinwerk bei ihm auch nicht so lebhaft wach wie bei Menzel, so ist dafür bei dem Wiener die breite einheitliche Übersicht des Ganzen besser festgehalten. Selbst für einen, der wie Alt im „Kleinste Punkte die höchste Kraft“ sammelte, konnte aber der Stefansdom nur der Leuchtturm sein, zu dem er stets zurückfand. Die Alpenländer, Italien, Dalmatien und Südrussland hat er nach Motiven abgesehen, und er scheute sich keineswegs, aus Venedig ein Bild mitzubringen, das bis zu zwei Dritteln der Bildhöhe aus Wolken bestand. Fast alle seine Bilder von dort sind warmfarbiger und weicher in den Umrissen als die Canalettos, nicht so kapriziös wie die Guardi's, und bei allem Reichtum der Atmosphäre weit sachlicher als die Turners. Am erstaunlichsten ist es vielleicht, wie er in seinen Aquarellen das erregende Licht in die anscheinend stumpfen Farben hineinzuschmuggeln weiß — so in seinem Uspenski-Monastir mit den sonneglänzenden Felsen, dem Konstantinsbogen, den Bronzestatuen der Innsbrucker Hofkirche und dem Pantheon mit seinen blauen Schatten. Noch in seinem späten Alter, als die Sicherheit der Hand nachließ, schuf das zusammenfassende Auge ihm durch eine die Farbenflecke fest und sicher gegeneinander setzende Malweise einen Ersatz für das Verlorene, so daß seine letzten Bilder aus dem Salzammergut auf den Ausstellungen der „Sezession“, deren Ehrenpräsident er wurde, gar nicht so sehr von den Kühnheiten der Jüngeren abstachen. — Trefflichere aquarellierte Bildnisköpfe aus seiner Jugendzeit beweisen übrigens, daß es nicht Einseitigkeit war, was ihn auf sein anscheinend beschränktes und von ihm seelisch so bereichertes Gebiet verwies. — Äußerlich vernehmbarer als Alt spricht Emil Jakob Schindler, mehr ein Maler der unbebauten Natur, seine persönlichen Stimmungen in seinen Landschaften aus. Doch kann man sich das »Corriger la nature« wohl gefallen lassen, wenn es in so vornehmer stimmungskräftiger Weise geschieht wie in Schindlers hier in der Leipziger Variante abgebildetem berühmtem Hauptwerk „Par“, zu dem der alte Friedhof von Gravosa in Dalmatien das stille Modell abgegeben hat (Tafel 71). Besonders der zarte Reichtum in den auf weißem und blauen Hintergrund sich aufbauenden schwarzgrauen und violetten Schattierungen des spärlichen Himmelsausschnittes sei hier hervorgehoben. Freilich kommt die an den besten altmeisterlichen und modern französischen Mustern gebildete Feinheit der Schindlerschen Palette noch mehr in seinen Darstellungen einfacherer Motive aus dem Prater, aus Niederösterreich und aus Frankreich zur

Geltung. Da zeigt er uns etwa einen weiten Weg am breiten Flußufer. Der Vordergrund ist dunkel, schattig, die Sonne scheint durch graue Wolken hindurch, ohne sie zu zerreißen, sie läßt eine Buche im Mittelgrunde gelbgrün erglänzen und teilt ein ganz klein wenig ihres Schimmers einem wegfahrenden Wagen mit. — Ein nasser Weg, an dessen Rande mächtige Pappeln feierlich aufragen, ein aufgelockertes hügeliges Feld, in dem sich die Kartoffelsammlerinnen wie zerstreute Steine verlieren, genügen ihm oft, um hohe und große Einsamkeitsstimmungen mit ehrlichen malerischen Mitteln zu erreichen. — Obgleich Schindler niemals Akademielehrer war, hat er von den drei führenden Meistern des Neuen Wien weit aus den stärksten persönlichen Einfluß geübt. Tina Blau, die auch als Blumenmalerin bekannt gewordene Olga Wisinger-Florian, besonders aber die früh verstorbene Marie v. Parmentier (1846—79), die mit seltener Vertiefung und Einheitlichkeit des Farbtones französische und italienische Stadtbilder zu malen wußte (Tafel 72), seien als die tüchtigsten Offiziere seines weiblichen Generalstabes zuerst genannt; unter den Männern seines Kreises war Theodor v. Hörmann (1840—95), der sich an die Fräftigsten Farbengegensätze wagte und besonders mit grell gemalten Blumenfeldern, erregten Seestücken und leuchtenden winterlichen Stadtbildern hervortrat, die robusteste und kühnste, Karl Moll (geb. 1861), der in seiner „Römischen Ruine von Schönbrunn“ ein Seitenstück zu dem Friedhofsbilde des Meisters gab und aus der antiquarischen Kokospielerei des Vorwurfs ein ernstes Denkmal zersprungener Pracht zu gestalten wußte, später aber sich besonders goldstimmenden, von dusterfüllter Luft durchströmten Interieurs zuwandte, ist die gebildetste und beweglichste Begabung. — Mehr in die Nähe Pettenkofens gehört der gleich seinem Landsmanne, dem Tiermaler Otto von Thoren (1828—89) fast ganz zum Pariser gewordene Eugen Jettel (1845—1901), dessen stark auf das Formprinzip des langgestreckten Rechtecks abgestimmte Landschaften mit ihren feuchten von Röhren belebten Wiesen, Schweineherden und Windmühlen, auch wo sie ungarische und istrische Motive wiedergeben, kaum mehr wie Arbeiten eines Deutschen, sondern wie Spätleistungen eines Daubigny anmuten, der seine Farbenskala durch ein Milchbad hätte gehen lassen. — Es ist klar, daß es neben diesen das Schaffensvermögen der Kunst bereichernden Meistern auch im neueren Wien nicht an tüchtigen Sachmalern für die verschiedenen vom Laufenden Publikum als besonders interessant geschätzten Stoffgebiete fehlt, gleichwie neben den eifrig ringenden Forschern der Medizin eine jede Großstadt ihre Schar von soliden Spezialärzten besitzt. So wurde das Orientfach trefflich, freilich ohne den Schwung eines Decamps oder Fromentin, durch Karl Leopold Müller (1835—92) vertreten, der, wenn er die metallbraune Haut einer träumenden Ägypterin malt, sich auch wohl zur Kraft poetischen Anschauens zu erheben vermag. Weniger erfreulich fiel das beliebte Italiengente aus: von Alois Schön (1826—97) über Eugen v. Blaas (geb. 1845) bis zu Ludwig Passini (geb. 1852) geht der Weg für mein Gefühl immer mehr abwärts ins Konditorhafte. Dorfnovelle und bürgerliches Schauspiel, jene natürlich im Anschluß an Defregger, wurden von dem begabten Pilotyschüler Eduard Kurzbauer (1840—79) gepflegt. Bei der Betrachtung seines durch unzählige Reproduktionen verbreiteten Schlagers „Die ereilten Flüchtlinge“ (im Wiener Hofmuseum) muß man sich erst durch das geschwägige Motiv hindurchfressen, um die Feinheit zu würdigen, mit der der alte grüne Kachelofen gemalt ist. Einen reineren, herberen und größeren Zug brachte in die Tirolermalerei aber erst Albin Egger-Lienz hinein, der nur in seinen neuesten fast einfarbig rostbraun gehaltenen Monumentalbildern aus dem großen Aufstandsjahre 1809 ein wenig zu sehr in die Bahnen Ferdinand Hodlers gerät. Die Lieblingsporträtierten der höchsten Kreise sind Heinrich v. Angeli (geb. 1840) und Leopold Horowitz (geb. 1845), jener bevorzugt mehr eine glänzig gelblichweiße, dieser, etwa ein österreichischer Bonnat, eine tief Surchen ziehende, blaugrau schattierende Vortragsweise. — Als ein Einzelstehender unter den Österreichern sei der wenig bekannt gewordene Böcklin- und Marées-Schüler Viktor zur Helle (1859—1904) genannt, der aus der italienischen Natur äußerst farbenkühne und formgroße Landschaften herauszudichten unternahm, freilich wohl in der Hauptsache bei eindrucksvollen und relativ selbständigen Versuchen stehen blieb. —

Der umstrittenste, neuzeitlichste unter den heutigen Wienern ist zweifellos Gustav Klimt (geb. 1862), lange Zeit der Herold der Sezession, jetzt das Haupt einer eigenen Gruppe. Er begann als Dekorateur in einem gemäßigten Maßart-Stile und gelangte in den neunziger Jahren dazu, aus Stuckföcher Linienenergie, Fernand Rhnopffischer Vielbedeuterei und Whistlerscher Halbtonzärtlichkeit, also aus bayrisch=antiföcher, neubelgisch=gotischen und amerikanisch=weltreisegewandten Elementen einen von verblöföfendem Können getragenen eigenen Stil herauszuformen, der merkwürdigerweise dabei zugleich der wienerischen Koketterie, Schmiegsamkeit, Prachtliebe und Zutraulichkeit nicht entbehrt und an manche Kühnheiten der Wiener Barockmeister wie Maulpertsch und an den verblasenen Ton manches Sügerschen Porträts wieder anknüpft. Wir sehen von ihm schlanke rotblonde Mädchengestalten in dünnen Gazeleidchen, weiß mit getüpfeltem Violett, die Pirschblütenhaft hauchlige Erscheinung gleich einem japanischen Kakemono in einen engen hochrechteckigen Rahmen gespannt, Frauen, muschelhaft zusammengekauert, mit Händen von Kristallartig durchsichtiger Magerkeit, aber mit weitausladender gleich Fischschuppen in den Regenbogenfarben schimmernder Hüftenpracht, Königsliebepaare in hüllenden dunklen Mänteln, stehend und sich aneinanderpressend, während unter ihnen großblättrige Blumen fragend herumstehen und der Himmel mit altertümlichem Goldzeichenwerk bedeckt ist, alttestamentliche Mörderinnen, die den Kopf des doch geliebten Feindes fingernd beföhlen als sei er ein Klavier und zwischen fließenden Schals und würgenden Edelsteinketten die kühle Glätte des jungen Leibes leuchten lassen, schwangere Frauen, nackt in ungewissen Luftraum emporgezerrt und von Genien umgaukelt. Daneben ganz einfache von ein paar dünnstämmigen Bäumchen belebte Landschaften aus vertrauten Winkeln des Salzammerguts, Porträts mit gleich einer Silberstiftzeichnung feinumrissenen Gesichtszügen. Klimt, dessen frühe Arbeiten für das Burgtheater, das Hofmuseum und für Schlösser und Schauspielhäuser der österreichischen Provinz dank ihrer wenig ausgesprochenen persönlichen Eigenart anstandslos akzeptiert wurden, hat mit seinen für die Aula der Wiener Universität bestimmten Deckenbildern „Medizin“ und „Philosophie“ die lautesten Meinungskämpfe entfesselt — auf den Ausstellungen, auf denen die beiden Werke dann gezeigt wurden, konnte man sich leider keinen Begriff machen, wie sie an Ort und Stelle wirken würden. Jedenfalls: wer in der Malerei nur die Bedeutsamkeit und den Adel einer zarten und doch markigen Linienführung, den Perlmutterglanz und das Mosaikflammen einer immerhin in gewissen Mattigkeitsgrenzen als Selbstzweck dastehenden Farbe sucht, wird unter Lebenden und Toten keinen ihm lieberer Meister finden als Gustav Klimt; wer vom Maler dagegen den vertieften Raum, den ganzen Tag- und Nachtgang des Lichts und einen die plastische Energie der Naturformen in das Versmaß der Ölhandschrift übersetzenden Vortrag fordert, steht vielleicht oft vom Tische dieses glänzenden Künstlers hungrig auf. — Keiner unter den lebenden Wiener Malern, deren Jahreserzeugnisse sich fächerartig auf die Ausstellungen der „Kunstschau“ (Klimt, Moll, Tzeschka, Orlik und andere), der „Sezession“ (besonders Andri, Jettmar, Engelhart), des zwischen Konservativen und fortschrittlichen Strömungen vermittelnden mit wenig glücklicher Namengebung so betitelten „Sagenbundes“ (Lefler, Urban, Germela) und des mehr akademischen „Künstlerhauses“ verteilen, vermag den feinschmeckerischen Kunstkenner mit so bestrickendem Reiz zu locken, vermag dem Stier der öffentlichen Meinung die Brandeisen so geschickt in den Pelz zu jagen wie Klimt, mancher von ihnen ist ihm an ursprünglicher Energie der rein malerischen Begabung überlegen. Ferdinand Andris (geb. 1871) kräftige sonnestimmernde slovakische Bauerngruppen und ernste männliche Monumentalfiguren, des vielseitigen Josef Engelhart (geb. 1869) wienerische Volksszenen und glitzernde Orientmärchen, Hans Schwaigers (geb. 1854) gotisierende Wiedertäufer- und Spußgeschichten, Rudolf Bachers (geb. 1862) vornehm traditionelle Religionsbilder und mit schöner Breite gemalte Frauenporträts, Alfred Rollers (geb. 1864) großräumige lichtdurchströmte und dichterisch empfundene Bühnendekorationen, Rudolf Jettmars (geb. 1869) gespenstische Nachtbilder, Emil Orliks (geb. 1870) lichtstarke, schlanklinige böhmische, schottische und Japanszenen, Leflers (geb. 1863) und Urbans (geb. 1872) zarte

hellbunte Märchenbilder, Raimund Germelas (geb. 1808) Tänzerinnen, schließlich die wohl nicht ganz zukunftslosen Frauen Allegorien des blutjungen Malerdichters Oskar Kokoschka bezeugen, auch wenn wir von den ausgesprochen slavischen Malern ganz absehen, den gesunden künstlerischen Reichtum des heutigen Wien, das in der Unterdrückung des ganz Qualitätslosen wohl Berlin und München voransteht, während es an stahlharten Ringern freilich ärmer ist. Auch heute noch ist der geographische Nonsens in höherem Sinne eine Wahrheit, daß von Wien der Weg nach Paris näher ist als von Berlin. —

Wenn erst hier, am Schlusse, der drei schon oft genannten großen Meister ausführlich gedacht wird, die in der zweiten Jahrhunderthälfte noch einmal eine heilige römische Kunst deutscher Nation gründeten, so geschieht dies, weil Anselm Feuerbach, Arnold Böcklin, Hans v. Marées, so gewiß sie tätig und leidend an der allgemeinen Entwicklung ihren Anteil haben, doch im Grunde zusammen auf einer von hohen Mauern umschlossenen Insel wohnen. Sie haben einander persönlich wenig, künstlerisch wohl gar nichts gegeben, und doch ist jeder von ihnen aus den beiden anderen besser zu verstehen und zu ergänzen als aus dem ganzen Werdegang der Malerei um sie herum. Jedem von ihnen ist vieles, eigentlich das Wichtigste, mißlungen, und doch hat jeder in der Gesamtheit seines Schaffens sich so völlig auszugeben gewußt, daß man in seiner Richtung nichts Stärkeres mehr sagen kann. Alle drei stehen dem malerischen Beobachtungserlebnis mit einer mächtigeren Persönlichkeitsausgabe gegenüber als irgendwelche anderen Deutschen des Jahrhunderts. So kommt es, daß der Nachfahre unweigerlich auf den falschen Weg gerät, wenn er bei ihnen nach Rezepten der Formung sucht, statt nur in ihren gelungensten Werken hohe Vorbilder einer von ihm selbst auf eigenem Wege anzustrebenden Vollendung zu sehen: Statt vom Erleben der Augen zur Stilisierung vorzudringen, tritt er mit der vorgefaßten Stilmeinung vor die Natur. Italiens unvergleichliche Kraft, den Menschen sich selbst zurückzugeben, ist von allen drei Meistern erfahren worden. Aber das, was sie schützte vor der Gefahr, von Italiens alter in ihrem Scheintod unverdäunlichen Kunst überwältigt zu werden, was ihrer Leistung, gegenüber dem Werke der Overbeck und Cornelius, die innerlich gegründete Lebenskraft verbürgt, das beweist zugleich nochmals die Notwendigkeit, die deutsche Kunst in ihrer Arbeitsweise nach Westen und nicht nach Süden zu orientieren. Couture hat Feuerbach, Poussin und die Niederländer des fünfzehnten Jahrhunderts haben Böcklin, Rembrandt hat Marées die Tragbalken gegeben, ohne die ihr hochgezimmertes Werk in Formlosigkeit des malerischen Ausdrucks zusammengebrochen wäre.

Anselm Feuerbach wurde 1829 in Speyer geboren als ein Glied der bekannten fränkischen Familie, die bereits einen weitblickenden Juristen und einen starkgeistigen, noch heute nicht vergessenen Philosophen hervorgebracht hatte, er selbst der Sohn eines Archäologen, den die bannende Gebärde des Apoll vom Belvedere zu einem ganzen Buch über dieses doch nur in argen Umgestaltungen der Kopisten auf uns gekommene Werk erregtester griechischer Zeit begeisterte. Diese umgestaltete durch Schleier gesehene Antike wurde fast das Schicksal der Kunst Anselms. Ihr begegnete er, nachdem er in Düsseldorf, München und Antwerpen gelernt hatte, wieder bei Couture in Paris, wo er von 1851—1854 weilte. Freilich, in der von Ingres bestimmten gallischen Umformung hatte sich der Klassizismus scharfäugige Zeichnung und gewissenhaftes Modellstudium angeeignet und die hellen Farbenharmonien Feuerbachs, die großen grüßenden Gebärden mancher seiner Figuren lehren dem deutschen Louvrebefucher überraschend in Coutures gewiß weniger gehaltvollem Hauptwerk „Die Römer der Verfallzeit“ wieder. In Karlsruhe, wohin Feuerbach von Paris ging, vermochte er sich nicht zu halten. Fast zwei Jahrzehnte dauerte dann seine Italiensfahrt; in Rom hat der Unstete den längsten zusammenhängenden Abschnitt seines Lebens verbracht. Die vierjährige Tätigkeit in Wien, deren Denkmal das gewaltige Deckengemälde der Akademie wurde, brachte keinen vollen Erfolg. Die letzten Jahre zerrannen zwischen Nürnberg, der Heimat der Familie, und Venedig, wo er 1880 starb, an weniger prunkvollem Orte, als drei Jahre später Richard Wagner. Das treu sorgende Verständnis der besten Stiefmutter, der anhängliche Glaube

weniger Freunde, unter denen der Kupferstecher Allgeyer voranstand, ein paar Pärzlich bezahlte Aufträge des Grafen Schack und eine fast zu spät kommende Ehrung durch König Ludwig II., der Feuerbachs „Medea“ für die Pinakothek kaufte, waren die spärlichen Lichtpunkte in diesem Leben.

In fast allein, was aus Feuerbachs Hand hervorging, tritt eine nicht erlernbare natürliche Gabe hervor, die Dinge von innen heraus zu adeln. Daneben zeigt er sich als von den verschiedensten Einflüssen bestimmbar, oft ganz als Kind des Augenblicks, und ein häufig peinliches Erstarren der Lebensformen befremdet uns. Vor seinen Zeichnungen denkt man an einige Dichter unserer Zeit, die selbst ihre Briefe in Versalien schreiben. Gewiß wird in einigen seiner glühenden Mädchen- und Jünglingsköpfe uraltes Bacchantentum lebendig, aber sein Nessus und Dejanira sind nicht ringende Halbgötter voll arger Menschlichkeit, sondern Wesen im Bronzeton, die sich plastisch wirksam benehmen, und sein zurückgelehnter Prometheus eine Palladiosche Architektur mit den drei Stockwerken des Brustkorbes, der Rippen und der Hüftenmuskeln. — Besonders wandelbar erscheint Feuerbach in seinen Selbstporträts. Wohl verändern sich in der langen Reihe der Rembrandtschen Selbstbildnisse die Züge noch stärker, aber bei Feuerbach scheint nicht nur die Stimmung, sondern auch der Charakter zu wechseln. Der Dreiundzwanzigjährige, im Arbeitsittel mit roter Halsbinde, erscheint auf dem Bilde der Karlsruher Kunsthalle als ein begabter, mutiger, schlichter Jüngling. Zwei Jahre später hat er sich ein schwarzes Renaissancegewand und eine Goldkette umgehängt und posiert vor einem roten Vorhang und lichtgrünem Grunde. Als Vierundvierzigjähriger steht er auf dem Bilde der Nationalgalerie fett und fahl, mit unruhig fragendem Blick, in grauer Malerjoppe vor weißem Grund. Zwei Jahre später ist er auf dem Pinakothekbilde ein munterer lebhafter Mensch, viel jünger als seine Jahre; die energische Seitenwendung des Kopfes, die den feinen Schnitt der ein klein wenig vogelartigen Züge zur Geltung bringen soll, die Zigarette in der Hand und der elegant geschnittene braune Rock machen aus dem einsam nach dem Schwersten ringenden Meister einen übermütigen Lebensieger, fast einen Lustspiel-Bon vivant. War es gereizter Stolz, der den Künstler zu solchen Maskeraden trieb? — Ganz unbeirrte eindringlichste Wahrheit hat Feuerbach dafür in den Bildnissen seiner Stiefmutter gesagt, vor allem in dem zwei Jahre vor seinem Tode gemalten, wo der ruhige, freundlich abwartende Blick der trotz des weißgrauen Schimmers der Haare glutvoll gebliebenen Kehaugen, die ganz leise gegen die Oberlippe anschlagende Unterlippe, die Lage der auf der Stuhllehne weit vorgestreckten ruhenden Hand in echt malerisch breitem Vortrage die überlegene, entsagungsvoll verstehende Mutterliebe mit wohl selten jemals wieder erreichter Schönheit ausdrücken. Von den anderen Bildnissen Feuerbachs sei nur noch das schlimm auf den Brustton des „echten deutschen Mannes“ und zugleich auf die elegant geschlängelten Gegenwendungen der italienischen Hochrenaissance angelegte Allgeyerporträt von 1857 und seien die zahlreichen Bilder und Studien nach seinem wichtigsten Modell, der römischen Schustersfrau Nana genannt, deren etwas harte „griechische“ Züge mit der ein wenig zu starken aber sehr wohlgebildeten Nase, der kurzen Stirn, den tief einschattenden Augen und dem schwer gewellten dunklen Haar oft im schlichten Profil durch ein einfaches Seidenkleid gehoben, bisweilen auch in erregter Vorwärtswendung, wie in der feurig empfundenen Mirjamstudie vorkommen. — Am wohlsten war dem Künstler, der von Kindheit an mit dem Geiste der Plastik genährt war, trotz seiner mannigfachen Versuche, die Farbenskala der Rubens, Delacroix, Tizian und namentlich Veronese zu erreichen, immer dann, wenn er nur eine oder wenige Figuren in großen reliefmäßigen Gebärden ohne starke Raumvertiefung vorführen durfte. So läßt uns in dem 1867 entstandenen „Ricordo di Tivoli“ der Nationalgalerie — ein halb nackter Knabe spielt im Vordergrund die Laute, während hinter ihm ein Mädchen in Seitenansicht, die Hände über dem Knie gefaltet, dem ewig gleichen Tun des Wasserfalls zuschaut — die wunderbare Abgemessenheit in den Bewegungen der beiden Menschen leicht über die geringe Durchführung des Knabenkörpers, die Unbestimmtheit in den Zügen des Mädchens und die geistlose Behandlung des Laubwerks

hinwegsehen. Die Gabe, die Lebensbeziehungen der Menschen durch die Richtung eines Blicks, die Lage einer Hand in denkmalhaft gültiger Weise auszudrücken, hat Seuerbach vielleicht am schönsten in dem reicheren der beiden Bilder betätigt, die er 1808 bei Gelegenheit eines Besuches in Heidelberg von Damen in der Zeittracht malte: diese sechs Mädchen, die da am stillen Flußufer musizieren und lauschen, sind bei aller feinen Abstufung ihrer Gewandfarben, in denen sich weiß, schwarz, blaugraue und olivene Töne abwandeln, gewiß lange nicht so in Duft und Schimmer des Erdreichs verwoben wie Giorgiones gelagerte Gestalten in seinem Konzert im Freien, aber zwischen den Klängen, die wir nicht hören, und der Gebärde, die wir sehen, erscheint eine geheimnisvolle Einheit erzielt, jener Gipfel der Tanzkunst, auf dem sie erstarren darf. Die schärfste Ausbildung des Relieffstiles ist im folgenden Jahre, in „Orpheus und Eurydike“ des Hagener Osthaus-Museums, erreicht. Hier leuchten nur der vorstürmende Seherblick des Sängers, das traumbefangene Haupt der dem Hades Entrissenen aus marmornen Gewandfalten, die dem vatikanischen Niobidentorso im edelsten Sinne nachempfunden sind, die drei Farben, die überhaupt auftreten, Weiß, Schwarzgrau und Violettrot, tun dies allerdings mit jeder erdenklichen Vornehmheit. Die Versöhnung plastischer und malerischer Haltung ist am schönsten erfolgt in der 1871 vollendeten Stuttgarter Fassung der „Iphigenie“. Auch diese an der Uferböschung hingeschmiegte, im verlorenen Profil dem Meere zugewandte Einzelgestalt ist fast nur eine gewaltige antike Gewandstudie, aber hier sind die scharfen, grauen, etwas nassen Falten wirklich in Ölfarbe übersetzt, und noch mehr, sie geben in der gebändigten Unruhe ihres Hin- und Wiederfließens den Linienausdruck der Seele, die überm Meere die entschwundene Heimat sucht. Diesem weißen Glanz ordnen sich das weißblaue Meer, der hellgrau bewölkte Himmel, das ein wenig großblättrig geratene Laub unter, ohne die farbige Selbständigkeit zu verlieren. In dem sieben Jahre späteren unvollendeten „Konzert“ der Nationalgalerie erscheint der feine Raumsinn des Künstlers bereits geschwächt: die beiden Frauengestalten, nebeneinander im Vordergrund, wirken zu schwer und zu unbelebt, der Goldgrund und die nicht sehr eigenartige Architektur der Halle drängen sich zu sehr auf. Schön bleibt freilich die tiefe, schwer atmende Wehmutsstimmung des überlebensgroßen Werkes. — Neben diesen mehr skulptural bedingten Stücken gehen in Seuerbachs ganzem Schaffen die Bemühungen einher, die Farbe in den Mittelpunkt der Wirkung zu stellen. Aus frühester Düsseldorfer Zeit gibt es von ihm einen wirr verschlungenen, krampfhaft farbenfrohen Bacchuszug mit vielem Orange, Karmin und Weinrot. Ein Hauptwerk der Pariser Jahre „Safis in der Schenke“ wirkt wie ein abgeblaster Tiepolo und läßt auch an französische Orientmaler der Zeit, etwa Regnault, denken. Freilich gibt das fröhliche Leuchten im Gesicht des ergrauenden Dichters, die Gefühligkeit, mit der der weibliche Rückenakt im Vordergrund beobachtet ist, dem Bilde mehr unmittelbares Leben als wir sonst wohl bei Seuerbach finden. Ein paar kleinere Arbeiten des Jahres 1854, Tanzende Zigeuner, Kokodamen am Wasser, versuchen mit etwas flebriger Breite und schroffen Farbengegensätzen dem Problem der Verbindung von Gestalten und Landschaft nahe zu kommen. In einigen Mädchengestalten derselben Zeit ringen dann François Boucher und Veronese um die Herrschaft. Ein recht schwaches dekoratives Stück führt das Mädchen als Tänzerin in einem Frucht- und Blumenfranz vor, ein Bild, wo sie unter Blumen kauert, erfreut durch den persönlichen Zug und die liebevolle Leichtigkeit, mit der die zarten und feinen und dabei nervigen Glieder, besonders die Knöchel gegeben sind, als Leidtragende um einen toten Vogel richtet die Schöne sich gar zu sehr nach gewissen Deckenbildern des Dogenpalastes. Venedigs Herrschaft ist entschieden in dem großen Züricher Stück „Der Tod des Pietro Uretino“ und in der skizzenhaften „Versuchung des heil. Antonius“. Gewiß fehlt es jenem grellen Sinalo des von angenehmst geselliger Tafel so unsanft abgerufenen Spöiters nicht an ergreifender Pldglichkeit der Bewegungen, auch ein paar für unseren Künstler ungewohnt feurige Blicke kommen vor, Formenwelt und Farbengebung aber erscheinen völlig wie aus zweiter Hand genommen. Bei dem Versuchungsbilde standen Tintoretto und Goya Pate, immerhin liegt in der Gestalt des sich

in die Erde einwühlenden Mönchs und in den wirren Wolken, die sich zu lockenden Frauenleibern und verfluchenden Kirchenvätern verdichten, ein eigenes Pathos. Den höchsten Grad farbiger Lebendigkeit, der ihm gewährt war, erreichte Seuerbach 1858 in zwei Kompositionsskizzen: „Dantes Tod“ — dem sterbenden Dichter, den seine Jünger umgeben, erscheint die verklärte Beatrice — und der Theatervorstellung im Hamlet. Sind schon im Dante Feuerrot, Orange, Olivgrün und Gelb in der Hauptgruppe mit wirkungssicherem Geschmack zusammengestellt, so bringt im Hamlet das magische Licht, das von der unsichtbaren, nur durch einen karminroten Vorhang angedeuteten Bühne auf den innerlich erzitternden König, die angstvoll zum Sohn hinüberblickende Gertrude und die unschuldig nachdenkliche Ophelia fällt, den unheimlichen Vorgang wirklich in einem farbigen Gleichnis heraus. Purpurrot, Blaugrün und Weißrot stehen als Hauptgewandfarben unter diesem Rubinenfeuer, das wir ähnlich in keinem der ausgeführten Hauptwerke des Meisters wiederfinden. Eine gewisse Kreidigkeit und Unlebendigkeit liegt vielmehr über der Farbe gerade seiner umfangreichsten Kompositionen, wo Lehmgelb in den lichten, Mattgrauviolett in den schattigen Teilen, glanzloses Weinrot, dumpfes Stahlblau und ein nicht immer feines Grün die Herrschaft führen. Zu den energisch auf die Farbe gestellten Werken zählen noch die 1858—1860 ausgeführten Kinderszenen, deren eine den Meister in unserer Sammlung vertritt (Tafel 2): die Kleinen sind um einen Springbrunnen versammelt oder erklimmen Uferböschungen, singen einem der Ihrigen ein Schlummerlied, spielen in fröhlicher Balgerei mit den goldenen Früchten des Herbstes und würden, alle vereinigt, gewiß eine vornehme Saaldekoration ergeben haben; der Genuß der Einzelbilder wird durch die neben reizvollen Beobachtungen nicht seltenen Flüchtigkeiten, besonders die zu scharfen Muskeleinschnitte und schweren Schatten, etwas gemindert. Noch sei eines eigenartigen Versuches in Dunkelmalerei, der schon auf die geistvoll manierierten Arbeiten Eugène Carrières vorausdeutet, gedacht, des im Münchener Privatbesitz befindlichen unvollendeten Bildes „Mutter und Kind“, von 1867. Die blonde Frau, die in Seitenansicht gesehen das Frächtige nach ihrem Kinn greifende Wesen mit beiden Armen emporhebt, ist vor schwarzem Grunde sehr fein und mit stark persönlicher Handschrift angelegt. — Dem fast allgemeinen deutschen Künstlergeschick, daß die mühevollsten und reichsten Werke nicht die gelungensten sind, daß vielmehr die Schwächen sich dort stärker kristallisieren als die Vorzüge, ist auch Seuerbach nicht entgangen, doch zwingt der ungeheure Kraftaufwand fast immer zur Bewunderung. Die 1863 gemalte „Beweinung Christi“ in der Schatzgalerie ergreift durch die wundervoll klare Auseinanderlegung der beiden Gruppen, durch das Hinzufießen der verhüllten Mariengestalt über dem Christuskörper, durch das nach unten hineinschneidende Dreieck der drei hieratisch zeugenhaften Frauengestalten. Auch das fein abgestufte Sammetrot der mittleren Frau, das Weiß und Stumpfgrün im Gewande Mariens geben eine vornehm schöne Farbenreihe an, aber die Hauptsache, das Christushaupt, wirkt kalt, als sei es immer leblos gewesen, und die Frauen blicken nicht feierlich, sondern gleichgültig. Das auf einen niederländisch goldgelben Ton gestellte „Urteil des Paris“ von 1870 (in der Hamburger Kunsthalle) hat gar nichts von der doch stoffgeforderten schwülen Sinnlichkeit der dreifachen Verführungsszene, so fein hier wieder der weibliche Rückenakt durchgezeichnet und so sicher die Abstände zwischen den Hauptgestalten ausgerechnet sind. Das lange vorbereitete Bild der zur Abfahrt rüstenden Medea vom gleichen Jahre erinnert in Gesten und Aufbau stark an Carstens' „Überfahrt des Megapenthes“, doch hat Seuerbach weniger Eisen in sich. An dem 1873 fertig gewordenen Nürnberger Riesengemälde der „Amazonenschlacht“ kann man durch den Vergleich mit dem vier Jahre älteren auch schon recht großen Entwurf in der Nationalgalerie so recht das allmähliche Erstarren, Zäh- und Dickflüssigwerden beobachten. Ein Utmen des Kampfes, eine Schlacht, die im Wehnen, Stoßen und Zerren jedes dieser prangenden Leiber deutlich wird, ist in dem ganzen Bilde, im Entwurf gibt das Roß der mit dem Doppelbeil heransprengenden Frau einen guten Mittelpunkt, im ausgeführten Werk kann es bei aller wirksamen Breite, bei aller Macht, die in seinem Kopfe leuchtet, doch nicht das Auseinanderfallen der Gruppen hindern. Im Entwurf beherrschen Meer und Landschaft die

Stimmung, im Nürnberger Bilde steht alles unter dem lehmigen, nur von einigem Weinrot unterbrochenen Gelb der Körper, und bei den beiden strahlendsten Akten wird die Reminiszenz an Tintoretto's Markusbild und an die Medicigräber unangenehm deutlich. Die im gleichen Jahr vollendete, kaum weniger umfangreiche Berliner Fassung des „Gastmahls des Plato“ leider durch den gemalten so gar keine ornamentale Erfindungsgabe verratenden Rahmen und durch das ermattende Violett des Gesamttones, doch ist der Sokrateskopf kraftvoll geschaut und mit energischen Schatten in Wirkung gesetzt, die ernst aufragende Gestalt des Lorbeergekrönten Agathon gibt einen vornehm nachempfundenen Apollo Musagetes, und die lässig begeisterte Geste, mit der Alibiades sich an Jubel und Nacht des Lebens hinzuwerfen scheint, hat unter den einfach großen Ausdrucksbewegungen, die der deutschen Kunst beschieden waren, nicht viele ihresgleichen. Auch dem Wiener „Titanensturz“ ist durch die Veränderung des Rahmens und die dadurch bedingte Zusammenschiebung der Gruppen vieles von der türmendenden Pracht verloren gegangen, die der Entwurf in der Pinakothek noch besitz — wie strahlen doch in jenem die Rasse des Sonnenwagens von einem Glanz des erträumten Hellas, das wohl nur in deutschen Köpfen und Herzen lebt, das aber doch vielleicht noch einmal greifbarer und wirkungsreicher werden wird als das wirklich Gewesene! — Kein Mißverhältnis von Erstrebtem und Erreichtem tritt in Feuerbach's Landschaften zutage. Er, der doch das Kleinleben der Natur dort wo es Weirerf ist, Laub, Schmetterlinge, Eidechsen in Figurenbildern nicht ohne Härte und nicht sehr eigen behandelte, vermag hier in einer von Fremdwörtern freien Sprache das ruhige Heldengedicht des Weltalls zu singen. Schon die „Larraralandschaft“ von 1855 mit dem in der Mitte königlich sanft aufsteigenden fast dreieckigen Berg, der drohenden Batterie der schwarzen Wolken und dem sparsam belebenden Lichtblau und Sonnengelb ist von reichster und doch architektonisch einfacher Gliederung. Glimmerndes Zauberlicht liegt über dem aus gleicher Zeit stammenden „Selsentor“ in der Nationalgalerie, durch das ungemein zart abgestufte Hellbraun, Grau und Kristallgrün des Gesteins in vornehmster Weise entfacht. Das trotzig ragende, der eigenen Dauer gewisse italienische Felsenatur tritt besonders in dem 1870 gemalten „Wasserfall“ hervor, wo das rötliche Gestein, das lichtgrüne Laub und das Hellblau des Himmels die edelste Mischung ergeben. So war Feuerbach der italienischen Kunst gegenüber oft ein müder, wenn auch erlebener Spätling, vor den großen Bergesformen Italiens aber ein siegesstarker Eroberer.

Arnold Böcklin (1827—1901) stammt im Gegensatz zu dem aristokratischen Legilium Feuerbach aus der gärenden Unterschicht des Volkes. An Stelle der schillernden Eleganz des Speyerer Professorensohnes zeigt die Erscheinung des Baseler Strumpfwirkerproffen panisch unwitterte Urkraft, jene etwas zottige Galle, die im späten Alter so leicht unter den Schlägen des eigenen Blutes, das die Adern nicht mehr bändigen können, zusammenbricht. Er war mit tragfähigen Schultern ausgerüstet und hat Vieles und Schweres tragen müssen, manches sich auch wohl selbst aufgeladen. Mehr als Marées und Feuerbach hat er den Hunger in wortwörtlichster Bedeutung kennen gelernt, dafür durfte er, anders als jene beiden, das reichliche letzte Drittel seines Lebens in der warmen Atmosphäre eines erst langsam ansteigenden, zuletzt rauschhaft starken Erfolges verbringen. Er ist von den dreien der einzige, den zu kennen heute nicht nur zur Bildung gehört: seine Fähigkeit, die Poesie der Landschaft handgreiflich zu machen, den Geist der Landschaft in Menschen, Tiere und Zwitterwesen aus beiden zu übersetzen, hat dazu geführt, daß man seine, des Koloristen und keineswegs einwandfreien Zeichners, Bilder in einfarbigen Nachbildungen fast in jedem etwas geistigeren Bürgerhaus hängen sieht. Er ist dann das Stückchen Natur und Weite in der Beschränktheit unserer Mietwohnungen. Während für Feuerbach die Landschaft eine Erholung nach mühevollen Figurenkompositionen war, ein freies Spiel, bei dem er sein Bestes, Unbefangenes gab, ist bei Böcklin die Landschaft der Ausgangspunkt zu allem, im Gegensatz zu Feuerbachs großartiger Souveränität ist sie aber bei ihm häufig ohne Licht und Luft, mit krausen Dingen behängt, und so Großes sie ausdrücken hilft, entbehrt sie nicht selten der rechten Formgröße. Feuerbach gibt in vielen seiner besten Werke einfach seine Modelle — Böcklin, der früh eine

eifersüchtige Römerin geheiratet hatte, mußte bald in fast allem, was die eine ihm nicht geben konnte, der Nachprüfung vor der Natur entraten, und er konnte es, weil er die stärkste formbildende und formbewahrende Kraft in seinem Gehirn besaß, mit der wohl je ein Deutscher gewirtschaftet hat. Er ist gewiß nicht der größte Maler, wohl aber der größte Erfinder von Form- und Farbenzusammensetzungen unter den Deutschen: so viel er den Poussin, Rubens, van der Weyden, Holbein, Lionardo abgesehen hat, er bleibt all diesen Mustern gegenüber freier als es Dürer vor Schongauer und Mantegna ist. Gleich Seuerbach machte Böcklin den Schulweg Düsseldorf — wo Schirmer ihm manche noch spät nachwirkende Anleitung gab, — Antwerpen, Paris. Die kurze Genfer Zeit hat ihm zum Glück weder die steife Feierlichkeit noch den glasigen Ton Calames vererbt. Paris, wo er mit Rudolf Koller lebte, bedeutete für ihn die unglücklichste Lebensperiode, von der ihm nur eine tiefe Abneigung gegen französisches Wesen blieb. Entscheidend wurde der lange römische Aufenthalt von 1850—1857. Später hat sich der Meister noch oft in Deutschland und in seiner Schweiz aufgehalten: in Hannover, wohin ihn der Freskenauftrag des Konsuls Wedekind rief, in Weimar, wo er sich als Lehrer an der Kunstschule versuchte, in München, wo er mit dem Grafen Schack, mit Adolf Bayersdorfer, mit Viktor Müller und Lenbach in Beziehungen stand, in Basel und Zürich. Das Schwergewicht seines Lebens aber fiel nach dem Süden, vor allem nach Florenz, das ihm zur eigentlichen Heimat wurde. Böcklin war vielseitigen, zugleich grüblerischen und beweglichen Geistes. Er hat viel über die Technik seiner Kunst nachgedacht und sich eine eigenartige an das Verfahren der van Eyck erinnernde Wachsfarbenmalerei erfunden, die die meisten seiner Werke vor jeder anderen als gewaltsamen Zerstörung schützen dürfte. Er hat auch um Poesie und Musik, wenn auch nur sänftiglich, geworben, heißer rang er um das heute so umjubelte Problem der Luftschiffahrt. Paul Heyse, Jacob Burckhardt und Gottfried Keller gehörten kürzere oder längere Zeit zu seinen Freunden.

So sehr zuerst römische Villen und Selsstürze, dann leise wiegende Florentiner Hügelzüge und die blinkenden Klippen italischer Meeresküste die Umwelt seiner Wesen bestimmen, so viel das Naackte, das er eigentlich nie recht beherrschte, in seinen Werken zu sagen hat, so gehört Böcklin doch keineswegs zu jenem Geschlecht von nordischen Romfahrern, die seit dem Anfange des sechzehnten Jahrhunderts alles daran setzten, ihre wurzelechte Eigenart gegen die schimmernd geschwungene Formenpracht der südlichen Hochreise zu vertauschen, ein Geschlecht, dem weder Seuerbach noch Marées ganz fremd blieben. Böcklin ist — und das gibt ihm seine Stärke und Frische — immer Barbar, er steht zu den Wundern des Südens in dem sentimentalischen Verhältnis des Entdeckers. Er ist zugleich Schweizer, und aus der mit merkwürdigen Einzelformen überladenen Natur seines Landes erklärt sich wohl das Zackige, Zerzupfte, mit dünnen Birkenstämmchen und tausend Blumen Überzierte so vieler seiner Landschaften. Mit drei Künstlern sei er hier noch zusammengestellt: mit Philipp Otto Runge, mit dem alten Niederländer Hieronymus Bosch und mit Salomon Gessner. Mit dem Hamburger verbindet ihn ein nicht immer siegreich verborgener Dilettantismus, eine Vorliebe für das Leuchten und Spielen der Farbe an sich, die beide der groben Buntheit nicht stets aus dem Wege gehen ließ, und die quellende Ursprünglichkeit des Gestaltens, die Runge das Reich der Blumenornamentik, Böcklin das der Kentauren und Meerwunder erschloß. Der alte Teufelsbeschwörer von Nordbrabant hat sich viel komplizierterer und nicht so unschuldiger Mittel bedient wie der Baseler Märchenkünstler; es dauert einige Zeit, bis wir den Weg zu seinen schmetterlingsflügeligen Eidechsen, den Küchenmessern, die auf dürren Beinen wandern und irgendwo den mürrisch-majestätischen Kopf einer alten Frau tragen, den geborstenen Eiern voller Spinnen- und Krabbengraus und den verdächtig belebten Bäumen finden. Sind wir aber einmal angekommen, so läßt die Stimmung nicht mehr los, eine Art Erdbebengefühl, als könne man nicht mehr auf das ruhige Totsein einer Anzahl sehr nützlicher Dinge rechnen, durchschüttelt uns. Bei Böcklin glauben wir zu rasch. Seine Fähigkeit, das naturwissenschaftlich Bekannte organisch und gewissermaßen unmerklich

zu ergänzen, steht vielleicht in der Geschichte der Künste einzig da. Das Unglück ist nur, daß dem Staunen über die Selbstverständlichkeit, mit der niegesehene Geschöpfe vor uns hintreten, keine weitere Erschütterung mehr folgt. Diese Panisken, Tritonen und Meerweiber werden zu rasch gemüthlich, ja sie gehören noch ein wenig zu der großen mythologischen Oper des Kokofo. Nur der Wald- und Meerfrieden, die volle Existenzruhe, wie sie Böcklins Landsmann Salomon Gessner seinen Sabelgeschöpfen in den Radierungen seines Buches gab, haben sie gewonnen. Ragende Ausnahmen, vor denen uns der Menschheit bestes Teil, das Schaudern, zum Geschenke wird, sind das erschreckt und erschreckend äugende Einhorn im „Schweigen im Walde“, dem Meisterwerk des Künstlers, und die mit erhobenen Händen daherjagende Unheilsfrau in der zweiten Fassung des „Krieges“, der langhalsige geflügelte Drache, der das Gespenst der „Pest“ auf seinem Rücken durch die Straßen trägt, beides Schreckensgestalten aus Alterswerken des Meisters, die er schon der halbgelähmten Hand abringen mußte.

Voll Gessnerscher Idyllenstimmung ist unter den Jugendwerken Böcklins das 1854 gemalte „Pan und Syrinx“ in der Dresdener Galerie mit der fast ballettmäßigen Stellung der hellen Frauengestalt und dem freundlich schattenden Laub der beiden starken Bäume. Neben echt romantisch empfundenen Stücken, einer Ruine, an der vorbei ein Reiter in die Nacht hineinragt, und Ähnlichem stehen höchst sachliche Laub- und Gesteinstudien; seine Meisterschaft, Gemäuer des verschiedenen Materials wiederzugeben, hat der Künstler dann oft benützt, um leere Stellen seiner Bilder belebend zu füllen. So in der „Villa am Meer“, so im „Heiligtum des Herakles“. Einzig steht wohl im Werke des Meisters, dessen Gestalten am liebsten in einer Art Badetemperatur leben, die mit kraftvollster Breite nur die großen Licht- und Schattenwerte betonende Baseler Zeichnung einer Tanne im Schnee. Ein Gipfelwerk der Frühzeit ist das in zwei Exemplaren, in der Schackgalerie und im Besitze Paul Heyses vorhandene, atmosphärisch für Böcklin auffallend reiche Bild „Der panische Schrecken“ (1860). Der Gott, der sich kühn auf seinem Sessensitz umdreht, der herabpolternde stämmige Mann, das sonnetrunkenes Steinwerk, die hell leuchtenden Tiere geben hier ungeteilt die Stimmung des „Mittagsgespenstes“. Der naheliegende Vergleich mit Lenbachs licht-erfüllten Jugendarbeiten, zumal mit dem ja an derselben Wand hängenden Hirtenknaben, ergibt, daß Böcklins Art flüssiger und zarter ist. In seiner weiteren Entwicklung bedient sich der Meister, immer absichtsvoller werdend, sehr einfacher, oft fast geometrischer Mittel, um das dem Beschauer zugemutete Gefühl durch die Landschaftsformen zu erregen: so sollen die sturmgerüttelten grau-grünen Pinien vor der „Villa am Meer“ uns an das von tausend Gefahren bedrohte Haus denken lassen, das nur ein schwaches trauerndes Weib beschützt, in dem Bilde des „Mörders“ (1870) treibt der Wind, der durch die geköpften Weiden und durch das Schilf fährt, den Blick zu den Perzengerade stehenden, leider selbst nur kleinlich und bunt geratenen Surien hin. Flußläufe, die sich tief in das Bild hinein verlieren, sollen Nachdenklichkeit, hochaufragende dunkelbelaubte Bäume majestätische Feier ausdrücken. So in „Dichtung und Malerei“ von 1882, wo sie vereint mit dem senkrecht empor-schießenden Strahl des Springbrunnens den etwas unfest hingestellten Frauengestalten den Rückhalt geben. Bekannt ist die ungeheure Wirkung solcher Stilisierungen in der „Toteninsel“, wo die wie mächtige Rundbogen sich aneinanderschließenden Felsblöcke in ihrem starren Ernst noch gesteigert werden durch die wie feindliche Keile in das Leben hineingerammten Senkrechten des düsteren Pinienhains in der Bildmitte. Auch des welligen waldigen Felswerkes im Prometheusbilde sei noch gedacht, das von streifigem Gewitterlicht seitlich getroffen an der Wolkengrenze die fast mehr wie ein Gebirgszug denn wie ein Mensch erscheinende nebelhafte Gestalt des Angeschmiedeten trägt, der uns so erst recht als allen Gewalten der Unendlichkeit preisgegeben deutlich wird. Nur ein Künstler, der sich in seiner Jugend einen unerschöpflichen Reichtum an Einzelformen eingepägt hatte, durfte es wagen, als Landschaftler so direkt auf die Gefühlswirkung zu gehen — ein anderer wäre nur zu einer leeren Bilderschrift gelangt.

Als Bildnismaler hat auch Böcklin, jedoch lange nicht mit so gefährlicher Hingebendheit wie Seuerbach, der Pühl eleganten Hochrenaissancepose gehuldigt, wie das frühe Porträt des Kammerfängers Wallenreiter mit dem leicht gespannt nach rechts gefehrten Blick, der absichtsvoll vorgehaltenen Notenrolle und dem umrankten Mauerhintergrunde beweist. Aber auch schlichte, sehr trefflichere Porträtaufnahmen gibt es bereits aus den Anfangsjahren des Künstlers: so der feinzügige bebrillte Kopf des Studenten Jakob Mähly (1848), so das etwas spätere Brustbild eines Italieners, der in Dreiviertelansicht nach links gewandt mit festem ruhigen Blicke vor uns hintritt. Durch Helltönigkeit und Energie zeichnet sich das Bild Josephs von Kopf von 1863 aus: das Flug-offene, von bligendem Auge belebte Profil, der gelbe Bildhauerkittel und der lichtblaue Himmelsgrund ergeben eine Art Freilichtbild, dessen Konturen aber durchaus nicht in Licht und Schatten aufgelöst sind. Etwas ähnlich Freskenhaftes liegt in dem Lenbachporträt aus der Weimarer Zeit; der Dargestellte erscheint hier mit dem schlichten Käppchen und dem hochgeschlossenen Rock fast wie ein Florentiner von den Wänden Santa Maria Novellas. Ein Werk von beglückender stiller Bescheidenheit ist das noch aus der ersten Hälfte der sechziger Jahre stammende Doppelbildnis im Besitze des Barons Bissing in München, das Ehebild Böcklins, der mit seiner Frau, er in Kehbraun, sie in violetterm Rock über weißem Kleid, vor herbstlich rotberankter Mauer spazieren geht. Die Gestalten wachsen hier in edelster Natürlichkeit aus dem graugrünen Unterton der Landschaft heraus. Die beiden weiblichen Ganzfigurenbilder, das der Tragödin Sanny Janauschek und das schon ganz in den künstlich vertieften wie genäßt erscheinenden Farben der Spätzeit ausgeführte der Frau Konrad Siedlers haben etwas Zusammengepreßtes, in der Bewegung Geheimes; fein und ungesucht wirkt die Rückwendung des aufgestützten Kopfes in dem unvollendeten Bilde der Tochter Klara, wie sie am Fenster sitzt und den Opalschimmer der Augen für uns glänzen läßt. Noch sei des bei größter Einfachheit der Mittel tief eindringlichen Bayersdorfer-Brustbildes von 1875 gedacht, wo die Augen sich vom inneren Schauen kaum erheben wollen und alles Leuchten sich auf der schönen Stirn vereint. Die Selbstbildnisse, das mit Palette und geigendem Tod, das mit Säule und Lorbeer und das mit gefülltem Weinglas, haben bei aller Veränderlichkeit der Züge stets den gleichen Charakter troziger Ruhe. Besonders das erste der drei, die Übersetzung eines wahrscheinlich erst Ende des sechzehnten Jahrhunderts umgestalteten Holbein in tizianisch durchglühete Farben, hält ein reiches und großes Erleben fest. Das visionäre Aufhorchen des damals Dreißundvierzigjährigen, den der Tod bei seiner Arbeit mahnt, des Bleibenden nicht zu vergessen, die Verteilung des von links her kommenden Lichtes, die breite Malweise der Palette und der Hände, die ungemein belebte Gestalt des grinsenden grünlichen Skeletts und die vornehme Farbengruppe des schwarzen Sammetrockes, des weißen Hemdes und des grünen Grundes stellen das Bild, das erfreulicherweise in der Nationalgalerie hängt, in die erste Reihe von Böcklins Werken.

Unter Böcklins Figurenbildern gelangen in der Regel die auf einen heiteren hellen Gesamton gestellten, das Weben und Walten der Natur ausdeutenden Werke am besten, vor allem, wenn eine leicht humoristische Note beigemischt werden konnte; je mehr sich die Landschaft aus den Bildern zurückzieht, desto mehr treten die Zeichnungs- und Modellierungsfehler der Gestalten hervor; wo Tiefe und starker Glanz der Farbe erstrebt wird, wird die Farbe zu leicht unbelebt, fast Farbmasse im chemischen Sinne — am wenigsten geraten fast immer die religiösen Darstellungen. Fast nur wie eine Blume der großblättrigen alle nach einer Richtung getriebenen Schilfpflanzen erscheint der unter ihnen kauernde störende Pan in dem noch etwas flebrig gemalten 1857er Bilde der Pinafothek. Veredelte, durch menschliche Wärme bereicherte Kokoko-Antike lebt in der neun Jahre später gemalten „Klage des Hirten“ in der Schackgalerie: im Auge des Zuschauers, der so mit in die Handlung gezogen wird, treffen sich die Blicke der verschleierte Nymphe, die in der Rosenlaube lauscht, und des nackten Knaben, der an den Fels gelehnt sein Stötenlied singt. Befremdend wirkt hier der, wie zumal an den Händen ersichtlich, gar nicht recht männlich gebildete und wohl an der

Tochter Klara studierte Knabenkörper, dafür gehören die feinen Abstufungen des Rosengewindes zu den besten Stücken Malerei, die Böcklin geboten hat. Das Motiv des Schadschen Bildes ist in eine reizvolle Belauschungsszene gewandelt und mit herrlichster Leichtigkeit gefaßt in dem 1868 gemalten „Liebesfrühling“. In den fast körperlosen Amoretten, die sich dort auf der Höhe des Hügel's tummeln, lebt wirklich der Frühlingswind. In dem verwandten Dresdener Bild vom folgenden Jahre sind an die Stelle des menschlichen Liebhabers zwei zottige schwellgesichtige, ein Klein wenig affenartige Panisken getreten. Das Schweben eines tänzerischen und dabei weltweiter Ruhe vollen Geistes beglückt uns in drei kleinen Bildern aus der ersten Hälfte der siebziger Jahre: das erste, nochmals ein Frühlingsstück, zeigt einen bekränzten fast nackten Jüngling und ein Mädchen im roten Kleid, die aus Leibeskräften die erwachende Natur ansingen und anklimpern. Auf dem zweiten, Ruggiero und Angelika, hat sich der grünliche sehr geschickte blickende Drache der Einfachheit halber um seinen schönen Besitz mit dem Schweif herumgewickelt; wie ein Wolkenphantom taucht der rote Ritter im Hintergrunde auf. Die meisterliche Raumsfüllung und der feine Farbensgeschmack dieses Werkes wird besonders beim Vergleich mit der gleichfalls humoristisch gemeinten, aber viel gröberen Fassung deutlich, die Böcklin sechs Jahre später dem gleichen Stoffe gegeben hat. Am innigsten aber paaren sich Erfindungsgabe und gute Laune in dem Sirenenbildchen. Die gerupften Vogelsterze und Krallenfüße, mit denen sich da der menschliche Oberleib der Zauberinnen vertragen muß, werden in ihrer Wirkung noch bedeutend durch die Aktion gehoben. Die jüngere, leidlich hübsch, wirft zu ihrem Gesange die Arme in die Luft, die ältere, recht fett, mit einem nachtmügenartigen Kopfschmuck, flötet zur Begleitung und benützt für ihre schlaffen Brüste einen Felsblock als Stütze. Der Gedanke steht ebenbürtig neben den erquickend frechsten Einfällen Offenbachs, die Ausführung wetteifert erfolgreich mit den köstlichen kleinen Allegoriebildchen der Spätzeit Giovanni Bellinis! — Aber schon etwa gleichzeitig mit diesen kleinen Meisterstücken beginnt bei Böcklin die Reihe der Werke, in denen die Farbe statt zu glühen glänzig und starr wird. So die Luterpe im Besitz des Obersten v. Heyl in Darmstadt, mit den krassen Gegensätzen des feuerroten Mantels, des tiefblauen Flötenbandes, des saftgrünen Hügel's. So auch die bekannte blumenstreuende Flora, die durch ihr blumenbesticktes Kleid und die dunkelroten Samtpantoffeln dem hier doch gewiß ernst gemeinten Begriff einer überirdischen Erscheinung arg entfremdet wird. Selbst ein so groß angelegtes Werk wie „Triton und Nereide“ der Schadschule, das in den Augen der zurückgelehnten und lässig mit der riesigen Seeschlange spielenden Frau die ganze Melancholie und ewige Ruhe des Meeres sammeln will, hat an eigentlicher Malerei neben dem tüchtig behandelten Wellengischt nur noch das orangene Schillern auf den Schenkelschuppen des etwas herminhaften Tritons aufzuweisen. Das Gesicht der Meerfrau ist nur in den Fleischgrund hineingezeichnet, nicht gemalt, das Muster auf dem Schlangenkörper kommt unbelebt heraus wie in einem Maschinentteppich. Sonst gehören wohl die Meerbilder zu den geschlossenen Leistungen Böcklins; freilich möchte ich bei diesem Lob weniger an das recht seltsame „Spiel der Wellen“ in der Pinakothek als an das Bild der Berliner Sammlung Simrock und an die „Meeresstille“ des Berner Museums denken. In dem Berliner, 1875 datierten Stücke ist der sehnsüchtig weite Blick des Meermannes von größter Stimmungskraft, auch der Frauenkörper ist, zumal in der Brustpartie, mit ungewöhnlich feiner Gefühllichkeit durchgezeichnet. Das zwölf Jahre spätere Berner Bild lockt durch den brennenden Blick der schwermütigen Meerfrau und durch die lässige Koketterie, mit der sie den fast ganz im Wasser versunkenen, höchst eigenartig aus Mensch, Tintenfisch und Schlange zusammengesetzten Partner zu beschäftigen weiß. Den derberen Gestalten unter den männlichen Meergöttern schließen sich die mit entschlossener Verzerrung wirksam in neubarockem Sinne herausgearbeiteten Sandsteinmasken des Baseler Museums, die Herme des Froschkönigs und andere plastische Entwürfe des Künstlers an. — In Böcklins biblischen Bildern befremdet ein auffälliges Schwanken der Stile, bisweilen auch der Stimmung. Wer vermöchte so leicht zu sagen, ob die schwächliche Gestalt des Adam, dem der bärtige Herrgott im Sternens-

mantel das Paradies zeigt, mit den Augen des Mitleids oder mit denen des Spottes gesehen werden soll? Offenkundig als Parodie ist ja die vielberufene „Susanna im Bade“ von 1888 gedacht — aber wohl mancher wird den Ulf hier ein wenig billig finden und Rembrandts noch viel fecker angefaßtem „Ganymed“ den Vorzug geben. In der als Raumgestaltung trefflich gelungenen tizianisch geschauten „Trauer der Magdalena“ des Baseler Museums vermag die weit ausgreifende Gebärde der Frau und ihr Schleierwehen kaum die etwas schönlich-aristokratische Kühle des Christushauptes zu überwinden. Die große Pietà der Nationalgalerie (1879), die mit dem Feuerbachschen Bilde die vollständige Verhüllung des Gesichts Marias gemeinsam hat, leidet arg unter der zwischen Karminrosa und Graublau unsicher hin- und herwogenden Farbflut und unter den stockmager in die Luft starrenden Süßen des Heilands. Nähert sich hier, in der Gestalt des herabschwebenden Engels, Böcklin — vielleicht das einzige Mal — der eleganten Süßlichkeit van Dycks, so bekommt ihm der Ausflug ins Primitiv=Herbe kaum viel besser. Der vorgeschobene küßende Mund und die aufgerissenen Augen Marias auf der zwei Jahre früheren Brustbild=Pietà verderben mit ihrer Gewaltigkeit den Ernst der Wirkung. Das härteste künstlerische Bemühen hat der Meister gewiß an die große 1870er Kreuzabnahme der Nationalgalerie gesetzt. Utmiederländisch stark ist hier das Passionsdrama empfunden, und eine Florentiner Hügelandschaft in stahlblauer Gewitterschwüle soll es umgeben. Nur schade, daß die Gestalten, statt in einer dumpf überhitzten, überhaupt in gar feiner Luft leben. Das Gesicht Christi ist durch die halbgeöffneten blaugewordenen Lippen eigenartig belebt, sonst aber in Zeichnung und Tönung für einen Mittelpunkt zu arm, Hals- und Nackenpartie mißglückt. Ein gelungenes Wagnis bedeutet die affenartige Gestalt des bösen Schächers mit dem struppigen Verbrecherkopf und den blutüberflossenen Wangen, auch der verwitterte Greis Joseph von Arimathia, die verweinte runzlige Mutter sind stark und unmittelbar gesehen. Dagegen ist der das Leichentuch haltende Nikodemus zu deutlich den Apostelköpfen von Lionardos „Abendmahl“ nachempfunden. Die Gruppe Magdalenas, die von Johannes gehalten, mit zurückgeworfenem Haupt ihren jugendlichen Schmerz ausströmt, bildet durchaus ein Bild für sich, das als solches freilich packend und koloristisch mit ihrem rotbraunen Haar, dem grünen sternengemusterten Gewand und dem Dunkelkarmin des Johannes fein abgetönt wirkt.

Es kann hier nicht mehr der oft grellen gligerfarbigen römischen Bacchantenfeste, auch nicht der bisweilen erregend komponierten Kentaurenkämpfe, von denen Emil Meiner in Leipzig ein in der Darstellung des Wolkendramas besonders glückliches Exemplar besitzt, auch nicht der etwas vielerzählerischen und auseinanderfallenden Allegorien wie »Vita somnium breve« und das späte Triptychon „Venus Genitrix“ eingehend gedacht werden, nur sei noch einmal der Blick auf das am festesten in eigenen Angeln ruhende Werk des Malerdichters, das 1885 entstandene „Schweigen im Walde“ (Besitz des Dr. K. v. Wefendonck in Berlin) gelenkt. Hier führen die vertieften Farben der Spätzeit einmal ein freies spielendes Leben: Dunkelkarmin und selbst Rosa vertragen sich in den Körperfarben des Einhornes vortrefflich mit Lehmgelb und Grau, der Blick des Sabeltieres, das über sein eigenes Vorhandensein erstaunt und ungehalten erscheint, besitzt bannende Kraft, seine königlich ruhevollere Reiterin, mit Recht in minder energischen Akzenten angelegt, ordnet sich der Gesamtwirkung vortrefflich ein, und der lichtblaue Durchblick durch die grünbemoosten Stämme lockt mit deutschem Waldesreiz ins Weite. Nur das Rostbraun des Waldbodens ist ein wenig primitiv gewählt. Alles in allem ruft das Werk aber ein tief schlummerndes Urgefühl ohne jede Vermittelung literarischer Gedankengänge mit rein malerischen Mitteln in sichtbares Leben.

Wenn selbst eine ausführliche Würdigung Böcklins ganze Klassen seiner Werke nur mit vorübereilenden Worten erwähnen kann, wenn die größte Anzahl seiner Bilder nicht nur fertig, sondern sogar mit manchem von uns lieber entbehrten Zierwerk beladen vor uns stehen, so ist die Lebensleistung des höchstzielenden und unglücklichsten der drei Deutsch=Römer, Hans v. Marées, nicht nur der Zahl nach larger als die jedes der beiden anderen,

sondern es lassen sich auch die Bilder von ihm suchen, vor denen man von etwas Erfülltem und Ausgereiftem, nicht nur in großzügigster Vision Geahntem sprechen kann. Desto schöner ist freilich sein gelobtes Land: eine Vereinigung nordisch-niederländischer Freiheit und Breite des Vortrags mit antiker Formgröße und Gesetzmäßigkeit. Sein Verstehen des Raumes geht weit über die schönst gelungenen Reliefkompositionen Feuerbachs hinaus — vermag dieser die Bewegung in großartigster Weise zum Sprechen zu bringen, so ist bei Marées oft die einfache Gebärde unmerklich um ein Millionenfaches im Werte gesteigert. Der Raum scheint den Menschen in Marées' wichtigsten Bildern so sehr zugleich Gesetz, Freiheit und Erlebnis zu sein, daß in uns bei ihrem Anblick die tatkräftige Sehnsucht nach einem Menschheitszustande erweckt wird, in dem wir nur in, durch und mit unseren Leibern leben, in dem Wille und Begrenzung Eins sind. Eine Empfindung revolutionärster Art und zugleich die uralte Sehnsucht nach den Göttern Griechenlands, eine Sehnsucht, die freilich auch bei den Griechen, wie wir jetzt wissen, niemals Erfüllung, sondern nur in den höchsten Werken ihrer Plastik ein zeitlos gültiges Traumbild wurde. — Hans v. Marées wurde 1837 in Elberfeld geboren, aus flandrischer, an den Rhein gewanderter Familie, die im siebzehnten Jahrhundert sich mit schwedischem Blute vermischt hatte. Er selbst zur Hälfte Jude durch die Ehe, die sein Vater mit einer geistvollen Halberstädter Bankierstochter schloß. Die beiden wohl stärksten Kulturhebel der letzten Jahrtausende, betontestes Germanen- und betontestes Semitentum, vereinigten sich also in ihm. Bereits sechzehnjährig ging er nach Berlin zu dem Krügerschüler Steffek in die Lehre, aus der ihm zeitlebens die Freude an der Beobachtung des Pferdes geblieben ist. 1856—1864 lebte er in München, wo er, durch den Vermögensverlust seiner Eltern dazu gezwungen, Militärbilder in einem etwas aufgelockerten Krügerstil für den Verkauf malte, zugleich aber Pilory und — Rembrandt auf sich wirken ließ und persönlich vor allem Lenbach näher trat. Graf Schack, an den ihn Lenbach empfohlen hatte, ermöglichte ihm die Reise nach Italien, vermochte jedoch in der Gärung, in die die Kunst Venedigs und Roms den Dreißigjährigen versetzt hatte, nicht die Reime zu etwas unerhört Neuem und Großem zu entdecken und wandte sich von Marées ab, als den nach Wunsch gelieferten Kopien die ersten von der bisherigen Arbeitsweise des Künstlers so stark abweichenden Originale folgten. Konrad Siedler, der den von aller Hilfe Verlassenen nach Spanien und Frankreich führte und ihn bis zu seinem Ende der Geldsorgen entthob, Adolf Hildebrand, der zumal in Florenz mit ihm zusammen wirkte, und der Tiefseeforscher Anton Dohrn, der ihm den einzigen großen Auftrag seines Lebens, die Fresken für das Bibliothekzimmer der zoologischen Station in Neapel übertrug, haben sich das größte Verdienst um die Erhaltung des Lebens und der Arbeitskraft des Meisters erworben. Marées starb in Rom, wo er die letzten zwölf Jahre seines Lebens verbrachte, 1887 an einem zufällig verschlimmerten Geschwür. Für die Erkenntnis des Toten hat nächst Siedler, der den jetzt in der Schleißheimer Galerie aufgestellten Nachlaß dem bayerischen Staate überwies, Julius Meier-Graefe das Wichtigste getan. Wenn Marées auch mehr als Feuerbach sich an teilnehmenden und helfenden Freunden freuen durfte, so ist doch sein Los besonders traurig dadurch, daß er fast nie wie jener die Freude am fertigen, reinlich abgeschlossenen Werke hatte, daß vielmehr seine Bilder entweder Studien blieben oder von ihm selbst in nie ruhender Selbstkritik immer von neuem übermalt und so fast zerstört wurden.

Aus den Schlachtenbildern des jungen Marées, etwa der 1860 gemalten „Attacke“ irgendwie den späteren großen Rhythmiker herauslesen zu wollen, wäre ein fruchtloses Bemühen. Der Dreiundzwanzigjährige gibt hier einfach, was er bei Steffek gelernt hat, reitende und stürzende Kürassiere im Kostüm des achtzehnten Jahrhunderts, weiße Uniformen, weißen Pulverdampf, viel Bewegung im Wouvermanschen Sinne ohne allzuviel persönliches Augenerlebnis. Doch schon in den 1861 gemalten „Rastenden Kürassieren“ in der Nationalgalerie spüren wir eine wachsende Eigenart. Wie die Hauptgestalt da mit ihrem Pferde verwachsen ist, das kündigt schon einen Sinn für große Linienführung an. Auch ist es trefflich erwogen, wie der Reiter fern am Horizont die sonst leere rechte Raumbälfte belebt.

Der Vortrag ist körnig mit feck verteilten Lichtern. Die „Schwemme“ in der Schackgalerie (1864) bedeutet einen weiteren Fortschritt im Sinne großer Formgebung und flüssigen Vortrags, hier trifft Marées am meisten mit Schmitson zusammen, hinter dem er als Kolorist jedoch im allgemeinen zurückblieb. Das Persönliche in Marées befreite sich zuerst in seinen Bildnissen. So das Bild des Vaters, eine schwarze Halbfigur, in Dreiviertelansicht nach links gewandt, in schwarzer Mütze. Eine rembrandtisch starke Lichtkonzentration hebt die weichen Züge und den mild verweisenden Blick strahlend aus dem Dunkel heraus. Ebenbürtig steht daneben das in einfachster Vorderansicht angelegte Brustbild des Architekturmalers Zaeger mit dem prachtvollen Aufblicken und Ahnen um Augen und Mund und der leuchtend empormodellierten Stirn. Durch eigenartige Anordnung und tief bedeutungsvolle Seelenkunde fesselt uns das Doppelbildnis, auf dem der Künstler 1863 Freund Lenbach und sich selbst malte. Lenbach steht vorn, dunkel, die Augen durch zwei riesige Brillengläser verdeckt, vom Gut beschattet, dessen steife Krempe einem Saturnring gleicht und die Stirn des anderen überschneidet. Marées dahinter, hell wie ein Stern, voll von einem seltsamen, überirdisch übermütigen Lächeln. Wir Zeitigen glauben vor dem Bilde zu spüren, wie sich die dunkle Gestalt Lenbachs allmählich verdeckend vorschiebt — die Zeit der unumschränkten Kunstherrschaft des Schrobenaufers und der — übrigens nicht von diesem persönlich verschuldeten — langen Marées-Sinsternis rückt heran. — Später wurden die Züge des Meisters, die durch die prachtvoll brennenden Augen, die edelscharfe Nase und den energisch in die Senkrechte strebenden Spigbart bestimmt werden, härter und lichtloser von Lebenskampf und Verlassenheit, das feinzügige Kopfbild der Bremer Kunsthalle zeigt eine vorgebundene Maske der Korrektheit, entschlossenes Gewappnetsein drückt sich in dem 1874 gemalten Kniestück vor hügeliger Landschaft im Besitze Adolfs v. Hildebrand aus — der Mann, der da mit leicht gerunzelter Stirn vor uns sitzt, hält den Stock mit beiden Händen wie ein Gewehr im Anschlag. Noch sei des ein paar Jahre früher entstandenen Bildes gedacht, das Hans von seinem Bruder, dem Offizier machte: durch die Einseitigkeit des von links her kommenden Lichtes und durch die kräftig betonte Senkrechte wird die schlichte Vornehmheit des mit der Hand am Schwertgriff vor Landschaft und dunkelblauem Himmel sitzenden Mannes zu schöner Greifbarkeit gebracht. — Der Drang zu großen mythologischen Aufbauten machte sich bei dem Künstler schon vor der Italienfahrt geltend, wie das 1863 gemalte „Bad der Diana“ beweist: noch etwas unbestimmt in Form und Farbe, wirkt es durch den breit schattenden anheimelnden Wald und durch die ruhige Gestalt der schimmernd nackten mit ihren großen Zunden spielenden Frau wie eine schöne Versprechung. Die Arbeiten der ersten Italienjahre bekunden ein nicht immer glückliches unruhiges Bemühen, sich mit Giorgione auseinanderzusetzen: Gestalten, die in der Landschaft und durch sie leben, sollen in selbstständig erfundener Anordnung vorgeführt werden. In diesen Jahren ist, was sich hier bei Marées sonst nie wiederholte, die Form oft ohne Größe, ja spielerisch. Doch schon ein Werk wie das gegen 1870 entstandene, hier (Tafel 85) abgebildete „Philippus und der Kämmerer“ ergreift durch die Gewalt der Gesamtaufassung. Die beiden Reiter sind zu einer fast unauflösblichen Beziehungsgruppe verbunden, die vielleicht allzugroße Breite der Ausführung zwingt den Beschauer, an der Legende mitzudichten, und auch farbig hat Marées in den Kontrasten der Hautfarbe, in den Abwandlungen der verschiedenen Rot und Blau einen bei ihm sonst seltenen glücklichen Reichtum gegeben. Andere Stücke aus dieser Zeit, wie der „Heilige Martin“ und die „Römische Landschaft“, beide gleich dem vorgenannten in der Nationalgalerie, sind freilich nicht mehr als machtvolle Kompositionsandeutungen. Die gewaltige Raumbelebungs-kraft des Künstlers tritt unter den Werken dieser Zeit vielleicht am schönsten in der „Abendlichen Waldszene“ in Hildebrandschem Besig hervor. Wie sich das Vorderteil des Pferdes da als gewaltige Masse bis in die Mitte des Bildes schiebt und wie die leuchtend helle Frau, die in innigstem Verständnis mit dem nackten vom Rücken gesehenen Manne am Tische plaudert, dann die dunkelferne Waldmasse dem Pferde das harmonische Gegengewicht bieten, das ergreift uns als großer feierlich-heiterer Daseinseinflang und läßt

uns über die etwas auffällig tizianisch geratene Figur des abgestiegenen Reiters zur Linken hinwegsehen. Sein nicht der Sehnsucht, wohl aber dem Gelingen nach höchstes Werk schuf Marées dann 1873 in den Neapeler Fresken. Die Gegenstände sind hier von größter Einfachheit: zwei Paar Ruderer, bis auf einen Halbnackten bekleidet, die mit beiden Händen die schweren Werkzeuge ansetzen, das Fischerboot, das von nackten Menschen ins Meer geschoben und von anderen ebenfalls Nackten mit Netzen beladen wird, spielende, nackt oder bekleidet ins Gras gestreckte Knaben, orangenpflückende und grabende Männer, die Bildnisse Anton Dohrns, eines befreundeten Engländers Grant und Gildebrands. Auch die grauen, lehmgelben, mattblauen und grünen Töne der Bilder tun in ihrer Abgestumpftheit nichts, um den Beschauer gewaltsam zu gewinnen. Aber die Breite und königliche Sicherheit der Handschrift, die Liebe, mit der jede einfachste Bewegung in ihrem Sinn und ihrem Adel durchgeföhlt ist, geben dem Ganzen jene uns allmählich, aber sicher erfassende Größe, die wir kaum vor einem zweiten Monumentalwerk dieses reichen, aber stilschwachen Jahrhunderts verspüren. Die schöne Erd- und Alltagsnähe, die diese Darstellungen bei aller Verklärtheit behalten, macht sie uns Deutschen noch besonders lieb. Dem Jahre 1873 gehört noch ein anderes Bild von unmittelbarster Lebensergriffenheit an, das auch bei Gildebrand aufbewahrte Porträt der Frau Schäuffelen. Die Unerfrohenheit, mit der da in lackartigem Fleischrosa die häßlichsten Einzelzüge hingesezt sind und doch in ihrer Gesamtheit den Eindruck eines großdenkenden und lebenswerten Menschen ergeben, hat nur in ganz wenigen Dingen wie dem Braunschweiger Familienbild des alten Rembrandt und dem Dortrechter Frauenporträt seines Schülers Aert de Gelder etwas an malerischer Größe Verwandtes. In den letzten anderthalb Jahrzehnten ist bei Marées, wenn auch noch ernst und sogar ausführlich durchgearbeitete Porträts wie das Konrad Siedlers von 1882 entstehen, eine gewisse Realitätsflucht nicht zu verkennen. Die tiefe Erkenntnis der Raumgesetze wird vom Mittel bisweilen zum Zweck, dem Linienrhythmus zuliebe werden die menschlichen Körper in oft schwer erträglicher Weise gedehnt und gerenkt, manche Gebärde bekommt etwas absichtsvoll Deutendes und die Farben beschränken sich mehr und mehr auf Braun, Lehmgelb und ihre Nuancen, Tiefgrün, Orange und Dunkelblau. Und doch, welch reiches Lebensgeföh! dringt aus vielen dieser oft mit dicker Farbschicht überlasteten Tafeln auf uns ein! Gewaltig nahe kommt uns trotz alles Berechneten der Anlage, trotz des kargen Bräunlich-Rots der Farben das kleine Bild des heil. Georg in der Nationalgalerie, wo nur der Ritter, nicht aber sein stolz vorwärtssteigendes Pferd sich dem im Vordergrund liegenden — ein wenig zu geometrisch gezeichneten — Drachen zuwendet. Mit vornehmster Überlegenheit, wirklich „von oben herab“ stößt er dem bösen Ungeziefer die Lanze in den Hals. In einem großen Dreiflügelbild mit drei reitenden Heiligen hat Marées noch in seinen letzten Jahren den malerischen Gedanken dieses kleinen Stückes einfacher und großliniger abgewandelt. Zu einer Szene ruhevoller Lebenssicherheit wird dem Künstler selbst ein Vorgang wie der „Raub der Helena“. Eine blonde Frau, die mit dem spielenden Kind auf dunkler, niederer Erdscholle sitzt, nur der Blick und der Zeigefinger der auf dem Knie ruhenden rechten Hand spricht zu dem hochgewachsenen Mann, dessen Hände das aufbäumende schwarze Ross halten. Ein Kauernder und ein stehender Jüngling in der Ferne rechts auf einem Hügel und drei dünnstämmige gleich Domkerzen aufragende Bäume helfen den Raum vertiefen. Den Akten ist durch silberig glänzende schräge Pinselstreifen ein unirdischer Glanz gegeben, so daß im Verein mit dem tiefblauen Himmel die hellkupfernen, grünlich-weißen und lehmbräunen Fleischtöne eine feierlich-vornehme Schmuckwirkung erzielen. Strahlende Leibespracht lebt wie in diesem Werke auch in dem mit zähen Farben ausgeführten Bilde dreier Jünglinge unter Orangenbäumen, wo die lässig geöffnete Hand eines königlich Sitzenden, das nachdenkliche Aufhorchen eines vorn im Grase Lagernden und der beflissene Eifer des schlanken die Früchte Pflückenden einen Seelen- und Gländendreiklang von sanft eindringender Stärke bilden. Manche der am mächtigsten gedachten Stücke, wie das große Dreiflügelbild der „Hesperiden“, verloren durch die steten Übermalungen des mit seinem Werk unzufriedenen Meisters alle Mitteltöne. Vor dem

trotz der reliefartig aufgelegten Farben geheimnisvoll schimmernden Leib einer nackten Frauengestalt denken wir leicht an jenen leuchtenden Frauenkörper, an dessen Darstellung der Held des Zolaschen „Œuvre“ all seine heiße Kraft und sein Leben setzte. Die vielleicht letzte Arbeit des Meisters, eine in tänzerisch leichten Formen angelegte „Entführung des Ganymed“ variiert wohl mit bewußtem Erinnern die göttlich derbe Rembrandtsche Parodie, die man in Dresden sieht, ins Ernste: gewiß aber hat Marées, indem er die flammende Begeisterung des der Gottwerdung entgegenliegenden Jünglings betonte, sich nicht über den Großen, dem er so vieles verdankte, erheben, sondern nur seine Auffassung als eine neue und gleichberechtigte neben die alte stellen wollen.

Man hat Hans von Marées wohl in letzter Zeit mit Daumier, dem er in der zwingenden Gewalt seines Linienschwunges gleicht, auch mit Lézanne, an den das heftige, oft gewaltsame Herausbringen der einmal gewollten Form denken läßt, verglichen. In dem nicht gelehrten, aus innerster Anschauung entspringenden Erfassen des Lebensnervs der Antike begegnet sich der jetzt so gefeierte Neue aber mit Asmus Jakob Carstens, so daß sich mit diesen beiden der Ring einer Sehnsuchtskunst um das Jahrhundert schließt — ganz wie Friedrich Wasmann und Leibl in dem geglückten Bestreben, den Alttag durch dichterisch nachfühlendes Erleben all seiner kleinsten Einzelheiten in die Höhe großer Kunst zu retten, einander die Hand reichen.

Franz Dülberg.



Register

- Achenbach, Andreas 30, Tafel 57.
 — Oswald, 30, Tafel 58.
 Adam, Albrecht 9.
 Albenroth, Heinrich Jakob 14.
 L'Allemand, Fritz 63.
 Alt, Jakob 65.
 — Rudolf 64, 65.
 — Theodor 45.
 Amerling, Friedrich von 7.
 Andri, Ferdinand 67.
 Angeli, Heinrich von 66.

 Bacher, Rudolf 67.
 Baisch, Hermann 42, 55, Tafel 12.
 Bardua, Karoline 16.
 Bartels, Hans von 47, Tafel 8.
 Bauer, Karl 47, Tafel 83.
 Becker, Benno 42.
 — Carl 33.
 — Jacob 29.
 — Ludwig Hugo 30.
 Begas, Karl 33.
 Bendemann, Eduard 28.
 Berger, Julius 64.
 Bidermann, Jul. Joh. 11.
 Blaas, Karl 63.
 — Eugen von 66.
 Blau, Tina 66.
 Blecher, Karl 4, Tafel 27.
 Bochmann, Gregor von 30,
 Tafel 61.
 Böcklin, Arnold 2, 3, 10, 56,
 68, 72.
 Boehle, Fritz 53.
 Böhm, Alfred 58.
 Bokelmann, Ludwig 30, Tafel 62.
 Bracht, Eugen 60, Tafel 49.
 Braith, Anton 42.
 Brandes, Georg Heinrich 57.
 Brendel, Albert 59, Tafel 33.
 Buchholz, Karl 3, 58, Tafel 34.
 Burger, Anton 48.
 Büchel, Heinrich 9.
 Burnier, Richard 30.
 Burnig, Karl Peter 48, Tafel 3.
 Busch, Wilhelm 40.

 Canon, Hans 5, 64.
 Carl, Adolf 15.
 Carstens,asmus Jacob 18.
 Carus, Carl Gustav 16.
 Catel, Franz 20.
 Chodowiecki, Daniel 2, 3, Tafel 30.
 Charlemont, Eduard 64.
 Claudius, Sophus 15.
 Corinth, Louis 36.
 Cornelius, Peter von 2, 17, 18,
 21, 23, Tafel 95.
 Czeschka, Carl O. 67.

 Daffinger, Moriz Michael 5.
 Dahl, Joh. Christian Clausen 16,
 Tafel 98.
 Danhauser, Josef 5, 6, 63.
 Defregger, Franz von 38, Tafel 45.
 Dielmann, Jakob Fürchtegott 48.
 Diez, Julius 47.
 — Wilhelm von 39, 40.
 Dill, Ludwig 42, 55, Tafel 11.
 Dreber, Karl Heinrich 59, Tafel 48.
 Dreydorff, Johann 63.
 Dücker, Eugen 30, Tafel 17.
 Durheim, Rudolf 11, 16.
 Duponcel, Frank 40.

 Edlinger, Joh. Georg von 8.
 Egger-Lienz, Albin 66.
 Ende, Hans am 57.
 Engelhart, Josef 67.
 Engerth, Erasmus 7.
 — Eduard von 7, 63.
 Erdelt, Alois 40.
 Erler, Fritz 47.
 Exter, Julius 47.
 Eybl, Franz 5, 7.
 Eysen, Louis 45, 48, Tafel 22.

 Faber du Saur, Otto von 42.
 Fearnley, Thomas 16.
 Feddersen, Hans Peter 59.
 Fendi, Peter 5, 6.
 Feuerbach, Anselm 2, 18, 64, 68,
 Tafel 2.

 Fiele, Walter 47.
 Fohr, Karl Philipp 20.
 Franz-Dreber, Karl Heinrich 59,
 Tafel 48.
 Friedländer, Friedrich 64.
 Friedrich, Kaspar David 2, 15,
 Tafel 40.
 Fries, Ernst 20.
 Frölicher, Otto 42.
 Fügler, Heinrich 5.
 Führi, Joseph von 22, 63.
 Füssli, Johann Heinrich 10.
 Fur, Josef 64.

 Gärtner, Eduard 4, Tafel 80.
 Gaueremann, Friedrich 7.
 Gebhardt, Eduard von 31,
 Tafel 16.
 Geßten, Walter 47, Tafel 55.
 Genelli, Bonaventura 20.
 Gensler, Günther 14.
 — Jakob 14.
 Germela, Raimund 67, 68.
 Gessner, Salomon 3, 10, 74.
 Gleichen-Rufswurm, Ludwig von
 58.
 Goebel, Angilbert 49.
 Graf, Oscar 42.
 Graff, Anton 11, 15.
 Greiner, Otto 62.
 Grethe, Carlos 56.
 Groeger, Friedrich Karl 14.
 Grügner, Eduard 41.
 Gude, Hans Frederik 30, Tafel 59.
 Gurlitt, Louis 30.
 Gussow, Karl 61.
 Gysis, Nikolaus 40.

 Habermann, Hugo Freiherr von
 40, Tafel 66.
 Hagen, Theodor 58, Tafel 32.
 Haider, Karl 23, 43, Tafel 54.
 Hasemann, Wilhelm 38, Tafel 1.
 Hasenclever, J. Peter 29.
 Haug, Robert 56.
 Hausmann, Friedrich Karl 37, 49.

- Zeine, Thomas Theodor 47.
 Zelle, Viktor zur 66.
 Zengeler, Adolf 47.
 Zenneberg, Rudolf 33, 57, Tafel 79.
 Henry, Louise 4, 16.
 Herrmann, Curt 35.
 Hertel, Albert 34.
 Herterich, Ludwig 47.
 Hess, Heinrich 9, 25.
 — Peter 25, Tafel 52.
 Heuß, Eduard von 19, 49.
 Heyden, Hubert von 42.
 Hildebrandt, Eduard 34, Tafel 78.
 — Theodor 29.
 Hirth, Rudolf 45.
 Hoch, Franz 55.
 Hodler, Ferdinand 57.
 Hofmann, Ludwig von 59, Taf. 93.
 Hoguet, Charles 34.
 Hörmann, Theodor von 66.
 Horovig, Leopold 66.
 Höttinger 21.
 Hübner, Julius 29.
 — Karl 29.
 — Ulrich 36.
 Hummel, Johann Erdmann 4.

 Janz, Angelo 47.
 Janssen, Peter 31, Tafel 99.
 — Viktor Emil 14.
 Jernberg, Olof 30.
 Jettel, Eugen 66.
 Jettmar, Rudolf 67.
 Jordan, Rudolf 29.
 Jffel, Georg Wilhelm 48.

 Kaiser, Richard 42.
 Kalckreuth, Leopold von 55,
 Tafel 15.
 — Stanislaus von 56, 58.
 Kallmorgen, Friedrich 55.
 Kampf, Arthur 36.
 Kampmann, Arthur 55.
 Kauffmann, Angelika 11.
 — Hermann 15.
 Kaulbach, Frig August von 28, 40,
 Tafel 41.
 — Hermann von 28.
 — Wilhelm von 2, 3, 27, Taf. 97.
 Keller, Gottfried 3, 10, 11.
 — Albert von 41.
 Keller-Keutlingen, P. W. 42.
 Kersting, Georg Friedrich 3, 16.
 Klint, Gustav 5, 67.
 Klinger, Max 24, 61, Tafel 4.
 Klog, Matthias, d. Ä. 8.
 Knans, Ludwig 2, 29, Tafel 65.
 Knille, Otto 33.
 Kobell, Wilhelm von 9, Tafel 69.
 Koch, Josef Anton 19, Tafel 51.
 Köhler, Christian 29.

 Kofoschka, Oskar 68.
 Kolbe, Georg 63.
 Koller, Rudolf 56.
 Kriehuber, Josef 64.
 Kröner, Christian 30, Tafel 60.
 Krüger, Franz 2, 4, Tafel 91.
 Kubierschky, Erich 42, Tafel 67.
 Kugelgen, Franz Gerhard von
 15, 16.
 Kuehl, Gotthard 60.
 Kurzbauer, Eduard 66.

 Lampi, Johann Baptist, d. Ä. 5.
 Laufberger, Ferdinand 64.
 Lechter, Melchior 36.
 Lefler, Heinrich 67.
 Leibl, Wilhelm 2, 3, 43, Tafel 6.
 Leistikow, Walter 36, Tafel 29.
 Lenbach, Franz von 2, 38, Taf. 10.
 Lepsius, Reinhold 36.
 Lessing, Karl Friedrich 28, 55,
 Tafel 14.
 Leuge, Emanuel 28.
 Leypold, Karl Julius von 16.
 Lichtenheld, Wilhelm 14, 41.
 Liebermann, Max 34, Tafel 28.
 Lier, Adolf 41, Tafel 84.
 Lindenschmit, Wilhelm 37, Taf. 53.
 Lips, Joh. Heinrich 11.
 Loefen, Karl Bennewig von 42.
 Löffz, Ludwig 40.
 Lugo, Emil 53, Tafel 90.

 Madensen, Frig 57.
 Magnus, Eduard 33.
 Makart, Hans 5, 37, 63, Tafel 73.
 Marées, Hans von 3, 18, 68, 77,
 Tafel 85.
 Markó, Karl 7.
 Marr, Carl 47, Tafel 94.
 Max, Gabriel 38.
 Mediz, Karl 60.
 Mediz-Pelikan, Emilie 60.
 Menzel, Adolf 2, 4, 31, Tafel 26.
 Meyer, Claus 31, Tafel 56.
 Meyerheim, Eduard 34.
 — Paul 34.
 Modersohn, Otto 57.
 Moll, Karl 66, 67.
 Montan, Dietrich 9.
 Morgenstern, Christian 14, 41.
 Müller, Karl Leopold 66.
 — Viktor 3, 49, Tafel 86.
 Munthe, Ludwig 30, Tafel 63.
 Münzer, Adolf 48.

 Naedte, Gustav Heinrich 14, 22.
 Neder, Michael 7.
 Nerly, Christian Friedrich 15.
 Neureuther, Eugen Napoleon 26.

 Oeder, Georg 30, Tafel 19.
 Oldach, Julius 13, Tafel 36.
 Olde, Hans 59, Tafel 31.
 Oelenhainz, August Friedrich 11.
 Olivier, Johann Heinrich Ferdi-
 nand von 21, 23, Tafel 92.
 Oppenheim, Moriz 49.
 Orlik, Emil 67.
 Otterstedt, Alex. Karl von 56.
 Overbeck, Friedrich 20, 21.
 — Frig 57.

 Pankof, Bernhard 56.
 Parmentier, Marie von 66, Taf. 72.
 Passini, Ludwig 66.
 Pauwels, Ferdinand 60, Taf. 50.
 Pettenkofen, August von 64.
 Pflug, Johann Baptist 55.
 Pforr, Franz 21, 22.
 Piglheim, Bruno 45.
 Piloty, Karl von 2, 3, 36.
 Pleuer, Hermann 56.
 Pöhle, Friedrich Leon 60, Taf. 96.
 Pögelberger, Richard 55.
 Prell, Hermann 60.
 Preller, Friedrich 19.
 Pug, Leo 48.

 Guadal, Martin Ferdinand 5.

 Raffalt, Ignaz 7, 63.
 Rahl, Karl 7.
 Ranftl, Joh. Matthias 7.
 Raufsch, Bernhard 3, 8.
 Rapski, Ferdinand von 3, 17,
 Tafel 46.
 Reichenbach, Ludowike 11.
 Reinhart, Johann Christian 19.
 Reiniger, Otto 56.
 Reibel, Alfred 26, Tafel 64.
 Richter, Adrian Ludwig 19,
 Tafel 47.
 — Gustav 33.
 Rießstahl, Wilhelm 38, Tafel 70.
 Ritter, Eduard 6.
 Rohden, Martin 3, 20.
 — Franz von 20.
 Rohlfz, Christian 59.
 Roller, Alfred 67.
 Romako, Anton 64.
 Rottmann, Karl 19, Tafel 82.
 Rüdissühli, Eduard 56, 57.
 Runge, Philipp Otto 2, 13, 73,
 Tafel 38.
 Ruths, Valentin 15.

 Samberger, Leo 40.
 Sandreuter, Hans 56.
 Shadow, Johann Gottfried 3.
 — Rudolph 21.
 — Friedrich Wilhelm von 21.
 — Wilhelm von 22, Tafel 89.

- Scheffer von Leonardschhoff, Johann 22.
 Schick, Gottlieb 12.
 Schindler, Emil Jakob 64, 65, Tafel 71.
 — Karl 7.
 Schinkel, Karl Friedrich 1, 3, Tafel 77.
 Schirmer, August Ferdinand Wilhelm 19.
 — Johann Wilhelm 19, 28, 55.
 Schleich, Eduard 10, 41, Taf. 9.
 Schmitson, Teutwart 49, Taf. 25.
 Schmoll von Eisenwerth, Karl 56.
 Schneider, Sascha 63.
 Schnizer, Jos. Joachim von 55.
 Schnorr von Carolsfeld, Julius 21, 22, 23.
 — Ludwig 23.
 Scholderer, Otto 50, Tafel 24.
 Scholz, Julius 60.
 Schönleber, Gustav 55, Tafel 13.
 Schönn, Alois von 66.
 Schrader, Julius 33, Tafel 76.
 Schramm-Zittau, Rudolf 42.
 Schraudolph, Claudius und Johann 25.
 Schreyer, Adolf 49.
 Schrödter, Adolf 29.
 Schuch, Charles 44, Tafel 5.
 Schütz, Theodor 30, 55.
 Schwaiger, Hans 67.
 Schwind, Moriz von 2, 16, 23, 25, 63, Tafel 75.
 Seibels, Carl 42, Tafel 39.
 Seiler, Carl 41, Tafel 68.
 Seig, Otto 40.
 Simanowig, Ludowike von 11.
 Skarbina, Franz 34.
 Slovogt, Max 36.
 Sohn, Carl 29, Tafel 20.
 Spangenberg, Gustav 33.
 Speckter, Erwin 14.
 — Otto 14.
 Sperl, Johann 45.
 Spigweg, Karl 9, Tafel 44.
 Stäbli, Adolf 42.
 Stadler, Toni 42.
 Stauffer-Bern, Karl 56.
 Steffek, Karl 4.
 Steinhäusen, Wilhelm 52.
 Steinle, Eduard von 23, 63, Tafel 21.
 Steuben, Karl 12, 48.
 Stirnbrand, Franz 55.
 Straßkirpka, Hans von 64.
 Studt, Franz von 46.
 Stüdelberg, Ernst 56.
 Teichlein, Anton 41.
 Thedy, Max 59, Tafel 35.
 Thoma, Hans 2, 3, 45, 51, Taf. 23.
 Thoren, Otto von 66.
 Tidemand, Adolf 29.
 Tischbein, Christian Wilhelm 12.
 — Johann Friedrich August 12.
 — Johann Heinrich, d. Ä. 12.
 — Johann Heinrich Wilhelm 12.
 — Johann Jacob 12.
 Trübner, Wilhelm 43, 45, 53, Tafel 81.
 Uhde, Frig von 45, 46, Tafel 43.
 Unger, Hans 60.
 Urban, Josef 67.
 Vautier, Benjamin 29, Tafel 18.
 Veit, Philipp 21, 22.
 Vinnen, Carl 57.
 Vogel, Hugo 35.
 — Ludwig 11, 21.
 Vogel von Vogelstein, Karl Christian 17.
 Vogeler, Heinrich 57.
 Volkmann, Hans von 55, Taf. 87.
 Vollmer, Adolf Friedrich 15.
 Volg, Friedrich 41, Tafel 7.
 Wach, Wilhelm 33.
 Waldmüller, Ferdinand u. Georg 5, 6, 63, Tafel 74.
 Wasmann, Friedrich 14, Taf. 37.
 Weichberger, Eduard 58.
 Weise, Robert 56, Tafel 100.
 Weishaupt, Viktor 42, Taf. 88.
 Welte, Albert 56.
 Wenglein, Joseph 42.
 Werner, Frig 34.
 — Anton von 2, 3, 34.
 Wildt, Johann Christian 15.
 Willroider, Ludwig 42.
 Winterhalter, Franz Xaver 2, 48.
 Wisinger-Florian, Olga 66.
 Würzinger, Karl 63.
 Zimmermann, Ernst 40.
 Zügel, Heinrich 42, Tafel 42.



Verzeichnis der farbigen Tafeln

- | | |
|---|--|
| <p>1. Wilhelm Hasemann, Mädchen aus dem Mühlenbachtal</p> <p>2. Anselm Feuerbach, Schlummerlied</p> <p>3. Peter Burnitz, Weiden am Bache</p> <p>4. Max Klinger, Gesandtschaft</p> <p>5. Charles Schuch, Stilleben</p> <p>6. Wilhelm Leibl, Strickende Mädchen</p> <p>7. Friedrich Volz, Heimtrieb</p> <p>8. Hans von Bartels, Holländisches Milchmädchen</p> <p>9. Eduard Schleich, Landschaft am Chiemsee</p> <p>10. Franz von Lenbach, Damenbildnis</p> <p>11. Ludwig Dill, Überschwemmte Salbeifelder in den Poniederungen</p> <p>12. Hermann Baisch, Maimorgen</p> <p>13. Gustav Schönleber, Holländische Haseneinfahrt</p> <p>14. Karl Friedrich Lessing, Die tausendjährige Eiche</p> <p>15. Leopold Graf Kalckreuth, Gewitterwolken</p> <p>16. Eduard von Gebhardt, Die Klosterschüler</p> <p>17. Eugen Dücker, Am Strand von Goehren</p> <p>18. Benjamin Vautier, Nählschule</p> <p>19. Georg Oeder, Herbstwald</p> <p>20. Carl Sohn, Donna Diana</p> <p>21. Jacob Eduard von Steinle, Der Kardinal-Großpönitentiar</p> <p>22. Louis Eysen, Wiesengrund</p> <p>23. Hans Thoma, Religionsunterricht</p> <p>24. Otto Scholderer, Damenbildnis</p> <p>25. Teutwart Schmitson, Ungarische Pferde in der Pusta</p> <p>26. Adolph von Menzel, Bildnis von Fr. S. Arnold</p> <p>27. Karl Blechen, Park des Grafen Graziani mit badenden Mädchen</p> <p>28. Max Liebermann, Die Konservenmacherrinnen</p> | <p>29. Walter Leistikow, Siegeleien am Wasser</p> <p>30. Daniel Chodowiecki, Gesellschaft im Tiergarten zu Berlin</p> <p>31. Hans Olbe, Bildnis des Dichters Klaus Groth</p> <p>32. Theodor Hagen, Zons am Rhein</p> <p>33. Albert Brendel, Im Schafstall</p> <p>34. Karl Buchholz, Herbsttag</p> <p>35. Max Thedy, Andacht</p> <p>36. Julius Oldach, Der alte Müller</p> <p>37. Friedrich Wasmann, Blick auf Meran</p> <p>38. Philipp Otto Runge, Die Eltern des Künstlers</p> <p>39. Carl Seibels, Frühlingmorgen</p> <p>40. Kaspar David Friedrich, Der Hochwald</p> <p>41. Fritz August von Kaulbach, Des Künstlers Gattin</p> <p>42. Heinrich Zügel, Weidende Schafherde</p> <p>43. Fritz von Uhde, Ein Bilderbuch</p> <p>44. Carl Spitzweg, Auf der Alm</p> <p>45. Franz von Defregger, Feierabend</p> <p>46. Ferdinand von Rayski, Domherr von Schröter</p> <p>47. Ludwig Richter, Abendlandschaft</p> <p>48. Heinrich (Franz-)Dreber, Landschaft mit Sänger und Hirten</p> <p>49. Eugen Bracht, Meeresstille</p> <p>50. Ferdinand Pauwels, Vermahnung</p> <p>51. Josef Anton Koch, Lauterbrunner Tal</p> <p>52. Peter Heß, Entenjagd im Moor</p> <p>53. Wilhelm Lindenschmit, Ulrich von Gutten</p> <p>54. Karl Haider, Die Mühlsturzhörner bei Berchtesgaden</p> <p>55. Walter Geffken, Die neue Farbe</p> <p>56. Claus Meyer, Aus Edam</p> <p>57. Andreas Achenbach, Der Leuchtturm bei Ostende</p> <p>58. Oswald Achenbach, Am Posilipo</p> |
|---|--|

59. Hans Frederik Gude, Sturmbewegte See
 60. Christian Kröner, Hirsche am Brocken
 61. Gregor von Bochmann, Die Schiffe kommen
 62. Ludwig Bofelmann, Abschied der Auswanderer
 63. Ludwig Munthe, Winterabend
 64. Alfred Kethel, Totenwacht
 65. Ludwig Knaus, Der Dorfbrand
 66. Hugo Freiherr von Habermann, Ein Sorgenkind
 67. Erich Kubierschky, Frühling an der Sieg
 68. Carl Seiler, Es bleibt dabei!
 69. Wilhelm von Kobell, Die Kanoniere
 70. Wilhelm Kiefstahl, Die Segnung der Alpen
 71. Emil Schindler, Das Tal des Friedens
 72. Marie von Parmentier, Dieppe
 73. Hans Makart, Der Sommer
 74. Ferdinand (Georg) Waldmüller, Vorfrühling im Wiener Wald
 75. Moritz von Schwind, Der Sängerkrieg
 76. Julius Schrader, Der Edelknabe
 77. Karl Friedrich Schinkel, Ideale Landschaft
 78. Eduard Hildebrandt, Gefängnis bei Rio de Janeiro
 79. Rudolf (Friedrich) Henneberg, Der wilde Jäger
 80. Eduard Gärtner, Die Königsbrücke in Berlin
 81. Wilhelm Trübner, Kloster Seeon
 82. Karl Rottmann, Bayrische Landschaft
 83. Karl Bauer, Vor dem Spiegel
 84. Adolf Eier, Die Eiche
 85. Hans von Marées, Philippus und der Kämmerer
 86. Viktor Müller, Ophelia
 87. Hans Richard von Volkman, Waldtal in der Eifel
 88. Victor Weishaupt, Viehtränke
 89. Wilhelm von Schadow, Mignon
 90. Emil Lugo, Morgen im Schwarzwald
 91. Franz Krüger, Ausritt des Prinzen Wilhelm in Begleitung des Malers
 92. Ferdinand von Olivier, Salzburgische Landschaft
 93. Ludwig von Hofmann, Adam und Eva
 94. Carl Marr, In Träumen
 95. Peter von Cornelius, Die Wiedererkennung Josephs durch seine Brüder
 96. Leon Pohle, Herrenbildnis
 97. Wilhelm Kaulbach, Die Hunnenschlacht
 98. Joh. Christ. Cl. Dahl, Norwegische Berglandschaft
 99. Peter Janssen, Aufstand des Erfurter Pöbels im Jahre 1509
 100. Robert Weise, Kaiser Wilhelm II.



Verfasser der Begleittexte

- Walter Cohen (Bonn), zu Nr. 22. 20. 27. 60. 74. 77. 78. 79. 80.
85. 90. 91. 95
- Franz Dülberg (Berlin), zu Nr. 55. 85
- Richard Graul (Leipzig), zu Nr. 5. 21. 53. 61. 65
- Karl Koelig (Karlsruhe), zu Nr. 11. 12. 15. 15. 25. 42
- Oskar Lichtenberg (Mühlberg), zu Nr. 1
- Max Osborn (Berlin), zu Nr. 8. 14. 51. 54. 56. 57. 58. 40. 49. 69
- Erig von Ostini (München), zu Nr. 10. 41. 45. 81. 84. 94. 100
- Wilhelm Schäfer (Vallendar), zu Nr. 10. 17. 19. 59
- J. V. Scholderer (London), zu Nr. 24
- Paul Schumann (Dresden), zu Nr. 40. 80. 98
- Artur Seemann (Leipzig), zu Nr. 2. 04. 72. 75. 76. 89. 99
- U. T., zu Nr. 97
- Julius Vogel (Leipzig), zu Nr. 9. 20. 28. 30. 44. 47. 50. 51. 52.
55. 54. 56. 57. 58. 59. 60. 63. 67. 68. 70. 71. 82. 87. 93
- Ch. Vuillemin (Lausanne), zu Nr. 18
- Rudolf Wustmann (Bühlau), zu Nr. 4. 5. 6. 7. 23. 29. 32. 55. 45.
48. 62. 75. 88. 92. 96



Berichtigungen und Zusätze

Seite 4, Zeile 17 von oben: statt „Theaterszenarien“ setze „Theaterfenonen“
 „ 14, „ 7 „ „ „ „ „Sormenlebens“ setze „Sormerlebens“
 „ 41, „ 10 „ „ „ „Aufzucken der Stammen rot“ setze „aufzuckendes Stammenrot“
 „ 58, „ 7 „ „ „ „liebten“ setze „lieben“
 „ 74, „ 5 „ „ „ „der“ setze „den“
 „ 74, „ 19 „ „ „ „verschiedenen“ setze „verschiedensten“

| | | | | | |
|---------|-------|----|---|-----------|---------------|
| Tert zu | Tafel | 1 | ergänze | Leinwand, | 50 × 38 cm |
| „ | „ | 2 | „ | „ | 98 × 25 1/2 „ |
| „ | „ | 3 | „ | „ | 66 × 84 „ |
| „ | „ | 4 | „ | Holz, | 50 × 62 „ |
| „ | „ | 5 | „ | Leinwand, | 79 × 65 „ |
| „ | „ | 6 | „ | „ | 59 × 42 „ |
| „ | „ | 7 | „ | Holz, | 25 × 66 1/2 „ |
| „ | „ | 9 | „ | Leinwand, | 203 × 274 „ |
| „ | „ | 10 | „ | „ | 115 × 75 „ |
| „ | „ | 11 | „ Tempera auf | Leinwand, | 110 × 190 „ |
| „ | „ | 12 | „ | Leinwand, | 152 × 254 „ |
| „ | „ | 17 | „ | „ | 60 × 100 „ |
| „ | „ | 18 | „ | Holz, | 22 × 18 1/2 „ |
| „ | „ | 19 | „ | Leinwand, | 65 × 91 „ |
| „ | „ | 24 | „ | „ | 62 × 70 1/2 „ |
| „ | „ | 24 | statt „Privatbesitz“ setze „Städelsches Institut“ | | |
| „ | „ | 33 | statt „51 × 62 1/2 cm“ setze „43 × 66 cm“ | | |
| „ | „ | 64 | ergänze | Leinwand, | 55 × 57 „ |
| „ | „ | 70 | Zeile 8 statt „Shadow“ setze „Schrader“ | | |
| „ | „ | 70 | ergänze | Leinwand, | 120 × 109 cm |
| „ | „ | 81 | „ | „ | 77 × 92 „ |
| „ | „ | 83 | „ | „ | 75 × 60 „ |
| „ | „ | 84 | „ | „ | 50 × 67 „ |
| „ | „ | 86 | „ | „ | 210 × 154 „ |
| „ | „ | 89 | „ | „ | 119 × 92 „ |
| „ | „ | 97 | „ | Leinwand, | 157 × 172 „ |

