



Die deutsche Kunst

1848—1886

ERSTES KAPITEL

Die realistische Malerei.

1. Die Münchener Malerei in der ersten Hälfte des Jahrhunderts.

Wenn wir das Erwachen und allmähliche Emporblühen der realistischen Naturanschauung, welche die Kunstübung des neunzehnten Jahrhunderts vollkommen beherrscht, zuerst in Düsseldorf und Berlin geschildert haben, so sind wir damit von der zeitlichen Bestimmung des wahren Sachverhalts abgewichen. Das Auftreten des Cornelius und die Wirksamkeit seiner Schule in München hatte durch die Biographen dieses Künstlers ein so grosses Gewicht erhalten, dass man sich gewöhnt hatte, die neuere Münchener Kunst erst mit dem Erscheinen des Meisters anheben zu lassen und darüber, was vor ihm entstanden war, was im Schatten seiner Grösse ein stilles, aber gesundes Dasein führte und nach seinem Scheiden triebkräftig zu einem stattlichen Baume emporwuchs, zu übersehen oder doch als nebensächlich zu erklären. In der Absicht, die klassizistische und romantische Periode der deutschen Kunst im ununterbrochenen Zusammenhang zu schildern, hat auch unsere Darstellung die zahlreichen, trefflichen Künstler noch nicht berücksichtigt, welche vor und neben Cornelius unbekümmert um dessen Abneigung gegen



Portrait-, Gattungs- und Landschaftsmalerei weiter schufen und durch ihre stille Thätigkeit den Faden fortspinnen halfen, welcher die Vergangenheit mit Gegenwart und Zukunft verbindet und den die gewaltige Subjektivität des Cornelius vergebens zu zerreißen suchte. Eher als in Düsseldorf und Berlin blühte in München eine Kunst, welche unmittelbar aus der Natur schöpfte und das Gesehene mit Bescheidenheit nachbildete. Die neue Pinakothek in München bewahrt eine Anzahl von Zeugen dieser Thätigkeit, deren Vertreter im Wesentlichen auf die Gunst vornehmer Herren angewiesen waren. Eine staatliche Kunstpflge gab es damals noch nicht, und der Münchener Kunstverein, welcher den Künstlern eine ständige Absatzquelle eröffnete und zugleich das Interesse an der Kunst in die weiteren Kreise des Volkes trug, begann erst zu Anfang des Jahres 1824 seine Wirksamkeit. In welchem Grade die Künstler Münchens und des übrigen Bayerns von den persönlichen Neigungen des Adels und der höheren Militärs abhängig waren, haben wir durch die kürzlich veröffentlichte Selbstbiographie Albrecht Adams erfahren*), welcher selbst an der Schwelle der realistischen Kunst Münchens steht und den Sieg derselben über die Zwischenherrschaft des Cornelius und seiner Schule hinweg noch erleben sollte. In Adams Aufzeichnungen finden wir auch eine Schilderung des Münchener Kunstlebens, wie es sich seit dem Anfang des Jahrhunderts bis zur Zeit, wo Cornelius erschien, auf und neben der Akademie gestaltet hatte.

Peter von *Langer* (1756—1824), seit 1806 Direktor der Münchener Akademie, war die starre Verkörperung des akademischen Klassizismus, stark von David beeinflusst, dessen Kunst er 1798 in Paris kennen gelernt hatte. Sein Sohn Robert von *Langer* (1783—1846), seit 1806 Professor an der Akademie, folgte als Künstler denselben Bahnen. Ihre Produktion fällt nicht schwer in's Gewicht; ihrer Lehrthätigkeit stellt Adam jedoch ein rühmliches Zeugniß aus. »Beide ließen sich die Bildung ihrer Schüler sehr angelegen sein, besonders waren sie Herren der Farbe; man lernte bei ihnen malen.« Wenn Adam ihnen neben dieser Anerkennung »Kunstdespotismus« vorwirft, so trifft dieser Vorwurf wohl so ziemlich bei allen energischen Akademiedirektoren und Schulhäuptern zu. David, Cornelius, Gottfried und Wilhelm Schadow waren in noch höherem Grade Kunstdespoten, weil ihre persönliche Bedeutung und ihr Wirkungskreis grösser waren. Am besten spricht für

*) Albrecht Adam (1786—1862). Aus dem Leben eines Schlachtenmalers. Selbstbiographie nebst einem Anhang. Herausgegeben von Dr. H. Holland. Stuttgart 1886. — Zu dem ganzen Abschnitt vergleiche man: F. Pecht, Geschichte der Münchener Kunst im neunzehnten Jahrhundert. München 1887.



die Lehrthätigkeit der beiden Langer, dass unter ihnen Künstler herangebildet wurden, welche die malerische Technik gründlich erlernten und dieselbe einer späteren Generation überlieferten, so dass die Abneigung des Cornelius gegen die Oelmalerei nur insofern Schaden angerichtet hat, als durch sie die Entwicklung der Münchener Malerei um einige Jahre aufgehalten worden ist. Unter den Schülern der Akademie während der Langerschen Direktionsführung sind namentlich August *Riedel* (1799 bis 1883), Anton von *Gegenbauer* (1800—1876), Paul Emil *Jacobs* (1803 bis 1866) und Marie *Ellenrieder* (1791—1863), der schon früher (Bd. II, S. 276) erwähnte Heinrich *Hess* und sein Bruder Peter *Hess* hervorzuheben*). Was diese Schüler Langer an Förderung im Technischen verdankten, war streng genommen das Wichtigste, was man von einem Akademiedirektor fordern darf, wenn man in einer freien, ungehemmten Entwicklung der Kunst, nicht in der Beförderung einer einzelnen Richtung ihr Heil sieht. Riedel, der 1828 nach Rom ging, wurde durch den überwältigenden Eindruck, den die Lichtfülle des Südens auf ihn machte, zu einem neuen Genre der Malerei geführt. Er malte Gruppen und Einzelfiguren aus dem Volksleben, oft bekannte Modelle in malerisch arrangirter Stellung unter heller Sonnenbeleuchtung, am Meer, im Waldesdunkel, im Bade oder in anderer Umgebung, aber stets so, dass die mehr oder minder bekleideten Körper von den Sonnenstrahlen umspielt wurden. Diese Eigenthümlichkeit führte naturgemäss zu einer reicheren Ausbildung des Kolorits, und auf diesem Wege wurde Riedel in seiner römischen Abgeschlossenheit zu einem Vorläufer des modernen Kolorismus, von dessen Schöpfungen der junge Piloty sowohl in Bezug auf die Wahl der Stoffe als auch hinsichtlich der malerischen Ausdrucksweise im Beginn seiner Thätigkeit beeinflusst wurde. Riedels Hauptwerke besitzt die Münchener Pinakothek: eine neapolitanische Fischerfamilie am Meeresufer, dem Mandolinenspiel des Vaters lauschend, ein junges Mädchen im Schoosse seiner Mutter ruhend, Judith mit dem Haupte des Holofernes und mehrere Bildnisse von Italienerinnen, alles romantisch in Farbe und Auffassung, ähnlich den italienischen Sittenbildern des Franzosen Leopold Robert, nur nicht so sentimental und auch duftiger im Kolorit, sonniger in der Beleuchtung. Seine Spezialität war die Darstellung badender Mädchen

*) Wenn F. Pecht a. a. O. S. 30 noch Winterhalter, Kirner und E. v. Freyberg als von Langer beeinflusste Schüler der Münchener Akademie nennt, so irrt er. Johann Baptist *Kirner* (s. u.) ist erst 1824, also im Todesjahre Peter v. Langers, nach München gekommen. Winterhalter, der auch erst 1823 nach München kam, hat sich bei Stieler gebildet, und Elektrine Stuntz (1797—1847) war bereits eine fertige Künstlerin, als sie 1822 nach München übersiedelte, wo sie sich mit dem Freiherrn v. Freyberg vermählte.



im Waldesdunkel (eines solcher Bilder besitzt die Berliner Nationalgalerie), und das gleiche Motiv behandelten auch die Erstlingsbilder Pilotys. Auch Jacobs' Bedeutung liegt wesentlich nach der koloristischen Seite. Er malte anfangs religiöse und geschichtliche Bilder, vorzugsweise aber Portraits, um später ähnlich wie Riedel den Schwerpunkt seiner Thätigkeit in romantischen Einzelfiguren und Gruppen (Scheherezade, dem Kalifen Märchen erzählend, Judith und Holofernes, Gefangennehmung des Simson, Verkauf griechischer Sklaven, Susanna im Bade, griechische und türkische Frauengestalten) zu finden. Er führte ein unstetes Leben, war in Frankfurt a. M., Petersburg und Hannover thätig, bereiste Griechenland, besuchte mehrere Male Rom und liess sich zuletzt in seiner Vaterstadt Gotha nieder. Noch mehr als Riedel war es ihm um die Darstellung nackter Frauenkörper in reichem Farbenspiel zu thun. Ungleich ernster nahm es Gegenbauer mit seiner Kunst, welcher in Stuttgart eine so ausgedehnte Thätigkeit in der monumentalen Malerei entfaltete, wie Cornelius in München. Nachdem er sich von 1823—1826 in Rom, besonders nach Raffael, weitergebildet hatte, erhielt er alsbald Gelegenheit, seine Fähigkeiten an einer grossen monumentalen Aufgabe, der Ausmalung der Kuppel des grossen Saales in dem neuerbauten Schlosse Rosenstein bei Stuttgart, zu erproben. Er stellte in derselben die Aufnahme der Psyche in den Olymp und die Hochzeit von Amor und Psyche und in den Feldern unterhalb der Kuppel vier weitere Szenen aus der Geschichte der Psyche dar. Doch mochte ihm diese Arbeit selbst nicht genügen, da er von 1829—1835 einen zweiten Aufenthalt in Rom nahm, wo er religiöse und mythologische Bilder malte. Der Schwerpunkt seiner Begabung lag jedoch weniger in Gebilden der Phantasie als in der Wiedergabe des Gegenständlichen, der realistischen Erscheinungsform, und er hatte das Glück, diese Vorzüge seines Könnens in einer grossen Reihe von Fresken aus der württembergischen Geschichte zu bewähren, welche er während der Jahre 1836—1854 in fünf Sälen des königl. Residenzschlosses zu Stuttgart ausführte. Ohne Geschlossenheit der Komposition und den Adel der Linienführung preiszugeben, gelang es ihm, eine grosse Lebendigkeit der Schilderung, die sich oft bis zum Dramatischen steigert, zu erreichen und dabei der Farbe grössere Rechte einzuräumen, als man sich in München gestatten wollte. Gleichwohl haben auch diese Werke bei der Vereinzelung des Stuttgarter Kunstlebens keinen Einfluss auf weitere Kreise geübt. Marie Ellenrieder war, wie ihre Bilder in Karlsruhe zeigen, nur ein mittelmässiges Talent. In Rom schloss sie sich an Overbeck an, dessen asketische Richtung sie nicht annehmbarer machte, indem sie noch weibliche Empfindsamkeit hinzuthat.



Die bedeutendsten Künstler des Langerschen Kreises sind die Brüder Hess, von denen Peter bald einen anderen Weg einschlug, während Heinrich (1798—1863) ausschliesslich die religiöse Malerei in streng idealistischem Sinne kultivirte. Bei ungleich geringerer Begabung vermochte er sich neben Cornelius zu behaupten und, ohne von dessen Scheiden berührt zu werden, seine Thätigkeit als Lehrer und Kirchenmaler bis zum Ende der vierziger Jahre fortzusetzen, dem Zeitpunkt also, wo die neue realistische Kunstrichtung der von ihm vertretenen den Boden zu entziehen begann und wo auch das Interesse an grossen monumentalen Unternehmungen erlahmte. Heinrich Hess hatte bereits eine stattliche Anzahl von Altargemälden und Andachtsbildern für Privatleute gemalt, als er 1821 nach Rom ging, wo er sich unter den Einflüssen Overbecks und der Präraffaeliten eine Ausdrucksweise bildete, die man nicht eigentlich Stil nennen kann, weil sie nichts Individuelles besitzt. Unmittelbar nach seiner Berufung als Professor an die Münchener Akademie (1827) wurden ihm grosse Aufgaben übertragen, einerseits die künstlerische Leitung der königlichen Anstalt für Glasmalerei, andererseits die Ausmalung der Allerheiligenkirche mit Freskodarstellungen aus dem alten und neuen Testament. Von seinen Kartons für Glasfenster sind diejenigen für den Regensburger Dom und die Münchener Aukirche hervorzuheben, an deren Ausführung seine Schüler Chr. *Ruben*, der nachmalige Direktor der Prager und Wiener Akademie, Joseph Anton *Fischer* (1814—1859) und Claudius *Schraudolph* (geb. 1813) hervorragenden Antheil hatten. Letzterer, der fast nur die Kompositionen anderer ausgeführt hat und schliesslich seiner Kunst ganz entsagte, um in ein Kloster einzutreten, sowie sein Bruder Johann *Schraudolph* (1808—1879) waren auch die Mitarbeiter ihres Lehrers Heinrich Hess an den Fresken in der Allerheiligenkirche und in der Basilika des hl. Bonifacius (1837 bis 1846). In beiden Bildercyklen erscheint Hess als Nachahmer von Giotto, Fiesole und ihres Gleichen, aber noch kraftloser und weicher, nur da einigermaassen anziehend, wo das Anmuthige, Zarte und Empfindsame zur Darstellung kommen soll. Als Ganzes betrachtet haben diese Bilderreihen freilich vor den Unternehmungen des Cornelius, namentlich der Ausmalung der Ludwigskirche, den Vorzug einer vollkommenen, aber überaus sanften Harmonie, deren ruhiges Einerlei durch keinen Blitz des Genius gestört wird. Bei den Schülern von Hess verflüchtigte sich, wenn man von Ruben absieht, welcher später zur Geschichtsmalerei in moderner Auffassung überging, dieser Stil der oberflächlichen Anmuth noch zu einer süsslichen Manier, deren vornehmster Repräsentant Johann Schraudolph ist, welcher eine umfangreiche Aufgabe monumentaler Kunst,



die Ausmalung des Doms zu Speyer, als befangener Nachahmer eines Fiesole und anderer Meister aus der Frühzeit des 15. Jahrhunderts ohne eine Spur von originaler Kraftäusserung löste.

Von den übrigen Lehrern der Akademie zu Langers Zeiten ist nur noch Wilhelm von *Kobell* (1766—1855) hervorzuheben, welcher als Nachfolger von Johann Georg von *Dillis* (1759—1841), der nach Mannlichs Tode (1822) Galeriedirektor wurde, Lehrer der Landschaftsmalerei war. Seine Bedeutung liegt darin, dass er sich in seinen Landschaften, Thierstücken, Jagdszenen und Schlachtenbildern an Wouwerman und andere Niederländer hielt und dadurch den Grund zu dem Galeriestudium legen half, welches neben demjenigen der Natur die realistische Malerei der Münchener Schule mächtig gefördert hat. »Er war ein Mann, schreibt Adam, der sich nicht unbedeutenden Ruf erwarb. Peter Hess und ich blickten an ihm hinauf, ich glaubte eine hohe Stufe in der Kunst zu erreichen, wenn es mir gelingen sollte, ein zweiter Kobell zu werden.« In derselben Weise wie Kobell bildete sich auch Adam Albrecht selbst zum Maler. Am 16. April 1786 zu Nördlingen als der Sohn eines Konditors geboren, musste er sich dem väterlichen Berufe widmen und nur in wenigen Mussestunden konnte er sein früh erwachendes bildnerisches Talent fördern. Seine ebenso frühzeitig sich offenbarende Liebe zu Pferden führte ihn nach dem Marstalle des nahe bei Nördlingen gelegenen Schlosses Wallerstein, und hier malte er mit achtzehn Jahren ein Gruppenbild der vier Prinzen zu Pferde und eine Reihe der schönsten Pferde mit Reitknechten in Aquarell, welche noch vorhanden sind und einem Autodidakten alle Ehre machen. Im Jahre 1804 ging Adam, noch als Konditorgehilfe, nach Nürnberg, wo ihn jedoch die Bekanntschaft mit dem Direktor der Zeichenschule, Christoph Zwinger, schon nach wenigen Monaten zur Aufgebung seines Handwerks bestimmte. Jetzt zeichnete er nach Handzeichnungen älterer Meister, nach Gipsabgüssen und nach dem lebenden Modell und erhielt auch von Zwinger die erste Unterweisung in der Oelmalerei. Seinen Lebensunterhalt verdiente er sich in den Abendstunden durch die seltsamsten Hantirungen. Er machte hölzerne Formen für Konditoren, schnitzte Thiere, menschliche Figuren, ganze Jagden u. dergl., die er auch bemalte, für Spielwaarenmagazine, radirte Blätter für Buchhändler und malte Portraits in Oel. Im Jahre 1806 ging Adam nach Augsburg, wo er sich besonders durch Portraitmalen ernährte, und im Herbst 1807 siedelte er nach München über. Hier bildete er sich durch Kopien nach niederländischen Meistern, besonders nach dem ihm kongenialen Wouwerman, weiter und bestritt zugleich durch den Verkauf der Kopien die Kosten seines Unterhalts, bis er in dem bayerischen



General Grafen Froberg einen wohlwollenden Beschützer fand. Durch ihn wurde er auch in den Stand gesetzt, den Feldzug Napoleons gegen Oesterreich im Jahre 1809 mitzumachen. Er kam bis nach Wien, und hier gerieth er in den Strudel der französischen und bayerischen Offiziere hinein, welche ihn derartig mit Aufträgen, meist Portraits, überhäuften, dass er an eine Rückkehr nach München und eine ruhige Fortsetzung seiner Studien nicht denken konnte. »Hätte ich im Buche der Zukunft lesen können, sagt er in seiner Selbstbiographie, so wäre ich wohl zufrieden mit dem, was ich gesehen, erlebt und in mich aufgenommen hatte, nach München zurückgekehrt, um mich, meinem inneren Drange zu genügen, einem ernsteren und tieferen Studium der Kunst hinzugeben; und es unterliegt keinem Zweifel, dass ich auf diesem Wege ein grösserer Künstler geworden wäre. Aber mein Glück war mir vorausgeeilt, zu früh wurde ich in das grosse Leben hineingeworfen. Ich war für dieses nicht reif und vorbereitet und verlor dadurch viele Zeit für das Studium ernsterer und höherer Zwecke. Ich konnte den Zwiespalt in meiner Brust nicht los werden, welcher mich in die Ferne trieb und auf der anderen Seite wieder zu einem stillen, ernsten Kunsttreiben zurückzog.« In Wien machte Adam die Bekanntschaft des Prinzen Eugen von Leuchtenberg, vielleicht des einzigen unter den höheren Offizieren Napoleons, dem es mit der Kunstliebe Ernst war. Der Prinz nahm den jungen Künstler als Hofmaler in seine Dienste, und in dieser Eigenschaft verlebte Adam den grössten Theil der Zeit bis zum Ausbruch des russischen Krieges in Mailand, wo der Prinz als Vizekönig residirte. In dessen Gefolge wohnte Adam auch dem Kriege gegen Russland bis zur Katastrophe in Moskau bei, von wo er auf eigene Faust noch rechtzeitig die Rückreise antrat, bevor er in den schreckensvollen Rückzug der grossen Armee verwickelt wurde. Nach kurzem Aufenthalt in München rief ihn seine Stellung als Hofmaler des Prinzen nach Mailand zurück, wo er bis 1815 blieb, um dann seinen Wohnsitz in München zu nehmen. Hier entfaltete er eine äusserst fruchtbare Thätigkeit, bei welcher ihm die Leichtigkeit des Schaffens, die er sich angeeignet, sehr zum Vortheil gereichte. Er malte eine grosse Anzahl von Genreszenen aus den napoleonischen Kriegen, von Reiterbildnissen und namentlich von Pferdeportraits, und in letzterem Fache, der Wiedergabe von Racepferden, Jagdszenen u. dgl. m., nicht bloss in Oelgemälden, sondern auch in Radirungen und Lithographien, that er für seine Zeit die Verrichtung der modernen Photographen. Damals konnten sich freilich nur Könige, Fürsten und wohlhabende Edelleute diesen Luxus gönnen, bei welchem übrigens nicht das künstlerische, sondern nur das rein



sachliche Interesse entscheidend war. Gerade die Gewandtheit und die grosse Leistungsfähigkeit waren es, welche die Künstlerschaft Albrecht Adams seinen Auftraggebern werthvoll machte. Die Kunst hat von solchen Werken nur einen geringen Nutzen gehabt. Ihre Bedeutung für die Geschichte der Kunst beruht nur in dem allerdings wesentlichen Moment, dass sie Marksteine für die Entwicklung des Realismus innerhalb der Münchener Malerei sind, welcher in Albrecht Adam und dessen Söhnen seine kräftigste Stütze fand und der sich gerade durch die Massenproduktion der Dynastie Adam gegenüber der tyrannischen Allgewalt eines Cornelius zu behaupten und zum endlichen Siege hindurchzuringen wusste. Die werthvollsten unter den bis zum Jahre 1850 entstandenen Bildern Albrecht Adams sind die kleinen, mehr oder minder figurenreichen Darstellungen aus den Feldzügen Napoleons, die Schlacht an der Moskwa (1835, im Festsaalbau der Münchener Residenz), Episode aus der Schlacht bei Abensberg (1826, Berliner Nationalgalerie) und vierzehn Kriegsbilder mit Episoden aus dem Leben des Prinzen Eugen für dessen Sohn, den Herzog von Leuchtenberg. Zu umfangreicheren Darstellungen moderner Schlachten kam Adam erst in höherem Alter, nach den kriegerischen Ereignissen in Oberitalien seit dem Jahre 1848, die er freilich nur aus den Schilderungen der Augenzeugen kennen lernte, wozu dann sorgfältige Terrainstudien kamen. Auf die Dauer behagte dem Meister die Verherrlichung französischer oder deutscher, im Dienste des Imperators vollführter Waffenthaten nicht, und er sehnte sich danach, seine künstlerische Kraft auch einmal in den Dienst einer Idee zu stellen, welcher sein Herz entgegenschlug. Um so willkommener waren ihm die Vorgänge in Oberitalien. »Nicht Spekulation, sondern Begeisterung für die deutsche Sache trieb mich dorthin, sagt er in seinen Erinnerungen, es war mir, als hätte ich eine alte Schuld abzutragen. Nach meiner Rückkehr aus Italien hatte ich oft Gelegenheit, zu bemerken, dass mir dieser Schritt als eine Art Demonstration für die gute Sache angerechnet wurde; besonders bemerkte ich dies an König Ludwig. Von nun an richtete er seine Aufmerksamkeit auf meine Werke und beglückte mich mit seiner besonderen Gunst.« Diesem Studienaufenthalte in Oberitalien, während dessen er auch in nähere Beziehungen zu dem Feldmarschall Radetzky trat, welchen er mehrfach portraitierte, sind neben mehreren Schlachtenbildern für den Kaiser von Oesterreich auch die Darstellungen der Schlachten von Custoza und Novara entsprossen, welche sich in der neuen Pinakothek zu München befinden. Es sind die ersten Gemälde dieser Gattung, in welchen sowohl in Bezug auf die Anordnung der Gruppen und Massen als hinsichtlich der Detailschilderung ein



moderner Geist weht. Freilich hat an ihnen wie an den letzten grösseren Arbeiten Albrecht Adams, der »Erstürmung der Düppeler Schanzen« (in der neuen Pinakothek), und der »Schlacht bei Zorndorf« (für das Maximilianeum zu München) sein ältester Sohn Franz *Adam* (1815 bis 1886) einen so wesentlichen Antheil gehabt, dass man geneigt ist, ihm ein grösseres Verdienst daran zuzuschreiben, als seinem Vater. Franz Adam war ohne Zweifel der genialste der ganzen Familie, und nur die Opferwilligkeit und Selbstverleugnung, mit welchen er sich dem Dienst des Vaters widmete, haben verursacht, dass seine grosse Bedeutung erst verhältnissmässig spät, eigentlich erst nach 1870 anerkannt worden ist. Holland, der Biograph der Familie, berichtet, dass Franz »im Atelier des Vaters die eigene Jugend und den grössten Theil seiner Thätigkeit opferte, lange Zeit bald die rechte oder die linke Hand des Vaters bildete und daraus erst langsam und mühsam den eigenen guten Namen zu Tage brachte, welchen er allein früher schon errungen hätte«, und Albrecht Adam gesteht selbst ein, dass sein Sohn, »ein in allem, was er anfasst, sehr genialer Mensch, ein wahrer Feuergeist«, grossen Einfluss auf ihn gewonnen habe, und er freut sich, wenn sein Sohn gut findet, was er gemacht hat. Das letzte der oben genannten Bilder, die »Schlacht bei Zorndorf«, zeigt bereits die meisten jener Elemente im Keime, welche Franz Adam zu höchster Blüthe entfaltet und zu einem einheitlichen Ganzen von grossartiger Wirkung verbunden hat. Sie ist noch kein Historienbild im eigentlichen Sinne. Wenn Albrecht Adam eine Schlacht schilderte, setzte er sie aus einer Reihe von Einzelkämpfen und Gruppen zusammen. Er dachte sich das Bild wie aus der Vogelperspektive betrachtet und häufte auf einem grossen Plane möglichst viele Menschen und Pferde zusammen, die im Einzelnen durch ihre lebendige und energische Zeichnung höchlich interessiren. Er malte gleichsam mit dem Auge des Strategen: eine höhere künstlerische Wirkung, die sich durch die Komposition oder das Kolorit ausspräche, beabsichtigte er nicht. Dieses Höhere zu erreichen, das Schlachtenbild von der rein militärischen Gedenktafel in die Sphäre der Historienmalerei zu erheben, blieb seinem Sohne vorbehalten, welcher diese Aufgabe mit solcher Genialität gelöst hat, dass ihm der Ruhm des ersten Schlachtenmalers seiner Zeit nicht vorenthalten werden darf. Am 4. Mai 1815 in Mailand geboren, entwickelte sich sein Talent so frühzeitig, dass er schon in seinem achtzehnten Jahre durch ein Reiterportrait des Feldmarschalls Wrede einen ersten Erfolg errang. Beständig unter den Augen des Vaters arbeitend und an dessen Bildern aus den napoleonischen Kriegen, an Bildnissen und Pferdestücken mithelfend, eignete er sich eine so vollkommene Be-



herrschaft des militärischen Details an, dass er sich später auf Grund des Studienmaterials seines Vaters selbst an Schlachtenbilder aus dem Franzosenkriege wagen durfte. Das interessanteste und vielseitigste dieser Gemälde, welches die Berliner Nationalgalerie besitzt, vollendete er erst 1869. Es stellt den »Rückzug der Franzosen aus Russland« dar: im Vordergrund einzelne Gruppen, welche zum Theil durch eine dramatische Aktion fesseln, Pferde, die vergebens eine Kanone aus dem tiefen Schnee herauszuziehen suchen, Soldaten, die ermattet zusammengebrochen sind, Sterbende und Kranke, im Mittelgrunde der Hauptstrom der Fliehenden in schrecklichem Getümmel und in der Ferne auftauchend einzelne Reiterschwärme, vermuthlich die verfolgenden Kosaken, welche den Rückzug der Unglücklichen bedrohen. Dies alles wird gehoben und in seinem ergreifenden Eindrücke noch verstärkt durch die düstere Folie der schneebedeckten Steppenlandschaft, über welche der Wind, den Schnee aufwirbelnd, dahinbraust. Das am Horizont sich zeigende Abendroth, welches die Schrecken der Nacht verkündet, beleuchtet unheimlich die grauenvolle Szene. Adam zeigt sich hier auch als Meister der Landschaft, die er auf mehreren Studienreisen gründlich kennen gelernt hatte. Ein anderes Bild dieser Gattung »Französische Kürassiere während des Brandes von Moskau in einer Halle« besitzt die neue Pinakothek zu München. Im Jahre 1849 wohnte er mit seinem Bruder Eugen einem Theile des österreichischen Feldzuges in Italien bei. Die Studien, welche die Brüder während desselben gemacht, erschienen später unter dem Titel »Erinnerungen an die Feldzüge der österreichischen Armee in Italien 1848 und 1849« in 24, von Franz Adam lithographirten Blättern. Im Jahre 1851 unternahm er mit seinem Vater, welcher den Auftrag erhalten hatte, die »Schlacht von Temeswar« zu malen, eine Reise nach Ungarn, auf der er eifrige Naturstudien nach Volkstypen und Pferden machte. Aus diesem Studienmaterial erwachsen später die »Schiffsfahrt«, die »Schafheerde an der Theiss«, »Wallfahrer in einem Schiffe« und andere Bilder aus dem ungarischen Volksleben, welche sich bereits durch grössere Lebendigkeit der Schilderung und einen frischeren, mehr realistischen Ton von den Arbeiten des Vaters unterschieden. Bei dem Ausbruch des Krieges im Jahre 1859 ging Adam mit seinem Bruder Eugen zum zweiten Male nach Oberitalien, um die Hauptmomente des Krieges darzustellen. Er fand Aufnahme im österreichischen Hauptquartier zu Verona, Villafranca und Valeggio, kehrte aber noch in demselben Jahre nach München zurück, weil man ihm Schwierigkeiten bereitete. In München entstanden als Früchte dieser Reise die Bilder »die Strasse zwischen Solferino und Valeggio am Tage der Schlacht vom 24. Juni



1859« und »Gefecht zwischen österreichischen Ulanen und piemontesischen Dragonern«. Grössere Aufträge wurden ihm während der Folgezeit nicht zu Theil, und er musste sich daher auf Pferdebilder in kleinem Maassstabe beschränken. Erst der Krieg von 1870 und 1871 lieferte ihm Vorwürfe, welche seiner genialen Kraft angemessen waren. Der Herzog von Sachsen-Meiningen gab ihm den Auftrag, eine glänzende Waffenthat zu schildern, welche das 95. meiningische Infanterieregiment und das 32. preussische unter General Schkopp während der Schlacht bei Sedan vollbrachten. Auf einer Anhöhe hinter dem Dorfe Floing war eine deutsche Batterie postirt, deren verheerendes Feuer den Franzosen viel zu schaffen machte. Eine starke Abtheilung von Lanciers und Chasseurs d'Afrique wurde ausgeschiedt, um die Batterie zu nehmen, im Thale aber von einem so vernichtenden Feuer der deutschen Infanterie empfangen, dass ihre wiederholten, mit grosser Unerschrockenheit ausgeführten Attacken erfolglos blieben. Den Moment des Zusammenpralls der französischen Reiter mit den vordersten Reihen der Deutschen machte Adam zum Gegenstande seines Bildes. Von einem sich sanft abdachenden Terrain sausen die feindlichen Reiter, in einzelne Trupps aufgelöst, herab. In der Front und der Flanke erhalten sie Schnellfeuer, dessen furchtbare Wirkungen der Künstler mit bewundernswürdiger Meisterschaft veranschaulicht hat. Tödtlich getroffene Pferde überschlagen sich und begraben ihre Reiter unter der Last ihrer Körper. Andere stürzen mitten im wildesten Lauf in die Kniee, und nur die wenigsten durchbrechen die Reihen der deutschen Soldaten, welche die Zersprengten mit ihren Bajonetten empfangen und niedermachen. Der dramatische Moment ist mit grosser Kühnheit in seiner höchsten Blüthe erfasst und mit solcher Verve geschildert, dass ein Mehr nicht zu denken ist. Nur ein so genauer Kenner des Pferdes, wie Adam, welcher sich Jahrzehnte lang unablässig mit dem Studium desselben befasst hatte, konnte das Wagniss unternehmen, das Pferd in den schwierigsten, gewaltsamsten Bewegungen, in konvulsivischen Zuckungen, Verrenkungen und Verkürzungen darzustellen, ohne mit den anatomischen und osteologischen Grundbedingungen in Konflikt zu gerathen. Obwohl der Künstler, ganz wie sein Vater, eine grosse Anzahl kleiner Figuren über die weite Fläche seines Gemäldes verstreut hat, verzetteln sich dieselben nicht in abgerundete, von einander unabhängige Episoden und Einzelkämpfe. Wie die geschlossenen Maschen eines Netzes breiten sich die Reiter über das ausgedehnte Terrain aus, alle auf einen Punkt gerichtet, auf welchen auch unser Auge unwiderstehlich hingezogen wird, wenn es dem stürmischen Laufe der Reiter folgt. In dem furchtbaren Zusammenstosse



unten in der Thalsohle sehen wir den Mittel- und Gipfelpunkt der Komposition, für welchen alle übrigen Momente nur Vorstufen sind. Wie eine granitene Mauer steht die dunkle Masse der deutschen Infanterie unter dem Choc der feindlichen Kavalleristen, und um den Eindruck dieser unerschütterlichen Sicherheit auch noch durch malerische Hilfsmittel zu verstärken, hat der Künstler durch Gewölk die deutschen Soldaten in den Schatten gelegt, während auf die bunten Uniformen der wild einherstürmenden Angreifer, auf die weit ausgreifenden Pferde helles Sonnenlicht herabfällt. Durch diesen Lichtwechsel ist es dem Maler auch gelungen, die ungeheuer erregte Komposition koloristisch zusammenzuhalten und die Gefahr der Buntheit zu vermeiden, der schon mancher Schlachtenmaler bei Bewältigung so umfassender Aufgaben erlegen ist. Die einzelnen Figuren sind keineswegs so skizzenhaft, so sehr im Dienste des Gesamteindrucks behandelt, dass sie eine Prüfung aufs Detail bei ganz nahem Standpunkte des Beschauers nicht vertragen. Sie wirken nur nicht herausfordernd, sondern ordnen sich dem festgefügtten Organismus des Ganzen willig ein. Adam hat mit diesem Gemälde grosse Erfolge gehabt. Auf der Berliner Ausstellung von 1874 erhielt er die grosse goldene Medaille, die Verbindung für historische Kunst erwarb die Farbenskizze — der gewissenhafte Künstler hatte ausser ihr noch einen Karton angefertigt —, und die Berliner Nationalgalerie bestellte eine Wiederholung, welche Adam mit einigen Veränderungen 1879 vollendete. Inzwischen hatte er endlich auch von der bayerischen Staatsregierung den Auftrag erhalten, eine Waffenthat der bayerischen Armee darzustellen, und für diesen Zweck wählte er eine Episode aus der Einnahme von Orleans (10. Oktober 1870), die Erstürmung des von der französischen Infanterie besetzten Eisenbahndammes durch das 13. Infanterieregiment. Auch hier bewundern wir wieder die erstaunliche Fülle von kleinen Figuren, welche der Maler in Massen gegen den Bahndamm in Bewegung setzt, ohne dass sich das Einzelwesen unter der Masse verliert oder undeutlich wird. Die Silhouetten der vordersten, welche die Dammkrone erreicht haben, markiren sich scharf an dem matt durch das Abendroth beleuchteten Himmel. Wie auf dem Sedanbilde ist auch hier die Landschaft, welche in ihrer friedlichen Stille einen schneidenden Kontrast zu dem Kriegsgetümmel bildet, mit bewunderungswürdiger Feinheit durchgeführt. Das dominirende Blau der bayerischen Uniformen erlaubte dem Künstler, die Harmonie des koloristischen Gesamteindrucks bei erheblich gesteigerter Wirkung der Lokalfarben noch kräftiger zu gestalten. Diesem Bilde folgte 1880 ein »Gefangenentransport nach der Schlacht bei Sedan«,



1882 ein »Mazeppa«, 1883 »das sächsische Regiment Nr. 107 bei Petit Moncelle in der Schlacht bei Sedan« und 1886 »Reiterangriff der Brigade Bredow in der Schlacht bei Mars la Tour«. Als Franz Adam am 30. September 1886 starb, hatte er noch nichts von der gewaltigen Kühnheit seiner Darstellung und von seiner koloristischen Kraft eingeübt. Von seinen Brüdern ist Eugen Adam (1817—1880) der bedeutendste. Seine Thätigkeit bewegte sich einerseits in militärischen und kriegerischen Episodenbildern, andererseits im Pferdeportrait. Doch zeichnete ihn vor den anderen Mitgliedern seiner Familie eine grosse Reiselust aus, die ihn nach Ungarn, Kroatien und Dalmatien führte und ihn zu Genrebildern aus dem Volksleben dieser Länder veranlasste. Auch ihm war es noch vergönnt, dem grössten Kriege des Jahrhunderts, dem deutsch-französischen von 1870 und 1871, beizuwohnen, und er hat über zweihundert Skizzen und Studien aus demselben heimgebracht, die nach seinem Tode vom bayerischen Staate angekauft wurden. Zur Ausführung eines grösseren Gemäldes aus dieser Zeit ist er aber nicht gelangt. — Benno Adam (geb. 1812), der älteste der Söhne Albrechts, hat sich ausschliesslich als Thiermaler bethätigt, sowohl in der Darstellung von Hausthieren als jagdbaren Wildes, welches er bisweilen in erregten Schilderungen vorführt (eine Hirschjagd in der neuen Pinakothek zu München, Sauhatz und Fuchsjagd).

Bei der grossen Produktivität, welche die Familie Adam ausübte, gewann ihre Art zeichnerischer und malerischer Darstellung einen gewissen Einfluss auf alle Künstler, welche später in München ähnliche Stoffe behandelten. Eigentliche Schüler hat aber nur Franz Adam gebildet, und unter ihnen ist vorzugsweise der Pole Josef Brandt zu nennen, der freilich auch Schüler Pilotys gewesen ist. Doch hat er von letzterem wohl nur technische Förderung erfahren, da im übrigen seine ganze künstlerische Richtung eng mit derjenigen Franz Adams verwandt ist. Wir werden ihm an der Spitze einer Gruppe gleichstrebender Maler in einem der nächsten Kapitel begegnen. Neben Albrecht Adam haben wir oben den etwas jüngeren Peter Hess (1792 bis 1871) erwähnt, welcher sich seit 1806 auf der Münchener Akademie und durch das Studium der Niederländer gebildet und dann ebenfalls in den Jahren 1813—1815 im Gefolge des Feldmarschalls Grafen Wrede den Krieg und das Kriegsleben aus eigener Anschauung kennen gelernt hatte. Wie Adam begann er mit kleinen episodischen Darstellungen, denen später grössere Gefechtsbilder, wie die »Schlacht bei Arcis sur Aube«, die »Vertheidigung der Kinzigbrücke bei Hanau«, die »Drei-Kaiserschlacht bei Austerlitz«, aber auch Genrebilder, Thierstücke (Walachischer Pferde-

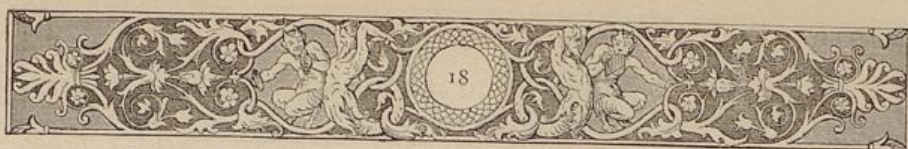


fang) und Szenen aus der Räuberromantik folgten. Im Jahre 1831 ging er mit König Otto nach Griechenland, und dieser Reise verdanken wir ausser einigen Bildern aus dem griechischen Volksleben zwei Repräsentationsstücke, den »Empfang des Königs Otto in Nauplia« und dessen »Einzug in Athen«, deren Hauptwerth in der sorgsamten Schilderung des geschichtlichen Moments und in den zahlreichen Portraits liegt. Wie den meisten Malern der ganzen Zeit gelang es auch Hess nicht, das Kolorit seiner Bilder harmonisch zusammenzustimmen. Es ist sogar wahrscheinlich, dass er und die anderen diesen Mangel nicht einmal empfanden, sondern dass sie genug gethan zu haben glaubten, wenn sie ein möglichst getreues Abbild des Lebens mit Wiedergabe der vorhandenen Lokalfarben boten. Die malerische Stimmung, der geheimnissvolle Reiz, der durch den Ton über ein Bild ausgebreitet werden kann, also die eigentlichen Elemente des Kolorismus, kamen erst durch die Landschaftsmaler in die neuere Münchener Schule hinein. Auch die Mitglieder der Familie Adam gelangten erst später dazu, ihren militärischen Genrebildern einen stimmungsvollen malerischen Hintergrund zu geben. Jene beiden griechischen Bilder befinden sich neben einer Anzahl anderer des Künstlers in der neuen Pinakothek zu München, welche auch vierzig Oelskizzen mit Darstellungen aus dem griechischen Befreiungskampfe besitzt, nach denen der Maler Nilson die jetzt arg zerstörten Fresken in den Arkaden des Hofgartens in München ausführte. 1839 ging Hess nach Petersburg und Moskau, wo er für den Kaiser von Russland acht Bilder von Hauptereignissen aus dem Kriege von 1812 malte. An allen diesen Schöpfungen fesselt mehr das Gegenständliche, als das rein Künstlerische. Nach feinerer Ausbildung des letzteren strebte dagegen Karl Wilhelm von Heideck (1788—1861), eine in manchem Betracht interessante Persönlichkeit. Maler und Soldat zugleich, brachte er es schliesslich bis zum Generallieutenant, bald sich der Kunst, insbesondere der Landschaftsmalerei widmend, bald als Offizier in Griechenland tapfer kämpfend, bald als militärischer Organisator und zuletzt als hoher Beamter im Kriegsministerium thätig. Nach den Mittheilungen Adams, welcher ihn und Peter Hess seine »zwei grossen Rivalen« nennt, hat er in der Münchener Malerei gewisse veraltete Manieren aus der Zopfzeit beseitigt. »Der dunkle Vordergrund, der gewisse Coulissenbaum und ähnliche Unarten verschwanden nach und nach . . . Er war durchaus hell in seinen Bildern, suchte keine groben Kontraste, um die Gegenstände auseinander zu setzen, und brachte das Licht oft bis ganz in den Vordergrund.« Er hat italienische, spanische, vorzugsweise aber griechische Landschaften gemalt, die sich jedoch in Bezug auf Stim-



mungsgehalt und Grösse der Auffassung nicht mit den Rottmannschen messen können.

Mit geringerem äusseren Erfolge, weil sie der Protektion der grossen Herren entbehrten, aber nicht minder zielbewusst bewegten sich die älteren Genremaler dieser Zeit in den Bahnen des Realismus, d. h. des engeren Anschlusses an die Natur. In erster Linie ist hier Heinrich *Bürkel* aus Pirmasens (1802—1862) zu nennen, welcher seit 1822 die Münchener Akademie besuchte, aber durch das Langersche System erheblich weniger angezogen wurde, als durch die niederländischen Gemälde in den Galerien von München und Schleissheim, nach denen er seine Technik und seine Art der Auffassung bildete. Bald malte er Szenen aus dem heimischen Volksleben, auf denen er die Landschaft ebenso sorgfältig behandelte wie die Figuren, und nachdem er sich von 1829—1832 in Italien, namentlich in Rom, aufgehalten, wurde ihm auch das Leben der italienischen Landleute und Hirten zu einer unerschöpflichen Fundgrube von Motiven, denen er immer, trotz seiner Massenproduktion, das Gepräge scharfer Charakteristik zu geben wusste. »Bauern mit einem umgefallenen Heuwagen«, die »Heimkehr von der Bärenjagd«, die »pontinischen Sümpfe«, der »Morgen in Tirol«, der »Einzug des Schützenkönigs«, die »Ruhe der Maulthiertreiber« sind einige seiner Hauptbilder, in welchen sich auch bereits das Element des Humors rege macht. Noch stärker tritt der humoristische Zug in den Genrebildern von Johann Baptist *Kirner* aus Furtwangen in Baden (1806—1866) hervor, der sich ebenfalls in München gebildet und sich bereits durch zwei humorvolle Bilder der »Schweizergardist« und der »Nasenwirth« bekannt gemacht hatte, als er 1832 nach Italien ging, wo er bis 1837 blieb und ebenfalls Bilder aus dem Volksleben (Raffael in der Michelangelokneipe, Ave Maria, der Improvisator, die Guardia Civica) malte. Nach seiner Rückkehr liess er sich in Karlsruhe nieder, und jetzt bot ihm das schwäbische Volksleben die Stoffe zu seinen gemüthvollen, sauber durchgeführten Bildern, in denen sich bisweilen auch die Zeitereignisse abspiegelten, wie z. B. diejenigen von 1849 in den »flüchtenden Jesuiten«, den »versprengten Freischärlern« (Neue Pinakothek zu München) und der »schwäbischen Landwehr«. Auch nachdem er zum zweiten Male in Italien gewesen und sich dann in München niedergelassen, blieb er in der Wahl seiner Stoffe der schwäbischen Heimath treu. Als bezeichnende Eigenthümlichkeit dieser älteren Münchener Genremaler, unter denen noch Kaspar *Kaltenmoser* (1806—1867) namhaft zu machen ist, gab sich schon frühzeitig die Liebe zum eigenen Volksthum zu erkennen, und dieser Charakterzug entwickelte sich allmählig in so grosser Stärke, dass er wesentlich zur



gesunden Entwicklung der neueren Genremalerei in München beigetragen hat.

Ein gleiches gilt von der neueren Münchener Landschaftsmalerei, welche schon in ihren Anfängen nach sorgsamer Naturnachahmung strebte und ihre Motive in der näheren Umgebung der Stadt oder doch in der bayerischen Heimat suchte. Joseph Max *Wagenbauer* (1774—1823) und Johann Jakob *Dorner* (1741—1813), der Lehrer des ersteren, der sich selbst nach Claude Lorrain gebildet hatte, hielten sich meist an das bayerische Hochland, und dieses blieb auch für Ernst *Kaiser* (1803—1865) und Heinrich *Heinlein* (1803—1885) ihr Hauptstudienfeld. Sie verbanden mit grossartiger Auffassung poetische Stimmung, aber noch eine romantische, bisweilen ans Unwahre und Manierirte streifende Färbung. Um einen starken Schritt vorwärts wurde die Münchener Landschaftsmalerei erst durch Christian *Morgenstern* (1805—1867) gebracht, welcher den Uebergang von der romantischen Hochgebirgsmalerei und der idealen Landschaft Rottmanns zu den Stimmungsmalern in engerem Sinne bildet, weshalb wir ihn in Zusammenhang mit diesen betrachten werden.

Um das Bild der älteren Malerei Münchens zu vervollständigen, müssen wir noch des Portraitmalers Joseph *Stieler* aus Mainz (1781—1858) gedenken, welcher sich anfangs auf der Akademie zu Wien und dann bei Gérard in Paris gebildet hatte, dessen flach idealisirende Weise, nur noch mit einem stärkeren Anflug von schönfärbender Romantik und weicherlicher Verschwommenheit, ganz in seinen Besitz übergegangen war. Seit 1812 für den bayerischen Hof thätig und 1820 zum Hofmaler ernannt, entfaltete er in München eine umfangreiche Thätigkeit, welche ihren Schwerpunkt in der Wiedergabe weiblicher Anmuth und jugendlicher Schönheit fand. Wie Albrecht Adam treffend bemerkt, verstand er »das Schöne an den Köpfen hervorzuheben, ohne die Aehnlichkeit zu verlieren, eine Eigenschaft, mit welcher der Portraitmaler sich immer sehr beliebt macht . . . Die Bilder von Stieler trugen den Stempel seines eigenen Charakters, sie hatten etwas mild Abgerundetes und Gefälliges.« Einen höheren Rang als den eines beliebten und gefälligen Portraitmalers, der sich auch herbeiliess, eine Galerie weiblicher Schönheiten aus allen Ständen zu malen, vermag ihm die Kunstgeschichte nicht einzuräumen. Denn auch seine männlichen Bildnisse — er hatte den Vorzug, Goethe, Beethoven, Schelling, A. v. Humboldt, Tieck u. a. m. zu malen — sind weit entfernt, die Charaktere der Portrairtirten zu erschöpfen, sondern begnügen sich mit dem Zuge empfindsamer Selbstgefälligkeit, welcher für die Mehrzahl der Portraitschöpfungen aus den zwanziger, dreissiger und vierziger Jahren bezeichnend ist. Ebenso muss die historische Kritik die wirkliche Be-



deutung von Stieler's hervorragendstem Schüler, von Franz Xaver *Winterhalter* (geb. zu Menzenschwand bei St. Blasien im Schwarzwald 1806, gest. 1873 zu Frankfurt a. M.), auf ein sehr geringes Maass herabsetzen. Ursprünglich Kupferstecher und Lithograph, konnte er sich nur nebenher bei Stieler in der Portraitmalerei ausbilden. Nachdem er jedoch mit einem Bildniss des Grossherzogs Leopold von Baden einen günstigen Erfolg gehabt, wurde er in den Stand gesetzt, sich in Paris und Italien weiterzubilden. Anfangs malte er Einzelfiguren und Gruppen aus dem italienischen Volksleben, unter denen das Mädchen von Arriccia, das Dekameron und das *Dolce far niente* durch die süssliche Eleganz und die romantische Haltung des Kolorits besonders den Beifall der gleichgesinnten Zeitgenossen, aber auch wegen ihrer Leere und Gefallsucht den Tadel der schärfer Blickenden gefunden haben. Dann wandte er sich fast ausschliesslich der Portraitmalerei zu und lieferte jene lange Reihe von Bildnissen gekrönter Häupter, welche ihm den Namen des »Malers der Könige« erworben haben. Louis Philipp und seine Familie, der König Leopold I. von Belgien und seine Gemahlin, die Königin Victoria von England, Kaiser Wilhelm und Kaiserin Augusta, Napoleon III. und Eugenie, Kaiser Franz Joseph und viele andere Fürsten und Fürstinnen figuriren in Winterhalters Portraitgalerie. Aber diese Galerie besitzt leider keinen geschichtlichen Werth. Der Maler der Fürstenhöfe drang über die feierliche Miene der Repräsentation und das Galakleid der souveränen Herrscherwürde hinweg niemals in das Innere eines Menschen. Er bewegte sich innerhalb einer faden Eleganz, im Kreise der galanten Phrase. Einem Metternich vergleichbar, welcher die Sprache für ein Mittel erklärte, um seine Gedanken zu verbergen, machte er das menschliche Antlitz nicht zum Spiegel, sondern eher zum Siegel der Seele. Ueber den Werth von Ceremonienbildern, welche man in Empfangs- und Prunksälen aufhängt, sind die meisten seiner Portraits nicht hinausgekommen.

Stieler und Winterhalter waren nicht die einzigen unter den älteren Münchener Malern, welche ihre Ausbildung in Paris vollendeten. Albert *Gräfe* aus Freiburg i. Br. (geb. 1809), ein Schüler von Cornelius und Schnorr, ging 1840 nach Paris, wo er sich an Winterhalter anschloss, in dessen Art er vorzugsweise als Portraitmaler, mit besonderer Vorliebe für ein rosiges Kolorit, thätig war. Auch in seinen Historien- und Genrebildern, unter denen der Triumphzug Hermanns in der Kunsthalle zu Karlsruhe, die vier Jahreszeiten im Schlosse daselbst, der Elfenreigen und die Intimen bei Beethoven hervorzuheben sind, herrscht die zarte und süssliche Auffassung Winterhalters und hinsichtlich des Kolorits der Einfluss der französischen Schule vor. Feodor *Dietz* aus Neunstetten in



Baden (1813—1870), der sich seit 1831 auf der Münchener Akademie gebildete, sich dann unter Philipp Foltz an der Ausmalung der Zimmer der Königin betheiligt und durch seine Erstlingsbilder: der Tod Piccolominis, der Tod Pappenheims und der Tod Gustav Adolfs bei Lützen Begabung für dramatische Komposition an den Tag gelegt hatte, ging 1837 nach Paris, wo er sich unter Horace Vernet weiterbildete. Wie letzterer arbeitete er gern in grossem Maassstabe, mit starker Neigung zu theatralischen Wirkungen, aber minder flüchtig als sein französisches Vorbild und auch nach dem Ausdruck tieferer Empfindung strebend. Wirkliches Leben ist aber in seinen Kompositionen nicht zu finden, und deshalb haben auch Werke wie »Tilly bei Magdeburg«, »Napoleons nächtliche Heerschau«, die »Zerstörung Heidelbergs durch Melac« (1856, Kunsthalle zu Karlsruhe), »Blüchers Rheinübergang bei Caub« und »Blüchers Marsch auf Paris« (1868, Berliner Nationalgalerie) trotz ihres Umfangs und Reichthums an leidenschaftlichen Bewegungen keinen Einfluss auf die Zeitgenossen üben können. Seit 1860 Professor der Historienmalerei an der Kunstschule zu Karlsruhe, starb Dietz, welcher als Delegirter des Karlsruher Hilfscomités die badischen Truppen in das Feld begleitet hatte, am 18. Dez. 1870 bei Dijon am Herzschlage. Auch Alexander von *Kotzebue*, ein Sohn des Dichters, geb. 1815 in Königsberg i. P., welcher seine Studien auf der Akademie zu St. Petersburg gemacht und durch eine »Erstürmung Warschaus« die Gunst des Kaisers Nikolaus gewonnen hatte, bildete sich von 1846 bis 1848 in Paris nach Horace Vernet weiter. Mit Ausnahme eines grossen Bildes für das Maximilianeum in München »die Gründung Petersburgs durch Peter den Grossen« hat er fast ausschliesslich russische Schlachten aus dem siebenjährigen Kriege und Episoden aus den Feldzügen Suwarows für die russischen Kaiser gemalt. Man rühmt an diesen Bildern besonders die Klarheit der Komposition, die Lebendigkeit der Darstellung und die treffliche Durchbildung der Landschaft, welche auf seinen Gemälden eine ähnlich bedeutungsvolle Rolle spielt, wie auf den Bildern der Familie Adam. Friedrich *Pecht* (geb. 1814 zu Konstanz) gehört ebenfalls zu der Gruppe der Münchener Maler, die ihren letzten Schliff in Paris erhielten. Er arbeitete von 1839 bis 1842 unter Delaroche und lebte dann abwechselnd in verschiedenen Orten Deutschlands und in Italien, bis er sich 1854 in München niederliess. Seine künstlerische Thätigkeit hatte von vornherein einen literarischen Zug. Er malte Szenen aus dem Leben Schillers und Goethes, behandelte Motive aus Uhland, Shakespeare und andern Dichtern und widmete sich zuletzt ausschliesslich der Illustration. Er gab allein und mit andern eine Schiller-, Goethe-, Lessing- und Shakespearegalerie heraus, welche bei ihrem Erscheinen glücklich dem Ge-



schmack der Zeit entsprachen. Auch auf dem Gebiete der monumentalen Malerei hat er sich mit Fresken im Nationalmuseum zu München und im Konzilssaale zu Konstanz versucht. Am Ende gewann aber die literarische Richtung seines Geistes so sehr das Uebergewicht, dass er den Pinsel mit der Feder vertauschte und sich einer kunstliterarischen Thätigkeit hingab, welche, von einem starken nationalen Zuge beherrscht und von einer anerkennenswerthen Unabhängigkeit des Urtheils geleitet, auf die Entwicklung der Münchener Malerei von erheblich grösserem und zwar segensreichem Einfluss geworden ist als seine künstlerischen Schöpfungen.

Wenn überhaupt ein einziger von diesen und den anderen in Paris gebildeten Münchenern auf das Wachsthum der heimischen Kunst fördernd eingewirkt hat, so kann dies nur in bedingtem Grade Karl *Schorn* (1803 bis 1850) zugestanden werden. Wir haben seine ziemlich eng begrenzte Begabung schon oben (Bd. II. S. 455 f.) charakterisirt und nennen ihn hier nur deshalb noch einmal, weil er seinem Schwager Karl Piloty die Mittel und Wege zur Ausbildung seines Kolorits gewiesen und ihm dasjenige, was er sich selbst in Paris angeeignet, überliefert hat.

2. Karl von Piloty.

Als Cornelius im Frühjahr 1841 München verliess, um nach Berlin überzusiedeln, war bereits die Strömung im Gange, welche die klassisch-romantische Richtung, die in Cornelius und Schnorr von Carolsfeld ihre bedeutendsten Vertreter gefunden und noch eine Zeitlang, gehalten durch Aufträge des Königs sowie durch allerlei Zugeständnisse an das Kolorit, ein bescheidenes Dasein fristete, überfluthen sollte. Sie kam von Belgien her, wo die Kunst, insbesondere die Malerei, durch die politische Umwälzung des Jahres 1830 einen neuen, nationalen Inhalt gewonnen hatte. In Deutschland waren die herrlichen Siegesthaten der Freiheitskriege für die Kunst so gut wie unfruchtbar geblieben. Die reactionäre, jeder nationalen Regung feindliche Politik eines Metternich, welche damals ihre unheilvolle Herrschaft über die deutschen Kabinette gewann, die sie Jahrzehnte lang zum Schaden alles geistigen Fortschritts in Deutschland behaupten sollte, senkte sich wie ein giftiger Mehlthau auf die glorreichen Erinnerungen aus den Jahren 1813, 1814 und 1815 herab. Die Kriegs- und Freiheitspoesie, die einzige, künstlerische Frucht jener ruhmvollen Jahre, wurde als staatsfeindlich und aufrührerisch verpönt, und unter dem lähmenden Eindruck der Demagogen-Verfolgungen und des durch sie grossgezogenen Denunziantenthums flüchteten sich die edelsten und tüchtigsten Geister der Nation aus der unerquicklichen und ungemüthlichen Gegenwart in die romantische Vergangenheit, eine Schwärmerei, welche den Macht-