



einer »Ophelia« und »Romeo und Julia«. Mit einer Vorliebe für düstere tragische Stimmung wuchs auch eine Neigung zu blauen und grünen Tönen, wodurch seine Gemälde zuletzt ein krankhaftes Aussehen erhielten. In dieser Richtung war er ein Vorläufer von Gabriel Max, der ihn darin noch weit übertraf, ohne jedoch die Kraft seines Kolorits zu erreichen. — Theodor Horschelt bildete sich auf der Münchener Akademie, fand aber in Albrecht Adam, in dessen Atelier er Pferdestudien machte, das richtige Vorbild für die Entwicklung seiner Gaben. Nachdem er einige Jagdstücke gemalt und Illustrationen für ein Jagdbuch gezeichnet, unternahm er 1853 mit dem Schriftsteller Hackländer und dem Architekten Leins eine Reise nach Spanien und Algier, deren hauptsächlichste Frucht die Oelbilder »Rast vor Algier« und eine »Karawane in der Wüste« waren. Schon in diesen Bildern bekundete sich die Schärfe seines Blicks für das Ethnographische, die durch eine ebenso grosse Wahrheit und Lebendigkeit der Darstellung unterstützt wurde. Seine Reise- und Abenteuerlust trieb ihn 1858 nach dem Kaukasus, wo er an den Feldzügen gegen die Tscherkessen im Gefolge der Russen Theil nahm und auch der Gefangennehmung Schamyls beiwohnte. Mit einer reichen Ausbeute von Studien jeglicher Art kehrte er 1863 nach München zurück, wo er unter anderen zwei grosse Oelgemälde »Schamyl als Gefangener vor Fürst Alex. Bariatinski« und die »Erstürmung der Schanze auf dem Berge Gunib« ausführte. Da er die Oeltechnik jedoch nicht mit voller Sicherheit beherrschte, verdienen seine zahlreichen Aquarelle und Federzeichnungen, besonders diejenigen nach Volkstypen, wegen ihrer Unmittelbarkeit, Frische und ungemein geistvollen Charakteristik den Vorzug vor seinen Oelbildern. Sie sind zum Theil photographisch vervielfältigt worden und machten hohe Erwartungen rege, als Horschelt sich 1870 nach dem Kriegsschauplatz begab. Er wohnte auch der Belagerung von Strassburg bei, musste aber wegen Krankheit zurückkehren und starb am 3. April 1871 zu München.

7. Die neuere Geschichts-, Bildniss- und Genremalerei in Berlin.

Während für die Entwicklung der neueren Malerei in München einzelne Persönlichkeiten von scharf ausgeprägter Individualität oder von zielbewusstem Wollen bahnbrechend gewesen sind, lässt sich die Geschichte der neueren Malerei in Berlin nicht nach ähnlichen Gesichtspunkten darstellen. Seit dem Tode des Bildhauers Schadow (1850) fehlte der Akademie fünfundzwanzig Jahre hindurch ein Haupt. Hervorragende Geister, wie Cornelius und Kaulbach, vermochten, was wir schon früher



mehrfach hervorgehoben haben, auf Künstler von Berlinischem Blut und Berlinischer Gewöhnung, welche keinen Zwang dulden und sich am wohlsten in der Verneinung jeglichen, auf eine Person gegründeten Autoritätsglaubens fühlen, keinen Einfluss zu gewinnen, desto grösseren Alles, was von auswärts kam: Düsseldorfer, Belgier und Franzosen. Aus dieser Empfänglichkeit für alles Fremde hat die neuere Malerei Berlins eine kosmopolitische oder internationale Physiognomie angenommen, aus welcher nur wenige, entschieden volksthümliche Züge hervortreten. Wir können deshalb bei der folgenden Schilderung der Zeit von circa 1850 bis auf die Gegenwart die Künstler nicht nach allgemeinen Richtungen gruppieren, sondern nur nach den Gattungen der Malerei, welche die einzelnen mit Vorliebe pflegen.

Die neuere Geschichtsmalerei ist aus der Verschmelzung der von den Belgiern und Düsseldorfern gepflegten koloristischen Bestrebungen hervorgegangen, zu welchen sich sehr bald der Einfluss der Franzosen gesellte. Julius *Schrader* (geb. 16. Juni 1815 zu Berlin) war der erste, welcher sich den Belgiern anschloss. Nachdem er seine Vorbildung auf der Berliner Akademie genossen, ging er zu Wilhelm Schadow nach Düsseldorf. An seiner ersten grösseren Komposition: »Der Aufrührer Cencius vor dem gefangenen Papst Gregor VII. knieend« (1844, Museum zu Danzig), rühmte man die anspruchslose Einfachheit, die sich von dem theatralischen Pathos der Düsseldorfer vortheilhaft unterschied, die energische Charakteristik der Figuren und das markige, kraftvolle Kolorit. 1844 begab sich Schrader nach Italien und 1847, nachdem er ein Historienbild grossen Stils, die »Uebergabe von Calais«, vollendet, nach England, Holland und Belgien. Die »Uebergabe von Calais an Eduard III. von England im Jahre 1347« (Nationalgalerie zu Berlin) zeigt in dem düster gestimmten Kolorit, in der Schwere des Tons und in der ernsten, würdevollen Haltung der Figuren am deutlichsten den Einfluss der Belgier, von dem sich Schrader jedoch bald befreite, um sich an derjenigen Stelle Rath zu holen, welche auch die Belgier inspirirt hatte, bei Rubens und van Dyck. Die ersten Spuren dieses Vorgehens offenbarten sich auf einigen Genrebildern der Kunstausstellung von 1848, einem »schlummernenden Bacchus«, einer »mit Pantheren spielenden Bacchantin« und »Frauen und Kindern in einer italienischen Vigne«. In demselben Jahre wurde Schrader Lehrer der Malklasse an der Kunstakademie, später Professor und Leiter eines Schülerateliers. In dieser Stellung hat er einen gewissen Einfluss auf die jüngere Generation der Berliner Maler geübt. Jene mythologischen Genrebilder machten, durch die Lithographie vervielfältigt, Schraders Namen beliebt. Im folgenden Jahre, 1849, errang er bereits



durch »Friedrich II. nach der Schlacht bei Kollin« (Leipzig, Museum) eine grosse Popularität, weil es ihm gelang, in diesem Bilde einen dem Volke verständlichen Typus des grossen Königs zu schaffen. In dem gefurchten Antlitze des königlichen Feldherrn, in dem trauerumflorten tiefblauen Auge spiegelt sich die eben durchlebte, furchtbare Katastrophe in ergreifender Weise; aber die Haltung des Körpers zeigt, dass der Held durch diesen Schlag nicht gebrochen, sondern noch kräftig genug ist, um sich im nächsten Augenblicke wieder zu erheben. Auch hier war das Kolorit auf eine hellere Farbenskala gestimmt. Nach diesem Erfolge behandelte Schrader vorzugsweise solche geschichtlichen Stoffe, welche Anlass zu fesselnder Seelenmalerei boten. »Wallenstein und Seni bei ihren astrologischen Studien« (1850), die »Tochter Jephthas«, »Der Tod Leonardo da Vincis in den Armen Franz I.« (1851), nach der bekannten, aber unbegründeten Anekdote, und »Milton und seine Töchter« (1855) waren die nächsten Schöpfungen dieser Richtung. Der »Tod Leonardos« rief einen grossen Enthusiasmus in dem nüchternen Berlin hervor, weil jeder Etwas fand, das er bewundern konnte, in erster Linie den Kopf des Sterbenden, in dem man alle Gedanken wiedergegeben sah, welche die letzten Augenblicke eines Sterbenden zu erfüllen pflegen. Vornehmlich waren es aber die Hände Leonardos, über welche die Künstler in Entzücken geriethen. Schrader war einer der ersten Berliner Maler, denen der »nothwendige Zusammenhang der Handformen mit dem Charakter des Individuums« aufgegangen war. Eggers citirt in seiner Besprechung des Leonardobildes folgende enthusiastische Aeussierung eines hervorragenden Portraitmalers: »Wenn Berlin einmal untergeht, wie Herkulaneum und Pompeji, und man fände einen Fetzen mit dieser Hand wieder auf, so würde sie mehr von unseren Künstlern und unserer Kunst reden, als halbe Bilder unserer Symboliker.« Mit den »Symbolikern« war natürlich in erster Linie Cornelius gemeint. Auch Milton, der vor der Thür seines Landhauses sitzt und der einen seiner Töchter das verlorene Paradies diktirt, während die beiden andern gespannt seinen Worten lauschen, war für den Künstler, der sich gern psychologische Probleme stellte, eine dankbare Aufgabe. Schrader löste sie, indem er das Antlitz des Dichters halb nach oben wandte und in demselben »den Widerschein der reichen Welt« zeigte, »welche Gedanke und Phantasie im Innern des begeisterten Mannes weben, dem aber die äussere Welt aufgehört hat, durch einen der edlen Sinne zugänglich zu sein.« Auch auf diesem Bilde machte er von der Mitwirkung der Hand zu einer deutlicheren Charakteristik Gebrauch, indem er schon durch die Haltung und Bewegung der beim Sprechen ausgestreckten Hand den Blinden kennzeichnete.



Die Begeisterung, welche diese Bilder zur Zeit ihres Erscheinens erregten, hat jedoch nicht lange vorgehalten. Wie den Gemälden der Düsseldorfer Historienmaler ist es auch den von ihnen beeinflussten Schöpfungen Schraders ergangen. Als der »Tod Leonardos« und »Milton« nach dreissig Jahren auf Berliner Kunstauctionen wieder auftauchten, erzielten sie Preise, welche in schroffem Gegensatze zu der Werthschätzung der vorangegangenen Generation standen*). Solche Erfahrungen werden den Geschichtsschreiber immer mehr von der Richtigkeit des Grundsatzes objektiver Kunstschätzung überzeugen, dass in der Kunst das Volksthümliche, der aus dem Bewusstsein und der Empfindung des Volkes geschöpfte Stoff am meisten Anwartschaft auf Dauerhaftigkeit hat und dass die Versuche der Künstler, Fremdes mit eigener und neuer Empfindung zu durchdringen, dem Wechsel des Geschmackes, der Mode und Laune unterworfen sind.

Eine nachhaltigere Wirkung erzielte Schrader mit dem 1855 vollendeten Bilde »Karl I. Abschied von seinen Kindern« (Berlin, Nationalgalerie), auf welchem auch sein Kolorit eine gewisse Flauheit überwand und sich blühender entwickelte. Alle Regungen tiefsten Schmerzes, welche die Hauptfiguren erfüllen, stehen unter der Herrschaft eines edlen Maasses, und selbst der finstere Cromwell im Hintergrunde hat nichts von dem auffälligen Gebahren eines Theaterbösewichts. Wenige Jahre später (1859) stellte Schrader denselben Mann gebrochen und tief erschüttert am Sterbelager seines Lieblingskindes, der Lady Claypole, dar, die dem Tode nahe ihrem hartherzigen Vater Vorwürfe über seine blutige Strenge macht (Wallraf-Richartzmuseum, Köln). Zuvor war noch ein anderes grosses Historienbild »Esther vor dem Könige Ahasver«, 1856 (Berlin, Nationalgalerie), entstanden, welchem wegen seines saft- und kraftvollen, harmonischen Kolorits und seiner eindringlichen Charakteristik der Preis vor seinen früheren Schöpfungen zuerkannt wurde, wenngleich der Stoff dem Herzen des Beschauers entfernter lag. »Mit diesem neuen Werke,« sagte damals Lübke, der demselben eine enthusiastische Bewunderung zollte, »hat der rastlos thätige Künstler einen glänzenden Höhepunkt erstiegen und sich unter den heutigen Meistern der Farbe als einen der gediegensten bewährt.« Schrader erhielt auch einen Antheil an den monumentalen Malereien, welche im Auftrage Friedrich Wilhelm IV. ausgeführt wurden. In der neuen Schlosskapelle malte er die zwölf ersten christlichen Monarchen von Karl dem Grossen bis auf Gottfried von Bouillon an den Pfeilern der Eingangsthürnische

*) »Milton und seine Töchter« wurden mit 2600 Mk., »Leonardos Tod« mit 7600 Mk. bezahlt.



und in der südlichen Kuppel des Neuen Museums die Einweihung der Sophienkirche in Konstantinopel durch Justinian I., eine bewegte figurenreiche Komposition mit effektvoller Beleuchtung. Nebenher entfaltete er eine ausgedehnte Thätigkeit als Portraitmaler, die er bis auf die neueste Zeit fortgesetzt hat. Wir erwähnen aus der Zahl seiner Bildnisse diejenigen des Konsuls Wagner (1855, Nationalgalerie), Alexander v. Humboldts, L. v. Rankes (Nationalgalerie), Cornelius' (1864), sein Selbstportrait (1865, die letzteren beiden im Wallraf-Richartzmuseum in Köln), des Bildhauers A. Wolff (1870) und des Grafen Moltke (1872). Schlichte Wahrheit des Vortrags und ein liebevolles Eingehen in die charakteristischen Eigenthümlichkeiten des darzustellenden Individuums sind seine Vorzüge als Bildnissmaler. Der plastischen Modellirung der Köpfe fehlt es dagegen meist an Kraft und Schärfe. In den sechziger und siebenziger Jahren malte er noch mehrere historische und andere Genrebilder: »Lady Macbeth schlafwandelnd« (1860), »Philippine Welser vor König Ferdinand«, »Heinrich IV. und die Pute« (1868), »Elisabeth, das Todesurtheil Maria Stuarts unterzeichnend«, »Maria Stuarts letzte Augenblicke« und »Shakespeare als Wilddieb vor den Friedensrichter geführt« (Stuttgart, Staatsgalerie). 1874 entstand wieder ein grosses Geschichtsbild »Friedrich von Hohenzollern nimmt die Huldigung der Städte Berlin und Köln (1415) entgegen« (Berlin, Nationalgalerie), in welchem der Künstler sein Kolorit wieder zu grösserer Kraft und reicherer Blüthe trieb. Ein weiter gothischer Saal mit buntbemalten Glasfenstern, von dicken Säulen getragen, welche mit Wappen geschmückt sind, hat die festlich gekleidete Menge des Adels und der Vertreter der märkischen Städte mit ihrem Gefolge aufgenommen. Im Vordergrund steht unter goldbrokatenem Baldachine Friedrich im kurfürstlichen Ornat, die Linke auf das Kurschwert gestützt, zu seiner Rechten seine Gemahlin, die »schöne Else«, eine holdselige Frauengestalt, an die sich ihr jüngster Sohn, der nachmalige Kurfürst Friedrich II., schmiegt, zu seiner Linken der ältere Prinz Johann, ein sinniger Jüngling, als Träger des kurbrandenburgischen Banners. Zwischen der Fürstenfamilie und den huldigenden Bürgermeistern steht der Berlinische Propst Johann von Waldow und verliest die Verschreibung des Kaisers Sigismund und die Formel des Huldigungseides, welchen die vor einem Betpult knieenden Bürgermeister von Berlin und Köln, Niclas Winn und Claus Schultze, die Hände auf das heilige Buch gelegt, im Angesicht des Gekreuzigten leisten. Die Köpfe der beiden Bürgermeister sind Musterbilder einer kräftigen und markigen Charakteristik. Dagegen haftet dem Kopfe der schönen Else jener sentimentale kränkliche Zug an, an welchem die Mehrzahl von Schraders Frauengestalten leidet. Die



Prunksucht jener Zeit, welche selbst die entlegene Ostmark ergriffen hatte, tritt uns in der Pracht der Gewänder, in den Rüstungen der Ritter, in der Festeslust der Menge, in dem reich beflaggten Saale entgegen. Nur ist durch die Ueberfülle der Figuren eine unruhige Haltung in das Bild hineingekommen, welche auch durch koloristische Mittel nicht verringert worden ist. Die bunten Lokaltöne lassen einen einheitlichen Gesamtton nicht aufkommen. Gleichwohl überraschte das Bild auch in rein malerischer Hinsicht durch eine Fülle interessanter und imponirender Einzelheiten. Ein wesentlich malerisches Problem war es auch, welches den Künstler in seiner letzten grösseren Schöpfung, der »Anbetung der drei Weisen aus dem Morgenlande« (1883, Drei-Königenkirche in Elbing) beschäftigte. Mit dem koloristischen Prachtaufwande und dem festlichen Glanze eines Paul Veronese suchte er die gefällige Anmuth und die Hell-dunkelreize eines Correggio zu verschmelzen, was ihm bis zu dem Grade gelungen ist, dass seine Individualität völlig hinter den vortrefflich wiedergegebenen Eigenthümlichkeiten der italienischen Meister des Kolorits zurücktritt.

Georg *Bleibtreu* (geb. am 27. März 1828 zu Xanten am Rhein), wie Schrader ein Zögling Düsseldorfs, zeigte, gleich allen Militärmalern von Beruf, schon in früher Jugend entschiedene Vorliebe für Pferde und Soldaten, welche auch den Nachbildungstrieb des Knaben reizten*). Doch entschlossen sich seine Eltern nur ungern, ihre Einwilligung zur Ergreifung des Malerberufes zu geben, und es stellten sich ihm auch, nachdem er 1843 die Düsseldorfer Akademie bezogen hatte, sowohl in der Zeichen- als in der Malklasse erhebliche Schwierigkeiten in den Weg, die ihn schliesslich so entmuthigten, dass er 1848 die Akademie verliess. Doch kehrte er bald zurück, um sein Glück noch einmal zu versuchen, und nun gelang es ihm unter Theodor Hildebrandts Leitung, das seinem Talente zusagende Gebiet zu finden. Nachdem er mit einer Skizze des Gefechts bei Bau aus dem dänischen Kriege seine Begabung nachgewiesen, fing er an, verschiedene Bilder aus dem schleswig-holsteinischen Kriege zu malen, von denen das Gefecht bei Kolding und die Vernichtung des Kieler Turnerkorps bei Flensburg (1852) durch ihre Wahrheit und Lebendigkeit den grössten Beifall fanden. Durch diese Erfolge ermuthigt, griff Bleibtreu auf die Freiheitskriege und in das Zeitalter Friedrichs des Grossen zurück und malte die Schlachten bei Grossbeeren, bei Aspern, an der Katzbach, eine Episode aus der Schlacht bei Waterloo, den Sturm auf das Grimmasche Thor in Leipzig

*) Eine Biographie Bleibtreus hat Pietschkei (Köthen 1877) herausgegeben.



und die Schlacht bei Crefeld. 1858 siedelte er nach Berlin über, wo ausser den schon erwähnten Bildern der Schlachten bei Aspern und Belle-Alliance eine Reihe geistvoller und lebendig gezeichneter Illustrationen zu »Deutschlands Kampf- und Freiheitsliedern« entstand. Mit dem Jahre 1864 begann seine fruchtbare Thätigkeit in der Verherrlichung preussisch-deutscher Siege, der er sich mit unermüdlicher Begeisterung und mit einer schöpferischen Kraft widmete, die stetig zunahm. Sein ursprünglich ernst und dunkel gehaltenes Kolorit nahm allmählig eine immer hellere und wärmere Färbung an, die sich schliesslich zu einer ungemein glänzenden, malerischen Technik ausbildete. Das bedeutendste der Werke, deren Stoffe dem zweiten Kriege gegen Dänemark entlehnt sind, ist der »Uebergang nach Alsen« (Berlin, Nationalgalerie), ein Bild von unmittelbarer schlagender Wahrheit in der Erfassung des Moments, voll fesselnder Gruppen und Einzelfiguren, die mit photographischer Treue dem Leben abgewonnen zu sein scheinen. Gleichwohl ist Bleibtreu kein Sklave der gemeinen Wirklichkeit in dem Grade, dass er auf eine künstlerische Komposition der geschichtlichen Szene verzichtete. Sowohl in der Komposition, als in der koloristischen Haltung spricht auf seinen Gemälden stets der Künstler das erste Wort. Dadurch gelingt es ihm, seine Werke über das Niveau des militärischen Genrebildes, wie es die frühere Generation der Berliner Militärmaler gepflegt, in die höhere Sphäre des Historienbildes zu erheben. Ausser dem Uebergange nach Alsen schilderte Bleibtreu noch einige andere Szenen aus dem schleswig-holsteinischen Kriege, wie z. B. die Gefechte am Königshügel und bei Oeversee. Der Krieg von 1866, den er in der Armee des Prinzen Friedrich Karl mitmachte, lieferte ihm eine noch reichere Ausbeute, als deren bestes Stück die grosse Darstellung der »Schlacht bei Königgrätz« (Berlin, Nationalgalerie) bezeichnet werden muss. Hier bildet den räumlichen wie den geistigen Mittelpunkt der ausgedehnten und malerisch fein abgestuften Komposition der König als der Höchstkommandirende mit seinen Paladinen und seinem zahlreichen Gefolge. Während im Mittelgrunde der Reiterkampf auf- und abwogt und im Hintergrunde ein brennendes Dorf und ein dunkles Gehölz die wirksame Folie bilden, entwickelt sich im Vordergrund die ruhigere Episode, welche den Beschauer zu eingehender Betrachtung der Details einladet. Durch energische Hervorhebung eines geistigen Mittelpunktes hat der Künstler eine vollkommene Einheit seiner mannigfaltigen Komposition und durch ein kräftiges, glänzendes Kolorit auch eine glückliche malerische Harmonie erzielt. Während des deutsch-französischen Krieges befand sich Bleibtreu im Hauptquartier des Kronprinzen und folgte, alle Hindernisse, welche ihm seine



zarte Körperkonstitution bereitete, überwindend, den wichtigsten Unternehmungen der III. Armee, die er seit 1871 in zahlreichen Bildern schilderte. Sein malerisches Genie wusste mit grossem Geschick die für seine Eigenart dankbarsten Momente ausfindig zu machen und den als prosaisch so sehr verrufenen, modernen Uniformen, vornehmlich den bayerischen und französischen, die schönsten koloristischen Wirkungen abzugewinnen. So war gleich sein erstes grösseres Bild aus dem deutsch-französischen Kriege, die Bayern vor Paris (das zweite bayerische Armee-korps jubelt nach dem siegreichen Gefechte bei Chatillon der feindlichen Hauptstadt entgegen), ein glücklicher Treffer. Die hellblauen Waffenröcke der Bayern vermählten sich mit dem satten Roth und dem dunklen Blau der Uniformen der gefangenen Franzosen zu einem kräftigen harmonischen Akkord. Der General v. Hartmann bildet den Mittelpunkt der Komposition, welche zahlreiche Gruppen umfasst. Frappante Lebendigkeit und Wahrheit der einzelnen Figuren ist ein schon gerühmter Vorzug Bleibtreus, der selbst seinen minder gelungenen Bildern einen unwiderstehlichen Reiz verleiht. Zu den letzteren gehört das mit dem eben erwähnten Bilde gleichzeitig zur Ausstellung gelangte Gemälde, welches den Moment behandelt, wo der französische General Reille am Abende der Schlacht bei Sedan dem Könige von Preussen den Brief des Kaisers Napoleon überbringt. Bleibtreu ist der Maler der Bewegung, nicht der ruhigen Erwartung, und darum liegt die Darstellung solcher Augenblicke seinem Talente weniger günstig. Doch ist ein grosses Gruppenbild ähnlicher Art, »der Kronprinz während der Schlacht bei Sedan« mit zahlreicher Umgebung, ausgezeichnet durch die Portraitähnlichkeit der Figuren und die Feinheit und Wahrheit der Beleuchtung. Unter den 1874 ausgestellten Bildern stand die Schlussepisode aus der Schlacht bei Wörth obenan. In den Gruppen der Soldaten, welche den durch das brennende Wörth reitenden preussischen Kronprinzen mit seinem Stabe jubelnd begrüssen, entfaltete er wiederum eine drastische Lebendigkeit und eine grosse Fülle koloristischer Reize. Der Tag von Sedan lieferte ihm den Stoff noch zu einem dritten Bilde, der Zusammenkunft Moltkes mit Wimpffen am Abende des ersten September. In einem nur von einer einzigen Lampe nothdürftig erhellten Gemache ist die Gesellschaft um einen Tisch gruppiert. Die schwache Beleuchtung giebt der ganzen Szene, deren schwerwiegende Bedeutsamkeit dem Beschauer in vollster Deutlichkeit entgegentritt, ein geheimnissvolles Gepräge, dessen Wirkung noch dadurch erhöht wird, dass von der Lampe ein greller Lichtschein auf ein an der Wand hängendes Bild Napoleon I. fällt, der wie zürnend auf die Besiegten herabzublicken scheint. Dieses pikante Zusammentreffen



ist keine Erfindung des Künstlers, sondern entspricht genau der Wirklichkeit. Besonders glücklich ist der Kontrast zwischen der eisernen Ruhe und Kaltblütigkeit der preussischen Heerführer sowie des an den Verhandlungen Theil nehmenden Kanzlers und dem leicht erregbaren aufbrausenden Naturel der Franzosen und ihrer theatralisch angehauchten Niedergeschlagenheit zum Ausdruck gebracht. In das Jahr 1877 fällt ein Konkurrenzentwurf für die Ausschmückung des Kaiserhauses in Goslar, den wir wegen des meisterhaft komponirten Mittelbildes, der höchst lebendig geschilderten Kaiserproklamation in Versailles, erwähnen. Die hinreisende Wirkung dieser Skizze war besonders dadurch erzielt worden, dass Bleibtreu von oben her, über dem Haupte des Kaisers einen breiten Lichtstrom in das Bild einführte. Mit solchen Lichteffekten hatte der Künstler schon früher glänzende, koloristische Erfolge erzielt und brachte sie auch später noch zur Anwendung, im Jahre 1877 auf der Darstellung jener Szene am Abende der Schlacht bei Gravelotte, als König Wilhelm die Siegesdepesche an die Königin schrieb. Im Hintergrunde die Flammen brennender Dörfer, welche die Umrisse der im Vordergrund befindlichen Figuren scharf markiren, dazu Fackelschein, schwarzer Rauch und Pulverdampf, im Ganzen ein phantastisches Nachtstück, welches auf eine feinere Detaillirung und tiefere Charakteristik verzichtete. Viel bedeutender nach dieser Seite hin ist »Napoleon auf der Flucht am Abend von Waterloo« (1878). Der besiegte Kaiser hat dem Drängen seiner Generale nachgegeben, er wendet seinem Glück und seinen Garden, in deren Reihen das feindliche Feuer furchtbare Lücken reißt, den Rücken und lässt seinem schnaubenden Rosse, wenn auch widerwillig die Zügel schiessen. Keine Faser zuckt in seinem ehernen, bronzefarbenen Angesichte; aber die fest zusammengepressten Lippen und die starr ins Leere blickenden Augen verrathen den Strom der Gefühle, welcher das Herz des gefallenen Imperators bewegt. Während zur Rechten des Beschauers französische Truppen im Abenddunkel fliehen, sieht man im Hintergrunde die Garde noch Widerstand leisten, unheimlich beleuchtet vom Feuer der platzenden Granaten, welches seinen grellen Schein auch auf den fliehenden Kaiser wirft. Die in den folgenden Jahren entstandenen Gemälde nach Momenten aus dem deutsch-französischen Kriege »Kaiser Wilhelm vor Paris« (1879), der »Angriff des sächsischen Armeekorps auf St. Privat« (1880) und der »Sturm der Württemberger auf Fröschweiler in der Schlacht bei Wörth« (1881) erhoben sich immer mehr über die von der zufälligen Wirklichkeit beherrschte Schilderung einer kriegerischen Episode zu dem Charakter von Historienbildern, welche die geschichtliche Bedeutung des dargestellten Moments klar erkennen lassen, und



bildeten so eine würdige Vorbereitung zu den monumentalen Aufgaben, welche der Künstler in den Jahren 1882—1887 zu lösen hatte. In der Herrscherhalle des zu einem Ehrentempel für das preussische Heer und seine Führer umgestalteten Zeughauses zu Berlin führte er eines der vier Wandgemälde in Wachsfarben aus, den »Aufruf an mein Volk« oder vielmehr die Musterung der Freiwilligen durch Friedrich Wilhelm III. vor den Thoren von Breslau, eine lebensvolle Szene, in welcher der Aufschwung der neugewonnenen Volkskraft zu begeistertem Ausdruck gelangt. In der angrenzenden Feldherrnhalle schilderte er den Angriff der preussischen Garde auf St. Privat, welcher einen entscheidungsvollen Moment in der Schlacht von Gravelotte bildete, und das Zusammentreffen der beiden Feldherren Blücher und Wellington am Abend der Schlacht bei Belle-Alliance. In diesen von höchstem dramatischen Leben erfüllten Wandgemälden ist alles Konventionelle, welches die alte Düsseldorfer Historienmalerei kennzeichnet, von der Bleibtreu seinen Ausgang genommen, abgestreift und das Abbild wirklichen Lebens zur objektiven Geschichtserzählung verklärt worden.

Otto *Knille* (geb. am 10. September 1832 in Osnabrück) ist gleichfalls aus der Düsseldorfer Schule hervorgegangen, gehört aber bereits zu denjenigen Malern, die Pariser Einflüsse erfuhren. Er blieb bis 1854 in Düsseldorf, wo er unter Sohn, Hildebrandt und Schadow studirt hatte, ging dann auf ein halbes Jahr nach Paris zu Couture und von da nach München, wo er vier Jahre lang lebte. Während dieser Zeit malte er mehrere Geschichtsbilder, welche von eingehenden antiquarischen Studien zeugten und durch korrekte Zeichnung und ein lebhaftes Kolorit hervorragten. Der »Tod des Gothenkönigs Totilas« (1855) und die »Leiche des Cid, welche die Mauren schreckt«, zwei Gemälde von genialem Wurf, sind die bedeutendsten unter diesen früheren Arbeiten. Ein kleineres Genrebild, ein paar Gothen, die nach der Eroberung Athens plündernd in den Tempel der Athene eingedrungen sind und wie gebannt vor dem Bilde der Göttin stehen, zeichnete sich durch vornehme und edle Haltung aus. Nachdem Knille noch drei Jahre in Italien zugebracht, erhielt er 1865 den Auftrag, das der Königin von Hannover gehörige Schloss Marienburg bei Hildesheim mit Wandgemälden nach Thüringer Sagen zu schmücken. 1866 siedelte er nach Berlin über und malte einige Genrebilder (z. B. Fiesole im Kloster S. Marco), die jedoch nicht über engere Kreise hinaus bekannt wurden. Erst durch eines der Velarien für die Siegesstrasse des Jahres 1871, den Aufruf zum Kampfe, errang er eine grössere Popularität. Ein glänzendes Kolorit verband sich mit einer edlen Formengebung und einer schwungvollen Komposition,



und diese Vorzüge steigerten sich noch in seinem 1873 entstandenen Hauptwerke »Tannhäuser und Venus« (Berlin, Nationalgalerie) zu einer harmonischen Farbenpracht und -gluth, welche den Höhepunkt des derzeitigen koloristischen Könnens darstellte, einer ungewöhnlichen Kühnheit der Erfindung und einer tadellosen Noblesse der Haltung, die von dem stark auf die Spitze gestellten Sūjet den Reiz gemeiner Sinnlichkeit fern hält. In der Auffassung des Gegenstandes bewegte sich Knille noch auf dem Boden der Düsseldorfer Romantik; aber er hatte ihre Formensprache durch seine klassischen Studien vertieft und geläutert und seine malerischen Mittel, Dank seiner Pariser Lehrzeit, erheblich reicher ausgebildet. Weit entfernt, wie Makart, durch das Farbenmaterial mit brutalem Ansturm auf die Sinne zu wirken, stellte er die Farbe gleichsam in den Dienst der Idee und durchgeistigte sie. Den Schauplatz der dargestellten Szene bildet die zauberische Grotte der Venus. Auf einem prächtigen, mit Perlmutter und edlen Steinen ausgelegten Sitz hat Tannhäuser geruht und seiner Laute liebliche Weisen entlockt. Die Göttin auf einem niedrigeren Sitze ihm zu Füßen hat den Melodien gelauscht, und als die Töne mächtiger und mächtiger answollen, brach ihre dämonische Liebesgluth mit unbezähmbarer Gewalt hervor. Ueber diesen Ausbruch entsetzt, ist Tannhäuser aufgesprungen. Er hat plötzlich die Teufelin erkannt, in deren Netze er sich verstrickt, und scheint in den Abgrund zu blicken, der sich vor ihm aufgethan. Die Göttin, durch sein leidenschaftliches Gebahren erschreckt, hebt sich, von Liebesehnsucht durchschauert, zu ihm mit bittender Geberde empor. Das gelbseidene Gewand ist ihr von der Schulter geglitten, und unverhüllt zeigt sich die Pracht des nackten Götterleibes. Ihr schöner Kopf ist in den Nacken gesunken, die Augen sind halb geschlossen, und im goldblonden Haar spielen zwei grünlich schillernde Schlangen. Eine Schaar von Amoretten steht der Göttin hilfreich zur Seite. Zwar ist einer der kleinen Kerle, der den Günstling seiner Herrin mit Blumenketten fesseln wollte, vor Schreck vom Lager herabgepurzelt, als Tannhäuser plötzlich emporfuhr und unter dem festen Griff der Hand eine Saite seiner Leier zersprang. Aber zwei andere zerren den Widerstrebenden am Mantel, und ein vierter, der mit einem Gefährten das Weite gesucht hat, schiesst noch im Fliehen einen Pfeil ab. Der Hintergrund verliert sich in märchenhaftes Dunkel. Die violetten, blauen und gelben Reflexe, welche die mit Perlmutter belegten Wände ausstrahlen, lassen die geheimnissvollen Herrlichkeiten der Venusgrotte nur ahnen. Der Körper der Venus ist keine akademische Abstraktion der Natur, keine kalligraphische Umschreibung gleich den Quellnymphen und den weiblichen Allegorien der modernen Franzosen,



sondern eine vollkommen naturalistisch durchgebildete, lebensvolle, aber durch ein vornehmes Stilgefühl der Trivialität des Modells entrückte Gestalt. Sie verkörpert jene Vermählung des klassischen und des romantischen Stils, welche Goethe im zweiten Theile des Faust als das Evangelium der modernen Kunst predigt, so vollkommen, wie kaum ein zweites aus der Berliner Schule hervorgegangenes Werk. Knilles ganze Kunst-richtung basirt auf dieser Verschmelzung des klassischen und des romantischen Ideals. Nach der Reorganisation der Kunstakademie erhielt er ein Lehramt als Vorsteher der Antikenklasse, und da zu gleicher Zeit die Staatsregierung ihr Augenmerk auf die Pflege der seit Ende der fünfziger Jahre gänzlich vernachlässigten monumentalen Malerei lenkte, den Auftrag, in friesartigen Wandgemälden für das neue Gebäude der Berliner Universitätsbibliothek die Hauptentwicklungsmomente der geistigen Bildung, der antiken, scholastischen, humanistischen und modernen in Athen, Paris, Wittenberg und Weimar zu versinnlichen. Im Anschluss an den gegebenen geschichtlichen Hintergrund suchte er für die Darstellung einer jeden Epoche ein Motiv ausfindig zu machen, welches ihm möglich machte, die Komposition ihres ceremoniell-repräsentativen Charakters zu entkleiden und gewissermaassen dramatisch zu vertiefen. Auf dem ersten Bilde, welches die griechische Kultur in ihrer harmonischen Ausbildung des Geistes und Körpers veranschaulichen sollte, bedingte das Thema eine Zweitheilung der Komposition: auf der einen Seite ist Plato mit seinen Schülern in philosophischem Gespräche dargestellt, auf der anderen die körperlichen Uebungen der Jünglinge in einem Gymnasium. Als Schauplatz des zweiten Bildes war die Sorbonne zu Paris, als Gegenstand eine Disputation vor Ludwig dem Heiligen gewählt. Den Mittelpunkt der Komposition bildet der König, welcher, von zwei Herolden umgeben, auf einem Throne sitzt und aufmerksam der Disputation zweier Dominikaner folgt, deren Katheder zu beiden Seiten des Thrones aufgestellt sind. Der Goldgrund des Bildes, von welchem sich die mit echt monumentalem Ernst behandelten Figuren in plastischer Schärfe abheben, wird nur hinter dem Throne durch einen gemusterten Teppich unterbrochen. Vor dem Pulte des rechts vom Könige perorirenden Mönches sitzt ein beleibter Bischof in reichem Ornat und prächtig gemaltem Purpurmantel, dessen feistes, stark geröthetes Gesicht von Beschränktheit förmlich strotzt. Zu ihm bildet das feine, intelligente Antlitz des hinter dem Bischof hockenden Schreibers einen wohlerwogenen Kontrast. Die Hohlheit scholastischer Weisheit wird durch die hageren, von Fanatismus durchglühten Physiognomien der Disputanten treffend gekennzeichnet. Dass der Zeitpunkt nahe ist, wo die Herrschaft des scholastischen Treibens



auf den Universitäten ihr Ende erreichen wird, deutet die von rechts erscheinende, hohe Gestalt Dantes an, in welchem sich mittelalterliche Philosophie und Gelehrsamkeit, bereits durchdrungen vom Geiste des klassischen Alterthums, verkörpern. Er steigt würdevoll die Stufen zur Rednerbühne empor, um die Stelle des Vertreters einer überwundenen wissenschaftlichen Richtung einzunehmen. Alle Köpfe sind aufs schärfste individualisirt und trotz der mehr dekorativen Bestimmung des Gemäldes von reichem geistigen Leben erfüllt. Noch bewegter ist die Komposition des dritten Bildes: die Begrüssung der Reformatoren durch die Humanisten in Wittenberg. Um den geistigen Gehalt der weltumwälzenden Epoche wenigstens in kurzen Zügen zu kennzeichnen, suchte der Künstler Ursache und Wirkung in einen lebendigen Zusammenhang zu bringen und durch wenige, aber charakteristische Figuren die Motive anzudeuten, aus welchen die reformatorische Bewegung erwachsen ist. Im Gefolge der Humanisten, welche Luther, seinen fürstlichen Beschützer, Friedrich den Weisen, und seine Mitstreiter begrüßen, sieht man die Vertreter der Volksklassen, auf die sich die religiöse und soziale Revolution stützen konnte: einen fahrenden Schüler, einen Landsknecht, Männer und Frauen aus dem Volke, die sich mit Widerwillen von zwei Dominikanermönchen abwenden, welche unter dem Schutze des päpstlichen Banners ihren Ablasskasten auskramen. So scheidet sich der Fries in drei Gruppen, welche durch lebensvolle Figuren die bewegenden Kräfte des Zeitalters versinnlichen: die Reformatoren in ihrer ersten geistigen Arbeit, welche auch durch die Farbe symbolisirt wird, durch das Schwarz und Grau der Talare, — Luther als Augustinermönch in schwarzer Kutte jugendlich und feurig, — dann die Gruppe der Humanisten, welche in Kostümen und Bewegung schon den heiteren Geist der Renaissance widerspiegeln und demgemäss auch sich in lichterem Tönen von dem fein gemusterten Goldgrund abheben; endlich die Mönche, in ihrem beschränkten Hochmuth als die Repräsentanten kirchlicher Bedrückung und zur Empörung reizender Unduldsamkeit gedacht. An dem Gegenstande des vierten Frieses scheiterte dagegen die Kraft des Künstlers. Unter dem Schlagworte »Weimar 1803« sollte die geistige Kultur der goldenen Zeit unserer Literatur und Wissenschaft durch ihre Hauptvertreter versinnlicht werden, und da hier so verschiedenartige Geister, wie Pestalozzi und Iffland, Klopstock und Heinrich von Kleist, Schleiermacher und Blumenbach u. dgl., vereinigt werden sollten, musste der Künstler sich auf eine rein äusserliche Zusammenfassung der einzelnen Gruppen beschränken, deren Mittelpunkt die Kolossalbüste des Jupiter von Otricoli bildet, vor deren Postament die Personifikation der Dichtkunst sitzt. Durch die Einfügung



einer allegorischen Figur in die realistisch gehaltenen Portraitgestalten wurde überdies ein fremdartiges Element eingeführt, welches auch den künstlerischen Werth der Komposition erheblich unter die des dritten und vierten Frieses herabdrückt.

Diese bedeutungsvolle, zumeist mit Glück gelöste Aufgabe beschäftigte den Künstler bis 1884. Im folgenden Jahre gab er seine bis dahin geübte Lehrthätigkeit an der Hochschule für die bildenden Künste auf und übernahm die Stelle des Vorstehers eines Meisterateliers. Seitdem hat er sich wieder dem kleineren Staffeleibilde gewidmet *).

Die Reihe derjenigen Berliner Maler, welche ihr koloristisches Können in Paris erweiterten, eröffnen zwei Schüler Kolbes (s. Bd. II, S. 452), Bouterweck und Eybel. Friedrich *Bouterweck* (geb. um 1800 in Tarnowitz in Schlesien) begab sich frühzeitig, nachdem er die Schule Kolbes durchgemacht, zu Delaroche nach Paris. Seine ersten Werke, die er noch als Schüler Kolbes ausstellte, eine »Spinnerin« (1828), eine »Sibylle, durch eindringende Soldaten gestört« und »Hagen und die Donaunixen« (1830), fanden wenig Beifall. Als er jedoch 1836 von Paris aus vier Bilder nach Berlin schickte, »Tobias opfert die Leber des Fisches«, »Romeos Abschied von Julia«, eine »arabische Schildwache« und »ein Mädchen, welches sein Haar aufflechtet«, zeigten sich bereits in vortheilhafter Weise die Einwirkungen der französischen Schule. Doch übertrafen die Genrebilder die historischen Kompositionen. Bouterweck kehrte nicht mehr nach Berlin zurück. Er nahm in Paris seinen bleibenden Aufenthalt, der nur durch weite Reisen unterbrochen wurde, und starb daselbst 1867. Von seinen späteren Gemälden fanden »Isaak und Rebekka« (1840), »Jakob und Rahel« (1844), die »Taufe des Kämmerers der Mohrenkönigin« (1848) und »Karl der Grosse in Argenteuil« besonderen Beifall.

Adolf *Eybel* (1808—1882) bildete sich ebenfalls bei Delaroche weiter aus, kehrte aber, nachdem er von Paris aus eine »Aehrenleserin« 1836 als Probe seiner Fortschritte in die Heimath geschickt hatte, nach Berlin zurück, wo er in der Folgezeit Lehrer an der Akademie und Professor wurde. Im Jahre 1846 errang er mit einem umfangreichen Historienbilde »der grosse Kurfürst in der Schlacht bei Fehrbellin« einen Erfolg, den er nachmals nicht mehr in den Schatten stellte. Das Bild, im königlichen Schlosse befindlich, zeichnet sich durch eine klare Komposition, durch Wärme des Kolorits und durch eine echt dramatische Auffassung

*) Knille hat sich auch als Illustrator, mit besonderer Vorliebe für das griechisch-römische Alterthum, bethätigt und eine fesselnde Schrift unter dem Titel »Grübeleien eines Malers über seine Kunst« (Berlin 1887) herausgegeben.



und Behandlung des Vorgangs aus. Ein historisches Genrebild »Richard Löwenherz mit seinem Hofe dem Gesange Blondels lauschend« (1850) erfreute sich nicht des gleichen Beifalls. In der neuen Schlosskapelle malte Eybel zwölf Reformatoren an den Pfeilern einer Nische. Später trat seine künstlerische Produktion hinter seiner Lehrthätigkeit zurück.

An der Spitze der jüngeren Generation von Historienmalern, welche nach Paris wallfahrteten, steht Otto *Heyden* (geb. 8. Juli 1820 in Ducherow in Vorpommern). Er studirte anfangs Theologie, widmete sich aber 1843 dem Studium der Malerei, dem er an der Berliner Akademie unter Wach und Klöber oblag. 1847 ging er nach Paris in das Atelier Cogniets, in welchem er bis 1848 blieb, und war dann von 1850—1854 in Italien, besonders in Rom und Sicilien, thätig. Einige Genrebilder und Landschaften (»die heimkehrende Winzerin«, »das römische Forum« u. a. m.) waren die Früchte dieses italienischen Aufenthalts. Auch malte er während desselben mehrere Bildnisse, welche eine entschiedene Begabung für das Portraitfach bekundeten. 1855 vollendete er eine grössere Komposition »Hiob, umgeben von seinen Freunden«, welche für das Museum in Stettin angekauft wurde. Auf der Ausstellung von 1856 erschien er mit einem männlichen Portrait, welches zu den vorzüglichsten der Ausstellung gerechnet wurde, mit »einer italienischen Schnitterin«, von »grossartiger Auffassung, warmer, klarer Färbung und poetischem Eindruck«, und mit einem grossen Historienbilde »die Stiftung der Universität Greifswald«. Die Scene des letzteren Bildes geht in der Nikolaikirche zu Greifswald vor sich und stellt den Augenblick dar, wo Herzog Wratislaw IX. dem vor dem Altare knieenden Bürgermeister Rubenow als Rector magnificus die beiden silbernen Scepter, die Insignien der Macht, übergiebt. Heyden war Zögling der Greifswalder Universität gewesen und schenkte dieses Gemälde, dem man eine treue, lebensvolle Darstellung nachrühmte, bei Gelegenheit der Jubelfeier der Hochschule für ihre Aula. Er ward dafür zum Ehrendoktor promovirt. In der nächstfolgenden Zeit schuf er noch zwei grössere Historienbilder: »Boguslaw X. auf seiner Wallfahrt nach Jerusalem von Seeräubern überfallen« (Stettin, Museum) und »Feldmarschall Schwerin in der Schlacht bei Prag« (Berlin, königl. Schloss). Nebenher war er als Portraitmaler mit wachsendem Erfolge thätig. Ein Bildniss des damaligen Prinzen von Preussen erfreute besonders durch Einfachheit der Auffassung und schlichte Wahrheit. Es erwarb ihm die Gunst des Prinzen in hohem Grade, und als 1866 der Krieg mit Oesterreich ausbrach, machte er den Feldzug im Hauptquartier des Kronprinzen mit. Mehrere figurenreiche Episoden aus der Schlacht bei Königgrätz: »Der König reitet in den Nachmittagsstunden über das



Schlachtfeld« (Berlin, Nationalgalerie), »die Begegnung des Kronprinzen und des Prinzen Friedrich Karl«, »das Eingreifen der II. Armee« und »der König übergibt dem Kronprinzen den Orden pour le mérite am Abend auf dem Schlachtfelde« beschäftigten den Künstler neben den Portraits von Bismarck und Moltke bis zum Jahre 1869. Unbeschadet der streng geschichtlichen Treue in der Schilderung des Vorgangs, welche seine hohen Auftraggeber verlangten, wusste er durch eine klare und übersichtliche Komposition und durch ein kräftiges, wenn auch nüchternes Kolorit den künstlerischen Charakter seiner Schöpfungen zu wahren und dieselben über die blosser Illustration eines bedeutungsvollen Moments zu erheben. 1869 unternahm er eine Reise nach dem Orient, als deren erste Frucht der »Teppichbazar von Kairo« schon 1870 auf der Ausstellung erschien. Später folgten noch ein »zweiter Bazar in Kairo«, »Strassenleben in Kairo«, »Pferde- und Kameelmarkt der Beduinen in Kairo« und mehrere landschaftliche Darstellungen vom Suezkanal und den Nilufern. Kann Heyden hinsichtlich der Pracht und Wärme des Kolorits mit den ersten Orientmalern Berlins, mit W. Gentz und G. Richter, nicht wetteifern, so haben seine Darstellungen orientalischen Lebens doch wegen der treuen und ungeschminkten Wiedergabe des Gesehenen einen gewissen ethnographischen Werth.

Den deutsch-französischen Krieg machte Heyden beim Generalkommando des fünften Armeekorps mit. Die lebensvolle Darstellung des »Besuchs des deutschen Kaisers bei den Verwundeten in der Nationalgalerie von Versailles« war die werthvollste Frucht seiner in diesem Kriege gemachten Studien. Auch auf dem Gebiete der monumentalen und dekorativen Malerei hat sich Heyden versucht. Auf der Kunstausstellung von 1878 erschien eine grosse mythologische Komposition »Apollo mit den Musen und Grazien« in den Wolken schwebend, welche der Künstler zugleich für den Vorhang des Posener Stadttheaters verwerthete. Einer solchen Aufgabe, welche eine freie, schöpferische Phantasie erfordert, war Heyden, dessen Stärke in der Auffassung und treuen Wiedergabe des realen Lebens liegt, freilich nicht gewachsen. Auch seinem schweren, ins bräunliche spielenden Kolorit gebricht es an der Leichtigkeit und Flüssigkeit, die für derartige poetische Stoffe nothwendig ist. Bei weitem glücklicher war er in einem die Einsetzung des Abendmahls darstellenden Wandgemälde in der Dankeskirche zu Berlin (1883), welches sich durch Lebendigkeit der Charakteristik und durch Kraft und Klarheit der Farbe in gleichem Maasse auszeichnet. In der neuesten Zeit hat er ausser gefälligen, nur im Kolorit zu matten Genrebildern aus dem italienischen Volksleben (»Madonnenfest zu Subiaco«) vorzugsweise Bildnisse gemalt,



von denen besonders die weiblichen durch geistvolle Auffassung hervorragend sind.

In der Bildnissmalerei lag auch der Schwerpunkt der künstlerischen Thätigkeit von *Gustav Richter*, obwohl er mit Geschichtsbildern seinen Ruf begründet hatte. Am 3. August 1823 zu Berlin geboren, bildete er sich auf der dortigen Akademie und besonders bei E. Holbein aus, ging dann nach Paris, wo er sich von 1844—1846 aufhielt und zeitweilig im Atelier von Leon Cogniet thätig war, welcher damals für den ausgezeichnetsten Koloristen der französischen Schule galt und zur Zeit, wo Richter nach Paris kam, mit seinem Gemälde »Tintoretto am Todtenbette seiner Tochter« grossen Ruhm geerntet hatte. (S. Bd. I. S. 183.) Ein ähnliches Bild sollte auch den Ruhm seines deutschen Schülers begründen, der jedoch noch geraume Zeit brauchte, ehe er die in Paris gewonnenen Eindrücke zu jener glänzenden koloristischen Virtuosität ausbildete, welche seine reifsten Schöpfungen kennzeichnet. Der Einfluss Cogniets hat nicht so durchgreifend auf Richter gewirkt, dass sein Kolorit und seine künstlerische Auffassung einen plötzlichen Um- und Aufschwung erfahren hätten. Einige Aquarelle und Zeichnungen mit farbigen Stiften, welche Richter in Paris und Italien, wohin er sich aus der französischen Hauptstadt begab, während der Jahre 1846—1849 ausgeführt hat, bieten durchaus nichts, was irgendwie koloristisch hervorragend wäre. Es sind Blätter theils in dem scharfen, trockenen Stile eines Horace Vernet, theils in der eleganten, oberflächlichen Manier Cogniets, der zwar ein vortrefflicher Kolorist war, aber in der Charakteristik der Köpfe nicht in die Tiefe drang und auch in der Komposition am Theatralischen haften blieb. Ein sehr frühes Selbstportrait des Künstlers, welches auf der unmittelbar nach seinem Tode in der Berliner Nationalgalerie veranstalteten Ausstellung seiner Werke (Mai 1884) zu sehen war, die uns erst einen Einblick in Gustav Richters künstlerischen Entwicklungsgang verstattet hat, lehrte, dass derselbe sich schon bei Holbein sehr achtbare koloristische Fertigkeiten erworben hatte. Auch die Bildnisse, welche Richter seit seiner Rückkehr aus Italien bis zum Beginn der sechsziger Jahre gemalt hat, zeigen durchaus noch nicht jene blendenden malerischen Eigenschaften, die wir an den Schöpfungen der späteren sechsziger und siebenziger Jahre zu schätzen haben. Wie jene Ausstellung lehrte, hat erst eine 1861 unternommene Reise nach dem Orient und Aegypten die koloristischen Fähigkeiten Richters zu voller Reife gebracht.

Nach dreijährigem Aufenthalt in Italien, besonders in Rom, kehrte er in seine Vaterstadt zurück, wo er bei den Wandmalereien im Neuen Museum Beschäftigung fand. Dort führte er nach fremden Entwürfen im



Saale des nordischen Museums drei von den Friesbildern in stereo-
 chromischer Manier aus: Baldur, die Walküren und Walhalla. Schon vorher,
 1852, war er auf der akademischen Kunstausstellung mit einem Bildniss
 seiner Schwester erschienen, welches alle übrigen weiblichen Bildnisse
 der Ausstellung in den Schatten stellte. Dasselbe offenbarte so ungewöhn-
 liche Vorzüge, dass selbst Friedrich Eggers im »Deutschen Kunstblatte«
 in den Chor der Bewunderer einstimmt und die »seltene Meisterschaft
 der Behandlung« an diesem Werke rühmt, das er den Portraits alter
 Meister gleichstellte. »Man konnte nicht genug, so schrieb er, die Kar-
 nation des schön geformten Halses, den natürlichen Glanz des Haares,
 die einfache Anordnung bewundern, wodurch sich der Künstler mit einem
 Schlage in ursprünglicher Genialität den bewährtesten Meistern des Faches
 anschliesst.« Wir, die wir den Vortheil besitzen, die inzwischen ver-
 flossene Zeit geschichtlicher Entwicklung überschauen zu können, sehen
 in diesem Bilde nur einen geistvollen und feinfühligem Versuch des Fort-
 schreitens innerhalb der von Eduard Magnus eröffneten Richtung. Ein
 feines Spiel des Lichts, eine zarte Modellirung, eine vornehme Haltung
 und ein starker Zusatz von Sentimentalität verbinden sich zu einer ge-
 fälligen Harmonie, welche jedoch noch keine eigenthümlichen Züge be-
 sitzt. Im Jahre 1852 hatte sich Richter auch an den Transparentgemälden,
 welche der Unterstützungsverein der Künstler seit 1844 alljährlich um
 die Weihnachtszeit unter Gesangsbegleitung dem Publikum vorzuführen
 pflegte, mit einer Auferweckung der Tochter des Jairus betheiligt. Die
 Komposition gefiel dem Könige derartig, dass er dem Künstler den Auf-
 trag gab, dieselbe in grossem Maassstabe in Oel auszuführen. Das Ge-
 mälde, welches im Jahre 1856 vollendet wurde und sich gegenwärtig in
 der Nationalgalerie befindet, wurde dem Publikum zum ersten Male auf
 der Kunstausstellung der Akademie sichtbar und rief einen Enthusias-
 mus hervor, der nur mit demjenigen zu vergleichen ist, mit welchem
 vierzehn Jahre früher die Belgier aufgenommen worden waren. All' die
 technischen Errungenschaften der modernen belgischen und französischen
 Schule fanden sich hier zum ersten Male in einem deutschen Bilde ver-
 einigt, welches sich zugleich in seiner Auffassung und Charakteristik der
 heiligen Figuren ganz auf den Boden der modernen religiösen Anschauung
 stellte. In bewusstem Gegensatz zu dem dogmatisch-theologischen Stand-
 punkte eines Cornelius und Overbeck löste Gustav Richter, wohl nicht
 unbeeinflusst von der Strauss'schen Darstellung Christi als des Ideal-
 menschen, aus der Erzählung des Evangelisten Markus den menschlichen
 Kern heraus. Kam Richter so auf der einen Seite der halbrationalisti-
 schen Religionsanschauung der grossen Masse der Gebildeten entgegen,



so huldigte er andererseits rückhaltslos dem Schönheitsbedürfniss, welches glücklicherweise eben diese Menge noch beseelt. Die Realität der modernen Auffassung gab sich nur in der fleissigen, naturalistischen Durchbildung der Einzelformen kund. In der Farbe und in der Beleuchtung schlug Richter dagegen eine romantische, noch an die Düsseldorfer Schule erinnernde Stimmung an. Die Komposition ist nicht frei von jenem theatralischen Anstrich, welcher den Historienbildern der Pariser Schule eigenthümlich ist: die Art, wie der Heiland mit vorgerücktem rechten Fusse und ausgebreiteten Händen das Auferstehungswort spricht, hat etwas vom Pathos der Bühne, von der Haltung des lebenden Bildes. Wie sehr der Maler daneben aber auch zarter, inniger Empfindungen Herr war, zeigt die meisterhafte Darstellung des jungfräulichen Kindes, welches langsam die Augenlider, auf denen noch eben ein schwerer Bann gelegen, öffnet, während das Leben allmähig in die Adern zurückkehrt. Die weisse Haut des Angesichts, die von dem rosigen Schimmer des von neuem pulsirenden Blutes leicht gefärbt wird, das fein geschnittene Kinn und die dunklen, träumerischen Augen, der äusserst zart modellirte Arm und die bei aller Tiefe und Gluth doch duftige Färbung — das alles sind Merkzeichen, die später für die künstlerische Individualität Richters charakteristisch wurden. In München und Düsseldorf, wo man noch an eine strengere, mehr kirchliche Auffassung biblischer Szenen gewöhnt war, fand das Gemälde geringeren Beifall als bei den Berlinern, welche den Künstler enthusiastisch feierten. Allen voran ging der Künstlerverein, welcher dem Gefeierten zu Ehren im November 1856 ein Fest veranstaltete.

In demselben Jahre brachte Richter ein weibliches Portrait, Kniestück in Lebensgrösse, zur Ausstellung, von welchem Friedrich Eggers sagte: »In diesem Werke steht die Technik auf einer Höhe, dass man nicht von ihr reden muss: sie dient in edelster Weise nur dem Zwecke, ein klar und rein in sich ruhendes Menschenbild im unvergänglichen Lichte der Kunst verklärt zu zeigen.« Die nächsten Jahre bis zum Antritt der orientalischen Reise waren fast ausschliesslich der Bildnissmalerei gewidmet. Aber die Früchte dieser Thätigkeit waren, soweit uns dieselben durch die erwähnte Ausstellung bekannt geworden sind, nicht durchweg erfreulich. Wenn man auch zugeben muss, dass die Persönlichkeiten und die Tracht der Dargestellten nicht gerade dankbare künstlerische Vorwürfe waren, so ist doch auch manches an der malerischen Behandlung auszusetzen. Der Fleishton ist oft fleckig, hie und da verblasen, der Modellirung fehlt es an Geschmeidigkeit und den Farbenflächen an jener Sicherheit der Beherrschung, welche die Wirkung der plastischen



Kunst zu erreichen weiss. Das Arrangement ist nicht sehr geschmackvoll, nicht malerisch im allgemeinen Sinne des Worts, und vor allem war der Beleuchtung noch nicht die entscheidende Mitwirkung eingeräumt worden.

Nachdem Richter 1858 noch ein zweites Transparent für die Weihnachtsausstellung »Moses mit den Gesetzestafeln« gemalt hatte, erhielt er 1859 vom Könige Max von Bayern den Auftrag, den »Bau der ägyptischen Pyramiden« für das Maximilianeum in München zu malen. Er begab sich, um Studien für dieses Bild zu machen, 1861 nach Aegypten, von wo er mit reich gefüllten Mappen zurückkehrte, deren Inhalt er neben der Ausführung seines grossen Werkes allmählig in kleineren Oelbildern, Aquarellen und Zeichnungen entleerte. Von den Zeichnungen ist ein Theil in dem Prachtwerke über Aegypten von G. Ebers in Holzschnitt reproduziert worden. Dreizehn Jahre hat der Maler gebraucht, bis sein grosses Werk zur Vollendung heranreifte, und dieser lange Zeitraum ist nicht ohne Einfluss auf den Gesamtcharakter des Bildes geblieben. Wir haben keine einheitliche, einen geschichtlichen Moment darstellende Komposition vor uns, keine Gruppierung und Unterordnung der Nebenfiguren um und unter eine Hauptperson oder -handlung, überhaupt keine Handlung im dramatischen Sinne, sondern eine Sammlung einzelner Figuren und Szenen, die den Eindruck einer glänzenden Theaterdekoration mit lebenden Bildern machen. Das Theatralische der modernen Historienmalerei haftet auch diesem Bilde an, aber doch nicht bis zu dem Grade, dass die Bewunderung einer koloristischen Leistung, wie sie bis 1872 in Berlin noch nicht zu Tage getreten war, dadurch beeinträchtigt werden konnte. Aus den Trümmern des alten Aegyptervolkes, wie es noch heute in einigen mehr oder minder verkommenen Rassen fortlebt, rekonstruirte Richter jenes gewaltige Volk von Despoten und Sklaven, das die kolossalen Steinhaufen im Wüstensande aufthürmte. Sein farbiger Pinsel belebte die verblichenen Gewänder und Schmuckgegenstände, welche die Gräber herausgegeben haben, mit altem Glanze, und der Himmel und die glühende Sonne des heutigen Orients gaben die Lichtmassen her, die sich in den mannigfaltigsten und feinsten Abstufungen über die figurenreiche Komposition ergiessen. Jede Figur an sich ist eine sorgfältige Studie nach der Natur, die wie ein Einzelbild behandelt ist und als solches betrachtet sein will. Mit ungeheurem Fleiss ist aus einer Reihe von farbigen Steinen ein glänzendes Mosaikbild zusammengesetzt worden.

In dem Mangel dramatischer Kraft lag die Grenze, welche der ausserordentlichen Begabung Richters gezogen war. Er theilte diesen Mangel



jedoch mit vielen seiner hervorragendsten Kunstgenossen, einen Mangel, der vielleicht mehr im Zeitcharakter als im Charakter des Einzelnen begründet ist. Bei allem Idealismus in Farbe und Form war auch Richter ein gewisser kritischer Zug eigenthümlich, der die Schwingen seiner Phantasie an ihrer vollsten Entfaltung hemmte. Darum wandte er sich auch mit Vorliebe der Einzelfigur, insbesondere dem Portrait zu. Seine »Aegypterin«, seine »Odaliske«, sein »neapolitanischer Fischerknabe«, drei Brustbilder unter Lebensgrösse, haben seinen Namen volksthümlicher gemacht als der mühevollen Aufbau der ägyptischen Pyramiden. Richter wurde bald der bevorzugte Portraitmaler der Aristokratie und des reichen Bürgerstandes. Keinem zweiten gelang es so, die Noblesse der Erscheinung und den Adel des Geistes formell und koloristisch zu einem harmonischen Ausdruck zu bringen. Der Schmelz seines Kolorits gab der Dame der Aristokratie einen leicht sentimental, schwärmerischen Anflug. Er wusste die vornehme Blässe des Teints bis in die feinsten Farbennüancen, eine marmorglatte Haut, durch welche die blauen Adern durchschimmern, mit einer Zartheit wiederzugeben, wie wir sie nur noch bei einem älteren Meister, bei dem Venezianer Palma il vecchio, finden. Bei dem Bestreben, das Fleisch allzu durchsichtig und perlzart zu gestalten, verfiel Richter allerdings bisweilen ins Gläserne und Porzellanartige. Doch erklären sich diese Schwächen seiner Kunst zum Theil aus der Menge seiner Aufträge, denen er sich nicht zu entziehen vermochte, die er aber nicht immer in glücklicher Stunde zum Abschluss brachte. Am Anfang der Periode seiner vollen Reife steht das Bildniss des Malers Huguët (1862), welches jedoch durch den Glanz der äusseren Apordnung von dem Portrait des Malers Eduard Hildebrandt in ganzer Figur (1865, im städtischen Museum zu Danzig) übertroffen wird. Derselben Periode gehören die Bildnisse des Sultans Abdul Aziz Khan (1867) und des türkischen Gesandten in Berlin, Aristarchi Bey, (1869) an, welche zeigen, wie sehr Richter weichlichen, träumerisch veranlagten Charakteren gerecht werden konnte. Im Uebrigen kam er im männlichen Bildniss nicht über die Wiedergabe äusserer Vornehmheit, persönlicher Liebeshwürdigkeit und eleganter Ritterlichkeit hinaus. Als Muster aus diesem Gebiete seines künstlerischen Schaffens gilt das Portrait des Fürsten von Pless in der Uniform eines königl. Oberstjägermeisters, welche dem Maler Gelegenheit bot, seine koloristischen Mittel voll zu entfalten, aber doch nur so maassvoll, dass die Wirkung des geistvollen Kopfes und der meisterhaft gemalten Hände durch den Farbenglanz nicht beeinträchtigt wurde. Weniger gelang ihm die Wiedergabe des Kraftvollen und Heldenhaften. In dem Portrait des Kaisers Wilhelm, welches Richter für das Kasino des



Vereins christlicher Kaufleute in Breslau gemalt hat und das den Monarchen in der Uniform der schlesischen Kürassiere darstellt, ist die herzegewinnende Liebenswürdigkeit des ritterlichen Helden am meisten zu Ausdruck gekommen, die geschichtliche Persönlichkeit in ihren charakteristischen Eigenschaften aber nicht erschöpft worden. Ein Brustbild des Kaisers, welches ihn mit aufgeknöpftem Uniformrock und in weisser Weste darstellt (1877), zeigte die hervorstechendsten Charakterzüge des greisen Herrschers deutlicher, als jenes lebensgrosse feierliche Bildniss. Im Jahre 1878 portraitierte Richter auch die deutsche Kaiserin in einem einfachen, sparsam gefärbten Brustbilde, welches zwar seinen Frauenbildnissen aus den Kreisen der Aristokratie und der Finanzwelt an Glanz der Inszenierung nicht gleichkommt, durch die Feinheit in der Charakteristik aber viele seiner glänzendsten Portraitschöpfungen übertrifft. Die Reihe der Frauenbildnisse aus der Zeit seiner Reife eröffnet dasjenige der Fürstin Carolath (1872) und der Grossfürstin Wladimir von Russland (1873, Schloss zu Schwerin). Auf dem Portrait der ersteren, welche in ganzer Figur vor einem Kamin sitzend, eine grosse Dogge zu den Füßen, dargestellt ist, löste der Maler ein schwieriges Farbenproblem, indem er zu der blüthenweisen Hautfarbe des edlen Angesichts und der klassisch geformten Arme ein schneeiges, leichtes Gewand in Gegensatz brachte. In dem Bildniss der Gräfin Karolyi (1878) gipfelten die koloristischen Fähigkeiten Richters, die Gediegenheit seiner Malweise, welche er bisweilen auch über das Duftige hinaus zu einer körnigen und plastischen Festigkeit zu bringen wusste, und sein feiner Geschmack in der Art, eine fesselnde Erscheinung in das günstigste Licht zu rücken. Dass ihm über dem vornehmen Zug seines Wesens nicht das Vermögen einer scharfen Charakteristik, soweit es sich um Frauenbildnisse handelt, verloren ging, bewies unter anderen das Portrait einer Bankiersfrau, welches auf der Kunstausstellung von 1876 zu sehen war. Mit grösster Feinheit, nicht ohne leise Ironie, kennzeichnete er in der Haltung der Dame, im Arrangement, in ihrer Pose die gesellschaftliche Sphäre, der sie angehörte. Als die Krone seiner Frauenbildnisse gilt das der Königin Luise (1879, im städtischen Museum zu Köln), weniger ein streng geschichtliches Portrait, als eine ideale Verkörperung des Schutzgeistes des preussischen Volkes, welche durch einen Farbenreiz von äusserster Zartheit und Harmonie verklärt ist. Wie ein Stern aus dunkler Nacht hebt sich die leuchtende Gestalt der Königin, welche, mit einem weissen, am Saume mit Gold gestickten Gewande und einem schwarzen, hermelinbesetzten Sammetmantel bekleidet, die Stufen der Vorhalle eines Schlosses hinabsteigt, von einem schwarz bewölkten Himmel ab, und wie symbo-



lisch glänzt der Stern auf ihrem Diadem. Von den Bildnissen seiner letzten Jahre sind noch diejenigen einer jungen, schwarzhaarigen Brasilianerin, welche in einem Parke sitzt (1879), der Gräfin Dönhoff (1882) und seiner Gattin (1883) zu erwähnen.

Sein Familienleben gab ihm den Stoff zu einer Gruppe von Gemälden, welche die Mitte zwischen Portrait und Genre halten und ebenso anziehend durch ihre Komposition, wie durch ihren geschmackvollen malerischen Vortrag sind, der sich namentlich in den Seitenstücken »Evviva!« (1873), den Meister darstellend, welcher einen nackten Knaben als jugendlichen Bacchus, in der Rechten einen Champagnerkelch schwingend, zum Fenster heraushebt, und »Mutterglück« (seine Gattin mit einem jüngeren Kinde auf dem Arme), zu einer Kraft und Tiefe des Tons entwickelt, den Richter auf seinen Portraitschöpfungen nur selten erreicht hat. Der »Löwenritt«, ein nackter Knabe, welcher auf dem ausgestopften Kopfe eines Löwenfells reitet, ein Bettschirm, auf welchem eine Allegorie auf Liebe, Schlaf und Traum durch vier Knaben dargestellt ist, die »Rêverie«, die Halbfigur einer auf einem Ruhebette liegenden jungen Frau, welche die emporgehobenen Hände über dem Haupte zusammenschlingt, und das kleine Genrebild »Beim Abstäuben« gehören ebenfalls diesem Kreise von Bildern an.

Wie die erste Reise nach dem Orient, hatte ihm auch eine 1873 unternommene Reise nach der Krim, wo er sich längere Zeit in Livadia aufhielt, die Motive zu einigen Racestudien geliefert, von welchen er die ganze Figur eines kleinen Zigeunermädchens, das sich in einem Weinberge mit grossen Trauben beladen hat, das Brustbild eines Zigeunerknaben und die Halbfiguren zweier junger Zigeunerfrauen bildmässig mit starker plastischer Wirkung ausführte*). Ganz vereinzelt stehen in seinem Werke zwei Genrebilder nach antiken Motiven da: ein »Dankopfer vor Aeskulap« und »Pygmalion« in seiner Werkstatt im Augenblick, wo das Werk seiner Hände aus dem kalten Stein in das warme Leben überzugehen beginnt. Nur ein Kolorist, welcher über alle Mittel der Farbe verfügt, durfte sich an die Aufgabe, das allmälige Hinüberwachsen des rosigen Fleischtons in den weissen Stein malerisch darzustellen, wagen, und Richter hat diese Aufgabe in glänzender Weise gelöst.

In der Klarheit, dem durchsichtigen Glanz und dem Schmelz des Kolorits, in der Reinheit der Zeichnung, der Vornehmheit der Auffassung und dem Geschmack der Anordnung ist Gustav Richter von keinem

*) Gustav Richters Hauptwerke sind in vortrefflichen photographischen Nachbildungen von der photographischen Gesellschaft in Berlin (1885, zwei Bände) herausgegeben worden.



deutschen Bildnissmaler seiner Zeit erreicht worden, und in der Wiedergabe weiblicher Schönheit und Anmuth hatte er es zu einer Virtuosität gebracht, welcher nichts Unzulängliches anhaftete und die gleich seinen übrigen künstlerischen Fähigkeiten noch nichts von ihrer Frische eingebüsst hatte, als er am 3. April 1884 aus dem Leben schied.

Stärker als bei Richter zeigt sich der französische Einfluss in den Hauptwerken von Rudolf *Henneberg* (geb. 13. September 1825 zu Braunschweig), welcher erst verhältnissmässig spät seinem Drange zur Kunst nachgeben konnte. Auf den Wunsch seiner Familie musste er sich der Rechtswissenschaft widmen und war bereits als Auditor am Stadtgericht seiner Vaterstadt thätig gewesen, ehe er 1850 seine Studien auf der Akademie zu Antwerpen beginnen durfte. Die belgische Schule gewann jedoch keinen Einfluss auf ihn, da er sich schon 1851 nach Paris begab, wo er in das Atelier von Couture eintrat. Er blieb in demselben nur wenige Monate, da seiner romantischen, auf das Ideale gerichteten Sinnesart das äusserliche Treiben in Coutures Atelier nicht behagte. Eine 1877 in der Berliner Nationalgalerie veranstaltete Ausstellung seines gesamten künstlerischen Nachlasses, von welchem ein Theil später in das herzogliche Museum zu Braunschweig gelangt ist, gab Gelegenheit zu einem genauen Einblicke in den Entwicklungsgang eines Künstlers, dem es gelang, der Strömung seiner Zeit kräftig entgegenzuarbeiten und mit Gemälden phantastisch-romantischer und allegorischer Richtung ungewöhnliche Erfolge zu erringen. Nachdem Henneberg Coutures Atelier verlassen, gab er sich eifrig dem Studium der tonangebenden Pariser Meister hin und gerieth unter die Einflüsse von Decamps, Diaz und Couture, welche in zahlreichen Studien und Skizzen, zum Theil landschaftlichen Inhalts deutlich zu erkennen sind. Das erste Gemälde, mit welchem er in Braunschweig den Ausweis für seinen Künstlerberuf liefern wollte, »badende Studenten«, steht koloristisch ebenfalls ganz auf dem Boden der französischen Schule, wenngleich es in der Zeichnung den Bildungsgang Hennebergs nicht verleugnet. Während eines kurzen Aufenthalts in Braunschweig stiess er beim Studium der deutschen Klassiker auf Bürgers Balladen, und das wild-phantastische Element derselben zog ihn so mächtig an, liess in seinem Innern verwandte Saiten so stark erklingen, dass er nach seiner Rückkehr nach Paris eine grössere Komposition nach Bürgers Ballade »der wilde Jäger« begann, die er im Jahre 1856 vollendete, und die ihm auf der Pariser Ausstellung die goldene Medaille erwarb. Er hatte inzwischen eifrig Rubens studirt, dessen Vorbild sich in der malerischen Haltung des »wilden Jägers« und in der echt dramatischen Anlage und Durchführung der Komposition vortheil-



haft zu erkennen gab. Während er die lebhaften Töne der Lokalfarben durch einen bräunlichen Grundton zu einer düstern, dem geheimnisvollphantastischen Charakter des Ganzen entsprechenden Harmonie zusammenstimmte, hatte er zu gleicher Zeit den fruchtbarsten Moment erfasst, indem er den wilden Jäger mit seinem Tross und seiner Meute auf der Fährte des Hirsches in ein Kornfeld einbrechen lässt, dessen Besitzer sich mit seiner Tochter angstvoll flehend dem Rasenden entgegenwirft. Die Vorarbeiten zu dieser figurenreichen Komposition, die sich in der Berliner Nationalgalerie befindet — er hat sie später noch zweimal wiederholt — veranlassten Henneberg, sich eingehend mit dem Studium des Pferdes zu befassen. Zog ihn in seinen grösseren Arbeiten die wilde Romantik des Reiterlebens an, so fand er nebenher noch die Zeit, in realistischen, aus dem Leben gegriffenen Episoden Reiter- und Jägerlust zu schildern, und derselbe Künstler, der im »wilden Jäger« und in der »Jagd nach dem Glück« einen tief tragischen, fast dämonischen Ton anschlug, traf hier ebenso glücklich den eines frischen, unbefangenen, sich gelegentlich auch bis zur urwüchsigen Derbheit steigernden Humors. Die »Hasenjagd« aus dem Jahre 1859 zeigte den Künstler bereits als vollendeten Virtuosen der Zeichnung, der nicht bloss als Pferdemaier eine hervorragende Stellung beanspruchen durfte, sondern auch in dem sich in der Luft überschlagenden, von zwei Hunden verfolgten Hasen ein zeichnerisches Bravourstück lieferte. Nachdem er in Paris noch den »Verbrecher aus verlorener Ehre« nach Schiller (1860, Berlin, Nationalgalerie) gemalt, in welchem sich die Einwirkung der französischen Schule vielleicht am stärksten zeigt, begab er sich 1861 nach Italien und zwar zunächst nach Venedig, wo er einen längeren Aufenthalt nahm und unter anderen den »Tempelgang Mariä« und das »Martyrium des heiligen Petrus« nach Tizian kopierte. Wie sehr ihn aber auch die koloristischen Reize der Venezianer gefangen nahmen, so gewannen doch die strengen Zeichner des Quattrocento, Sandro Botticelli, Filippo Lippi und Benozzo Gozzoli einen stärkeren Einfluss auf ihn, der allmählig die koloristische Richtung seiner ersten Epoche in den Hintergrund drängte. Als er 1863 nach Paris zurückkehrte, war diese Umwandlung bereits vollzogen. Er fand in Paris keine Befriedigung mehr und ging nach München, wo er bis 1865 blieb. Dann siedelte er nach Berlin über, und hier entstand in zweijähriger mühevoller Arbeit sein Hauptwerk: »die Jagd nach dem Glück«, welche den Namen des Künstlers zum gefeiertsten der Ausstellung von 1868 machte. Es ist bezeichnend, dass diese ergreifende, nachhaltig anregende, aber mehr den Verstand als das Herz beschäftigende Komposition, wie zwölf Jahre früher Richters »Tochter des



Jairus«, gerade in Berlin ungetheilten, begeisterten Beifall fand, während man sie in München und Köln geradezu ablehnte, in andern Hauptstädten Deutschlands doch kühler behandelte. Riegel*) erklärt diesen Erfolg mit Recht daraus, dass Henneberg auf jenem Bilde der akademischen, nur durch einen feineren Realismus modernisirten Richtung folgte, welche seit Wach und Begas in Berlin feste Wurzeln gefasst hatte und nur, jedoch ohne ihren ursprünglichen Charakter zu verändern, allen koloristischen Revolutionen der neueren Malerei gefolgt war, jener akademischen Richtung, welche zugleich dem ernsten Stil der grossen Italiener des Cinquecento, Leonardo und Raffael, Andrea del Sarto und Giulio Romano huldigte.

Die zahlreichen Vorarbeiten zur »Jagd nach dem Glück«, welche auf der Ausstellung von 1877 in der Nationalgalerie zu sehen waren, gewährten einen tiefen Einblick in das ernste, unablässige Ringen und Streben eines Künstlers, dessen wirkliche Bedeutung erst nach seinem Tode richtig gewürdigt worden ist. Anfangs liess er den Tod auf dem Pferde des bethörten Reiters aufsitzen, welcher den gleissenden Schätzen der auf einem Rade ihm voranschwebenden Glücksgöttin nachjagt, und dieser Gedanke reifte so weit aus, dass er ihn in einem grossen Karton in Kreide und Kohle ausführte. Dann trennte er beide Gestalten von einander und liess den Tod auf eigenem Pferde neben dem verzweifelden Reiter einherjagen. Als die Komposition sich bereits in einem ziemlich vorgerückten Stadium befand, fügte er erst die auf der Brücke liegende Jungfrau ein, die als die Geliebte des Reiters zu deuten ist, über welche der Verblendete hinwegstürmt. Sorgsamste Durchbildung der Form, Reinheit der Zeichnung und Klarheit der Komposition waren augenscheinlich die Hauptziele, welche Henneberg verfolgte, als er die »Jagd nach dem Glück« schuf. Das Kolorit war ihm hier ein nebensächlicher Faktor, der nur insoweit in Betracht kam, als er die Grundstimmung des Ganzen unterstützen sollte. Für sich betrachtet, erscheint das Kolorit hart, trocken und gläsern. Aber indem es sich bescheiden der Zeichnung und Formengebung unterordnet, wirkt die Wucht der echt dramatischen, meisterhaft einheitlichen Komposition um so stärker und nachhaltiger.

Im Jahre 1871 vollendete Henneberg eine liebliche Idylle, welche er »Märchen« nannte: ein reich gekleidetes Edelfräulein ruht vor Sonnenuntergang träumend im Walde, und ein Vögelchen, welches vor der sin-

*) Vgl. H. Riegel, Kunstgeschichtliche Vorträge und Aufsätze, Braunschweig 1877. R. Henneberg S. 367 ff.



nenden Maid auf einem Zweige sitzt, hält ihr im Schnabel einen Ring entgegen. Im Einklang mit dem Gegenstande erfreute das anmuthige Bild durch ein lebhaftes, klares, sonniges Kolorit, welches fortan auch allen übrigen Schöpfungen Hennebergs eigenthümlich blieb. Gleich als ob er wieder die Nothwendigkeit spürte, sich durch ein Erzeugniss kräftigen Humors von der sentimental-phantastischen Stimmung befreien zu müssen, liess er dem »Märchen« das nach einem Entwurf aus der Pariser Zeit ausgeführte Aquarell »Polizeiwidrige Gestalten« folgen, ein Kleeblatt zerlumpter Galgenbrüder, welches im Gefühl seiner augenblicklichen Unbescholtenheit auf staubiger Landstrasse an einem französischen Gendarmen vorüberwankt, der von seinem Pferde herab höchst missvergnügt den Vagabunden nachschaut. Der grossen Zeit von 1870 und 1871 zollte er seinen künstlerischen Tribut in drei Gemälden, welche auf der Kunstausstellung von 1872 zu sehen waren. Das erste derselben, »die erlöste Germania«, zeigte den Fürsten Bismarck als modernen Ritter Georg, der das Ross der »erlösten Germania«, nachdem er den Drachen getödtet und sie in den Sattel gehoben, am Zügel führt. Die Verbindung der geschichtlichen Persönlichkeit, die in vollster Realität wiedergegeben war, mit einer symbolischen Idealgestalt, sowie die dekorative Behandlung der Malerei beeinträchtigten wesentlich den Erfolg. Was dem Künstler auf der »Jagd nach dem Glück« in so vollkommener Weise gelungen war, die Verschmelzung realer und phantastischer Elemente, vermochte seine Kraft auf diesem Bilde nicht zu erreichen. Dagegen fanden die beiden anderen zusammengehörigen Kompositionen, die Heimkehr siegreicher Krieger und ihren Empfang durch festlich gekleidete Jungfrauen in Trachten des 16. Jahrhunderts darstellend, ungetheilten Beifall. Sie waren Bestandtheile eines Cyklus von Wandgemälden, acht an der Zahl, auf welchen die Liebesgeschichte eines Jägers, der Abschied von seinem Mädchen, die Rückkehr aus dem Felde und die Heimführung der Braut in reizvollen und anmuthigen Zügen erzählt wird. Die Gemälde, in Wachsfarben auf Leinwand ausgeführt, dienen als Schmuck eines Zimmers in der Warschauer'schen Villa in Charlottenburg.

Im Jahre 1873 ging Henneberg nach Rom, wo er bis Ostern 1875 verweilte. Schon während seines ersten römischen Aufenthalts hatte er sich in die Natur und in das Volks- und Thierleben der Campagna vertieft und namentlich eingehende Pferdestudien gemacht, die ihm bei seinen grossen Kompositionen trefflich zu Statten kamen. Er hatte schon damals mehrere kleine Genrebilder gemalt, welche Herren und Damen aus der römischen Gesellschaft, von berittenen Campagnolen geführt, auf einem Spazierritte durch die Ebene darstellen. Der feinsinnige



Naturfreund, der sich von jeher mit Vorliebe in die Reize und Eigenthümlichkeiten einer Landschaft versenkt hatte, konnte auf diesen Bildern, da sich das landschaftliche Element weit über die Bedeutung des Hintergrundes erhob, die in seinen Lehrjahren gewonnene Fertigkeit verwerthen. Wenn das Auge des Kenners sich an der meisterhaften Wiedergabe der edlen Racepferde erfreut, die zu dem kleinen struppigen Thier des Campagnolen im scharfen Gegensatz stehen, so weilt das Auge des Naturfreundes gern auf der fein durchgebildeten Landschaft, welche den Charakter der Campagna so vollkommen erschöpft. Solch eine grössere »Campagnalandschaft mit einer Reitergesellschaft«, im Hintergrunde das Albanergebirge, malte er für den Major Flinsch in Bonn. Es ist ein Bild von feinsten Charakteristik und reichster Lebenswahrheit, ausgezeichnet durch eine zarte Färbung von edler Harmonie, zugleich die letzte Arbeit, welche vollendet aus seinen Händen hervorging. Zu Ostern 1875 kehrte er nach Braunschweig zurück, brachte aber den folgenden Winter wieder in Rom zu. Hier befiel ihn ein schweres Drüsenleiden, welches, im Anfang nicht in seiner vollen Gefährlichkeit erkannt, seine Rückkehr in die Vaterstadt nöthig machte, wo er am 14. September 1876 starb.

Von einem gleich innigen Streben, die Rechte der Phantasie und des auf idealistische Formen gegründeten Stils zu wahren, wie Henneberg, wird auch August v. Heyden (geb. in Breslau am 13. Juni 1827) beseelt, der sich noch später als jener der Malerei widmen konnte. Er ist der Sohn des Dichters Friedrich von Heyden, der sich vorzugsweise durch die romantisch-epische Dichtung »das Wort der Frau« einen geachteten Namen in der deutschen Literatur erworben hat. Da Heydens Vater der innersten Neigung seines Sohns nicht entgegen kam, entschloss sich dieser 1848 zum Studium des Bergfachs. Als Bergbeamter kam er später nach Istrien, wo die grossartige Natur seine Phantasie mächtig anregte und von wo er auch Venedig besuchte. Nach seiner Rückkehr in die Heimath wurde er zuerst Betriebsbeamter in Oberschlesien und dann Verwaltungschef der Bergwerke des Herzogs von Ujest. Im Jahre 1859 trat jedoch durch eine glückliche Fügung des Geschicks in seinen persönlichen Verhältnissen ein derartiger Umschwung ein, dass er seinen bisherigen Beruf aufgeben und dem Drange seines Herzens folgen konnte. Er machte zuerst einen Zeichenkursus bei Professor Holbein in Berlin durch und trat dann in Karl Steffecks Atelier, in welchem er sich zum Maler ausbildete. 1861 begab er sich nach Paris, wo er unter Gleyre und Couture studirte. Seine erste selbständige Composition war ein Altarbild für die Kirche zu Dudweiler, eine »hl. Barbara, die Schutzpatronin der Bergleute, welche einem im Schacht ver-



unglückten Bergmann die Sterbesakramente bringt« (1864). In ihrer romantisch-poetischen Auffassung kündigte sie schon die Richtung an, mit welcher A. v. Heyden die Hauptfolge seiner späteren Zeit erzielen sollte. Seinem künstlerischen Schaffen lag von Anbeginn ein eifriges Studium des deutschen Mittelalters und der deutschen Renaissance zu Grunde. Er versenkte sich so tief und innig in den Geist dieser Zeiten, dass seine ersten Genre- und Geschichtsbilder, deren Stoffe der deutschen Vorzeit entnommen waren, »eine betende Nürnbergerin mit ihrem Knaben« (1866) und »Luthers Zusammentreffen mit Frundsberg vor seinem Eintritt in den Wormser Reichstag« (jetzt im Germanischen Museum zu Nürnberg), um ihrer ungewöhnlichen Auffassung willen sogar allgemeines Befremden erregten, weil sie in ihrer realistischen, jedes Pathos vermeidenden Schlichtheit der herkömmlichen Anschauungsweise widersprachen. Erst allmählig brach sich die Ueberzeugung Bahn, dass diese Auffassung durchaus von echtem geschichtlichen Geiste getragen ist. Obwohl romantisch veranlagt, hält der Künstler auf seinen Schöpfungen mit äusserster Strenge auf die geschichtliche Treue der Kostüme, und seine wissenschaftliche Beschäftigung mit der Geschichte der Trachten, welche ihren Ausdruck in verschiedenen Veröffentlichungen gefunden hat*), gab auch Veranlassung, dass ihm 1882 an Stelle des Professors Hermann Weiss, des Verfassers der ersten wissenschaftlichen Kostümgeschichte, die Stelle eines Lehrers der Kostümkunde an der Kunstakademie, zunächst auftragsweise und seit 1885 definitiv, übertragen wurde. Vielfach als Illustrator, auch für Jugendschriften, thätig, suchte er in den weiteren Kreisen des Volks und der Jugend den Sinn für das Charakteristische und Historische zu erwecken und auszubilden. Doch hemmte diese wissenschaftliche, sozusagen kritische Thätigkeit nicht die Schwingen seiner Phantasie. Auch in dieser Begeisterung für die germanische Vorzeit offenbart sich der starke romantische Zug, der Heydens gesammte künstlerische Thätigkeit durchdringt. Der Aufgabe nachstrebend, welche Goethe im zweiten Theile seines Faust als das ideale Ziel der modernen Kunst bezeichnet hat, sucht auch Heyden den germanischen Geist mit der hellenischen Klassizität zu inniger Harmonie zu verschmelzen, eine Vermählung der Romantik mit der Antike anzustreben, welche der Dichter in dem Ehebunde Fausts und Helenas symbolisirt hat.

Die erste Frucht dieses Strebens war eine umfangreiche Komposition für den Vorhang des Berliner Opernhauses »Arion auf den Meeres-

*) Er gab u. a. heraus: »Blätter für Kostümkunde« (Berlin 1876 ff.) und schrieb »Die Trachten der europäischen Kulturvölker« (Leipzig 1889).



wogen« (1868), eine schwungvolle Verkörperung der Macht des Gesanges. Der leierspielende Sänger, in Gestalt und Haltung seinem schützenden Gotte nachgebildet, aber aus dem göttlichen Urbilde ins menschliche übersetzt, durchschneidet auf einem Delphin die Fluthen, aus welchen die Bewohner des Meeres, See centauren und Nereiden, emporsteigen, um den Klängen zu lauschen. Von links her kommt der Gott des Meeres auf seinem Gespann herangebraust, und aus den Lüften schwebt die schaumgeborene Aphrodite hernieder, eine Gestalt von bezaubernder Schönheit, in einen weissen Schleier gehüllt, der die feinen, zarten Körperformen hindurchscheinen lässt. Ein festlicher Akkord klingt wie jubilierend durch die ganze Komposition und erfüllt die zahlreichen Figuren mit frischstem Leben. Die hier so wohl gelungene Darstellung des unverhüllten weiblichen Körpers reizte den Künstler zu einer Reihe von Aufgaben, die er mit ungewöhnlichem Geschick, mit vollendeter Anmuth und in einer so reinen, keuschen Auffassungsweise löste, dass seine Frauengestalten an die hehre Reinheit und die unnahbare, jeden frivolen Gedanken fern haltende Hoheit der Antike erinnern. So konnte er selbst ein so heikles Thema, wie die Werbung der französischen Gesandten um Prinzessin Clemence nach einer provençalischen Erzählung, mit Glück durchführen. Aus den Vorhängen ihres Bettes tritt die Prinzessin in unverhüllter Schönheit den Abgesandten des Königs von Frankreich entgegen, die kaum ihre prüfenden Blicke zu dem herrlichen Frauenbilde zu erheben wagen, von dessen tadellosen Reizen sie ihrem Gebieter Bericht erstatten sollen. Die sichere Zeichnung, die zarte Modellirung, die feine malerische Behandlung und die sonstigen koloristischen Vorzüge des Bildes bewiesen zugleich, dass der Künstler mit eisernem Fleisse alles eingeholt hatte, was sein verspätetes Eintreten in die künstlerische Laufbahn ihn hatte versäumen lassen. Ein Seitenstück zu dieser Darstellung bildet ein 1879 entstandenes Gemälde nach einem Motive aus dem Titurel »Tschionatulander und Sigune«, welche dem in den Kampf ziehenden geliebten Helden auf seine Bitte die Schönheit ihres Körpers enthüllt. In die Jahre 1870 bis 1872 fallen noch einige kleinere Genrebilder: »Märchen«, ein Sänger am Meer, dem eine Nereide lauscht, »Festmorgen«, die Schmückung eines Altars durch eine Frau und einen Knaben in der Tracht des 16. Jahrhunderts (Berlin, Nationalgalerie), »der Angler«, (Berlin, beim Staatsminister Dr. Friedenthal), »Glückliche Zeit« und »Siesta«. Im Jahre 1871 schuf der Künstler auch eines der Velarien für die Siegesstrasse, welches den »Reichsfrieden« symbolisirte, und 1872 folgte der »Walkürenritt«, der 1873 auf der Wiener Weltausstellung erschien und den Namen des phantasievollen Romantikers auch in



weiteren Kreisen bekannt machte. Die Ereignisse von 1870 und 1871 hatten die äussere Veranlassung zu diesem Werke geboten. Aus dem Kriegsgetümmel der Gegenwart flüchtete sich der Geist des Künstlers in die sagenhafte Vergangenheit. In der Absicht, der Verherrlichung der Heldengrösse einen idealen Ausdruck zu verleihen, fand er ihn in dem Siegespreise, welchen der Glaube der alten Germanen ihren glorreich gefallenen Helden ausgesetzt hat. Das Gemälde zeigt ein weites Schlachtfeld, über welches sich die Schatten des Abends gelagert haben. Im Hintergrunde steht noch ein einsames Gehöft in Flammen, welche ihren falben Schein über den blutgetränkten Leichenacker werfen. Durch die Luft stürmen auf weissen Rossen zwei Walküren, ernste Jungfrauen von erhabener Schönheit, und lassen ihren Schlachtgesang ertönen, um die gefallenen Helden aus dem Todesschlafe zu erwecken. Liebevoll beugt sich die eine der Töchter Odins zu einem todwunden Krieger herab, der sich mühsam aufrichtet. Das Geschoss hat ihn mitten in die Brust getroffen, und er ist demnach würdig, den Kuss der Walküre zu empfangen und in den Kreis der Unsterblichen aufgenommen zu werden, die in dem goldenen Saale Walhalls hausen. Die andere Schwester stürmt mit erhobenen, ausgebreiteten Armen vorwärts, Umschau zu halten unter den Gefallenen. Feuer sprüht aus den Nüstern der Rosse, und Thau und Nebel fliegen von ihren Hufen herab. Leuchtend heben sich die nackten Körper der Götterjungfrauen von dem silbernen Glanz ihrer Rosse ab, und mächtig klingt die tragische Stimmung des Ganzen aus düsteren, gedämpften Farbentönen wider.

Eine »Leukothea«, welche dem mit den Fluthen ringenden Odysseus erscheint und ihm ihren Gürtel reicht, ein Gemälde von klarer, harmonischer Färbung und von seltenem Liebreiz und Adel der Formen, war für die akademische Ausstellung von 1874 bestimmt, kam aber dem Publikum nicht zu Gesicht, weil die Jury gegen die nackte Gestalt der Meeresgöttin moralische Bedenken äusserte. Nachsichtiger war sie 1876 und 1877, als der Künstler in ersterem Jahre die lebensgrosse, gleichfalls unbedeckte Gestalt eines mittelalterlichen Märtyrers auf dem Scheiterhaufen und im folgenden einen »Oedipus vor der Sphinx« ausstellte. Wieder aus der nordischen Vorzeit war A. v. Heydens nächste Schöpfung entnommen, der todbringende Hochzeitsritt des »Herrn Olof« (1878). Herder hat in seinen »Stimmen der Völker« eine alte dänische Ballade mitgetheilt, die nachmals Goethe so mächtig ergriff, dass sie ihm das Motiv zu seinem Erlkönig gab. Der junge Herr Olof reitet zur Nachtzeit über das Moor, um Gäste zu seiner Hochzeit zu laden. Da naht sich ihm die Tochter des Erlkönigs mit ihren Elfen und wirbt um seine Liebe. Das dramatische Zwie-



gespräch, welches in der alten Ballade von der werbenden Elfe mit dem auf Tod und Leben dahinjagenden Ritter geführt wird, hat Goethe genau nachgebildet. Auch dem Maler gelang es, den dämonischen Zug, der die Ballade durchweht, auf seinem Gemälde, welches auch ohne das Gedicht verständlich ist, zu vollem Ausdruck zu bringen. Nur unterwärts von einem weissen, langhinwallenden Schleier bedeckt, dessen Enden sich im Nebel verlieren, schwebt die schlanke Gestalt der Elfe, gespenstisch und wesenlos wie ein Nebelstreif, über dem rabenschwarzen Rosse Olofs und streckt in liebendem Verlangen die Hand nach dem Ritter aus, der mit entsetzensvollen Mienen zu ihr emporschaute. Sein weither rother Mantel flattert über seinem Haupt und bildet so einen wirksamen Hintergrund für den zarten Oberkörper der Elfe und ihren ausgestreckten Arm. Das Pferd jagt mit verhängtem Zügel über das Moor, mit den Hufen kaum die Spitzen des Schilfs berührend. Weisses Schaum fliesst aus seinem Maule, die Nüstern dampfen, und unter dem Brustriemen schäumt der Schweiss. Dem Pferde vorauf springt die Dogge des Ritters in mächtigen Sätzen. Ein kleiner Elf, ein finsterer Geselle mit seltsam dämonischem Blick und einem grünen Flammenkranz im buschigen Haar, berührt schon den Hals des Hundes, als wollte er sich auf seinen Rücken schwingen und den tollen Ritt mitmachen. Vorn schweben über einem kleinen Gewässer, über welches Olofs Ross eben hinwegsetzt, zwei andere Dämonen und eine zweite Elfe in Schleiergewändern, ebenfalls mit grünen Flämmchen in den Haaren, mit welchen der Maler in geistreicher und anschaulicher Weise die Irrlichter personificirt hat. Derselben romantischen Stimmung sind die Gemälde »Wittichs Rettung« nach einem Motive aus der Rabenschlacht (1880), die Erscheinung Evas vor Dante nach der Schilderung des Dichters im »Fegefeuer« (1883), »Siegfried in der Waberlohe« (im Besitz des Kronprinzen Wilhelm von Deutschland) und die Bewachung eines Schatzes und einer verzauberten Prinzessin durch Gnomen (1886) entsprossen. Nur wird der Schwung der Phantasie durch die malerische Darstellung gelähmt, welche sich in Versuchen und Farbenkontrasten erging, die der Gesamtwirkung dieser Bilder nicht förderlich sind.

Eine nicht minder umfangreiche Thätigkeit hat A. v. Heyden in der monumentalen und dekorativen Malerei entfaltet, deren stilistische Grundbedingungen er während mehrfacher Reisen durch Italien eingehend studirte. Im Keller und in der Thurmhalle des Berliner Rathhauses, im Moltkezimmer des Generalstabsgebäudes, im Admiralsgartenbade und in der Kuppel der Nationalgalerie führte er Wandmalereien aus, die sich durch schwung- und geistvolle Komposition wie durch Farbenfrische aus-



zeichnen. In der sinnvollen Darstellung des Thierkreises in der Kuppel der Nationalgalerie konnte sich der klassisch-romantische Zug seines Geistes von der günstigsten Seite zeigen. In Breslau schmückte er den Festsaal des Kornschen Hauses mit Wandmalereien, und 1879 erhielt er den Auftrag, zwei grosse Wandgemälde historischen Inhalts für den Saal des Schwurgerichts in Posen zu malen. Es handelte sich um die Darstellung der zwei wichtigsten Momente in der Rechtsgeschichte des Landes, der Verleihung des Magdeburger Stadtrechts im Jahre 1253 und der Verkündigung des preussischen Landrechts im Jahre 1794. Es sind Ceremonien, die an und für sich nichts, in ihren Folgen Vieles und Grosses bedeuten, für den Künstler also undankbare Aufgaben, denen A. v. Heyden dadurch einiges Interesse abzugewinnen wusste, dass er auf dem ersten Bilde die grösstmögliche Pracht in Trachten und in der koloristischen Darstellung entfaltete, während er der zweiten Komposition, welche solche Vortheile nicht bot, durch Feinheit und Mannigfaltigkeit in der Charakterisirung der Typen des Volks, welches der Verkündigung des Landrechts beiwohnt, einige Reize zu geben suchte. Der Schmuck des Saales wird durch vier kleinere Gemälde vervollständigt, welche in genrebildlich behandelten Gruppen Weisheit und Gerechtigkeit, Mässigung und Tapferkeit veranschaulichen. Der Künstler hat auch Entwürfe für kunstgewerbliche Gegenstände geliefert und in zwei Bergmannsmärchen, welche 1878 unter dem Titel »Aus der Teufe« erschienen*), ein beachtenswerthes Talent für phantasievolle Naturschilderung offenbart.

In Paris hat auch der hervorragendste Orientmaler der Berliner Schule, Wilhelm *Gentz* (geb. am 9. Dezember 1822 zu Neu-Ruppin) den Haupttheil seiner künstlerischen Ausbildung genossen. Nachdem er seine Vorstudien auf den Akademien zu Berlin und Antwerpen gemacht, ging er 1846 nach Paris, wo er mit Unterbrechungen bis 1852 bei Gleyre und Couture arbeitete und namentlich durch den Einfluss des ersteren auf den Orient hingeleitet wurde. Durch grössere Studienreisen nach Spanien und Marokko (1847), nach Aegypten, wohin er später noch mehrere Male zurückkehrte, Nubien und Kleinasien erweiterte er seinen Gesichtskreis und gewann eine entschiedene Vorliebe für das morgenländische Sittenbild, welchem er sich fortan mit steigendem Erfolge widmete. In der Farben- und Sonnengluth des Südens bildete sich sein Kolorit bald zu ungewöhnlicher Kraft und sattem Glanze aus, so dass Gentz heute den

*) Eines derselben erschien zum zweiten Male in einer mit Illustrationen von der Hand des Künstlers versehenen Prachtausgabe unter dem Titel »Die Perlen« (Berlin, 1881).



glänzendsten und effektvollsten Koloristen der französischen Schule nicht nachsteht. Als er mit Bildern aus dem orientalischen Leben im Anfang der fünfziger Jahre auf den Berliner Ausstellungen erschien, fand sein Genre jedoch noch keineswegs allseitiges Verständniss. Selbst ein Mann wie F. Eggers konnte sich mit der »gemeinen Wirklichkeit«, welche eine »Sklavenverkaufsszene im Hofe eines Sklavenmäklerhotels zu Assuan« bot, nicht versöhnen und verlangte zum mindesten die Einführung eines das Herz ergreifenden »Motivs«, eine schöne, trauernde Gefangene, oder eines »versöhnenden Moments«. Noch weniger Gnade fand vor seinen Augen ein religiöses figurenreiches Bild »das Gastmahl Christi beim Pharisäer Simon« (1854), welches sich in der malerischen Behandlung an Paul Veronese, in der Auffassung der Typen an Horace Vernet anlehnte. Ein ebenso geringer Beifall wie diesem Bilde, welches in die Klosterkirche von Neu-Ruppin kam, wurde einer zweiten religiösen Komposition des Künstlers »Christus unter den Pharisäern und Zöllnern« (städtisches Museum in Chemnitz) zu Theil. Die Zeit war für die unbefangene Würdigung solcher realistischen Darstellungsweise noch nicht reif.

Gentz fuhr inzwischen fort, seine gesammelten Studien zu farbenreichen Bildern zu gestalten, wobei er auf den landschaftlichen Theil eine besondere Sorgfalt verwendete. Die landschaftliche Szenerie und die Figuren schlossen sich stets zu einem einheitlichen Ganzen zusammen. Ein »Sklaventransport durch die Wüste« (Museum zu Stettin), das »Lager der Mekkarawane«, das »Gebet der Mekkarawane«, »Begegnung zweier Karawanen in der Wüste« sind die wichtigsten seiner Bilder aus den sechziger Jahren. Eine »Nillandschaft« mit Flamingos und anderen Wasservögeln bei Abendbeleuchtung (1870) gab mit tiefer Empfindung die poetischen, geheimnissvollen Reize des heiligen Stromes wieder, während im Gegensatz zu dieser feierlichen Stille der Natur ein »Märchen-erzähler bei Kairo« in das lärmende, malerische Volksleben des Orients versetzte. Die Ausstellung von 1872 zeigte ebenfalls drei Genrebilder »Todtenfest bei Kairo«, »eine Dorfschule in Oberägypten« und einen »Schlangenbeschwörer«, die sich gleichmässig durch ihr glänzendes Kolorit wie durch die feine und scharfe Beobachtungsgabe des Künstlers und durch eindringliche Charakteristik auszeichneten. 1873 unternahm Gentz eine Reise nach Palästina, Syrien und der Türkei, um dort die Lokalstudien für eine grosse, figurenreiche Komposition zu machen, welche den »Einzug des preussischen Kronprinzen in Jerusalem« (1869) darstellen sollte. Dieses Gemälde, die Krone seiner Schöpfungen, erschien auf der Ausstellung von 1876 und ging in den Besitz der Nationalgalerie über.



Die prächtige Gestalt des ritterlichen Prinzen, späteren deutschen Kaisers, in lichtblauer Dragoneruniform, um welche ein weisser arabischer Staubmantel flattert, hoch zu Ross an der Spitze eines glänzenden Gefolges, in welchem die bunte europäische Uniform mit den malerischen Trachten des Orients wechselt, bildet den Mittelpunkt des von Licht förmlich überflutheten Gemäldes. Der Zug bewegt sich von einer sich leicht senkenden Anhöhe herab, von der sich dichte Staubwolken herunterwälzen und die Menge im Mittelgrunde halb verhüllen, durch das spalierbildende Volk unter Voranritt der Kawassen sämtlicher Konsulate mit norddeutschen und preussischen Fahnen nach der Stadt, deren Thore, Mauern und Thürme im Hintergrunde sichtbar werden. Alles Volk neigt sich vor dem Königssohne nach orientalischer Sitte zum Boden; riesige Palmenzweige wehen ihm ein freudiges Willkommen entgegen. Rechts vom Beschauer hält eine weisse Gestalt auf einem Esel: aus dem weissen Zeuge blickt der Kopf des Malers, der die Szene in seinem Skizzenbuche festzuhalten scheint. Die Schilderung dieses phantastischen Aufzugs in seiner aufs höchste gesteigerten Farbenpracht, beleuchtet vom intensivsten Sonnenlicht, erhebt sich über das blosse Genrebild zu geschichtlicher Bedeutung. Mit der erschlafften Welt des Orients tritt zum ersten Male das kraftvollste unter den abendländischen Reichen, repräsentirt durch den Erben der Krone, in Berührung.

Die nächsten Bilder des Künstlers, das Genrebild »ein Koranspruch als Heilmittel« (1877), eine sieche, schwermüthige Maid, die sich zu einer nubischen Hexe begeben hat, um ihre zauberkräftigen Mittel zu gebrauchen, eine figurenreiche Schilderung aus dem Volksleben Algiers (1879) und eine »Koranvorlesung in der Grotte des Jeremias« (1880) vermochten mit dem hohen stofflichen Interesse, welches jene Meisterschöpfung neben ihren koloristischen Vorzügen erfüllt, nicht zu wetteifern, wenn gleich namentlich das letztere Bild durch die treffliche Charakteristik der zuhörenden Beduinen und durch die Feinheit des Tons in der halb unterirdischen Grotte ausgezeichnet war. Noch mannigfaltiger entwickelte Gentz die Kraft seiner Charakteristik in einer figurenreichen Szene auf einem jüdischen Begräbnissplatze in Algier, der »Gedächtnissfeier des Rabbi Isaak Barchischat« (1881). Wie auf allen seinen Bildern sind auch hier Figuren und Landschaft zu einer vollkommenen Harmonie verschmolzen. Während aber früher die Figuren, indem sie in den Gesamton der landschaftlichen Umgebung übergingen, minder körperlich durchgebildet waren, legte Gentz auf seinen neueren Bildern ein immer stärkeres Gewicht auf die plastische Wirkung, wofür neben einer Anzahl von höchst lebensvollen Studienköpfen nach Negern und Arabern beson-



ders die köstliche »Idylle in der Thebaide« (1883), das Liebeswerben eines jungen Flamingojägers um eine schwarzbraune Hirtin, welche inmitten der gewaltigen Bautrümmern mit einem sich an sie schmiegenden Lämmchen auf einem Steinblock sitzt, und der »Palmsonntag in altchristlicher Zeit« (1886), eine Prozession zu der Felsenkirche von Gebel Adep, deren steile Wand die Figuren hoch überragt, Zeugnisse ablegen. Was an den Schöpfungen des Künstlers früher vermisst wurde, die poetische Stimmung, hat er in höchstem Maasse in einer Reihe von Nillandschaften erreicht, in welchen die atmosphärischen Erscheinungen, besonders zur Abendzeit, mit unübertrefflicher Feinheit wiedergegeben sind. Das Nilufer mit Flamingos und Pelikanen (1881), der »Abend am Nil« (1884), ebenfalls mit Wasservögeln am Ufer, und eine andere Abendlandschaft aus dem Gebiet der Katarakte mit wasserschöpfenden Frauen (1887) sind seine Hauptwerke dieser Gattung. Gentz hat sich auch mehrfach als Illustrator bethätigt, u. a. in dem Ebersschen Prachtwerke über Aegypten.

Ebenso wie Gentz sich bald von der französischen, mehr auf blosse Tonwirkung abzielenden Manier frei gemacht hat, ist auch Bernhard Plockhorst (geboren am 2. März 1825 in Braunschweig) nicht lange die Bahnen der französischen Schule gewandelt, welche er 1851 in Paris, wo er ein Jahr lang bei Couture studirte, kennen gelernt, nachdem er sich zuvor bei Piloty in München gebildet hatte. Auf Studienreisen nach Holland, Belgien und Italien, wo er besonders in Venedig längere Zeit verweilte, erweiterte er seinen Gesichtskreis, liess sich dann in Leipzig, wo er mehrere biblische Stoffe in grösseren Kompositionen behandelte und nebenher als Bildnissmaler thätig war, und 1869, nachdem er noch drei Jahre lang als Professor an der Kunstschule in Weimar thätig gewesen, in Berlin nieder. Das erste religiöse Bild, mit welchem er die öffentliche Aufmerksamkeit erregte, war »Maria und Johannes vom Grabe Christi zurückkehrend«. Man rühmte an diesem Bilde, das sich von jedem konventionellen Stile fern hielt, »ergreifende Wahrheit und Tiefe der Empfindung«. Gleich den beiden zunächst vollendeten »die Ehebrecherin vor Christus« und »Mater dolorosa« kam es in die Gallerie Löwenstein nach Moskau. In den Jahren 1861—1863 schuf Plockhorst sein Hauptwerk »den Kampf des Erzengels Michael mit dem Satan um den Leichnam des Moses« (Köln, Wallraf-Richartz-Museum), welches er nicht wieder übertroffen hat. Nach einer Erzählung des Talmud machte der Satan, als der Herr den Erzengel Michael herabsandte, um Moses von der Erde abzurufen, Ansprüche auf den Sterbenden wegen des Mordes, den dieser einst im Zorne gegen einen Aegypter begangen hatte. Aber der Erzengel hielt den Satan mit seinem



flamgenden Schwerte fern, und Himmelsboten trugen den Leichnam Mosis zur ewigen Seligkeit empor. In meisterhaft abgerundeter, klarer Komposition veranschaulichte der Künstler diesen dramatischen Moment, den Sieg der lichten Gewalten über die Mächte der Finsterniss, mit einem Kolorit, welches in seiner Tiefe und Gluth an Rubens erinnert. Zu der hehren, ernsten, von Licht umflossenen Jünglingsgestalt bildet der scheu im Halbdunkel zurückweichende Fürst der Hölle einen wirksamen Gegensatz, der durch die fein abgewogenen Lichteffekte noch verstärkt wird. Die idealistische, von der akademischen Schablone sich fern haltende und doch energievollere Auffassung, welche dieses Bild auszeichnet, hat Plockhorst später nicht mehr erreicht, weder in einem Altarbild für den Dom zu Marienwerder »Christi Auferstehung«, noch in drei religiösen Bildern aus den siebziger Jahren »Christi Abschied von seiner Mutter«, »Christus auf dem Wege nach Emmaus« und »Christus erscheint der Maria Magdalena«. Die letzteren lassen Tiefe und Innigkeit der Erfindung vermissen und geben dafür eine gezierte, salonmässige Auffassung der heiligen Gestalten, die zwar dem Geschmack des grossen Publikums entspricht, aber auf eine tiefere Charakteristik verzichtet. Das flaue und süssliche Kolorit harmonirt mit dieser oberflächlichen Auffassungsweise. Zwei Genrebilder aus dem alten Testament, »Aussetzung des Moses« und »Auffindung desselben durch die Pharaonentochter«, erfreuten zwar durch ein tieferes, satteres Kolorit, litten aber sonst an derselben konventionellen Darstellungsart, über welche auch die letzten Schöpfungen des Künstlers, »die Frauen am Grabe Christi« (1883), eine Reihe von Grisailen zu den Evangelien, acht Kompositionen zu Spittas »Psalter und Harfe« und der »Schutzengel der Kinder« (1886) nicht hinausgekommen sind. Daneben war Plockhorst ununterbrochen als Portraitmaler thätig. Zwei lebensgrosse Bildnisse des Kaisers Wilhelm und der Kaiserin Augusta in ganzer Figur (Berlin, Nationalgalerie) gehören zu seinen gediegensten Leistungen auf diesem Gebiete. Seine breite, malerische Behandlungsweise verleiht seinen Bildnissen auch dann noch einen koloristischen Reiz, wenn es ihnen an Lebendigkeit und Schärfe der Charakteristik fehlt.

Mit den koloristischen Darstellungsmitteln der belgischen und französischen Schule suchte Gustav *Spangenberg* (geb. 1. Februar 1828 zu Hamburg) die Tiefe und den Ernst der Auffassung, welche sich in den Bildern der altdeutschen Meister, insbesondere Dürers und Holbeins, kundgeben, zu einer neuen Ausdrucksform zu verschmelzen, ohne dass es ihm jedoch gelungen ist, diesen eigenartigen, einmal auch zu höchster Kraft entwickelten Stil auf die Dauer festzuhalten. Nachdem er seine



Vorstudien auf der Gewerbeschule in Hanau gemacht, ging er 1849 nach Antwerpen, wo er sich, ohne engeren Zusammenhang mit der Akademie, anderthalb Jahre lang ausbildete. 1851 begab er sich nach Paris, besuchte einige Monate lang das Atelier Coutures, an dem er ebensowenig wie sein Freund Henneberg Gefallen fand, und dann ein Jahr lang das des Bildhauers Triqueti, wo er den Grund zu seiner strengen, fast herben Formensprache gelegt zu haben scheint. Obwohl er bis 1857 in Paris blieb, liess er sich durch den blendenden Glanz der Pariser Koloristik nicht verleiten, seine nationalen Eigenthümlichkeiten aufzugeben. Er vertiefte sich vielmehr in das Studium der Meister der deutschen Renaissance, besonders Dürers und Holbeins, und lebte sich allmählig so innig in den altdeutschen Geist hinein, dass er den Stil Dürers und Holbeins neu zu beleben und mit der modernen Gefühlsweise zu verschmelzen wusste. Mit kleinen Genrebildern beginnend (Kinder aus der Schule kommend, das geraubte Kind, der Rattenfänger von Hameln, St. Johannisabend in Köln, die Förstersfamilie), wandte er sich später dem geschichtlichen Genre zu, welches er bald zu umfangreichen Kompositionen erweiterte. Er schöpfte mit Vorliebe aus dem Zeitalter der Reformation und schlug in seinen hierher gehörigen Bildern mit Glück einen derben, volkstümlichen Ton an, dessen Verständlichkeit sein sprödes Kolorit vergessen liess. In Bildern mit einer geringeren Anzahl von Figuren, wie »Luther als Junker Jörg«, »Luther, die Bibel übersetzend« (Berlin, Nationalgalerie), »Luther im Kreise seiner Familie musicirend«, machte sich seine koloristische Befangenheit, die sich mit farbigen Lokaltönen begnügt und auf eine harmonische Gesamtstimmung verzichtet, weniger nachtheilig geltend als in einem figurenreichen, im Auftrage der »Verbindung für historische Kunst« ausgeführten Gemälde »Luthers Einzug in Worms«. Auch hier waren es vorzugsweise die Charakteristik der Köpfe und die Wahrheit des geschichtlichen Kolorits, welche den Beschauer fesselten. Erst im Jahre 1876 gelang es dem Künstler mit seinem »Zuge des Todes« (Berliner Nationalgalerie) eine Saite allgemein menschlichen Empfindens so stark anzuschlagen, dass er ein vielfältiges Echo fand. In stofflicher wie in formaler Hinsicht knüpfte er wiederum an den Ideenkreis des späten Mittelalters an. Den grausen, wilden Humor der Todtentänze des 16. Jahrhunderts wandelte er in jenen gehaltvollen, milden Ernst um, der die frühesten Todesreigen beseelt, welche Paar an Paar anreihen, ohne den Gedanken des Tanzes damit ausdrücken zu wollen. Aus den paarweis hintereinander schreitenden Personen, welche die einzelnen Stände und Lebensalter versinnlichen, ward eine lange, unabsehbare Prozession, an deren Spitze der Tod, in das Gewand eines



Messners gekleidet und sein Glöcklein schwingend, einherschreitet. Die Schatten des Abends haben sich über das weite Blachfeld gelagert, welches die Schaar durchschreitet, und über dem traurigen Zuge des Todes fliegen die Raben. Der Bischof in reichem Ornat, der gewappnete Ritter hoch zu Ross, der Patrizier, der lahme Bettler, der den Tod dankbaren Auges als Erlöser betrachtet — sie alle sind in dem langen Reigen vertreten, welchen zwei Kinder mit Kränzen im Haar eröffnen. Die durch den öden, landschaftlichen Hintergrund und die düstere Beleuchtung noch verstärkte tragische Grundstimmung des Ganzen erhält im Vordergrund durch zwei ergreifende Episoden ein dramatisches Interesse. Während zur Linken des Beschauers ein sieches Bettlerweib in vergeblichem Flehen dem Tode ihre Hände entgegenstreckt, ruft der finstere Messner auf der anderen Seite einen jugendkräftigen Landsknecht von der Brust seines weinenden Mädchens. Auch auf diesem Bilde trat die malerische Behandlung neben der zeichnerischen in den Hintergrund. Aber die eindringliche, mannigfaltige Charakteristik, die allgemein verständliche Komposition und der ergreifende Inhalt verhalfen dem tief-sinnigen, gedankenvollen Bilde zu einem grossen Erfolge. — Eine aus dem Boden des Alterthums in das 16. Jahrhundert verpflanzte Allegorie »Am Scheidewege« (1878), ein junges Mädchen zwischen der Personifikation der Arbeit und der glänzend gekleideten, mit schmeichlerischer Ueberredung sich herandrängenden Repräsentantin des Lasters, liess dagegen diejenigen Eigenschaften vermissen, die auf früheren Bildern Spangenberg's für die Abwesenheit aller technischen Reize entschädigten, Tiefe der Charakteristik und Reinheit der Zeichnung. Das »Irrlicht« (1879), welches einen jungen Mann in der Tracht der Renaissance zeigt, der einem das Irrlicht symbolisirenden Phantome folgt und immer tiefer in das Röhricht hineingeräth, musste ebenfalls den Mangel an Kraft des Kolorits und Schärfe der Zeichnung durch den poetischen Gedanken decken. Dann ist der Künstler nur noch einmal (1880) mit einem grossen Bilde, »die drei Frauen am Grabe Christi«, vor die Oeffentlichkeit getreten, welches abermals ein Sinken seiner auch durch physische Leiden beeinträchtigten künstlerischen Kraft zu erkennen gab.

Zu den ersten Berliner Malern, welche zu ihrer weiteren Ausbildung nach Paris gingen, gehört auch der schon früher (Bd. II. S. 482) erwähnte Schüler Franz Krügers, Karl Steffek (geb. 4. April 1818 zu Berlin), der ebenfalls zahlreiche Schüler herangebildet hat, von denen wir einige bereits genannt haben. Neben dem Unterricht Krügers genoss er auch die Unterweisung von Karl Begas. Doch entwickelte er sich erst durch einen einjährigen Aufenthalt in Paris (1839—1840), wo er kurze Zeit im Atelier



von Delaroche arbeitete und dann vornehmlich nach Horace Vernet studirte, zu einer freieren Art der Darstellung und koloristischen Technik. 1840 ging er nach Rom und 1842 kehrte er in seine Vaterstadt zurück, wo er mit Jagd- und Thierstücken debütierte, bald aber seine Thierstudien auf Genrebildern und historischen Darstellungen verwerthete, bis er sich 1848 zu einem Geschichtsbilde mit lebensgrossen Figuren, »Albrecht Achilles kämpft um eine Standarte«, einer Episode aus den Kämpfen des Markgrafen mit den Nürnbergern, aufschwang. In dem wilden Reiterkampfe, der mit lebensvollster Unmittelbarkeit dargestellt war, entfaltete der Künstler eine ganz ungewöhnliche Bravour und in den Pferden nach Kuglers Ausdruck eine geradezu »verwegene Meisterschaft«. Noch jetzt wirkt das Bild, das mit grösster Farbenrealität keck und sicher gemalt ist, so frappirend und durch seine Lebendigkeit so ergreifend, dass es zu bedauern ist, dass Steffek später nur selten Gelegenheit fand, das Geschichtsbild in grossem Stile zu pflegen. 1867 schuf er eine grössere geschichtliche Komposition »König Wilhelm auf dem Schlachtfelde von Königgrätz« (Berlin, kgl. Schloss), die von reichem, dramatischem Leben erfüllt ist, und 1884 ein Wandgemälde im Berliner Zeughause, die »Uebergabe des Briefes Napoleon III. an König Wilhelm« am Abend von Sedan.

Obwohl er auch als Portrait- und Genremaler glückliche Erfolge erzielte, konzentrierte er doch seinen ganzen künstlerischen Eifer auf die Darstellung des Pferdes, in der er bald eine Virtuosität erreichte, welche jede Nebenbuhlerschaft für lange Zeit in den Schatten stellte. Seine Pferdeportraits galten als Muster von Lebenstreue und hatten überdies den Vorzug einer Feinheit des Tons, welchen am besten der Sportsman zu würdigen weiss, der mit jeder Farbennüance seines Thiers, mit der charakteristischen Bildung des Halses und eines jeden Sprunggelenkes so innig vertraut ist, dass er die von tiefster Wissenschaft zeugende Nachschöpfung Steffecks in ihren Einzelheiten kontroliren kann. Doch wurde dieser Ruhm später einigermaassen geschmälert, als die Photographie stärker in die Domäne des Sportbildes hineingriff, welche Steffek bis dahin ausschliesslich beherrscht hatte. Von seinen zahlreichen Genrebildern aus dem Thierleben nennen wir als die hervorragendsten: Pferdeschwemme, zwei Wachtelhunde um einen Sonnenschirm streitend (1850, Berlin, Nationalgalerie), den lauernden Fuchs, Arbeitspferde (1860), Hallali (1862), Pferdekoppel (1870), Wochenvisite (1872), Wettrennen (1874), ein Bild von ungewöhnlicher Lebenswahrheit und Mannigfaltigkeit in der Charakteristik der Köpfe der Zuschauer (1874), Zigeunerknaben durch einen Wald reitend (1876), die Stute mit ihrem todtten Füllen, eine tief ergreifende, rührende Schilderung mütterlichen



Schmerzes, und flüchtige Rehe (1883), von seinen Bildnissen das des Kaisers Wilhelm und die Reiterportraits des Kronprinzen (späteren Kaisers Friedrich) und des Feldmarschalls von Manteuffel. Im Jahre 1880 wurde Steffek als Direktor an die Kunstakademie zu Königsberg berufen, wo er seine Lehrthätigkeit fortsetzte.

Von seinen Berliner Schülern folgten der bereits genannte A. v. Heyden und mehrere andere dem Beispiel des Meisters, indem sie ihre weitere Ausbildung in Paris suchten. Ferdinand *Schauss* (geboren 1832 in Berlin) setzte die bei Steffek begonnenen Studien bei Cogniet fort und machte dann Reisen nach England, Holland, Belgien, Italien und Spanien, auf denen er sein besonderes Interesse den Meistern des Portraits zuwendete. Er war deshalb nach seiner Rückkehr vorzugsweise als Bildnismaler thätig, kultivirte aber auch das Genre, namentlich das mythologische, welches ihm Gelegenheit bot, seine in Paris erworbene Fähigkeit im Aktzeichnen und seine koloristische Virtuosität zu verwerthen. Im Jahre 1870 erzielte er mit einer Darstellung der »Nymphe Callisto«, deren Fehltritt von Artemis entdeckt wird, in lebensgrossen Figuren einen Erfolg, der viel von sich reden machte, weil das Gemälde bei seinem Erscheinen in der akademischen Kunstausstellung das Missfallen des Kultusministers von Mühler erregte. Die Hoffnungen, die man damals auf den Künstler setzte, erfüllten sich jedoch nicht in vollem Umfange. Sein Kolorit verlor von Jahr zu Jahr an Wärme und Kraft, und so boten seine mythologischen und sonstigen Genrebilder »Dryade«, »Genoveva«, »Leander« u. s. w. kaum noch einen anderen Reiz als den einer gewissenhaften Zeichnung. Seine Portraits, namentlich die weiblichen und die Kinderbildnisse, zeichnen sich durch eine vornehme, zarte Färbung und durch Feinheit in der formalen Behandlung aus. 1873 folgte er einem Rufe als Professor an die Kunstschule in Weimar, kehrte aber schon 1876 nach Berlin zurück, wo er seitdem nur noch Bildnisse, Studienköpfe, Genrebilder und Allegorien von geringer Bedeutung gemalt hat.

Auch Ernst *Ewald* (geb. am 17. März 1836 zu Berlin) war ein Schüler Steffeks gewesen, bevor er 1856 nach Paris ging, wo er bis 1863 seinen Studien oblag. Während dieser Zeit war er ein Jahr lang in Coutures Atelier thätig. In Paris malte er auch dasjenige Bild, welches seinen Namen zuerst in der Heimath bekannt machte, »die sieben Todsünden«. Auf einer Reise in Italien, die er 1863 unternahm, widmete er sich besonders dem Studium der italienischen Wandmalereien, dessen Ergebnisse er in seiner Vaterstadt, wo er sich 1865 niederliess, in der Bibliothek des Rathhauses (1869) und in der Querhalle des ersten



Stockwerks der Nationalgalerie verwerthete. Die Stoffe zu den in letzterem Gebäude ausgeführten Wand- und Deckengemälden, theils farbig, theils grau in grau, sind der Nibelungensage entlehnt, und dieser Umstand mag den Künstler zu einer strengen, herben Formenbehandlung veranlasst haben, die sich mit einer starren, fast gothischen Komposition und einem trockenen und stumpfen Kolorit zu einer keineswegs erfreulichen Harmonie vereinigt. Für die Dekoration der Siegesstrasse von 1871 hatte Ewald auf einem der Velarien Unter den Linden »das neue Reich« in seiner Einigkeit und stolzen Kraft verherrlicht. Ewalds Hauptthätigkeit ist seit 1868 dem Kunstgewerbemuseum gewidmet, dessen Unterichtsanstalt er seit 1874 als Direktor leitet.

Zu einer grösseren Bedeutung auf dem Gebiet des Geschichtsbildes als die beiden zuletzt genannten ist Ernst *Hildebrand* (geb. 1833 zu Falkenberg in der Niederlausitz), ein dritter der Schüler Steffocks, welche ihre weitere Ausbildung in Paris gesucht haben, gelangt. Während des ersten Jahrzehnts nach seiner Rückkehr aus Paris bewegte sich seine künstlerische Thätigkeit im Bildniss, im Genre und in der dekorativen Malerei. In letzterer entwickelte er besonders eine lebendige, poetische Phantasie und die Vorzüge eines blühenden, festlich gestimmten Kolorits, ohne dass seine Malweise über dem Zug ins Grosse an Gedicgenheit verlor. Das zeigte sich in drei Gemälden der Kunstaussstellung von 1874, zwei Genrebildern aus der Renaissancezeit, welche Hildebrand als einer der ersten in Bezug auf die malerischen Reize der Tracht bei strenger Beobachtung der geschichtlichen Treue ausbeutete, »Mutter und Kind« und »der Tusch«, und einem badenden Mädchen am Meeresstrande. Die vortreffliche koloristische Technik dieser Bilder mag ihm einen Ruf an die Kunstschule in Karlsruhe eingebracht haben, welchem er 1875 Folge leistete. Dort liess ihm seine Lehrthätigkeit nur Zeit zu Bildnissen und kleineren Genrebildern, von denen die grosse Portraitgruppe, der Grossherzog von Baden im Kreise seiner Familie, und die Bilder »Am Brunnen«, »Eingeknüpft«, »Bange Stunde«, »Zechende Landsknechte« und »Geseign's Gott«, ein Landsknecht mit einem Zinnkrug, hervorzuheben sind. Im Oktober 1880 wurde er als Leiter einer Malklasse an die Akademie zu Berlin berufen, wo ihn die Lehrthätigkeit jedoch wieder so sehr in Anspruch nahm, dass er nur Bildnisse malen konnte (darunter die Portraitgruppe »der deutsche Kronprinz, spätere Kaiser Friedrich III., im Kreise seiner Familie«). Erst nachdem er im Frühjahr 1886 sein Amt niedergelegt, gelang es ihm, ein Geschichtsbild grossen Stils, an welchem er schon längere Zeit gearbeitet, zur Vollendung zu bringen: »Tullia, die Tochter des Servius Tullius, treibt ihr Gespann über den Leichnam



ihres Vaters«. Es ist eine Schöpfung ganz im Geiste der modernen Franzosen, welche die entsetzlichsten Vorgänge mit einer Kaltblütigkeit, mit einem technischen Raffinement und einer bis zur Täuschung getriebenen Naturwahrheit in Szene zu setzen wissen, so dass man an die lebenden Bilder auf den Theatern erinnert wird. Wenn auch der speziell von Hildebrand gewählte Vorgang im Herzen des Beschauers kein Echo, nicht einmal das allgemein menschliche Mitempfinden wachruft, so muss um so mehr die technische Meisterschaft in dem Aufbau der kühnen Komposition und in der Charakteristik, der Pose und dem ganzen Gebahren der einzelnen Figuren, ganz besonders aber das scharf ausgeprägte Gefühl für den grossen, monumentalen Stil anerkannt werden. In einem bald darauf vollendeten dekorativen Gemälde für die Aula des Gymnasiums in Bielefeld, »Abendmahl in beiderlei Gestalt«, zeigte der Künstler wieder seine ihm eigenthümliche Fähigkeit, ein blühendes Kolorit — die Figuren erscheinen in Renaissancetracht — mit dem Ernste der dargestellten Situation in Einklang zu bringen.

Eine zweite Reihe von Schülern Steffecks hat sich theils dem militärischen und Sportbilde, theils dem ethnographischen und Kostümgenre gewidmet. Hermann Freese (geboren 1819) hat sich als Thier- und Jagdmaler in der Darstellung dramatisch bewegter Momente ausgezeichnet. Seine Lebensverhältnisse erlaubten ihm erst, in seinem 34. Jahre sich der Kunst zu widmen. Er besuchte zunächst das Atelier Brückes und trat dann bei Steffeck ein. Sein erstes Bild, »kämpfende Hirsche«, erschien 1857. Ihm folgten »Hirsche von Wölfen angefallen«, »flüchtige Hirsche« (Berlin, Nationalgalerie), »Eberjagd«, »auf der Weide« u. a. m. Selbst ein leidenschaftlicher Jäger, erlag Freese am 25. Juli 1871 einem Gehirnschlage, den er sich auf einer Jagd bei Fürstenwalde zugezogen, als er erhitzt ein kaltes Gewässer passiren wollte.

Konrad Freyberg (geb. am 14. März 1842 zu Stettin) kultivirt mit besonderem Glück das Reiterportrait in kleinem Maassstabe und das militärische Genre, während in grösseren Einzelbildnissen seine etwas bunte und mühsame malerische Technik nicht alle Parteen gleichmässig zu beleben im Stande ist. Seine naturgrossen Portraits erscheinen daher bisweilen hart und trocken in der Farbe und leblos im Ausdruck, während er in kleineren Reiter- und Portraitgruppen und Einzelportraits von Reitern (Prinz Karl von Preussen mit seiner Begleitung vor Paris [1872], Ausritt des Prinzen Karl zur Parforcejagd [1876], eine Gruppe von Gardes-du-corps-Offizieren [1878], Hofjagd in Letzlingen [1881], Kronprinz Friedrich Wilhelm zu Pferde, Prinz Karl zu Pferde u. a.), eine grosse Lebendigkeit und Naturwahrheit zu erreichen weiss. Auch er leistet in



der Schilderung edler Racepferde vorzügliches. Seine militärischen Genrebilder, fast sämtlich Szenen aus dem deutsch-französischen Kriege darstellend, halten meist mit objektiver Treue und grosser Anschaulichkeit gewisse Momente fest, die als Erinnerungstafeln für die Besteller von persönlichem Werthe sind, wie z. B. »Die Batterie No. 19, Prinz Hohenlohe, bei Clamart vor Paris« (1872), »Ankunft des Prinzen Friedrich Karl auf dem Schlachtfelde von Vionville« und »Uebergabe von Metz« (1877), »Begegnung bei Ferme St. Hubert«, Episode aus der Schlacht von Le Mans (1879). — Adolf *Burger* (geb. in Warschau am 9. Dezember 1833, gestorben in Berlin am 13. Dezember 1876) schöpfte die Stoffe zu seinen Genrebildern aus dem Leben des Wendenvolkes im Spreewalde, in Altenburg und auf Rügen. Besonders dem Leben der Spreewälder Bevölkerung, die er mit liebevollstem Eifer studirte, wusste er eine grosse Zahl von Motiven abzugewinnen, die er in gemüthvollen Genrebildern verwerthete. Ein leichter, lebenswürdiger Humor umspielt seine anspruchslosen Schöpfungen, die sich in dem engen Kreise ländlicher Freuden und Leiden bewegen. Burger begleitete das Leben der wendischen Bauern, das sich im Spreewalde noch in alter Ursprünglichkeit erhalten hat, von der Wiege bis zum Grabe. Wir sehen den Kahn abfahren, der den Täufling zur Kirche führt, wir sehen die Kinder zur Schule fahren, nehmen mit den Rekruten Abschied von ihren weinenden Bräuten, betheiligen uns an dem fröhlichen Hochzeitszuge und weilen mitleidsvoll unter der Trauerversammlung am offenen Grabe. Ein solches Begräbniss im Spreewalde besitzt die Berliner Nationalgalerie. — Einer romantischen Neigung huldigt dagegen Jean *Lulvès* (geb. 1834 zu Mühlhausen im Elsass), welcher 1862, nachdem er zuvor als Ingenieur gearbeitet, in das Atelier Steffecks trat. Nach einem Aufenthalt in Russland kehrte er 1864 nach Berlin zurück und dekorirte hier den Ballsaal des Bankiers Krause mit Gemälden in Wachsfarben. Er malt vorzugsweise Genrebilder mit französischen Kostümfiguren aus dem 16., 17. und 18. Jahrhundert, die sich durch historische Treue auszeichnen, aber an einem etwas zu bunten Kolorit leiden. Glücklicher ist er in humoristischen Genrebildern (Hauptwerk: die historische Mordstätte) und in Szenen aus dem Thierleben.

Von den Berliner Malern der älteren Generation, welche den letzten Theil ihrer Ausbildung in Paris genossen haben, sind noch Max *Michael* und Ludwig *Burger* zu erwähnen. Ersterer (geb. am 23. März 1823) besuchte seit 1841 die Kunstakademie in Dresden und ging 1846 nach Paris, wo er bei Lehmann und Couture studirte. Im Anfang der fünfziger Jahre begab er sich nach Italien und nahm einen längeren Aufent-



halt in Rom, wo er bis 1870 mit geringen Unterbrechungen gelebt hat. Er malt fast ausschliesslich Genrebilder aus dem italienischen Volksleben, von denen die ersten eine herbe Kritik fanden. So heisst es anlässlich eines grossen Bildes, »Fischer aus Procida«, im »Deutschen Kunstblatt« von 1855: »Ihn charakterisirt eine kecke, oft frivole Auffassung des Lebens . . . Die Komposition an sich ist glücklich, hat Totalität, und die einzelnen Gestalten sind ungezwungen und gesund. Lebendigkeit und natürliche Auffassung walten durch die ganze Arbeit, aber ebenso eine liederliche und unsolide Ausführung von Anfang bis zu Ende. An Zeichnung ist gar nicht zu denken, und die Farbe zeigt, dass es dem Künstler an ernstem Sinn fehlte, um sein Bild fertig zu machen.« Wenn später diese Mängel unter eingehenderen Studien auch verschwanden und Michael in Zeichnung und Modellirung strenger und solider wurde, so hat er doch die skizzenhafte koloristische Manier der Franzosen beibehalten. Wie lebendig und wahr seine Frauen und Kinder aus dem italienischen Volke auch charakterisirt sind, so lässt das stumpfe, verschwommene Kolorit, das nicht etwa eine Folge unzulänglichen Könnens, sondern das Resultat eines bizarren, aber mit Konsequenz durchgeführten Prinzipes ist, keinen erfreulichen Gesamteindruck aufkommen. Auf den Gesichtern seiner Figuren liegt ein düsterer, schwermüthiger Zug, der selbst einem so alltäglichen Gegenstand wie einer »Mädchenschule im Sabinergebirge« (1874, Kunsthalle in Hamburg) den Charakter eines tragischen Vorganges verleiht. Michael wählt seine Stoffe zumeist aus den untersten Volksschichten, deren Treiben, deren Jammer und Elend er mit ungeschminkter Realität schildert. Damit harmonirt seine düster gestimmte Palette, der er nur selten einen erfreuenden Ton abzugewinnen weiss. Eines der wenigen Bilder von seiner Hand, welche durch eine leidlich gesunde Färbung einen ungetrübten Genuss gestatten, besitzt das Wallraf-Richartz-Museum in Köln, die »Elementarstudien« einer kleinen Genueserin. Später hat er durch genrebildliche Szenen aus dem Mönchsleben (»Mönche auf dem Chor«, »Pietro da Cortona malt ein Altarbild in dem Camaldulenserklöster bei Venedig«, »malender Mönch« 1879) sein Stoffgebiet erweitert und in diesen Bildern auch nach einem frischeren, lebhafteren Kolorit gestrebt. Ein grösseres Bild aus dem Volksleben, eine Bauernfamilie in ihrer ärmlichen Behausung (1879), krankte jedoch wiederum an dem schwarzen Grundton, welcher an die frühen Bilder Munkacsys erinnert. Auch der Versuch, mit einem »Hiob«, der die Tröstungen seiner Freunde zurückweist (1880), zu der Höhe des Historienbildes emporzusteigen, kam nicht über ein interessantes, aber in vielen Punkten anfechtbares Farbenexperiment hinaus, während der »Besuch



eines Kardinals im Kloster« (1881) wieder zu den erfreulichen Schöpfungen des sehr ungleich arbeitenden Künstlers gehörte. Seit 1875 ist Michael Lehrer an der Kunstakademie.

Ludwig *Burger* wurde als der Sohn eines deutschen Kaufmanns am 19. September 1825 in Krakau geboren, kam aber frühzeitig mit den Eltern nach Warschau, wo er bei einem dortigen Maler Zeichenunterricht erhielt und sich so schnell entwickelte, dass er durch die Erzeugnisse seiner Kunstfertigkeit bald zu eigenem Erwerb gelangte^{*)}. Im Vertrauen darauf ging er mit achtzehn Jahren nach Berlin, wo er Aufnahme in die Akademie fand, aber die Kosten seines Unterhalts durch Anfertigung von Illustrationen bestreiten musste. Nach einiger Zeit hatte er so viel erspart, dass er im Oktober 1851 nach Antwerpen gehen konnte, wo er seine von früher Jugend geübten Naturstudien wieder aufnahm und bis zum Sommer 1852 blieb. Nach kurzem Aufenthalt in Berlin begab er sich im Spätherbst desselben Jahres nach Paris, arbeitete dort vier Monate in Coutures Atelier, nahm dann beim Eintritt des Frühlings einen mehrwöchentlichen Aufenthalt in Barbizon am Walde von Fontainebleau und kehrte im Sommer 1853 nach Berlin zurück. Da er hier vorläufig noch keine Gelegenheit fand, seine neu erworbenen Kenntnisse in der Malerei zu verwerthen, widmete er sich wieder der Illustration. Er illustrierte biblische Erzählungen, komponirte Titel für Kursbücher und Randzeichnungen für Aktien und Banknoten, zeichnete auf den Stein und auf den Holzstock und machte daneben Uniformstudien, da sich sein Blick und sein Interesse für das militärische Leben immer schärfer und lebhafter entwickelten. Diese Uebungen befähigten ihn auch vorzugsweise für die Aufnahme von Momentbildern, wozu ihm die Leipziger »Illustrierte Zeitung« die erste Gelegenheit bot, in deren Auftrage er 1857 den Kaiser von Oesterreich auf einer Rundreise durch Ungarn begleitete, deren bedeutsamste Momente er für die genannte Zeitung in einer Reihe von Bildern festhielt. In die nächsten Jahre fallen Zeichnungen zu Ferdinand Schmidts »Preussens Geschichte in Wort und Bild«, zu dem von Graf Stillfried vorbereiteten Krönungswerke, einige Blätter aus dem Kriege in Schleswig-Holstein, wohin er sich Ende April 1864 begab, um zugleich Ortsstudien für Theodor Fontanes Werk über diesen Krieg zu machen, u. a. m. Im Jahre 1866 wurde ihm gestattet, sich beim Ausbruch des österreichischen Krieges dem Hauptquartier anzuschliessen und so einem Theile der Dramas beizuwohnen. Neben einer Reihe von

^{*)} Vgl. des Verf. ausführliche Charakteristik des Künstlers in C. v. Lützows »Zeitschrift für bildende Kunst«, 1886, S. 1 ff.



Aufnahmen für das Bedürfniss der illustrierten Zeitungen fertigte er noch so viele Skizzen, dass er ein zweites Werk von Fontane über den »deutschen Krieg von 1866« mit 480 Illustrationen schmücken konnte.

Der allgemeine Umschwung der Berliner Verhältnisse nach dem Kriege von 1866, durch welchen die erste Grundlage für die zukünftige Weltstadt geschaffen wurde, gab auch der künstlerischen Thätigkeit Burgers eine neue Richtung. Obwohl er in Berlin noch keine Proben seiner Befähigung für dekorative Arbeiten in grossem Maassstabe abgelegt hatte — in der Albrechtsburg in Loschwitz bei Dresden hatte er bereits 1852 eine Anzahl von Stilleben im Speisesaale gemalt, im Schlosse Willanow bei Warschau 1857 die Decke eines Saales mit allegorischen Darstellungen der Jagd, des Landlebens und der Viehzucht, eine Galerie mit der Personifikation der Kunst geschmückt — erhielt er durch Vermittlung eines bei dem Bau des neuen Rathhauses beschäftigten Freundes den Auftrag, den Sitzungssaal der Stadtverordnetenversammlung und den Vorraum des Festsalles, des später sogenannten »Märchensaals«, auszumalen. Die acht Wandfelder im Stadtverordnetensaale sollten die Gebiete der öffentlichen Wohlfahrt versinnlichen, auf welche sich die Fürsorge der städtischen Verwaltung erstreckt: Kirchen-, Schul- und Bauwesen, Waisen-, Armen- und Krankenpflege, Schiedsgericht und Sparkasse, Turnunterricht, öffentliche Sicherheit und Feuerlöschwesen. Burger verfuhr bei seinen Compositionen dergestalt, dass er in der Mitte einer jeden eine allegorische, den Gedanken symbolisirende Figur darstellte, wie die Wissenschaft, die Gerechtigkeit, die Sparsamkeit, die Wohlthätigkeit, Aeskulap u. s. w., und dieselbe auf beiden Seiten mit realistischen, aus dem Leben gegriffenen Personen umgab. Mit sicherem und feinem Stilgefühl wusste er seine Modelle zu Typen zu erheben und zu adeln, und so durfte er sie ungefährdet in die Nachbarschaft der allegorischen Figuren bringen. Obwohl er der Natur auf Schritt und Tritt nachging, war ihm der grobe Naturalismus im Herzen verhasst. In ihm lebte etwas von dem Geiste der grossen italienischen Meister des 15. und 16. Jahrhunderts, welche die Natur nur als Vehikel benutzten, um zum Ausdruck des Idealen zu gelangen. In dem »Märchensaal« liess der Künstler, im Gegensatz zu der Abstraktion realen Lebens, welche er im Stadtverordnetensaale geboten hatte, seiner Phantasie, seiner poetischen Erfindungskraft freien Spielraum. In neun Lünetten unterhalb der Decke sind Märchen und Sagen wie Dornröschen, Sneewittchen, Rothkäppchen, der wilde Jäger, der Blocksberg, Barbarossa und die Lorelei, in den Feldern der Decke einzelne Figuren wie der Märchenkönig, Luft- und Feuergeister, Gnomen, Nixen und Elfen, der Ritter und die Königstöchter



dargestellt. Hier waltet als Bildnerin aller Formen die poetische Verklärung vom Zarten und Anmuthigen bis zum Drohenden, Finsteren und Erhabenen, wobei ein phantastischer Grundzug, welcher die Gestalten der Wirklichkeit enthebt, das ausgleichende Moment zwischen den Extremen bildet.

Neben diesen grossen Arbeiten, welche er mit Hilfe Hermann Scherenbergs (geb. 1826), eines Schülers von Couture, der sich später ausschliesslich der Illustration gewidmet hat, und seines Bruders Adolf Burger in anderthalb Jahren bewältigte, ging seine Thätigkeit für die Illustration und die Kleinkunst ununterbrochen einher. Sie stieg noch nach dem Kriege von 1870/71, welcher für ihn eine Fülle von Aufträgen zur Folge hatte: von Büchertiteln, Adressen, Ehrenbürgerbriefen, Transparenten, Festdekorationen, Entwürfen für Wappenschilder, Kaiserkronen, Trophäen, Silberarbeiten, Glasfenster, Tischplatten u. s. w., zu denen sich wieder grosse dekorative Arbeiten gesellten. Den letzteren kam eine im Herbst von 1872 unternommene Reise nach Italien zu statten, während welcher er eifrig die Wandmalereien aus der klassischen Zeit studirte. Durch diese Studien ging ihm auch das Verständniss für das Erhabene und Grossartige auf, und wie Michelangelo und Raffael in ihm nachwirkten, beweisen u. a. die nach seiner Rückkehr entstandenen kolossalen Halbfiguren der militärischen Tugenden in der Aula der Hauptkadettenanstalt zu Lichterfelde bei Berlin und die gewaltigen, Ankunft und Abfahrt symbolisirenden Sgraffitodekorationen in der Empfangshalle des Metzger Bahnhofes, in welchen sich mit genialem Schwung der Erfindung der Ausdruck monumentaler Würde paart. Burger wurde in dieser letzten Periode seines Lebens auch an der Ausmalung der Universitätsbibliothek und der Kriegsakademie betheiligt, und im Erdgeschoss des Zeughauses führte er vier grau in grau gemalte Wandbilder aus, welche eine Geschichte des Belagerungskrieges geben. Eine ähnliche, aber grösser angelegte cyklische Darstellung, eine »Geschichte der Kanone«, beschäftigte ihn länger als dreissig Jahre, von 1853 bis 1884, wo sie bis auf vierundzwanzig Blätter angewachsen war, welche ebenfalls einen Platz im Zeughause gefunden haben. Der heiteren Muse diente er in der Ausschmückung von Räumen in zahlreichen Privathäusern Berlins, so z. B. im Pringsheimschen Hause, im Palais des Herrn von Tiele-Winckler und in den Zimmern der Fürstin Bismarck im ehemaligen Palais Radziwill. Dieser Thätigkeit, welche sich auf alle Gebiete der schmückenden Kunst im weitesten Sinne des Wortes erstreckte, setzte der Tod am 22. Oktober 1884 ein Ziel. Schon lange, bevor das Verlangen nach Hebung des Kunstgewerbes zur allgemeinen Parole gewor-



den, war Burger praktisch auf diesem Gebiete thätig gewesen, ohne sich theoretisch von seinen Bemühungen Rechenschaft abzulegen. Als das Schlagwort »stilvoll« noch nicht in aller Munde war, verstand sich Burger bereits auf die Unterschiede der historischen Stilformen, hatte sich schon in ihm ein so feines Stilgefühl entwickelt, dass er die schwierigsten Aufgaben der Flächendekoration im Einklang mit dem Charakter des zu schmückenden Gegenstandes zu lösen wusste. Deshalb konnte er auch jedem Rufe Folge leisten, als das Bedürfniss, das Dasein mit den Blüthen der Kunst zu schmücken, ein allgemeines geworden war. Es gab schliesslich in Berlin kein grösseres artistisch-literarisches Unternehmen, an welchem Burger nicht betheiligt war, und wer ein Haus, ein monumentales Gebäude, ein Gesellschafts- oder Restaurationslokal mit Malereien zieren wollte, der wandte sich an Burger, welcher dann ein figürliches oder ornamentales Wandgemälde, eine Intarsienmalerei, ein Sgraffito oder den Entwurf für ein Glasfenster beisteuerte.

Während Burger die geistige Richtung seines Schaffens von französischen Einflüssen frei zu halten gewusst hat und auch in technischer Hinsicht später seine eigenen Wege gegangen ist, kann Gottlieb *Biermann* (geb. 13. Oktober 1824 in Berlin) sowohl in seinen Portraits als in seinen phantastischen weiblichen Einzelfiguren seine französische Ausbildung nicht verleugnen. Ursprünglich ein Schüler Wachs, ging er 1849, nachdem er den grossen Staatspreis erlangt, zunächst auf ein Jahr nach Paris zu Leon Cogniet und von da nach Italien. In die Heimath zurückgekehrt, begann er mit historischen Gemälden (Tod Gustav Adolfs; Episode aus der Schlacht bei Kunersdorf) und mit Genrebildern aus dem italienischen Volksleben, wandte sich aber bald dem Portraittfach zu, das er fortan fast ausschliesslich mit stetig zunehmendem Erfolge kultivirte. Neben den modernen Franzosen diente ihm besonders van Dyck als Vorbild, dessen Noblesse in Haltung und Auffassung er freilich nur selten erreichte. Ein eifriger Diener des mit dem wachsenden Reichtum Berlins gleichen Schritt haltenden Luxus, erprobte er den Farbenglanz seiner Palette gern an kostbaren Damenroben und an dem glitzernden Beiwerk, mit welchem er die Umgebung der von ihm portrairten Personen auszustaffiren liebte. Marmorkamine mit Lampen, Stutzuhen und Bronzen, hohe Krystallspiegel, kunstvoll geschnittene Möbel, Portièren und Tapeten von prächtigen Stoffen bilden gewöhnlich die wirksame Folie für die Damen der Geldaristokratie, welche sich allein oder von ihren Kindern umgeben mit Vorliebe von Biermann malen lassen. Mit einer Galanterie, die einer schlichten und schmucklosen Naturwahrheit gern aus dem Wege geht, verbindet er ein grosses Raffinement in



der Inszenirung der darzustellenden Persönlichkeit, welche den Neigungen gewisser gesellschaftlicher Kreise entgegenkommt. Man hat diese Art wirksamer Etalage nicht mit Unrecht den »Gründerstil« genannt. Gleichwohl weiss Biermann bisweilen durch die Noblesse seines kühlen Silbertons und durch sonstige malerische Feinheiten auch den mit seiner Geschmacksrichtung nicht einverstandenen Kenner zu befriedigen. Doch hat ihn die Massenproduktion, der er sich nicht zu entziehen vermochte, auch zu sehr flüchtigen Arbeiten verleitet, welche unter einem verblasenen, kreidigen Tone leiden. In männlichen Portraits strebt er nach grösserer Einfachheit und Energie der Auffassung. Eine etwas theatralisch aufgeputzte »Zigeunerkönigin« (1877) und eine »Esther« (1880) zeigten seine hervorragenden, koloristischen Fähigkeiten von der glänzendsten Seite.

Ein mit Biermann verwandtes Talent ist Gustav *Graef* (geb. am 14. Dezember 1821 in Königsberg i. Pr.), welcher ebenfalls mit Geschichtsbildern anfang, um sich dann vorwiegend dem Bildniss zu widmen. Er begann seine Studien von 1843—1846 in Düsseldorf bei Th. Hildebrandt und Schadow, deren erste Frucht ein Bild aus der Nibelungen Noth war. Darauf begab er sich nach Antwerpen, Paris und München und nahm 1852 seinen Wohnsitz in Berlin. Sein erstes geschichtliches Bild, »Jephtha und seine Tochter«, fand um der konventionellen, akademischen Auffassung willen keinen Beifall, und ähnlich erging es seinen folgenden Kompositionen in grossem historischen Stile. Er malte im römischen Kuppelsaale des Neuen Museums die Versöhnung Wittekindts mit Karl dem Grossen nach einer Zeichnung Kaulbachs, nach welcher er zuvor den Karton gezeichnet hatte. Die Art Kaulbachs blieb für seine ferneren monumentalen und dekorativen Arbeiten, zu denen auch vier Bilder aus der Herkulesmythe in der Vorhalle des alten Museums gehören, maassgebend. Graefs letzte Bilder dieser Art waren drei grosse historische Kompositionen für die Aula der Universität von Königsberg, Solon, Phidias und Demosthenes, alle drei in bedeutsamen Momenten ihres Lebens, Demosthenes z. B. nach der Rede für den Kranz dargestellt, und vier Frauengestalten, welche die Elemente symbolisiren, auf Kupfer gemalt, für einen Saal des v. Tiele-Wincklerschen Palais in Berlin. Diese Allegorien sind gefällige und anmuthige Erfindungen, welche das Talent Graefs von einer viel günstigeren Seite zeigen als seine geschichtlichen Kompositionen. Der Schwerpunkt seiner Begabung liegt in der Portraitmalerei, was jedoch nicht ausschliesst, dass er auch einige vortreffliche Genrebilder gemalt hat, welche in die Jahre 1862 bis 1864 fallen. Es sind meist Schilderungen aus den Freiheitskriegen: »Auszug



ostpreussischer Landwehr«, »Ferdinande von Schmettau opfert ihr Haar« (Nationalgalerie), »der Abschied des litthauischen Landwehrmanns von seiner Geliebten«. Was seinen Geschichtsbildern abgeht, findet sich hier in vollem Maasse: Wärme und Innigkeit des Gefühls, Wahrheit der Empfindung, Lebendigkeit und Schärfe der Charakteristik. Als diese ergreifenden, von gesunder Realität erfüllten Bilder auf den Ausstellungen erschienen, erkannte man den frostigen Akademiker, der noch kurz zuvor eine langweilige »Ariadne« und einen »Judaskuss« gemalt hatte, nicht wieder. Um dieselbe Zeit begann Graef auch seine Thätigkeit als Portraitmaler. Sein Ansehen wuchs von Jahr zu Jahr, und bald gelang es ihm, sich eine Stellung neben Gustav Richter zu erobern. Obwohl er eine stattliche Reihe wohlgelungener, männlicher Bildnisse gemalt hat (das des Kriegsministers v. Roon, ein historisches Portrait im besten Sinne, in der Berliner Nationalgalerie, das des früheren deutschen Botschafters in Rom, v. Keudell, und sein eigenes in Renaissance-Kostüm sind die hervorragendsten unter ihnen), so ist doch das Frauenportrait seine eigentliche Domäne. Vornehm, ohne kühl zu sein, bewegen sich seine Figuren in meist glänzender Umgebung und in nicht minder glänzender Toilette frei und natürlich. Fast immer weiss er die Köpfe so fein und geistreich zu charakterisiren, dass sie zumeist im Stande sind, dem weitschweifigen Apparat, mit welchem die Mode eine fashionable Frauengestalt zu umgeben liebt, die Waage zu halten. Gleichwohl entging auch er dem Verhängniss des Modemalers nicht, welches die Erledigung massenhafter Aufträge nur auf Kosten der künstlerischen Solidität ermöglicht. Sein geschmeidiges Kolorit, welches Seide und Atlas, Spitzen und Blumen ebenso glänzend wie zart und duftig wiederzugeben weiss, verlor sich bisweilen in Trockenheit und Stumpfheit. Nichtsdestoweniger bieten seine Frauenbildnisse ein werthvolles und zuverlässiges Material zur Kenntniss der mittleren und vornehmen Gesellschaftskreise der sechsziger, siebenziger und achtziger Jahre. Im rosigen Fleischtone erinnert er noch am ehesten an seine Abstammung aus der Düsseldorfer Schule. Im Uebrigen ist er aber ein Kolorist im modernen Sinne, der sich nicht vergebens in Paris umgesehen hat, wohin er später noch mehrere Male zurückkehrte. In Paris entstand auch die 1879 ausgestellte »Felicie«, eine nackte, jugendfrische Frauengestalt von üppigen Reizen, welche auf einem Ruhebette ausgestreckt liegt und in der über dem blonden Haupte erhobenen Hand eine Rose hält, eine ganz vom Geiste der französischen Schule erfüllte Komposition, aber von grösserer Wärme und Leuchtkraft des Kolorits und lebendiger und individueller in der Modellirung des nackten Körpers als die meisten derartigen



Aktfiguren der Franzosen. Minder plastisch und lebensvoll, namentlich in den unteren Extremitäten, war das »Märchen« (1880, später mehrfach überarbeitet), eine nackte, von hellblondem Haar umwallte Mädchengestalt, welche am schilfbewachsenen Ufer eines Weihers aus einer zu ihren Füßen liegenden, buntschillernden Fischhaut geschlüpft ist und mit anmuthig zurückgebeugtem Haupte in die Höhe blickt.

Auch die Mehrzahl der übrigen Portraitmaler Berlins ist mehr oder weniger stark von den Franzosen beeinflusst worden. Der Zug nach Paris dauert auch unter den Vertretern der jüngsten Generation ungeschwächt fort, und selbst die umfassende Lehrthätigkeit eines A. v. Werner und Gussow, die, soweit es sich um Geschichts-, Portrait- und Genremalerei handelt, noch am meisten von französischen Einflüssen frei geblieben sind, vermochte diesen mächtigen Zug nur zeitweilig einzuschränken. Fritz *Paulsen* (geb. 1838 zu Schwerin) bildete sich, nachdem er Vorstudien in Düsseldorf und in München bei Piloty gemacht, vier Jahre lang in Paris und liess sich 1870 in Berlin nieder. Eines seiner Erstlingswerke, die Humoreske »der geschneeballte Schornsteinfeger« (1867) besitzt die Galerie zu Schwerin. Doch wurde er erst 1872 durch ein Genrebild aus der vornehmen Gesellschaft »Besuch in der Kinderstube« weiteren Kreisen bekannt, und 1874 erzielte er sogar durch ein mit kecker Hand aus dem Berliner Leben herausgegriffenes Genrebild, »Bauernfänger beim Kümmelblättchen«, in welchem sich ein feiner, satirischer Humor mit lebendiger Charakteristik und gediegenem Kolorit vereinigte, einen durchschlagenden Erfolg, den er freilich auf dem Gebiete der Genremalerei, welches er später nur noch selten kultivirt hat (*Journal fixe*, Gesinde-Vermiethungsbureau), nicht wieder übertraf. Desto glücklicher und gleichmässiger ist er in Bildnissen, von denen namentlich die weiblichen hinsichtlich der vornehmen Auffassung, des glänzenden Kolorits und des zarten Fleischtöns an die besten Arbeiten von Gustav Richter heranreichen. Paul *Bülow* hat sich besonders durch einige naturwahre, mit solider Technik durchgeführte Bildnisse des Kaisers Wilhelm bekannt gemacht, während Paul *Spangenberg* sein Bestes in Portraits vornehmer Damen leistet, welche er gern in ganzer Figur und in reicher Toilette darstellt. Andere Bildnissmaler, welche nach dem Vorbilde der Franzosen den Hauptton auf die koloristische Seite legen, haben meist nur vorübergehende Erfolge erzielt, so dass sie hier keinen Platz finden können. Nur der Wiener Norbert *Schrödl* (geb. 1842), ein Schüler von Jakob Becker in Frankfurt, welcher jedoch ganz von dem ebenen Pfade der älteren Schule abgewichen ist, hat sich unter mancherlei Schwankungen vornehmlich durch die extravagante Auffassung seiner meist



weiblichen Bildnisse und die Pikanterien seines Kolorits zu behaupten gewusst, nachdem er sich anfangs mit wechselndem Glück auf dem Gebiete der dekorativen Malerei (die Tageszeiten, Wer nicht liebt Wein, Weib und Gesang) und auf dem der ersten Geschichtsmalerei (Raub der Sabinerinnen) versucht hatte.

Selbst der nationalste und eigenartigste unter den Berliner Malern, Adolf *Menzel*, hat zu verschiedenen Malen französische Einflüsse empfangen, wie er freilich auch seinerseits auf die neuere französische Malerei eingewirkt hat und überhaupt zu den bahnbrechenden Künstlern unseres Jahrhunderts gehört, welche den Boden für die realistische Naturauffassung vorbereitet haben. Lange Zeit im Gegensatze zu der herrschenden Strömung stehend, nur von Wenigen geschätzt und verstanden, hat er erst im hohen Alter die Genugthuung echter Volksthümlichkeit, aber auch den Sieg seiner Kunstanschauung erlebt*). Am 8. Dezember 1815 zu Breslau geboren, kam Menzel 1830 nach Berlin, wohin seine Eltern ihren Wohnsitz verlegten. Der zwei Jahre später erfolgte Tod seines Vaters, welcher eine lithographische Anstalt besass, in der sich der junge Menzel frühzeitig mit der Steinzeichnung vertraut gemacht, zwang den letzteren, selbst für seinen Unterhalt zu sorgen und das aufkeimende Talent, dessen Ausbildung er kaum begonnen hatte**), nach der materiellen Seite auszubeuten. Vorübergehend (1833) besuchte er zwar die Gipsklasse der Akademie, sah sich aber schliesslich genöthigt, jedes systematische Studium aufzugeben, zumal da der unbemittelte Anfänger bei dem Akademiedirektor Schadow, der nach einem an sich völlig berechtigten Grundsatz sich gegen mittellose Schüler, deren Begabung nicht ganz unzweideutig war, ablehnend zu verhalten pflegte, keine Aufmunterung fand. Die Lithographie bot dem jungen Manne einen willkommenen Erwerbszweig, und in Tischkarten, Neujahrsgratulationen, Vignetten zu Gelegenheitsgedichten u. dgl. offenbarte sich zuerst ein Künstlergeist, der mit Gottfried Schadow innig verwandt war. Im Jahre 1833 ertheilte ihm der Kunsthändler Sachse den Auftrag, einen Cyklus von Federzeichnungen für den Steindruck zu komponiren, wozu er ihm nach Goethes Dichtung das Thema »Künstlers Erdenwallen« stellte, welches Menzel in sechs geistvoll erfundenen Blättern behandelte. Selbst

*) Vgl. Bruno Meyer in der Zeitschrift für bildende Kunst 1876. — F. Pecht, Deutsche Künstler etc. II. S. 305—339. — L. Pietsch in der Monatsschrift „Nord und Süd“ XI. 33. S. 439—469. — Das Werk Adolf Menzels. Mit Text von M. Jordan und R. Dohme. München 1885 ff. — Katalog der Berliner Menzelausstellung von 1885.

**) Bereits in seinem dreizehnten Jahre komponirte er ein Bild aus der römischen Geschichte, »P. Cornelius Scipio und L. Caecilius Metellus«, in akademischer Manier (Bleistiftzeichnung).



in einer Zeit, wo die Düsseldorfer Romantik den Tagesgeschmack vollkommen beherrschte, fanden die kräftige, natürliche Ausdrucksweise des jungen Künstlers, seine treue Beobachtung und schlichte Wiedergabe der Natur, sein kecker Humor und die glückliche Verbindung realistischer Momente mit symbolischen Randglossen in den Kreisen vorurtheilsloser Kenner Verständniss und Beifall, und der alte Schadow, der doch etwas von seinem Geiste in dem keck zugreifenden, flotten Zeichner spüren mochte, fand sich sogar zu einer öffentlichen Anerkennung bewogen. Dieser Erfolg ermuthigte den jungen Künstler zu einem Wagniss, dessen ganze Grösse man nur würdigen kann, wenn man sich die damalige Hauptströmung in der Malerei vergegenwärtigt. Die Düsseldorfer Historienmaler hielten sich fast ausschliesslich an das Mittelalter. Schon das 16. Jahrhundert existirte nicht mehr für sie. Höchstens fand noch ab und zu Karl V. Gnade vor ihren Augen. Nun wagte es ein junger Mann, der kaum seine ersten tastenden Schritte auf der Künstlerlaufbahn gemacht hatte, mit historischen Darstellungen aus der brandenburgisch-preussischen Geschichte in die Oeffentlichkeit zu treten, mit einem Cyklus von zwölf lithographirten Blättern und einem allegorischen Titelblatt, welcher mit der Einführung des Christenthums im Lande der Wenden durch den hl. Vizelin beginnt und mit dem Viktoria nach der Schlacht bei Leipzig schliesst. Für die geschichtliche Bedeutung der von Menzel gewählten Momente hatte man damals nicht das geringste Verständniss und man konnte es auch nicht haben in einer Periode, während welcher eine kurzsichtige Politik unser Vaterland lenkte und die Erinnerungen an die ruhmvolle jüngste Vergangenheit gewaltsam in den Hintergrund drängte. Freilich wurden die Freiheitskriege noch von einigen Künstlern ausgebeutet, aber das vaterländisch-geschichtliche Moment trat hinter dem rein militärischen zurück. In dieser trostlosen Zeit politischer Erschlaffung wies nun der neunzehnjährige Menzel mit energischer Hand auf die Marksteine in der Entwicklung der brandenburgisch-preussischen Geschichte hin. Er zeigte die einzelnen Stationen eines kraftvollen Entwicklungsganges in lebendiger Verkörperung durch hervorragende Persönlichkeiten: Albrecht der Bär, Friedrich von Hohenzollern, der grosse Kurfürst, Friedrich der Grosse erschienen zum ersten Male innerhalb der preussischen Malerei als charaktervolle Typen und in einer Umgebung, deren geschichtliche Individualität ebenso glücklich getroffen war. Diese Betonung und konsequente Durchführung des Zeitkolorits war eine künstlerische That, die nicht hoch genug geschätzt werden kann. Dazu gesellte sich eine lebensprühende Schilderung der genrehaften Momente, besonders der Gefechtsszenen, und eine, wenn auch hie



und da etwas unbehilfliche und knorrige, so doch selbstständige, von eifrigem Naturstudium zeugende Formenbehandlung. Diese Blätter, unter denen das auf Friedrich den Grossen bezügliche durch Lebendigkeit und geistvolle Auffassung besonders hervorstach, wurden sämmtlich im Jahre 1834 entworfen, erschienen aber erst, von Menzel selbst auf Stein gezeichnet, 1837 unter dem Titel »Denkwürdigkeiten aus der brandenburgisch-preussischen Geschichte«.

In der Zwischenzeit hatte der Künstler Versuche in der Oeltechnik gemacht und dieselben so schnell gefördert, dass er schon 1836 ein kleines Gemälde »die Schachspieler« ausstellen konnte. 1837 malte er eine »Rechtskonsultation« (im Besitz des Staatsministers Friedenthal), »die Toilette« und einen »Weltgeistlichen und einen Mönch«. »Seinen Oelgemälden,« so äusserte sich der Graf Raczynski in seiner Geschichte der neueren deutschen Kunst, »sieht man, wie allen seinen anderen Arbeiten, den ihm eigenen satirischen Geist an; doch lassen sie, was die Ausführung anbetrifft, noch Manches zu wünschen übrig. Bis jetzt ist er noch nicht ganz zu der den französischen Malern eigenen Geschicklichkeit in der Pinselführung gelangt, welche er sich zum Ziele gesetzt zu haben scheint.« Der sonst in so einseitigen Anschauungen befangene Graf hat hier ein richtiges Gefühl gezeigt. In der That fand Menzel in der koloristischen Behandlungsmanier der französischen Maler das richtige und deutlichste Ausdrucksmittel für seine Absichten, und besonders scheinen die mit keckem, spitzem Pinsel ausgeführten Gemälde von Isabey, die damals häufig nach Berlin kamen, ihn beeinflusst zu haben. Mit noch feinerem Verständniss beurtheilte nachmals Eggers das zweite der oben genannten Erstlingsbilder Menzels. »Man weiss nicht,« sagt er, »was man an dieser ‚juristischen Unterredung‘ am meisten bewundern soll, die novellistische Abrundung oder die rein malerische Harmonie, die geistreich pikante Charakteristik, die innige Vertrautheit mit Allem, was zur kostümlichen Physiognomie gehört, oder die meisterlich feine Pinselführung.« Mit einer grösseren Komposition von dramatisch bewegtem Inhalt, dem »Gerichtstag« (1838—1839), schloss Menzel vorläufig die Reihe seiner ersten Versuche ab, da ihm zunächst eine andere, sehr umfangreiche Aufgabe winkte. Auf jenem Bilde war er im Kolorit schon zu einer grösseren Ruhe und Harmonie, zu einer gewissen Breite der Behandlung gelangt, während die Situation — ein Mann, der an der Leiche seiner ermordeten Gattin vor den Richtern Anklage gegen den Mörder erhebt — mit vollster Klarheit und echt dramatischer Beredsamkeit zum Beschauer sprach.

Jene Aufgabe wurde dem Künstler von Franz Kugler gestellt, der



zu den Wenigen gehörte, welche die originelle Begabung Menzels schon frühzeitig zu würdigen wussten. Er hatte eine Biographie Friedrichs des Grossen in allgemein verständlicher Fassung für das Volk geschrieben, und Menzel sollte dieses Volksbuch ausführlich illustrieren. Mit inbrünstigem Eifer warf er sich auf das Studium der Epoche des grossen Königs. Er studierte und kopierte nicht bloss alle bildlichen Darstellungen, alle Portraits des Königs vom Kindes- bis zum Greisenalter, er vertiefte sich auch in die literarischen Quellen und suchte durch die historische Ueberlieferung ein bis in die kleinsten Züge ausgeführtes, stilgetreues Gesamtbild jener an Kontrasten so reichen Geschichtsperiode festzustellen, der Friedrich und Voltaire den Stempel ihres Geistes aufgeprägt haben. »Alle Fürsten und Helden,« sagt Eggers in einer Charakteristik Menzels, »alle Staatsmänner und merkwürdige Personen, die ganze Schaubühne jener Zeit, sei es, dass sie königliche Schlösser, Strassen, Schlachtfelder, Gärten oder Grabgewölbe vorstellten, der ganze Apparat von Krieg und Frieden, von den Portraits der Generale bis auf den Federbusch des gemeinen Husaren, von den Bildnissen weltberühmter Akademiker bis auf das Notenpult im Konzertsaal zu Sanssouci, Alles ist entweder nach der Natur gezeichnet oder mit sorgfältigem Fleisse nach gleichzeitigen Gemälden, Kupferstichen, Büsten, Medaillen u. s. w. kopirt, oder nach Beschreibungen, Briefen, militärischen und anderen Büchern, ja mündlichen Ueberlieferungen entworfen. Von den historischen Ereignissen, welche in charakteristischer Komposition eine ganze Seite einnehmen, bis zur Anekdote, auf welche in den Initialen angespielt wird, überall geht Originalität der Erfindung mit historischer Treue Hand in Hand. Frappante und humoristische Einfälle sind dazwischen gestreut, gerade wie man ihrer von Friedrich selbst gewohnt war, und zwar oft in den ernsthaftesten Situationen seines reichen Heldenlebens. Ueberhaupt hat in der Auffassung der Persönlichkeit des grossen Königs der Zeichnstift des Künstlers eine Beredsamkeit an den Tag gelegt, die bei einer blossen Durchschau des Buches von Bildniss zu Bildniss den ganzen Charakter Friedrichs und dessen Entwicklung enthüllt. So ist ein poetischer Zauber über die lebenswürdige Erscheinung des jungen Monarchen ausgegossen, aus der sich allmählig der tiefe Ernst und die Stärke des Helden entwickelt.«

Zum ersten Male war auch in der Berliner Malerei ein selbstständig schaffender Künstler aufgetreten, der mit vollem Bewusstsein und mit unverkennbarer Tendenz in den Grund des preussischen Volksthum zurückgriff und in demselben Wurzel zu fassen suchte. Es war natürlich, dass sich die Anerkennung, die er in einer Zeit fand, wo die grosse Masse der Gebildeten in unklarer Sehnsucht nach grossdeutschen Idealen



seufzte, nur auf enge Kreise beschränkte. Erst seit der zweiten Hälfte der fünfziger Jahre, als sich die Köpfe von nebelhafter Gefühlsschwärmerei für mittelalterliche Reichsherrlichkeit und von »jungdeutscher Zerrissenheit« etwas erholt hatten, als Preussen durch gewissenhafte Arbeit und straffe Reorganisation auf praktische Ziele gelenkt wurde, gewann auch das preussische Volk allmählig das Interesse für seinen Helden wieder, der ihm bis zu den Befreiungskriegen als die edelste Verkörperung eines Fürstenideals gegolten hatte. Es ist Menzels Verdienst, durch eine Jahrzehnte lange, fast ausschliesslich den Thaten und der Zeit Friedrichs des Grossen gewidmete künstlerische Thätigkeit die Erinnerung an den preussischen Helden erweckt und rege erhalten, das Volk durch bildliche Vorführung seiner glorreichen Heerführer und Soldaten immer wieder auf das sicherste Fundament des preussischen Staates hingewiesen zu haben. Nach Chodowiecki war er der erste, der einen volkstümlichen Ton anschlug und auf das glücklichste traf, und gerade der Holzschnitt, das volkstümlichste und wirksamste aller künstlerischen Agitationsmittel, war auch der richtigste Dolmetsch seiner Gedanken.

Vierhundert Blätter und Blättchen zeichnete Menzel in den Jahren 1839—1842 für Kuglers Werk. Eine kleine Anzahl von Holzschneidern, die allmählig mit vollstem Verständniss in seine Absichten eindringen, Fr. Unzelmann, Otto und Albert Vogel in Berlin und Ed. Kretschmar in Leipzig, vereinigten sich um ihn und hoben diese echt deutsche, lange vernachlässigte Technik wieder auf eine glänzende Höhe. Menzel war nunmehr der Friedrichsmaler par excellence geworden, und deshalb übertrug man ihm auch die Illustrationen für eine neue, auf Befehl König Friedrich Wilhelms IV. veranstaltete Prachtausgabe der Werke Friedrichs des Grossen, die er, 200 an der Zahl, in den Jahren 1843—1849 zeichnete. Da diese Ausgabe jedoch nicht für den Handel bestimmt, sondern der Verfügung des Königs vorbehalten war, welcher die einzelnen Exemplare »ausschliesslich als Geschenke an fürstliche Persönlichkeiten und Staatsbibliotheken und als Zeichen besonderer Gunst und Anerkennung an hochverdiente Staatsbeamte, Gelehrte und andere hervorragende Private« verwendete, sind die in diesen Illustrationen niedergelegten, tiefen Gedanken des Künstlers lange Zeit nur ganz engen Kreisen bekannt geworden, bis 1882 die Genehmigung zu einer neuen, gesonderten Veröffentlichung dieser Holzschnitte erteilt wurde, welche zunächst ebenfalls wieder in einer Prachtausgabe und 1886 in einer wohlfeileren erfolgte*). Die »Oeuvres

*) Adolph Menzels Illustrationen zu den Werken Friedrichs des Grossen. In Holz geschnitten von O. Vogel, A. Vogel, Fr. Unzelmann und H. Müller. 200 Blätter mit Text von L. Pietsch. Zwei Bände.



de Frédéric le Grand« sollten nicht in dem Sinne illustriert werden wie Kuglers »Geschichte Friedrichs des Grossen«. Der Zeichner sollte sich auf kleine Vignetten beschränken, welche die Rolle von den Druck angenehmen unterbrechenden Ornamenten zu spielen hatten. Es war ihm deshalb die Bedingung gestellt worden, mit seinen Kompositionen nicht den Raum von zwölf Centimetern im Geviert zu überschreiten. Den Zwang, unter welchem Menzel damals arbeiten musste, hat er in der Titelvignette zu der neuen Ausgabe der Zeichnungen anmuthig und geistreich persiflirt. Innerhalb einer Rokokokartusche müht sich ein kleiner Genius zwischen den ausgespreizt dastehenden Schenkeln eines Zirkels vergebens ab, den Raum durch Auseinanderdrängen der Schenkel zu vergrössern und seine Schwingen frei zu entfalten. Aus dem Kopfe des Zirkels schaut ein Mondgesicht mitleidig-ironisch lächelnd auf den zornigen Knaben herab. Diesem Zwange verdanken wir eine Reihe der köstlichsten Meisterwerke der Holzschnidekunst, welche auch heute, wo der Xylograph mit viel feineren und mannigfaltigeren Werkzeugen arbeitet, hinsichtlich der Feinheit, Klarheit und Schärfe der Linien und der malerischen Wirkung noch nicht übertroffen worden sind. Der deutsche Holzschnitt, dessen weitere Entwicklung länger als ein Jahrhundert hindurch unterbrochen worden, war in Berlin durch die Gebrüder Unger und Friedrich Wilhelm Gubitz wieder zur Uebung gelangt. Die wahre Lebenskraft wurde ihm aber erst durch Menzel eingeflöss, welcher den Berliner Holzschnidern wirklich künstlerische Aufgaben stellte, an denen sie ihre Kräfte erproben konnten. Einer der ersten Versuche Menzels war eine auf Holz gezeichnete Komposition »Der Tod des Franz von Sickingen«, welche als Nietenblatt des Vereins der Kunstfreunde im preussischen Staate für das Jahr 1838 bestimmt war und von Unzelmann, einem Schüler von Gubitz, geschnitten wurde. Derselbe war auch an der Ausführung der Zeichnungen zur »Geschichte Friedrichs des Grossen« betheiligt und hat sich sowohl hier wie in den später entstandenen grossen Blättern »Guttenberg und Fust, den ersten Abzug von ihrer Bibel druckend«, einem Gedenkblatt zum 400jährigen Jubiläum der Buchdruckerkunst, und einem ungemein lebensvollen und plastisch wirkenden Bildnisse Shakespeares (1855), als das glänzendste Talent dieser von Menzel erweckten Schule von Holzschnidern gezeigt. Er, Otto und Albert Vogel und Hermann Müller wurden auch dazu ausersehen, die Zeichnungen zu den »Oeuvres de Frédéric le Grand« zu schneiden. Sie entledigten sich ihrer Aufgabe in so vollkommener Weise, dass der schwer zu befriedigende Menzel ihnen die Anerkennung nicht versagen konnte, dass sie »im Gehorsam gegen den Strich seiner Zeichnung das Höchste geleistet«. Neben der Feinheit der



Linienführung, welche gleichwohl den Charakter des Holzschnitts nicht verleugnet, bewundern wir die Kraft des Tons und die feinfühligte Vertheilung von Licht und Schatten, welche jedem Blatte eine ausgeprägt farbige Erscheinung verleihen.

Der Vorzug, welchen Menzel mit den niederländischen Sittenmalern theilt, die grösste Fülle des Lebens in den kleinsten Raum zu bannen, offenbart sich nirgends in einem höheren Grade und in einem reineren Lichte als in den Zeichnungen zu den Werken Friedrichs des Grossen, welche zugleich den Reichthum seiner Phantasie und seiner Erfindungskraft in grösster Vielseitigkeit zeigen. Aus diesen Zeichnungen erfahren wir, dass der Maler, welcher in den letzten Jahrzehnten seiner Thätigkeit zumeist als Sarkast und Satiriker erschienen ist, der namentlich an dem weiblichen Geschlecht nur dessen Schwächen und Hinfälligkeiten gesehen hat, auch der Schönheit und Anmuth des Weibes zu huldigen weiss. So stellt eines der geistreichsten und graziösesten unter den zahlreichen Bildnissen des Werkes die Marquise von Pompadour dar, freilich in einem phantasievoll komponirten Rokokorahmen, in dessen Schnitzwerk erotische Szenen eingefügt sind, welche in kleinen, sehr lebendig und zart modellirten Figürchen an die Orgien des Hirschparks erinnern. In einem »Briefe über die Erziehung«, in welchem sich der königliche Schriftsteller missbilligend über die Verweichlichung der Adligen und ihre Abneigung gegen den Militärdienst ausspricht und der in warnenden Betrachtungen über die Zukunft der Nation gipfelt, hat Menzel als Vignette die auf einem Felsen sitzende, gekrönte Germania gezeichnet, ein halbnacktes Weib, dessen stolze Formen von einem reich und fein entwickelten Schönheitssinne zeugen. Auch als gründlichen Kenner der Antike lernen wir Menzel kennen, der sich in den Geist des klassischen Alterthums so tief versenkt hat, dass ihm Kompositionen idealen Charakters nach altgriechischen und -römischen Motiven nicht minder gelingen als die geistsprühenden Bildnisse der Philosophen, Schriftsteller und Krieger des 18. Jahrhunderts. Weit entfernt, sich sklavisch an den Text zu halten, hat Menzel oft genug die Gedanken des Königs weiter ausgesponnen, hat er eine beiläufige Wendung benutzt, um ihr einen für seinen Zeichenstift fruchtbaren Moment abzugewinnen. Nicht selten ironisirt er sogar die Worte Friedrichs, und wenn er glaubt, dass der königliche Autor ein ungerechtes Urtheil ausgesprochen, kritisirt er dasselbe durch den Inhalt seiner Zeichnung und giebt seinen Protest durch die schneidige Beredsamkeit seines Griffels zu erkennen. Der damals erst dreissigjährige Menzel erscheint uns in diesen Kompositionen als ein Geist von seltener Tiefe und von universellem Umfang des Wissens, als ein Künstler,



dem die Antike ebenso geläufig ist wie das 17. Jahrhundert und die Kunst der Rokoko- und Zopfzeit, als ein Maler, welcher mit dem Stifte Innenräume gestaltet, die an malerischen Reizen einem Pieter de Hooch nicht nachstehen, der Elephanten und Löwen mit gleicher Sicherheit zeichnet wie die Pferde der preussischen Kavallerie, und der in seinen Landschaften*) ein tiefinbrünstiges Gefühl für die Schönheit und den Frieden in der Natur offenbart, als ein Meister, welcher die charakteristischen Eigenthümlichkeiten eines Individuums durch wenige Federzüge erschöpft und der auf zwölf Centimetern im Geviert mehr zu sagen weiss als viele Historienmaler auf grossen Leinwandflächen.

Im Jahre 1847 bestellte der Kasseler Kunstverein bei Menzel eine grosse historische Komposition »Herzogin Sophie von Brabant mit ihrem Söhnlein Heinrich dem Kinde 1247 in Marburg einziehend«, welche, wie Pietsch angiebt, monumental in Farben ausgeführt werden sollte, die der Künstler zunächst aber als Karton und in lebensgrossen Figuren zeichnete. Wiewohl sich unter der Menge des zuschauenden Volkes genug interessanter Typen fanden und die Komposition von Leben und Bewegung erfüllt war, entsprach dieselbe im Ganzen doch nicht den Erwartungen, die man auf Menzel gesetzt hatte, und selbst Kugler, der doch zu den einsichtigsten und verständnissvollsten Beurtheilern des Künstlers gehörte, vermochte sich für den Karton nicht zu erwärmen. Derselbe ist später wieder in den Besitz Menzels zurückgekehrt und war auf der Jubiläumskunstaussstellung von 1886 zu sehen. Der romantische mittelalterliche Stoff stand im Widerspruch zu der realistischen Darstellungsweise des Künstlers, und dieser Zwiespalt zeigte sich auch in zwei um dieselbe Zeit entstandenen Oelbildern, der »Predigt in der Klosterkirche zu Berlin« und »Gustav Adolph empfängt seine Gemahlin vor dem Schlosse zu Hanau« (1847), auf denen gleichfalls, freilich mehr im Kolorit als in der scharfen, fast spitzigen Charakteristik, die Einflüsse der Romantik noch nicht ganz überwunden waren, wenngleich sich in der koloristischen Behandlung wiederum ein bedeutender Fortschritt offenbarte. Wie schnell sich seine Oeltechnik zu voller Reife entwickelte, zeigte er bald darauf in einem grösseren figurenreichen Gemälde, welches seinen Ruf als Maler im eigentlichen Sinne für immer begründete. In den Jahren 1849 und 1850

*) Menzel hat auch eine Reihe von selbstständigen Landschaften in Oel, Aquarell, Gouache u. s. w. gemalt. Eines seiner landschaftlichen Hauptwerke, ein sorgfältig durchgeführtes, vollkommen naturalistisch behandeltes Oelgemälde, eine Partie aus dem Palaisgarten des Prinzen Albrecht in Berlin darstellend, datirt aus dem Jahre 1846. (Vortrefflich radirt von Mannfeld.) Spätere Landschaften gaben Motive aus Tirol, Gastein und anderen Gebirgsgegenden wieder.



entstand das von Witz und Laune funkelnde, von echt geschichtlichem Geiste erfüllte Bild »Die Tafelrunde Friedrichs des Grossen« (Berlin, Nationalgalerie), welches die Reihe jener aus der Zeit des grossen Königs geschöpften Oelgemälde geschichtlichen und genrehaften Inhalts eröffnete, von denen ein jedes ein Treffer ins Schwarze war: »Die Bittschrift« (undatiert, nach Pietsch 1849 gemalt), »Das Flötenconcert in Sanssouci« (1850 bis 1851, Berlin, Nationalgalerie), »Friedrich bei der Tänzerin Barberina« (1852), »Friedrich der Grosse auf Reisen« (1854, Berlin, Ravenésche Galerie), »Friedrich bei der Huldigung in Breslau 1741« (1855, Breslau, Museum), »Friedrich und die Seinen bei Hochkirch« (1856, Berlin, kgl. Schloss) und die »Begegnung Friedrichs mit Josef II. in Neisse« (1857, Weimar, im Besitz des Grossherzogs). Zwei andere zu dieser Bilderreihe gehörige Gemälde »Friedrich vor der Schlacht von Leuthen« und »Friedrich am Abende der Schlacht die österreichischen Offiziere im Schlosse zu Lissa überraschend« sind unvollendet geblieben.

Mit einer ungewöhnlichen, tief eindringenden Schärfe der Charakteristik, die oft einen humoristisch-satirischen Anflug hat, mit einer souveränen Beherrschung alles Stofflichen, die sich gleichmässig auf Kostüme, Geräthe, Waffen und den lokalen Hintergrund erstreckt, vereinigen sich auf diesen Bildern koloristische Vorzüge seltener Art und eine Beleuchtung, die sich von den reizvollsten, pikantesten Feinheiten zu den kräftigsten Wirkungen des Helldunkels steigert. Diejenigen, welche für die eigenartige, fast dämonische Genialität Menzels kein Verständniss finden können, haben diesen ihren Mangel oft mit dem Mangel an Schönheitssinn, an Poesie, welcher den Werken Menzels anhaften soll, zu entschuldigen gesucht. Wie irrig diese Meinung ist, haben inzwischen die mehrfachen Ausstellungen seiner Studien, Skizzen u. s. w., seiner meist in Privatbesitz befindlichen Aquarellen, Gouachen, Zeichnungen u. s. w. bewiesen, deren Zahl von einer unerschöpflichen Arbeitskraft zeugt. Dem Modegeschmack geht Menzel freilich sorgsam aus dem Wege. Die landläufigen Schönheitsebegriffe, das weichlich und zart Elegante, das sentimental Gefällige und das charakterlos und verschwommen Ideale existiren für ihn nicht. Nur das Charakteristische reizt und bewegt seinen Künstlergeist. Auch Michelangelo und Rembrandt, seine Geistesverwandten, haben jenen flauen Idealen des weichherzigen Bildungspublikums nicht gehuldigt. Während der eine Menschen schuf, denen er das Gepräge seines riesenhaften Geistes verlieh, griff der andere unter seine Zeitgenossen und bildete aus einzelnen, mit psychologisch analysirendem Blick beobachteten Charakteren Typen heraus, die für seine Zeit ebenso geschichtlich überzeugend sind, wie die Menschengebilde Menzels für das



18. und 19. Jahrhundert. Liegt in diesem Schöpfungsprozess, der die Anspannung aller geistigen Kräfte erfordert, nicht ein Stück gewaltiger Poesie? Wer diese Art von Poesie nicht verstehen, nicht nachempfinden kann, wer die Poesie des äusseren, formalen, koloristischen Reizes nicht missen will, der findet sie in der meisterhaften Beherrschung aller nur denkbaren Lichtwirkungen, deren Studium Menzel sein Leben lang beschäftigt, die er unablässig belauscht hat und deren er, Dank seiner eisernen Energie, Herr geworden ist, wie wenig sich auch die technischen Mittel seiner Kunst diesen Bestrebungen gefügig zeigten.

Es gab schon zu jener Zeit, als die Bilder aus der nach den damaligen Erfahrungen ruhmvollsten Zeit Preussens zum ersten Male in der Öffentlichkeit erschienen, Männer, die mit liebevollem Verständniss in die Eigenthümlichkeit Menzelscher Kunstart einzudringen wussten. Neben Kugler war es besonders Friedrich Eggers, der allen jenen Werken eingehende und treffende Besprechungen gewidmet hat. Heute ist es kein persönliches Verdienst mehr, die Vorzüge Menzels würdigen zu können, nachdem wir den falschen Idealismus, den eine von nicht-empirischen Voraussetzungen ausgegangene Aesthetik für Jahrzehnte lang auf den Thron gehoben, in seiner Hohlheit erkannt haben und von einer bedingungslosen Hingabe an die Natur eine neue Wiedergeburt der Kunst erwarten. Eine Charakteristik aber, wie diejenige ist, welche Eggers vor vierzig Jahren von der technischen Behandlung der »Tafelrunde« entworfen hat, zeugt von einem uns heute noch überraschenden Scharfsinn. »Die Arbeit in dem Bilde«, sagte er, »ist trotz aller Leichtigkeit, man möchte sagen, trotz der witzigen Behendigkeit, womit sie hingeworfen zu sein scheint, bis in das Geringfügigste gewissenhaft und sorgsam. Die Färbung, welche tiefe Schatten vermeidet, entfaltet in dem hellen Ton, worin das Ganze gehalten ist, eine so reiche Nüancirung, dass man glaubt, es habe sich auch der Beleuchtung etwas von dem geistigen, feinen Wesen, von diesem heiteren Spiel des Witzes mitgetheilt, das in der Tischgesellschaft so glücklich zum Ausdruck gekommen ist.« Im Jahre 1856, als Menzel das bis dahin umfangreichste seiner Bilder, »Friedrich und die Seinen bei Hochkirch« (Berlin, kgl. Schloss), ausgestellt hatte, brach endlich die allgemeine Anerkennung seiner Bedeutung, zunächst allerdings nur in Berlin, beim Publikum wie bei den Künstlern durch, welche ihn durch eine Festlichkeit ehrten. In dem letzten vollendeten Bilde dieser Reihe gipfelt auch Menzels Kraft als Historienmaler in grossem Stile, und es ist nach dieser imposanten Schöpfung, welche alle bis dahin gemalten Geschichtsbilder der Düsseldorfer, Münchener und Berliner Schule aufwog und selbst 1886, nach ihrem Wiedererscheinen auf der Berliner Jubiläumsausstellung, den un-



bestreitbaren Vorrang vor allen, in der Zwischenzeit entstandenen deutschen Historienbildern behauptete, ein um so schwererer Verlust, dass Menzel diesem Werke kein zweites von ähnlichem Umfange und von gleicher dramatischer Kraft hat folgen lassen. Wie Preussens Volk und Herrscher im Unglück stets die reichsten und edelsten Kräfte entfalten, so hat sich auch die Kunst des Malers in der Darstellung der Unglücksnacht von Hochkirch am glänzendsten und kraftvollsten bewährt. Wie Ludwig Pietsch in einem seiner zahlreichen trefflichen Charakterbilder des Meisters schreibt*), wollte Menzel seinen Helden »inmitten des scheinbar unentrinnbaren Verderbens in seiner ganzen Grösse zeigen. Zwar fast wie gelähmt von dem Entsetzen über das durch die eigene Hartnäckigkeit verschuldete Unheil, zeigt er den König auf wildbäumendem Schimmel auf der vom Flammenschein des Brandes unheimlich erhellten Dorf-gasse aus der Tiefe des Bildes hervorsprengend, starren Auges und halb-geöffneten Mundes. Aber man fühlt es: im nächsten Moment schon wird dieser Mund das Kommandowort rufen, das alles Brausen der Flammen, den Donner der Geschütze, das Prasseln des Kleingewehrfeuers durchhallt. Erheben wird er sich zu seiner alten Geistesmacht, die Schrecken bändigen und den drohenden Wogen der Vernichtung sein: ‚Bis hieher und nicht weiter!‘ gebieten. Um den König aber in dem brennenden Dorf stehen die Seinen im heroischen Kampf. Das mit allen Schrecken zugleich über sie hereinbrechende Verhängniss, der Ueberfall durch überlegene Feindesmacht, die Nacht, die Feuersbrunst konnte diese Männer nicht beugen. Die hochauflodernden Flammen beleuchten Thaten des grössten Heldenmuths. Aus dem Hohlwege im Vordergrund auf regenerweichtem Boden klimmen schnell zusammengegraffte Fusstruppen herauf, um an den Feind zu kommen. Andere knien und stehen, in drei Gliedern hintereinander rangirt, im heftigsten Feuergefecht, ladend, anlegend, schiessend, die Gestalten als dunkle Silhouetten gegen den Gluthschein und den Qualm abgesetzt . . . Es ist eine Schilderung des verzweifelten, aber immer noch vom militärischen Kommandowort gelenkten Nachtkampfes, wie sie nie in so voller Realität durch die Malerei versucht, geschweige denn erreicht worden ist, und zugleich eine Kunstschöpfung von dem gewaltigen Pathos der grossen historischen Tragödie.«

In dieser Epoche seiner Thätigkeit, während welcher seine Hauptwerke entstanden und sich sein koloristisches Können zu immer grösserer Fertigkeit ausbildete, entfaltete Menzel eine Produktivität, die von einer unverwüstlichen Kraft zeugt und sich nur dadurch erklärt, dass, wie

*) In der Monatsschrift »Nord und Süd« XI. 33. S. 457.



Pietsch hervorhebt, für ihn »die Verlockungen, die Andere vom Verharren in der ernsthaften, rastlosen Thätigkeit abziehen und ihre Energie erweichen und lähmen, weder Reiz noch Macht« hatten. Im Jahre 1850 erschienen die ersten der zwölf Blätter eines Holzschnittcyklus »Aus König Friedrichs Zeit«, welche in genreartig aufgefassten, bis zu den Knien dargestellten Figuren von unmittelbarster Lebendigkeit die Portraits des grossen Königs und seiner »Kriegs- und Friedenshelden« vergegenwärtigt. (1855 vollendet, neue Ausgabe 1886.) Ihm folgte eine Sammlung von kolorirten Uniformstudien unter dem Titel »Die Soldaten Friedrichs des Grossen« (1851, in 30 Blättern), welche ein Auszug aus dem grossen, nur in dreissig Exemplaren gedruckten, dreibändigen Werke »Die Armee Friedrichs des Grossen« (600 kolorirte Lithographien) war, das von 1851 bis 1857 erschien*). 1851 wurde auch das sechs Blätter enthaltende Heft der originellen »Versuche auf Stein mit Pinsel und Schabeisen« herausgegeben, eine Sammlung von Genrebildern mit Kostümfiguren des 17. und 18. Jahrhunderts, von Thierstücken u. dgl. m., auf deren Titelblatte Menzel in dem wilden Tanze von Pinsel und Schabeisen auf der Steinplatte bereits jenen grotesken, dämonischen Humor entfaltete, dessen reifste Frucht die Illustrationen zu Keists »Zerbrochenem Krug« sind. In demselben Jahre (1851) erschien er auch zum ersten Male mit einem satirisch-humoristischen Bilde aus der Gesellschaft seiner Zeit, dem Publikum eines Concertsaals vor Beginn der Musik, also auf einem Gebiete, welches er nachmals mit solcher Souveränität beherrschen lernte, dass er sich zum ersten Sittenmaler des 19. Jahrhunderts emporschwingen konnte. Ein Jahr zuvor hatte er sich mit grossem Erfolge als Aquarellmaler versucht, indem er den bildnerischen Schmuck für die Adresse schuf, welche der Magistrat und die Stadtverordneten von Berlin dem damaligen Prinzen Friedrich Wilhelm, späteren Kaiser Friedrich, zu seiner Mündigkeitserklärung überreichten. Es war das erste Blatt einer langen Reihe ähnlicher Meisterwerke, in welchen sich Menzels Witz, Humor und unerschöpf-

*) Die Zahl der Menzelschen Compositionen nach Motiven aus der Friedericianischen Zeit ist mit der obigen Aufzählung noch keineswegs erschöpft. Besonders bemerkenswerth sind noch die geistvollen Aquarelle »Wasserfahrt Friedrichs in Rheinsberg« (1860), »Lakaien und Kammerhusaren im Vestibül des Schlosses zu Rheinsberg«, »Friedrichs Besuch bei Pesne auf dem Malergerüst ebendasselbst« (1861) und »Hofball in Rheinsberg« (1862), die Pastellzeichnungen »Friedrich der Grosse in jüngeren Jahren«, »Prinzessin Amalie von Preussen« (1853), »Friedrich der Grosse mit Krückstock« (1856) und die Grisaille »Friedrich mit dem Prinzen Heinrich und Gefolge am Sarge des grossen Kurfürsten« für die Gustav Freytag-Galerie. Auch in die Zeit Friedrich Wilhelms I. hat Menzel zurückgegriffen; einmal hat er den König bei dem Besuche einer Dorfschule in einer grossen Kreidezeichnung (1858) nicht minder charakteristisch geschildert als seinen Sohn.



liche Erfindungskraft von ihrer liebenswürdigsten, sein Gefühl für male-
rische und formale Schönheit von der vortheilhaftesten Seite zeigen. Es
sind Jubiläums-, Glückwunsch- und Huldigungsadressen, unter denen die
des Berliner Magistrats an König Wilhelm bei seinem Siegeszuge im
Jahre 1866 und die der Kunstakademie an den Kaiser aus Anlass der
Attentate im Jahre 1878 hervorzuheben sind, Ehrenbürgerbriefe, Gedenk-
blätter, Diplome u. dgl. m., durchweg mit dem feinsten Sinn für eine
glänzende und doch harmonische koloristische Wirkung, theils in Wasser-
farben, theils in der von Menzel besonders gern gehandhabten Gouache-
technik ausgeführt*).

Die Erfolge, welche Menzel in dem einen Jahre 1851 erzielt, sind
mit der obigen Aufzählung noch nicht erschöpft. Auf der vom Künstler-
Unterstützungsverein alljährlich veranstalteten Weihnachtsausstellung von
Transparenten aus der biblischen Geschichte, die mit Gesangsbegleitung
vorgeführt wurden, sah man auch ein Gemälde von Menzel »Christus als
Knabe im Tempel lehrend«, welches um seiner eigenthümlichen, vom
Hergebrachten, von der Ueberlieferung vollständig abweichenden, fast
kecken Auffassungsweise die lebhaftesten Streitigkeiten hervorrief. Was
zwanzig Jahre später Eduard von Gebhardt mit Erfolg und unter Zu-
stimmung der grossen Menge der Gebildeten versuchte, die ideal-traditio-
nelle Auffassung der Gestalten der heiligen Geschichte durch eine ge-
schichtlich-reale zu ersetzen, hatte Menzel, der kühne Reformator auf so
vielen Stoffgebieten der modernen Malerei, schon damals angestrebt, ohne
jedoch allgemeinen Anklang zu finden. Der schroffe Bruch mit der Ueber-
lieferung fand im Gegentheil sehr energische Gegner, gegen welche Eg-
gers, der allzeit bereite, schriftgewandte Vertheidiger von Menzels künst-
lerischer Eigenart, den rücksichtslos seinen eigenen Weg verfolgenden
Künstler in Schutz nehmen musste. Nachdem er von der »frappirenden
Realität« des Vorgangs gesprochen, fährt er in seiner Schutzrede (Deut-
sches Kunstblatt 1852, S. 4) also fort: »Mit der Wirkung vor dem Bilde,
als ob es sich wirklich zutrüge, bekommt man auch jene andere, als
ob es sich heute, als ob es sich soeben zutrüge. Das ist der zweite
Punkt, den wir zu berühren hatten und in denen sich das . . . Publikum
in zwei entschieden getrennte Heerlager spaltet. Hören wir zuerst die
Gegner des Bildes. »Das sind heutige Schacherjuden von den Strassen,
sagen sie, das sind nicht die gelehrtesten und erleuchtetsten Männer eines

*) Von Wasserfarbenmalereien aus den fünfziger Jahren sind noch eine Szene im Eisen-
bahncoupé (1851), eine Partie von der St. Michaelskirche in München (1853) und das »Masken-
souper« (1855) zu erwähnen.



grossen Volkes, in denen noch das Gefühl der Auserwähltheit vor dem Herrn lebendig war.« In der äusseren Realität ist der Künstler nicht so durchaus treu gewesen, wie er hätte mit Leichtigkeit sein können, wenn er gewollt hätte. Aber ist denn das die Hauptsache? Ich will mich gar nicht darauf berufen, dass die allgemeine Idee des Bildes, die Wirkung einer geistigen Lichtrakete, eines einschlagenden Geistesblitzes, die unter tausend Formen vorkommen kann und immer wieder von Neuem vorkommt, dass diese hier mit Meisterschaft zum Ausdruck gekommen ist, so nämlich, dass wir angeweht werden von diesem Geiste und ihn und seine Wirkung spüren — ich will bei diesem besonderen Ereigniss bleiben, dass der zwölfjährige Christus im Tempel so sprach, dass »Alle, die ihn hörten, sich seines Verstandes und seiner Antworten verwunderten«. Kann, frag' ich, dieser schöne geiststrahlende Knabe nicht Christus sein? Er kann es, das gestehen Alle zu. »Aber die Juden umher, die Maria, der Joseph; statt der Schriftgelehrten hat Menzel uns Schacherjuden, statt der Gottesmutter ein Zimmermannsweib mit ihrem Ehemann gegeben.« Man lasse sich doch nicht so von der derben, kräftigen, rembrandtischen Vortragsweise des Malers verleiten, die allerdings eine andere, aber nicht minder ebenbürtige ist, als die mit mehr Zartheit und Anmuth durchgeführte anderer unserer trefflichen Künstler, man lasse sich doch nicht durch den fehlenden Lichtkranz um das Haupt der Maria verleiten, den Ausdruck der Köpfe ganz und gar zu übersehen. Kommt denn diese stolze Haltung des Mannes im Vordergrund mit dem scharfen Profil, der das eben Gehörte für sich mit dem Verstand zu zermalmen und der ferneren Rede zugleich zu folgen sucht, kommt die gespreizte Stellung des strengen Alten mit dem gelbseidenen Kaftan und sein vorgebogenes Haupt, das schon die Tragweite dieses Ereignisses zu überlegen scheint, kommt der forschende Blick des über das Pult gelehrten Gelehrten, der bis an die Geisteswurzeln des Wortes zu bohren scheint, das er eben hört, kommt das alles den Schacherjuden und nur ihnen zu? Ist das eine Verwunderung über einen unerwarteten Umschwung der Course an der Börse? Handeln diese Juden, so handeln sie wie Moses Mendelssohn mit Verstand. Ebenso kann die Mutter des göttlichen Knaben nicht ihrer Situation gemässer im Ausdruck gegeben werden. Sie ist eine Mutter, die ihr Kind sucht und sich freudig entsetzt — um mit der Bibel zu reden —, da sie es also findet. Summa: es ist nicht die realistische, es ist die rationalistische Auffassung, welche so viele Gegner nicht goutiren, obschon sie die Meisterschaft des Machwerks anerkennen.«

Eine solche gleichzeitige, unter dem unmittelbaren Eindruck des



Geschauten niedergeschriebene Kritik eines Bildes ist bei weitem lehrreicher, als eine kühle Abwägung des Für und Wider von unserem heutigen, viel freieren und unbefangeneren Standpunkte aus. Heute wäre es für uns viel leichter, das Richtige zu treffen, als es damals dem wackeren Eggers geworden ist, welcher gegen den Strom schwimmen musste. Das Gemälde ist nachmals von Menzel lithographirt worden. Wenn wir noch die 1855 in Fresko ausgeführten Gestalten zweier Hochmeister des deutschen Ordens, Siegfrieds von Feuchtwangen und Ludgers von Braunschweig, im Remter des Schlosses zu Marienburg, ein 1853 und 1854 in Gouache ausgeführtes Turnieralbum*) für die Kaiserin Charlotte von Russland, zehn Blätter zur Erinnerung an das ihr zu Ehren veranstaltete Ritterspiel, das »Fest der weissen Rose«, ein zweites und drittes Transparent für die Weihnachtsausstellungen, »Christus und die Wechsler« und »Adam und Eva nach ihrer Vertreibung aus dem Paradiese« darstellend, und »Blücher und Wellington bei Waterloo« (1858, in der Gedenkhalle des früher kronprinzlichen Palais in Berlin in Fresko ausgeführt) erwähnen, so ist mit diesen Aufzählungen die ungemein fruchtbare künstlerische Thätigkeit Menzels während der fünfziger Jahre in ihren Hauptzügen skizzirt.

Mit dem Regierungsantritt König Wilhelms begann für Menzel eine neue Epoche künstlerischer Thätigkeit, welche unter der Einwirkung der geschichtlichen Ereignisse einen solchen Aufschwung nahm, dass er zu dem »Zeitalter Kaiser Wilhelms« bald eine ähnliche Stellung gewann wie zum Zeitalter des grossen Königs. Während der ersten Hälfte der sechziger Jahre beschäftigte ihn das grosse Bild, welches in strengster geschichtlicher Treue die »Krönung König Wilhelms I. in Königsberg« darstellt (Berlin, kgl. Schloss). Obwohl er von dem wirklichen Hergange der Ceremonie nicht abweichen durfte, wusste er dennoch dem figurenreichen Gemälde, welches eine unermessliche Fülle von Vorstudien erforderte — fast jede dargestellte Person ist ein Portrait**) —, durch geschickte Einführung eines Lichtstroms fesselnde malerische Reize abzugewinnen. Ungeachtet eingehendster und nach seiner Gewöhnung rücksichtslosester Schärfe, deren er sich in der Charakteristik der Personen befleissigte, zersplitterte er die Gesamtwirkung des Bildes nicht; er hielt vielmehr die feierliche Grundstimmung des erhebenden Momentes mit sicherer Hand fest und erreichte sogar in der Gestalt des Königs, welche den Mittelpunkt der Komposition bildet, eine Erhabenheit des Aus-

*) Eine Beschreibung dieser Blätter hat der Verfasser in der »Kunstchronik« 1883 S. 89 f. gegeben.

**) Eine grosse Skizze des Bildes und ein Album mit 200 Bildniss-, Uniform- und sonstigen Detailstudien in Wasserfarben etc. besitzt die Berliner Nationalgalerie.



drucks, die an monumentale Würde und Grösse streift. Die Unerbittlichkeit des Künstlers, seine peinliche, jede Schmeichelei vermeidende Strenge in der Charakteristik, die nicht ein Haar breit von der Wahrheit abweicht, ist gerade auf diesem Bilde für Menzel ein ehrenvolles Dokument selbstloser künstlerischer Gesinnung, die ihn als würdigen Geistesverwandten neben Dürer und Holbein stellt *).

Eine im Jahre 1867 nach Paris zur Weltausstellung unternommene Reise steigerte Menzels Fähigkeit, stark pulsirendes Leben in der höchsten Bethätigung seiner Kraft zu erfassen und mit schlagender Wahrheit in Farben wiederzugeben, noch zu grösserer Virtuosität. Die Art seiner koloristischen Darstellung bekam etwas fieberhaft Nervöses. Wenn man die flimmernden, scheinbar hin und herhüpfenden Farbflecke auf diesen Augenblicksbildern aus dem Pariser Volksleben betrachtet, glaubt man Vorläufer der späteren Impressionisten zu sehen, welche bereits alles erschöpfen, was in den impressionistischen Grundsätzen Gutes und Wahres liegt. Zu den frühesten dieser Bilder, deren eigenthümliche malerische Ausdrucksweise seitdem für Menzels Stil bezeichnend geblieben ist, gehören der »Sonntag im Tuileriengarten« (1867), die figurenreiche Szene »Im Restaurant der Pariser Weltausstellung«, ein »Wochentag in Paris«, der »Esterhazy-Keller in Wien«, »Gottesdienst in der Buchenhalle bei Bad Kösen« (1868) und die »Erinnerung an den Luxembourggarten in Paris« (1872). Die Krone dieser Gruppe bildet jedoch die »Abreise des Königs Wilhelm zur Armee« (1871, Berliner Nationalgalerie), die Schilderung des beispielloos erregten Moments am Nachmittage des 31. Juli 1870, als sich der König, begleitet von der ihre thränenden Augen mit einem Tuche verbergenden Königin, unter den begeisterten Segensgrüssen der Menge zu Wagen die Linden Berlins entlang nach dem Bahnhof begab. Sieht man dieses Bild aus unmittelbarer Nähe an, so unterscheidet man wenig mehr als eine Unzahl ineinanderfliessender Farbflecke. Je weiter man aber zurücktritt, desto mehr klären sich diese Farbflecke zu einer pikanten, malerischen Harmonie ab. Aus dem Gewirr lösen sich Figuren und Gruppen heraus, Figuren von köstlichster Naturwahrheit und sicherster typischer Charakteristik, durch welche das Leben, der Augenblick

*) Wie L. Pietsch berichtet, war Menzel zur Ausführung dieses Gemäldes der Schweizer-saal im königlichen Schlosse eingeräumt worden, welcher mit mittelalterlichen Rüstungen, Waffen und Armaturstücken dekorirt ist. Nach ihnen machte Menzel in den Zwischenpausen, die er sich bei seiner Hauptarbeit gönnte, eine Reihe von farbigen Studien, welche mit der Genauigkeit eines Stillebenmalers ausgeführt sind und die er später zu einigen Kompositionen aus der Ritterzeit verwerthete. Einem Theile dieser Blätter gab Menzel den Namen »Rüst-kammerphantasien.«



patriotischer Erregung wie ein elektrischer Strom zuckt. Und zugleich haftet diesen originellen Typen jener spezifisch Berlinische Zug an, den kein anderer Maler Berlins so meisterhaft mit wenigen Strichen zu kennzeichnen versteht, wie Adolf Menzel.

In dieser Zeit beschäftigte ihn bereits ein anderes grossartiges Problem, in welchem er sich die Lösung der schwierigsten Beleuchtungseffekte zur Aufgabe gestellt hatte, an die sich jemals ein Maler herangewagt hat, die Darstellung eines »Eisenwalzwerks« (1875, Berlin, Nationalgalerie). Mitten in die wilde Werkelast des Tages, in den Realismus des modernsten Lebens, in die wilde Poesie der tobenden Maschinen griff der Maler hinein und bewältigte mit der unwiderstehlichen Kraft seines Genius den ungefügigen Stoff, indem er ihm zugleich eine poetische Seite abgewann. Das merkwürdige Bild, welches in der ganzen europäischen Kunst nicht seines Gleichen hat, lässt uns in das Innere eines Puddlingswerkes blicken, durch dessen verschiebbare, zum Theil emporgehobene Wände das kalte Tageslicht eindringt, welches mit der von Rauch erfüllten Luft des dämmerigen Raumes und der aus den Oefen und von der erhitzten Eisenmasse in der Mitte des Bildes ausstrahlenden Gluth zu einer noch von keinem Maler bis dahin gewagten Lichtwirkung zusammenfließt. Die glühende Eisenmasse, die sogenannte Luppe, ist durch die erste Oeffnung der Walze hindurchgegangen und wird von den mit gespannter Aufmerksamkeit hantirenden Arbeitern mit gewaltigen Zangen in Empfang genommen, um in die nächste Oeffnung der Walze geschoben zu werden. In dieser äusserst dramatisch geschilderten Mittelgruppe findet das Leben des Bildes seinen Gipfel. Aber neben den Hauptpersonen erwecken noch zahlreiche andere unser Interesse, so der Arbeiter, der ein bereits im Erkalten begriffenes Walzstück auf einem Karren fährt, die russigen Männer, welche Schicht gemacht haben und sich reinigen und die Kleider wechseln, ihre Kameraden, welche ihr Mittagssmahl verzehren u. a. m. *) In der Wiedergabe der schier unentwirrbaren technischen Einzelheiten, der Wellen, Räder, Seilscheiben, Treibriemen und Zugstangen im oberen Theile des Bildes ist Menzel den strengsten Anforderungen der Hüttentechniker gerecht geworden. Das scharfe Auge des Künstlers hat jeden Griff der Arbeiter, jede Bewegung der Maschinen, jede einzelne Funktion erspäht, die das Glied einer Kette von Funktionen bildet, welche zum Gelingen des Ganzen nöthig sind. Welch' eine Fülle von Beobachtungen musste einer solchen Schöpfung vorausgehen!

*) Eine aus der Feder eines mit Eisen- und Hüttenwerken vertrauten Sachkenners herührende ausführliche Analyse des Bildes ist 1875 in der Berliner Zeitung »Die Post« erschienen. (Wieder abgedruckt in des Verfassers »Berliner Malerschule« S. 272 f.) *



Dasselbe prickelnde Leben, welches sozusagen jeden Quadratzoll seiner Gemälde durchdringt, erfüllt auch die zahlreichen Federzeichnungen, Aquarell- und Gouachemalereien, welche in den siebenziger und achtziger Jahren entstanden sind. Es sind theils Szenen aus dem modernen Leben und aus der Gesellschaft, wie das Indianercafé auf der Wiener Weltausstellung, die »Siesta«, die Maurer bei der Arbeit, der Blick in einen Münchener Biergarten, eine Soirée bei der Gräfin von Schleinitz, Reisepläne, der Morgen im Coupé, Kurgäste in Kissingen, der Faschingsmorgen (1885, Berliner Nationalgalerie), Strassenecke in Berlin bei Abend, einzelne Momentbilder aus der japanischen Ausstellung in Berlin (1886) u. v. a., theils Innen-Architekturstudien von vollkommener Treue in der Wiedergabe des Stils und durch reizvolle Lichtführung hervorragend, wie z. B. die Hochaltäre in der Peterskirche zu Salzburg, in der Pfarrkirche zu Innsbruck und in der Damenstiftskirche zu München, theils Genrebilder aus dem vorigen Jahrhundert, von denen z. B. die köstliche Spinettspielerin aus dem Jahre 1881 den Meisterwerken eines Pieter de Hooch und eines van der Meer von Delft ebenbürtig ist, theils Adressen und Ehrenbürgerbriefe, alle in jener geistreichen Technik ausgeführt, die in erster Linie immer eine volle malerische Wirkung anstrebt. Seine auch in kleinem Maassstabe immer auf das Grosse gerichtete Auffassung offenbarte sich besonders glänzend in den Illustrationen zu Heinrich von Kleists »Zerbrochenem Krug« (1877). Während er auf dem Titelblatt, welches dem Gedächtniss des Dichters gewidmet ist, eine feierliche, erhabene Tonart in einer Komposition von michelangeleskem Geiste anschluss, durchlief er in den Textillustrationen alle Erscheinungsformen des Komischen, vom gemüthvollen Scherz bis zum grotesken, dämonischen Humor und bis zum beissenden Sarkasmus. Endlich sind hier das »Kinderalbum«, eine etwa dreissig Blätter in Wasserfarben umfassende Sammlung von Darstellungen aller möglichen wilden und zahmen Thiere in bildmässig abgerundeten Kompositionen, meist Naturstudien aus dem Berliner zoologischen Garten, und sieben Blätter aquarellirter Vorlagen zur Verzierung eines Tafelgeschirrs für den späteren Kaiser Friedrich und seine Gemahlin (1882) zu erwähnen, in welchen sich Menzel auch als Meister des Thierstücks, des Stillebens, der Frucht- und Blumenmalerei erwies.

Seine Beobachtungen des modernen gesellschaftlichen Lebens fasste er in einem figurenreichen Bilde, dem »Ballsouper« (im Besitz des Herrn A. Thiem in Berlin) zusammen, auf welchem er mit leicht satirischem Anflug nach Motiven, die er auf den Hofbällen im königlichen Schlosse zu Berlin gesammelt hatte, den Augenblick schildert, wo eine Pause



im Tanz das Zeichen zu einem allgemeinen Sturm auf die Büffets giebt. Der Schauplatz, auf welchem sich die zahllose Menge von Figuren hin- und herschiebt, drängt und stösst, ist ein Saal von mittlerer Grösse und eine in denselben mündende Galerie im Fond, in welcher das reich mit Silber- und Krystallgefässen besetzte Büffet aufgestellt ist, auf das mächtige Kronleuchter ihr strahlendes Licht ergiessen. Im Hintergrunde tobt der Kampf am stärksten. Man sieht ein Meer von Köpfen und erhobenen Händen hin- und herwogen und sich dem Vordergrund zuwälzen. Auf der Schwelle, die zum Saale führt, staut sich die Menge noch einmal zu einem gefährlichen Gedränge, von da ab glätten sich jedoch allmählig die Wogen, und der Gruppenbildung wird ein freierer Spielraum gewährt. Der Maler hat keinen bestimmten Saal des Berliner Schlosses wiedergegeben, sondern im Geschmacke der üppigen, grossartigen Barockarchitektur Schlüters selbstständig einen von Gold und Marmor glänzenden Raum konstruirt, zu dessen Schmuck sich alle Künste in verschwenderischer Fülle vereinigt haben. Die Decke schmückt ein von goldener Stuckatur umrahmtes Panneau, die Wände sind mit spiegelblank polirtem Marmor bekleidet, auf welchen Kandelaber, die von bronzenen Figuren getragen werden, ihre Lichtmassen werfen. In dem Winkel zur Rechten des Beschauers steht ein Marmorkamin, und darüber erhebt sich ein kolossaler Krystallspiegel bis zur goldglänzenden Decke, von der auf der anderen Seite noch ein Kronleuchter herabhängt. Die Gäste eines Berliner Hofballs vertreten alle Schichten der guten Gesellschaft. Da auch die Beamten in Uniform erscheinen müssen, drängt das bunte Galakleid den bescheidenen Frack ganz in den Hintergrund. Der Parlamentarier, der kein Staatsamt bekleidet, der Universitäts-Professor, der Künstler und die Mitglieder der Finanzwelt, denen die Ehre einer Einladung zu Theil wird, verschwinden unter der Fluth von Uniformen und blendenden Atlasroben der Damen. Im Vordergrund des Bildes ist es dienstbefissenen Kavalieren gelungen, einige Stühle zusammenzurücken, so dass sich ein Cercle plaudernder, von leichter Kavallerie umschwärmter Damen bilden konnte, welche ihre mit Spitzen und Blumen garnirten Schleppen in malerischer Auslage breit machen. Zwei oder drei dieser Damen drehen dem Beschauer den Rücken zu. Ihre entblössten Nacken und Schultern, auf die ein gleichmässiges Licht fällt, welches den Teint der Schönen etwas gelb färbt, sind mit köstlicher Feinheit und mit plastischer Schärfe herausmodellirt. Ein Ulanenoffizier hat am Büffet eine Eroberung gemacht und bietet seiner Dame das Resultat des Streifzuges an. Hinter ihm ist eben eine andere am Arme eines Herrn in den Saal getreten. Ein besonders vorsichtiger Ballgast scheint in eine unangenehme Kollision



mit ihrer Schleppe gerathen zu sein; denn sie wirft einen unmuthigen Blick auf den Ungeschickten zurück. Am Kamine steht im Halbdunkel eine Gruppe Plaudernder, und vor ihnen sitzen nebeneinander drei Personen, an denen sich die scharfe Beobachtungsgabe und das feine Charakterisierungstalent des Künstlers in besonders glänzendem Lichte gezeigt hat. Der junge Attaché der Gesandtschaft irgend eines südlichen Landes sitzt nachlässig in galantem Gespräch neben einer jungen Dame, die mit sichtlichem Interesse seinen Worten lauscht. Sein Nachbar zur Rechten ist ein wohlbeleibter, älthlicher Marineoffizier, welcher eben erst durch den Genuss einer Eisportion einen Kampf gegen die Temperatur des Saales geführt hat und sich rathlos nach einem Diener umsieht, um sich auf dessen Tablett der Schale zu erledigen. Ein solcher dienstbarer Geist hat auf der linken Seite des Bildes reichlich zu thun. Dort herrscht das männliche Element vor und somit auch der durch keine Rücksichtnahme gestörte Genuss des sauer Erkämpften. Ein General mit kurz geschorenem Haar unterhält sich, ein Bierglas in der Hand, aus dem er einen Zug gethan, mit einem Geistlichen. Neben ihm steht ein höherer Staatsbeamter, der seinen unbequemen Zweispitz zwischen die eingebogenen Kniee geklemmt hat, um in stiller Beschaulichkeit den Inhalt seines Tellers auszulöffeln. Eine Beschreibung ist nicht im Stande, den vielseitigen Reiz des Lichtes, die mannichfaltigen Beleuchtungseffekte in Worten wiederzugeben. Während die Maler der klassischen Zeit zumeist, im Bewusstsein der Unzulänglichkeit ihrer technischen Mittel, geschickt die Lichtquellen zu verdecken wussten und sich auf die Wiedergabe der Wirkung beschränkten, ging Menzel kühn allen Schwierigkeiten entgegen, um sie zu überwinden, soweit es mit den Darstellungsmitteln der Oelmalerei möglich ist. Das Bild ist nur von mässigem Umfange, sechszig Centimeter breit und fünfzig hoch. Aber auf diesem engen Raume hat Menzel ein unvergleichlich treues kulturgeschichtliches Abbild der Gesellschaft seiner Zeit entworfen, das mit den lebensprühenden Portraitgruppen, welche Rembrandt als charaktervollste Denkmale seiner Zeit hinterlassen hat, und mit den Sittenbildern der flandrischen und holländischen Genremaler auf gleicher Höhe steht. Von dem Mangel an Galanterie gegen das weibliche Geschlecht ist auch diese Schöpfung Menzels nicht frei. Wenn man aber behauptet hat, dass der allzu gelbliche Teint der Damen auf eine nicht richtige Beobachtung der Wirkung des Kerzenlichts zurückzuführen sei, so hat es der Künstler jedenfalls nicht an heissen Bemühungen fehlen lassen, die Geheimnisse aller nur möglichen Beleuchtungsarten zu ergründen, wofür u. a. ein 1872 gemaltes, mit ungewöhnlicher Genauigkeit im Einzelnen durchgeführtes Oelbild, eine mit Gipsabgüssen von Gesichtsmasken, Brust-



körben, Händen und anderen Gliedmaassen behängte Atelierwand bei Lampenlicht, ein besonders nachdrückliches Zeugniß ablegt.

Hatte Menzel auf dem »Ballsouper« die Gäste geschildert, so führte er im folgenden Jahre (1879) den königlichen Wirth dieser Hoffeste in dem Augenblicke vor, wo er sich ebenfalls ohne Rücksicht auf das Ceremoniell den Freuden des geselligen Verkehrs ungezwungen hingiebt. Das kleine, »Cercle« genannte Bild zeigt Kaiser Wilhelm I. in der scharlachrothen Galauniform der Gardes-du-Corps inmitten einer Gruppe von Offizieren, Cavalieren, hoher Beamten und Damen, deren eine, die er huldvoll angedet, sich tief vor dem lächelnden Monarchen verneigt. Auch hier wieder auf kleinem Raume eine Fülle reichen Lebens und charakteristischer Typen der Hofgesellschaft. Seitdem hat Menzel diese Seite seiner Begabung noch in zwei grösseren Oelgemälden erprobt, einer »Prozession in Hofgastein« (1880), in dem Augenblicke dargestellt, wo die ländlichen Theilnehmer derselben wieder in den die Kirche umgebenden Platz durch das Thor der Umfriedigung eintreten, während Badegäste und Touristen die mehr oder weniger blasirten Zuschauer bilden, und in einer figurenreichen Schilderung der »Piazza d'Erbe in Verona« (1884), des Gemüsemarktes, der Hauptfrucht einer im Jahre 1882 unternommenen Reise nach Oberitalien, welche im Uebrigen auf seine gewaltige Eigenthümlichkeit nicht den geringsten Einfluss gehabt hat. Auch unter der farbigeren Oberfläche des italienischen Lebens sah er nur das Charakteristische des Einzelwesens in schärfster Ausprägung, das er in zahlreichen Naturstudien festhielt, die er dann zu einem Augenblicksbilde von höchster Lebendigkeit und voll köstlichsten Humors zusammenwebte. In solchen Bildern kümmert er sich weder um eine abgerundete, fein abgewogene Komposition, eine sorgfältige Vertheilung und Schönheit der Linien, noch um eine poetische Tonstimmung, sondern er giebt einen Ausschnitt aus der Wirklichkeit, wie ihn der Zufall ihm vor Augen geführt und wie er ihn mit der ausserordentlichen Kraft seines Gedächtnisses festgehalten hat.

Als Menzel am 8. Dezember 1885 seinen siebenzigsten Geburtstag feierte, wurden ihm die höchsten Ehren und Gunsterweise zu Theil. Allen voran ehrte ihn Kaiser Wilhelm durch ein Schreiben, in welchem er die Bedeutung des Künstlers in die erhebenden Worte zusammenfasste: »Sie haben Ihre Meisterschaft auf den verschiedenen Gebieten darstellender Kunst mit Vorliebe der Verherrlichung des preussischen Ruhmes und der Helden gewidmet, welchen wir die Grundlage der Grösse des Vaterlandes verdanken. Mit Ihrem Namen verknüpft bleiben dem Volke die Erinnerungen an die Thaten der erlauchten Ahnen meines Hauses. Sie haben durch Trübsal und Herrlichkeit den Weg der Vorsehung im Bilde an-



schaulich gemacht, welcher dazu aus kleinen Anfängen zu grossen Endzielen geführt hat.« Im Jahre 1886 wurde Menzel zum Kanzler der Friedensklasse des Ordens pour le mérite ernannt und ihm damit dieselbe Ehre erzeigt, welche Cornelius genossen hatte. Zwanzig Jahre nach des Letztern Tode hatte eine im schärfsten Gegensatze zu dem grossen Idealisten stehende Natur- und Kunstanschauung die unumschränkte Herrschaft über alle Gebiete der bildenden Kunst gewonnen. Obwohl Menzel niemals eine systematische Lehrthätigkeit ausgeübt, haben zeitweilig jüngere Maler in seinem Atelier und unter seinem Einflusse gearbeitet. Der begabteste unter ihnen ist Fritz *Werner* (geb. zu Berlin am 3. Dez. 1828), welchen man den »deutschen Meissonier« nennt, womit seine künstlerische Richtung angedeutet ist. Indem er sich mit Eifer dem Studium des Rococozeitalters zuwendete, bildete er eine Seite von Menzels vielumfassender Künstlerschaft weiter aus. Es gelang ihm bald, sich den Geist des Rococo so zu eigen zu machen, dass er in scharfer Erfassung und treuer Wiedergabe des Zeitcharakters und -kolorits sein Vorbild erreichte. Ursprünglich Kupferstecher, trat er zu Menzel in Beziehungen, indem er dessen »Tafelrunde Friedrichs des Grossen in Sanssouci« nach eigener, meisterhafter Zeichnung stach. Nachdem er sich dann der Malerei gewidmet, empfing er in Paris unter Meissoniers Leitung seine künstlerische Reife. Dort eignete er sich die elegante, subtile, fast spitze Pinselführung des grossen französischen Existenzmalers so vollkommen an, dass viele seiner kleinen Genrebilder, namentlich in der Charakteristik des Stofflichen, des Kostüms und des Geräths, mit den malerischen Feinheiten Meissoniers wetteifern können. Was ihm aber vor letzterem einen in Paris und in Berlin gleich hoch geschätzten Vorzug verleiht, ist ein kräftiger Humor, der seinen Figürchen den frischen Pulsschlag unmittelbaren Lebens mitgiebt. Wie Menzel, dem er später noch bei dessen Vorstudien zum Krönungsbilde als Mitarbeiter zur Seite stand, auch als Zeichner und Lithograph thätig, behandelte Werner in seinen Oelbildern mit Vorliebe die Zeit Friedrichs des Grossen. Auch er hat gewissenhafte Uniformstudien gemacht, die er in verschiedenen Schilderungen aus dem Soldatenleben (der Grenadier im Vorzimmer, preussischer Fahnenjunker vom Regiment Schwerin, Marketenderin zwischen den Regimentern Dessau und Bayreuth) mit grossem malerischen Geschick verwerthete. Von diesen Bildern fanden die »Grenadiere Friedrichs des Grossen« (1876), die im Garten von Sanssouci mit Kindermädchen scherzen, um ihres glücklichen Humors und ihrer scharfen Charakteristik willen den grössten Beifall. Mit feinem Verständniss beherrscht Werner auch die verschiedenartigsten Architekturformen, deren Studium er sich auf wiederholten Reisen



nach Holland, Belgien und Frankreich gewidmet hat. Wie charaktervoll und naturwahr diese Architekturbilder, Strassenansichten und einzelne Bauwerke (Aus meinem Fenster [Paris], Antibes, Strasse in Amsterdam, Stadtthor in Tangermünde, Lessings Wohnhaus zu Wolfenbüttel), aber auch sind, so bilden Werners durch feine Lichtführung und schärfste Stoffcharakteristik ausgezeichneten Rococointerieurs (Friedrich der Grosse in der Bibliothek zu Sanssouci) doch den Höhepunkt seiner künstlerischen Thätigkeit. In einem figurenreichen Bilde »Aus der Dresdener Galerie« (1880), welches einen Saal der niederländischen Schulen mit zahlreichen Besuchern darstellt, wetteiferte er mit Menzel auch sehr erfolgreich auf dem Gebiete der Schilderung moderner Typen, wobei er zugleich in der kleinen Wiedergabe der an den Wänden hängenden Bilder vlämischer Meister ein sicheres Stilgefühl bekundete. Ein zweiter Atelierschüler Menzels, Karl Johann *Arnold* (geboren am 30. August 1829 zu Berlin), der seine ersten Studien auf der Kasseler Akademie gemacht hatte und dann nach Antwerpen gegangen war, wandte sich vorzugsweise der Thiermalerei zu. Seine Thierstücke, welche meist die Leiden und Freuden der Hunde und anderer Hausthiere behandeln, sind nach dem Vorbilde Menzels auf eindringliche Naturstudien gegründet und zeichnen sich auch durch einen glücklichen Humor aus, sind aber in der Färbung meist flau und bunt, so dass man bisweilen an die Art E. Landseers erinnert wird. Arnold hat auch menschliche Bildnisse und einige Szenen aus dem Leben unserer Zeit gezeichnet und gemalt (Kaiser Wilhelm auf der Promenade und im Arbeitszimmer, Abschiedsdiner im weissen Saale zu Ehren des Kongresses), denen es nicht an Naturwahrheit und Unmittelbarkeit der Auffassung fehlt. Im Jahre 1885 ist er nach Weimar übersiedelt, wo er neben dem Thierstück auch die Genremalerei pflegt.

Viel tiefer und nachhaltiger hat die Eigenart Menzelscher Charakterisirung und Naturauffassung auf Franz *Skarbina* (geb. 1849 zu Berlin) eingewirkt, der jedoch erst in den letzten Jahren durch Studien in Frankreich und den Niederlanden zu einer gleichmässigen Durchbildung seines naturalistischen Stils gelangt ist. In seinen ersten Genrebildern verstieg sich die Schärfe seiner Charakteristik fast bis zur Karrikatur, wie z. B. in der »Antrittsvisite« und den »Kartenspielenden Spiessbürgern«, und einmal suchte er auch durch unkünstlerische Mittel auf die Nerven der Beschauer zu wirken, indem er das Erwachen eines Menschen, der einen Selbstmordversuch gemacht, sein Ziel aber nicht erreicht hat, unter den Leichen einer Anatomie darstellte (1878). In demselben Jahre wurde er als Hilfslehrer der Klasse für anatomisches Zeichnen an die Kunstakademie berufen, und von da ab macht sich ein stetiges Wachsen seiner tech-



nischen Fähigkeiten bemerkbar, die in einem 1878 ausgestellten, »Lebensabend« benannten Bilde — Friedrich der Grosse zur Herbsteszeit im Parke von Sanssouci — über eine skizzenhafte Andeutung der beabsichtigten Stimmung noch nicht hinausgediehen waren. Er lenkte sein Augenmerk einerseits auf die Aquarell- und Gouachetechnik, andererseits auf das Studium der Trachten und Menschen aus dem letzten Jahrzehnt des vorigen und dem Anfang dieses Jahrhunderts und schuf eine Reihe von Genrebildern und Kostümfiguren, wie »Seelenaustausch« und »Sonnenuntergang«, zwei Liebesszenen mit entgegengesetztem Ausgang, die »Intime Causerie« eines Paares in der Tracht des Direktoriums, einen Incroyable, eine Dame der Empirezeit, in welchen sich eine feine Charakteristik mit dem Reize einer geschickten, fast an das Elegante streifenden malerischen Darstellung vereinigte. Zu gleicher Zeit gewann aber die Lust an dem bunten Treiben des modernen Lebens eine immer grössere Herrschaft über ihn. Von den Modetypen des vorigen Jahrhunderts bis zu denen der Gegenwart gab es für ihn nur einen Schritt; aber dieser eine Schritt führte ihn zu der Uebertreibung seiner früheren Jahre, zu einer karrikirenden Charakteristik und einem grellen Kolorit, welches an die kolorirten Kupfer der Modezeitungen erinnerte. Auf dem Niveau der letzteren standen das figurenreiche Oelbild »Mittags zwölf Uhr in Ostende« (1881) und das kleinere »Auf der Digue«. Zeigten diese Arbeiten schon den Einfluss der französischen und belgischen Naturalisten, so wurden solche Vorbilder noch wirksamer auf die endliche Ausbildung seines Stils, als er 1885 einen Aufenthalt in Paris nahm und dort seine Studien, ähnlich wie es Menzel zwanzig Jahre zuvor gethan, nach dem Leben der Strassen machte. Es sind Einzelfiguren, zum Theil in naturgrossen Maassstabe, wie z. B. der »Vater Jean Baptist«, ein alter Lumpensammler, welcher mit seinem Tragkorbe auf der inneren Treppe eines Pariser Hauses steht, ein Oelgemälde, in welchem der Einfluss des Pariser Naturalisten Bastien-Lepage nicht zu verkennen ist, Augenblicksaufnahmen des Lebens auf den Boulevards, auf Plätzen und Strassen, bisweilen von einem hohen Standpunkte aus gemacht, bisweilen auch aus unmittelbarer Nähe, so dass die an dem Beschauer vorübergehenden Personen auf das genaueste charakterisirt erscheinen, dann stille Winkel und Höfe, Kücheninterieurs u. dgl. mehr. Skarbina beschränkte sich bei diesen Studien nicht bloss auf Paris allein, sondern machte auch Ausflüge in das nördliche Frankreich und vertiefte dann seine Anschauungen, ganz wie es F. v. Uhde und die geistesverwandten Naturalisten gethan, in Belgien und Holland, den Ländern der feuchten Luft, des reichsten und mannigfaltigsten Lichts und der für Charakterzeichner anziehendsten



Modelle. Derselbe Maler, welcher die Strassentypen der Pariser Boulevards mit einer an den Hauptmeister dieses Genres, an de Nittis erinnernden Eleganz festzuhalten wusste, gab mit gleicher Sicherheit die groben, vierschrotigen, trotz ihrer eckigen, unbeholfenen Erscheinung doch stark verschmutzten und pfffigen vlämischen Fischer, Schiffer und Bauern wieder, wofür die »Fischauktion in Blankenberghe« mit zahlreichen, gut beobachteten und mit keckem Humor wiedergegebenen Figuren aus dem Leben, das grosse Aquarell »Schwere Arbeit«, eine Fischers- oder Bauernfrau beim Briefschreiben, und verschiedene Strassenansichten und Intérieurs aus Kattwyck aan Zee einige charakteristische Beläge bieten. Seine Darstellungsart ist nicht so glänzend, heiter und blühend wie auf ähnlichen Studien und Augenblicksbildern Menzels. Er bevorzugt eine ins Bläuliche und Grünliche gehende, etwas frostige Gesamtstimmung; aber in der Kunst, in kleinem Raume ein grosses Stück modernen Lebens in höchster Kraftäusserung zusammenzufassen, bleibt er nicht weit hinter Menzel zurück. Diesem ist er am nächsten in dem Aquarell »Ein Blick aus des Kaisers Fenster« (1887) gekommen, in welchem er die patriotische Ovation, die dem Kaiser Wilhelm I. während seiner letzten Lebensjahre an jedem Mittage beim Vorüberziehen der Schlosswache vor dem Fenster seines Palais von dem Volke dargebracht wurde, mit einer Lebendigkeit und plastischen Kraft dargestellt hat, dass dieses Blatt sowohl als geschichtliches Erinnerungszeichen wie als künstlerische Schöpfung einen Platz neben Menzels »Abreise des Königs Wilhelm zur Armee« verdient.

Französische Einflüsse kreuzen sich mit der Einwirkung Menzels auch in Paul Meyerheim (geb. am 13. Juli 1842), einem Sohne und Schüler des oben (Band II., Seite 483—85) erwähnten F. E. Meyerheim. Nachdem er seine Studien auf der Berliner Akademie beendet, bildete er sich weiter auf Reisen durch Deutschland, Tirol, die Schweiz, Holland und Belgien, vornehmlich aber durch einen einjährigen Aufenthalt in Paris aus. Ursprünglich Genremaler, machte er später das Studium der Thierwelt, insbesondere der Raubthiere, Affen und exotischen Vögel zu seiner Spezialität, kultivierte daneben aber auch weiter das Genre, die Landschaft, das Portrait, das Stillleben und die dekorative Malerei, wobei ihm seine glänzende malerische Technik so zu Statten kam, dass er durch koloristische Vorzüge den Mangel an geistigem Leben, an feinerer Durchbildung des menschlichen Einzelwesens zu verdecken wusste. Neben der Vielseitigkeit der von ihm beherrschten Stoffgebiete und zeichnerischen und malerischen Techniken sind es besonders der burleske Humor in den Szenen aus dem Thierleben, die witzige Schärfe der Charakteristik und die unermüdliche Sorgfalt in Beobachtungen nach der Natur,



welche seine Verwandtschaft mit Menzel begründen. Dank dem reichen Thierbestande des zoologischen Gartens in Berlin, dessen Antilopenhaus er mit einer Gazellenjagd in Afrika schmückte, gelang es ihm, so tief in die individuellen Eigenthümlichkeiten eines jeglichen, malerisch interessanten Vierfüßlers, vom König der Thiere, vom Tiger und Elephanten bis zum Affen herab, einzudringen, dass er Dank der Schlagfertigkeit seiner Auffassung die erste Stelle unter den Thiermalern Berlins errang und auch behauptet hat. Erst in neuerer Zeit hat Richard *Friese* (geboren 1854 zu Gumbinnen) den Versuch gemacht, durch kraftvolle Darstellungen des Hoch-, Elch- und Schwarzwilds in ausgedehnter landschaftlicher Umgebung das Interesse an der Thiermalerei auf ein anderes Gebiet zu lenken. Meyerheim ist nicht an dem Thierportrait, dessen feinste und verborgenste Züge er zu enthüllen weiss, hängen geblieben. Er hat auch aus einer Summe individueller Physiognomien bezeichnende Typen geschaffen, die als Vertreter der Gattung in überzeugender Lebenswahrheit erscheinen. Die Majestät des Löwen, die Wildheit des Tigers, die gravitätische Würde des Elephanten, die komische Unbeholfenheit der Giraffe und die geschmeidige Beweglichkeit der Gazelle hat er mit gleicher Meisterschaft zum Ausdruck gebracht. Mit besonderer Vorliebe studirte er das Volk der Affen und wurde nicht müde, sie auf Aquarellen, Oelgemälden und Zeichnungen für den Holzschnitt in den ergötzlichsten Situationen oder in beschaulicher Ruhe als Einzelbildnisse dem Publikum vorzuführen. Seine Fingerfertigkeit ist so gross, dass die Zahl der Thierbilder, mit welchen er die akademischen und privaten Ausstellungen Berlins beschickt hat, kaum noch festzustellen ist. Löwen- und Tigerpaare mit und ohne Sprösslinge bilden den Hauptbestandtheil dieser Bilder, welche sich des besonderen Interesses der privaten Kunstsammler erfreuen, die aber in Folge der starken Nachfrage eine gewisse Einförmigkeit angenommen haben.

Paul Meyerheim ist seit 1870 in weiteren Kreisen bekannt geworden, wo er die akademische Kunstaussstellung mit fünf Gemälden beschickte, welche von der Vielseitigkeit seiner Begabung Zeugnis ablegten. Zwei von ihnen, »Rothkäppchen«, welches im Walde dem Wolf begegnet, und »Aschenbrödel«, welches seine Lesearbeit mit Hülfe eines Taubenschwarms verrichtet, waren mit zwei poesievollen Märchenbildern von der Hand seines Bruders Franz, »Sneewittchen« und »Dornröschen«, zur Dekoration eines Saales bestimmt, aber mit grosser Sorgfalt im Einzelnen durchgeführt. Der frühverstorbene *Franz Meyerheim* (1838 bis 1881), ebenfalls ein Schüler seines Vaters, in dessen zarter, gemüthvoller und liebenswürdiger Art seine ersten Genrebilder aus dem Volksleben



gehalten sind, war poetischer veranlagt als sein Bruder und neigte zu einer idealeren Auffassung des Gegenständlichen, weshalb er sich später vorzugsweise dem Kostümgenre des 16. und 17. Jahrhunderts widmete. Das »musikalische Trio«, eine junge Dame, ein älterer Herr und ein Knabe in der Tracht der Spätrenaissance, ist sein Hauptwerk dieser Gattung. Neben jenen Märchenbildern, auf welchen Thiere eine ebenbürtige Stellung neben den Menschen einnehmen, hatte Paul Meyerheim 1870 noch die »Bremer Stadtmusikanten«, ebenfalls nach einem Grimmschen Märchen, einen »verwundeten Löwen« und den »holländischen Antiquar«, eine sehr lebendig geschilderte Marktszene aus Amsterdam, ausgestellt, welche später in den Besitz der Berliner Nationalgalerie gelangte. Auch für alle folgenden Schöpfungen Meyerheims war es die Regel, dass er sein Bestes immer da bot, wo Menschen und Thiere in enge Berührung kamen. Sein Hang zum Humor bestimmte den Inhalt dieser zahlreichen Darstellungen, unter denen sich seine besten, am sorgfältigsten durchgearbeiteten Schöpfungen befinden, so der »Schlangenbändiger in der Menagerie«, die »Schafschur« (1872), die Szene »In der Wildenbude« (1874), ein Bild von origineller Erfindung, voll grotesken, an Menzel erinnernden Humors, reich an vortrefflich beobachteten Charakterfiguren aus dem Volke und von höchster malerischer Vollendung, und die »Thierbude« (1885, Berliner Nationalgalerie).

Eine dritte Gruppe seiner künstlerischen Erzeugnisse bilden Landschaften mit menschlicher und thierischer Staffage, in denen er zuweilen auch eine Kraft der Stimmung zu entfalten weiss, welche den Studien dieses strengen Naturalisten einen poetischen Hauch verleiht. »Berg ab« (ein Motiv von Bozen), »Rheinische Landschaft mit Kühen«, »Die Ernte«, der »Kohlenmeiler im bayerischen Gebirge« (1878, Kunsthalle zu Hamburg), ein Bild, in welchem sein koloristisches Können sich am erfreulichsten offenbart hat, und die »Kesselflicker« sind Meyerheims Hauptwerke dieser Gattung. Unter seinen zahlreichen Arbeiten für dekorative Zwecke (Stilleben mit totem Wild, Geflügel, Fischen u. s. w., ganzen Bilderreihen für Speisesäle u. s. w.) erheben sich zwei zu höherer geistiger Bedeutung, sieben auf Kupfer gemalte Bilder in einer offenen Halle der Villa Borsig in Moabit bei Berlin (1878) und eine Darstellung des Lebens der Vögel in den vier Jahreszeiten (1883, im Vorraum des dritten Geschosses der Berliner Nationalgalerie). Von den sieben, auf Kupfer gemalten, in oben rundbogig abgeschlossene Wandfelder eingelassenen Bildern des Borsigschen Cyklus schildern sechs die Lebensgeschichte der Lokomotive, von der Gewinnung des Eisens im Schacht bis zur Versendung des deutschen Dampfzuges in das Ausland. Drei dieser Gemälde führen uns in das



Innere der Werkstätte: es werden das Ausfliessen des glühenden Metalls aus dem Hochofen, das Schmieden eines Eisenrads, die Arbeit am Dampfhammer und die Vollendungsarbeiten an der bereits aufgerüsteten Lokomotive geschildert. Was Menzel in dem »Eisenwalzwerk« mit der Kraft seines universellen Geistes zusammengefasst, hat Meyerheim in diesen Darstellungen, auf denen ähnliche Lichtwirkungen, ähnliche Bewegungen und Hantirungen der Arbeiter den Hauptinhalt ausmachen, zu einzelnen Momentbildern ausgesponnen. Das siebente Bild zeigt den Besitzer der Eisenwerke und seine Familie, denen Landleute eine Huldigung zum Erntefest darbringen. Der in Kaseinfarben auf den Wänden ausgeführte Gemäldecyklus in der Nationalgalerie, welcher friesartig die obersten Streifen unter der Decke des Raumes schmückt, schildert auf neun einzelnen Bildern bei eingehender Behandlung der landschaftlichen Umgebung die Freuden und Leiden der Vogelwelt vom Erwachen des Frühlings bis zu dem Abschiede der Zugvögel und den Schrecken des Winters im Hochgebirge und im stillen Forst, wo Uhus und Raben mit einem Gnom ihr geheimnissvolles Wesen treiben. Der realistische Beobachter der Natur tritt hier als phantasievoller Märchenerzähler auf, welcher das Treiben des gefiederten Volkes sinnig mit Nixen, Erdgeistern und Putten in Verbindung zu bringen und beide Elemente mit dem Naturganzen zu verschmelzen weiss. Als Portraitmaler endlich hat Meyerheim versucht, durch genrehafte Anordnung der Figuren, durch eine sorgsame Behandlung des Hintergrunds und des Beiwerks dem Bildniss neue Reize abzugewinnen. Doch fehlt es den meisten seiner Portraits an Tiefe der Charakteristik und an feinerem Ausdruck des Seelenlebens. Die Realität der Erscheinung nach der schlichten Natur hat er am besten auf dem lebensgrossen Bildnisse seines Vaters wiedergegeben, welcher vor der Staffelei sitzend und malend dargestellt ist (1877, Museum zu Danzig). Zehn Jahre später malte er, ebenfalls für das Museum zu Danzig, das lebensgrosse Bildniss eines anderen kunstberühmten Sohnes der Stadt, Daniel Chodowiecki's, welcher in ähnlicher Weise aufgefasst ist, in seinem reich ausgestatteten Arbeitszimmer damit beschäftigt, die Wirkung einer von ihm bearbeiteten Kupferplatte zu prüfen.

Von den hervorragenden Geschichts- und Genremalern Berlins haben sich noch am meisten Karl Becker, die Brüder Oskar und Adalbert Begas, Graf Harrach, A. v. Werner, Karl Gussow und Paul Thumann von französischen Einflüssen freigehalten. Während die einen ihre Kräfte an dem Studium der alten Meister heranbildeten, strebten die anderen nach einem eigenartigen malerischen Ausdruck ihrer Gedanken. Karl Becker (geb. am 18. Dezember 1820 zu Berlin), ein Schüler der Akademie und A. v. Klöbers, ging 1843 nach München, um sich bei Heinrich Hess in der Fresko-



malerei auszubilden, dann auf ein Jahr nach Paris und von da nach Rom, wo er sich von 1845—1847 aufhielt. In die Heimath zurückgekehrt, schloss er sich an W. v. Kaulbach an und erhielt auch seinen Antheil an der Ausmalung des Neuen Museums, wo er im Niobidensaale sechs Darstellungen aus der griechischen Heroenmythe ausführte, an denen freilich nur Modellwahrheit und ein tüchtiges Studium der nackten Körper zu rühmen sind. Andere Vorzüge fand die gleichzeitige Kritik auch nicht an seinen ersten grösseren Staffeleibildern, einem »Belisar als Bettler« (1850) und einem »Christus auf dem See Genezareth«. Erst mit einigen kleineren Genrebildern, der »Kapuzinerpredigt«, dem »Geiger im Hofe« und der »Kartenlegerin«, kam er auf dasjenige Gebiet, welches seiner Individualität am nächsten lag. Man fand seine Bilder zwar etwas »empfindungskühl«, musste jedoch die vollendete Technik anerkennen. Doch entwickelte sich seine künstlerische Physiognomie erst auf wiederholten Studienreisen nach Oberitalien, besonders nach Venedig. Die erste bedeutendere Frucht derselben war der »Schmuckhändler beim Senator« (1855), welcher den Ruf Beckers begründete und dem jene lange Reihe von venezianischen Genrebildern folgte, die um ihres für die damalige Zeit ungewöhnlich glänzenden Kolorits und ihrer Schönheitsfreude willen ungetheilten Beifall fanden. In Venedig fasste seine künstlerische Kraft Wurzeln. Schon in den fünfziger Jahren versuchte Becker im Kleinen, was Makart später in kolossalem Maassstabe ausgeführt hat: eine Wiedergeburt der venezianischen Renaissance im modernen Geiste. Wie Makart, hielt sich auch Becker weniger an den würdevollen Tizian als an den heiteren, tändelnden Veronese. Der Festesglanz, das schimmernde Leben der farbenreichen Lagunenstadt bot seiner ebenso farbenreich gestimmten Palette dankbare Stoffe. Er verzichtete meist auf die Wiedergabe eines dramatisch bewegten Vorgangs. Höchstens liess er die Anfänge einer Novelle, die Einfädlung einer Intrigue aus dem Gewirr der glänzenden Figuren entstehen, die er mit geistreicher Laune zu einem blühenden Farbenbouquet vereinigte. Im Grunde genommen folgte Becker damit nur der Bahn, welche die Düsseldorfer gebrochen, indem sie zuerst wieder die Bedeutung des Kostüms für die Malerei dargethan hatten. Sie waren auch bereits in der Wiedergabe solcher Aeusserlichkeiten bis zu einer gewissen archäologischen Treue hindurchgedrungen. Man braucht jedoch nur Bilder wie Th. Hildebrandts »der Krieger und sein Kind« und Karl Beckers »Karl V. bei Fugger« (beide in der Berliner Nationalgalerie) zu vergleichen, um sich des Unterschieds zwischen der Düsseldorfer Richtung und dem neueren Berliner Kolorismus bewusst zu werden. Heute erscheint uns der Düsseldorfer Realismus der älteren Periode bereits



als eine idealistische Abstraction der Wirklichkeit, so dass wir ihm neben der modernen Malerei kaum noch jenen Namen zugestehen können. Dem »Schmuckhändler beim Senator« liess Becker 1857 eine zweite, noch reizvollere Komposition folgen, welche den Besuch eines Senators bei einem venezianischen Nobile und das galante Gespräch seines Sohnes mit der lautespielenden Tochter des Hauses darstellte. 1864 erschien auf der Kunstausstellung eine »Sitzung des Dogen im geheimen Rathe« und der »Bravo«, der die Zechinen einstreicht, mit welchen ihn der finster blickende Nobile, der ihm gegenüber steht, zu frevlem Werke gedungen hat. Der »Karneval von Venedig«, eine pikante Maskenszene unter den Hallen des Dogenpalastes, war das erste einer Reihe ähnlich gearteter, festlicher Bilder, die mit gleicher Virtuosität und mit immer flotteren Pinselstrichen hingeschrieben waren. Wir nennen die »Rückkehr vom Karneval«, die »venezianische Balkonszene«, das »Gnadengesuch beim Dogen«, »Karl V. bei Tizian«, »Dürer bei Tizian«, »Dürer in Venedig unter seinen Kunstgenossen« (1872) und eine Szene aus Shakespeares »Was ihr wollt« (Viola und Olivia, 1874). Aus der venezianischen Renaissance griff Becker gelegentlich auch in die deutsche hinüber. Doch versuchte er damit nur eine Variation seines alten Themas. Die Figuren auf dem Bilde »Karl V. Besuch bei Fugger« (1866, in der Berliner Nationalgalerie), welches durch Harmonie des Tons und Tiefe und Leuchtkraft des Kolorits zu seinen besten Schöpfungen gehört, oder der Szene aus Goethes Götze von Berlichingen, dem »Abschied des Franz vom Bischof von Bamberg«, unterscheidensich in ihrem glänzenden Aufzuge, in ihrer unbefangenen, heiteren Schönheit, die von der kühlen Luft des Nordens nichts zu wissen scheint, nicht viel von den venezianischen Nobilis. Es fehlt Becker die Kraft zu individualisiren und die Charaktere zu vertiefen, unter welchem Mangel schon seine Arbeiten aus dem Anfang der fünfziger Jahre litten. Er arbeitet mit einer gewissen Anzahl von Typen, die er unablässig wiederholt, weil er einmal ihre Wirkung erprobt hat.

Endlich hat Becker auch Szenen voll koketter Anmuth und schelmischen Humors aus dem Rococozeitalter dargestellt, in denen ebenfalls die Pracht der Kostüme in den Vordergrund trat. »In der Gemäldegalerie« (1860), eine Gesellschaft von geputzten Damen, von Kunstliebhabern und Abbés, war eines der frühesten dieser Bilder, eine Szene aus »Figaros Hochzeit«, Bartolo bekennt sich als Vater (1874), das letzte und beste. — Trotzdem sich Beckers künstlerische Produktion auf verschiedene Stoffgebiete erstreckte, ist sie ziemlich einseitig geblieben, weil sie nicht viel mehr anstrebt, als eine möglichst konzentrirte malerische Wirkung des Stofflichen. Eine Schilderung seelischer Vorgänge lag seinem Talente



fern, und so verlor sich die flotte, malerische Behandlung aus seiner Glanzperiode zuletzt in ein oberflächliches, dekoratives Machwerk ohne Ernst und Tiefe. Die Figuren wurden immer phrasenhafter und wesensloser. Man sah, dass diesen schönen Geschöpfen das Mark fehlte, und dass sie im Grunde nur hübsch arrangirte und ausstaffirte Gliederpuppen waren. Diese Schwächen zeigten sich bereits auf den Bildern »Bianca Capello« (1872), »Huttens Dichterkrönung« (1876) und »Kaiser Maximilian empfängt in Verona eine venezianische Gesandtschaft« (1877), und sie traten in seinen letzten Bildern, »Othello erzählt seine Abenteuer der Desdemona und Brabantio« (1880), »Carnevalfest beim Dogen zu Venedig« (1884), »Othello vertheidigt sich vorm Dogen gegen die Anklage des Brabantio« (1886) und »Papst Julius II. besichtigt die ausgegrabene Statue des Apoll von Belvedere« (1887), bei abnehmender Gestaltungskraft naturgemäss noch mehr zu Tage.

Die beiden Söhne von Karl Begas, einem der Häupter der älteren Berliner Schule (S. Band II. S. 460—63) haben nach verheissungsvollen Anfängen und schnellem Aufstieg zu einer gewissen Höhe im weiteren Verlaufe ihrer künstlerischen Thätigkeit nur mässige Erfolge erzielt. Oskar Begas (1828—1883) hat sich weniger in mythologischen und historischen Kompositionen, als in dekorativen Wandmalereien (so z. B. im Festsale des Berliner Rathhauses und in verschiedenen Privathäusern), in Genrebildern (Plauderstunde an einem römischen Brunnen, Friedrich der Grosse in der Schlosskapelle zu Charlottenburg), in fein empfundenen Landschaften mit Jägern und vornehmlich im Bildniss bewährt. Adalbert Begas (1836 bis 1888), der ursprünglich Kupferstecher war und sich seit 1862 bei Böcklin in Weimar zum Maler ausbildete, hat sich besonders durch vortreffliche Kopieen nach italienischen und spanischen Meistern und durch einige mythologische Bilder und eine Galerie weiblicher Figuren voll feiner Empfindung mit etwas schwärmerischem Anstrich, welche einen allegorischen Begriff in genrehafter Auffassung darstellten (das deutsche Lied, das Volkslied, Preziosa, Pomona), einen Namen gemacht, vermochte aber diese im Anfang der siebenziger Jahre errungenen Erfolge durch seine späteren Genrebilder nicht mehr zu überbieten.

In Weimar hat auch Ferdinand Graf von Harrach (geb. 1832 zu Rosnochau in Oberschlesien) seine Studien gemacht. Erst Ende der fünfziger Jahre, nachdem er bereits Philosophie, Rechtswissenschaft und Landwirthschaft studirt, beschloss er sich der Malerei zu widmen, und auf der neu gegründeten Kunstschule Weimars fand er in dem Grafen Kalckreuth, in A. v. Ramberg und F. Pauwels Lehrer, bei denen er sich gleichmässig in der Geschichts-, Genre- und Landschaftsmalerei ausbildete



und den Grund zu einem ebenso glänzenden wie gediegenen koloristischen Können legte, welches er sowohl im Geschichtsbilde grossen Stils wie im Genrebild, in der Landschaft und im Bildniss erprobt hat. Seine innerste Neigung schien sich jedoch in erster Linie der Landschaft zuzuwenden, die er auch auf Geschichts- und Genrebildern gern zu selbstständiger Bedeutung entwickelt. Von seinen früheren Arbeiten sind der »Gemsjäger«, »Heinrich der Vogelsteller«, »Kaiser Max auf der Martinswand«, »Gemsjagd« und die »schottische Fischerfamilie« die bedeutendsten. Der »Ueberfall Luthers auf seiner Rückkehr von Worms« durch eine verkappte Schaar im Auftrage Friedrichs des Weisen (1870), ein lustiges Reiterstückchen voll frischen Humors, schloss die erste Periode seines Schaffens. Der französische Krieg, den er im Hauptquartier des preussischen Kronprinzen mitmachte, lieferte ihm den Stoff zu drei, 1872 vollendeten Gemälden, von denen zwei »Aus den Weinbergen von Wörth« und »Vorgeschobener Posten am Mont Valerien« durch das fesselnde, spannungsvolle Motiv, sowie durch feine malerische Behandlung seinen Namen zuerst weiteren Kreisen bekannt machten und ihm die Ehre der Mitgliedschaft der Akademie eintrugen. Auf dem ersten Bilde liegt in den verwüsteten Weinpflanzungen ein todwunder preussischer Soldat, welcher einem gleichfalls verwundeten Turko seine Feldflasche reicht, während der heimtückische Afrikaner zu einem vernichtenden Schlage gegen den grossmüthigen Feind ausholt. Auf dem anderen Bilde zeugten die fein abgetönten Nebelmassen, die sich zwischen den auf der Erde liegenden preussischen Jägern und dem nur in undeutlichen Umrissen hervortretenden Fort von Paris lagern, von der grossen koloristischen Fertigkeit des Malers. Das dritte Bild stellte den Augenblick am Abend der Schlacht von Sedan dar, wo der General Reille dem Könige von Preussen den Brief des Kaisers Napoleon überbringt. Der Künstler hatte das Hauptgewicht auf die Landschaft gelegt und der Szene durch scharfe Beleuchtung von Seiten der untergehenden Sonne einen eigenthümlich phantastischen Reiz zu verleihen gesucht; aber es glückte ihm ebenso wenig wie Bleibtreu, dem bedeutsamen Moment in allen Stücken künstlerisch gerecht zu werden. Noch ein viertes Bild des Grafen Harrach »Moltke mit seinen beiden Adjutanten Obristlieutenant de Claer und Hauptmann von Burt in seinem Observatorium vor Paris«, eine sehr lebendig aufgefasste, scharf charakterisirte Portraitgruppe von kräftigem Kolorit, verdankt den Tagen von 1870 und 1871 seine Entstehung.

Der phantastisch-romantischen Richtung seiner Naturanlage folgte der Künstler in drei grossen Kompositionen: »Seekönigs Tod«, dem »Opfer Abrahams« (1877) und der »Verkündigung an die Hirten« (1878).



Auf der ersten bietet die wilde Romantik des Meeres einen wirkungsvollen Hintergrund für das einsame, den Flammen übergebene Schiff auf welchem der todte Wiking inmitten seiner Schätze aufgebahrt liegt. Für das »Opfer Abrahams« hatte der Maler den Moment gewählt, wo der Engel des Herrn dem gehorsamen Erzvater Halt gebietet. Abraham blickt zur Höhe, aus welcher die Stimme an sein Ohr gedrungen. Aus seiner ausgespreizten Hand ist das Opfermesser, welches er eben zum tödtlichen Streiche gegen seinen Knaben erheben wollte, auf den Felsboden gefallen. Dichte Wolken bedecken das Firmament; nur von links her, von wo die göttliche Offenbarung gekommen, bricht ein breiter Lichtstrahl durch die Wolkendecke und verleiht der Gestalt des frommen Mannes ein leuchtendes Relief. Innerhalb der erhabenen Gebirgsnatur, welche die Umgebung und den Hintergrund der biblischen Szene bildet, erscheint die Figur Abrahams freilich etwas zu klein und zu wenig bedeutsam. Aber der Hauptaccent des Bildes lag für den Maler offenbar auf der pittoresken Landschaft und dem pikanten Beleuchtungseffekt, und diese beiden Momente sind auch für seine späteren Schöpfungen auf dem Gebiete des Geschichtsbildes maassgebend gewesen, so für die erwähnte »Verkündigung an die Hirten«, die »Verleugnung Petri« (1879) und die »Versuchung Christi« (1881) durch den Teufel, auf welch letzterem Bilde der phantastisch-romantischen Naturanschauung der weiteste Spielraum gelassen worden war. Der Maler hatte den Schlussmoment der Versuchung gewählt, den Appell an die Dämonen des Ehrgeizes. Im Hintergrunde sieht man »alle Reiche der Welt und ihre Herrlichkeit« ausgebreitet, eine Phantasie-Landschaft mit anmuthigen Thälern und spitzzackigen Bergen, die von Schlössern gekrönt sind, dann das Meer in majestätischer Ruhe und alles in dem goldigsten Glanz der untergehenden Sonne gebadet, welcher auf den Spitzen und Höhen flimmert. Vorn steht auf kahlem Felsen der Heiland, eine jugendliche, überschlanke Gestalt mit edlen, fein geschnittenen Zügen und rothem Haupt- und Barthaar. Mit entrüsteter, aber zu theatralischer Geberde, welche sich freilich mit dem opernhaften Hintergrunde der Szene in Einklang befindet, weist er den Versucher von sich, der halb von einer Nebelwolke verhüllt zwischen ihm und der Landschaft schwebt. Der bunte Haarputz, das goldene Geschmeide und der entblösste Oberkörper des Versuchers deuten darauf hin, dass sich der Maler einen weiblichen Dämon gedacht hat, vielleicht eine Art antiker Fortuna, da der Dämon eine gläserne Kugel in der Hand hält. Diese Abweichung von der einfachen biblischen Ueberlieferung rief lebhaftere Streitigkeiten hervor, die fast ebenso heftig waren wie dreissig Jahre zuvor diejenigen um den Menzelschen »Jesusknaben im



Tempel«. Während aber Menzel bei seinen kühnen Versuchen auf dem Boden der Natur stehen blieb, hatte Graf Harrach ein luftiges Phantasiegebilde geschaffen, welches niemand völlig überzeugte und auch bald wieder wie eine geistreiche Improvisation für den Augenblick aus dem Gedächtniss der Zeitgenossen verschwand.

Seine gediegensten Schöpfungen sind diejenigen Landschaften, in welchen sich das figürliche Element dem Abbilde der unbelebten Natur unterordnet, so »Der Abend am Thuner See« (1880), der »Uebergang über eine Lawine« (1884) und die »Szene aus dem Hochgebirge«, ein Ausschnitt aus der majestätischen Einsamkeit des Gebirges, in welcher ein Verunglückter die letzte Tröstung eines Geistlichen empfängt (1886, Berliner Nationalgalerie). Hier vereinigt sich Grösse der Auffassung mit einer sorgfältigen Durchbildung der Einzelformen und einem Kolorit voll Kraft, Tiefe und Harmonie. Ein »Eislauf im Thiergarten« (1876) mit Figuren aus der eleganten Welt Berlins, welche diesen vornehmsten Platz des Eissports belebt, zeugte von einer grossen Begabung für die Charakteristik von Typen aus der guten Gesellschaft, ist aber unter den Werken des Künstlers vereinzelt geblieben. Diese Seite seiner Begabung hat er nur in einer Reihe von Herren-, Damen- und Kinderportraits weiter ausgebildet, welche jedoch nicht immer von Extravaganz und Launenhaftigkeit in der Auffassung freizusprechen sind und bisweilen auch an allzu weit getriebener Glätte der malerischen Behandlung leiden, wenngleich sie zumeist durch die koloristischen Probleme, welche sich der Maler in seltsamen Farbenverbindungen gestellt, einen eigenartigen Reiz ausüben.

Anton von *Werner*, der durch seine Lehrthätigkeit auf das Berliner Kunstleben einflussreiche Direktor der Akademie, hat sich ebenfalls zumeist nach deutschen Lehrern gebildet, ohne dass weder in seiner Jugendzeit noch in späteren Jahren mehrfache Reisen nach Paris merklich auf seinen Stil eingewirkt haben. Am 9. Mai 1843 zu Frankfurt a. O. geboren, studirte er seit 1859 auf der Berliner Akademie und begab sich 1862 nach Karlsruhe, wo er seine Studien bei Lessing und Schrödter fortsetzte. 1867 machte er eine Reise nach Paris und von 1868 bis 1869 hielt er sich in Italien auf. Adolf Schrödter, der geniale Humorist und Illustrator, wurde von entscheidendem Einfluss auf die Entwicklungszeit A. v. Werners, welcher seine ersten Erfolge mit Illustrationen erzielte, in denen sich seine Begabung überzeugend kundthat. In Karlsruhe fand er in Victor v. Scheffel einen verwandten Geist, und seit 1864 begann er die Hauptdichtungen des Sängers mit Ausnahme des Ekkehard zu illustriren. Sein Humor ist nicht so schlagend, nicht so derb und urwüchsig wie der Schrödters, und er errang darum auch nicht die Popu-



larität, welche den meisten Schöpfungen des originellen Meisters mit dem Pfropfenzieher zu Theil wurde. Aber er ist liebenswürdiger, feiner, anmuthiger und darum fand er schnell Eingang in die Kreise jenes Publikums, welches in seinen ästhetischen Genüssen die glatte Mittelstrasse liebt. Auch traf er glücklich den flotten, burschikosen, jeglicher Sentimentalität feindlichen Ton Scheffels und vereinigte die mannigfaltigen Züge, welche der Dichter zur Charakteristik seiner Gestalten hie und da verstreut anbringen musste, zu lebensvollen, ungemein zart ausgeführten Gesamtbildern, welche die Gedanken des Dichters vollkommen erschöpften und verkörperten. In der Ausführung dieser Illustrationen strebte er nach vollster malerischer Wirkung und muthete damit dem Holzschnitt Aufgaben zu, welche über die ursprüngliche Einfachheit dieser Technik hinausgingen. Er bot den Xylographen Bleistift-, Feder- und Tuschzeichnungen, die in ihrer Ausführung durch den Holzschnitt hinter den Absichten des Künstlers zurückblieben und bisweilen der künstlerischen Harmonie eines Werkes unzuträglich waren. Indessen wusste A. v. Werner durch glücklich und geistvoll erfundene Ornamente und Arabesken, auch ein Erbtheil seines Lehrers, die verloren gegangene Einheit wieder herzustellen. Eingehende Studien des Kostüms, der Architektur u. s. w. befähigten ihn, Zeit- und Lokalkolorit oft viel glücklicher zu treffen, als es dem Dichter gelungen war, zu dessen hervorragendsten Eigenschaften Schärfe der Charakteristik nicht gehört. Ausser den Scheffelschen Dichtungen *Frau Aventiure*, *Juniperus*, *Gaudeamus*, *Bergpsalmen*, *Trompeter von Säckingen* (Originalzeichnungen in der Berliner Nationalgalerie) illustrierte er noch *Hugdietrichs Brautfahrt* von W. Hertz, *Herders Cid* und einige Dramen Schillers.

Die Thätigkeit als Illustrator befriedigte seinen rastlosen, aus eng umgrenzten Kreisen hinausstrebenden Geist nicht allein. In den Jahren 1864—1870 entstand eine Reihe von Genrebildern mässigen Umfangs, die vorzugsweise durch ihre koloristischen Reize fesselten, ohne grössere Ansprüche zu erheben. »Die vertrauliche Unterhaltung«, das »Quartett«, »Klosterleben«, der »Freier«, »Irrgang« (nach einem Scheffelschen Gedichte) und »Don Quixote bei den Ziegenhirten« sind die bedeutendsten dieser Bilder, welche ihren Schöpfer meist von einer günstigen Seite zeigten. Aber schon Ende der sechsziger Jahre ging er über die Grenzen seiner Begabung hinaus, indem er sich an monumentale Aufgaben heranwagte, denen seine schöpferische Kraft nicht gewachsen war. Im historischen Genre und im grösseren Geschichtsbilde hatte er sich bereits früher, jedoch mit geringem Glück versucht. Sein »Luther vor Cajetan« (1865) fesselte wenigstens durch eine sorgfältige Charakteristik. Aber



»Konradin im Gefängnis« (1866) und »Hanno von Köln entführt Heinrich IV.« (1867) waren wenig mehr als gut arrangierte Kostümbilder, die von der Würde und dem Ernste des historischen Stils nur wenig zeigten. Zwei Wandgemälde für das Kieler Gymnasium »Luther auf dem Reichstage in Worms« und »der Aufruf der Freiwilligen 1813« fanden einen ungleichen Erfolg. Während auf letzterem sich die genrehaften Episoden durch ihre lebendige Wahrheit und das Ganze durch schwungvolle Bewegung auszeichneten, war das erstere, dessen geistige Bedeutung zu erschöpfen und zum Ausdruck zu bringen A. v. Werner bei weitem nicht im Stande war, ein kühles Ceremonienstück, welches an die pathetischen Geschichtsbilder Lessings erinnerte. Im Winter 1870 auf 1871 durfte sich der Künstler im Hauptquartier zu Versailles aufhalten und fand hier bei verschiedenen Fürsten und hohen Herren freundliche Aufnahme, welche ihm gestattete, seine Mappen namentlich mit Portraitzeichnungen zu füllen. Nach seiner Rückkehr nach Berlin malte er unter den frischen Eindrücken der gewaltigen Ereignisse, welche er mit erlebt, ein Velarium für die Berliner Siegesstrasse »Kampf und Sieg«, die symbolische Darstellung der Schlacht von Sedan und des Sturzes der Napoleoniden, deren stürmische, von höchster dramatischer Kraft erfüllte Komposition und glänzende malerische Darstellung begeisterten Beifall fanden und dem jungen Künstler eine angesehene Stellung unter den ersten Berlins erwarben. Der Ansturm des neuen Armin, der die Gesichtszüge des deutschen Kronprinzen trug, und seiner Begleiterinnen, Borussia, Bavaria und Wirttembergia, war mit einer Alles niederschmetternden Wucht versinnlicht, und die Grösse der Auffassung, die vollkommen harmonische Verbindung allegorischer und realer Figuren verlieh dem Bilde einen monumentalen Charakter. Die Staatsregierung folgte daher nur der allgemeinen Stimmung, als sie dem Künstler den Auftrag ertheilte, die Ereignisse von 1870 und 1871 auf einem friesartigen, für den Hallenkern der Siegessäule bestimmten Gemälde in einer einheitlichen Komposition zusammenzufassen, welche in farbiger Glasmosaik, also in der Wirkung eines Oelgemäldes, ausgeführt werden sollte. Seinen Farbensinn hatte A. v. Werner nach dieser Richtung bereits in dem Schmuck der Fassade des Pringsheimschen Hauses in Berlin bewährt. Der unter dem Dachgesims fortlaufende, durch kleine Fenster unterbrochene Fries stellt, ebenfalls in Glasmosaik ausgeführt, die verschiedenen Entwicklungsstadien des menschlichen Lebens in genrebildlichen Szenen dar: das Spiel der fröhlichen Jugend, die Geselligkeit der Jünglinge, die Macht der Liebe, das Wirken des Mannes in der Kunst und in der Familie und den Tod des Erdenpilgers, dessen Werke ihn überleben und seinen Ruhm späteren



Geschlechtern verkünden. Es war eine heitere festliche Dekoration, welche durch die ernste Schlusszene und zwei Sphinxgestalten einen stimmungsvollen Abschluss erhielt. Auf dem grossen Gemälde für die Siegessäule waren jedoch die strengen Gesetze des monumentalen Stils zu achten. Gleichwohl glaubte der Künstler, sich über dieselben hinwegsetzen und in der einmal mit Glück angeschlagenen Tonart phantastisch-poetischer Improvisation weiter komponiren zu dürfen. Auf dem Velarium der Siegesstrasse waren die idealen und realen Elemente durch eine einheitliche Handlung zu inniger Gemeinschaft verschmolzen. Die Frieskomposition für die Siegessäule löst sich dagegen in einzelne Gruppen auf, deren Zusammenhang nirgends mit voller Klarheit zu Tage tritt. Bald drängt sich das allegorisch-symbolische Element in den Vordergrund, bald das reale, und anderswo erscheinen beide Elemente unvermittelt neben einander. So hat die Komposition auch äusserlich keinen einheitlichen Charakter, und wir gewinnen nur den Eindruck eines phantastischen Maskenspiels, dessen Akteurs freilich durch Glanz der Trachten und Uniformen und durch Farbenaufwand blenden und dessen einzelne Momente, namentlich die Kampfszenen, von packender Lebendigkeit sind, das aber keineswegs dem Stile eines architektonischen Denkmals entspricht. Es ist eine Sammlung von farbigen Illustrationen halb symbolischen, halb realen Charakters, in grossem Maassstabe ausgeführt, aber nicht in grossem Geiste erfunden. Obwohl zwei kleinere durch den Krieg veranlasste Oelgemälde, »Moltke vor Paris« und »Moltke in seinem Arbeitszimmer zu Versailles«, das erstere um der Lebendigkeit der Bewegung und des Ausdrucks in den vorüberziehenden, dem Feldherrn zujubelnden Truppen, das andere um der feinen Charakteristik des Dargestellten und der vornehmen malerischen Behandlung willen, künstlerisch unverhältnissmässig verdienstvoller waren als das grosse Bild der Siegessäule, fachte gerade das letztere den Enthusiasmus in der Berliner Künstlerschaft, besonders in der jüngeren, zur hellen Flamme an. Eine Petition wurde von Seiten des Vereins Berliner Künstler an den Kultusminister abgesandt, in welcher der Wunsch ausgesprochen wurde, dass die seit Gottfried Schadows Tod (1850) verwaiste Direktorstelle der Kunstakademie A. v. Werner übertragen werden sollte. Dieser Kundgebung gab die Staatsregierung Folge, und nach vollzogener Reorganisation der Akademie wurde A. v. Werner am 6. April 1875 zum Direktor derselben und zwar insbesondere der Abtheilung für die bildenden Künste ernannt. Es gelang dem neuen Direktor in der That, einen frischeren Zug in den Lehrkörper zu bringen, welchen er durch Künstler wie Knille, Gussow, Michael, Thumann, Hertel u. a. verstärkte, und vornehmlich die lange



vernachlässigte, rein materielle Seite der Kunst, das Handwerkliche, wieder in ihr Recht einzusetzen. Aber es glückte ihm nicht, tüchtige Lehrkräfte auf die Dauer an die Anstalt, welche noch einmal reorganisirt wurde, zu fesseln, und das beständige Kommen und Gehen der Lehrer hat nicht diejenigen Früchte zur Reife kommen lassen, welche sich die Berliner Künstlerschaft von der Thatkraft des neuen Direktors versprochen hatte. Auch liess sich nicht verkennen, dass der realistische Sinn des letzteren insofern einseitig auf die Zöglinge einwirkte, als sich die Neigung zur Lösung von idealen Aufgaben immer mehr verlor und nur noch das Gegenständliche den Nachbildungstrieb der jüngeren Berliner Künstlergeneration reizte. Aus dieser Richtung, welche die Akademie unter dem Einflusse eines starken Geistes eingeschlagen hat, erklärt es sich, dass der grosse Preis für Geschichtsmalerei, dessen Bewerber vornehmlich einen Beweis für die ideale Seite ihrer künstlerischen Bestrebungen ablegen sollen, seit einer Reihe von Jahren keinen Würdigen gefunden hat.

Nach den glänzenden Erfolgen in den ersten siebenziger Jahren hat A. v. Werner sich nur noch selten ungetheilten Beifalls zu erfreuen gehabt, obwohl er Bild auf Bild folgen liess und mit Aufträgen von Seiten des Staats und anderer Behörden überhäuft wurde. In dem Bestreben, Alles malen zu wollen, verlor er sich in leere Breite, deren Inhaltslosigkeit er jedoch oft durch die Handfertigkeit seiner malerischen Darstellung, durch die Keckheit der Auffassung und durch die robuste, freilich auch von der Photographie erreichbare Wahrheit zu verbergen wusste. Die räumliche Grösse der ihm gestellten Aufgaben hatte ihn zu einer zwar flotten, aber doch stark dekorativen, auf jeden feinen malerischen Reiz verzichtenden Behandlungsweise geführt, und diese machte sich besonders nachtheilig geltend, als der Künstler sich auch im Portraitfach bewähren wollte. Von einem Maler, der den Grafen Moltke in seinem Arbeitszimmer zu Versailles mit so feinen charakteristischen Zügen geschildert, hatte man ein anderes Werk erwartet, als das 1874 ausgestellte Portrait des grossen Schlachtendenkers in ganzer Figur, welches zwar koloristische Vorzüge besass, aber im Kopfe an grosser Härte der Zeichnung und Modellirung litt und gerade jene feinen physiognomischen Reize vermissen liess, welche den Kopf des Grafen so überaus anziehend machen. Auf derselben Ausstellung waren auch die zu einer genrehaft arrangirten Gruppe vereinigten Bildnisse einer modernen Familie zu sehen, deren Mitglieder in Trachten der Renaissance um einen Tisch in einer offenen Halle versammelt sind und den als Gast in ihren Kreis eintretenden Dr. Martin Luther begrüessen, welchen ausserhalb der Halle bereits ein Sängerkhor empfangen hat. Mit dem glücklichen reali-



stischen Sinn, der zu A. v. Werners besten Eigenschaften gehört, hatte er dem seltsamen Gedanken die vortheilhaftesten Seiten abgewonnen und die modernen Köpfe mit den alten Kostümen in Harmonie zu bringen gewusst. Den Köpfen fehlte jedoch tiefere Beseelung und Charakteristik, und überdies haftete ihnen dieselbe Herbheit der Formen wie dem Moltkeportrait an, welche ihnen ein maskenartiges Aussehen verlieh. Alle diese Mängel zeigten sich in gesteigertem Maasse 1876 auf einem männlichen Portrait und auf drei für Dekorationszwecke bestimmten Bildern, von denen wenigstens eines, »La Festa« — ein venezianischer Patrizier, von seiner Familie umgeben, empfängt vornehme Besucher, die einer Prachtgondel entsteigen — durch koloristische Reize über den Mangel an Leben und Bewegung hinwegtäuschte. Auch die späteren Versuche A. v. Werners, in Bildnissen geschichtlicher Persönlichkeiten Grösse der Auffassung mit Feinheit der psychologischen Analyse zu vereinigen, wodurch erst der Charakter des historischen Portraits erreicht wird, sind an dem Mangel seiner Begabung, welcher ihm die Kenntniss des Seelenlebens und der geistigen Bedeutung seiner Modelle verschliesst, gescheitert, so die Portraitzeichnungen des Kaisers Wilhelms I. bei Lebzeiten und auf dem Todtenbette, die Zeichnung des Fürsten Bismarck mit der Tabakspfeife bei der Lektüre von Scheffels »Gaudeamus« und das Oelportrait des Kanzlers, welcher am Bundesrathstisch im Reichstage eine Rede hält (1886, im Besitz des Staatsministers Dr. von Lucius), und dieser Mangel des Künstlers ist auch auf seine Hauptschöpfungen, in welchen der Schwerpunkt ebenfalls auf der porträtgetreuen Wiedergabe geschichtlicher Personen liegt, von nachtheiligem Einfluss geworden, auf die »Kaiserproklamation in Versailles« (1876), welche der Künstler auf Anregung des Grossherzogs von Baden ausführte und die als Geschenk der deutschen Fürsten dem Kaiser Wilhelm I. zu seinem achtzigsten Geburtstage dargebracht wurde, und auf den »Berliner Kongress von 1878«. Für die Komposition des ersteren Bildes hatte der Künstler den Moment gewählt, wo der Grossherzog von Baden, nachdem der Kanzler die Verlesung der Proklamation beendet, das Hoch auf den neuen Kaiser ausbringt, in welches die Versammlung jubelnd einstimmt. Hunderte von Armen mit Helmen und Czako in den Händen schweben in der Luft und verleihen dem Bilde eine Bewegung, welche der des aufgeregten Meeres zu vergleichen ist. Neben der geschichtlichen Bedeutung, welche dem Momente innewohnt und die als solche durch ihren Inhalt auf uns Deutsche poetisch wirkt, liegt in der begeisterten Bewegung der Nebenfiguren das einzige poetische Element, welches der Maler verwerthet hat. Da der Künstler von dem wirklichen Hergange des feierlichen Aktes, dem er selbst als Zeuge beigewohnt, kein



Haar breit abweichen durfte, war ihm jede poetische und malerische Freiheit verwehrt. Sein Bild sollte gewissermaassen eine historische Urkunde von diplomatischer Treue sein, und deshalb durfte er keinen Zug der Wirklichkeit einem mehr künstlerischen Arrangement opfern. Doch hat Menzel mit seinem grossen Krönungsbilde bewiesen, dass sich auch solchen Repräsentationsstücken malerische Wirkungen abgewinnen lassen. A. von Werner hat es nicht verstanden, sich auf eine gleiche künstlerische Höhe zu erheben. Sein Bild ist über eine, wenn auch geschichtlich treue, so doch nüchterne und trockene Illustration nicht hinausgekommen. Aber selbst wenn man diese Nüchternheit der Auffassung gelten lässt, so hätten die Hauptfiguren in der Komposition anders hervorgehoben werden müssen, als es in Wirklichkeit geschehen ist. Indem der Maler seinen Standpunkt an einem dem Kaiser entgegengesetzten Ende gewählt hat, sind die Gestalten des Kaisers und seiner nächsten Umgebung in den Hintergrund gerückt worden, während gleichgültige Theilnehmer an der Feierlichkeit, dazu kommandirte Soldaten u. dgl. m. sich im Vordergrund ungebührlich breit machen. Dass auch auf diesem Gemälde die Portraits sich nicht durch Tiefe und Feinheit der Charakteristik auszeichnen, und dass seine Vorzüge in der koloristischen Behandlung der Uniformen liegen, entspricht dem nur auf genaue Erfassung des Gegenständlichen gerichteten Kunstcharakter A. v. Werners. Die Mängel des grossen Bildes sind bei weitem nicht so empfindlich auf einer Wiederholung der Komposition in kleinem Maassstabe, welche Kaiser Wilhelm I. und sein Haus dem Reichskanzler Fürsten Bismarck zu dessen siebenzigstem Geburtstag schenkten. Der Künstler scheint auch selbst empfunden zu haben, dass der bedeutungsvolle Vorgang, unbeschadet der geschichtlichen Treue, einer höheren Auffassung fähig ist. In einer 1880 für das Prachtwerk »Die Hohenzollern und das deutsche Vaterland« von Graf Stillfried-Alcantara und B. Kugler gezeichneten Illustration hat er den Augenblick so dargestellt, dass der Kaiser und die ihn umgebende Gruppe der deutschen Fürsten und Prinzen den Mittelgrund des Bildes und zugleich den Mittelpunkt der Komposition einnehmen und dass die Nebenpersonen rechts und links gesondert angeordnet sind, so dass der Blick des Beschauers zuerst auf die erhabene Gestalt Kaiser Wilhelms I. fällt. Ein gleiches hat er auf der vierten, aus seinen Händen hervorgegangenen Darstellung der Kaiserproklamation in der Herrscherhalle des Berliner Zeughauses erreicht, indem er, auf die Komposition des ersten grossen Bildes zurückgreifend, diese auf der rechten Seite verkürzte und so durch das Zusammendrängen der Nebenfiguren der Hauptperson den ihr gebührenden Platz einräumte. In der Herrscherhalle des Zeughauses führte er noch ein zweites Wand-



gemälde in Wachsfarben, die »Krönung Friedrichs I. in Königsberg«, aus, welches ebenso wie seine übrigen Schöpfungen monumentaler Bestimmung, die in Oel auf Leinwand gemalten Dekorationen für eine Wand des Rathhaussaales in Saarbrücken, welche den Sturm auf die Spicherer Höhen und die Ankunft des Königs von Preussen in Saarbrücken, eingefasst von den Bildnissen des Kronprinzen und des Prinzen Friedrich Carl, Bismarcks und Moltkes in ganzer Figur, darstellen, und die im Auftrage des Berliner Magistrats gemalte Erinnerungstafel an den Berliner Kongress von 1878, welche den Augenblick wiedergibt, wo Fürst Bismarck nach Schluss der letzten Sitzung sich von den einzelnen Abgesandten verabschiedet, nicht über den Charakter der Illustration grossen Maassstabes hinausgeht. Die Unfähigkeit des Künstlers, durch die Oberfläche der äusseren Erscheinungen in das Wesen der Dinge, in das Seelenleben der Individuen einzudringen, machte sich besonders auf dem Bilde des Berliner Kongresses nachtheilig fühlbar. Die Mehrzahl der dargestellten Persönlichkeiten ist geistig und physisch vergrößert, einige sind sogar bis zur Charge im theatralischen Sinne herabgezogen. Wo sich der Künstler dagegen in seinen Oelgemälden auf den der Illustration, d. h. der rein gegenständlichen Schilderung angemessenen Raum beschränkt hat, ist es ihm gelungen, das Gegenständliche des Inhalts mit der künstlerischen Ausdrucksform in Einklang zu bringen, was vornehmlich von dem »19. Juli 1870«, dem Besuch König Wilhelms I. im Mausoleum zu Charlottenburg am Tage der Wiedereinführung des eisernen Kreuzes und dem Todestage der Königin Luise, einer »Taufe« in des Künstlers Familie im Beisein des damaligen Kronprinzenpaares (1880) und der Humoreske »Kriegsgefangen« (1886) gilt, auf welcher ein bei Metz gefangener französischer Soldat von Weib und Kind Abschied nimmt.

Diese Kunstrichtung, welche sich mit der peinlich korrekten, nüchternen Wiedergabe des Gesehenen begnügt und zu einer poetischen oder idealen Wirkung nur gelangt, wenn dieselbe durch den dargestellten Gegenstand bedingt wird, beherrscht auch die jungen Künstler, welche im Laufe des letzten Jahrzehnts aus der Schule der Berliner Akademie hervorgegangen sind, wobei neben dem Einflusse A. v. Werners für die erste Hälfte dieses Zeitraums noch die Einwirkung Carl Gussows maassgebend war. Einige dieser Künstler, wie Karl Röchling (geb. 1855 in Saarbrücken), Georg Koch und Robert Warthmüller (geb. 1859 zu Landsberg an der Warthe), pflegen mit Vorliebe das Soldatenbild, im Frieden und im Kriege, das der Gegenwart und des vorigen Jahrhunderts. Die beiden ersteren waren die Mitarbeiter A. v. Werners an dem für Berlin gemalten Panorama der Schlacht bei Sedan, zu welchem Eugen Bracht



den besten Theil, die in gedämpftem Sonnenlicht ruhende Landschaft, beigesteuert hat. Der Erfolg dieses Panoramas gab den Anstoss zur Begründung einer Werkstatt für Panoramenmalerei in Berlin, aus welcher unter der Mitwirkung dieser und anderer Künstler mehrere Rundbilder für Nordamerika und Deutschland hervorgegangen sind. Der flotte Betrieb dieser Gattung der Malerei, welche ausser dem Panorama auch das Halbrundbild und das Diorama pflegt, hat der derb-gegenständlichen Auffassung und der robusten Technik der Schule Vorschub geleistet. Warthmüller hat in einigen Genrebildern aus der Zeit Friedrichs des Grossen (der König überall!, der jüngste Rekrut) ein über das Mittelmaass hinausreichendes Talent für humorvolle Charakteristik gezeigt, auf welche Menzel von Einfluss gewesen ist, obwohl der koloristische Grundton auf die kühle, gleichmässig deckende Art A. v. Werners gestimmt ist. Andere Maler dieser Gruppe, wie Karl *Hochhaus* (geb. 1852 zu Berlin), R. *Dammeier* und Adolf *Schlubitsz* (geb. 1854 in Polnisch-Wartenberg), haben sich an die Schilderung des modernen Strassen-, Volks- und Gesellschaftslebens gehalten, erstere beide mit besonderer Betonung der landschaftlichen und architektonischen Umgebung, letzterer mit starker Neigung zum Sensationellen und nach seiner weiteren, in Paris erhaltenen Ausbildung zur Hellmalerei der Franzosen und den mit Vorliebe von ihnen gewählten Stoffen aus dem Alltagsleben, dessen trivialste Vorgänge der Verewigung in naturgrossem Maassstabe für würdig gehalten werden. Hermann *Prell* (geb. 1854 zu Leipzig) ist der einzige aus dieser jüngeren Generation, welcher in einer Reihe von Fresken für den Festsaal des Berliner Architektenhauses, in welchen die Geschichte der Baukunst theils durch allegorische Figuren und Gruppen, theils durch Genrebilder erzählt wird, und in allegorischen und geschichtlichen Wandgemälden im Saale des Rathhauses zu Worms den erfolgreichen Versuch gemacht hat, aus der realistischen Grundlage dieser Kunstrichtung einen monumentalen Stil abzuleiten.

Carl *Gussow*, der eine neue Bewegung in die Entwicklung der Malerei Berlins hineingebracht hat und dem viele der jüngeren Maler und Malerinnen Berlins ihre koloristische Ausbildung verdanken, wurde im Jahre 1843 zu Havelberg in der Mark geboren. Er begann seine künstlerischen Studien in Weimar, wo er sich zuerst an Arthur von Ramberg anschloss, welcher ihn durch sein eigenes Beispiel auf das Studium der Niederländer wies. Als Ferdinand Pauwels von Antwerpen nach Weimar berufen wurde, übte der glänzende Kolorist, ein Vertreter des belgischen Realismus, auch auf Gussows technische Ausbildung bedeutenden Einfluss aus. Doch harmonisirte Gussow innerlich so wenig mit seinem



Lehrer, dass er nur bis 1867 bei ihm blieb und dann nach München ging, in der Hoffnung, eine weitere Förderung in der Schule Pilotys zu erhalten. Diese fesselte ihn jedoch nur vierzehn Tage. Er machte dann eine Studienreise nach Italien und kehrte nach Verlauf von sieben Monaten wieder nach Weimar zurück. Schon in seinen ersten kleinen Genrebildern zeigte sich eine so ursprüngliche Kraft, ein so selbstständiges koloristisches Talent, dass ihm Graf Kalckreuth, der Direktor der Kunstschule in Weimar, eine Professur übertrug. Es gelang ihm bald, eine umfangreiche Lehrthätigkeit zu entwickeln, deren Einfluss sich vergrößerte, als er 1874 nach Karlsruhe und anderthalb Jahre darauf an die Berliner Akademie berufen wurde. Sein Kolorit, das hie und da, besonders in der Wiedergabe der Augen, noch etwas stumpf und verblasen gewesen war, hatte sich geklärt und gekräftigt, seine Formenbildung hatte eine plastische Schärfe erreicht, die sich in drei 1876 vollendeten Genrebildern mit lebensgrossen Figuren, »das Kätzchen«, »der Blumenfreund« und »Verlorenes Glück«, bis zum Scheine des Lebens steigerte. Diese Bilder, mit welchen sich Gussow in Berlin einführte, riefen einen Sturm der Entrüstung hervor. Noch nie zuvor war in der deutschen Malerei ein so kühner, rücksichtsloser Realist aufgetreten, welcher der Natur so energisch zu Leibe ging, wie Gussow, und der in seinem Bestreben, der Natur möglichst nahe zu kommen, vor dem Hässlichsten nicht zurückschreckte, wofür der »Blumenfreund«, ein alter Mann mit kupferfarbenem Angesicht, der seine Blumentöpfe auf dem Fensterbrett besichtigt, ein drastisches Zeugniß ablegte. Indessen fesselte selbst auf Bildern, die eines jeden Hauches von Schönheit baar waren, die koloristische Behandlung, die trotz ihrer einseitigen Beschränkung auf kalte Töne und trotz grundsätzlicher Nichtbeachtung der Lufttöne das Höchste in der Nachahmung der Wirklichkeit leistete. Die Neigung zum Hässlichen, zu einer stark aufragenden Charakteristik kennzeichnen auch das »Kätzchen«, um welches sich ein alter Bauer, ein altes Weib und zwei dralle, rothbäckige Dirnen zu schaffen machen, das »Willkommen!«, welches eine Gesellschaft von Frauen und Mädchen aus einem Fenster herausjubelt (1877), die »Venuswäscherin« (1877), eine alte Aufwärterin, welche in einem Maleratelier einen Gipsabguss der Venus von Milo abwäscht, und die »beiden Alten«, ein Ehepaar, dessen bessere Hälfte dem schwerhörigen Lebensgefährten einen Brief vorliest. Zu dem derben Realismus des »Kätzchens« bildete das »verlorene Glück«, eine trauernde junge Wittwe mit ihrem blondgelockten, unbefangenen in das Leben hineinlachenden Kinde, einen scharfen Kontrast, nicht bloss durch die vornehme, fast ideale Auffassung, sondern auch durch die verschmolzene koloristische Behandlung. Diese



Auffassungs- und Behandlungsweise wurde fortan für Gussows spätere künstlerische Thätigkeit, die ihren Schwerpunkt im Bildniss fand, in dem Grade maassgebend, dass er im Gegensatz zu dem derbpastosen Farbauftrag seiner realistischen Genrebilder schliesslich zu einer gleichmässig vertriebenen Färbung gelangte, welche ihre höchste Virtuosität in einer durchsichtigen Glätte, in einem porzellanartigen Schmelz suchte, womit sich eine kühle Eleganz der Auffassung verband. Anfangs freilich schien diese neue Wendung in Gussows künstlerischem Schaffen nur reife und schöne Früchte zu verheissen, wofür z. B. das Brustbild der Gattin des Künstlers (1880), auf welchem die verschiedenen Stoffe des Umhangs, die Haare und besonders die mit grösster Meisterschaft ausgeführten, die Illusion der Durchsichtigkeit hervorrufenden Augen, ein jedes in seiner Eigenthümlichkeit, scharf charakterisirt waren, eine Bürgschaft gab. Nachdem Gussow aber im Jahre 1880 seine Lehrthätigkeit an der Akademie niedergelegt und eine Privatschule eröffnet hatte, welche starken Zuspruch fand, griff in seinen eigenen künstlerischen Leistungen eine gewisse Oberflächlichkeit um sich, die sich zum Theil dadurch erklärt, dass er sich verpflichtet hatte, für den englischen Kunstmarkt jährlich eine bestimmte Anzahl von Studienköpfen, Halbfiguren u. s. w. zu liefern. Diese Verpflichtung wirkte nachtheilig auf die Gründlichkeit seiner Arbeit, und da sich dazu noch massenhafte Portraitaufträge gesellten, ist in diesen letzten Jahren manch' ein Bild aus Gussows Werkstatt hervorgegangen, welches seines wohl begründeten Ruhmes als gediegenen Koloristen nicht würdig ist. Wenn er sich auch in der koloristischen Behandlung von seiner stürmischen Vergangenheit völlig losgesagt hat, so gefällt er sich bei Bildnissen, Studienköpfen und Phantasiefiguren gern in grellen, fast bizarren Kontrasten, wobei eine Vorliebe für Citron- und Orangegelb eine Hauptrolle spielt. Aber meist gelingt es ihm, die Aufgabe, die er sich gestellt, mit glänzender Virtuosität zu lösen. Zu den besten Schöpfungen seiner letzten Jahre ausserhalb des Portraitsfachs gehören das anmuthige »Austernmädchen« (1883), ein paar Schwarzwälderrinnen und eine im Waldesschatten ruhende Nymphe. — Von Gussows Schülern sind namentlich der Portraitmaler Fedor *Encke* (geb. 1851 zu Berlin), der sich später in Paris ausgebildet hat, und Ernst *Henseler* (geb. 1852) hervorzuheben, dessen figurenreiche Genrebilder aus dem Volksleben (Jagdfrühstück, das Frühstück der Mäher, die Roggenernte, die Wohlthäterin) Schärfe der Beobachtung und Unmittelbarkeit der Auffassung bekunden.

Unter den Lehrern, welche an die Berliner Akademie nach ihrer Reorganisation berufen wurden, hat auch Paul *Thumann* (geb. 1834 in



Tschacksdorf in der Lausitz) länger als ein Jahrzehnt hindurch eine hervorragende Stellung eingenommen. An derselben Akademie hatte auch er 1855 seine Studien begonnen, war aber schon im folgenden Jahre nach Dresden gegangen, wo er bis 1860 unter Julius Hübners Leitung thätig war. Es scheint, dass die empfindsame Richtung dieses Vertreters der älteren Düsseldorfer Schule nicht ohne Einfluss auf Thumann gewesen ist, in dessen späteren Hauptschöpfungen eine süssliche Sentimentalität, gepaart mit einer weichlichen Eleganz der Formenbildung, den Grundton angiebt. Im Jahre 1860 ging Thumann nach Leipzig und arbeitete dort drei Jahre lang als Illustrator und Zeichner für den Holzschnitt. 1863 begab er sich nach Weimar, wo er seine Ausbildung als Maler bei Pauwels fortsetzte, und 1866 erhielt er, nachdem er eine Reise nach Italien gemacht, eine Professur an der Kunstschule in Weimar. 1872 wurde er in gleicher Eigenschaft nach Dresden und 1875 nach Berlin berufen. Als Illustrator deutscher und englischer Dichtungen verstand er es anfangs, sich innig in die charakteristischen Eigenthümlichkeiten der einzelnen Dichter zu versenken und ihren Ton auch in seinen Kompositionen zu treffen. Goethes Wahrheit und Dichtung, Voss' Luise, Shakespeares Sommernachts Traum und Tennysons Enoch Arden sind seine besten Schöpfungen auf diesem Gebiete. Mit einem Cyklus von neun Zeichnungen zu Chamissos »Frauenliebe und -Leben« (1879) begann eine zweite Periode in seiner Thätigkeit als Illustrator. Die Vervielfältigung desselben in Form eines jener Prachtwerke, mit welchen der deutsche Buchhandel seit der Mitte der siebenziger Jahre den Markt überschwemmte, verschaffte dem Künstler eine grosse Popularität in den Kreisen des gebildeten Mittelstandes, dessen literarisch-künstlerischer Geschmack für unsere Zeit ungefähr das bedeutet, was die literarischen Salons und die ästhetischen Theezirkel in den dreissiger, vierziger und fünfziger Jahren gegolten hatten. Die saubere Eleganz der Thumannschen Figuren, die schwärmerische Gefühlseligkeit und der anmuthig kokette Augen-Auf- und Niederschlag seiner jungen Mädchen und Frauen fanden in den gleichgestimmten Kreisen der Pensionsfräulein und ihres Anhangs eine begeisterte Aufnahme, welche auch den nächsten ähnlichen Veröffentlichungen Thumanns, den Illustrationen zu Chamissos »Lebenslieder und -Bilder« (1880) und zu dem Hamerlingschen Epos »Amor und Psyche« (1882), nicht vor-enthalten wurde. In dem Grade aber, als Thumanns Produktion zunahm, wuchs auch die flaue Charakterlosigkeit seiner Auffassung und die Manierirtheit seiner Zeichnung, welche sich in dem letzten grösseren Werk dieser Gattung, den Illustrationen zu Heines »Buch der Lieder« (1882/83), in die geistlose Leere und das gehaltlose Formenspiel eines W. v. Kaulbach verlor.



Auch Thumanns Gemälde zeigen eine Entwicklung in absteigender Linie. Die besten unter ihnen sind die fünf Szenen aus dem Leben Luthers, welche er für die »Reformationszimmer« der Wartburg malte: die Verbrennung der Bannbulle, Luther auf dem Reichstage zu Worms, Luthers Ankunft auf der Wartburg, Luther bei der Bibelübersetzung und Luther als Junker Jörg im Bären zu Jena mit den Schweizer Studenten. Die Charakteristik geht freilich auch auf diesen Bildern nicht sehr in die Tiefe; aber die Gruppen sind gut arrangirt und das Zeitkolorit ist im Ganzen glücklich getroffen. Völlig missglückt sind dagegen zwei geschichtliche Darstellungen mit überlebensgrossen Figuren, welche Thumann im Auftrage des Staates 1883 und 1884 für die Aula des Gymnasiums in Minden ausführte: die Rückkehr Hermanns des Cheruskers aus der Schlacht am Teutoburger Walde und die Taufe Wittekinds. Wie A. v. Werner vermochte der Illustrator weder der Würde und Höhe des monumentalen Stils gerecht zu werden, noch die grossen Figuren mit Lebenskraft und -Wärme zu erfüllen, wobei noch der Umstand nachtheilig ins Gewicht fiel, dass Thumann nur über sehr bescheidene koloristische Ausdrucksmittel gebietet. Auch seine letzte Schöpfung »die drei Parzen« (1887) ist nur eine vergrösserte, zart kolorirte Illustration in der Art der Amor- und Psychebilder. Im Jahre 1887 legte Thumann sein Lehramt an der Akademie nieder.

Mit der Reorganisation der Kunstakademie stand auch die Berufung von Ludwig *Knaus* nach Berlin als Vorsteher eines der Meisterateliers in Verbindung. Diese Meisterateliers sollten besonders begabten Schülern der Akademie, welche den Lehrkursus derselben durchgemacht, Gelegenheit geben, unter der Leitung und Anregung eines hervorragenden Künstlers ihre ersten selbstständigen Schritte zu machen. Knaus stand damals auf der Höhe seines Ruhms. In seiner Person gipfelte das technische Können, welches aus dem Studium der klassischen Meister des Kolorits, besonders der alten Niederländer, und dem beständigen Verkehr mit den modernen Franzosen zu gewinnen war. Obwohl aus der Düsseldorfer Schule hervorgegangen, hatte Knaus durch langjährigen Aufenthalt in Paris einen internationalen, fast kosmopolitischen Charakter angenommen, und diese Eigenthümlichkeit seiner Kunst machte ihn auch ganz besonders für den Boden Berlins geeignet, in welchem er feste Wurzeln gefasst hat. Am 5. Oktober 1829 in Wiesbaden geboren, bezog er als sechszehnjähriger Jüngling die Düsseldorfer Akademie, an welcher er sich besonders unter Sohns und Shadows Leitung bis 1852 ausbildete*). Neben seinen Lehrern scheinen die niederländischen Genre-

*) Vgl. F. Pecht, Deutsche Künstler I. S. 124—148.



maler, insbesondere Ostade, Brouwer und Teniers, von entscheidendem Einfluss auf ihn gewesen zu sein, da seine Erstlingsbilder, welche eine ganz ungewöhnliche Erregung in Düsseldorf hervorriefen, mit der allgemeinen Richtung der Schule sehr wenig gemein hatten, desto mehr aber an die koloristischen Helldunkelreize der genannten Niederländer erinnerten. Hermann Weiss, der Verfasser der »Kostümkunde«, hat im »Deutschen Kunstblatt« (1850, S. 326 f.) den Eindruck geschildert, welchen eines der ersten Bilder dieses frühreifen Genies in Düsseldorf gemacht hat. »Als eine ausserordentliche und ungewöhnliche Erscheinung, schreibt er, wird mit Recht das mit grosser Virtuosität gemalte, figurenreiche Bild eines hiesigen jüngeren Künstlers, L. Knaus, betrachtet. Es stellt einen Bauertanz dar . . . Sowohl Farbe wie Zeichnung im Bilde sind mit überraschendem Talente, man möchte sagen, mit technischer Vollendung behandelt, und wüsste man nicht, dass es das zweite Bild des so begabten jungen Künstlers sei, so sollte man meinen, es käme aus der Werkstatt eines tüchtigen, durchgebildeten Meisters.« Noch in gesteigertem Maasse traten die koloristischen Vorzüge des jungen Künstlers in dem zweiten Hauptbilde seiner Jugendzeit, den »falschen Spielern« (1851) hervor, einem düstern Sittenbild aus dem Leben der Dörfler, welches so grossen Beifall fand, dass Knaus das Original, welches sich jetzt in der Kunsthalle zu Düsseldorf befindet, noch zweimal wiederholen musste*). Malerisch ist das Bild ein Ostade in das Moderne übersetzt, mit treu nach der Natur beobachteten Typen aus dem Leben der Bauern in Nassau und am Niederrhein. Aber im Gegensatz zu dem unbekümmerten, phlegmatischen Frohsinn der holländischen Kneipgenies, deren Treiben Ostade, Brouwer und die Geistesverwandten nur von der burlesken Seite sahen, hat der moderne Maler die sittlichen Schäden dieses Lebens betont. Den von falschen Spielern umgarnten Familienvater sucht eine kleine Tochter, die Abgesandte der Mutter, an die Pflichten der Häuslichkeit zu erinnern. Dieser Zug allein hält den Zusammenhang des Künstlers mit der Düsseldorfer Schule aufrecht. Doch ist die Neigung, dem ausgelassenen Humor durch das Gegengewicht der Moral Schranken zu setzen, im deutschen Volkscharakter so tief begründet, dass man ihn nicht für einen Stamm, für eine vereinzelte geistige Richtung allein in Anspruch nehmen kann. Die übrigen Bilder, die Knaus in seiner ersten Düsseldorfer Zeit gemalt hat, der »Martinsabend«, die »Dorfschmiede«, der »Bienenvater«, »Alter schützt vor Thor-

*) Eine Wiederholung befindet sich im städtischen Museum zu Leipzig, eine zweite wurde 1888 mit der Sammlung Th. Eggers in Wien versteigert.



heit nicht«, das »Leichenbegängniß im Dorfe«, an welchem ein verhafteter Verbrecher vorübergeführt wird, die »Gräfin von Helfenstein bittet für das Leben ihres Gemahls« und der »Taschendieb auf dem Jahrmarkt«, zeichneten sich durch die gleichen Vorzüge schlagender Wahrheit und sicherer Technik aus. Aber bei diesen schnell errungenen Fertigkeiten blieb Knaus nicht stehen. Eingedenk des Wunsches, den Weiss bei Besprechung des »Bauerntanzes« geäußert: »Möge Selbsterkenntniß, Fleiß und Ausdauer das Ausserordentliche fortbilden helfen!« begab sich Knaus noch im Jahre 1852 nach Paris, wo er allein eine weitere Förderung zu finden hoffte und auch fand. In einer geistvollen Analyse von Knaus künstlerischen Eigenschaften giebt M. Jordan seine Meinung sogar dahin ab, dass Knaus »das feinste Element seines künstlerischen Wesens zum besten Theil dem Studium in Paris« zu verdanken habe.*) Am Beginn der fünfziger Jahre habe weder Düsseldorf, noch München, noch eine andere deutsche Kunststadt seinem eigenthümlich angelegten Naturel die richtige Nahrung bieten können. »Ein so origineller Wahrheitsdrang scheitert bei uns überall an dem Stubengeist und am Vorurtheile des Systems. In Paris aber hat künstlerische Eigenthümlichkeit zu allen Zeiten eine Freistätte gefunden. Durch die lange Kunsttradition ist der ästhetische Sinn in einer Weise geschärft und geläutert, welche sich in der sensibelsten Empfänglichkeit äussert. Das öffentliche Leben der französischen Hauptstadt unterstützt diese Kunstfühlung überall; denn der Cultus des Luxus erzieht die Geister zu einer uns Deutschen schier unbegreiflichen Genussfähigkeit. Sie aber ist erforderlich, um die höchsten Eigenschaften des Kunstwerkes, wie es Knaus vorschwebte, auch schon im Keime zu verstehen.«

Unter dem Einflusse der Franzosen entwickelte sich seine malerische Technik so schnell, dass ihm bereits 1855 die auch damals seltene Ehre zu Theil wurde, dass ein im Salon ausgestelltes Bild, der »Spaziergang« einer von einem kleinen Mohren begleiteten Dame in einem Parke, von der Regierung für das Luxembourgmuseum angekauft wurde. Es ist nicht das einzige aus dem Pariser Leben geschöpfte Bild. Pecht berichtet noch von einem kleinen Bilde, welches eine Pariser Grisette in ihrem Zimmer mit einer Katze spielend darstellt. Doch sind diese Arbeiten unbedeutend im Verhältniss zu den figurenreichen Schöpfungen, welche Ende der fünfziger Jahre entstanden und den Ruhm ihres Urhebers begründeten. Obwohl sein Aufenthalt in Paris acht Jahre dauerte, von welcher Zeit freilich ein einjähriger Aufenthalt in Italien (1857—1858) abzurechnen ist, verlor er nicht die Fühlung mit seiner rheinischen Heimath,

*) In der Zeitschrift »Nord und Süd« Bd. 14, Heft 40 S. 119.



wohin ihn mehrfache Studienreisen zurückführten. Sie mögen dazu beigetragen haben, dass er in seinem Wesen deutsch blieb, wenngleich er zu guter Letzt in alle Geheimnisse der französischen Technik eingedrungen war. Mit vollkommener Beherrschung ihrer Mittel verwerthete er sie in den gegen Ende seines Pariser Aufenthalts entstandenen, aus dem rheinischen Bauernleben geschöpften Genrebildern »Die goldene Hochzeit« (1858), die »Taufe« (1859) und der »Auszug zum Tanz«, von denen die beiden ersteren durch graphische Nachbildung eine weite Verbreitung gefunden haben und noch heute zu den begehrtesten Darstellungen zum Schmucke von Familienzimmern gehören. Tiefe, Wahrheit und Reinheit der Empfindung und ein frischer, dabei aber wohl abgemessener Humor, welcher sich nirgends zu Rohheiten und Derbheiten hinreissen lässt, bilden mit einer scharf eindringenden, jedoch stets liebenswürdigen und wohlwollenden Charakterzeichnung den Grundton dieser Kompositionen.

Im Jahre 1860 in die Heimath zurückgekehrt, lebte Knaus zunächst ein Jahr in Wiesbaden, dann von 1861—1866 in Berlin und siedelte darauf nach Düsseldorf über, wo er bis zu seiner Berufung nach Berlin (1874) blieb. Auch in dieser Periode seiner Thätigkeit entstanden vorzugsweise Genrebilder aus dem Leben der Bauern und des niederen Volkes, in welchen er die ganze Stufenleiter menschlicher Empfindungen, vom ausgelassensten Humor bis zum tiefsten Schmerze, durchmaass, indem er sie theils durch Einzelfiguren, theils durch figurenreiche Darstellungen zum Ausdruck brachte. »Der Taschenspieler« (1862), die »Passeyrer Raufer vor dem Pfarrer«, die »kartenspielenden Schusterjungen« (1864), der »Invalide beim Glase Weissbier« (1865), »Durchlaucht auf Reisen« (1867), der »Leierkastenmann«, »Wie die Alten sangen, so zwitschern die Jungen« oder »das Kinderfest« (1869, Berliner Nationalgalerie), das »Leichenbegängniss« in einem hessischen Dorf (1871), das »Vesperbrod«, ein Gänse fütterndes Mädchen, und die »Berathung Hauensteiner Bauern« (1872), sind die Hauptbilder dieser Zeit. Auf mehreren von ihnen zeigt der Künstler eine ganz besondere Meisterschaft in der mannigfaltigen, ebenso naiven wie humorvollen Charakteristik der Kinderwelt. Auf dem »Leichenbegängniss« wird der Ernst des trauervollen Moments, wo der Sarg hinausgetragen wird, durch die drollige Neugier der draussen im Schnee harrenden Kinder gemildert, und auf dem »Kinderfest« hat Knaus an den Knaben und Mädchen in der altväterischen Tracht des vorigen Jahrhunderts, welche an ihrem Tische die Manieren und das Gehabe der Aeltern an der langen Tafel im Hintergrunde nachzuahmen suchen, aber das unruhige Temperament der Kleinen und Kleinsten nicht lange zu meistern vermögen, eine Fülle von eingehenden Studien und



feinen Beobachtungen zu einem erschöpfenden Gesamtbilde kindlichen Treibens und Gebahrens vereinigt. Auf diesem Bilde, wie auf einigen dekorativen Malereien hat sich der Künstler nicht bloss in Bezug auf das Zeitkostüm, sondern auch hinsichtlich der malerischen Ausdrucksform an Watteau und seine Schüler angeschlossen, welche sich ihrerseits wesentlich nach den alten Niederländern gebildet haben, in deren Schöpfungen ja auch die Wurzeln der Knausschen Kunst ruhen.

Ein Bild, auf dem die Darstellung der Kinderwelt in den Vordergrund tritt, war auch das erste, welches Knaus nach seiner Uebersiedlung nach Berlin vollendete. »Die heilige Familie«, eine Ruhe auf der Flucht nach Aegypten (1876), ist nur dem Namen nach ein religiöses Bild. Die kleinen Engelsbübchen, die aus einer helleren Luftschicht des Himmels, von der sich ein Strahl auf die Madonna mit dem Kinde ergiesst, herabflattern, haben nichts mit jenen transcendentalen Cherubim gemein, welche die italienischen Quattro- und Cinquecentisten zu malen liebten. Es sind derbe, pausbäckige Erdenkinder, deren dralle Glieder nur mit Mühe von den kleinen Flügeln in der Schwebelage gehalten werden. Einer hat bereits die Erde erreicht und steht, die gefalteten Hände auf das Knie der Madonna gestützt, welche die schützende Hülle von dem schlafenden Kinde gehoben hat, mit freudeverklärtem Angesicht anbetend da. Zwei seiner Kameraden schweben noch in der Luft, haben aber bereits den kleinen Gespielen im Schoosse der Madonna erblickt und breiten mit der Miene freudigen Erstaunens die Aermchen aus. Ein halbes Dutzend anderer Engelsknäbchen rudert noch in höheren Regionen umher. Während breite Lichtmassen auf das liebliche Antlitz der Madonna und auf das Kind fallen, steht der Nährvater Joseph, der andachtsvoll zu den Wundern des Himmels emporblickt, mit seinem treuen Thier in tiefem Schatten, der nur mässig von dem Beleuchtungscentrum erhellt wird. In der koloristischen Haltung an die Madonnenbilder Murillos erinnernd, trägt die Knaussche Madonna in der Naivität der Auffassung, in der Verherrlichung des Muttergefühls und in der Wärme der Empfindung einen spezifisch deutschen Charakter. Zu gleicher Zeit erschien auf der Ausstellung (1876) eine Wirthshauscene, »auf schlechten Wegen«, in welcher Knaus ein Seitenstück zu seinem ersten erfolgreichen Genrebild schuf, zugleich aber auch von der inzwischen gewonnenen Vielseitigkeit seines Könnens ein glänzendes Zeugniß ablegte. Ein Bauer oder ländlicher Handwerker mit von Noth und Elend zeugenden Gesichtszügen hat sich mit dem Wirth und zwei anderen Zechkumpanen in der Schenke zum Würfelspiel hingesezt und wirft, vom Spielteufel gepackt, darauf los, ohne der Bitten und Thränen seines Weibes und seines Töchterchens zu achten, die eben



eingetreten sind, um den gewissenlosen Familienvater an seine Pflicht zu mahnen. Rechts am Ende des Tisches sitzt ein verwachsener Tischlergeselle von mephistophelischem Aussehen, der den verhärmten Frauen höhnend seinen Becher bietet, neben ihm ein verwetterter Geselle mit widerlicher, raufboldhafter Physiognomie und, dem Beschauer den breiten Rücken kehrend, der dicke Wirth, der die geängstigten Frauen mit einer rohen Lache begrüßt. In allen Einzelheiten zeigte sich die virtuose Technik des Künstlers in ihrem vollsten Glanze. Hingegen begann sich in dem Fleishton der Figuren bereits eine konventionelle Manier zu verathen, eine Neigung zu violetten, rosafarbenen und bräunlichen Tönen, zu denen sich später, namentlich bei jungen Frauen und Kindern, eine porzellanartige Glätte gesellten. Wenn auch unter dieser Manier die Frische des koloristischen Ensembles bisweilen litt, so trugen der unerschöpfliche Humor und die schlagende Charakteristik des Künstlers doch zumeist den Sieg davon. So auf dem »widerspenstigen Modell« (1877), welches ebenfalls eine Szene aus dem ländlichen Leben darstellt. Ein junger Maler hat sich inmitten einer Kinderschaar auf einem Felde niedergelassen. Sein Skizzenbuch liegt aufgeschlagen auf den Knien. Er will einen hübschen blonden Jungen zeichnen, den zwei ältere Gefährten herbeitransportieren. Aber der Kleine fürchtet, es gehe ihm an den Hals, und schreit darum aus Leibeskräften Zetermordio. Ihn reizen nicht die rothwangigen Aepfel, die ihm der Kunstjünger als Lockspeise hält; denn er sieht sie vor den Thränenbächen nicht, die seinen Augen entströmen.

Um diese Zeit vollzog sich in Knaus' künstlerischem Schaffen ein Umschwung, der zwar keine wesentliche Aenderung seines malerischen Stils, wohl aber eine starke Erweiterung seines Stoffgebiets zur Folge hatte. War er bis dahin in erster Linie der Schilderer des rheinischen Bauernlebens gewesen, so öffneten sich in dem Maasse, als er in Berlin mehr und mehr heimisch wurde, seine Augen für das Treiben der Grossstadt, für die Typen ihres Geschäfts- und Erwerbslebens, für die bewegenden geistigen Kräfte und für die Luxusbedürfnisse ihrer reichen Bewohner. Die gleiche Kraft der Charakteristik, die er an seinen Bauern und Bäuerinnen bewährt hatte, erprobte er jetzt an einer Reihe von Charakterfiguren, welchen er in der Millionenstadt begegnete. Der schon erwähnte »Leierkastenmann« war ein Vorläufer dieser Studien aus dem städtischen Volkthum. Seit 1878 etwa folgten die »Salomonische Weisheit«, ein alter jüdischer Trödler, welcher mit pfiffiger Miene in seinem dumpfigen Geschäftskeller einen würdigen Enkel in die Geheimnisse des niederen Antiquitätenhandels einweiht, der »erste Erfolg«, ein rothlockiges Jüngel-



chen, welches triumphierend das erste im Hasenfellhandel verdiente Markstück in die Geldtasche steckt, der »Sozialdemokrat«, der »Kolporteur«, welcher im Korridor einer Wohnung geduldig des Bescheides harrt, und die »Botenfrau«. Der stark ausgeprägte Sinn des Künstlers für scharfe Individualisierung und tiefe Seelen- und Herzensforschung offenbarte sich noch glänzender in einer Reihe von Bildnissen, welche jedoch nicht naturgross gehalten, sondern genremässig aufgefasst und behandelt sind. Mit grösster Vorsicht, in richtiger Schätzung seines koloristischen Darstellungsvermögens hat es Knaus stets vermieden, seine Kraft an naturgrosse Figuren zu vergeuden, weshalb man auf seinen Bildern niemals uninteressante oder todte Stellen findet. Auch auf kleinem Raume gelang es ihm, die geistige Bedeutung von Männern wie Mommsen und Helmholtz, die er beide in ganzer Figur, den ersteren in seinem Arbeitszimmer, den anderen an einem mit physikalischen Instrumenten besetzten Tische seinen Zuhörern gegenüber, porträtirt hat (1881, in der Berliner Nationalgalerie), völlig zu erschöpfen, und nicht minder vollendet hat sich seine Charakterisierungskunst in dem Bildniss seiner Gattin (1883) gezeigt.

Neben dieser Bilderreihe beschäftigten ihn auch in der dritten Periode seines Schaffens Darstellungen aus dem Kinderleben, zu welchen man auch das grösste und figurenreichste Bild der Zeit, »Hinter den Kulissen« (1880, in der Dresdener Galerie) rechnen kann. Hier lässt uns der Künstler einen Blick in das tragikomische, mit buntem Flitterkram übertünchte Elend einer herumziehenden Seiltänzergesellschaft thun, in den durch eine Leinwand von dem Schauplatz der unter freiem Himmel stattfindenden Vorstellung abgegrenzten Ankleideraum, in welchem sich kleine, dünn bekleidete Kinder vor ihrem Auftreten die starren Glieder am eisernen Ofen wärmen, während ein bejahrter Don Juan aus der kleinen Stadt, dem Stern der Gesellschaft, einer jungen hübschen Seiltänzerin, den Hof macht. Der »Kinderreigen« (1879), »In tausend Aengsten«, ein durch Gänse im Besitz seines Butterbrodes gefährdetes Kind, ein »gehetztes Wild«, eine Zigeunerin, die ihr Kind in einem Gebüsch stillt, der »genügsame Weltbürger«, ein Kind auf der Stubendiele, das an einem Stiefel nagt, und die »Charitas«, ein junges blühendes Weib in antikisirender Tracht mit Kindern in einer Landschaft, sind Zeugnisse, dass Knaus auch im Lärm der Grossstadt seine Fähigkeit, die Unschuld und Naivität unverdorbener Kindergemüther zu veranschaulichen, nicht verloren hat. Die Feinheit in der Modellierung nackter Körper, welche u. a. das Bild der »Charitas« auszeichnet, erscheint auf einer im Walde ruhenden »Bacchantin« (1883) von einer noch glänzenderen Seite.



Dass bei einer so reichen und vielseitigen Produktion dem Künstler die Lehrthätigkeit auf die Dauer unbequem wurde, ist erklärlich. Im Jahre 1884 legte Knaus die Leitung des Meisterateliers an der Kunstakademie nieder, um ausschliesslich seinem Schaffen zu leben.

Von Genremalern, die sich noch vor Knaus' Niederlassung in Berlin einen Namen gemacht und sich von seiner Einwirkung frei erhalten haben, sind *Amberg*, *Fr. Kraus* und *Wisnieski* zu nennen. Wilhelm Amberg (geb. 1822 zu Berlin), ein Schüler von C. Begas und L. Cogniet in Paris, fand nach mannigfachen Versuchen seinen Schwerpunkt in dem humoristisch-sentimentalen Genrebild mit novellistischer Pointe. Seine zarten Damen und eleganten Herren tragen bald die koketten Kostüme der Rokoko- und Zopfzeit, bald das moderne Kleid des mittleren Bürgerstandes. »Trost in Tönen«, eine junge Dame, welche dem Orgelspiel eines Geistlichen lauscht, die »Vorlesung aus Goethes Werther«, zu welcher sich fünf junge, kaum der Pension entwachsene Mädchen in den Schatten eines Buchenwaldes zurückgezogen haben (1870, in der Berliner Nationalgalerie), der »Fuchs und die Trauben«, »Ein günstiger Augenblick«, »Beim Forsthause«, »Hand in Hand« sind einige für ihn besonders charakteristische Bilder unter seinen überaus zahlreichen, stets liebenswürdigen Schöpfungen, die zumeist auch durch eine sorgsam ausgebildete, mit der Grundstimmung der Figuren harmonisierende, landschaftliche Umgebung ausgezeichnet sind. Friedrich Kraus (geb. 1826), der sich zuerst in Königsberg, dann in Paris und Rom gebildet hat, kultivirt mit besonderem Glück das Salonbild, zu welchem ihn sein feines Kolorit, zarte Modellirung und Pinselführung besonders befähigen. Die »Wochenvisite« (1872) und die »Ausfahrt zum Diner« sind die besten seiner Genrebilder, die zumeist durch einen humoristischen Zug gewürzt sind. Auch in Einzelfiguren (Erwachende Bacchantin), Studienköpfen und Bildnissen hat Kraus seinen gewählten Geschmack und sein vornehmes koloristisches Können bewährt. Oskar Wisnieski (geb. 1819 zu Berlin) hat sich besonders in Kostümbildern aus dem 17. und 18. Jahrhundert ausgezeichnet, welche bisweilen an die kokette Eleganz Watteaus streifen und häufig mit einem reich ausgestatteten landschaftlichen Hintergrunde versehen sind. Anton *Dieffenbach* (geb. 1831 zu Wiesbaden) und Karl *Breitbach* (geb. 1833 zu Berlin) lassen in ihren Genrebildern aus dem Kinder- und Bauernleben die Einflüsse von F. E. Meyerheim, Meyer von Bremen und Knaus erkennen. Beide haben einen Theil ihrer Bildung in Paris genossen.

Wesentlich durch Pariser Einwirkungen ist auch die Richtung der wenigen, in Berlin thätigen Naturalisten bestimmt worden, unter denen sich Max *Liebermann* durch seine Unverdrossenheit, die niedrigsten,



schmutzigsten und trostlosesten Motive aus dem menschlichen Leben herauszuziehen und mit einer unausrottbaren Vorliebe für die hässlichsten Exemplare des Menschengeschlechts und einer unheilbaren Neigung für einen schwärzlich-braunen Gesamttön darzustellen (das Rübenfeld, die Familie des Holzhackers, die Gänserupferinnen, Amsterdamer Waisenkinder, die Spinnerinnen, die Konservenmacherinnen), einen Namen gemacht. Doch hat auch in Berlin bereits die französische En-plein-air- oder Freilicht-Malerei Anhänger gefunden, welche zu der Liebermannschen Schwarz-Malerei in Gegensatz treten, obwohl beide Richtungen aus derselben Wurzel des Naturalismus entsprossen sind.

8. Die Landschafts-, Marine-, Architektur- und Thiermalerei in Berlin.

Als die hervorragendsten Schüler des Marinemalers Wilhelm Krause, der von grossem Einfluss auf die Entwicklung nicht bloss der Marine-, sondern auch der Landschaftsmalerei in Berlin gewesen ist, haben wir am Schlusse des zweiten Bandes (S. 489) Eduard *Hildebrandt* und Hermann *Eschke* genannt. Ersterer, das glänzendste, vielseitigste und von dem grossen Publikum mit grenzenlosem Enthusiasmus gefeierte Talent der Schule, hat leider an einer Haupteigenschaft seines Lehrers, an der Achtung vor der Form eines natürlichen Gebildes nicht festgehalten und in dem Bestreben, allein durch das Brillantfeuerwerk und das blendende Gaukelspiel der Farbe wirken zu wollen, die Strenge der Zeichnung in dem Grade vernachlässigt, als die Ausschweifungen seines von allen Farbentönen überquellenden Pinsels den Beifall des überraschten Publikums immer stärker hervorriefen.*) Am 9. September 1818 zu Danzig geboren, entschied er sich, als der Ernst des Lebens an ihn herantrat, für das Handwerk eines Stubenmalers. Nachdem er Geselle geworden, schlug er sich 1837 wandernd bis nach Berlin durch, wo er Beschäftigung im Koloriren fand und nebenbei kleine Marinebilder malte, deren Verkauf ihm 1838 seine erste Studienreise nach Rügen erlaubte. Bald darauf begann er im Atelier Krauses ernsthafte Kunststudien, die jedoch nicht lange Zeit dauerten, da sich Direktor Schadow weigerte, ihn auf sein Ansuchen unentgeltlich in die Akademie aufzunehmen. Er ging nach Stettin und unternahm von da eine abenteuerliche Fahrt nach Schottland und England. Nach seiner

*) Eine ausführliche strenge Analyse der Hauptwerke Hildebrandts und seines Schaffens, der wir in allen wesentlichen Punkten beipflichten, hat Bruno Meyer in der »Zeitschrift für bildende Kunst«, 1869, S. 261 ff. gegeben.