



Die ersten Blumen- und Stillebenmaler der neueren Berliner Schule waren Gottfried Wilhelm *Völcker* (1775—1849), der sich an der königl. Porzellanmanufaktur unter dem Direktor Schulze ausbildete, und sein Sohn Friedrich Wilhelm *Völcker* (1799—1870), welcher gleichfalls an der Porzellanmanufaktur beschäftigt war. Sie kamen über eine fleissige Wiedergabe von Blumen und Früchten hinaus. Das Stilleben fand erst eine höhere künstlerische Behandlung im Stile der alten Niederländer, als die Berliner Maler anfangen, nach Paris zu wandern, um sich mit der Farbentechnik der dortigen Ateliers bekannt zu machen. Wie wir gesehen haben, war es früher namentlich Charles Hoguet und sind es gegenwärtig Paul Meyerheim, Max Michael, A. Hertel u. a., welche diese Gattung der Malerei mit dem reichsten Aufwand koloristischer Mittel auf Grund eingehender Studien der unbelebten Natur kultiviren, soweit sie für das farbenstrahlende Ensemble solcher meist für Speisesäle bestimmten Bilder dekorativer Gattung verwerthet werden kann. Mit besonderer Vorliebe wurde dann das »Stilleben« von malenden Damen bearbeitet, unter denen sich Elise *Hedinger*, Clara *Lobedan*, Margarethe *Hoenerbach*, Luise *Begas-Parmentier*, zugleich eine treffliche Landschaftsmalerin voll feiner, poetischer Empfindung, und Hildegard *Lehnert* durch Geschmack des Arrangements und Gediegenheit der Technik am meisten ausgezeichnet haben. Auch Theude *Grönland* aus Altona (1817—1876), der sich an der Akademie in Kopenhagen gebildet hatte, sah im Stilleben und in der Blumenmalerei das Hauptziel seiner künstlerischen Thätigkeit. Er hatte sich durch eingehende landschaftliche Studien vorbereitet und sich in Paris, wo er bis 1868, dem Zeitpunkte seiner Uebersiedlung nach Berlin, fünfundzwanzig Jahre seiner Lebenszeit zugebracht, die koloristische Behandlung der französischen Schule angeeignet. Durch einen landschaftlichen Hintergrund wusste er seinen vornehm und geschmackvoll komponirten Stilleben eine wirksame Folie zu geben und durch sein glänzendes Kolorit auch den umfangreichsten Kompositionen (Speisesaaldekoration im von Tiele-Wincklerschen Palais in Berlin) ein tieferes, auch auf das Detail sich erstreckendes Interesse zu verleihen. Sein Sohn René *Grönland* (geb. zu Paris 1849), ein Schüler der dortigen Dekorationsmaler Hugo und Turin, ist auf demselben Gebiete thätig mit besonderer Bevorzugung von Früchten und prunkvollen Geräthen und Gefässen.

9. Die neuere Malerei in Düsseldorf.

In der Düsseldorfer Schule hat nur die Landschaftsmalerei eine so zusammenhängende Entwicklung erlebt, dass wir ihre Geschichte im zweiten Bande (S. 402—431) von ihren Anfängen bis auf die Gegenwart



erzählen konnten. In der Geschichts- und Genremalerei wäre aber eine einheitliche Darstellung nicht zweckmässig gewesen, weil diese beiden Gattungen der Malerei etwa seit dem Ende der fünfziger Jahre eine Richtung eingeschlagen haben, welche jeden Zusammenhang mit der alten Romantik und Empfindsamkeit verloren hat. Am schärfsten tritt dieser Gegensatz in der religiösen Malerei zu Tage, deren Hauptvertreter weit über den Umkreis der Schule hinaus gewirkt und einen Umschwung in der neueren deutschen Malerei überhaupt herbeigeführt hat, vor welchem die romantische Heiligenmalerei der älteren Düsseldorfer Schule völlig in den Hintergrund getreten oder doch auf das Bedürfniss der Kirchen und der Hausandacht beschränkt worden ist. Und es ist nicht bloss ein Gegensatz verschiedener Kunstanschauungen, sondern auch ein Gegensatz der Bekenntnisse. An die Stelle der Schadow, Deger, Karl und Andreas Müller und Genossen ist in dem Realisten Eduard v. *Gebhardt* zugleich ein Maler der Reformation, des Protestantismus getreten, der freilich insofern auch einen romantischen Zug besitzt, als er zum Theil in der Vergangenheit wurzelt, indem seine Ausdrucksweise in ihren materiellen und geistigen Elementen auf die niederländischen und deutschen Meister des 15. und 16. Jahrhunderts zurückgreift und eine Wiedergeburt dieser Kunstrichtung im Geiste des 19. Jahrhunderts anstrebt, bisweilen aber auch an der formalen Befangenheit und Gebundenheit jener Meister haften bleibt. Am 13. Juni 1838 im Pfarrhause zu St. Johannis in Esthland als Sohn des Propstes Th. F. von Gebhardt geboren, begann er mit sechszehn Jahren seine künstlerischen Studien auf der Akademie zu St. Petersburg, wo er sich drei Jahre aufhielt, und unternahm dann eine Reise nach Deutschland, welche ihn auch auf die Kunstschule in Karlsruhe führte. Von da ging er 1860 nach Düsseldorf und fand hier in Wilhelm Sohn (s. Bd. II. S. 384) einen Lehrer, der ihm so zusagte, dass er sich eng an ihn anschloss. Von ihm und durch das Studium der alten Niederländer und Deutschen lernte er jene gediegene, fest auftragende und gleichmässig deckende Malweise, welche den meisten seiner Bilder einen emailartigen Glanz gegeben hat. Die Eindrücke seiner Kindheit und die Erziehung im Vaterhause mögen so mächtig in ihm nachgewirkt haben, dass er in den ersten Jahren seiner selbstständigen Thätigkeit ausschliesslich religiöse Stoffe behandelte. In den ungelinken und unschönen Figuren jener alten Meister hatte er eine solche Fülle und Stärke der Empfindung entdeckt, hatte er den Grundzug des germanischen Wesens in seinem Verhältniss zur Gottheit, die tiefe Inbrunst, die stille Beschaulichkeit und die Einker in sich selbst, so lebendig verkörpert gefunden, dass er nichts Besseres zu vermögen glaubte, als dass er, wie bereits erwähnt, an diese



gedanken- und empfindungsreichen Meister wieder anknüpfte und also die durch Jahrhunderte unterbrochene, durch andere, vom Auslande übernommene Ideale in Vergessenheit gerathene Ueberlieferung von neuem belebte. Bisweilen schloss er sich freilich, wie z. B. auf der »Kreuzigung Christi« und der »Pflege des Leichnams Christi«, zu eng an seine Vorbilder an, so dass seine eigene kraftvolle Individualität nicht zu genügendem Ausdruck kommt. Zumeist weiss er aber die Typen, auf Grund seiner eindringenden Naturstudien, so kräftig durchzubilden und zu vertiefen, dass man ihm das Zeugniß geben muss, dass ihm eine höhere und universellere Entwicklung der Kunst der alten Meister gelungen ist.

Seinem Erstlingswerke, dem »Einzug Christi in Jerusalem« (1863), in welchem sich seine Eigenart noch nicht in voller Entwicklung zeigte, folgte 1864 die »Auferweckung von Jairi Töchterlein«, 1865 das »Gleichniss vom reichen Manne und dem armen Lazarus«, 1866 »Christus am Kreuz« (im Dome zu Reval) und ein »Religionsgespräch zur Reformationszeit«, mit welchem Bilde er ein neues Stoffgebiet betrat, das er fortan ebenso eifrig wie das rein biblische kultivirte. Eine Darstellung des »Abendmahls« (1870, in der Berliner Nationalgalerie), welche seinen Namen zuerst allgemein bekannt machte, zeigte ihn auf der Höhe seines Wollens und im vollen Besitze aller geistigen und technischen Mittel, deren er zur künstlerischen Gestaltung seiner Ideen bedurfte. Obwohl er den Figuren einen streng geschichtlichen Charakter zu geben bemüht war, ist in der Person Christi sowohl der edle Mensch, der begeisterte und überzeugte Träger einer hohen Sendung, als auch die überirdische Majestät des Gottgesandten zur Erscheinung gekommen. Aber nicht in dieser äusseren Wahrheit, sondern in der tiefen Innerlichkeit und dem reichen Gemüthsleben, das aus allen Köpfen spricht, liegt die eigentliche Bedeutung des Gemäldes, welches bei seiner Ausstellung in Wien 1873 eine ungewöhnliche Erregung hervorgerufen und seitdem seine hohe Stellung unter den Schöpfungen der neueren Kunst unerschüttert behauptet hat. E. von Gebhardt hielt sich in der Charakteristik der Apostel an die Ueberlieferung, nach welcher sich Jesus seine Jünger aus den niedrigsten Volksklassen auswählte. Fischer, Zöllner, Zimmerleute und andere Handwerker wurden von ihm zu Werkzeugen der göttlichen Gnade erkoren, und demgemäss gestaltete der Künstler auch seine Typen. Das Antlitz Christi ist von dem Vorgefühl seines nahen Todes verklärt. Die schweren Seelenkämpfe haben ihre Spuren auf dem langen, schmalen Gesichte hinterlassen, und um die Augen herum ist das Fleisch tief eingesunken. Und in dem Augenblicke, der



den Vorwurf des Gemäldes bildet, spiegelt sich in seinen Zügen noch eine andere schmerzliche Empfindung, indem er mit trauriger Resignation die Worte spricht: »Einer unter Euch wird mich verrathen!« Mit vollster Klarheit prägen sich auf den Angesichtern der Jünger die Gefühle aus, welche wie der Blitz die Seele eines jeden durchzucken. Judas Ischariot weicht dem Sturme der Fragen aus, welche sich aus den bedrängten Herzen emporringen. Vorsichtig ist er zur Thür geschlichen und im Begriff, dieselbe zu öffnen, wirft er, nur von Bartholomäus bemerkt, noch einen Blick voll Schlauheit und Bosheit auf die Zurückbleibenden. Unter diesen aber hat die Bewegung bereits ihren Höhepunkt erreicht. Nathanael ist aufgesprungen und hinter den Meister getreten, über dessen Schulter er fragend blickt. Johannes, zur Rechten Christi, kann sich vor Erstaunen und Schrecken gar nicht fassen. Er hat beide Hände auf den Arm des Meisters gelegt und heftet den durchdringenden Blick auf den Mund, aus welchem die nähere Erklärung jener niederschmetternden Worte kommen soll. Thomas stützt weinend sein Haupt auf die Rechte, während Matthäus ihn zu trösten sucht. Ihm gegenüber sitzt Simon Petrus; die alte Fischernatur regt sich in ihm, und schwer legt er die Faust auf den Tisch, als wollte er im nächsten Augenblicke dreinschlagen. Der ernsten, getragenen Grundstimmung des Bildes entspricht auch die Farbe in ihrer tiefen, volltönigen Harmonie.

Das oben erwähnte Reformationsbild erhielt 1874 ein Seitenstück in einer »gelehrten Disputation im 16. Jahrhundert« zwischen vier Personen, drei älteren Männern und einem nachdenklichen Jüngling, welcher einen Folianten auf den Knien hält, der augenscheinlich den Anlass zu dem gelehrten Streite gegeben hat oder doch als Rüstzeug in demselben dienen soll. Es sind Männer aus dem Kaufmanns- und Handwerkerstande, wuchtige, charaktervolle Erscheinungen, welche in nichts den salonmässig zugestutzten Figuren der gewöhnlichen Kostümbilder gleichen. Weder die behäbige, bauschige Tracht, noch die Umgebung, das Mobiliar und das Geräth des Zimmers gewinnen die Oberhand über das geistige Element, den lebensvollen Ausdruck der Köpfe der vier Disputanten, welche die vier Temperamente durch Blick, Gebahren und Haltung vortrefflich verkörpern. Man merkt es diesen Leuten an, dass sie Söhne jenes Jahrhunderts sind, in welchem nach Huttens Ausspruch »die Geister erwachten, die Studien blühten und es eine Lust zu leben war.« Derselben Zeit sind auch die Motive zu den Bildern »Ein Reformator«, welcher beim Niederschreiben seiner Gedanken mit feurigen Augen in die Weite blickend innehält, während sein Weib ihm liebe- und theilnahmevoll die gefalteten Hände auf die Schulter gelegt hat und über



die Achsel hinweg auf das Geschriebene sieht (1877, im städtischen Museum zu Leipzig), eine »deutsche Hausfrau« und die »Heimführung« einer jungen Frau durch ihren Gatten, der sie, voll Ungeduld brennend, in das trauliche Heim zu kommen, über den Zaun seines Besitzthums hebt (1878), die »Klosterschüler« und ein »Religionsgespräch« entnommen.

In das Jahr 1873 fällt die schon erwähnte »Kreuzigung Christi« (in der Kunsthalle zu Hamburg), in welcher sich der Künstler besonders eng an Roger van der Weyden und Memling, auch in dem emailartigen, auf die reine Wirkung der Lokalfarben berechneten Kolorit, angeschlossen hat. Auf den nackten Leibern der Gekreuzigten sind die Spuren der furchtbaren Tortur mit gewissenhafter Naturwahrheit verzeichnet. Nichts hat der Künstler gespart, um menschliches Leiden an elenden Körpern dem Beschauer recht eindringlich vor Augen zu führen. Er hat aber auch nicht versäumt, ein versöhnendes Moment beizugesellen, indem er den Schmerz der kleinen Gemeinde, welche um das Kreuz des Erlösers versammelt ist, in seinen verschiedenen Abstufungen und Aeusserungen so ergreifend und jedem menschlichen Herzen verständlich geschildert hat, dass die Tiefe der Empfindung machtvoll den engen Ring des örtlichen und geschichtlichen Bannes zersprengt. Mit dem »Abendmahl« und dieser »Kreuzigung« bildet eine 1881 vollendete »Himmelfahrt Christi« (in der Berliner Nationalgalerie) gewissermaassen eine tragische Trilogie, welche nicht bloss durch ihren inneren Zusammenhang diese Bezeichnung rechtfertigt, sondern auch deshalb, weil dieselben Hauptfiguren auf den drei Bildern erscheinen. Die Madonna, welche auf der »Kreuzigung« von Johannes aufrecht erhalten wird, steht auf der »Himmelfahrt« neben diesem Lieblingsjünger des Herrn und blickt mit gefalteten Händen zu dem Heiland empor, welcher auf einer Wolke, die Arme zum Segnen ausbreitend, gen Himmel getragen wird. Auf dem Antlitz Christi ist der Ausdruck des Leidens gegen das »Abendmahl« noch verstärkt. Aus seinen liebevollen Blicken fällt ein letzter Scheidegruss auf die zurückbleibende Gemeinde, welche der Vollziehung des göttlichen Wunders mit ehrfurchtsvollem Staunen, mit gläubiger Verehrung oder mit ekstatischer Verzückung folgt. Im Vordergrund ist einer, geblendet von dem Glanz der himmlischen Glorie, welche den Heiland umgiebt, niedergesunken und verbirgt das Angesicht in den Falten seines Mantels. Um ihn herum stehen und knien andere Glieder der jungen Gemeinde, Gestalten aus dem niedrigen Volke, denen die Sorge um das geistige und leibliche Wohl, der harte Kampf um das Dasein auf den Gesichtern geschrieben steht. Alles athmet Betrübniß und Trauer. Hier ist nichts von dem lichten Glanze zu sehen, welcher Raffaels »Transfiguration« umfließt, nichts von dem



nach der Antike gebildeten Schönheitsgefühl, welches auf dem Gemälde des italienischen Meisters jede Gruppe, jede Figur durchdringt. Der biblische Vorgang ist aus der sonnigen Landschaft des Südens in die trübe Atmosphäre der nordischen Natur verlegt, und wie ein erkältender Nebel lastet der schwere, braune Gesamttön des Kolorits auf der ganzen Darstellung. Die Wirkung ist in den seelischen Ausdruck zusammengedrängt, und nirgends wird das Gefühl der Andacht durch sinnlichen Reiz der Farbe oder der Form abgelenkt.

Im Gegensatz zu der düsteren Tonstimmung dieses Gemäldes, dessen Figuren wie die des Abendmahls naturgross sind, entfaltete E. von Gebhardt auf seinem nächsten Bilde, der »Pfleger des Leichnams Christi« (1883, in der Dresdener Galerie), wieder einen grösseren Reichthum des Kolorits, indem er sich zugleich in der Formengebung und Charakteristik wieder enger an die alten Niederländer und Deutschen anschloss. In freier Umbildung der neutestamentlichen Erzählung hat der Künstler den Vorgang in die Enge eines Gemachs in mittelalterlich-gothischem Charakter verlegt. Vier Freunde der Familie haben eben den Leichnam des Erlösers auf einer im Vordergrunde stehenden Bahre der unglücklichen Mutter in das Haus gebracht und auf Stühlen vor der mit mattröthen Vorhängen drapirten Bettstatt Platz genommen, in tiefer Trauer und Antheilnahme dem Liebeswerke zuschauend, welches dem Todten werden soll. Hinter den Stühlen sieht man eine ganz moderne Gestalt, den blondbärtigen Meister des Bildes selbst, der seine Kinder vor sich aufgestellt hat und ihre Blicke auf die ergreifende Handlung richtet, welche auf der anderen Seite des Gemachs vollzogen wird. Die Haltung der Kinder ist so naiv, ihre Aufmerksamkeit so hingebend, dass diese Einführung eines modernen Elements die Einheit der Stimmung so wenig stört wie etwa die Anwesenheit der Donatoren auf den Altarbildern des Mittelalters und der Renaissancezeit. In der Mitte des Raumes steht Johannes in ziegelrothem Rock und purpurrothem Mantel, die Augen mit dem Ausdruck tiefsten Schmerzes auf den entseelten Körper seines Herrn und Heilands richtend, um welchen die Frauen mit rührender Sorgfalt beschäftigt sind. Der Leichnam liegt, lang ausgestreckt, nur unterwärts in ein weisses Laken gehüllt, an den Knien der Schmerzensmutter. Zwei Frauen kämten sein Haar und waschen seine Hände, zwei andere halten die Waschbecken und eine fünfte langt frisches Linnen aus einem Schranke heraus. Der heilige Ernst, mit welchem alle Figuren ihren innigen Antheil kundgeben, lässt den Beschauer das Eigenartige der Auffassung durchaus nicht störend empfinden. Obwohl das Bild sehr farbig gehalten ist, treten die Lokalfarben nicht unvermittelt neben



einander auf; durch Einführung eines gebrochenen Lichts ist vielmehr ein durchsichtiges Helldunkel erzeugt worden, welches die Töne zu einer edlen Harmonie zusammenstimmt.

Nach Vollendung dieses Werkes unternahm E. von Gebhardt 1883 eine Reise nach Italien, deren Studienergebnisse seiner nächsten, sehr umfangreichen Schöpfung zu Gute kamen, einem Cyklus von sechs Wandgemälden in dem Kollegiensaal des ehemaligen, jetzt in ein Predigerseminar umgewandelten Cisterzienserklosters Loccum bei Bad Rehburg im Regierungsbezirk Hannover. Durch die Wölbung der Decke sind an drei Seiten — die vierte ist die Fensterwand — sechs Flächen gewonnen worden, welche der Künstler mit ebenso vielen, oben bogenförmig abgeschlossenen Kompositionen schmückte. Mit feinem Verständniss für den Beruf des protestantischen Geistlichen, für seine humanitäre und veredelnde Wirksamkeit in der Gemeinde, für sein beständiges Einwirken auf dieselbe und sein Zusammenwirken mit derselben wählte der Künstler folgende sechs Motive aus: 1. Johannes führt seine Anhänger der Gemeinde Christi zu. 2. Die Bergpredigt. 3. Die Austreibung der Krämer und Wechsler aus dem Tempel. 4. Die Hochzeit zu Cana. 5. Die Heilung des Gichtbrüchigen und 6. Christus und die Ehebrecherin. Die in Italien gemachten Studien kommen in diesen Gemälden insofern zur Geltung, als die den altdeutschen und altniederländischen Meistern abgelernte Formensprache des Künstlers durch den Einfluss der Maler der italienischen Frührenaissance modulirt und zugleich bereichert worden ist. Die »Hochzeit zu Cana« erinnert an die holdselige Anmuth eines Benozzo Gozzoli, die »Austreibung der Wechsler« und die »Ehebrecherin vor Christo« an die Figurenfülle und die fließenden Gewänder Sandro Botticellis, Johannes mit seiner Gemeinde und die Bergpredigt an die ruhige Grösse Luca Signorellis und die Heilung des Gichtbrüchigen an die herbe Strenge Mantegnas. Wenn wir diese Erinnerungen, welche jedoch nicht die eines gehorsamen Schülers, sondern die eines frei schaffenden und das Gefundene umbildenden Meisters sind, bei Seite lassen und das Verdienst der einzelnen Kompositionen abwägen, werden wir der Hochzeit zu Cana den ersten, der Bergpredigt den zweiten Preis zuerkennen dürfen. Auf ersterem Bilde ist E. von Gebhardt so tief in den Geist seiner Vorbilder eingedrungen, dass diese Schöpfung sich neben den Meisterwerken der italienischen Frührenaissance behauptet.

Seit dem Jahre 1873 übt E. von Gebhardt als Professor an der Düsseldorfer Kunstakademie eine geschätzte Lehrthätigkeit aus. Doch hat dieselbe auf eine weitere Ausbildung der religiösen Malerei in seiner näheren Umgebung noch keinen bemerkenswerthen Einfluss geübt, wie



überhaupt die Geschichtsmalerei in der neueren Düsseldorfer Schule bei weitem nicht in dem Umfange kultivirt wird, wie es in der Schadow-Lessingschen Periode der Fall war. Ihr hervorragendster und erfolgreichster Vertreter, welcher sich auch die Pflege der monumentalen Malerei zur besonderen Aufgabe gemacht hat, ist Peter *Janssen*. Am 12. Dezember 1844 als Sohn des Kupferstechers Theodor Janssen geboren, zeigte er bereits so frühzeitig unzweideutige Spuren seiner künstlerischen Begabung, dass der Vater seinen Drang nicht zurückhalten konnte und ihm seit seinem zwölften Jahre Zeichenunterricht ertheilte, ihn mit fünfzehn Jahren in die Akademie eintreten liess, wo er freilich erst in Karl Sohn einen ihm zusagenden Lehrer fand, welcher ihn, wie Pecht mittheilt*), »gleich dem Vater die Nachahmung und das Studium der Natur streng von der Idealisierung derselben in eigenen Kompositionen trennen und erstere mit der grössten Pietät und ohne vorgefasste Meinung studiren« lehrte. Nachhaltiger aber als der Unterricht der Akademie wirkte auf ihn das Studium der Kompositionen von Cornelius und Alfred Rethel, und insbesondere gewann der letztere einen Einfluss auf ihn, welcher namentlich in seinen Kompositionen dramatischen Inhalts und in seiner bei geschichtlichen Stoffen durchaus realistischen Charakteristik herrschend geblieben ist. Freilich sollte diese realistische Neigung Janssens vorerst noch gedämpft werden, da der Lehrgang der Akademie es fügte, dass er in die von Bendemann geleitete Kompositionsklasse trat. Er brachte eine bereits so weit entwickelte Individualität mit, dass nur die Verehrung, die er für den Meister empfand, ihn zur Unterordnung unter dessen zahme, vor jeder energischen Kraftäusserung in Charakteristik und Kolorit zurückschreckende Kunstanschauungen zwang. Die Folge war ein innerer Zwiespalt, unter welchem nicht allein seine erste grössere Schöpfung, die »Verleugnung Petri« (1865 im Carton, 1869 als Oelgemälde vollendet) litt. Auch in Janssens späteren Schöpfungen, etwa bis in die Mitte der siebenziger Jahre hinein, machte sich dieser Zwiespalt geltend, und er wurde erst völlig überwunden, als sich der Künstler, energisch alle Schulerinnerungen abschüttelnd, zur vollen Ausbeutung der höchsten koloristischen Wirkungen auch in der monumentalen Malerei entschloss. In der dramatischen Gestaltung seiner Kompositionen wusste er sich freilich schon früher von der Bendemannschen Zaghaftheit zu befreien. Als die Stadt Crefeld eine Konkurrenz zur Ausschmückung ihres Rathhaus-

*) Deutsche Künstler des neunzehnten Jahrhunderts IV. S. 348—368. Wir entnehmen diesem Aufsätze die biographischen Einzelheiten, welche anscheinend auf Mittheilungen des Künstlers beruhen.



saales mit Gemälden aus der Geschichte der Stadt ausschrieb, betheiligte sich auch Janssen an dem Wettbewerb, hielt sich aber nicht an die Bedingungen des Preisausschreibens, sondern wählte die Motive zu seinen Skizzen aus der Geschichte Hermanns des Cheruskers. Gleichwohl gewann ihm die hinreissende Kraft seiner Schilderung den ersten Preis, und da ihm nicht die Ausführung übertragen werden konnte, wurde eine zweite Konkurrenz ausgeschrieben, in welcher die Wahl des Stoffes den Künstlern überlassen wurde. Janssen ging nun nach München, um seine Entwürfe, an denen er festhielt, nochmals durcharbeiten, und in der Voraussicht, dass er auch jetzt wieder als Sieger aus dem Wettbewerb hervorgehen werde, zeichnete er auch noch den Carton zu der Hermannsschlacht. Der deutsch-französische Krieg, welcher inzwischen ausgefochten wurde, gab seinen Kompositionen nicht nur einen erhöhten Schwung, sondern auch eine tiefere Bedeutung, und so übertrug man ihm die Ausführung der Gemälde, welche in den Jahren 1871–1873 in Wachsfarben erfolgte. Neben der Hermannsschlacht haben der Triumphzug des Germanicus mit Thusnelda und die Todtenfeier Hermanns die Motive zu den Hauptbildern geboten, zu denen sich noch einige kleinere gesellen. »Es ist ein Stück echt volksthümlicher Kunst, sagt Pecht, voll Kraft und Erhabenheit, dass uns die Brust beklommen und die Seele ausgeweitet, das Gemüth auf's Tiefste erschüttert wird, wenn wir das Walten der Nemesis an den Vaterlandsverräthern mit so unerbittlicher Gerechtigkeit vollzogen sehen.«

Während Janssen an diesen Bildern arbeitete, erhielt er den Auftrag, im unteren Saale der Börse zu Bremen in einer figurenreichen Komposition den »Beginn der Kolonisation der Ostseeprovinzen« darzustellen. Es gelang ihm, dem allgemein gehaltenen Stoff durch individuelle Züge geschichtliches Leben einzuflössen, ohne dass er die monumentale Wirkung darüber verlor; aber in der matten, zurückhaltenden Färbung steht das Gemälde noch zu sehr unter dem Einflusse der Bendemannschen Richtung welche Glanz und Reichthum des Kolorits nicht für vereinbar mit der Würde des monumentalen Stils hielt. Auch die Vorzüge einer kraftvollen, in die Tiefe gehenden Charakteristik der Köpfe, welche ein 1874 vollendetes, figurenreiches Oelgemälde, »Gebet der Schweizer vor der Schlacht bei Sempach«, auszeichneten, kamen unter der Trockenheit der Farbe nicht zur vollen Geltung. Nachdem er noch an dem grossen geschichtlichen Friese in der Aula des Seminars zu Mörs den auf die neuere Zeit bezüglichen Theil ausgeführt hatte (vgl. Bd. II., S. 400), wurde ihm die Ausmalung des zweiten Corneliussaales in der neu erbauten Nationalgalerie zu Berlin übertragen, welcher zur Aufnahme der Cartons zu Cor-



nelius' Glyptothekfresken bestimmt war. In der Vorhalle der Glyptothek hatte Cornelius die Hauptmomente der Prometheussage dargestellt, und zwei Cartons zu diesen Darstellungen, Prometheus, dem Pallas Athene naht, und Epimetheus mit Pandora sollten ihren Platz in diesem Saale der Nationalgalerie finden. Da Prometheus das Schicksal des Künstlers versinnlicht, »der in seinem himmelanstrebenden Fluge dem Neide der Götter begegnet«, so knüpfte Janssen an diesen Gedanken an und spann aus der Prometheussage elf Kompositionen heraus, welche die Bogenfelder der Langwände, je sechs an der Zahl, und die Giebelfläche der einen Schmalwand zieren. Obwohl der Künstler sich damals bereits über die Nothwendigkeit einer gesteigerten Farbenwirkung für Zwecke der monumentalen Malerei völlig klar war, musste er sich den Wünschen des leitenden Architekten unterordnen, dessen Ideal eine möglichst gedämpfte Tonstimmung war. Gleichwohl gelang es ihm, durch den vollendeten Rhythmus der Komposition, durch keuschen Adel der Formengebung und die hohe Idealität der Auffassung für den Mangel an sinnlichem Glanz zu entschädigen. Was er hätte erreichen können, zeigen die Darstellungen der anderen Schmalwand, bei deren Ausführung in Wachsfarben der Künstler hinsichtlich des Maasses an farbiger Haltung seiner Neigung folgen durfte. An den schmalen Wandflächen über und zu beiden Seiten einer Nische erblickt man die Personifikationen der Ilias und der Odyssee mit ihren Helden und Heldinnen, welche zu dem Allsieger Eros, dem Bändiger der Elemente, emporschweben.

Mit weiser Mässigung hatte Janssen diesen Gestalten der Götter- und Heldensage nur so viel farbige Realität verliehen, als solche Gebilde dichterischer Phantasie vertragen können, ohne den Charakter des Uebermenschlichen einzubüssen. Welchen Reichthum an Kolorit er zu entfalten im Stande war, zeigte er in seiner nächsten grösseren Aufgabe, den 1882 vollendeten Wandgemälden im Rathhaussaale zu Erfurt, bei deren Ausführung er seine Anschauungen von Stil und Kolorit, Komposition und Charakteristik ungehindert kundgeben durfte und die deshalb von dem Umfang seiner Begabung und seines künstlerischen Vermögens eine klare Vorstellung geben. Die drei zur Bemalung ausersehenen Wände sind mit sechs grossen Gemälden und drei Thürbildern geschmückt, deren Vertheilung eine streng symmetrische ist. Je ein Thürbild befindet sich zwischen zwei grossen Gemälden, welche bedeutsame oder folgenreiche Momente aus der Geschichte Erfurts darstellen, während für die Schildeereien über den Thüren ein symbolisch-allegorischer Inhalt gewählt worden ist, welcher den Geist dreier grosser Kulturepochen kennzeichnen soll, den mystisch-religiösen des Mittelalters, den humanistischen des



Reformationszeitalters und den politisch-demokratischen der anhebenden Neuzeit, welcher durch die Huldigung aller Stände vor dem preussischen Herrscherpaare, Friedrich Wilhelm III. und Luise, versinnlicht wird. Die Reihe der grossen Geschichtsbilder beginnt mit einer Erinnerung an die Einführung des Christenthums durch den hl. Bonifacius, welcher dargestellt ist, wie er auf dem Stumpfe einer dem Götzen Wage geweihten, von ihm gefällten Eiche das Kreuz aufrichtet und durch seine kühne, ungestraft gebliebene That das staunende Volk zur Anbetung zwingt. Das folgende Thürbild zeigt den Schutzpatron von Erfurt, den hl. Martinus von Tours, welcher, hoch zu Ross, die Kreuzesfahne in der Hand, mit dem Schwerte seinen Mantel theilt, um die Blösse eines Bettlers zu decken, und die Schutzheilige des thüringischen Landes, die hl. Elisabeth auf einem weissen Zelter, mit den aus der Verwandlung des Brotes hervorgegangenen Rosen in ihrem Schoosse. Im Mittelgrunde sieht man den Kinderkreuzzug und im Hintergrunde, einem unerreichbaren Phantome gleichend, die Moscheen und Minarets von Jerusalem, wodurch der romantisch-mystische Zug des Zeitalters der Kreuzzüge geistvoll gekennzeichnet wird. Auf dem zweiten Hauptbilde ist die Begegnung Friedrich Barbarossas mit Heinrich dem Löwen in der Peterskirche zu Erfurt im Jahre 1181 dargestellt, die Demüthigung des stolzen Welfen, welcher vor dem Kaiser im Büsserhemde knieend Abbitte thut. Hier erinnert die streng gegliederte Komposition an die Feierlichkeit romanischer Wandgemälde. Der Bilderschmuck der zweiten Saalwand beginnt mit der Schilderung der Zerstörung einer Raubritterburg durch Rudolf von Habsburg und die Erfurter Bürger. Während die einen mit dem Kaiser und den gefangenen Raubrittern jubelnd aus den Thoren der Feste herausziehen, sind andere schon beschäftigt, die Steine der Mauern zu brechen und Feuer an das Raubnest zu legen. Die kriegstüchtigen Bürger und die habsburgischen Dienstmänner boten dem Künstler Gelegenheit, die Kraft und die Mannigfaltigkeit seiner Charakterisirung an einer Fülle von prächtigen Gestalten zu erproben, bei welchen jede Spur ihrer Herkunft von modernen Modellfiguren getilgt ist. Ein hochentwickeltes Gefühl für geschichtliche Wahrheit ist ein Vorzug Janssens, der sich zuerst in diesen Rathhausbildern offenbarte. Wie E. v. Gebhardt, nur noch vielseitiger, weiss er die Menschen jeder geschichtlichen Epoche so leibhaftig und glaubwürdig darzustellen, dass auch nicht der geringste moderne oder theatralische Zug die überzeugende Wahrheit seiner historischen Kompositionen beeinträchtigt. Auf dem folgenden Thürbilde sollte die Erinnerung an die Glanzzeit der Erfurter Universität festgehalten werden. Die Personifikation derselben, eine hehre Frauengestalt mit einem aufgeschlagenen



Buche auf den Knieen, thront über der Thür, umschwebt von zwei Engeln, welche Schriftbänder mit dem Titel der bezeichneten, von Erfurt ausgegangenen Streitschrift »Epistolae virorum obscurorum« tragen. Um den Thron der Alma mater sind als Vertreter der vier Facultäten berühmte Lehrer der Hochschule, darunter Luther und Eobanus Hesse, gruppiert. War es hier dem Künstler nicht gelungen, die realistischen Erscheinungen der Universitätslehrer mit dem allegorischen Wesen über ihnen in lebendigen Zusammenhang zu bringen, so gab ihm dafür das nächste Hauptbild, eine stürmische Rathhaussitzung aus dem Jahre 1509, dem sogenannten »tollen Jahre«, den Anlass, einen Moment voll höchster dramatischer Erregung darzustellen. Wir sehen, wie ein über die Misswirthschaft des Rathes erbitterter Volkshaufe, der mit Gewalt in das Rathhaus eingedrungen ist und Verwüstung um sich her verbreitet, mit drohenden Geberden von den Rathsherren Rechenschaft fordert. Nur einer von ihnen hat den Muth, den Rasenden die Stirn zu bieten, während die anderen scheu zurückweichen oder sich ängstlich ducken. Doch wird der Muth des Einzelnen nicht lange dem Ansturm der Menge Stand halten. Das hat der Maler, um die Beschauer über den den geschichtlichen Ereignissen entsprechenden Verlauf dieses Ueberfalls nicht im Unklaren zu lassen, durch das Gebahren und die meisterhafte Charakteristik der wilden Gesellen deutlich gemacht, welche bereits das Geländer der zum Saale hinauf führenden Treppe zertrümmert haben und Keulen und Knittel gegen die Rathsherren erheben. Sowohl in dem Bilde der Begegnung Barbarossas mit dem Welfenherzog wie in dieser Sturmszene tritt Janssens Zusammenhang mit Rethel in voller Klarheit hervor. Dieselbe herbe Energie der Charakteristik, dieselbe Grösse der Auffassung, die gleiche Meisterschaft in der Abwägung der Massen und das gleiche Verständniss für die Anforderungen des monumentalen Stils, nur noch gehoben durch eine klare Einsicht in das hier nothwendige und anwendbare Maass von farbiger Wirkung. Janssens Wandgemälde im Rathhause zu Erfurt sind insofern von grosser Bedeutung für die Geschichte der neueren Malerei, als in ihnen zum ersten Male und noch dazu von einem Vertreter der gleichen Richtung oder doch einem Geistesverwandten der Beweis geliefert worden ist, dass die Strenge des Stils, welche zu den ersten Glaubensartikeln von Cornelius, Alfred Rethel, Schnorr und den ihrigen gehörte, sich sehr wohl mit dem berechtigten Verlangen der Neuzeit nach voller Gleichstellung von Zeichnung und Farbe, nach der grössten Ausbeutung koloristischer Wirkung auch für die monumentale Malerei vereinigen lässt, ohne dass der geistige Inhalt der künstlerischen Erfindung darunter Schaden leidet.



Die Bilder der dritten Saalwand schildern den Einzug des Kurfürsten von Mainz und die Erbhuldigung der Bürgerschaft im Jahre 1664, dann die schon erwähnte Huldigung der Stände vor dem preussischen Königs-paare und zur Erinnerung an den Sturz der Franzosenherrschaft die Zer-störung eines zu Ehren Napoleons auf dem Anger zu Erfurt errichteten Obeliskens durch empörtes Volk. Wie wenig auch der Verlauf der Er-furter Stadtgeschichte die Schaffenskraft eines Künstlers zu begeistern vermag, so hat es Janssen doch verstanden, jedem Motive den frucht-barsten Moment abzugewinnen und dort, wo sich keine dramatische Be-wegung aus der darzustellenden Szene entwickeln liess, wenigstens durch die Entfaltung eines glänzenden und reichen Kolorits zu wirken. Wie weit er inzwischen in der Ausbildung des letzteren gediehen war, suchte er bald nach Vollendung dieser Wandgemälde in einem kolossalen Oel-bilde zu zeigen, welches »die Kindheit des Bacchus« (1882) darstellt. In dem lauschigen Winkel eines in üppigster Vegetation prangenden Haines sitzt der kleine Gott, in ausgelassener Fröhlichkeit mit den Füßen strampelnd, auf dem Schoosse einer robusten Nymphe, welche von drei Gefährtinnen und zahlreichen Kindergegnen umgeben ist, während alte und junge Satyrn ihrem jugendlichen Gebieter durch lustige Bocks-sprünge zu gefallen suchen. Es war ein spezifisch Makartsches Thema, und bei dem Erscheinen des Bildes blieb es dem Künstler nicht erspart, dass man eine Parallele zwischen ihm und dem Maler ungebändigter Sinnenlust zog, die insofern zu Janssens Gunsten ausfiel, als in seiner Schöpfung der sinnliche Reiz, welchen die nackten Figuren der Nymphen und Bacchantinnen üben, durch ein vornehmes Stilgefühl geadelt wird, das in den Makartschen Kompositionen niemals anzutreffen ist. Auch in dem Reichthum und der Wärme des Kolorits bleibt Janssen nicht weit hinter Makart zurück, den er wiederum in der Reinheit und Richtigkeit der Zeichnung und in plastischer Wirkung der Modellirung weit über-trifft. Gleichwohl fehlt dem Werke Janssens der originale Zug. Die hohe Idealität, welche trotz seiner realistischen Ausdrucksweise den Grundzug seines Wesens bildet, vermag wohl der keuschen Körperschönheit der aus den Meeresfluthen emportauchenden Okeaniden gerecht zu werden; aber sie erniedrigt sich zu einem leeren Formenspiel, wenn sie sich mit dem Gefolge des Bacchus beschäftigt. Janssen scheint denn auch emp-funden zu haben, dass dieses Gebiet seinem Wesen fremd ist, da er nicht wieder darauf zurückgegriffen und ausser einigen Bildnissen auch keine Oelbilder von Belang mehr gemalt hat. Auch boten sich ihm neue monumentale Aufgaben, welche seinem ernsten Geiste und seiner Neigung zu dramatischer Gestaltung geschichtlicher Stoffe völlig entsprachen. In



der Feldherrnhalle des Berliner Zeughauses malte er »die Schlacht bei Fehrbellin« (1884) mit dem grossen Kurfürsten als Mittelpunkt der stürmisch bewegten Komposition und die »Schlacht bei Torgau« (1888), denen sich noch eine Darstellung der »Schlacht bei Hohenfriedberg« anreihen wird, und zu gleicher Zeit beschäftigte ihn die Ausmalung der Aula der Düsseldorfer Kunstakademie, an welcher Janssen seit 1877 als Lehrer wirkt. »Das Menschenleben als Gegenstand künstlerischer Phantasie« ist das Thema des malerischen Schmucks, welcher aus Deckenbildern und einem sich an den vier Wänden hinziehenden Fries besteht. Nach dem von Pecht mitgetheilten Programm, welches Janssen selbst erdacht hat, sollen die Schüler der Akademie durch den Inhalt der Kompositionen »sowohl auf das hingewiesen werden, was es Darstellbares giebt, als was der Künstler zur Darstellung braucht«. Letzteres ist dasjenige, was für Janssens eigenes Schaffen stets der Leitstern gewesen ist. Die Gemälde der Decke zeigen in der Mitte »die Schönheit, welche die Künste zur Erde herabführt«, links die Phantasie und rechts die Natur. Das Darstellbare ist das Menschenleben in allen seinen Stadien und Erscheinungsformen, also die reale Welt einerseits und der Ausblick auf die ewigen Dinge, das überirdische Reich des Glaubens und Hoffens andererseits. Letzteres wird an der Fensterwand durch die Auferstehung der Todten und das jüngste Gericht, das Leben der Seligen und die Anbetung des Herrn versinnlicht, während auf der ersten der drei anderen Wände die Jugend des Menschen, die Spiele der Kinder, Erziehung und Unterricht, auf der zweiten das Schaffen jugendlicher Menschenkraft in Ackerbau und Viehzucht, die Gründung des häuslichen Herdes, die Vertheidigung der Familie gegen wilde Thiere, die Betriebsamkeit des Handels und der Triumphzug eines siegreichen Kriegers und auf der dritten Wand die behagliche Ruhe des Alters und die Abberufung des Erdenwanderers durch den Tod ihre Darstellung gefunden haben.

So giebt sich auch in diesen Kompositionen die Universalität eines Künstlers zu erkennen, der allein unter den Gliedern der neueren Düsseldorfer Schule verstanden hat, nicht nur die Malerei grossen Stils, die monumentale Malerei zu beleben und lebenskräftig zu erhalten, sondern ihre Entwicklung auch um ein beträchtliches Stück vorwärts zu bringen. Die übrigen Geschichtsmaler der neueren Zeit bleiben entweder an Ursprünglichkeit der Begabung und an Ausdrucksfähigkeit im grossen Stile oder in Bezug auf den Umfang und die Vielseitigkeit ihres Könnens hinter ihm zurück. Am nächsten kommt ihm hinsichtlich des Ernstes der Auffassung und der Grösse des Stils Albert *Baur* (geb. 13. Juli 1835 zu Aachen), welcher sich seit 1854 auf der Düsseldorfer Akademie, zunächst



bei Karl Sohn und dann durch den Privatunterricht Joseph Kehrens ausbildete, dessen strenge Richtung und dessen düstere, bräunliche Färbung einen nachhaltigen Einfluss auf Baur ausübten. Nachdem dieser noch zwei Jahre lang auf der Münchener Akademie studirt, wo er sich besonders an M. von Schwind anschloss, ohne jedoch viel von dessen Eigenthümlichkeit anzunehmen, liess er sich 1861 in Düsseldorf nieder. Für die erste seiner grösseren Kompositionen wählte er der damals noch herrschenden Ueberlieferung gemäss einen Stoff aus der mittelalterlichen Geschichte, die »Ueberführung der Leiche Ottos III. über die Alpen nach Deutschland«, welche er, auch darin der Gewohnheit der Schule folgend, zuerst im Carton und dann in Oel ausführte. Es erging ihm dabei wie fast allen seinen Schulgenossen, mit Ausnahme etwa von Rethel und Janssen. Zu unverkennbarer Grösse der Auffassung gesellte sich ein theatralischer Zug, der sich daraus erklärt, dass die in der alten Richtung weiterarbeitenden Geschichtsmaler, nachdem sie eingesehen haben, dass die Gestalten des Mittelalters unserem modernen, von der Herrschaft romantischer Anschauungen befreiten Empfinden fremd geworden sind, dieses kühle Verhalten der Gegenwart durch ein gesteigertes Pathos zu bezwingen suchen, wodurch sie jedoch nur noch mehr von der modernen Gefühlsweise abirren. Bei Baur kam noch eine individuelle Kälte seines künstlerischen Wesens hinzu, welche ihm besonders da grosse Hindernisse bereitet, wo es sich um Schilderung eines dramatisch erregten Moments handelt, wie z. B. in dem figurenreichen Bilde »Otto I. an der Leiche seines Bruders Thankmar« (1874, städtische Galerie zu Barmen). Dagegen kam ihm diese kühle gemessene Art seiner Auffassung bei einer Reihe von Gemälden sehr zu Statten, welche er der frühesten Geschichte des Christenthums, besonders den Zeiten der Märtyrer, entnahm. Im Gegensatz zu Gabriel Max suchte er nicht durch grauenvolle Schilderungen auf die Nerven der Beschauer zu wirken, liess sich auch nicht auf das ungehörige Hineinziehen moderner Empfindsamkeit ein, sondern er legte das Hauptgewicht auf Ernst und Wahrheit der Empfindung und auf geschichtliche Treue, die er bisweilen zu archäologischer Genauigkeit in der Behandlung der Einzelheiten ausdehnte. Die »christlichen Märtyrer«, welche von ihren Angehörigen aus der Arena getragen werden (1870, in der Kunsthalle zu Düsseldorf), »Paulus predigt zum ersten Male in Rom vor den Vorstehern der römischen Judengemeinde« (1876), »die Versiegelung des Grabes Christi« (1879) und die »Tochter des Märtyrers« (1886), welche am Grabe ihres Vaters in den Katakomben den eindringenden römischen Schergen furchtlos entgegentritt, sind die Hauptwerke, welche Baur diesem Stoffkreise entnahm. In ihnen machte er sich auch



mehr und mehr von der schweren, trüben Färbung seiner mittelalterlichen Geschichtsbilder frei, und gelegentlich fand er auch, wie z. B. in dem jungen römischen Poeten (1880), welcher, seine Verse an den Fingern skandierend, auf einer Bank vor einer Mauer sitzt, von deren Höhe junge Mädchen Blumen auf den in tiefes Sinnen Verlorenen herabwerfen, lichte, freundliche Töne bei emailartigem Farbenvortrag. Auch der monumentalen Malerei ist Baur nicht fremd geblieben. Als Sieger aus einer Konkurrenz hervorgegangen, hatte er schon in den Jahren 1865 und 1866 eine etwa zwölf Meter lange Darstellung des Jüngsten Gerichts an einer Wand des Schwurgerichtssaales zu Elberfeld in matten Oelfarben ausgeführt, und seit dem Anfang der achtziger Jahre arbeitet er an einem grossen Cyklus von Wandbildern für das Textilmuseum der kgl. Webeschule in Crefeld, in welchen die Entwicklung der Seidenindustrie in Europa geschildert werden soll. Der Stoff, welcher keine Entfaltung dramatischer Kraft erfordert, entspricht ganz der Eigenart Baur's, und in dem ersten, 1887 vollendeten Theile des Cyklus, welcher in seinem grossen Mittelbilde die Ueberreichung der ersten, aus China mitgebrachten Seidenraupeneier durch byzantinische Mönche an Kaiser Justinian darstellt, während in den Seitenfeldern allegorische Figuren mit dem Auffinden, Abwickeln und dem Be- und Verarbeiten des Coconfadens beschäftigt sind, zeigten sich die Vorzüge des Künstlers, sein Gefühl für Grösse der Auffassung und sein Geschick in feierlicher Repräsentation, von ihrer besten Seite. Nur ist die Komposition des Mittelbildes wegen der Ueberfülle der Figuren nicht übersichtlich genug. — Im Jahre 1872 folgte Baur einem Rufe als Professor an die Kunstschule zu Weimar, kehrte aber schon 1876 nach Düsseldorf zurück.

Gleich Janssen aus der Schule Bendemanns hervorgegangen ist Wilhelm *Beckmann* (geb. 1852 zu Düsseldorf), welcher seine Studien von 1869 bis 1872 auf der Akademie seiner Vaterstadt machte und 1874 unter der Leitung Bendemanns sein erstes grösseres Bild »Hussiten nehmen vor der Schlacht das Abendmahl« zu Stande brachte. Ein bei weitem weniger scharf ausgeprägtes Talent und eine fügsamere Natur als Janssen, schloss er sich enger an die Eigenart des Meisters an. Bisweilen erinnert er geradezu an die ältere Düsseldorfer Romantik, wie z. B. in der »Aufindung der Leiche Kaiser Friedrichs I. Barbarossa im Calycadnus« (1886), welche in der Flauheit und Süsslichkeit des Kolorits und der Leblosgigkeit der Darstellung ungefähr auf dem Niveau der romantisch-empfindsamen Geschichtsbilder von H. Mücke, Stilke und Plüddemann steht. Gelegentlich schlug er auch kräftigere, mehr realistische Töne an, welche figurenreichen Kompositionen wie der »Uebergabe der Veste Rosenberg



im Hussitenkrieg« (1880) und »Luther nach seiner Rede auf dem Reichstage zu Worms« ein grösseres Maass von Leben und Wahrheit geben. Aber auf letzterem Bilde vermochte er wieder die Hauptfigur nicht so machtvoll zu gestalten, dass sie gleichgiltige Personen des Vordergrundes überragt und zu einer ihrer geistigen Bedeutung entsprechenden Geltung gelangt. Ebenso ungleichartig in seinen Geschichtsbildern ist Fritz *Neuhaus* (geb. 1852 zu Elberfeld), welcher in seinem Bildungsgange — er ist ein Schüler von E. v. Gebhardt und W. Sohn — völlig der modernen Schule angehört. Nachdem er 1878 zuerst mit einer geistreich charakterisirten und flott gemalten Maskenszene »Aschermittwoch« in die Oeffentlichkeit getreten, wandte er sich im folgenden Jahre mit einer dramatischen Szene aus den Bauernkriegen, »der Graf Helfenstein wird von den aufrührerischen Bauern durch die Spiesse gejagt, während seine Gattin vergeblich um sein Leben fleht«, dem historischen Genre zu, ohne dass es ihm jedoch gelang, über die Aeusserlichkeiten hinweg in die Tiefe zu dringen. Der Stoff gab ihm nicht so sehr die Veranlassung, ein erschütterndes Ereigniss mit tragisch-dramatischer Kraft zu veranschaulichen als vielmehr eine Reihe grotesker, phantastisch gekleideter Gestalten vorzuführen, welche er mit allen Reizen seiner sehr farbig gestimmten Palette ausschmückte. Auch in den folgenden Jahren war seine Thätigkeit zwischen dem Genre und dem Geschichtsbilde getheilt, ohne dass sich eine entschiedene Begabung für das eine oder andere kund that. Wie sich jedoch aus einer umfang- und figurenreichen Komposition, »der grosse Kurfürst im Haag«, welcher, in schlechte Gesellschaft gelockt, entrüstet von der glänzenden Tafel aufspringt, um sich zu entfernen (1886), erkennen liess, ist das Bestreben des Künstlers mehr auf Entfaltung koloristischen Aufwands als auf die ernste Vertiefung gerichtet, welche das Geschichtsbild grossen Stils erfordert. — Bei E. v. Gebhardt und Wilhelm Sohn hat auch der 1855 in Magdeburg geborene Geschichtsmaler Hugo *Vogel* seine Ausbildung erhalten. Nachdem er in der Art und unter der Leitung des ersteren einige Studienköpfe, mehrere Portraits und die Bilder »Frühlingsabend in einer altdeutschen Stadt« und »Altdeutsche Hausfrau« gemalt hatte, trat er 1883 mit einem figurenreichen Geschichtsbilde, »Luther predigt während seiner Gefangenschaft auf der Wartburg aus seiner Bibelübersetzung« (jetzt in der Kunsthalle zu Hamburg), auf, in welchem er ein Compromiss zwischen der in die Tiefe dringenden Charakteristik E. v. Gebhardts und dem warmen, kräftigen Kolorit W. Sohns versuchte. Aber dieses Ausdrucksmittel entsprach nicht seinem künstlerischen Temperament. Schon in seinem nächsten Bilde, »Der grosse Kurfürst empfängt französische Refugiés in Potsdam am 10. November 1685«, einem im Auf-



trage der Verbindung für historische Kunst ausgeführten Jubiläumsgemälde, schlug er eine kühlere Tonart an, welche hier zwar durch die graue Luftstimmung des Spätherbsttages — der Empfang geht im Freien vor dem Portale eines Schlosses vor sich — begründet war, die aber auch für die späteren Schöpfungen des Künstlers, das grosse Geschichtsbild »Ernst der Bekenner, Herzog von Braunschweig und Lüneburg, empfängt zum ersten Male das Abendmahl unter beiderlei Gestalt 1530« (1887, im Besitz des Provinzialmuseums zu Hannover) und das Genrebild »Junger Geistlicher bei der Arbeit« (1888), so bestimmend blieb, dass nur eine absichtliche Aenderung der Ausdrucksweise, vielleicht unter dem Einflusse der französischen Malerei in freier Luft, diesen Umschwung herbeigeführt haben kann. Freilich trat durch die kühle Art der Darstellung auch das Maass der dem Künstler eigenen Begabung klar zu Tage. Auch Vogel unterscheidet sich von den Geschichtsmalern der älteren Richtung nur durch einen höheren Grad von technischem Raffinement, welches namentlich in der Wiedergabe der Stoffe seinen Triumph sucht, und durch eine grössere Sicherheit in der Anordnung der Massen. Die Komposition seiner beiden grossen Geschichtsbilder ist klar und verständlich, seine Charakteristik natürlich, aber nicht tief. Er reicht bei weitem nicht an die Lebensfülle Janssens heran, und deshalb kommen seine historischen Gemälde nicht über den Eindruck gut gestellter und geschmackvoll arrangirter lebender Bilder hinaus. Wo er selbst geringere Ansprüche erhebt, wie z. B. in dem Genrebilde des »jungen Geistlichen«, welcher in einem durch das voll hineinfluthende kalte Frühlingslicht erhellten Gemache an einem Kirchenbauplane arbeitet, fesselt er durch die feine Abstufung der Töne bei kühler Grundstimmung. — Die Brüder Ernst *Roeber* (geb. 1849 zu Elberfeld) und Fritz *Roeber* (geb. 1851), beide Schüler von Bendemann, haben sich vorzugsweise auf dem Gebiete der historischen und dekorativen Malerei bewegt, zuerst unter der Leitung ihres Meisters in der Ausmalung einiger Säle der Berliner Nationalgalerie, welche durchaus von der zahmen, süsslichen Formen- und Farbengebung Bendemanns beherrscht war und die deshalb einen wenig erfreulichen Eindruck macht, später zumeist in dekorativen Malereien für Festbauten und Gelegenheitszwecke. Erst in jüngster Zeit sind sie vor grosse Aufgaben gestellt worden (Ausmalung des Treppenhauses der Kunsthalle in Düsseldorf, Schlachtenbilder in der Feldherrnhalle des Berliner Zeughauses), deren Lösung sie zur Zeit, wo wir diese Schilderung zum Abschluss bringen, noch beschäftigt.

Ein Zweig der Geschichtsmalerei, das Kriegs- und Schlachtenbild, hat sich in Düsseldorf zu einer ebenso reichen Blüthe entfaltet wie in



dem Centrum des preussischen Militarismus, in Berlin. Was Menzel nach einer bestimmten Richtung, in der Verherrlichung Friedrichs des Grossen und seiner Helden, zunächst für Berlin gewesen, das hat Wilhelm *Camphausen*, dessen Hauptwerke eine nicht geringere Volksthümlichkeit errangen, für Düsseldorf gethan. Während aber Menzels Auftreten einen Bruch mit der Ueberlieferung bezeichnete und deshalb in der Berliner Schule lange Zeit vereinzelt blieb, wurzeln die Anfänge Camphausens in der Romantik, von welcher er sich in allmählicher Entwicklung bis zu einer völlig realistischen Darstellungskunst emporgearbeitet hat. Am 8. Februar 1818 zu Düsseldorf geboren, hatte er das Glück, in seiner Jugend mit Alfred Rethel in Berührung zu kommen, welcher ihm Zeichenunterricht ertheilte und dabei wohl auch den Sinn des Knaben für die lebendige Erfassung und dramatische Wiedergabe des Lebens geweckt haben mag. Seit 1834 bildete er sich auf der Akademie, wie alle seine Kunstgenossen vornehmlich bei Sohn und Schadow, und als er nach vierjährigem Studium seiner Militärpflicht bei den Husaren genügte, entschied sich für ihn die Wahl der Gattung der Malerei, in welcher er sich fortan bethätigen wollte. Aus eigener Erfahrung lernte er Ross und Reiter kennen, und bald erreichte er eine solche Virtuosität in der Darstellung des ersteren, dass er Aufnahme in der Meisterklasse der Akademie fand.^{*)} Gleich in seinen ersten Bildern, der »Retirade österreichischer Kürassiere« (1839), »Tilly auf der Flucht bei Breitenfeld« (1841), »Prinz Eugen bei Belgrad« (1842) und drei Kompositionen zu dem Volksliede »Morgenroth«, zeigte sich eine entschiedene Begabung für dramatisch bewegte Schilderung und Lebendigkeit der Komposition. Im Uebrigen war er aber noch ganz in den Anschauungen der Romantik befangen, mit deren Hauptvertreter in Düsseldorf, Karl Immermann, er persönlichen Verkehr pflegte. Nachdem er eine Studienreise durch Holland, Belgien und Oberitalien gemacht und die Kunstleistungen der Hauptstädte Deutschlands kennen gelernt hatte, suchte er, in die Vaterstadt zurückgekehrt, in einem grossen Geschichtsbilde, »Gottfried von Bouillon in der Schlacht bei Askalon« (1845), die Eindrücke zu verwerthen, welche er durch die monumentale Malerei in München empfangen hatte. Aber die Malerei grossen Stils entsprach nicht seinem Talente, welches trotz der Herrschaft der Romantik nach sorgsamer Durchbildung der Details, nach peinlicher Wiedergabe der Einzelheiten und nach voller koloristischer Wirkung strebte und sich mehr in der intimen Ausmalung der Episode als in dem Aufgebot und der Be-

^{*)} Vgl. die Biographie Camphausens im Katalog der Ausstellung seiner Werke in der Berliner Nationalgalerie (Berlin 1885), welcher die obigen Daten zum Theil entnommen sind.



wältigung grosser Massen gefiel. Bald fand er auch in den Kämpfen der Puritaner mit den Soldaten Karls I. und in den Ereignissen des dreissigjährigen Krieges ein ihm zusagendes Stoffgebiet, in welchem er sich sieben Jahre lang fast ausschliesslich bewegte. »Cromwellsche Reiter, den herannahenden Feind beobachtend« (1846, in der Berliner Nationalgalerie), »Graf Heinrich zu Solms in der Schlacht bei Neerwinden« (1846), »Puritaner, gefangene Kavaliere transportirend« (1847), »Szene auf einem von Cromwellschen Soldaten erstürmten Schlosshofe« (1848), »Karl II. auf der Flucht aus der Schlacht bei Worcester« (1849), »Karl I. in der Schlacht bei Naseby« (1851), »Gustav Adolfs Dankgebet nach dem Siege bei Breitenfeld« (1851) und »Puritaner auf der Morgenandacht« (1852) sind die Hauptbilder dieser Reihe, welche noch ganz von dem Geiste der Romantik erfüllt sind. Obwohl in Camphausen das Streben nach Realität der Darstellung stetig zunahm, behielten seine Bilder doch ein hohles, theatralisches Wesen, welchem weder tiefe Begeisterung noch warme Empfindung, noch überhaupt innere Antheilnahme zu Grunde lagen. Für das rein Aeusserliche dieser Art von Geschichtsmalerei ist bezeichnend, was Knille nach seinen Düsseldorfer Erinnerungen mit direkter Beziehung auf Camphausen in seinen »Grübeleien eines Malers über seine Kunst« erzählt: »E. Leutze hatte sich in Düsseldorf mächtige rindslederne Reiterstiefel bauen lassen und in diese einen Puritaner gesteckt, welcher auf dem Altare ein Madonnenbild zerschmetterte. Das Bild erregte ums Jahr 46 Aufsehen, sowohl durch seine breite Technik überhaupt, als durch den »Muth der Stiefel« insbesondere und gab den Anstoss zur blühenden Puritanermalerei jener Zeit (Camphausen u. A.). Die rheinische Künstlerschaft verfügte damals nur über einen ärmlichen Kostümvorrath und die Leutzeschen Stiefel, von Atelier zu Atelier verliehen, dienten den englischen Fanatikern jahrelang als Bekleidungsbasis, auch nachdem dieselben, was später geschah, in »Dreissigjährige Krieger« umgewandelt waren. Besonders liebevolle Verwendung fanden zu gleicher Zeit auch Lessings schöne Radschlossbüchsen; diese mussten ebenfalls den Krystallisationspunkt für manches historische Genrebild abgeben.«

Ueber dieses romantisch angehauchte Spiel mit leeren Kostümfiguren kam Camphausen erst hinaus, als er für seine Kunst einen nationalen Inhalt fand, indem er sich der Darstellung der Helden und Ereignisse aus der Zeit Friedrichs des Grossen und der Befreiungskriege zuwandte. Vor der Begeisterung für diese Helden zerfloss der Nebel romantischer Verschwommenheit und Empfindsamkeit, welcher bis dahin seinen Bildern einen weichlichen Charakter gegeben hatte, und das Markige des preussischen Wesens, welches er fortan zum Gegenstande seiner



Darstellungen machte, kam auch in der Kraft der Auffassung und der koloristischen Behandlung zum Durchbruch. Es ist bezeichnend für Camphausens Gesinnung, dass dieser Umschwung in seiner Kunst sich etwa gegen die Mitte der fünfziger Jahre, also zu einer Zeit vollzog, wo nur wenige starke Geister an der Ueberzeugung festhielten, dass das Heil für Deutschland aus der straffen Disciplin und dem schroffen Militarismus des preussischen Staates erwachsen würde. Gleich seinem Kunst- und Gesinnungsgenossen Adolf Menzel war Camphausen unablässig bemüht, durch eine Reihe von Heldenbildern und kriegesischen Schilderungen, für welche er sehr bald einen volksthümlichen Ton fand, jene Ueberzeugung in die weitesten Kreise des Volkes zu tragen und zu befestigen. Eine Spezialität dieser Darstellungen waren die Reiterbildnisse ausgezeichneter Fürsten und Feldherren, die er zumeist auf dem Hintergrunde einer noch tobenden oder eben zur Entscheidung gebrachten Schlacht vorführte. Anfangs in kleinem Maassstabe gehalten, wuchsen diese Reiterbildnisse, von denen aus der früheren Zeit Seydlitz, Zieten, Schwerin, Prinz Heinrich, Fürst Leopold von Dessau, Blücher und Gneisenau (1859) hervorzuheben sind, in dem Grade an Umfang, als der Gang der Geschichte die Bedeutung der Helden mehr und mehr in den Vordergrund rückte. Die Reihe gipfelt in den kolossalen Reiterbildern des grossen Kurfürsten, Friedrich Wilhelms I., Friedrichs des Grossen und Kaiser Wilhelms I., welche im Stile der monumentalen Malerei gehalten sind und ihren Platz im königlichen Schlosse zu Berlin gefunden haben. Im Anfang der siebenziger Jahre schuf Camphausen als Seitenstücke zu jenen Helden des siebenjährigen Krieges die ähnlich komponirten Reiterportraits des Kronprinzen Friedrich Wilhelm und des Prinzen Friedrich Karl, Bismarcks und Moltkes und der Generale von Goeben und von Werder. Diese Bildnisse haben durch Lithographien von Süssnapp, Bournye, Engelbach u. a. eine weite Verbreitung gefunden. Ohne sich auf psychologische Vertiefung in der Charakteristik der dargestellten Personen einzulassen, gab Camphausen das Aeussere ihrer Erscheinung schlicht und treu, ohne einen theatralischen Zug, wieder und kam durch eine solche Auffassung dem einfachen Empfinden des Volkes entgegen. Auch in seinen figurenreichen Schlachtenbildern und Kriegsepisoden ist er ein schlichter Chronist, ein Erzähler, der von Jedermann verstanden wird. Weit entfernt, sich um die Lösung koloristischer Probleme zu kümmern, benutzte er die Wirkung der Lokalfarben nur als Mittel, die Lebendigkeit seiner Schilderung zu erhöhen. In den Einzelheiten der Charakteristik war er nicht so geistreich und scharf wie Menzel. Doch gelang es ihm, wenigstens in einigen Bildern aus der Zeit und Ge-



schichte Friedrichs des Grossen, wie »Friedrich II. und das Dragonerregiment Baireuth bei Hohenfriedberg«, »Parade vor Friedrich II. bei Potsdam« (1863) und »Friedrich II. am Sarge Schwerins«, von dem grossen Könige und seinen Soldaten Abbilder zu schaffen, welche, als Ganzes genommen, von nicht geringerer schlagender und typischer Wahrheit sind, als die Schöpfungen Menzels, deren Stoffe derselben Zeit entnommen sind. Aus dieser ersten Periode der volksthümlichen Schilderei Camphausens, deren Wirkung damals und später hauptsächlich auch dadurch erzielt wurde, dass der Künstler in der Wahl dankbarer, in patriotischen Herzen zündender Motive äusserst glücklich war, sind noch der »Choral preussischer Grenadiere nach der Schlacht bei Leuthen«, »Blüchers Rheinübergang bei Caub« (1860) und »Blüchers Begegnung mit Wellington bei Belle-Alliance« (1862) hervorzuheben.

Ein neuer Stoffkreis eröffnete sich ihm durch den dänischen Krieg von 1864, welchen er im Gefolge des Fürsten Karl Anton von Hohenzollern mitmachte und der ihm nicht nur die Motive zu drei figurenreichen Gemälden, »Erstürmung der Düppeler Schanze Nr. 2«, »Düppel nach dem Sturm« (Begegnung des Kronprinzen mit dem Prinzen Friedrich Karl, in der Berliner Nationalgalerie) und »Uebergang nach Alsen«, sondern auch den Anlass bot, seine schriftstellerische Begabung in einem Buche »Der Maler auf dem Kriegsfeld« (Leipzig 1865) zu erproben, welches er auch mit Illustrationen versah. Während er noch an jenen Bildern arbeitete, welche das Gesehene ohne Pathos und Prahlerei wiedergeben und deshalb besonders den Beifall der betheiligten hohen Personen fanden, kam der deutsch-österreichische Krieg zum Ausbruch, welcher den Künstler abermals in das Feld führte. Im Hauptquartier des Kronprinzen war er Augenzeuge interessanter Kriegsszenen und bedeutsamer Momente, welche er in Bildern wie »die Eroberung einer österreichischen Standarte durch das schlesische Dragonerregiment Nr. 8 bei Nachod« (1869), »die Begegnung des Kronprinzen mit dem Prinzen Friedrich Karl auf der Höhe von Chlum« und »König Wilhelm bei Königgrätz dem Kronprinzen den Orden pour le mérite verleihend« festhielt. Dem deutsch-französischen Kriege von 1870/71 wohnte er nicht bei; doch stellte er auch aus diesem, freilich mehr in der Art des Illustrators, zwei denkwürdige Momente, »die Begegnung des Grafen Bismarck mit Napoleon III.« und »die Fahrt Napoleons zu König Wilhelm nach der Schlacht bei Sedan«, dar. In seiner letzten grösseren Schöpfung aus diesem Stoffkreise, dem »Einzug der siegreichen Truppen in die Reichshauptstadt« (1875), that die Flauheit und Buntheit der Färbung der Wirkung des dargestellten Moments einigen Abbruch, und unter einer gleichen Schwäche



des Kolorits leidet auch das im Uebrigen auf gründlichen Studien beruhende Wandgemälde »die Huldigung der schlesischen Stände vor Friedrich II. in Breslau«, welches Camphausen 1882 in der Herrscherhalle des Berliner Zeughauses in Wachsfarben ausführte. Der Schwerpunkt der Begabung Camphausens lag überhaupt nicht in der monumentalen Richtung, welche eine ernste Auffassung, eine feierliche Stimmung verlangt, sondern mehr nach der Seite der Illustration, wie er denn auch eine grosse Zahl von Zeichnungen für den Steindruck und den Holzschnitt angefertigt hat, in welchen sich sein Entwicklungsgang, wie in seinen Gemälden, spiegelt. Er hat Immermanns »Tristan und Isolde« und Uhlands Gedichte illustriert, er hat auch in Zeichnungen die Helden des siebenjährigen und des Befreiungskrieges und ihre Thaten verherrlicht und daneben humoristische Illustrationen für die Düsseldorfer Monatshefte u. s. w. geliefert. Nicht minder gewandt als mit dem Zeichenstift wusste er sich in Wort und Schrift zu bewegen, wozu ihm besonders seine rege Theilnahme an dem Düsseldorfer Künstlerverein »Malkasten«, dessen Vorsitzender er lange Zeit war, Veranlassung gab. Diesem Verein setzte er auch ein Denkmal in der von ihm verfassten und illustrierten »Chronica de rebus Malcastaniensibus«. Er starb am 18. Juni 1885.

Ein verwandtes, nur weniger produktives Talent ist der unter dem Einflusse Camphausens ausgebildete Emil *Hüntten*, welcher, am 19. Januar 1827 als Sohn deutscher Eltern zu Paris geboren, dort seine ersten Studien bei H. Flandrin machte und 1849 nach Antwerpen ging, wo er in den Ateliers von Wappers und Dyckmans arbeitete. Aber erst in Düsseldorf, wohin er 1851 ging und wo er sich an Camphausen anschloss, gerieth er durch dessen Beispiel in das richtige Fahrwasser. Noch früher als jener begann er mit der Behandlung kriegerischer Motive aus der preussischen und deutschen Geschichte. Schon sein erstes grösseres Bild stellte »preussische Kürassiere aus dem siebenjährigen Kriege, zum Angriffe über eine Brücke sprengend« (1852) dar, und diesem Kriege entlehnte er auch die Stoffe zu seinen folgenden Bildern (Schlacht bei Zorndorf, Patrouille von Seydlitzschen Kürassieren u. a. m.). Einen tieferen Inhalt und demgemäss auch eine stärkere Wirkung gewannen seine Darstellungen aber erst mit dem Beginn der Kriege, welche die nationale Wiedergeburt Deutschlands herbeiführten. Er legte dabei den Schwerpunkt auf die Heraushebung der Episode, und selbst wenn er bei der Schilderung eines Schlachtmoments seinen Gesichtskreis und danach den Umfang des betreffenden Bildes etwas weiter ausdehnte, gab er dem Episodischen innerhalb der Gesamttaktion seine individuelle Bedeutung. Seine hervorragendsten Bilder aus dem Feldzuge gegen Dänemark sind



neben einer Portraitgruppe »General von Nostiz bei Oeversee« zwei Darstellungen des Sturms auf die Düppeler Schanzen Nr. 4 und 6. Der Krieg gegen Oesterreich, an welchem er gleichfalls als Augenzeuge Theil nahm, bot ihm u. a. die Motive zu den Bildern »Recognoscirungsritt des Majors von Ungar bei Sadowa« und »Auf den Baum geht's los!« (der Kronprinz bestimmt den Angriff der zweiten Armee bei Königgrätz). Doch ging es ihm mit der malerischen Ausbeutung des österreichischen Krieges wie seinen übrigen Kunstgenossen. Er musste davon ablassen, da über den Ereignissen des deutsch-französischen Krieges und der Wendung der deutschen Politik die Erinnerung an die blutige Auseinandersetzung mit Oesterreich in den Hintergrund trat und der Künstler in der Schilderung von Episoden und Heldenthaten der Einzelnen aus dem grossen nationalen Kriege vollauf Beschäftigung fand. Seine Begabung für die lebendige, geschichtlich-treue Gestaltung des einzelnen Moments kam besonders den Wünschen von persönlich Betheiligten, von Fürsten und Städten entgegen, welche für sich Erinnerungstafeln haben oder die Thaten einzelner Truppenkörper ehren wollten, und so entstand eine lange Reihe von Gefechtsszenen, von denen wir als die figuren- und umfangreichsten nur »die grossherzoglich hessische Division bei St. Privat«, den »Angriff der französischen Kürassier-Division Bonnemain auf Elsasshausen in der Schlacht bei Wörth« (in der Berliner Nationalgalerie) und »die Bremer bei Loigny am 2. Dezember 1870« (im Besitze der Stadt Bremen) hervorheben. Diese Bilder sind zugleich durch Kraft und Tiefe des Kolorits vor der Mehrzahl seiner übrigen ausgezeichnet. Sie erinnern noch zumeist an seine Antwerpener Studien. In zwei Paradebildern, der »Kaiserparade bei Euskirchen im September 1877« und der »Kaiserparade bei Lommersum 1884«, musste er jedoch die Harmonie des Tons der Wahrheit opfern und die grelle Buntheit der Uniformen ohne Milderung dem vollen Lichte der Septembersonne preisgeben. Aber diese Wahrheitsliebe, welche die künstlerischen Interessen hintenansetzt, macht, im Verein mit genauer Kenntniss aller militärischen Einzelheiten, die Arbeiten Hüntens seinen Auftraggebern besonders werthvoll. Nachträglich fand er übrigens noch Gelegenheit, seine im österreichischen Kriege gesammelten Studien zu verwerthen, indem er den Auftrag erhielt, die »Schlacht bei Königgrätz« in einem Wandgemälde der Feldherrnhalle des Berliner Zeughauses zu verewigen.

Eine Episode aus der Schlacht bei Königgrätz, der »Beginn der Verfolgung durch die Kavallerie«, welche an dem obersten Kriegsherrn jubelnd vorüberstürmt (in der Berliner Nationalgalerie), ist auch das Hauptbild eines dritten Kriegsmalers der Düsseldorfer Schule, Christian



Sell (1831—1883), welcher sich bei Th. Hildebrandt und Schadow gebildet und anfangs zumeist Szenen aus dem dreissigjährigen Kriege gemalt hatte, bis auch ihm die Feldzüge von 1864, 1866 und 1870/71 ein Gebiet erschlossen, auf welchem sich die Lebendigkeit seiner Darstellung und die Schärfe seiner Beobachtung besser bewähren konnten. Ihm wie allen diesen am Gegenständlichen haftenden Malern fehlte es an poetischer Kraft und Fülle der Phantasie, um die Gestalten der Vergangenheit mit wirklichem Leben zu durchdringen, und daraus erklärt es sich, dass ihre Genrebilder aus früheren Perioden der Geschichte theatralisch im ungünstigen Sinne des Wortes sind, während die Darstellungen des unmittelbar von ihnen Beobachteten von dem Pulsschlage frischesten Lebens durchzuckt sind. Noch mehr als das Talent Hüntens war dasjenige Sells auf die militärische Episode zugespitzt. Jener figurenreiche Moment aus der Schlacht bei Königgrätz und die Schilderung einer anderen, bedeutsamen Szene aus derselben Schlacht stehen unter seinen Werken vereinzelt da. Die Mehrzahl besteht aus Darstellungen von Einzelgefechten und aus kleinen, mit äusserster Feinheit durchgeführten Kabinetsstücken, welche Vorposten, Feldwachen, Reiterpiketts, Gefangenentransporte, Patrouillenritte, Marketender u. dgl. m., oft mit humoristischer Färbung, wiedergeben. Es liegt in der Natur solcher episodischen Schilderungen, dass sie nicht über den Werth von Illustrationen hinauskommen, wenn sie nicht durch grosse koloristische Vorzüge in ihrer Wirkung unterstützt werden. Im Kolorit lag aber Sells Stärke nicht; doch hat die grelle Buntheit seiner Färbung die Lebendigkeit seiner kleinen Kriegsbilder wegen der weissen Beschränkung auf einen geringen Raum eher gefördert als beeinträchtigt. — Mit den Schwierigkeiten der malerischen Technik hatte auch Adolf *Northen* (1828—1876), gleichfalls ein Schüler der Düsseldorfer Akademie, zu kämpfen, welcher nach Beendigung seiner Studien zu Anfang der fünfziger Jahre vorzugsweise Szenen aus den napoleonischen Kriegen malte, unter denen »Napoleons Rückzug aus Russland« und »die Schlacht bei Waterloo« die tiefste Wirkung erzielten. Seine weitere Thätigkeit knüpfte sich gleich derjenigen Hüntens und Sells an die kriegerischen Vorgänge, welche er miterlebte. »Das Gefecht bei Oeversee«, die »preussische Garde bei Königgrätz«, eine Episode aus der Schlacht bei Gravelotte, ein »Transport französischer Gefangener« und der »Angriff des 16. Ulanenregiments auf ein Carré bei Vionville« sind die hervorragendsten seiner späteren Schöpfungen, an denen man wenigstens Lebendigkeit der Darstellung und Feinheit der Charakteristik rühmen durfte. — Den Kriegen Napoleons I. entnahm auch Arthur *Nikutowski* (1830 bis 1888) aus Salwarschienen bei Königsberg, welcher sich zuerst auf der



Akademie der letzteren Stadt und dann bei Lessing in Düsseldorf und Karlsruhe gebildet hatte, die Motive zu seinen ersten Bildern. Der »Uebergang über die Beresina« (1858, in der Kunsthalle zu Karlsruhe) und das »Ende der Schlacht bei Leipzig« (1863) begründeten seinen Ruf. Doch wurde er in weiteren Kreisen mehr durch seine Episoden aus dem letzten polnischen Aufstand bekannt, in deren Darstellungen er ein gewisses empfindsames Element hineinlegte, das keinen Zweifel darüber aufkommen liess, auf wessen Seite sich seine Sympathieen neigten. Das wirkungsvollste dieser Bilder war das »Begräbniss eines polnischen Freiheitskämpfers«, auf welchem die Figuren mit der Landschaft zu jenem stimmungsvollen, feierlichen Ernste zusammenklangen, der ähnliche Kompositionen Lessings auszeichnet. Auf zwei Bildern, deren Motive Nikutowski den Kriegen von 1866 und 1870/71 entnommen hatte, der »Heimkehr der Krieger« und dem »Abschied des Landwehroffiziers« von Weib und Kind, kehrte er ebenfalls die gemüthvolle Seite hervor. Ein figurenreicher »Dorfbrand im Winter« und eine Szene vor einem Bahnhofe (1887) waren die namhaftesten Arbeiten seiner letzten Zeit, während welcher er auch als Lehrer der Perspektive an der Kunstakademie zu Düsseldorf thätig war.

In dem Grade, als das koloristische Können sich immer reicher ausbildete und die Virtuosität der rein malerischen Darstellung in den Vordergrund trat, verblassten die in der Farbe meist sehr genügsamen Arbeiten der älteren Kriegsmaler neben den blendenden Leistungen der jüngeren Schule. Louis *Kolitz* (geboren 1845 zu Tilsit) eröffnete die Bahn zu einer freieren koloristischen Behandlung, welche er seit 1864 bei Oswald Achenbach kennen und üben gelernt hatte. Ueber die Landschaft mit bedeutungsloser Staffage kam er bald durch die Theilnahme an den Kriegen von 1866 und 1870/71 hinaus, welche er als Reserveoffizier mitmachte. Das dort Gesehene und Erlebte schilderte er in einer Reihe von Gemälden, auf welchen zwar das landschaftliche Element den Grundton und die Gesamtstimmung angiebt, die Staffage aber nicht nur zu der bei Oswald Achenbach gewöhnlichen Bedeutung emporgehoben, sondern bisweilen auch zu einer dramatischen Handlung ausgebildet worden ist. Die unmittelbare Frische der Anschauung, welche sich in diesen Marsch- und Gefechtsszenen kundgab, wurde noch gesteigert durch das äusserst flüssige Kolorit, das sich freilich hie und da mit geistvollen, skizzenhaften Andeutungen begnügte, aber dafür auch den Schilderungen aus dem Winterfeldzuge im Norden von Paris etwas Phantastisches und Romantisches gab. Auf der Mehrzahl dieser Bilder, von welchen »Im Wald von Orleans«, »Aus den Vorkämpfen vor Metz«, die »Eroberung eines Geschützes durch preussische Infanterie in dem Gefecht von Vendôme«



(Berliner Nationalgalerie), die »Preussen bei Mars-la-Tour«, und eine »Episode aus der Schlacht bei Gravelotte« die hervorragendsten sind, ist der Hauptton auf die Beleuchtung — Sonnenuntergang, Schnee- und Regenstimmung, nächtliches Dunkel mit Lagerfeuer — gelegt. Im Jahre 1878 wurde Kolitz als Direktor an die Kunstakademie in Kassel berufen, und hier hat er seine künstlerische Thätigkeit zwischen dem Kriegs- und Sportbilde und dem Bildniss getheilt, ohne jedoch auf einem der beiden Gebiete Erfolge zu erzielen, welche über diejenigen seiner früheren Arbeiten hinausgelangt sind. Mit seinem Weggang aus Düsseldorf ist das von ihm dort gepflegte Genre nicht ausgestorben. Abgesehen von gelegentlichen Arbeiten der jüngeren Historien- und Genremaler ist es besonders Theodor Rocholl (geb. 1854 zu Sachsenberg im Fürstenthum Waldeck), welcher sich mit frischer Energie des modernen Kriegsbildes angenommen hat, zu dessen Pflege ihn erst die in Göttingen absolvirte einjährige Militärdienstpflicht geführt hatte. Als er 1872 seine Studien in Dresden begann, glaubte er in Ludwig Richter und Julius Schnorr, welche ihm freundlichen Rath zu Theil werden liessen, seine Leitsterne gefunden zu haben. Von Dresden ging er nach München zu Piloty, wo er 1877 als erstes selbstständiges Bild einen »Till Eulenspiegel« malte, und nach Beendigung seiner Militärzeit nach Düsseldorf, um bei Wilhelm Sohn seine koloristischen Fähigkeiten weiter auszubilden. Nachdem er noch ein paar historische Genrebilder (»Germanen auf der Auswanderung«, »Landsknechte auf der Flucht vor Bauern«) gemalt hatte, wandte er sich dem modernen militärischen Genre zu, dessen Motive er zumeist dem deutsch-französischen Kriege entnahm. Nach zwei glücklich gelungenen Versuchen (»Schleichpatrouille«, »Husarenrast«) nahm er 1886 den Anlauf zu einer mehr dramatisch zugespitzten Episode »Vorbei«, einer Kürassierpatrouille, welche an einem nebeligen Wintertage auf einer vom Schnee halbverwehten Landstrasse an der Leiche eines mit seinem Pferde gefallenen Husaren vorüberjagt. Der Erfolg, welchen diese mit höchster Lebendigkeit geschilderte Szene errang, ermunterte ihn, sich an die Darstellung eines der gewaltigsten Momente aus dem deutsch-französischen Kriege zu wagen, des Angriffs der 7. Kürassiere bei Vionville am 16. August 1870, welche er im Auftrage der Verbindung für historische Kunst ausführte. In dieser umfang- und figurenreichen Komposition, welche den Höhepunkt des wildesten Kampfgetümmels, den gewaltigen Zusammenprall der Kavalleriemassen mit feindlicher Infanterie und Artillerie, wiedergiebt, entfaltete er ein noch höheres Maass von Lebendigkeit und Energie der Bewegungen als in jenen kleinen Soldatenszenen. Ungefähr gleichzeitig malte er noch eine Episode aus derselben Schlacht, welche einen



späteren Moment des berühmten Reiterangriffs heraushebt: die Rückkehr der Kürassiere nach gelungener That. Inmitten der in wildem Durcheinander zurückgaloppierenden Reiter führt ein Unteroffizier seinen verwundeten Lieutenant, den er auf sein eigenes Pferd gehoben, eilenden Schritts aus dem Wirrwarr der nachdrängenden Kameraden.

Wir haben oben (Bd. II. S. 441) bemerkt, dass die älteren Hauptvertreter der neueren Genremalerei in Düsseldorf noch Schüler von Schadow, Hildebrandt und Sohn gewesen sind. Ihr geistiger Zusammenhang mit diesen Altmeistern der Schule war jedoch ein sehr loser. Mit richtigem Gefühl hatten sie erkannt, dass die Todtenstunde der Romantik geschlagen, und mit kecker Hand griffen sie in das frische und fröhliche Volksleben, welches sich ihren Blicken in den gesegneten Gauen zu beiden Ufern des Rheinstroms aufthat. Gelegentlich waren auch den älteren Künstlern, insbesondere Schrödter, solche glückliche Griffe gelungen. Aber mit vollem Bewusstsein wurde diese »Einkkehr ins Volksthum« erst seit dem Ende der vierziger Jahre die Parole der neueren Genremaler, welche wenigstens insofern nicht ganz mit der Vergangenheit brachen, als sie ihren malerischen Sinn in der Wiedergabe der Volkstrachten befriedigen konnten. Das Romantische war jetzt durch das Malerische verdrängt worden; aber von der alten Empfindsamkeit blieb noch ein starker Rest übrig, welcher auch in Darstellungen aus dem rheinischen, westfälischen und schwäbischen Bauernleben noch zwei Jahrzehnte hindurch eifrig verarbeitet wurde, bis abermals eine neue Zeit hereinbrach, welche die Blicke der Künstler auch auf die sozialen Zustände der grossen Städte lenkte.

Den hervorragendsten, eigenartigsten und vielseitigsten der aus Düsseldorf hervorgegangenen Genremaler, Ludwig Knaus, haben wir schon im Zusammenhang mit der Berliner Schule, die ihn jetzt zu den ihrigen zählt, charakterisirt. Der älteste dieser zweiten Generation ist Christian Eduard Böttcher (geb. 9. Dezember 1818 zu Imgenbroich im Reg.-Bez. Aachen). Anfangs Lithograph bildete er sich von 1844—1849 auf der Akademie zu Düsseldorf unter Hildebrandt und Schadow und malte dann eine Zeitlang Genrebilder gewöhnlichen Schlages, humoristische Kinderszenen und Bildnisse, bis er in der Schilderung des rheinischen Volkslebens bei heiterem Genuss des Daseins den eigentlichen Boden für seine Begabung fand, die sich da von ihrer günstigsten Seite zeigte, wo er Figuren und Landschaft zu einem gemüthvollen Stimmungsbilde verschmolz. Seit dem Ende der fünfziger Jahre entstand eine lange Reihe solcher Gemälde, die in Nachbildungen weite Verbreitung fanden, weil man in ihnen das lebenswürdige Naturel des frohgemuthen Rheinländers



auf das Glückliche verkörpert fand. Der »Abend am Rhein« (1860), die »rheinische Ernte«, der »Maitag«, »Sommernacht am Rhein« (1862, im städtischen Museum zu Köln), »Abend im Schwarzwald« (1863, im städtischen Museum zu Leipzig), der »Sommormorgen am Rhein« (1864), der »Auszug zur Weinlese« (1866), die »Heuernte an der Lahn«, die »Heimkehr vom Feld« und »der Sonntag am Rhein« (1875) sind Böttchers Hauptwerke, deren Vorzüge weniger in der koloristischen Darstellung, als in der gemüthvollen Charakteristik der Köpfe, dem fein ausgebildeten Sinn für Schönheit und Anmuth und der poetischen Beleuchtung liegen. — Dem Alter nach stehen Böttcher zunächst Siegert, Lasch und Salentin, von denen jedoch nur der letztere seinen künstlerischen Schöpfungen durch engen Anschluss an das heimatliche Wesen ein einheitliches Gepräge gegeben hat. Karl Lasch (geb. 1. Juli 1822 zu Leipzig, gest. 28. August 1888 zu Moskau) gehörte nach seiner Ausbildung gar nicht einmal der Düsseldorfer Schule an. Aber man muss ihn zu derselben rechnen, weil er seit 1860 seinen Wohnsitz in Düsseldorf genommen hatte und vornehmlich weil er in seinen Genrebildern etwas von der Gemüthstiefe Vautiers mit der feinen und scharfen Charakteristik von Knaus verbindet. Sein Studiengang spiegelt die Zerfahrenheit des deutschen Kunstlebens in den vierziger und fünfziger Jahren wieder. Er begann seine Studien in Dresden bei Bendemann, ging dann 1844 nach München, wo er sich bei Schnorr und Kaulbach weiter bildete und romantische Geschichtsbilder (König Enzo im Gefängnis; Graf Eberhard der Rauschebart) malte, und wanderte 1847 nach Italien, von wo ihn lockende Portraitaufträge nach Moskau führten, die ihn zehn Jahre festhielten. Dann trat wieder sein Drang nach weiterer Ausbildung in den Vordergrund. Er ging 1857 nach Paris und suchte im Atelier von Couture das Geheimniss der wahren Malerei zu ergründen. Er bestieg dort noch einmal das Ross der Romantik und malte trotz Cogniet einen »Tintoretto und seine Tochter« und »Tannhäuser und Venus«. Nachdem er aber in Düsseldorf heimisch geworden war, suchte er die erworbenen koloristischen Fähigkeiten auch an den Stoffen zu erproben, welche seit der Mitte der fünfziger Jahre in Düsseldorf die populärsten geworden waren. Nachdem er sich noch mit einem geschichtlichen Genrebilde »Eginhard und Emma« von der Romantik verabschiedet hatte, malte er neben Bildnissen, von denen diejenigen die besten sind, welche sich bei genrehafter Anordnung unter der Naturgrösse halten, eine Reihe von Genrebildern aus dem Volksleben, in welchen sich glückliche Erfindung mit Schärfe der Charakteristik und grossem Ernst der Auffassung paart. Dieser Ernst zeigt sich nicht nur im geistigen Wesen der Bilder, sondern auch in der Färbung des Ganzen und der



plastischen Behandlung der einzelnen Figuren. »Bei der jungen Wittwe« (1862), das »Gutachten« (1863), die »Heimkehr von der Kirchweih« (1864), der »Dorfarzt in Verlegenheit«, des »Lehrers Geburtstag« (1866, in der Berliner Nationalgalerie), das »schwäbische Hochzeitsmahl«, das »Kasperletheater auf einem schwäbischen Jahrmarkt« (1870), »die Erzählung des Verwundeten«, die »Verhaftung« (1872), und »Verwaist« (1874) sind die hervorragendsten Genreschöpfungen des Künstlers, in welchen das empfindsame und das humoristische Element mit gleicher Mässigung und ruhiger Abwägung zur Erscheinung gelangen. In den letzten Jahren seines Lebens war Lasch, welcher auf einer Besuchsreise in Moskau starb, vorzugsweise mit Bildnissen beschäftigt. In den besten derselben kommt er, wenn auch nicht in dem Schmelz der Farbe, so doch in der geistvollen Feinheit der Charakteristik den in ähnlicher Weise genrehaft behandelten Portraits von Knaus gleich. — Auch August Siegert (geb. 5. März 1820 zu Neuwied, gest. 13. Oktober 1883) hat die in der Heimath begonnenen Studien in verschiedenen Kunststädten des Auslandes zu erweitern und vertiefen gesucht. Nachdem er von 1835—1846 auf der Akademie zu Düsseldorf Schüler von Hildebrandt und Schadow gewesen, ging er als einer der ersten deutschen Maler nach Antwerpen, um sich dort mit dem belgischen Kolorismus bekannt zu machen, von da nach Paris und später über Holland nach München, von wo er 1848 nach Neuwied zurückkehrte. 1851 liess er sich in Düsseldorf nieder. Vor dem Antritt seiner Studienreise hatte er noch geglaubt, im Geschichtsbilde sein Heil zu finden. Er hatte mit einem »Luther vor dem Reichstage zu Worms«, einem »David im Zelte Sauls« und ähnlichen Darstellungen dem Genius loci der Akademie seinen Tribut gezollt, war aber auf seinen Reisen schliesslich zu der Ueberzeugung gelangt, dass der Geist der Zeit ausserhalb der Mauern Düsseldorfs, soweit es sich um die Stoffe und die Ausdrucksmittel künstlerischer Darstellung handelt, inzwischen auf andere Gedanken gerathen war. Von den Solisten der Weltgeschichte wandte sich Siegert der Schilderung bürgerlichen Lebens zu, wobei er die Motive nicht bloss seiner Umgebung, sondern auch dem 16. und 17. Jahrhundert entnahm. An den malerischen Trachten der Vorzeit konnte er erproben, was er an koloristischer Fertigkeit und an malerischem Geschmack unterwegs gewonnen hatte. Aber das Streben nach Tiefe der Charakteristik, im Ernst wie im Scherz, schützte ihn davor, in das seichte Fahrwasser der »Kostümmaler« zu gerathen, welche noch während der letzten Jahre seines Lebens in Düsseldorf zu grossem Ansehen gelangten. Seinen Hauptbildern, dem »Feiertag« (1852), der »armen Familie«, die in einem reichen Hause gespeist wird, der »Essenszeit«, liegen tiefere Gedanken zu Grunde, welche diese



Schöpfungen von der blossen Existenzmalerei wesentlich unterscheiden, und selbst demjenigen Gemälde Siegerts, auf welches die Bezeichnung »Kostümbild« noch am meisten passt, dem »Liebesdienst«, welchen eine hübsche Dienerin einem in vornehmerm Hause Wacht haltenden Soldaten mit Darreichung eines Trunkes leistet (1870, in der Kunsthalle zu Hamburg), giebt der schalkhafte Humor ein tieferes geistiges Interesse. — Hubert *Salentin* (geb. 15. Januar 1822 in Zülpich) schöpft seine Motive ausschliesslich aus dem rheinischen Volksthum mit besonderer Bevorzugung der Kinderwelt, deren glückliche Unbefangenheit und Sorglosigkeit er in poetisch aufgefassten Szenen zu schildern weiss, welche zumeist in einer reich und sorgsam ausgebildeten landschaftlichen Umgebung voll Sonnenglanz und Frühlingslust vor sich gehen. Salentin war bis zu seinem achtundzwanzigsten Jahre Hufschmied, ehe er sich in Düsseldorf bei Schadow und Sohn und später bei Tidemand der Kunst widmen konnte. Er eignete sich schnell eine so gewandte Darstellungsweise an, dass er schon zu Ende der fünfziger Jahre mit Genrebildern auftreten konnte, deren zarte, fein detaillirte Durchführung nicht vermuthen liess, dass ihr Schöpfer noch bis vor kurzem den Schmiedehammer geführt. Die frische Ursprünglichkeit der Auffassung und die saubere und scharfe Modellirung der Figuren liessen erkennen, dass besonders Tidemand von grossem Einfluss auf ihn gewesen. Das »Findelkind«, der »Schmiedelehrling«, der »Grossmutter Geburtstag«, die »Brautzug spielenden Kinder«, der »kleine Prediger«, das »Maifest«, »die Wallfahrer an einer Heilquelle« (1866, im städtischen Museum zu Köln), die »Frühlingsboten«, »Wallfahrer an der Kapelle« (1870, in der Berliner Nationalgalerie), die »kleinen Gratulanten« (1879), die »Hirtenkinder« und der »Storch« (1886) sind die hervorragenden seiner liebenswürdigen, gemüthvollen Bilder. — Noch schärfer spricht sich die Eigenthümlichkeit des heimischen Volksthums in den Bildern von Friedrich *Hiddemann* (geboren 4. Oktober 1829 zu Düsseldorf) aus, welcher sich mit besonderer Liebe in das Studium des westfälischen Landvolks versenkte, dessen Wesen und Gebräuche er gelegentlich auch in Motiven aus dem vorigen Jahrhundert schildert. Er hatte sich von 1848—1856 auf der Akademie seiner Vaterstadt bei Hildebrandt und Schadow gebildet und dann durch Studienreisen in Deutschland, Frankreich und den Niederlanden sein Wissen und Können erweitert, ehe er seine schöpferische Thätigkeit in Düsseldorf begann. Gleich den meisten seiner dortigen Kunstgenossen versuchte er sich zunächst im Geschichtsbild, sah aber bald ein, dass die auf das Realistische gerichtete Kraft seiner Charakteristik, welche Tiefe der Auffassung mit Energie der Darstellung zu verbinden weiss, sich besser für das Sittenbild eignete. Im



Ausdruck von Humor und gehaltvollem Ernst gleich gewandt hat er neben Stoffen und Situationen ohne tieferen Sinn, bei welchen vorzugsweise die lebendige Charakteristik oder die witzige Erfindung fesseln, auch solche behandelt, in denen sich ein gründliches Studium der Vergangenheit offenbart. Dies zeigt sich besonders in seinen beiden Hauptwerken, den »preussischen Werbern zur Zeit Friedrichs des Grossen« (1870, in der Berliner Nationalgalerie) und »Bei gespannter Bank« (1886), einer Vehmgerichtssitzung westfälischer Bauern im vorigen Jahrhundert.

Alle diese Schilderer des Bauernlebens werden an Vielseitigkeit und Umfang des Schaffens wie an Tiefe und ergreifender Wahrheit der Charakteristik bei weitem durch Benjamin *Vautier* übertroffen, welcher unter den Bauernmalern der Schule seit dreissig Jahren die erste Stellung behauptet. Am 24. April 1829 zu Morges am Genfersee als Sohn eines protestantischen Geistlichen geboren, hatte er grosse Schwierigkeiten zu überwinden, ehe er zur Kunst gelangte, in deren Anfangsgründe ihn ein Maler in Genf, Namens Hebert, einweihete. Nach einem Jahre trat er zu einem Emailmaler in die Lehre, bei welchem er zwei Jahre lang Uhren, Broschen und andere Schmucksachen bemalte. Nachdem er sich durch Nebenarbeiten so viel erworben hatte, dass er das Handwerk aufgeben konnte, setzte er seine Studien bei dem Geschichtsmaler Lugardon fort. Auf den Rath eines Freundes ging er 1850 nach Düsseldorf, wo er jedoch auf Grund der vorgewiesenen Studien vor Schadows Augen keine Gnade und damit auch keine Aufnahme in die Akademie fand. Erst nach einigen Monaten gelang es ihm, dieses Ziel zu erreichen. Er studirte aber nur kurze Zeit auf der Anstalt, welche sich damals stark im Niedergang befand, und ging dann in das Atelier von R. Jordan, bei welchem er ein Jahr lang arbeitete, ohne dass es ihm gelang, ein ihm völlig zusagendes Gebiet zu finden. Wie Pecht in seiner *Biographie des Künstlers**) erzählt, war es erst das Auftreten von Knaus, welches auf Vautier bestimmend einwirkte und ihm die Augen für die im Volksthum verborgenen Schätze öffnete. Eine im Sommer 1853 nach dem Berner Oberland unternommene Reise bestärkte ihn in seinem Entschlusse, sich auch der Schilderung des Bauernlebens zu widmen. Er machte dort die ersten Studien nach Volkstypen, aber es dauerte noch geraume Zeit, ehe aus diesen Studien das erste Bild erwuchs. Im Sommer 1856 hielt er sich einige Monate in Genf auf, und von da begab er sich, durch das Beispiel von Knaus bewogen, nach Paris, wo er ein figurenreiches Bild, das Innere einer schweizerischen Dorfkirche mit Andächtigen, begann, aber nur sechs

*) Deutsche Künstler des neunzehnten Jahrhunderts III. S. 351—379.



Monate blieb, weil er, nach Pechts Angabe, doch fühlte, »dass Paris nicht der Ort sei, wo man Bauernmalerei treiben könne.« Er vollendete sein Bild in Düsseldorf und sandte es 1858 zur historischen Ausstellung nach München, auf welcher es nach Pechts Bericht durch die gute Charakteristik der Figuren, die Verschiedenartigkeit ihres Ausdrucks und durch den feinen grauen Ton einen Erfolg erzielte, der es unmittelbar neben ein Genrebild von Knaus, eine mit Katzen spielende Pariser Grissette, stellte. Mit diesem Urtheil Pechts stimmt auch überein, was damals der Maler Hermann Becker (1817—1885), der langjährige Bericht-erstatte der »Kölnischen Zeitung«, über das Bild Vautiers schrieb, obwohl er nach seinen eigenen Schulanschauungen — er war zu Anfang der vierziger Jahre ein Schüler von K. Sohn gewesen und hatte mit Kompositionen zur biblischen Geschichte eine künstlerische Thätigkeit begonnen, die nichts Hervorragendes erzeugte und die er schliesslich mit der schriftstellerischen vertauschte — die realistische, nicht bedeutende Komposition tadeln musste; aber »die Wahl und Zusammenstellung der verschiedenen Charaktere, setzte er hinzu, und die Darstellung derselben bis in die feinsten Züge der Individualität ist vortrefflich. Dabei zeigt das Bild eine Meisterschaft der malerischen Behandlung, die höchste Vollendung mit den einfachsten Mitteln, welche die volle Bewunderung verdient«^{*)}.

Vautier blieb jedoch nicht lange bei der Wiedergabe von anscheinend zufälligen Beobachtungen des Lebens stehen. Ueber die blosse Situationsmalerei hinausgehend suchte er den Beruf eines Sittenmalers tiefer zu erfassen als die meisten seiner Düsseldorfer Kunstgenossen und seinen Bildern ein novellistisches Element unterzulegen, auf welches die Charaktere und Temperamente der Figuren gestimmt wurden. In den zunächst folgenden Bildern, wie z. B. der »Auction in einem alten Schlosse«, verwendete er noch schweizerische Typen. Bald aber fand er in der Bevölkerung des Schwarzwaldes und des übrigen Schwabenlandes ein so unerschöpflich reiches Studienmaterial, dass er nur noch selten auf seine schweizerische Heimath zurückkam. Die »kartenspielenden Bauern«,

^{*)} H. Becker, Deutsche Maler. Leipzig 1888. S. 269. (Eine von Beckers Sohne herausgegebene Sammlung seiner Berichte für die Kölnische Zeitung.) Mit Bezug auf die Erkenntniss Vautiers, dass Paris nicht der richtige Ort für Bauernmalerei war, ist Beckers Urtheil über die in Paris entstandene »goldene Hochzeit« von Knaus von Bedeutung. Er sagt von dem Bilde, dass es als Ganzes einen grossen Mangel hat, »den, dass es nicht ganz wahr ist Kostüme, Lokalität sind unzweifelhaft deutsch; auch der Vorgang ist . . . deutsch; alles Uebrige ist es aber nicht. Sämmtliche Theilnehmer am Feste, mit wenigen Ausnahmen, sind keine Deutsche, sondern Franzosen, Pariser Modelle als deutsche Bauernbursche und Mädels maskirt.« A. a. O. S. 266.



welche von ihren aus der Kirche heimkehrenden Frauen im Wirthshause überrascht werden (1862, im städtischen Museum zu Leipzig), ist das erste jener Bilder, in welchen die Situation sich zu einer fast dramatischen Spannung zuspitzt und jedes Angesicht gewissermaassen die innere Geschichte seines Trägers erzählt. Zu dieser Tiefe der Charakteristik, welche Vautier fortan im Ernst und Scherz, in humoristischen wie in tragischen Darstellungen stets bewährte, gesellte sich eine fein abgewogene Komposition, an welcher der Künstler ebenfalls für die Zukunft festhielt und die allen seinen Schöpfungen das Gepräge einer ruhigen Vornehmheit giebt. Darin spiegelt sich zugleich seine eigene Natur, der alles Rohe und Uebertriebene zuwider ist. Bezeichnend für seine künstlerischen Anschauungen ist, dass er nur einmal eine Szene geschildert hat, in welcher menschliche Leidenschaften ohne Rückhalt zum Ausdruck gelangen, in dem »unterbrochenen Wirthshausstreit«, in welchem freilich bereits der Moment nach dem Sturm dargestellt ist, die wilde Erregung der beiden Gegner, welche von ihren Parteien mit Mühe davon abgehalten werden, den Streit wieder aufzunehmen, von dessen Heftigkeit Möbel und Gefässe der Wirthsstube zeugen. Im Uebrigen hat Vautier stets den Schwerpunkt auf die Tiefe, Feinheit und Mannigfaltigkeit der Charakteristik, die Wahrheit und die Schärfe in der Wiedergabe des Einzelwesens gelegt. Dies erreichte er nur durch unermüdliche Sorgfalt und Ausdauer in der Beobachtung. Pecht erzählt nach der eigenen Angabe des Künstlers, dass letzterer die auf einem seiner humorvollsten Bilder, »Sonntags Nachmittags in einem schwäbischen Dorfe«, dargestellte Szene — Bauernbursche, die sich mit komischer Schüchternheit an eine ihnen gegenüber am Waldesrand gelagerte Mädchengruppe heranzumachen suchen — mehrere Male beobachtet und dass er sich wochenlang in dem Dorfe aufgehalten habe, um seine Studien nach den Modellen anzufertigen. Diesem beständigen, innigen Verkehr mit der Natur hat es Vautier zu danken, dass seine Bilder, welche durch geistvolle Erfindung den Verstand des Beschauers beschäftigen und seine Phantasie zum Nachschaffen reizen, auch stets das Auge erfreuen. Das ist um so höher anzuschlagen, als Vautier, wie es scheint mit Absicht, den Reiz des Kolorits auf das bescheidenste Maass beschränkt. Obwohl ein französischer Schweizer ist Vautier doch darin urdeutsch, dass er nur durch die Charakteristik, durch die Feinheit und Tiefe der Empfindung, also nur durch rein psychische Elemente zu wirken sucht und neben dieser Grundabsicht die Farbe nur als untergeordnetes Mittel zum Zweck mitsprechen lässt. Er will in erster Linie Seelenmaler sein und nicht die materiellen Vorzüge seiner Palette leuchten lassen, und deshalb zeigen seine Bilder oft einen Zwiespalt zwischen dem



geistigen Inhalt und der malerischen Darstellung, welche ersterem nicht zu entsprechen scheint. Künstler, die nichts zu sagen hatten, haben ihr Heil auf den Pinsel gestellt, und in einer Zeit, welche sich gern durch äusserliche Glanzmittel einnehmen lässt, hat die Pinselfertigkeit bei der grossen Masse den Sieg über die Gedakentiefe davongetragen. Im Gegensatz zu den Virtuosenstücken der modernen Koloristen erschienen die Bilder Vautiers schon um die Mitte der siebenziger Jahre flau und stumpf, soweit es sich um das farbige Gewand handelt; aber in neuester Zeit, nachdem man aus dem Farbendusel erwacht ist und man sich wieder nach mehr Inhalt und Gedankenarbeit sehnt, sind die Vautierschen Schöpfungen trotz ihres unscheinbaren Kleides wieder zu hoher Geltung gelangt. Dasjenige, worin Vautiers Eigenart und Stärke beruhen, hat sich auch nicht verändert, sondern ist nur durch die Wandlungen der koloristischen Anschauung der neueren Zeit, von welchen Vautier nicht berührt worden ist, vorübergehend in den Hintergrund gedrängt worden.

Den »kartenspielenden Bauern« und dem »Sonntag in Schwaben« folgten der »Bauer und der Makler«, welcher jenen zum Verkauf seines Besitzes zu verleiten sucht, während die Frau davon abräth, und der »Leichenschmaus« nach der Beerdigung im Hause des Verstorbenen (1865, im städtischen Museum zu Köln). Das Motiv sowie die Figuren des letzteren waren wieder dem Berner Oberland entlehnt, aus welchem der Künstler auch die Stoffe zu einigen minder bedeutenden Schöpfungen der nächsten Jahre nahm, der »Bauernstube«, in welcher ein Händler Umschau nach werthvollen Antiquitäten hält, dem »Abschied eines jungen Bauern von seiner sterbenden Frau« und der »Fahrt über den Brienzersee zum Begräbniss«. Die grössten Erfolge erzielte Vautier aber stets, wenn er die Kraft seiner vielseitigen Charakteristik an einer grossen Zahl von Figuren erproben und durch den Kontrast der Physiognomien wirken konnte. Im »Leichenschmaus« hatte er den ersten Beweis dieser Vielseitigkeit gegeben, welche sich dann stufenweise in der »ersten Tanzstunde« in einer schwarzwälder Wirthsstube (1868, in der Berliner Nationalgalerie), dem »Toast auf die Braut« (1870, in der Kunsthalle zu Hamburg), dem »Zweckessen« (1871) und dem »Begräbniss« (1872) zur vollkommenen Beherrschung des Ausdrucks aller menschlichen Empfindungen und seelischen Stimmungen steigerte, wobei fast stets ein liebenswürdiger, schalkhafter Humor den Grundton angiebt. Das höchste Maass von Anmuth entfaltete er in dem »Toast auf die Braut«, einem der wenigen Bilder des Künstlers mit Figuren in Rokokokostümen. Es ist zu vermuthen, dass das »Kinderfest« von Knaus nicht ohne Einfluss auf die Entstehung dieses Bildes gewesen ist. In der Charakteristik der beiden Kinder, welche sich, von der



Mutter ermuthigt, mit drollig-feierlichem Ernste der verschämt die Augen niederschlagenden Braut nahen, um mit ihr anzustossen, während ein Herr aus der Tafelrunde einen, wie es scheint, sehr witzigen Spruch auf die Braut vorträgt, brachte Vautier die gleiche Naivetät zum Ausdruck, welche den Knausschen Kinderfiguren eigen ist. Während aber Knaus im Getriebe der Grossstadt allmählig seine frühere Naivetät und Unbefangenheit verlor und sich in seinen Erfindungen die Reflexion, das Erklügelte und witzig Erdachte immer stärker vordrängte, behielt bei Vautier das Unbewusste des Humors immer die Oberhand. Das zeigt sich auch in den humoristischen Hauptwerken seiner letzten Zeit, »dem Abschied der Braut vom Vaterhause« (1875), der »Tanzpause« in einem schwäbischen Wirthshause (1878, in der Dresdener Galerie), dem »Schwarzen Peterspiel« (1883), dem »entflohenen Modell« (1886) und »dem neuen Gemeindemitglied« (1887), einem Täufling, der von seiner Trägerin den Bäuerinnen unter der Vorhalle der Kirche gezeigt wird. In einer zweiten Reihe von gleichzeitig entstandenen Bildern liegt der Schwerpunkt mehr auf der Charakteristik der einzelnen Figuren, als in einer einheitlichen Handlung, so z. B. in der Szene »Vor der Sitzung« des Gemeinderaths einer kleinen süddeutschen Stadt, in der »Poststube«, den »prozessirenden Bauern«. Endlich sind aus dieser letzten Zeit von Vautiers Thätigkeit noch zwei Bilder ernsten Inhalts hervorzuheben, die »Verhaftung«, ein dramatisch erregter Vorgang in der Gasse eines rheinischen Städtchens an einem trüben Herbstmorgen, und »die bange Stunde« (1887), welche ein junger Gatte und seine Angehörigen zu durchleben hat, während der alte Dorfarzt den Puls der in einem Lehnstuhl ruhenden todkranken Gattin und Mutter prüft. — Gelegentlich hat Vautier die Kunst seiner vornehmen, in die Tiefe dringenden Charakterisierungskunst auch in den Dienst der Illustration gestellt und in Zeichnungen zu Immermanns »Oberhof« und Auerbachs »Barfüssele« seine tiefe Kenntniss des rheinischen Volksthums in einer Fülle lebenswarmer Gestalten ausgebreitet.

Vautier ist einer der ersten unter den freien Meistern in Düsseldorf, welche nicht in Beziehungen zur Akademie traten, und er hat auch keine umfangreiche private Lehrthätigkeit ausgeübt. Nur ein hervorragender Künstler der jüngeren Schule, Karl Hoff (geb. 8. September 1838 zu Mannheim), hat sich unter seinem Einfluss gebildet, ohne sich jedoch auf einem gleichen oder verwandten Gebiet zu bethätigen. Er machte seine ersten Studien von 1855—1858 auf der Kunstschule in Karlsruhe bei Schirmer und Descoudres und ging dann auf die Düsseldorfer Akademie, auf welcher er drei Jahre lang arbeitete. Nach Studien-



reisen in Deutschland, Frankreich, Italien und Griechenland liess er sich in Düsseldorf nieder. Was er von Vautier angenommen hat, giebt sich zumeist in der Vornehmheit der Auffassung, in dem Vermeiden alles Derben und Ueberkräftigen und in der Feinheit der Charakteristik kund. Aus diesen Neigungen entwickelte sich nach einigen Genrebildern aus dem Volksleben der neueren Zeit (Zigeuner vor dem Ortsvogt, der kranke Gutsherr und der Schullehrer, der Winkeladvokat) eine Vorliebe für das 17. und 18. Jahrhundert. Doch waren ihm der malerische Reiz der Kostüme und die Anmuth der äusseren Erscheinung nur die Folie für den Ausdruck tieferer Empfindungen, welche sich von schalkhafter Koketterie und zartem Liebesspiel auch bis zum Tragischen steigerten. Demgemäss wechselte auch das koloristische Gewand zwischen heiterer, blühender Lebensfreudigkeit und tiefer Trauer. Die »Rast auf der Flucht« (1866), ein vornehmer, todtmüder Jüngling aus der Zeit Ludwigs XIV., welcher in einem Bauernhause eine kurze Ruhe geniesst, während sein Begleiter am Bette sitzend Wache hält, die »Taufe des Nachgeborenen« (1875, in der Berliner Nationalgalerie), welche im Prunkzimmer einer Adelsfamilie reformirten Bekenntnisses um die Mitte des 17. Jahrhunderts vor sich geht, und »des Sohnes letzter Gruss« (1878, in der Dresdener Galerie), welchen ein junger Soldat, ein Kamerad des in der Schlacht Gefallenen, der trauernden Mutter und Schwester überbringt, mit Figuren aus der Zeit des dreissigjährigen Krieges sind Hoff's Hauptwerke, in welchen sich nicht bloss die Stärke der Empfindung steigert, sondern die auch rein äusserlich insofern das Streben des Künstlers nach einer höheren Entwicklung kennzeichnen, als die Figuren an Grösse zunehmen, ohne an Feinheit und Tiefe der Charakteristik einzubüssen. Dazwischen entstand noch eine Anzahl anmuthiger Kostümbilder, unter denen die »Heimkehr«, »Tartüffe und Elmire« (nach Molière) und der »Trunk zu Pferde« hervorzuheben sind. Im Jahre 1878 wurde Hoff als Professor an die Kunstschule zu Karlsruhe berufen, wo in den ersten Jahren noch ein grosses Bild mit Figuren aus der Zeit des dreissigjährigen Krieges »Vor dem Ausmarsch« (1880) entstand, dessen Vorzüge aber mehr nach der malerischen Seite als in der Charakteristik liegen. Nachdem dann ein längeres Stocken in seinem künstlerischen Schaffen eingetreten war, nahm er 1886 einen neuen Aufschwung mit einer figurenreichen Komposition »Zwischen Leben und Tod«, in welcher er wieder die feine Harmonie des blühenden, reichen Kolorits seiner ersten Bilder erreichte und daneben den ernsten Vorgang zu einer ergreifenden Darstellung brachte. In felsiger Einöde haben die vor plündernden Kriegsknechten geflohenen Einwohner eines Dorfes — das Motiv scheint wie-



derum aus der Zeit des dreissigjährigen Krieges geschöpft zu sein — ihren auf den Tod verwundeten Gutsherrn an einen sicheren Ort gebracht, und während der greise Geistliche den von seiner Familie umgebenen Sterbenden tröstet, wird ihm von der anderen Seite ein neugeborenes Kind gebracht.

Nächst Vautier ist Julius *Geertz* (geb. 1837 zu Hamburg) der hervorragendste unter den Schülern Jordans, deren Entwicklung der neueren Geschichte der Düsseldorfer Schule angehört. Er verbrachte seine ersten Jugendjahre im Waisenhaus, aus welchem ihn erst später Verwandte herausnahmen, und dieser Umstand mag darauf eingewirkt haben, dass ihm das Leben und Treiben der Jugend, namentlich von ihrer heiteren, sorglosen Seite, nachmals der liebste Gegenstand seiner Kunst wurde. Den ersten Unterricht in derselben erhielt er in Hamburg von den Gebrüdern Gensler. Mit zwanzig Jahren ging er nach Karlsruhe, wo er bei Descoudres seine Studien drei Jahre lang fortsetzte, und 1860 nach Düsseldorf zu Jordan. Im Gegensatz zu Vautier, den trotz seiner Herkunft das französische Wesen, wenigstens in der Kunst, abstieß, begab sich Geertz 1864 nach Paris, das er nachmals noch mehrfach besuchte, später nach Holland und der Bretagne. Doch fanden diese Studienreisen in seinen Werken nur insofern einen Niederschlag, als er die Natur mit eigenen Augen anschauen lernte und seine malerische Technik vervollkommnete, welche sich namentlich in der plastischen Modellirung alles Körperlichen sehr vortheilhaft von der etwas flauen Art Jordans unterscheidet. In der Darstellung von humoristischen Szenen aus dem Kinderleben erprobte sich zuerst das Talent des Künstlers und fand auch später seinen Schwerpunkt. Die drolligen Bilder »Cernirt«, die »Wacht am Rhein«, »Kapitulirt« und »Folgen des Schularrests«, das hübsche kleine Mädchen, welches im Walde beim Reisisammeln ein Vogelnest mit lebendigem Inhalt gefunden hat und es, von der ängstlichen Vogelmutter gefolgt, davonträgt, — diese Schöpfungen spiegeln zwar am besten die Eigenthümlichkeit des Künstlers wieder; aber von grösserer Bedeutung ist ein 1873 gemaltes Sittenbild aus dem modernen Leben, welches den Schluss einer Gerichtsverhandlung, die »Verurtheilung«, wie der Titel lautet, genauer bezeichnet aber die Abführung des Verbrechers nach dem Urtheilsspruch darstellt. Der Schauplatz ist der Gerichtssaal eines schwäbischen Städtchens. Während die Richter sich durch die eine Thür im Hintergrunde entfernen, wird der in Ketten gelegte Verurtheilte von der Anklagebank an der zweiten Thür vorübergeführt, vor welcher sich Zeugen und Zuschauer drängen. Reuevoll senkt der Verbrecher den Kopf mit einem Seitenblick auf die Gruppe vor den Schranken: den greisen Vater, der



schluchzend sein Antlitz in den Händen birgt, die in dumpfer Verzweiflung vor sich hinstarrende Frau und das weinende Kind. Wenn die Komposition in einigen Theilen auch die Absichtlichkeit des Arrangements, das Streben nach pathetischer Wirkung zu sehr erkennen lässt, so ist das Bild für die Geschichte der neueren Malerei in Düsseldorf insofern wichtig, als es den ersten Schritt aus der Idylle des Dorfes in das Leben, in die sozialen Fragen und Konflikte des modernen städtischen Wesens bezeichnet, indem es gewissermaassen die Brücke von Vautier zu Christian Ludwig *Bokelmann* schlägt, welcher die Düsseldorfer Genremalerei erst vollends aus der ländlichen Luft in den Dunstkreis der rheinischen Fabrikstädte geführt hat.

Am 4. Februar 1844 zu St. Jürgen bei Bremen als Sohn eines Lehrers geboren, musste er sich bei der Abneigung des Vaters gegen den künstlerischen Beruf dem Kaufmannsstande widmen. Nachdem er eine fünfjährige Lehrzeit in Lüneburg durchgemacht, war er noch weitere fünf Jahre bis 1868 in Fabrikcomtoirs in Harburg thätig, ehe er, nachdem sein Vater inzwischen gestorben, seine Studien auf der Akademie in Düsseldorf beginnen konnte. Nach Absolvirung der Vorbereitungsklassen trat er in das Privatatelier von Wilhelm Sohn und erhielt hier so schnelle Förderung, dass er bereits 1873 sein erstes Genrebild »Im Trauerhaus« vollendete, welches ihm auf der Wiener Weltausstellung eine Medaille einbrachte. In diesem Bilde, auf welchem ein greiser katholischer Geistlicher einer weinenden Wittwe den Trost der Religion spendet, und in den zunächst folgenden, welche zumeist humoristische Szenen aus dem Kinderleben (der rauchende Schusterlehrling, der Meister Schuhmacher, welcher einem kleinen Mädchen die Schuhe flickt, die Radschläger, der Gänsemarsch) darstellten, zum Theil aber auch bereits in die Schattenseiten des Lebens hinüberspielten (»Bis in den hellen Tag hinein«, eine 1874 gemalte Wirthshausszene), hielt sich Bokelmann noch auf den von Knaus und Vautier vorgezeichneten Bahnen, sowohl hinsichtlich der Wahl der Stoffe als in Bezug auf die Charakteristik der Figuren. Aber schon im Jahre 1875 that er einen herzhaften Griff in das städtische Volksleben seiner Umgebung mit einer figurenreichen Darstellung »Im Leihhause« (Staatsgalerie zu Stuttgart), in dessen Vorraum sich hinten am Schalter Männer und Frauen mit Bündeln und Packeten drängen. Die einen sind abgefertigt und verlassen, je nach dem Ausfall ihres Geschäfts, niedergeschlagen oder guter Dinge die den meisten wohl bekannte Stätte. Im Vordergrund vertheilt sich das Interesse des Beschauers auf verschiedene Gruppen: zwei alte Mütterchen, welche kummervoll warten, bis an sie die Reihe



gekommen, zwei andere Weiber, welche die aus einem Korbe hervor-
geholten Pfänder besichtigen, ein anscheinend dem fahrenden Künstler-
stande angehöriges Paar, dessen stärkere Hälfte, ein eleganter Stutzer,
erwartungsvoll auf seine das erhaltene Geld nachzählende Dame herab-
blickt, und eine junge blonde Frau mit ihrem Töchterchen, die mit ge-
senkten Augen das Haus verlässt, in welches sie vermuthlich zum ersten
Male durch die bitterste Noth geführt worden ist. Ebenso selbstständig
und von fremden Meistern unbeeinflusst wie bei der Wahl und Behand-
lung des Stoffes zeigte sich Bokelmann auch in der Charakteristik der
zahlreichen Figuren. Da war nichts Konventionelles, kein Ueberrest
mehr von Modellstudium, sondern die Natur, die Wirklichkeit, das Leben
in voller Unmittelbarkeit. Nur der etwas trübe, freilich durch den matt
erleuchteten Raum bedingte Gesamttton, welcher sich wie ein grauer
Schleier auf die Lokalfarben legte, hielt die koloristischen Fähigkeiten
des Künstlers noch gebannt. Sie entfalteten sich aber schon mit grösserer
Kraft auf der »Volksbank kurz vor Ausbruch des Falliments« (1877).
Im grauen Lichte eines trüben Wintertages stehen erregte Gruppen auf
dem Trottoir vor dem Prachtbau der Bank: Herren in Pelzen, elegante
Damen in Sammetmänteln und kostbaren Shawltüchern und Männer aus
dem Volke, Arbeiter, kleine Leute, Hoffnungslosigkeit und verhaltenen
Groll in den finsternen Mienen. Andere, welche sich von der Wahrheit
des Gerüchts selbst überzeugen wollen, drängen die Treppe hinauf und
hinab; auch aus ihren verstörten Mienen liest man dasselbe nieder-
schmetternde Ergebniss heraus. Hier war die Charakteristik der Figuren
noch mannigfaltiger, noch tiefer als auf der Leihhausszene, der Eindruck
der Wirklichkeit noch überzeugender. Was die »Freilichtmaler« zehn
Jahre später der Welt mit vollen Backen als neue Weisheit verkündeten,
war hier bereits mit den einfachsten Mitteln erreicht worden. Waren
die Lokalfarben auf diesem Bilde bei dem kühlen Gesamttton schon zu
voller Geltung gelangt, so steigerten sie sich noch zu einem emailartigen
Glanze in dem »Wanderlager kurz vor Weihnachten« (1878), vor dessen
geöffneter Thür Gruppen von Frauen und Mädchen aus allen Ständen
versammelt sind, neugierig in das Gewühl der Käufer hineinspähend, die
einen noch unschlüssig, die anderen bereits ihre Baarschaft nachzählend.
Diesem gleichsam im Vorübergehen erhaschten Augenblicksbilde aus dem
Strassenleben folgten 1879 die »Testamentseröffnung« (in der Berliner
Nationalgalerie), eine durch geistvolle Charakteristik, durch eine fein ab-
gewogene Komposition, durch novellistischen und psychologischen Reiz
und durch glänzendes Kolorit gleich ausgezeichnete Schöpfung, 1880 die
»letzten Augenblicke eines Wahlkampfes«, wieder ein Strassenbild mit



einzelnen Gruppen, welches das Treiben vor einem Wahllokal, die letzten fieberhaften Anstrengungen aller Parteien mit höchster Lebendigkeit zurückspiegelt, und 1881 die »Verhaftung« einer Frau, welche von einem Gensdarmen aus einem niederen bauerlichen Hause herausgeführt wird, vor welchem die Nachbarschaft und die Strassenjugend eine Corona von theils neugierigen, theils mitfühlenden Zuschauern bildet (im Provinzialmuseum zu Hannover). War hier die Komposition zu einer dramatischen Wirkung zugespitzt, so trat auf den späteren Gemälden Bokelmanns wieder mehr das Interesse an den einzelnen Figuren in den Vordergrund. »Der Abschied der Auswanderer« (1882, in der Dresdener Galerie), »Im Gerichtsvorsaale« (1883), »An der Spielbank in Monte Carlo« (1884) und der »Dorfbrand« (1886) sind Bilder, in welchen der Schwerpunkt nicht so sehr auf die Komposition als auf die Charakteristik der einzelnen oder zu Gruppen vereinigten Personen, also auf das psychologische Moment gelegt ist. Mit gleicher Sicherheit und Schärfe sind dabei die Typen des internationalen Publikums, welches sich in den eleganten Räumen des Spielkasinos bewegt, wie die einfachen Dorfbewohner charakterisirt, welche entweder theils fassungs- und hoffnungslos, theils in unerschüttertem Gottvertrauen das Unglück über sich ergehen lassen oder mit zäher Energie den Kampf mit dem wüthenden Elemente aufnehmen. Auch zu dem letzten grösseren Bilde des Künstlers, einem »nordfriesischen Begräbniss« (1888), ist das Motiv wieder der ländlichen Bevölkerung entnommen, in deren Auffassung Bokelmann ebensoweit von jeder Empfindsamkeit entfernt ist, wie in der Charakteristik der städtischen Arbeiter, des wohlhabenden Bürgerthums und der vornehmen Gesellschaft.

Auf dem Gebiete des städtischen Sittenbildes ist ihm neuerdings in Ferdinand Brütt (geb. 13. Juli 1849 zu Hamburg) ein Nebenbuhler erwachsen, welcher nicht minder glücklich in der Beobachtung des modernen Lebens ist und mit diesem Vorzuge auch eine kräftigere humoristische Ader und eine koloristische Virtuosität verbindet, welche zumeist wärmere Töne anzuschlagen weiss, als diejenige Bokelmanns. Brütt ist kein Zögling der Düsseldorfer Schule, sondern erst seit 1876 in der rheinischen Kunststadt ansässig, nachdem er bis 1870 Lithograph in Hamburg gewesen und dann sechs Jahre lang auf der Kunstschule in Weimar studirt hatte, wo er sich besonders an A. Baur, C. Gussow und F. Pauwels angeschlossen, von denen der letztere wohl den grössten Einfluss auf die Ausbildung seines Kolorits und die energische Art seiner Charakterisirung gehabt hat. In Weimar und in den ersten Jahren seines Aufenthalts in Düsseldorf war er in der Wahl seiner Stoffe noch schwan-



kend. Er wechselte zwischen Humoresken aus dem Bauernleben und Szenen aus dem vorigen Jahrhundert (Gestörte Ruhe; eine Bauerndeputation; die Audienz auf der Treppe; des Landes Hoffnung; die Macht der Töne; die Bittstellerin), und erst zu Anfang der achtziger Jahre griff er in das moderne Leben hinein, in welchem er eine so reiche Fülle von Motiven fand, dass er einen Treffer nach dem anderen herauszog. Das soziale, das kommerzielle und das politische Leben, letzteres freilich nur insoweit, als es sich innerhalb einer Provinzialstadt abspielen kann, zog er gleichmässig in den Kreis seiner Darstellung, wobei er ebensowohl dem Ernste des Lebens, den Kämpfen um Brot, Freiheit und Ehre gerecht ward, als er den humoristischen Beobachter und gelegentlich auch den satirischen Charakterzeichner spielte. Nicht selten tragen seine Bilder das Gepräge eines Kapitels aus einer Kriminalnovelle, wie z. B. »Verurtheilt« (in der Kunsthalle zu Hamburg) und das geistige Gegenstück dazu, »Freigesprochen«, eine figurenreiche Szene auf der Freitreppe eines Gerichtsgebäudes mit der Darstellung eines ergreifenden Wiedersehens (1886), »Die Schuldverschreibung« und »Beim Auswanderungsagenten« (1887), oder sie haben eine politische Spitze, wie der »Bauernprotest« (1883) und die »schwere Wahl« (1887), vor welche ein über seine politische Ueberzeugung noch nicht ins Klare gekommener Urwähler in seinem Wahllokal gestellt ist. Die Mannigfaltigkeit der Charakteristik und die Schärfe der Beobachtung, über welche Brütt verfügt, zeigen sich am glänzendsten in den beiden figurenreichen Bildern »Aus bewegter Zeit« (1883), der Vorlesung einer Siegesdepesche im Sommer 1870 in einem Vergnügungsorte einer rheinischen Stadt, und »An der Börse« (1888), welches letztere einen Blick in den von einer säulengetragenen Galerie umgebenen Vorsaal eines Börsengebäudes gewährt, dessen Besucher gruppenweise in lebhafter Unterhaltung begriffen sind.

Von Angehörigen der älteren Generation der Düsseldorfer Genremaler sind noch Carl Böker (geb. 1836), ein Schüler von Sohn und Schadow, welcher sich besonders in humoristischen Bildern (die kleinen Rekruten, Amor in der Skulpturengalerie, die theure Hotelrechnung) und in Szenen aus dem Kinderleben ausgezeichnet hat; Ernst Bosch (geb. 1834), ein Schüler von Sohn, Hildebrandt und Schadow, welcher die Figuren seiner Szenen aus dem ländlichen Leben und den deutschen Volksmärchen gern mit einer sommerlichen Landschaft und den Thieren des Hauses und des Waldes in Verbindung bringt; Jakob Leisten (geb. 1845), ein Schüler der Akademie, welcher das vornehme Familiengenre und das Kostümbild kultivirt (Werther und Lotte, Besuch bei der Gutsherrschaft,



der Letzte seines Stammes); Otto *Erdmann* (geb. 1834 zu Leipzig), in Dresden und München gebildet und seit 1858 in Düsseldorf ansässig, welcher die Motive seiner mit höchster Eleganz ausgeführten und durch feine Empfindung ausgezeichneten Kostümbilder zumeist der Rokokozeit entnimmt (das Blindekuhspiel, die geheime Botschaft, Liebesorakel, die unterbrochene Klavierstunde, der Verlobungsring, das kranke Prinzesschen); Hugo *Oehmichen* (geb. 1843 zu Borsdorf bei Leipzig), ein Schüler der Dresdener Akademie, welcher sich 1870 in Düsseldorf niederliess und zumeist ernste Szenen aus dem ländlichen Leben mit eindringlicher Charakteristik behandelt hat (die Todesbotschaft in der Galerie zu Wiesbaden, die Schmückung der Kirche vor der Trauung, der Steuerzahlungstag in der Dresdener Galerie, ein Begräbniss in Westfalen); Ernst *te Peerdt* (geb. 1852), ein Schüler von Bendemann, Piloty und Diez, welcher sich besonders durch das tendenziöse Duellbild »Um ein Nichts!« bekannt gemacht hat, Eduard *Schulz-Briesen* (geb. 1831), ein Schüler der Düsseldorfer Akademie, dessen Stärke in der derben Humoreske liegt; Fritz *Sonderland* (geb. 1836), ein Schüler von Hiddemann, und Hermann *Sondermann* (geb. 1832), ein Schüler von Jordan, zu erwähnen, welche letztere gleichfalls mit Humoresken ihre besten Erfolge erzielen.

Eine andere Gruppe von Düsseldorfer Genremalern knüpft sich an Wilhelm Sohn, dessen hervorragende Lehrthätigkeit, wie wir schon früher bemerkt haben (Bd. II. S. 384), einen neuen Aufschwung der Malerei in Düsseldorf herbeigeführt hat. An dem angeführten Ort haben wir auch einen seiner Schüler, seinen Vetter Karl Sohn d. j., charakterisirt. Von den übrigen ist Karl *Hertel* (geboren 1837 zu Breslau) der älteste. Die Stoffe zu seinen Genrebildern entnimmt er zumeist dem fröhlichen Treiben der männlichen Schuljugend, deren Uebermuth er besonders glücklich in einem »Jungdeutschland« betitelten Bilde der Berliner Nationalgalerie (1874), einer Geographiestunde in einer Dorfschule mit dem üblichen Unfug der ungeberdigen Rangen, geschildert hat. Ein vielseitigeres Talent ist Joseph *Scheurenberg* (geboren 1846), welcher sich von 1863—1867 auf der Düsseldorfer Akademie bildete und anfangs unter der Leitung Karl Sohns als Portraitmaler, dann im Anschluss an Wilhelm Sohn als Genremaler hervortrat. Die Stoffe zu seinen zart empfundenen und sorgsam durchgeführten Genrebildern entlehnte er theils dem 16. und 17. Jahrhundert (ein Lied aus alter Zeit, fahrende Spielleute), theils der Rokokozeit (Amüsante Lektüre, Städter des 18. Jahrhunderts auf einer Landpartie), später auch dem modernen Volksleben (der Tag des Herrn in der Berliner Nationalgalerie, die Rückkehr einer Wittve mit ihrer Tochter von der Abendmahlsfeier in der Kirche). Im



Jahre 1879 wurde er als Lehrer an die Kunstschule in Kassel berufen, wo er sich auch mit der Ausführung von allegorischen Gruppen im Treppenhaus des Gerichtsgebäudes auf dem Gebiet der monumentalen Malerei versuchte, damit jedoch über die Grenzen seiner Begabung hinausging. Schon nach zwei Jahren gab er seine Lehrthätigkeit in Kassel auf und siedelte nach Berlin über, wo er sich vorzugsweise der Bildnissmalerei widmet. Zwischen dem Portrait und dem eleganten Familiengenre theilt auch Konrad *Kiesel* (geb. 1846) seine Thätigkeit, welcher seine Kunststudien, um Architekt zu werden, auf der Berliner Bauakademie begann, sie dann als Bildhauer im Atelier Schapers fortsetzte und schon mit einigen Statuetten günstige Erfolge erzielt hatte, als eine Reise in Holland ihn zum Entschluss brachte, es auch mit der Malerei zu versuchen. Nachdem er kurze Zeit bei dem Maler Paulsen in Berlin gearbeitet, ging er nach Düsseldorf und eignete sich dort bei Wilhelm Sohn koloristische Fertigkeiten an, welche er schnell zu höchster Virtuosität, namentlich in der Behandlung von glänzenden Seiden- und Atlasstoffen, entfaltete. Er liebt es, junge Mädchen und Frauen aus der vornehmen Gesellschaft, einzeln oder zu Gruppen vereinigt, in modischer Toilette oder in malerischen Kostümen innerhalb eleganter Räume darzustellen, wobei er nicht so sehr das Hauptgewicht auf den Ausdruck geistigen Lebens oder seelischer Empfindungen in den Köpfen legt, als auf die Harmonie des malerischen Gesamteindrucks, welcher bei sorgfältigster Durchführung des Beiwerks auf festliche Pracht berechnet ist. »Mutter und Kind«, »Auf dem Balkon«, »In der Bibliothek«, der »Geburtsmorgen«, »Atelierbesuch«, »Mandolinata«, »Siesta«, »Petrarcas Laura« sind seine Hauptwerke, denen sich noch zahlreiche Damenbildnisse anreihen, in welchen sich Kiesels koloristische Virtuosität ebenfalls zumeist in der Wiedergabe kostbarer Roben bewährt. Nachdem er noch ein Jahr in München zugebracht, siedelte er 1886 nach Berlin über. — Eine tiefer angelegte Künstlernatur als die genannten Schüler Sohns ist Otto *Kirberg* (geb. 1852), welcher sich seit 1869 auf der Düsseldorfer Akademie gebildet und später seine durch die Theilnahme am deutsch-französischen Kriege unterbrochenen Studien bis 1879 bei Wilhelm Sohn fortgesetzt hat. In diesem Jahre entstand auch sein erstes grösseres Bild »Ein Opfer der See«, in welchem ein tragischer Vorgang aus dem holländischen Schifferleben — die Leiche eines ertrunkenen Seemanns wird seiner jungen Frau und dem greisen Vater ins Haus gebracht — so ergreifend und mit so grosser malerischer Kraft geschildert war, dass das Bild auf der Berliner Ausstellung mit der kleinen goldenen Medaille ausgezeichnet und für die Nationalgalerie angekauft wurde. Kirberg blieb



fortan der Schilderung des nordischen Schiffer- und Fischerlebens treu und brachte schon im nächsten Jahre in den »sorgenvollen Stunden«, welche ein Ehepaar am Bette seines kranken Kindes verbringt, ein Seitenstück von gleicher Tiefe der Empfindung und ebenso grossen koloristischen Vorzügen. In seinen späteren Bildern (eine holländische Kirmesszene, eine ernste Frage, die Lauscherin, der einzige Trost u. s. w.) hat er auch humoristische Töne angeschlagen, ohne jedoch eine so tiefe Wirkung zu erzielen, wie mit seinen Erstlingsarbeiten. —

Die Akademie und das blühende Kunstleben Düsseldorfs haben nicht bloss zahlreiche Landschaftsmaler aus den skandinavischen Ländern angezogen, sondern auch solche nordische Künstler, welche sich der Historien- und Genremalerei widmen wollten. Der älteste und zugleich hervorragendste unter ihnen ist Adolf *Tidemand* (geb. 14. August 1814 zu Mandal in Norwegen), welcher in seinen besten Genrebildern eine ebenbürtige Stellung neben Knaus und Vautier beanspruchen darf*). Er machte seine ersten Studien von 1832—1837 auf der Akademie zu Kopenhagen und ging dann nach Düsseldorf, wo er sich bei Hildebrandt und Schadow zum Geschichtsmaler ausbildete und bereits 1841 mit seinem ersten Bilde »Gustav Wasa redet in der Morakirche zu den Dalekarliern« einen so günstigen Erfolg erzielte, dass er in der Geschichtsmalerei seinen wahren Beruf gefunden zu haben glaubte. Er ging auch 1842 zu seiner weiteren Ausbildung nach München und von da nach Italien und war dann noch eine Zeitlang als Geschichts- und Portraitmaler thätig, bis ihn eine Verkettung von äusseren Umständen auf die Genremalerei führte, in welcher sich seine künstlerische Kraft am wirksamsten zeigen sollte. Wie Blanckarts, welcher, selbst ein Maler, ein paar Jahrzehnte hindurch inmitten der Düsseldorfer Künstlerschaft gelebt hat, berichtet, hatte sich Tidemand erboten, für die Kirche des Erlösers in Christiania ein Altarbild zu malen, zu dessen Ausführung bereits die Mittel vorhanden waren. Aber die maassgebenden Faktoren mochten den Künstler für diese Aufgabe nicht geeignet halten und übertrugen das Bild Eduard Steinle in Frankfurt a. M. Ueber diesen Misserfolg verstimmt, machte Tidemand eine Reise in die Gebirgsthäler Norwegens, »und hier erschloss sich ihm das ganze eigenartige Volksleben eines noch von der Kultur unbeleckten Stammes, dessen Sitten und Gebräuche noch so wenig bekannt und vielleicht niemals malerisch dargestellt waren.« Nach Düssel-

*) Vgl. M. Blanckarts, *Düsseldorfer Künstler. Nekrologe aus den letzten zehn Jahren*, Stuttgart 1877. — Adolf Tidemands *Udvalgte Vaerker*. Radirungen von H. L. Fischer, Christiania 1878. — Dietrichsen, *Adolf Tidemand hans Liv og hans Vaerker*, Christiania 1878.



dorf zurückgekehrt, eröffnete er dort im Jahre 1846 mit den Gemälden »Norwegische Weihnachtssitte«, »Familienszene« (Grossmutter und Enkel nach der Geige des Vaters tanzend) und »norwegische Bauernkirche« die lange Reihe von Sittenbildern aus dem norwegischen Volksleben, in denen er, in Uebereinstimmung mit seinem Charakter, in welchem sich tiefe Frömmigkeit mit einem edlen, gemüthvollen Ernst paarte, vorwiegend solche Motive behandelte, die das religiöse und häusliche, in der Familie und in der Pietät gegen das Alter wurzelnde Leben der norwegischen Landbevölkerung zu einer erschöpfenden Darstellung brachten. Mit grossem Scharfblick hob er neben dem psychologischen auch das ethnographische Moment in der Charakteristik seiner Figuren hervor und gab somit seinen Sittenbildern neben der gegenständlichen noch eine tiefere Bedeutung, welche auch heute noch besteht, da seine koloristische Darstellungsweise nach Kraft, Tiefe und der den Objekten entsprechenden frischen Natürlichkeit und Klarheit strebte. Seine zum Theil mehrfach wiederholten Hauptwerke sind die »Katechisation des Küsters in einer Landkirche Norwegens« (1847), »der Briefleser«, »die Haugianer« (1848, in der Kunsthalle zu Düsseldorf), den Gottesdienst einer religiösen Sekte darstellend, aus deren Mitte einer, über den der Geist kommt, zum Prediger erweckt wird, »Gottesdienst in einer Dorfkirche« (1851), der »Rath der Nachbarin« (1852), der »verwundete Bärenjäger« (1856, in der kaiserlichen Galerie zu Wien), »Frauen in einer Kirche in Dalekarlien« (1857), die »Hausandacht« (1858), der »Wolfsjäger in der Sennhütte, seine Abenteuer erzählend«, und »die Begräbnissfeier in Norwegen« (beide in der Ravené'schen Galerie in Berlin), die »einsamen Eltern« (1859), die »Brautschmückung« (1860), die »Austheilung des Abendmahls in einer Hütte«, die »Brautkrone der Grossmutter« (1865, in der Kunsthalle zu Karlsruhe), die »Fanatiker« (1866), der »Hochzeitszug, der einen Waldbach durchschreiten muss« (1873) und »ein Fischfang« (1875).

Das hohe Ansehen, welches sich Tidemand mit diesen Sittenbildern erwarb, liess ihn auch in den Augen seiner Landsleute zur Lösung solcher Aufgaben befähigt erscheinen, die man ihm früher nicht zugetraut hatte. Da er fast alljährlich die Sommermonate in seiner norwegischen Heimath zubrachte, um dort seine Studien zu machen, flossen ihm Aufträge monumentalen oder dekorativen Charakters in reicher Zahl zu. Der erste war ein Cyklus von zehn auf Zink gemalten, das norwegische Bauernleben in Momenten des Familienglücks und -leids darstellenden Wandbildern für den Speisesaal des Schlosses Oskarshall bei Christiania. Zwanzig Jahre später entstand im Auftrage des Königs von Schweden ein ähnlicher, aber nur auf vier Bilder beschränkter Cyklus aus dem



Volksleben, welcher, als Hochzeitsgeschenk für eine Prinzessin bestimmt, die erste Begegnung der Liebenden, die Brautschmückung, den Brautzug und den ersten Besuch der Eltern bei dem jungen Paare darstellt. Zur religiösen Malerei grossen Stils kehrte Tidemand erst in den sechsziger Jahren zurück, wo er für die Dreifaltigkeitskirche in Christiania ein Altarbild mit der »Taufe Christi« (1869 vollendet) malte. Ihm folgten, ebenfalls für Kirchen seiner Heimath, die »Auferstehung Christi« (1871) und die Einzelgestalt Christi, des Trösters nach den Worten: »Kommet her zu mir Alle, die ihr mühselig und beladen seid.« Diesen religiösen Gemälden wurde zwar »ernste Würde und warme Empfindung« nachgerühmt, aber an ihnen die ideale Auffassung der verehrungswürdigen Personen vermisst, und in diesem Mangel liegt die Grenze der durchaus realistischen Begabung Tidemands, welche dem Künstler selbst verborgen blieb. In die Sage und Geschichte seines Landes griff er auch trotz seiner Erfolge auf dem Gebiete des heimischen Sittenbildes aus eigenem Antriebe zurück. Im Jahre 1864 malte er nach einer alt-norwegischen Sage einen »Zweikampf beim Hochzeitsmahl«, auf welchem die Wildheit leidenschaftlicher Naturmenschen mit grauenhafter Wahrheit geschildert ist, und noch kurz vor seinem Tode vollendete er eine Darstellung der »Landung des Obersten Sinclair, der ein schottisches Hilfskorps den Schweden zuführt, in Romsdaalen 1612«. Er hatte nur die Figuren gemalt, während die landschaftliche Umgebung ein Werk seines Landsmannes Morten-Müller (Bd. II, S. 451) ist, und damit kommen wir auf diejenige Gruppe von Gemälden Tidemands, in welchen er nur die Figuren gemalt hat. Darunter befinden sich einige seiner besten Schöpfungen. Zu der »Brautfahrt auf dem Hardanger Fjord« (1848), dem »Sommerabend auf einem norwegischen Binnensee« (1851, in der Berliner Nationalgalerie), dem »nächtlichen Fischfang« und dem »Leichenbegängniss am Sogne Fjord« (1852) hat Hans Gude, zu den »Lappländern auf der Rennthierjagd« (1873) Sophus Jakobsen die Landschaft gemalt. — Die Hauptthätigkeit seiner letzten Jahre war wieder einem grossen Geschichtsbilde gewidmet. Der König von Schweden hatte ihn mit der Ausführung eines die Gründung Christianias durch König Christian IV. darstellenden Gemäldes beauftragt, und während er sich, mit den Vorstudien zu dieser Arbeit beschäftigt, in Christiania aufhielt, starb er dort am 25. August 1876.

Durch die Erfolge Tidemands ermuthigt, haben noch andere skandinavische Genremaler ihre Ausbildung in Düsseldorf gesucht und dort auch ihren Wohnsitz behalten. Die hervorragendsten der älteren Generation sind Bengt *Nordenberg* (geb. 1822 zu Kompinkulla in der Landschaft Blekingen in Schweden), Ferdinand *Fagerlin* (geb. 1825 zu Stock-



holm) und August *Fernberg* (geb. 1826 zu Stockholm). Der erstere und der letztere kamen ungefähr zu gleicher Zeit (1851) nach Düsseldorf, Fagerlin erst nach 1854. Er war bis dahin Offizier gewesen und nahm dann seinen Abschied, um sich zunächst auf der Akademie seiner Vaterstadt, dann in Düsseldorf bei Karl Sohn und zuletzt bei Couture in Paris in der Kunst weiter auszubilden, welche er schon während seines Militärdienstes betrieben hatte. Er liess sich in Düsseldorf nieder, wo er nach dem Vorbilde Jordans vornehmlich das Leben der nordischen Strandbewohner, der Seeleute und Fischer zum Gegenstande seiner Gemälde wählte, in welchen Ernst und Humor gleichmässig zu ihrem Rechte gelangen. In der Charakteristik ist er energischer, in der Färbung kräftiger und tiefer als Jordan, aber in der Erfindung weniger mannigfaltig und ursprünglich. Aus den Titeln seiner Hauptwerke (die »angehenden Raucher«, die »Eifersucht«, im Nationalmuseum zu Christiania, die »Fischerfamilie«, die »Liebeserklärung«, der »Heirathsantrag«, der »abgewiesene Freier«, der »Besuch bei den Eltern«, der »Besuch bei der Wöchnerin«) lässt sich der Inhalt seines Schaffens erkennen. Bengt Nordenberg, welcher sieben Jahre Zimmermann gewesen war, ehe er sich in Düsseldorf bei Hildebrandt der Malerei widmen konnte, schloss sich in der Wahl seiner Stoffe aus dem Volksleben seiner Heimath mehr an Tidemand an, mit besonderer Vorliebe für dessen ernste, gemüthvolle Richtung, wie seine hervorragendsten Schöpfungen, die »Abendmahlsfeier in einer Dorfkirche« (1854, in der Nationalgalerie zu Christiania), der »Organist in einer schwedischen Dorfkirche« (im städtischen Museum zu Leipzig), die »Ablieferung des Zehnten« (1862), der »Brautzug in Schweden«, der »verwundete Bärenjäger«, »Heuernte in Schweden« (1878) und »Rettung Schiffbrüchiger« (1883) beweisen. August Jernberg fing, wie Tidemand, mit Darstellungen aus der schwedischen Geschichte an, wandte sich aber bald der Schilderung seiner heimischen Landleute zu und entnahm später auch die Stoffe zu seinen meist humoristischen Genrebildern den Rheinlanden und Westfalen. Die Hauptvertreter der jüngeren Generation der in Düsseldorf gebildeten skandinavischen Maler sind Henrik Nordenberg, ein Sohn des oben genannten Bengt, und besonders Hans Dahl, dessen Darstellungen aus dem norwegischen Landleben sich durch ihren frischen, kecken Humor und durch ihre nicht minder frische, bisweilen freilich etwas bunte und glasige Färbung schnell die Gunst des grossen Publikums erworben haben. Im Jahre 1849 zu Hardanger in Norwegen geboren, widmete er sich dem Soldatenstande und war bereits zwei Jahre Offizier gewesen, als er 1873 seinen Abschied nahm und sich auf die Kunstschule in Karlsruhe begab, wo er sich bei Riefstahl



und Gude zum Landschaftsmaler ausbildete. Nach dem Beispiele des ersteren wollte er Landschaft und Staffage in ein Gleichgewicht bringen und zu einem einheitlichen Ganzen verschmelzen. Zu seiner weiteren Ausbildung ging er nach Düsseldorf, wo er unter E. v. Gebhardt und W. Sohn studirte, und trat seit 1876 mit Bildern auf, deren landschaftliche Motive zumeist seiner Heimath entnommen sind, wenn diese in der üppigsten Sommerpracht zur Zeit der Grasernte steht, während die Staffage zumeist von schlanken, jugendlichen Mädchengestalten mit goldblondem Haar und blitzenden, immer lachenden Augen im Verkehr mit jungen Burschen, mit fremden Malern und Touristen gebildet wird. »Ein Naturkind« (1879), eine blonde Schöne mit nackten Füßen, welche unter hellem Gelächter vor einem modellsüchtigen Maler über Stock und Stein davonläuft, war das erste Bild, mit welchem Dahl einen durchgreifenden Erfolg erzielte. Von demselben Geiste schalkhaften Humors sind »Weibliche Anziehung« (1881), das »Damenpensionat auf der Eisbahn« (1883), ausnahmsweise nach Beobachtungen aus der Umgebung Düsseldorfs, das »hinter dem Segel« auf dem Boote belauschte, sich küssende Liebespaar (1884), die »Fahrt über den Fjord«, »Vor der Wahl«, »Zu spät«, ein von der Ueberfahrt ausgeschlossener Bauernbursche mit einem Grasbündel, und die »Ankunft zur Kirche« erfüllt. Gelegentlich hat er auch, wie z. B. in dem »Spiel der Wellen«, der neben einem Boote einhertreibenden Leiche eines ertrunkenen Mädchens, tragische Motive behandelt.

Eine von der vorherrschenden künstlerischen Richtung seiner Landsleute unabhängige und unbeeinflusste Stellung nimmt der Norweger Vincent *Stoltenberg-Lerche* oder, wie er sich selbst nennt, St.-Lerche (geb. 1837 zu Tönsberg) ein. Nachdem er eine Zeitlang auf der Universität zu Christiania studirt hatte, ging er 1856 nach Düsseldorf und bildete sich auf der Akademie zum Architekturmaler aus. Er machte Studienreisen nach Venedig, Holland, Frankreich u. s. w. und malte anfangs Innenräume von Kirchen und Klöstern, die er mit figürlicher Staffage versah, zu welcher ihm in erster Linie Geistliche und Mönche die Motive boten. Allmählig wuchs sich die Staffage aber zu genrebildlicher Bedeutung aus, und schliesslich wurde aus dem Architekturmaler ein geistreicher Charakterzeichner und humorvoller Sittenschilderer, welcher gern fröhliche Gesellschaften bei heiterem Mahl und gutem Trunke in künstlerisch gestalteten oder doch malerisch interessanten Innenräumen aus den letzten zwei oder drei Jahrhunderten versammelt. Die »Klosterbibliothek«, der »Zehntentag im Kloster«, die »Bauhütte des Klosters«, die »Unfehlbare Bowle«, der »Besuch eines Kardinals im Kloster«, »Münchhausen erzählt«, das »Frühstück des Modells«, »Seemannsgeschichten«,



die „Clubisten von Mainz“, „politisirende Spiessbürger“ und der „Zwerg des Königs“ sind die Hauptwerke des Künstlers, in welchen die Menschen des 17. und 18. Jahrhunderts ebenso lebendig in ihrer äusseren Erscheinung und Tracht und nach ihrem inneren Wesen geschildert sind, wie die Klostergeistlichen, die Bierphilister und die Schiffskapitäne unserer Zeit.

Einen ausgezeichneten Spezialisten des Architekturstücks, welcher zu den Hauptvertretern dieses Zweiges der Malerei in Deutschland gehört, besitzt die Düsseldorfer Schule in Adolf Seel (geb. 1829 zu Wiesbaden). Er bildete sich von 1844—1851 auf der Akademie, besonders unter Karl Sohn, und studirte dann ein Jahr lang in Paris. Anfangs hielt er sich an die Darstellung des Inneren von byzantinischen, romanischen und gothischen Kirchen. Nachdem er sich 1864 und 1865 in Italien aufgehalten, beschäftigten ihn vorzugsweise die Markuskirche in Venedig und ihre Kapellen. Seine künstlerische Kraft entwickelte sich aber erst zu voller Reife und Eigenart, nachdem er 1870—71 Spanien, Portugal und die Nordküste Afrikas und 1873—74 den Orient, Aegypten und Palästina bereist hatte. In der Wiedergabe der maurischen und arabischen Baudenkmäler in Verbindung mit einer malerischen Figurenstaffage erreichte er bald eine Virtuosität, welche ihren Höhepunkt ebensowohl in strenger Detaillierung der Ornamentenfülle wie in dem Glanze der koloristischen Gesamtwirkung, in reizvoller Beleuchtung und in poetischer Auffassung findet. Von seinen älteren Werken sind das Innere einer byzantinischen Kirche, der Kreuzgang des Domes zu Halberstadt im Winter und verschiedene Innenansichten von San Marco, von seinen späteren der Löwenhof der Alhambra, ein arabischer Hof in Kairo (1876, in der Berliner Nationalgalerie), ein ägyptischer Harem mit Insassen (1878), aus der Alhambra und Eingang zum Saale der zwei Schwestern hervorzuheben. Eine gleiche Meisterschaft der koloristischen Darstellung wie der sorgsamsten Durchführung der Einzelheiten erreicht Seel auch in seinen Aquarellen (z. B. in dem Inneren der Grabeskirche zu Jerusalem), und gelegentlich hat er auch Einzelfiguren aus dem orientalischen Volksleben, wie z. B. eine Apfelsinen-Verkäuferin, eine Odaliske in einem behaglich ausgestatteten Haremsgemache und einen arabischen Scheikh lebendig und wahr geschildert.

Dass die Bildnissmalerei in Düsseldorf lange Zeit keine ausschliesslich diesem künstlerischen Berufe lebenden Vertreter gefunden hat, sondern nur nebenher von Geschichts- und Genremalern betrieben worden ist, erklärt sich aus der materiellen Lage einer Provinzialstadt. Selbst der Ruhm von Karl Sohns Bildnissen, welche unter seinen Schöpfungen vor dem Urtheil der Nachwelt noch am meisten Stich halten, ist nicht weit über



die Stadtgrenzen Düsseldorfs hinausgedrungen. Erst in neuerer Zeit hat sich ein Düsseldorfer Künstler, welcher die Porträtmalerei als sein Hauptfeld kultivirt, in weiteren Kreisen durch geistvoll und fein charakterisirte Bildnisse bekannt gemacht: Hugo *Crola* (geb. 1841 zu Ilsenburg am Harz), ein Schüler der Akademien von Berlin und Düsseldorf, wo er sich bei Bendemann, Karl und Wilhelm Sohn ausgebildet hat. Schon zu Ende der sechsziger Jahre erzielte er mit männlichen und weiblichen Bildnissen einige glückliche Erfolge, und seit dem Anfang der siebenziger Jahre gelangte die vornehme Auffassung seiner Porträts, welche besonders den weiblichen zu Gute kam, auch auf den internationalen Ausstellungen zur Geltung, obwohl Crolas malerische Technik etwas Befangenes und Schwerfälliges hatte. Aber mit den Jahren überwand er diese Mängel. Sein Kolorit nahm nicht nur an Kraft und Wärme, sein malerischer Vortrag nicht nur an Leichtigkeit und Lebendigkeit zu, sondern er durfte sich sogar, wie z. B. in dem Bildniss eines jungen Mädchens in weisser Balltoilette (1887), welches sich in ganzer Figur von einem lichtgrauen Hintergrunde abhebt, an die Lösung koloristischer Probleme wagen, welche früher das ausschliessliche Vorrecht der französischen Farbkünstler gewesen war. 1877 wurde Crola Lehrer und im folgenden Jahre Professor an der Kunstakademie.

Der hervorragendsten Thiermaler der Düsseldorfer Schule haben wir schon oben (Bd. II, S. 427—428) im Zusammenhange mit den Landschaftsmalern gedacht. Hier ist nur noch Karl *Futz* (geb. 1838 im Dorfe Windschlag bei Offenburg in Baden) zu erwähnen, welcher sich nach abenteuerlich verlebter Jugend seit 1861 in München im Anschluss an Mali, Gebler, Braith u. a. zum Thiermaler ausbildete, aber im Gegensatz zu den genannten Genossen den Hühnerhof und seine Bevölkerung zu seiner ausschliesslichen Domäne erkor. 1867 nahm er seinen Wohnsitz in Düsseldorf, wo er seitdem eine stattliche Zahl von kleinen, mit miniaturenartiger Sauberkeit durchgeführten, sonnenhellen und lebhaft kolorirten Bildern gemalt hat, in welchen er mit liebevollem Eingehen auf Art und Charakter eines jeglichen zahmen Geflügels Leben, Freude, Mühsal und Kämpfe der Hühner, Gänse, Enten, Tauben, Truthühner u. s. w. auf den Höfen, im Felde und am Teichesrand zu schildern pflegt.

10. Die Malerei in Dresden und den übrigen Kunststädten Deutschlands.

Während sich in Berlin, München und Düsseldorf auch unabhängig von den akademischen Pflanzstätten ein kräftiges Kunstleben aus tiefliegenden Wurzeln zu entwickeln und ein fröhliches Gedeihen zu er-