



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-



reichen vermochte, hat in den übrigen grösseren Haupt- und Provinzialstädten Deutschlands die zarte Pflanze der Kunst nur im Schutze der Höfe und der Akademien ein mehr oder minder treibhausähnliches Dasein fristen können. Zu Zeiten haben auch Dresden und Weimar in die allgemeine Entwicklung der deutschen Kunst fördernd eingegriffen. Aber eigentliche Mittelpunkte des deutschen Kunstlebens sind diese Städte niemals in dem Grade gewesen, wie Berlin, München und Düsseldorf. Im Wesentlichen ist die neuere Kunstgeschichte von Dresden, Weimar, Stuttgart, Karlsruhe, Kassel, Leipzig, Frankfurt a. M., Königsberg i. Pr. u. s. w. mit der Geschichte ihrer Kunstakademien und Kunstschulen identisch, und es ist im Laufe dieser Darstellung oft genug hervorgehoben worden, dass die meisten der künstlerischen Kräfte, welche gewisse Abschnitte der neueren deutschen Kunst bestimmt oder sie um einen Schritt vorwärts gebracht haben, dem akademischen Zwange, der künstlerischen Dressur soweit als möglich aus dem Wege gegangen sind. Es kann daher nicht die Aufgabe des Geschichtsschreibers der Kunst sein, auch die Geschichte der Akademien in den Kreis seiner Schilderung zu ziehen. In einem allgemeinen Ueberblick wollen wir, anknüpfend an die Unterrichtsanstalten in den grösseren Städten Deutschlands, nur noch diejenigen, an ihnen als Lehrer wirkenden Maler von Bedeutung erwähnen, welche in unserer Darstellung noch keinen Platz gefunden haben, wobei wir nur die Künstler der neuesten Zeit, bzw. der Gegenwart in Betracht ziehen.

Die im Jahre 1705 als Malerakademie gestiftete, 1764 auf die Ausbildung auch von Bildhauern, Architekten und Kupferstechern erweiterte Kunstakademie in *Dresden* hat in den vierziger, fünfziger und sechsziger Jahren durch die Lehrthätigkeit von Ludwig Richter, Bendemann, Julius Hübner und Schnorr von Carolsfeld eine Zeit hoher Blüthe erlebt. Zahlreiche Schüler sind aus ihr hervorgegangen, mit denen sie nicht nur in der Folge ihre eigenen Lehrerstellen besetzen konnte, sondern die auch an auswärtigen Akademien und Kunstschulen zu Ansehen und Einfluss gelangten. Den Kreis der Genre- und Landschaftsmaler, der sich um Ludwig Richter gruppirt, haben wir schon oben (Bd. II, S. 335) charakterisirt, und dort (S. 338) sind auch die hervorragendsten Schüler Hübners erwähnt worden. Einer der letzteren, Julius *Scholtz* (geb. 1825 zu Breslau), ist gegenwärtig Professor an der Dresdener Kunstakademie. Er ist zumeist als Porträtmaler thätig, hat sich aber in weiteren Kreisen vorzugsweise durch zwei Geschichtsbilder von grosser Lebendigkeit der Darstellung und glänzender, kräftiger Färbung bekannt gemacht, durch das »Gastmahl der Generale Wallensteins« (1861, im Besitz der Verbindung



für historische Kunst) und die »Musterung der Freiwilligen vor Friedrich Wilhelm III. in Breslau« in dem Museum daselbst (grössere Wiederholung in der Berliner Nationalgalerie). Auch hat er sich auf dem Gebiete der monumentalen Malerei durch acht im Jahre 1880 vollendete Wandgemälde aus dem Leben des Herzogs Albrecht in der Albrechtsburg zu Meissen bewährt. Unter den in Dresden gebildeten Schülern Schnorrs ist in erster Linie Hermann *Wislicenus* (geb. 1825 zu Eisenach) zu erwähnen, welcher unter den Künstlern der Gegenwart wohl am treuesten die Eigenart des Meisters bewahrt hat. In seinem siebenzehnten Jahre kam er nach Dresden auf die Kunstakademie und arbeitete anfangs im Atelier Bendemanns, seit 1864 aber, als Schnorr die Direktion der Akademie übernahm, bei diesem, unter dessen Leitung auch seine erste grössere Komposition »Abundantia und Miseria« (Ueberfluss und Elend) entstand (der Karton im Museum zu Leipzig, das später danach ausgeführte Oelbild, um 1852, in der Dresdener Galerie). Schon dieses erste Bild des Künstlers lässt erkennen, dass ihm eine Verschmelzung des hohen und edlen Stils der neudeutschen romantischen Schule mit den Wirkungen, welche das moderne Kolorit zu erreichen gestattet, als oberstes Ziel seines Strebens vor Augen schwebt. Ein Aufenthalt in Italien, besonders in Rom (1854–1857), welcher ihm durch den Grossherzog von Sachsen-Weimar ermöglicht wurde, vertiefte seine ideale Richtung, wobei auch ein enger Verkehr mit Cornelius entscheidend einwirkte. Von der herben Strenge des letzteren hat Wislicenus jedoch nichts angenommen. Auch in den Schöpfungen, welche nach seiner Rückkehr in Weimar stattfanden, wo er zehn Jahre lang seinen Wohnsitz behielt, offenbart sich in erster Linie der begeisterte Romantiker, der Schwung der Komposition mit Adel und Schönheit der Formengebung verbindet. Ausser einer Anzahl von Zeichnungen und Aquarellen allegorischen und geschichtlichen Inhalts schuf er eine Reihe von religiösen Wandgemälden für die Grabkapelle der Grossfürstin Maria Paulowna und für die Kapelle des Weimarer Schlosses, einen Karton mit der Darstellung des Kampfes des Menschen mit den Elementen im Museum zu Weimar und eine Reihe von Kartons mit den Hauptmomenten der Geschichte der deutschen Kunst zur Ausschmückung des Treppenhauses daselbst, die jedoch nicht zur Ausführung gelangt sind. Im Jahre 1868 folgte er einem Rufe als Professor an die Kunstakademie zu Düsseldorf, und hier widerfuhr ihm das Missgeschick, dass beim Brande der Akademie im Jahre 1872 sein Atelier mit sämtlichen Studien und mehreren angefangenen und halb-vollendeten Bildern zerstört wurde. Darunter befanden sich auch vier allegorische Darstellungen der vier Jahreszeiten, welche ihn bereits seit



dem Ende der sechsziger Jahre beschäftigten. Er ging von neuem an die Arbeit und vollendete 1876 den Frühling und den Sommer und im folgenden Jahre den Herbst und den Winter. Es sind vier grosse, jetzt der Berliner Nationalgalerie gehörige Oelgemälde, welche je eine sitzende weibliche Figur mit Kindern unter einem Bogen und mit entsprechendem landschaftlichen Hintergrunde darstellen. In dieser reifsten Schöpfung des Künstlers spricht sich auch sein Streben nach einem blühenden und glänzenden Kolorit in Verbindung mit edler Anmuth und sinnvollem Ernst am stärksten aus. Im Jahre 1877 wurde Wislicenus auch wieder mit einer grossen monumentalen Arbeit betraut, mit der Ausschmückung des grossen Saales im Kaiserhause zu Goslar, nachdem er in einer vorausgegangenen Konkurrenz den ersten Preis erhalten hatte. Er begann diese Arbeit 1879, und man erwartet ihren Abschluss im Jahre 1890. Es ist ein umfangreicher Cyklus von Bildern, welche sich auf eine Längswand, zwei schmale Seitenwände und die Fensterwand vertheilen. Das Mittelbild an der Hauptwand schildert in einer etwas befremdlichen Mischung von allegorischen und realen Elementen die Wiederaufrichtung des neuen deutschen Kaiserreichs, während die sechs grossen Bilder rechts und links von der Mitte bedeutungsvolle Ereignisse aus der Geschichte des alten deutschen Reichs, die zwischen ihnen befindlichen kleineren, zum Theil auf Leinwand gemalten Nebenbilder denkwürdige Momente aus der Geschichte der Goslarer Kaiserpfalz darstellen. In diesen Kompositionen wird noch einmal der Geist der alten romantischen Geschichtsmalerei in der Art Schnorrs und der Düsseldorfer mit seinen Vorzügen und Schwächen lebendig. Die Begabung des Künstlers wurzelt überdies nicht in einer den wirklichen Vorgängen entsprechenden Darstellung geschichtlicher Ereignisse, zu welcher es ihm auch an dramatischer Kraft gebricht, sondern in der poetischen Versinnlichung von tiefen Gedanken und anmuthigen Phantasien, und deshalb sind die Bilder zu deutschen Märchen und Sagen an der Fensterwand des Kaisersaals der am glücklichsten gelungene Theil des ganzen malerischen Schmuckes.

Ein anderer Schüler Schnorrs, Paul *Kiessling* (geb. 1836 zu Breslau), hat seinen Wohnsitz in Dresden behalten, nachdem er sich seit 1855 noch längere Zeit in Rom, Antwerpen und Paris weitergebildet. Er hat mythologische Bilder (Odysseus und die Amme Eurykleia, Venus und Adonis, Raub der Europa), Genrebilder aus dem italienischen Volksleben und Allegorien nach Schillerschen Gedichten gemalt, sich in neuerer Zeit aber vorzugsweise der Bildnissmalerei zugewendet. Sein gediegenes Kolorit, seine elegante, geschmackvolle Auffassung und seine geistvolle Charakteristik lassen erkennen, dass die Einflüsse der französischen und belgischen



Schule bei ihm das Uebergewicht erlangt haben, wofür das anmuthige Bildniß der drei Schwestern in der Dresdener Galerie ein bezeichnendes Beispiel ist. Er ist Professor an der Kunstakademie.

Ein Wislicenus eng verwandtes Talent ist Theodor *Grosse* (geb. 1829 zu Dresden), welcher, ursprünglich Bildhauer, durch Bendemann zur Malerei geführt wurde und von ihm auch seine Ausbildung erhielt. Nachdem er schon mit seinem ersten Bilde, einer »Leda mit dem Schwan« (1852), den Erfolg erzielt, dass es für die Dresdener Galerie angekauft wurde, nahm er unter der Leitung Bendemanns an der Ausführung von dessen Wandgemälden im Kgl. Schlosse zu Dresden Theil und verwerthete dann seine gewonnenen Fertigkeiten in der dekorativen Malerei in der Ausführung von Deckenmalereien im neuen Galeriegebäude und von enkaustischen Wandgemälden im gräflich Solms'schen Schlosse Wildenfels an der Mulde. Diese Arbeit — es sind die geistlichen und weltlichen Tugenden und Szenen aus der Geschichte der Grafen zu Solms zur Darstellung gelangt — trug ihm das Reisestipendium der Akademie ein. Er hielt sich 1858 in Florenz und 1859 in Rom auf, wo er vorzugsweise die monumentalen Malereien der Renaissance und Raffael studirte und auch in Beziehungen zu Cornelius trat. Eine Frucht dieser Studien war das Oelgemälde: der Besuch der drei Engel bei Abraham. In die Heimath zurückgekehrt, fand er bald Gelegenheit, die in Italien gesammelten Eindrücke und Erfahrungen an einem umfangreichen Werke der monumentalen Malerei zu erproben. Aus einer Konkurrenz um die Ausmalung der westlichen Loggia des Lichthofes im städtischen Museum zu Leipzig ging er als Sieger hervor, und in den Jahren 1864—1871 führte er einen Cyclus von mythologischen und allegorischen Malereien aus, welche sich auf die drei Kuppeln, die Zwickel und Bogenfelder sowie auf die Pilaster der Wände erstrecken und denen der Gedanke zu Grunde liegt, »dass die bildende Kunst in den religiösen Vorstellungen ihren idealen Ursprung hat und dass die künstlerische Schöpferkraft des Menschen auf das Walten der göttlichen Schöpferkraft zurückdeutet.« Die dem Künstler eigenthümliche helle Färbung ist besonders der Wirkung der Kuppelmalereien günstig, welche die lastende Schwere der Wölbung glücklich neutralisiren. Im Gegensatz zu Wislicenus legte sich Grosse aber auch in seinen Oelgemälden eine grosse Zurückhaltung hinsichtlich der Farbe auf. Auch als Maler verleugnete er darin den Bildhauer nicht, dass er das Hauptgewicht auf die Strenge der Zeichnung und die Kraft der plastischen Modellirung legte, und diese Einseitigkeit beeinträchtigt den Gesamteindruck seines umfangreichsten Oelgemäldes, der »Landung der Seelen im Büsserlande« nach Dantes »Göttlicher Komödie« (1879, in der Dres-



dener Galerie). Von den übrigen dekorativen und monumentalen Schöpfungen Grosses sind noch die ganz in Raffaelischem Stile gehaltenen Wandgemälde in der Aula der Fürstenschule zu Meissen hervorzuheben, welche die von vier Genien umgebene Gestalt der Wissenschaft, Plato, im Haine Akademos lehrend, Aristoteles im Kreise seiner Schüler und Cicero, gegen Catilina redend, darstellen. Er ist Professor an der Akademie.

Die idealistische Richtung an der Dresdener Kunstakademie vertritt auch Heinrich *Hofmann* (geb. 1824 in Darmstadt), welcher sich seit 1842 auf der Düsseldorfer Akademie bei Hildebrandt und Schadow bildete und 1846 eine Studienreise nach Holland und Belgien machte, wo er an der Akademie in Antwerpen drei Monate lang studierte. Er ging dann nach Paris und lebte von 1847—48 in München und von 1848—1854 abwechselnd in Frankfurt a. M., Darmstadt, Dresden und Prag, wo er theils Bildnisse, theils Geschichts- und Genrebilder (Enzio im Kerker, Romeo und Julia) malte. Seine Studienreise hatte ihn von der Bedeutung der Farbe auch für die Malerei idealen Stils so fest überzeugt, dass er sich in dieser Anschauung nicht wankend machen liess, als er 1854 nach Rom ging und dort mit Cornelius bekannt wurde, welcher im übrigen auf Hofmanns künstlerische Richtung einigen Einfluss gewann. Dies zeigte sich zunächst darin, dass sich Hofmann mit grossem Eifer der religiösen Malerei zuwendete. In Rom entstand das erste Bild dieser Gattung, eine figurenreiche »Gefangennehmung Christi«, welche für die Galerie in Darmstadt erworben wurde, wo Hofmann nach seiner Rückkehr nach Deutschland von 1859—1862 thätig war. Dann nahm er seinen Wohnsitz in Dresden, wo er 1870 zum Professor der Kunstakademie ernannt wurde. Die reifsten Früchte seines Schaffens sind die drei grossen Gemälde »die Ehebrecherin vor Christus« (1869), der »zwölfjährige Jesusknabe im Tempel« (1882, beide in der Dresdener Galerie) und »Christus predigt am See« (1876, in der Berliner Nationalgalerie). Ein hohes, an Raffael geschultes Schönheitsgefühl, eine tiefe, innige Charakteristik der Köpfe, eine wohl abgemessene Komposition, eine edle Harmonie in den Umrisslinien und eine freundliche, hellgestimmte Färbung, die sich in dem zweiten der Bilder an die Venezianer anschliesst, sind die Vorzüge dieser Bilder, an welchen das Andachtsbedürfniss der gebildeten Kreise unserer Zeit eine grössere ästhetische Befriedigung gefunden hat, als an den realistischen Schöpfungen E. v. Gebhardts. Daneben hat Hofmann mit besonderer Vorliebe Szenen aus dramatischen Dichtungen und Stoffe aus der Mythologie behandelt. »Othello und Desdemona«, »Shylock und Jessica«, »Venus und Amor« und »Nympe und Schwan« sind seine Hauptwerke dieser Gattung. Auch hat er sich mit einem Deckenbilde im Vestibül des



Dresdener Hoftheaters, einer Apotheose von Helden des Alterthums, und einem Wandgemälde aus der sächsischen Geschichte in der Albrechtsburg zu Meissen auf dem Gebiete der monumentalen Malerei versucht.

Als Vertreter der malerisch-realistischen Kunstrichtung wirkt seit 1876 der Belgier Ferdinand *Pauwels* an der Akademie. Obwohl er seiner Bildung nach der Antwerpener Schule angehört, darf er in einer Geschichte der deutschen Kunst nicht fehlen, weil er in zwei Lehrstellen zahlreiche Schüler herangebildet und durch diese Schüler einen grossen Einfluss auf die neuere Entwicklung des Kolorismus in Deutschland geübt hat. Am 13. April 1830 zu Eckeren bei Antwerpen geboren, studirte er von 1842 bis 1850 auf der dortigen Akademie, wo er sich besonders an Wappers anschloss, welchem er einen wesentlichen Theil seines koloristischen Könnens verdankt. Seinem Erstlingsbilde »Balduin und seine Tochter Johanna« folgte 1852 ein »Coriolan vor den Thoren Roms«, welcher ihm den grossen römischen Preis einbrachte. Während eines vierjährigen Aufenthalts in Rom fühlte er sich besonders zur Behandlung biblischer Stoffe hingezogen, wandte sich aber nach seiner Rückkehr in die Heimath der niederländischen Geschichte zu, welcher er fortan fast ausschliesslich die Motive zu seinen durch tiefe und energische Charakteristik, durch Grösse der Auffassung und durch ein sattes, ernst gestimmtes Kolorit von sonorem Vollklang ausgezeichneten Gemälden entnommen hat. In Antwerpen entstanden u. a. »die Wittve Jakobs von Artevelde« (1857, im Museum zu Brüssel) und »die Verbannten des Herzogs von Alba« (1861), welche durch den Glanz der koloristischen Behandlung auch in Deutschland so grosse Bewunderung erregten, dass Pauwels 1862 einen Ruf an die Kunstschule in Weimar erhielt, wo er in zehnjähriger Lehrthätigkeit eine stattliche Zahl von jungen Künstlern in die Geheimnisse seiner Palette eingeweiht hat. Sein eigenes künstlerisches Schaffen litt darunter nicht. Neben einigen Bildern aus seiner vaterländischen Geschichte (Lebensrettung Levyn Pyns, Genter Bürger vor Philipp dem Kühnen von Burgund, Szene aus der Verfolgung der Protestanten in den Niederlanden, Königin Philippine den Armen in den Strassen Gents Hilfe spendend), malte er für das Maximilianeum in München ein figurenreiches Ceremonienbild »Ludwig XIV. empfängt die Abgesandten der Republik Genua« und für die Lutherzimmer der Wartburg sieben Szenen aus dem Leben Luthers, aus seiner Jugendgeschichte und aus seiner Mönchszeit, Luther, die Thesen anschlagend, und Luther vor Cajetan. Diese Kompositionen enthalten nur wenige Figuren, sind aber durch die Energie der Auffassung, durch die stilvolle Behandlung der Gewandung und des Beiwerks und die aus der Tiefe der Herzen und Seelen geschöpfte Charakteristik der Figuren



trotz des glänzenden Kolorits von grosser, echt monumentaler Wirkung und von überzeugender geschichtlicher Wahrheit. Im Jahre 1872 gab Pauwels seine Lehrthätigkeit in Weimar auf und kehrte nach Belgien zurück, wo ihm der Auftrag wurde, in einem Saale der Tuchhallen zu Ypern einen von de Groux begonnenen Cyklus von zwölf Wandgemälden mit Darstellungen aus der Geschichte der Stadt zu vollenden. Während er mit dieser Arbeit beschäftigt war, erhielt er abermals einen Ruf nach Deutschland, an die Kunstakademie zu Dresden, welchem er 1876 Folge leistete. Hier führte er u. a. zwei von den Kompositionen für Ypern, »Graf Philipp vom Elsass im Marienhospital zu Ypern« (1877, in der Dresdener Galerie) und »Regentin Johanna von Flandern, am Charfreitag Ypern besuchend, giebt Gefangenen die Freiheit« (1885) in kleinerem Maassstabe und mit Veränderungen in Einzelheiten als Oelgemälde aus und bewährte sich auch wieder in alter Kraft auf dem Gebiete der monumentalen Malerei, indem er für die Aula der Fürstenschule zu Meissen sechs Wandgemälde schuf, welche Karl den Grossen in der Schule, die Pflege der Wissenschaften am Hofe der Mediceer, die Gründung der Fürstenschule durch Kurfürst Moritz, ihre Vollendung durch Kurfürst August, Luther und Melanchthon und ein von den Personifikationen der Stärke und Gerechtigkeit umgebenes Bildniss des Königs Albert von Sachsen darstellen. — Neben Pauwels lehrt bereits einer seiner Schüler, Leon *Pohle* (geb. 1841 zu Leipzig), an der Dresdener Akademie, deren Zögling er selbst bis 1860 gewesen war, ohne dass er jedoch befriedigende Erfolge erzielt hatte. Er ging dann nach Antwerpen, wo er sich in der Malklasse des Prof. van Leries weiter bildete, aber durch die Gemälde von Pauwels so starke Anregungen erhielt, dass er letzterem nach Weimar folgte und bis zum Jahre 1866 dessen Schüler war. Nachdem er Studienreisen nach München, Wien und Paris gemacht, nahm er 1868 seinen Wohnsitz in Weimar, wo er bis zu seiner Berufung nach Dresden im Jahre 1877 als Portrait- und Genremaler thätig war. Der Schwerpunkt seiner künstlerischen Begabung liegt in der Bildnissmalerei. Seine Portraits, unter denen die der Maler Ludwig Richter (im Museum zu Leipzig und in der Berliner Nationalgalerie) und Peschel (in der Dresdener Galerie), des Bildhauers Hähnel und der Königin Carola von Sachsen hervorzuheben sind, zeichnen sich durch geistvolle, tiefeindringende Charakteristik und eine glänzende, kräftige, etwas tief gestimmte Färbung aus.

Die Kunstschule in *Weimar* ist im Laufe unserer Darstellung schon sehr häufig und fast immer in Verbindung mit den besten Namen der neueren deutschen Kunst erwähnt worden. Der Grossherzog Karl Alexander hatte sich nach dem Beispiele seines Ahnen Karl August die Aufgabe gestellt,



noch einmal ein goldenes Zeitalter der Musen in der thüringischen Residenz zu eröffnen, und zwar, um kein Nachahmer zu sein, nicht für die Dichtkunst, sondern für die reizvollste und fasslichste der bildenden Künste, für die Malerei. Er dachte sich anfangs seine Residenz als einen zwanglosen Vereinigungspunkt hervorragender Künstler, die, ein jeder nach seiner Neigung, in voller Freiheit nur ihrem Schaffen leben und durch ihre Schöpfungen auf jüngere Künstler anregend wirken sollten. Genelli und Graf Kalckreuth gehörten zu den ersten, welche nach Weimar berufen wurden, wo bereits Friedrich Preller, Karl Hummel (Bd. II, S. 107), der in der Düsseldorfer Schule und bei Delaroche in Paris gebildete Geschichtsmaler Friedrich Wilhelm *Martersteig* (geb. 1814), welcher zahlreiche Bilder aus der Geschichte der Reformation (Uebergabe der Augsburger Konfession, Luthers Einzug in Worms, Huttens Dichterkrönung in Rom) und des dreissigjährigen Krieges gemalt hat, und andere Künstler thätig waren. Es entwickelte sich bald ein so frisches künstlerisches Leben in Weimar, dass der Gedanke auftauchte, Lehre und Unterweisung in eine feste Organisation zu bringen, und schliesslich eine Kunstschule gegründet wurde, deren Statut, welches der individuellen Freiheit des Lehrers wie des Lernenden den weitesten Spielraum lässt, am 1. Oktober 1860 die Genehmigung des Grossherzogs fand. Die kurze Geschichte dieser Kunstschule zeigt ein doppeltes Gesicht. Auf der einen Seite gelang es dem hohen Begründer und Schirmherrn der Anstalt, eine Reihe der glänzendsten Talente der deutschen und niederländischen Kunst nach Weimar zu ziehen; aber keines von ihnen vermochte in Weimar feste Wurzeln zu fassen. So bietet die Geschichte der Weimarer Kunstschule auf der anderen Seite hinsichtlich des Lehrpersonals das Schauspiel eines beständigen Kommens und Gehens. Unter dem Direktorat des Grafen Kalckreuth (1860—1875) waren A. von Ramberg, die Belgier Pauwels und Charles Verlat, Böcklin, Lenbach, Plockhorst, Thumann, Wislicenus, Baur, Gussow, Max Schmidt, Albert Brendel und Hagen als Lehrer thätig. Abgesehen von dem der belgischen Schule angehörigen Verlat haben wir alle diese Künstler bereits charakterisiert, bis auf den Landschaftsmaler Theodor *Hagen* (geb. 1842 zu Düsseldorf), welcher, seit 1871 Professor an der Kunstschule, nach dem Abgange Kalckreuths bis 1881 als Direktor fungirte. Er war von 1863—1868 Schüler von Oswald Achenbach gewesen und hatte dann Studienreisen in den Alpen und den Gebirgen Mitteldeutschlands gemacht. In seinen Alpen- und Berglandschaften aus der Schweiz, aus der Eifel, seinen Flachlandschaften nach niederrheinischen und holländischen Motiven legte er aber nicht, nach dem Vorbilde seines Lehrers, den Schwerpunkt auf eine poetisch-roman-



tische Stimmung, sondern er suchte bei vorwiegend ernster Haltung des Stimmungscharakters die schlichteste Erscheinung des Naturobjekts festzuhalten, und dieser realistische Zug, welcher übrigens mit einer kräftigen malerischen Darstellung verbunden ist, tritt noch stärker in den Arbeiten seiner Schüler auf, von denen wir einen, Hans *Feddersen*, welcher diesen Realismus bis zur trostlosen Oede gesteigert hat, schon früher (Bd. II, S. 429) kennen gelernt haben. Zwei andere Schüler Hagens, Ludwig Freiherr von *Gleichen-Russwurm* (geb. 1836), ein Enkel Schillers, und Gustav *Koken* (geb. 1850) bewegen sich in derselben Richtung eines nüchternen Realismus, welcher in der Wiedergabe der reizlosesten Naturausschnitte bei trüber, frostiger Frühlings- oder Herbstesstimmung sein höchstes Ziel und in skizzenhafter Andeutung der Einzelheiten und verschwommener Haltung des Ganzen sein malerisches Ideal sieht. Während diese Künstler die Motive zu ihren Landschaften Nord- und Mitteldeutschland entnehmen, hat ein vierter Schüler Hagens Edmund *Berninger* (geb. 1846), welcher später seinen Wohnsitz in München nahm, weite Reisen gemacht und den derben Realismus der Weimarer Schule gerade an solchen Stoffen erprobt, welche bis dahin überwiegend Gegenstände der poetisch-romantischen Naturauffassung und Darstellung gewesen waren. Von seinen Landschaften, welchen zumeist eine intensive, auf grelle Wirkung berechnete Beleuchtung durch Sonnen-, Mond- oder künstliches Licht eigenthümlich ist, sind ein Nachtfest in Venedig, ein venezianischer Kanal am Abend, die Ruinen von Karthago, der Teich Bethesda in Jerusalem, Bazar in Tunis, ein Abend bei Kairo, der Golf von Algier, ein Fest in Neapel, Monaco und der Golf von Salerno die hervorragendsten.

Von 1881 bis 1885 war der schon im Zusammenhange mit der Berliner Schule charakterisirte Thier- und Landschaftsmaler Albert *Brendel* (s. o., S. 263) Direktor der Kunstschule. Da die Verwaltungsgeschäfte mit der Zeit eine Ausdehnung angenommen hatten, die mit künstlerischer Thätigkeit unvereinbar erschien, wurde das Direktorat später nicht mehr an einen Künstler übertragen, sondern in eine rein administrative Stelle umgewandelt. Ausser Brendel und Hagen sind zur Zeit (1889) der Portrait- und Genremaler Max *Thedy* (geb. 1858), ein Zögling der Münchener Akademie, und Graf Leopold von *Kalckreuth*, ein Sohn des Landschaftsmalers und gleichfalls in München gebildet, Lehrer an der Kunstschule. Letzterer ist im Gegensatze zu seinem Vater ein Naturalist von derbstem Schrot, welcher Bauern und Bäuerinnen, Gemüsegärten, Wiesen und Aecker in naturgrossem Maassstabe in der aschgrauen Art der Münchener Freilichtmaler, aber auch Bildnisse in der gleichen nüchternen und empfindungslosen Auffassung malt.



Um dieselbe Zeit, als die Weimarer Kunstschule gegründet wurde, nahm auch die Kunstschule und damit das Kunstleben in *Karlsruhe* einen hohen Aufschwung. Zu Johann Wilhelm Schirmer, welcher von 1853—1863 Direktor der Kunstschule war, gesellten sich 1858 Lessing, 1859 Schrödter. 1864 wurde der Düsseldorfer Gude Nachfolger Schirmers als Lehrer der Landschaftsmalerei und war bis 1880 als solcher thätig. 1871 wurde Riefstahl als Professor an die Kunstschule berufen, und 1875 übernahm er, allerdings nur für kurze Zeit, das Direktorat. Der Düsseldorfer Carl Hoff siedelte 1878 als Lehrer der Kunstschule nach Karlsruhe über, und neben ihm wirken jetzt die aus der Münchener Schule hervorgegangenen Landschaftsmaler Hermann Baisch und Gustav Schönléber. Alle diese Künstler sind bereits innerhalb der Charakteristik der Düsseldorfer und Münchener Schule gewürdigt worden. Es bleibt nur noch der gegenwärtige Direktor der Kunstschule, Ferdinand *Keller*, welcher dieses Amt seit 1880 bekleidet, zu erwähnen übrig. Am 5. August 1842 zu Karlsruhe geboren, erhielt er seine Bildung auf dem dortigen Lyceum, begleitete aber noch vor Abschluss derselben als sechszehnjähriger seinen Vater und älteren Bruder nach Brasilien, wohin beide, Ingenieure von Beruf, zum Strassen- und Brückenbau berufen worden waren. Während eines vierjährigen Aufenthalts daselbst kamen in dem jungen Manne seine künstlerischen Neigungen zum Durchbruch. Er machte Studien nach der tropischen Landschaft, besonders nach der üppigen Vegetationsfülle des brasilianischen Urwalds und begann nach seiner Rückkehr in die Vaterstadt 1862 regelmässige Studien auf der Kunstschule, um sich unter Schirmers Leitung zum Landschaftsmaler auszubilden. Er hat auch damals und später noch brasilianische Landschaften und Waldbilder aus der Umgegend von Rio de Janeiro (u. a. Alexander von Humboldt auf dem Orinoko) gemalt; aber der 1863 erfolgte Tod Schirmers nöthigte ihn, sich zu seiner weiteren Ausbildung nach einem anderen Lehrer umzusehen, welchen er in dem damals in Karlsruhe ansässigen österreichischen Maler Johann *Canon* (eigentlich J. von Straschiripka, 1829—1885) fand. Unter der Leitung dieses ausgezeichneten Koloristen, welcher in seiner malerischen Ausdrucksweise den Glanz der venezianischen Farbenkünstler mit der feurigen Kraft eines Rubens verschmolz, eignete sich Keller eine noch reichere und blühendere Art der Darstellung an. Er wandte sich nunmehr auch der Genre-, Portrait- und Geschichtsmalerei zu und erzielte 1867 auf der Pariser Weltausstellung mit einem »Tode Philipps II. von Spanien« einen ersten grossen Erfolg. In seinem nächsten Geschichtsbilde »Nero beim Brande Roms« (1873), zu welchem er eingehende Lokalstudien gemacht, gerieth er etwas in das Theatralische und hin-



sichtlich des Kolorits in das Fahrwasser Makarts, fand aber die mehr auf das lebhaft Bewegte, auf das Dramatische gerichtete Eigenthümlichkeit seines Talents in der figurenreichen Darstellung des »Sieges des Markgrafen Ludwig Wilhelm von Baden über die Türken bei Salankemen 19. August 1691« (1879, in der Kunsthalle zu Karlsruhe) wieder. Fast gleichzeitig mit diesem Bilde entstand ein Entwurf für den Vorhang des Hoftheaters in Dresden (in der Gemäldegalerie daselbst), welcher ihm in der Konkurrenz den ersten Preis einbrachte und auch zur Ausführung gelangte. In der Mitte thront die Phantasie, eine geflügelte Frauengestalt mit einer Fackel in der Rechten, umgeben von den Vertreterinnen der Geschichte, der Poesie, der Musik, der Tanzkunst und anderen Figuren. In dem oberen Frieze sieht man in Medaillons die Brustbilder von Sophokles, Shakespeare, Molière, Lessing, Schiller und Goethe, im unteren die Bildnisse von Gluck, Mozart, Beethoven, Rossini, Meyerbeer und Wagner. Seine hier bewährte glänzende Begabung für die dekorative Malerei bekundete er auch in einigen Wand- und Deckengemälden für Karlsruher Privathäuser und in einer figurenreichen Komposition für die Aula der Universität Heidelberg, welche die Gründung der Hochschule am Neckar durch einen Triumphzug der Pallas Athene darstellt, die unter dem Vorantritt einer jubelnden Studentenschaar und gefolgt von den berühmtesten Lehrern der Alma mater auf einem römischen Zweigespann an dem Throne des von der Stadtgöttin Heidelbergs gekränzten Kurfürsten Ruprecht vorüberfährt. Die Lebensfülle seiner Gestaltungskraft und die Pracht seines Kolorits halfen ihm glücklich die Schwierigkeiten überwinden, welche in der Verbindung von allegorischen Figuren mit geschichtlichen und realen Persönlichkeiten liegen. Seit Rubens ist es keinem modernen Künstler so gut wie ihm gelungen, Allegorien und Begriffe mit wirklichem Leben zu erfüllen, und er machte sich nach diesem Versuche auch an das Wagniss, wie es Rubens gleichfalls gethan, einen Vorgang aus der neuesten Geschichte, den Einzug Kaiser Wilhelms I. an der Spitze seiner siegreichen Truppen in Berlin, in Form einer Apotheose des greisen Helden unter dem Titel »Kaiser Wilhelm, der siegreiche Gründer des deutschen Reiches« (1888) in symbolisch-allegorischer Auffassung darzustellen. Hier treten die allegorischen Figuren noch stärker in den Vordergrund als auf dem Heidelberger Gemälde. Dem Triumphwagen des sein Schwert in die Scheide stossenden, vom Hermelinmantel umwallten Imperators reitet ein geharnischter Ritter mit dem preussischen Banner voraus. Unmittelbar vor den vier weissen, den Wagen ziehenden Rossen, welche die wilden Männer des preussischen Wappens führen, schreiten die Gestalten der Wahrheit und der Gerechtig-



keit, und über dem Haupte des Kaisers schweben die Siegesgöttin, welche sich anschickt, ihren Liebling mit dem Lorbeerkranze zu schmücken, die Göttin des Krieges und der Genius des Friedens. Zur Rechten des Kaisers reitet der Kronprinz (Kaiser Friedrich), zur Linken Prinz Friedrich Carl und hinter ihm seine drei vornehmsten Paladine, Bismarck, Moltke und Roon, während an den Seiten Soldaten des deutschen Heeres mit den Bannern der deutschen Bundesstaaten jubelnd die Hauptgruppe umgeben, deren architektonischer Hintergrund das Brandenburger Thor bildet. Auch hier ist durch die ungewöhnliche Lebendigkeit der Darstellung, die schwungvolle Komposition und den auf's höchste gesteigerten Glanz des Kolorits zwischen widerstrebenden Elementen eine künstlerische Einheit hergestellt worden. — Von den übrigen Werken Kellers sind noch »Hero und Leander« (1880) und das Bildniss einer Dame in schwarzem Atlaskleide (1883), zwei durch Kraft der Modellirung und durch ein tief-töniges, leuchtendes Kolorit gleich ausgezeichnete Schöpfungen, hervorzuheben.

An der im äussersten Osten des deutschen Reiches gelegenen Kunstakademie, an derjenigen in *Königsberg*, wirkt neben den schon im Zusammenhang mit der Berliner Schule erwähnten Karl Steffek und Max Schmidt (s. S. 177 und S. 251) ein Maler, der sich erst neuerdings durch ein paar herzhaft Griffe in das moderne Leben in weiteren Kreisen bekannt gemacht hat: Emil *Neide*. Im Jahre 1842 zu Königsberg geboren, begann er seine Studien auf der dortigen Akademie, setzte sie dann in Düsseldorf und München bei W. Diez sowie auf Reisen in Belgien, Holland und Oberitalien fort und malte nach seiner Rückkehr in die Vaterstadt zumeist mythologische und allegorische Bilder (die Astronomie in der Universität zu Königsberg, Psyche, von Charon über den Styx geführt, im Museum daselbst, Orpheus und Eurydice und die schon S. 252 erwähnten Wandgemälde nach Motiven aus der Odyssee für die Aula des Gymnasiums zu Insterburg). Einen durchgreifenden Erfolg erzielte er aber erst auf der Berliner Jubiläumskunstausstellung von 1886 mit zwei Bildern, welche sowohl hinsichtlich der Wahl des Stoffes wie der koloristischen Behandlung in vollen Gegensatz zu seinen früheren Schöpfungen traten. Das eine dieser Bilder, die »Lebensmüden«, hat sogar um seines sensationellen Inhaltes willen eine ungewöhnliche Erregung hervorgerufen, die sich freilich zum Theil aus dem Umstande erklären mag, dass in Deutschland nach der statistischen Ermittlung des letzten Jahrzehnts die meisten Selbstmorde unter allen Ländern Europas vorkommen oder doch amtlich verzeichnet werden. Aber auch von rein künstlerischen Gesichtspunkten betrachtet zeigt das Bild eine grosse,



fast leidenschaftliche Kraft und Wahrheit der Charakteristik im Einzelnen und in der Gesamtdarstellung, welche dem Theatralischen der Situation wirksam die Waage halten. Am äussersten Ende einer Landungsbrücke, welche in die wild aufschäumenden Wogen eines Sees oder einer Meeresbucht hineinführt, steht ein elegant gekleidetes Liebespaar in inniger Umschlingung und noch dazu mit einem um beider Hüften geschnürten Strick fest aneinander geknüpft, um durch einen gemeinsamen Sprung in die Fluthen dem tiefen Leide, das sie aus dem Leben gehen heisst, ein Ende zu machen. Nach dem Vorbilde der Franzosen, welche das Aufregende gern noch durch Umfang der Darstellung verstärken, waren die beiden Figuren in Lebensgrösse gehalten. Das zweite Bild, »Am Orte der That«, beschränkte sich auf die gewöhnlichen Verhältnisse eines Genrebildes, fesselte aber ebenso sehr durch den spannungsvollen Inhalt und den koloristischen Vortrag, welcher dem unheimlichen Vorgange glücklich angepasst war. An einem frostigen Herbsttage wird am Rande eines Gehölzes in Gegenwart einer Gerichtskommission und des der That Verdächtigen, welcher von einem Gendarmen bewacht wird, eine Grabung nach der Leiche eines Ermordeten veranstaltet, welche, wie sich aus der schmerzerfüllten Miene des am Rande der Grube knieenden alten Försters schliessen lässt, zu dem erwarteten Ziele geführt hat.

Eine vereinzelte Stellung in der neueren deutschen Malerei nimmt Arthur *Fitger* (geb. 1840 zu Delmenhorst in Oldenburg) ein, welchen wir schon oben (S. 49) als einen Vertreter jener koloristischen Richtung erwähnt haben, die man am kürzesten mit dem Namen Makart kennzeichnet. Es sollte damit nicht gesagt sein, dass Fitger ein Nachahmer Makarts ist. Er hat nur aus denselben Quellen wie jener geschöpft. Er hat sein Kolorit nach Rubens und den Venezianern gebildet, aber, im Gegensatz zu Makart, sich mit weiser Selbsterkenntniss auf dasjenige Gebiet der Malerei beschränkt, welchem diese Kunstrichtung allein gewachsen ist. »Ich konnte von Haus aus, so sagt er in einer Schilderung seines Entwicklungsganges*), niemals anders empfinden und konzipiren als dekorativ-monumental.« Die Anfänge seiner Studien liessen sich freilich ganz anders an. Er begann sie auf der Akademie zu München, wo ihn der Geist von Genelli und Cornelius so hinriss, dass er von sich sagen konnte, in seinem Herzen habe »die erlöschende Flamme des Cornelianerthums vielleicht mit ihren

*) In der Zeitschrift »Die Kunst für Alle« (Erster Jahrgang S. 182). Nicht minder fruchtbar als seine malerische Produktion ist Fitgers Thätigkeit als lyrischer und dramatischer Dichter und Uebersetzer. Seine Dramen, von denen »Die Hexe« die zahlreichsten Aufführungen erlebt hat, zeichnen sich durch einen dämonisch-phantastischen Grundton aus.



letzten Zuckungen geclackert, ehe sie ganz verstarb.« 1861 begab er sich auf die Akademie zu Antwerpen, wo er anderthalb Jahre studirte, und im Oktober 1863 nach Rom, wo er zwei Jahre blieb, ohne jedoch über seine eigentliche Begabung völlig ins Klare zu kommen. Nach einem Aufenthalt in Wien kehrte er 1866 in die Heimath zurück, und hier erhielt er endlich den ersten dekorativen Auftrag, einen ornamentalen Kinderfries und ein den Zug der Nacht und der Träume darstellendes Wandgemälde für ein Schloss in Ostfriesland. 1869 liess er sich in Bremen nieder, und hier entfaltete sich sein Talent durch die Ausführung zahlreicher dekorativ-monumentaler Malereien, in welchen Allegorisches und Mythologisches, Phantastisches und Humoristisches glücklich gemischt sind, schnell zu voller Reife. Die »Geschichte des verlorenen Sohnes und des barmherzigen Samariters« in der Rembertikirche, die »Entwicklung der deutschen Kultur« im Rutenhof, die dekorativen Oelgemälde im Rathskeller, die fünf Erdtheile im Festsale des Hauses »Seefahrt«, die Wandgemälde im Reichspostgebäude und im Treppenhause der neuen Börse, sämmtlich in Bremen, die Wandgemälde in der Kunsthalle zu Hamburg und die Malereien in den Salons der neuen Dampfer des Norddeutschen Lloyd sind die Hauptwerke, welche der phantasievolle Künstler für öffentliche Räume ausgeführt hat.

Beim Abschlusse dieses Ueberblicks über die Hauptpflegestätten und die Hauptrichtungen der deutschen Malerei der Gegenwart ist es verlockend, aus den vielfach in einander und gegen einander fliessenden Strömungen, denen wir im Verlaufe unserer Darstellung begegnet sind, eine überwiegende Tendenz, ein auf feste und erreichbare Ziele gerichtetes Streben herauszudeuten und das Gesamtbild mit einem frohen und hoffnungsvollen Blick in die Zukunft abzuschliessen. Aber eine solche erfreuliche Schlussapothese liesse sich nur in Szene setzen, wenn man den geschichtlichen Thatfachen Gewalt anthun wollte. Während die beiden ersten Jahrzehnte dieses Jahrhunderts nur das Gegenspiel der klassischen und romantischen Kunstrichtung zeigten, die sich schliesslich zu einer höheren Einheit verschmolzen, gewährt das vorletzte Jahrzehnt den Anblick heftiger Kämpfe, deren Ziel menschlicher Voraussicht gänzlich verhüllt ist. Von allen Seiten, nicht bloss auf den Gebieten der Kunst, sondern auch auf dem weiteren Felde der Jugenderziehung und Volksbildung, erhebt sich ein Sturmhauf gegen alles, was den Anstrich des Klassischen und des Romantischen hat, und es ist nicht zu verkennen, dass die Herrschaft der klassischen wie der romantischen Richtung in Kunst und Leben gebrochen ist. Aber noch hat man nichts ge-



gefunden, was den Gebilden der Kunst mit dem neuen Inhalt zugleich eine neue Form zu geben vermag. Man spricht von Realismus und Naturalismus, man will nur die Natur und nichts als die nackte Natur und glaubt in der »Freilichtmalerei« das allein berechtigte Darstellungsmittel gefunden zu haben. Mit philosophischen Begriffen, unter denen sich ein Jeder etwas anderes denkt, und mit den Schlagworten der Ateliers gründet man jedoch keine neuen Malerschulen und eröffnet man keine neuen Richtungen der Kunst. Was aber weniger tröstlich ist, als der Mangel an greifbaren oder erkennbaren Zielen, ist das Fehlen bahnbrechender Talente. Die Helden der fünfziger, sechsziger und siebenziger Jahre, welche unsere Genre- und Landschaftsmalerei zu höchster Blüthe entfaltet, unser Volksthum für die Kunst erobert, unsere Heimath für die Malerei entdeckt haben, sind ins Grab gesunken oder sie haben ihre Kräfte in der unablässigen Produktion, welche der Bedarf und die Noth des Tages fordern, erschöpft. Und der junge Nachwuchs mit seinen neuen Bestrebungen, mit seinen Umwälzungstheorien und grossen Verheissungen? Der volltönenden Worte genug und genug auch der bemalten Leinwandflächen, auf welchen unter überreichlichem Wortschwall herzlich wenig gesagt ist. Aber die wirklich grossen Thaten sind ausgeblieben, und nach den Erfahrungen der letzten Jahre ist nicht zu erwarten, dass bereits die nächste Zukunft den lang ersehnten, neuen Aufschwung der deutschen Malerei oder eine völlige Umwälzung auf Grund der neuen Lehre vom Naturalismus und der Freilichtmalerei herbeiführen wird.

