

48484
III

Os. M. Ackenbach

J. HEINRICH SCHMIDT / OSWALD ACHENBACH

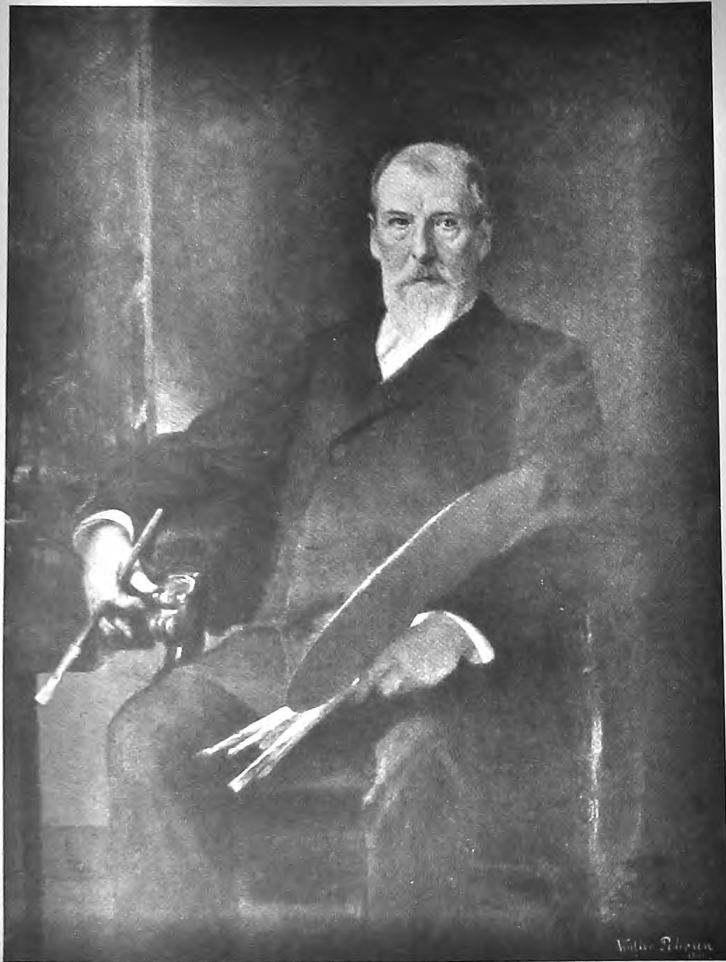


Bild 1 Walter Petersen, Oswald Achenbach, Bildnis aus dem Jahre 1899

J. HEINRICH SCHMIDT

OSWALD
ACHENBACH

1944

VERLAG L. SCHWANN · DÜSSELDORF

Zum Geleit

Der Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen hat seit seiner Gründung im Jahre 1829 der Kunst der Gegenwart zu dienen gesucht, indem er Brücken zwischen dem Künstler und dem Kunstfreund schlug, die sich in jeder Hinsicht bewährt haben. Er hat sich dabei nicht auf eine bloße Mittlertätigkeit, den Verkauf von Gemälden und die Vermittlung von Aufträgen beschränkt, sondern auch an der Entwicklung des heimatlichen, insbesondere des Düsseldorfer Kunstschaaffens tatkräftigen Anteil genommen. Das ist geschehen, indem Aufgaben gestellt wurden für die Monumentalmalerei und die Denkmalplastik oder andere Kunstwerke, die dann in öffentlichen Besitz übergingen. Daneben hat der Kunstverein laufend Veröffentlichungen, besonders über die Kunst des 19. Jahrhunderts gefördert, um Stoff zur Geschichte der Kunst dieses Zeitalters zu sammeln, in dem wesentliche Grundlagen für die Düsseldorfer Kunst geschaffen wurden. Nach Schaar Schmidts zusammenfassendem Werk über die Geschichte der Düsseldorfer Malerei hat sich besonders Professor Dr. Karl Koetschau, der verdienstvolle Schöpfer der Städtischen Kunstsammlungen, der Aufgabe angenommen, bedeutsame Künstlerpersönlichkeiten, wie Peter Cornelius und Alfred Rethel, in Einzeldarstellungen zu behandeln und mit seinen Mitarbeitern wenig bekannte Ausschnitte der Düsseldorfer Kunstgeschichte, wie etwa die Düsseldorfer Malerei der Biedermeierzeit oder die graphischen Künste, in allgemein verständlichen Darstellungen dem Kunstfreund zugänglich zu machen. Diese Bücher haben wesentlich zur Vertiefung der Arbeit des Kunstvereins beigetragen und sich bei unseren Mitgliedern allgemeinen Interesses erfreut. So glauben wir auch mit einer freundlichen Aufnahme des vorliegenden neuen Buches rechnen zu können aus der Feder von Professor Dr. J. H. Schmidt, des Mannes, der nach dem Tode unseres unvergeßlichen Gustav Lomnitz in schwerer Kriegszeit die Geschäftsführung des Kunstvereins übernommen hat. In sachkundiger Darstellung und liebevoller Sammlung wird uns in dem Buch eine Übersicht über das Lebenswerk von Oswald Achenbach gegeben, des Künstlers, der, obwohl er seine Motive im sonnigen Süden suchte, eng mit unserer niederrheinischen Kunststadt verbunden blieb, und den die Düsseldorfer besonders in ihr Herz geschlossen haben. Wenn trotz aller Widerwärtigkeiten und Hindernisse die Herausgabe gelungen ist, so geben wir der Zuversicht Ausdruck, daß Oswald Achenbach, dieser begnadete Kündler des Zaubers des Sonnenlichts, uns heute, da der Feind durch seine ruchlosen Fliegerangriffe den heimatlichen Himmel zu verdunkeln sucht, und auch unsere liebe alte Arbeitsstätte zerschlagen hat, erst recht den Mut und die Kraft stärkt für die weitere Erfüllung unserer Aufgaben.

Düsseldorf, im August 1943.

Dr. Jarres,

Vorsitzer des Kunstvereins für die Rheinlande und Westfalen.



48484

III

Vorwort

Oswald Achenbach hat sich als Mensch und als Künstler einer verhältnismäßig beständigen Wertung erfreut. In Künstlerlexiken, Betrachtungen der Kunstgeschichte des 19. Jahrhunderts, Ausstellungen und Zeitschriften wurde ihm gebührende Aufmerksamkeit geschenkt. Es ist das Verdienst von Professor Dr. Karl Koetschau, dem die Stadt Düsseldorf den Aufbau ihrer Kunstsammlungen verdankt, in Ausstellungen, Vorträgen und Aufsätzen die Grundlagen dafür geschaffen zu haben, daß man sich einen Überblick über das Lebenswerk dieses Düsseldorfer Meisters verschaffen kann. Es wäre sehr viel leichter gewesen, in unmittelbarem Anschluß an diese Vorarbeiten den Stoff für eine umfassende Betrachtung zu sammeln. Zahlreiche wichtige Gemälde, Studien, Aquarelle, Zeichnungen und Skizzenbücher, die damals noch im Besitz der Kinder des Meisters waren, sind mittlerweile in die Hände der folgenden Generationen übergegangen. Vieles gelangte in den Kunsthandel und in Privatbesitz. Die Sicherungsmaßnahmen infolge des Krieges haben dazu beigetragen, daß die meisten Kunstwerke schwer zugänglich sind. Auf die Herstellung neuer farbiger Aufnahmen mußte man daher verzichten. So kann diese Betrachtung über das Werk Oswald Achenbachs nicht abschließend sein. Wenn sie als Vorarbeit für die weitere Forschung und als bescheidener Beitrag zur Kunstgeschichte des 19. Jahrhunderts dient, so ist ihr Zweck erfüllt.

Besonderer Dank gebührt allen, die diese Arbeit gefördert haben. Es ist unmöglich, sie einzeln aufzuführen. Frau Martha von Achenbach, Berlin, und Frau Carola Pietzcker-Sieglin, Tübingen, mögen den Dank entgegennehmen für alle, die das Vermächtnis des Meisters hüten, Herr Geheimrat Professor Dr. Paul Clemen, Herr Professor Dr. Leo Bruhns, Direktor des kunsthistorischen Instituts des Deutschen Reiches in Rom, und Herr Professor Dr. Hans Kauffmann für alle, die zur Förderung dieser Arbeit und zur Klärung wissenschaftlicher Fragen beitrugen, Herr Professor Dr. Paul Ortwin Rave, Berlin, Nationalgalerie, und Herr Direktor Dr. H. W. Hupp, Düsseldorf, Städtische Kunstsammlungen, für alle, die den Museumsbesitz zugänglich machten, Herr Direktor H. Boß, Düsseldorf, Landesbildstelle Niederrhein, für alle, die photographische Aufnahmen herstellten. Der Verlag Velhagen und Klasing hat in dankenswerter Weise die Klischees zu den Farbdrucken zur Verfügung gestellt. Trotz aller Widerwärtigkeiten, mit denen man bei der Drucklegung zu kämpfen hatte, hat sich der Verlag L. Schwann des Buches mit einer besonderen Sorgfalt angenommen.

Düsseldorf, im August 1943.

J. Heinrich Schmidt

Inhalt

Herkunft, Lehr- und Wanderjahre	7
Die ersten Studienreisen in die römische Campagna und nach Neapel (1850 u. 1857)	13
In Düsseldorf nach der Mitte des Jahr- hunderts	54
Die Höhe und der Herbst des Lebens . . .	90
Schrifttum	145
Verzeichnis der Abbildungen	148

Herkunft, Lehr- und Wanderjahre

Nach den Forschungen von Marie Luise Achenbach und Prof. Dr. R. Bertelsmann über die Vorfahren der Brüder Achenbach war der älteste nachweisbare Ahne Hermann Achenbach als Bürger in Siegen ansässig und wurde dort 1616 als Mitglied der Weberzunft aufgeführt. Er soll um 1635 gestorben sein. Seine Nachkommen waren Schulmeister und evangelische Pfarrer in Siegen und schließlich Pfarrer, Großkaufleute und Seidenfabrikanten in Elberfeld und Kettwig. Der Vater Oswald Achenbachs, Hermann Friedrich Jakob Achenbach, wurde in Kettwig an der Ruhr am 12. November 1793 geboren und starb nach Familiennachrichten im Jahre 1849 in Düsseldorf. Er hat als Großkaufmann und Fabrikant in Kassel gewirkt, war als Buchhalter in einer Buchhandlung Bethmann-Hollwegs in Käfertal bei Mannheim tätig, dann als Miteigentümer einer chemischen Fabrik in Petersburg und hat sich geschäftlich auch in München und Düsseldorf umgetan. Die Mutter Oswald Achenbachs, Christine Rosine Zülch (geboren am 27. 6. 1797, gestorben am 15. 1. 1868), stammte aus einer angesehenen Kasseler Industriellenfamilie. Ihr Vater hat sich in der Kunstpflege Kassels einen Namen gemacht, indem er einen großen Teil wertvoller Graphik aus dem Besitz des Fürstenhauses von Hessen-Kassel erwarb, die König Jerome, als Bruder Napoleons damals König von Westfalen, versteigern ließ, um auf diese Weise seine finanziellen Verhältnisse aufzubessern. Andreas Zülch stellte die Zeichnungen, Kupferstiche und Radierungen dem Landgrafen von Hessen-Kassel kostenlos wieder zur Verfügung und trug so wesentlich zum Grundstock des Kupferstichkabinetts der Kasseler Gemäldegalerie bei.

Im Jahre 1823 übersiedelte Hermann Achenbach nach Düsseldorf, wo er im Hause Rönz in der Nachbarschaft von Schloß Jägerhof eine Essigfabrik und Bierbrauerei betrieb, mit der eine Gastwirtschaft „Zum schwarzen Walfisch“ verbunden war. Peter Cornelius, der Kupferstecher Schäfer, der Musiker Norbert Burgmüller und andere Künstler sollen dort verkehrt haben. In der Brust Hermann Achenbachs stritten Unternehmertum und Romantik. Er hat als Liebhaber gezeichnet, gemalt und musiziert. Er hat Werke von Thomas von Kempen in deutsche Hexameter übertragen und sich auch sonst in der Dichtkunst versucht. Die Kunststadt am Niederrhein hat diesen Neigungen offenbar besonderen Auftrieb gegeben. Geschäftliche Pläne und Abenteuerlust führten ihn nach Dänemark, Schweden, Norwegen, Rußland und Amerika. Über eine Reise nach Schweden und Rußland, die er zu Schiff von Düsseldorf aus unternahm, hat er Erinnerungen aufgezeichnet. Die Achenbachs und auch die Zülchs gehörten der evangelisch-reformierten Kirche an. Die Mutter Oswald Achenbachs soll beim Anblick einer Prozession, die ihr begegnete, als sie ihre elfjährige Tochter durch den Tod verloren hatte, im Jahre 1832 den Entschluß gefaßt haben, zur katholischen Kirche überzutreten. Sie hoffte, so leichter über den Schmerz hinwegzukommen. Die beiden Söhne Andreas und Oswald folgten ihrem Beispiel. Der Vater weilte damals in Rußland.

Der im Jahre 1815 in Kassel geborene älteste Sohn Andreas wurde mit 12 Jahren als Schüler in die Staatliche Kunstakademie aufgenommen und hat sich dort bei Kolbe und Schirmer die Grundlagen für seine Kunst erworben. Im gleichen Jahre 1827, als Andreas die Akademie bezog, wurde Oswald am 1. Februar im Hause Rönz geboren. Kurze Zeit darauf zog die Familie in das Haus Neustraße 5 nahe beim heutigen Grabbeplatze, auf dem später die Kunsthalle errichtet wurde. Dort am Rande der Altstadt wuchs Oswald Achenbach heran. Er hat

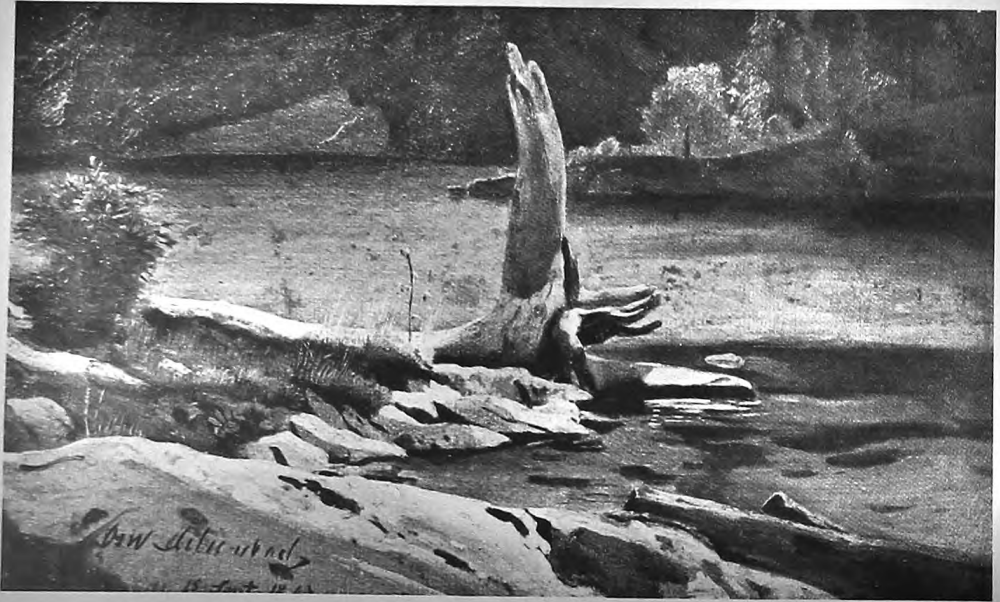


Bild 2. Am Königssee

seine Jugend zum Teil in Düsseldorf, zum Teil in München verlebt, wohin es seinen Vater immer wieder zog, nachdem er seine Brauerei in Düsseldorf aufgegeben hatte. Er ging in München zur Schule. Während Andreas Achenbach seinen Vater in die nordischen Länder begleitete, führten Oswald die ersten Reisen nach Oberbayern und in die Schweiz.

An der Düsseldorfer Akademie, die er wie sein Bruder im Alter von 12 Jahren im Jahre 1839 bezog, wurden ihm die Wege zur Kunst erschlossen. Unter Wilhelm Schadow, der seit Peter Cornelius' Übersiedlung nach München die Geschicke der Akademie in Händen hatte und der auch das öffentliche Kunstleben stark zu bestimmen versuchte, erschöpften sich die Bemühungen um die Malerei in den von den Nazarenern auf den Schild erhobenen Idealen; man ging auf die Kunst vor Raffael zurück. Der Akademiedirektor hat sich aber den neuen künstlerischen Zielen in der Landschaftsmalerei nicht verschließen können und dieses Gebiet mit Johann Wilhelm Schirmer in den Lehrplan der Akademie aufgenommen, nachdem Karl Friedrich Lessing bedeutsame Grundlagen dafür geschaffen hatte. Schüler Johann Wilhelm Schirmers war auch Andreas Achenbach, der ältere Bruder Oswalds. Während Lessing Romantiker war, Schirmer der heroischen Landschaft, wie Reinhart und Joseph Anton Koch sie prägten, Wesentliches verdankte, führte Andreas Achenbach in einer tiefgründigen Auseinandersetzung mit der holländischen Landschaft der Ruysdael, Hobbema u. a. die nordische Küstenlandschaft und das Seestück wieder in die deutsche Kunst ein und wurde zu einem der stärksten Verfechter realistischer Grundsätze in der Landschaftsmalerei.

Andreas Achenbach gehörte zu den Künstlern, die mit Alfred Rethel aus Protest die Akademie verließen. Wie die Realisten fühlten sich auch die Künstler, die um einen schöpferischen Idealismus rangen, ein Arnold Böcklin und Anselm Feuerbach, die damals mit großen Hoffnungen



Bild 3 Gebirgsgipfel bei Torbole

nach Düsseldorf kamen, durch die Grundsätze Schadows, der sich päpstlicher als der Papst gebärdete, vergewaltigt. Trotzdem haben beide, jener bei Schirmer, dieser bei Karl Ferdinand Sohn, der damals seine beiden Leonoren schuf, bleibende Anregungen empfangen.

Auch Oswald Achenbach verdankt seinen Lehrern in der Akademie viel. Er gehörte allerdings zu jenen Künstlern, die mit unbefangenen, offenem Sinn in die Welt sahen und ihre persönliche Art nicht durch irgendwelche Lehrmeinungen beeinträchtigen ließen. Oswald Achenbach soll zwar nur 1839—1841 die Zeichenklasse besucht haben und von seinem Bruder in die Malerei eingeführt worden sein. Aus seinen Jugendwerken geht aber hervor, wie sehr er neben seinem Bruder Schirmer verpflichtet war. Die Skizzenbücher aus den ersten Jahren seiner Entwicklung geben Zeugnis davon, welch vielfältige Landschaftsstudien der Künstler draußen in der freien Natur getrieben hat. In Flingern, im Bilker Busch, in der Wolfsschlucht, im Grafenberger Wald, im Neandertal und an vielen anderen Stätten der nächsten Umgebung Düsseldorfs hat der werdende Künstler nach der Natur gezeichnet. Die Wolfsschlucht im Grafenberger Wald soll der Zehnjährige schon mit Ölfarben auf eine wohlvorbereitete Holztafel gemalt haben. Das „Innere eines Waldes“ führt offenbar in dieselbe Gegend und ist vielleicht einige Jahre später entstanden. Aus dem Jahre 1840 ist ein Skizzenbuch des Dreizehnjährigen erhalten. Ein mit Pfannen gedecktes Haus im Bilker Busch, ein Stall aus Holzlatten mit Pfannendach, ein Fachwerkhaus in Flingern, einzelne kahle Bäume, ein gotisches Fenster, Köpfe eines jungen Mannes und eines Mädchens mit Strohhut, der Kopf einer Bulldogge eröffnen das Buchlein, um dann in das Schweizer Hochgebirge zu führen. Die Wassermühle am Bach, das Dorf im tiefen Tal, das Hochgebirge am Genfer See, der Daubensee, der Thuner See, das Gebirgsdorf S. Ogen bei Estrubel und Escholsmatt, der Gießbach, die Alm mit Sennhütten, das Hospiz auf dem Großen St. Bernhard, der Montblanc geben in diesem Skizzenbuch Aufschluß über die Reise. Oswald Achenbach begann schon früh für die Landschaft wichtige Einzelstudien zu machen nach Geröll und Felsen, nach Büschen und Bäumen und auch nach Menschen, die zum Teil

als Karikatur erfaßt wurden. In einem Skizzenbuch des Jahres 1843 begleitet man den Sechzehnjährigen durch Oberbayern. Im August und September dieses Jahres hat er am Schliersee, am Wilden Kaiser, in Kufstein, am Achensee, in Berchtesgaden, Salzburg und Innsbruck, am Karwendel und am Untersberg, auf der Jachberger Alm und im Schloßhof zu Madzen gezeichnet. Das Büchlein enthält außerdem einige figürliche Studien, Bauernpferde, die angeschnitten in der Gebirgslandschaft stehen, einen Maler, der unter dem Sonnenschirm auf einem Klappstühlchen sitzt und zeichnet, einen badischen Bauern (das Blatt ist „Heidelberg“ bezeichnet), den Kopf einer Bäuerin, der wieder seine Neigung zur Karikatur erkennen läßt. Zwischen 1843 und 1848 malte er am Königssee (Bild 2) und an vielen anderen Stellen die Alpenlandschaft (Bild 8—11). Im Jahre 1846 zeichnete er im Lahntale die Burg Runkel und die hinter den mächtigen Felsklippen in der Ferne verschwindenden Türme von Dietkirchen (Bild 7).

Im Jahre 1845 sah der Achtzehnjährige zum ersten Male die Sonnenseite des großen Urgebirges, das Deutschland von Italien trennt. Skizzenbücher und zahlreiche Studien geben Auskunft über diese Fahrt, die von München über Seeshaupt, Mittenwald, Innsbruck und den Brenner an den Gardasee ging. Der Gardasee mit Torbole (Bild 3 und 5), wo auch Goethe von der Skaligerburg Malcesine aus die Landschaft zeichnete, der Monte Baldo und Monte Cenere sowie der Leccosee genannte Teil des Comer Sees waren offenbar die Ziele dieser Reise. Wie aus den Aufzeichnungen hervorgeht, scheint er auch in Verona, Padua, Vicenza und Venedig gewesen zu sein. Aus den Skizzenbüchern der Jahre 1840 und 1843 und anderen in den folgenden Jahren entstandenen Zeichnungen kann man sich davon überzeugen, wie schwer es ist, das Einzelne zu einer einheitlichen Gesamtschau der Landschaft zusammenzufassen und umgekehrt über dem neuen Landschaftserlebnis nicht das Studium der eigentümlichen Einzelgebilde zu vernachlässigen. Der werdende Künstler hat im bayrischen und italienischen Alpengebiet bedeutsame Anregungen für die einheitliche Gestaltung einer Landschaft empfangen. Er hatte einen aufgeschlossenen Sinn für die Stimmungswerte, die durch die Tages- und Jahreszeiten bedingt sind. Der Abend in den bayrischen Bergen mit den plötzlich in Dämmerung versinkenden bewaldeten Felsgründen, den beleuchteten Tannenwipfeln und fernen Graten und Gipfeln des Urgebirges, über denen eine lichte Wolke schwebt (Bild 10), kann das ebenso sinnfällig vor Augen führen wie der Hain alter Bäume am Bach im Alpenvorland, aus dessen Schatten man auf ein in der Sonnenglut wogendes Kornfeld sieht und weiter bis in die blauen Berge am Horizont (Bild 9). Über dem „Seeufer“ der Bremer Kunsthalle leuchtet das milde Licht des Mondes (Bild 6).

Der Künstler bekam in den italienischen Alpen eine zunehmende Sicherheit, das Gefüge der Landschaft zu erschließen. Während im Norden die Struktur des Gebirges durch die Wälder und Matten zum Teil weitgehend verhüllt wird, tritt sie in der italienischen Alpenlandschaft stärker unter der Erdschicht hervor. Die Gegensätze von Licht und Schatten lassen den plastischen Körper der Erde scharfkantiger in die Erscheinung treten, z. B. in einem Gemälde aus dem Jahre 1848, das sich früher im Museum zu Breslau befand (Bild 15). So wurden auch Bäume und Sträucher, Pflanzen und Gräser bis zum letzten Blatt und Halm mit dem spitzen Pinsel durchgezeichnet. Dieses Eingehen auf die Einzelheiten, die klare Gliederung in Vorder-, Mittel- und Hintergrund war unverkennbar ein Erbteil der Schirmerschule.

Auch ein Temperagemälde, das eine einsame Kapelle auf der Höhe in der Abenddämmerung darstellt, während die Wolken im letzten flüchtigen Schein der sinkenden Sonne rot erglühen, bringt die landschaftlichen Stimmungswerte auf ursprüngliche Weise zum Ausdruck (Bild 18). Die Jahreszahl ist offenbar später mit schwarzer Farbe nachgezogen worden; doch gibt es kaum

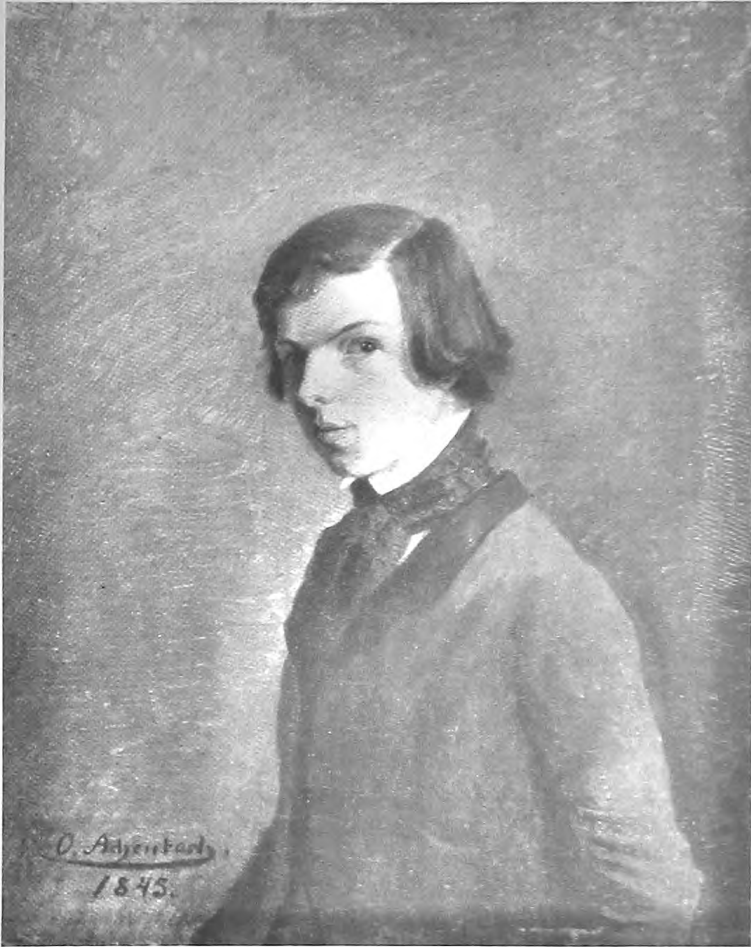


Bild 4 Selbstbildnis Oswald Achenbachs als Achtzehnjähriger

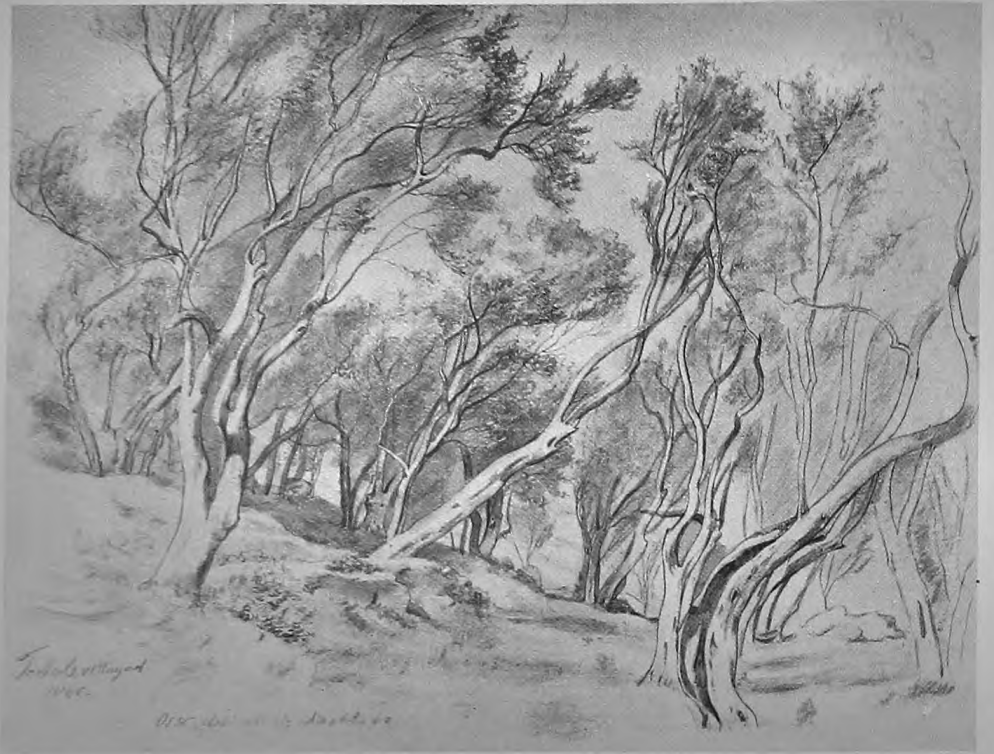


Bild 5 Olivenhain bei Torbole

Zweifel, daß dieses Gemälde eine Frucht des ersten Aufenthaltes in Italien ist. In die Nähe dieses Bildes gehört wahrscheinlich ein Temperagemälde von Eugen von Guérard (Dr. Eitel, Düsseldorf), das unter dem Einfluß Oswald Achenbachs entstand. Ähnliche Motive hat der Maler auch in späteren Jahren gern wiederaufgenommen. Zeichnungen und Aquarelle geben Zeugnis davon (Bild 19). Die Elemente der Landschaft, Erde und Felsen, Büsche und Bäume, der auch im Regen lichtüberglänzte See mit seiner Klippenküste und der von Licht durchflutete Himmel traten immer reiner in Erscheinung (Bild 16 und 17).

Ein Selbstbildnis Oswald Achenbachs aus dieser Zeit führt uns einen Jüngling vor Augen, der unbefangen mit offenem Blick in die Welt sieht (Bild 4). Der Künstler hat damals auch ein Bildnis seines Bruders geschaffen. Diese kleinen Bildnisse sind ohne großen Aufwand schlicht und recht vorwiegend in roten, gelben und braunen Ockertönen aufgebaut. Die Bildniskunst von Karl Ferdinand Sohn in Düsseldorf hat offenbar Eindruck auf den werdenden Künstler gemacht.



Bild 6 Mondnacht über Gebirgssee

Die ersten Studienreisen in die römische Campagna und nach Neapel

Louis Descoudres (1820—1878), ein Schüler von Schnorr von Carolsfeld und Heß in München, der von 1845 bis 1855 in Düsseldorf wirkte und zu den Freunden Oswald Achenbachs zählte, hat den vollends zum Selbstbewußtsein erwachten, frühreifen Meister in einem farbenfreudigen Bildnis festgehalten (Bild 86). So darf man sich Oswald Achenbach auf seiner zweiten Italienreise im Jahre 1850 vorstellen. Sie wurde mit Albert Flamm und einigen Studienkameraden unternommen und führte über den St. Gotthard, Nizza, Genua nach Rom und in die römische Campagna. In der offenen Postkutsche reisten die Freunde über das Gebirge und haben sich gelegentlich als Sänger von einem Ort zum andern durchgeschlagen. Von Juli bis einschließlich Oktober scheint der Künstler in Italien gewesen zu sein. Am 3. Juli zeichnete er die Klippen und das Geröll am Strand von Nizza, am 23. Juli einen alten Baumstamm in Ariccia so sorgfältig wie früher die Felsen des Lahntals und die Bäume im Bilker Busch. In Rom begann er am



Bild 7 Lahntal mit Blick auf Dietkirchen

23. September 1850 ein Skizzenbuch, in dem auf dem letzten datierten Blatt vom 28. Oktober der Strand bei Civitavecchia erscheint. Über Civitavecchia, Livorno, Genua, Turin, Genf, Bern scheint der Künstler in die Heimat zurückgekehrt zu sein. Diese Städte sind auf einer Seite des Skizzenbuches verzeichnet.

In der römischen Campagna hat Oswald Achenbach die entscheidenden Grundlagen für seine schöpferische Entfaltung empfangen. Er wanderte in der Landschaft Latium, in den Albanerbergen, am Monte Cavo, Albanersee und Nemisee, besuchte die auf luftigen Höhen gelegenen Städte Albano, Ariccia, Castel Gandolfo, Genzano, Grottaferrata, Rocca di Papa und Frascati, streifte durch die Sabinerberge mit Tivoli, Subiaco, Palestrina, Gennazano, Civitella und Olevano, und drang im Tibertal oberhalb Roms bis zum Monte Soracte vor. Aber auch die zu Steppe und Sumpf verödete ebene Campagna hat er durchwandert, die Pontinischen Sümpfe mit der von Urwald überwucherten, verwunschenen Stadt Ninfa und die Küste des Meeres zwischen Civitavecchia und Terracina. Durch die Volskerberge kam er in das anmutige Tal des Liris, der die Grenze bildet zwischen der römischen Campagna und der zu Neapel gehörenden Landschaft Campanien.

Seitdem die römische Campagna Adam Elsheimer zum Erlebnis für die heroische Landschaft wurde, sind immer wieder wesentliche Anregungen von diesem bedeutsamen Winkel der Erde auf die Landschaftsmalerei ausgegangen. Im 17. Jahrhundert fanden Nicolas Poussin und Claude Lorrain einen monumentalen Ausdruck für die Campagnalandschaft. Im Zeitalter unserer



Bild 8 Burg Kufstein

klassischen Dichter erlebte Goethe in der Ewigen Stadt und ihrer nicht minder ewigen Landschaft jene Läuterung kurz vor Vollendung des vierten Jahrzehntes seines Lebens, deren eines Ergebnis darin bestand, daß er den Traum, für die bildende Kunst berufen zu sein, endgültig begrub und sich nun ganz seinem dichterischen Werk verschwor. Doch hat er in dieser zum Gestalten herausfordernden Landschaft auch zum Zeichenstift gegriffen. Unter Anleitung von Philipp Hackert (1737—1807), der dort seine Prospekte entwarf, hat Goethe in Frascati, Castel Gandolfo und vielen anderen Orten gezeichnet. Er machte sich Gedanken über die grundsätzlich andersartige Auffassung der Landschaft bei dem zur Idylle neigenden Philipp Hackert und bei Johann Heinrich Tischbein (1751—1829), den er zu den Historienmalern rechnete und der dem Dichter in jenem einzigartigen Bildnis vor dem Hintergrund der römischen Campagna ein schöneres Denkmal gesetzt hat, als Standbilder aus Erz und Stein.

Von den Düsseldorfer Altmeistern hat besonders Schirmer der römischen Landschaft Beachtung geschenkt. Er hat sich 1839 in Civitella und Subiaco länger aufgehalten und bekannte später, daß er in Tivoli mehr gearbeitet habe als je in seinem Leben. Im folgenden Jahr lernte er auch die Pontinischen Sümpfe, Neapel, Capri, Pompeji und Paestum kennen. Das entscheidende Erlebnis wurde indes auch für Schirmer die Campagnalandschaft.

Als im Jahre 1843 Andreas Achenbach auf Anregung von Louis Gurlitt nach Italien fuhr und nach Rom gelangte, standen sich dort die Anhänger der heroischen Ideallandschaft und die Vertreter

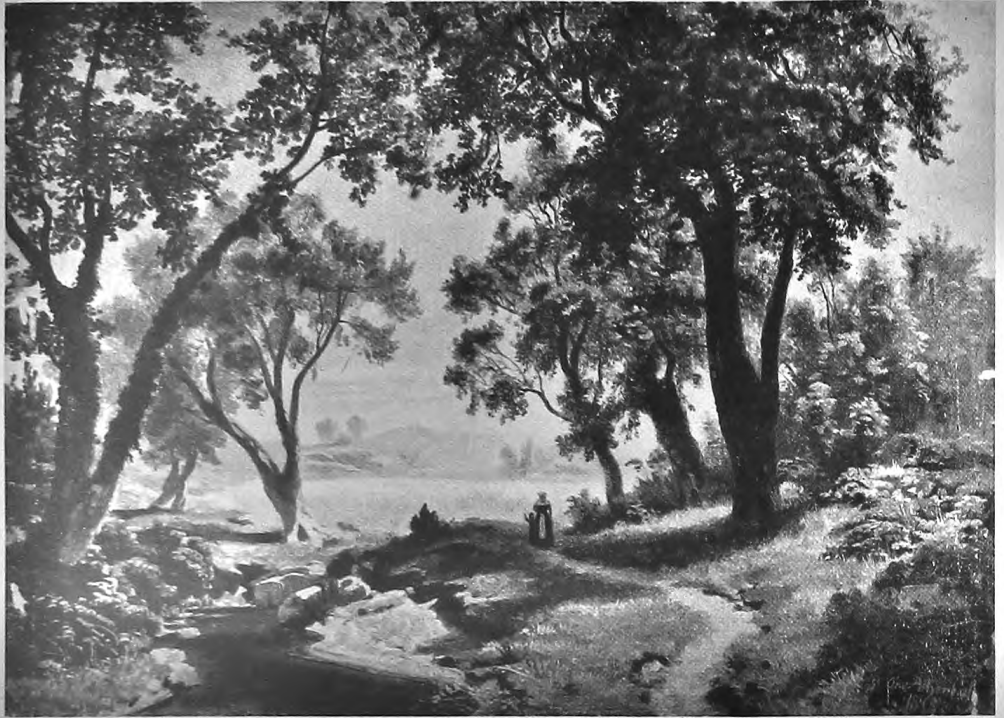


Bild 9 Eschenhain am Bach im Alpenvorland

der naturalistischen Landschaft in feindlichen Lagern gegenüber. In Friedrich Preller hatten die sogenannten Deutsch-Römer, wie Cornelius, Overbeck und Schnorr von Carolsfeld, die mit Hilfe des Formenkanons der großen Meister der italienischen Renaissance eine Läuterung auf der Grundlage der Ideen anstrebten, einen Nachzügler in Rom hinterlassen, der ihre Ideale auf die Landschaft übertrug. Der Kreis der Heidelberger Künstler mit Bernhard Fries, Adolf Karl und Franz Catel stand jedoch, obwohl sie alle Schüler des der heroischen Landschaft huldigenden Joseph Anton Koch waren, zu Preller in heftigem Gegensatz. Alfred Rethel, der Vollender der rheinischen Monumentalmalerei, der 1844 in Rom weilte und dort mit Andreas Achenbach zusammentraf, fühlte sich zu Bernhard Fries und Adolf Karl hingezogen. Preller hingegen soll eine scharfe Kritik gegen Andreas Achenbach eröffnet haben, weil er in dessen Naturalismus eine Gefährdung der Kunst sah. Dem Kunsthistoriker Anton Springer und Oswald Achenbach ging es nicht anders. Immerhin hat Oswald Achenbach auf dem Boden der klassischen Kunst gelegentlich flüchtige Anwendungen gehabt, jene Läuterung durch die griechisch-römische Kunst einzuleiten, die zu einem strengen linearen Formenkanon führte, wie er besonders in der Zeichnung eines Mädchenkopfes und eines Frauenaktes erscheint (Bild 20 und 21).

Anfang März 1850 kam Arnold Böcklin nach Rom und hielt sich dort bis Mitte Oktober 1851 auf. Damals war Heinrich Dreber die Seele des Kreises in Olevano, jener stillen Insel der Abgeschiedenheit, die Joseph Anton Koch 1803 den deutschen Künstlern erschlossen hat und wo



Bild 10 Im bayrischen Hochgebirge

auch Ludwig Richter wirkte (Bild 22 und 56). Im Juli und August des Jahres 1850 waren Arnold Böcklin, Heinrich Dreber, Ludwig Thiersch, Albert Flamm und Oswald Achenbach in Olevano und können einander begegnet sein. Ein beliebter Gegenstand des Studiums war ein Eichenhain an der Straße nach Subiaco, der nach den vielen Schlangen La Serpentara genannt wird. Als der deutsche Maler Kanoldt im Jahre 1873 hörte, daß dieser Eichenhain der Holzspekulation zum Opfer zu fallen drohte, hat er den Deutschen Künstlerverein in Rom angeregt, denselben zu kaufen und dem Deutschen Reich zum Geschenk zu machen. So ist diese beschauliche Stätte des Studiums den deutschen Künstlern bis in die Gegenwart erhalten geblieben.

Oswald Achenbach hat in seinen Zeichnungen bei Olevano und Civitella den Rundblick über die Berge festgehalten, den Blick von der Höhe bei Frascati über die Ebene. Er hat tief in den Grund der Täler geschaut, die über Geröll und Kiesel durch den Buschwald fließenden Wasserläufe verfolgt und hat sich von dem Gefüge der Felsen und der alten Gemäuer Rechenschaft gegeben. Auch die Menschen der Campagna haben den Künstler in ihren Bann gezogen, die Bauern und Bäuerinnen, die Schnitter und Hirten, die Priester und Pilger. Wenn man auf Grund der erhaltenen Zeichnungen urteilen darf, so hat ihn bei diesem ersten Aufenthalt in der Campagna vor



Bild 11 Landschaft an einem oberitalienischen See

allen die Vegetation angezogen. Er hat sie besonders bei Ariccia, im Urwald der Villa Chigi, gemalt, in dem kein Baum gefällt werden darf und alles dem natürlichen Wachstum überlassen bleibt. Auf einem dieser Gemälde sieht man im Hintergrund auf der Höhe einen Flügel der Villa Chigi im Sonnenschein liegen. Im Schatten unter den Bäumen ergeht sich ein Liebespaar (Bild 24). Die entsprechende Zeichnung bildete die Grundlage des Naturstudiums und wurde sorgfältig in das Gemälde übertragen (Bild 23). Im Vordergrund wurden Bäume als Versatzstücke hinzugefügt. Auf ähnliche Weise sind andere Waldgemälde, eine Waldlichtung mit einem einsamen Pfad, der sich in den wuchernden Wald verliert, hinter dem man die Sonne untergehen sieht (Bild 25), sowie die zwischen 1851 und 1857 zu dieser Vollendung ausgereifte große Landschaft aus dem Urwald der Villa Chigi (Bild 42), entstanden. Während dort eine einsame Bäuerin durch die Abenddämmerung zum häuslichen Herde strebt, tragen hier Frauen und Mägde im Grunde des Waldes, durch den man die Villa Chigi in strahlendem Sonnenschein liegen sieht, Reisig zusammen. Oswald Achenbach hat sich mit feiner Einfühlungsgabe in das vegetabilische Wachstum vertieft und den vielfach verzweigten Bau der Büsche und Bäume mit ihren ragenden oder sich neigenden Stämmen und der bald dichten, bald lockeren Laubhülle bis zu der für jeden Baum besonderen Anordnung der Blätter (dem sogenannten Baumschlag), bis zu den Gräsern und Moosen am Boden studiert.



Bild 12 Hütte am Bergpfad



Bild 13 Gebirgsschlucht

Goethe kam während seiner italienischen Reise zu bedeutsamen Erkenntnissen über die Metamorphose der Pflanzen, indem er glaubte, das Urbild derselben, die Idee, die ihnen in der Schöpfung zugrunde liegt, erschließen zu können. Solche Gedanken hat sich Oswald Achenbach kaum gemacht. Die Grundsätze der Schirmerschule aber, die auf eine möglichst umfassende, bis in die letzten Zellen des Sichtbaren vordringende Einfühlung in die Natur gerichtet waren, wurden hier folgerichtig von ihm im Sinne des Meisters beobachtet. Gemälde und Studien aus diesem so bedeutsamen Jahr 1850 können überzeugend vor Augen führen, daß das Waldesdickicht, der kühle Waldesgrund am Gebirgssee, der Waldweg oder die von alten Bäumen überschattete Straße den Künstler besonders gefesselt haben. Der erste Versuch des Zehnjährigen mit Ölfarben war ein Bild in der Wolfsschlucht am Grafenberger Wald. (Düsseldorf, Kunstverein.) Das malerische Wogen des Lichtes über den die Höhen und Hänge umhüllenden Laubmassen, das einen Widerschein wirft in die Dämmerung des Grundes am See, in der wie Recken zwei Baumstämme emporragen, indes Frauen und Männer sich am Wasser zu schaffen machen oder am Fuß der Bäume ausruhen, wurde im Gemälde Gestalt (ehemals Leipzig, Museum der Bildenden Künste, dann Berlin, Dr. W. A. Luz). Auf anderen Bildern bricht das Licht in breiter Fülle in das Waldesdunkel und läßt das plastische Volumen eines alten Baumstammes, der einem Riesen der Vorzeit gleich am Weg steht, in seiner ganzen Mächtigkeit aus dem Halbdunkel des Grundes hervortreten. So sieht man es auf der Studie eines Waldweges (Bild 30).

Zahlreiche Zeichnungen und Ölskizzen geben Zeugnis davon, daß Oswald Achenbach sich in diesen Jahren sehr darum bemühte, auch für die figürliche Ausstattung seiner Gemälde sorgfältige Grundlagen durch Naturstudien zu schaffen. Es heißt, daß die Künstler zum Landschafts-



Bild 14 Im italienischen Alpenvorland

malen nach Olevano gingen. Zum Studium der menschlichen Gestalten, besonders der Frauen, pflegten sie dagegen Cervara unweit Subiaco in den Sabinerbergen aufzusuchen. Hier gab es besonders schön gewachsene Frauen und Mädchen in reichen, farbigen Trachten, Nachkommen der in der römischen Geschichte berühmt gewordenen Sabinerinnen. Oswald Achenbach hat die schönen Töchter von Cervara gezeichnet, aber auch in Olevano, Ariccia, Civitella und anderen Orten figürliche Studien gemacht. An einem Waldrand bei Albano haben sich Bäuerinnen und Bauern mit ihren Kindern zu kurzer Rast zusammengefunden (Bild 31). Die Mädchen mit den weißen Kopftüchern sieht man auf Zeichnungen des Jahres 1850 (Bild 29). Die Gestalten sind hier zum Hauptgegenstand geworden. Der Künstler war keineswegs geneigt, sich in der Landschaft zu verlieren. Er hat immer die Beziehungen zum Menschen im Auge gehabt und ihnen in einer natürlichen Fabulierlust Ausdruck zu verleihen versucht. Ein kleines Gemälde der Hamburger Kunsthalle führt zwei Jäger mit weißem Hund bei aufziehendem Gewitter in der Steppenlandschaft vor Augen. Ein Aquarell (Düsseldorf, Dr. K. Schmitz) stellt Wegelagerer in der felsigen Wildnis der Campagna dar. Auf einem anderen begegnen sich Jäger in den Ruinen dieser heroischen Hügellandschaft (Bild 34). Solche Studien legen nahe, daß der junge Künstler von verwandten Motiven bei Karl Friedrich Lessing Anregungen empfangen hat. Am meisten war der Künstler trotz der unterschiedlichen Gegensätze Johann Wilhelm Schirmer verpflichtet. Wenn er auch nicht wie die Vertreter der heroischen Landschaft Büsche und Bäume sowie die Gestalten nach den Gepflogenheiten der Bühne in schönen Gruppen aufbaute, sondern ihnen so im Bilde Leben zu



Bild 15 Im italienischen Alpenvorland



Bild 16 Strand an einem oberitalienischen See

verleihen suchte, wie er sie in der freien Natur sah, hat er doch von Schirmer gelernt, wie die Geländewellen sich im Gemälde hintereinanderschieben, wie die Baumgruppen wirkungsvoll in den Bildrahmen zu stellen, die Gestalten anzuordnen und Licht und Schatten zu verteilen seien, um den Landschaftsraum wirklich zum Erlebnis werden zu lassen. Die Gegenüberstellung einer heroischen Landschaft Schirmers und einer Campagnalandschaft Oswald Achenbachs kann das trotz aller Gegensätze bestätigen (Bild 43 und 44).

Sehr aufschlußreich ist ein Vergleich der Campagnalandschaften Oswald Achenbachs mit denen Arnold Böcklins aus der gleichen Zeit, die im Jahre 1925 aus nordamerikanischem Privatbesitz nach Deutschland gelangten. Arnold Böcklin hat die heimatlichen Berge, die französische Riviera und die römische Campagna zum Gegenstand seines Studiums gemacht. Er hat am Monte Genaro, Monte Cavo bei Subiaco, Genzano, Frascati und Ariccia gemalt. Wie Oswald Achenbach hat er den großen, 1846 begonnenen und 1853 dem Verkehr übergebenen Viadukt von Albano nach Ariccia in einer Ansicht dieser Stadt festgehalten. Auf Böcklins Gemälde ist er noch nicht vollendet. Es muß also vor 1853 geschaffen worden sein. Zwei Zeichnungen Oswald Achenbachs, datiert vom 22. Juli und 24. August 1850, geben ebenfalls den im Bau befindlichen



Bild 17 Landschaft im italienischen Alpengebiet

Viadukt wieder, während eine Gemäldestudie den Bau vollendet zeigt. Sie kann daher erst im Jahre 1857 entstanden sein, als der dreißigjährige Künstler wieder dort war (Bild 50 und 51). Aus dem gleichen Grund kann die Gemäldestudie nach dem Palazzo Chigi (Bild 52) und dem Wildpark nicht 1850, sondern erst nach 1857 gemalt worden sein, da jener Viadukt schon in voller Höhe das Tal überquert.

Die beiden dreiundzwanzigjährigen, aus der Schirmerschule hervorgegangenen Künstler haben sich jeder auf seine Weise dem neuen Landschaftserlebnis hingegeben: Böcklin hatte einen aufgeschlossenen Sinn für das plastische Volumen der Landschaft. Das räumliche Gefüge trat daher klarer in Erscheinung. Der von beiden Künstlern gemalte Blick auf Ariccia kann das deutlich vor Augen führen. Böcklin hat den landschaftlichen Ausschnitt so gewählt, daß die räumliche Struktur von dem diesseitigen Hang über die Talmulde bis zur jenseitigen Höhe, auf der die Stadt liegt, ganz folgerichtig zum Erlebnis wird. Bei Oswald Achenbach spürt man gewisse Verlegenheiten zwischen Vordergrund, Mittelgrund und Hintergrund. Er hat daher gelegentlich Bäume und Sträucher als Versatzstücke im Vordergrund angebracht. Dort, wo der Körper der Erde durch die Vegetation hindurchdrängt, versuchte Böcklin ihm auch mit allen wesentlichen plastischen Eigenschaften im Gemälde Gestalt zu geben, ob es sich um einen Schotterhang oder um die ineinandergreifenden Wellen eines hügeligen Geländes handelte. Auch die Bäume verstand er

zu großen, für das Raumerlebnis wesentlichen Silhouetten zusammenzufassen. Das Auge des im Gebirge geborenen Künstlers war aufgeschlossener für die plastische Struktur der Erdoberfläche und neigte zu tiefgründigen Auseinandersetzungen mit der Form. Die Gebirge sind zu Plastik erstarrte Gebilde der gewaltigen Bewegungsvorgänge aus der vergangenen Geschichte der Erdoberfläche. So gewannen gewisse dynamische Elemente, die für das Erlebnis der Landschaft von Bedeutung sind, in der auf dieser Linie in die Zusammenhänge der Erdgeschichte eindringenden Phantasie Gestalt.

Bei Oswald Achenbach entfalteten sich die dynamischen Elemente vor allem in der Atmosphäre. Ihre flüchtigen Erscheinungen waren für ihn wesentlicher als der Wechsel der Jahreszeiten, wenn auch beide nicht voneinander zu trennen sind. Der Sturm, der die Wolken vor sich her jagt, die Bäume zur Erde biegt und die Menschen mit wehenden Gewändern und flatternden Tüchern durch das wie ein Meer bewegte Steppengras treibt, und das Licht, das in unendlich vielen Brechungen im Laub der Bäume, im Spiel der Wellen, ob es von der Sonne oder vom Monde ausgeht, sich vielfacht oder in Fackeln lebendig wird, diese die Welt des schönen Scheins beseelenden Lebensäußerungen des Makrokosmos haben Oswald Achenbach in seinen schöpferischen Auseinandersetzungen in ihren Bann gezogen. Am Niederrhein, am Rande der großen Ebene, wo der Künstler zu Hause war, machen diese Elemente die Dynamik der Landschaft aus.

Nach Cornelius Gurlitt soll Oswald Achenbach in Briefen bekannt haben, daß Louis Gurlitt (1812—1897), sein Vater, ihn auf die Campagnalandschaft hingewiesen habe. Louis Gurlitt hat in den vierziger Jahren des vergangenen Jahrhunderts auch in Düsseldorf gewirkt. Er hat zwischen den Ländern des Nordens und des Mittelmeers viele Reisen unternommen und Landschaften gemalt, die ein Niederschlag dieses Reiseerlebnisses sind, um dann in Dresden eine zweite Heimat zu finden. Er hat die Brüder Achenbach wegen ihrer klaren künstlerischen Ziele bewundert, was zum Teil darauf zurückzuführen ist, daß sich der eine im wesentlichen auf die nordische Küstenlandschaft, der andere auf die italienische Landschaft beschränkte. Man kann nicht verkennen, daß Oswald Achenbachs Kunst auch schon in den frühen Werken zum Teil bestimmt wurde durch das Reiseerlebnis. Die Unrast des Reisens, ein Erbteil des Vaters, lag im Blut und hat ihn offenbar gehindert, sich mit der eindringlichen Beschaulichkeit und Stetigkeit tiefschürfender Betrachtung hinzugeben wie Böcklin. Oswald Achenbach hat trotz der Nähe Heinrich Drebers und Arnold Böcklins die flüchtigen romantischen Regungen der Jugend nicht ausreifen lassen, obwohl Ansätze dafür vorhanden waren. Heinrich Dreber, der Schüler Ludwig Richters, der auf den Rat seines Lehrers 1843 in die Campagna ging, hat durch sein Schaffen wesentlich dazu beigetragen, zwischen den idealistischen und realistischen Strömungen zu vermitteln. Entschiedener hat Arnold Böcklin auf jener Linie eine Synthese gefunden, die man als Romantik bezeichnet. Viel bedeutsamer war allerdings, daß Böcklin in Rom in einem Kreis von Künstlern, Dichtern und Gelehrten lebte und von ihnen Anregungen aus den verschiedenen Gebieten des geistigen Lebens empfing.

Rom hatte um die Mitte des 19. Jahrhunderts trotz der politischen Erneuerungsbewegung Garibaldi auf Grund der in ununterbrochener Folge seit dem frühesten Mittelalter bestehenden weltlichen und geistlichen Herrschaft des Papsttums seinen alten, man möchte sagen mittelalterlichen Charakter bis zu einem gewissen Grade bewahrt, so daß sich der Geist der Gegenwart mit dem der großen Vergangenheit begegnete, der in den Bauten auch dann noch lebendig blieb, wenn sie in Ruinen versunken und von der üppigen Steppenvegetation der Campagna überwuchert waren. Einer der führenden Geister, Jakob Burckhardt, der damals den Stoff für seinen Cicerone sammelte, lebte in Böcklins nächster Nähe und hat regen Anteil an der Förderung seines Landsmannes ge-



Bild 18 Kapelle im Hochgebirge



Bild 19 Hohlweg

nommen. Während Jakob Burckhardt durch die Geschichte zur bildenden Kunst gelangte, blieb Ferdinand Gregorovius, der 1855 seine Vorarbeiten zur Geschichte Roms begann, im Bereich der historischen Perspektiven. Durch seine Wanderungen in Italien, durch eigenes Erlebnis der Landschaft und ihrer Städte sowie des Volkes, also in gewisser Hinsicht auf der Linie des Reiseerlebnisses verstand er auf besondere Weise die historischen Probleme lebendig zu machen. Noch mehr bestimmte bei solchen Erscheinungen wie dem Grafen Adolf Friedrich von Schack die Reise die vielseitige Tätigkeit als Übersetzer, Historiker, Kunstsammler und auch als Dichter. Er hat allerdings, als er im Jahre 1849 Garibaldi's heldenmütige Verteidigung Roms erlebte, besonders deutlich gespürt, daß ein neues Zeitalter an die Tore der Ewigen Stadt pochte. Unter den Dichtern hat sich Paul Heyse vom Reiseerlebnis genährt. Der Schriftsteller, den Böcklin damals in Rom in den „Tugendbund“, eine Vereinigung von jungen Künstlern, einführte, gelangte kaum zu grundsätzlichen schöpferischen Auseinandersetzungen. Dagegen hat der mit Böcklin gleichaltrige Conrad Ferdinand Meyer, der im Jahre 1857 in Rom weilte, im gleichen Jahr, als Böcklin im Sommer nach Basel zurückkehrte, in Italien und in Rom durch die Berührung mit den großen Geistern der Kunst der Vergangenheit eine ähnliche Läuterung erlebt, die zu einer bedeutsamen Klärung der Formprobleme führte, wie der große Maler.

Im Jahre 1857 kam Oswald Achenbach mit seinen Schülern und Freunden Jobst Meyer im Grunde (genannt der „Schweizer Meyer“), dem Amerikaner Irving und seinem Schwager Albert Arnz zum zweiten Male nach Rom und in die römische Campagna. Diese Reise führte ihn



Bild 20 Sitzender Frauenakt



Bild 21 Bildniskopf einer jungen Römerin

dann auch nach Neapel, wo sein künstlerisches Schicksal entschieden wurde. Er zog wieder Tag für Tag hinaus in die Landschaft und in die Gärten von Rom und seiner näheren Umgebung. Er gehörte in diesen Jahren zu den Malern, von denen Gregorovius, der selbst mit dem Skizzenbuch die Campagna durchstreifte, erzählt, daß man ihnen überall in der römischen Campagna unter dem Sonnenschirm sitzend begegnete. Cäcilie Achenbach, die Tochter des Meisters, berichtet in ihren Aufzeichnungen, daß der Künstler eines Tages in der Abenddämmerung mit Staffelei und Malkasten müde über den Petersplatz heimkehrte und dort dem Papste Pius IX. begegnete, der in einer Sänfte vorübergetragen wurde. Oswald Achenbach hat diesen Papst, der im übrigen für das Geistesleben seines Zeitalters und für die nationale Bewegung Italiens so wenig Verständnis hatte, daß er nach dem Verlust der weltlichen Herrschaft durch das Dogma der Unfehlbarkeit die Machtstellung des Papsttums auf geistlichem Gebiet zu verewigen trachtete, mehrfach gemalt, wie er in Castel Gandolfo oder in den Vatikanischen Gärten seinen Spaziergang macht.

Das Reiseerlebnis hatte in der Jugend Oswald Achenbachs gesunde Grundlagen, weil der Künstler dort, wo er wirkte, durch die Landschaft zu wandern pflegte. Er hat nicht ohne Grund nach seiner Eheschließung noch einmal als fahrender Gesell unter fahrenden Gesellen die Erlebnisgrundlagen für seine Kunst in Italien zu vertiefen versucht. An den gleichen Stätten, wo er sieben Jahre vorher gezeichnet hatte, wie etwa in Ariccia, machte er nun zum Teil sorgfältige Farbenstudien, und zwar sowohl von bedeutsamen landschaftlichen Ansichten, wie die von Ariccia und der Villa Chigi (Bild 51 und 52), als auch solche von charakteristischen Einzelgebilden, wie von dem Baum am Albanersee, der später zu einem wesentlichen Träger der Komposition eines stattlichen Ge-



Bild 22 Blick auf Olevano

mäldes wurde (Bild 54 und 99), oder von dem Geschiebe der Felsen und den Steinpackungen eines von Menschenhand aufgeschichteten Mauerwerks wie sieben Jahre vorher von den Pinien und Zypressen, den üppigen Agaven, deren hohe Blütendolden mit den ragenden Zypressen in Wettbewerb zu treten scheinen (Bild 37 und 38). Wie der Baum in dem wesentlichen Träger seines tektonischen Gerüsts, dem Stamm, viel fester durchziselert wurde als ehemals, so wurden die fleischigen Blätter der Agave in ihrer strotzenden Lebensfülle mit aller Sinnfälligkeit wiedergegeben (Bild 38 und 53). In seinen Studien zu den Pinien ist sich der Künstler offenbar schon früh dessen bewußt geworden, daß man sich nicht mit dem flüchtigen Eindruck begnügen darf, wie er in schöner Unmittelbarkeit in einer Farbenstudie (Museum Elberfeld) niedergeschrieben wurde. Eine Zeichnung läßt vielmehr erkennen, daß er sich von der charakteristischen Struktur dieses einzigartigen Baumes Rechenschaft zu geben versuchte, von dem man nicht mit Unrecht gesagt hat, daß man eine Harfe, jenes Begleitinstrument des epischen Dichters, klingen zu hören glaubt, wenn der Wind durch seine Wipfel streicht (Bild 41). Ein Vergleich der Studien Schirmers und Oswald Achenbachs nach einer Zypressengruppe läßt eindeutig erkennen, daß sich Oswald Achenbach hemmungsloser als Schirmer dem Naturalismus hingab. Er achtete zwar auch darauf, diesen Baum in seiner charakteristischen Form zu erfassen, die ragenden Wipfel durch Hervorhebung der senkrechten Stämme und Zweige in ihrer Höhenrichtung zu steigern, wie Schirmer es tat, er ließ sich aber viel mehr von der zum Teil wolkigen Struktur der Nadelhülle und den vielfachen Verschlingungen der Äste gefangennehmen.



Bild 23 Wald der Villa Chigi bei Ariccia

Die aus der Phantasie entsprungene Ölskizze des älteren Bruders, die durch eine Aufführung von Glucks „Iphigenie“ angeregt wurde, in der Andreas Achenbach zum erstenmal seinen Sohn singen hörte, ist zwar kein den Naturstudien entsprechender Vergleichsgegenstand. Doch lassen die Zypressen bei beiden Brüdern im Gegensatz zu denen bei Schirmer erkennen, daß der Naturalismus jener durch dynamische Elemente aus der Atmosphäre wesentlich bestimmt wurde (Bild 36, 37, 60). Auch eine zweite Studie nach Zypressen kann das bestätigen. Doch war dieser Naturalismus nicht so zügellos, wie er auf den ersten Blick erscheint. Man vergleiche die Zeichnungen aus dem Wald bei Torbole (1845, Bild 5), bei Ariccia (1850, Bild 23) und am Albanersee (1857, Bild 54). Im Wald bei Torbole spürt man noch den strengen linearen Formenkanon, der von den Vertretern des Klassizismus auch auf die Landschaftsmalerei ausgedehnt wurde. Der aus dünnen Stämmen bestehende Wald in Ariccia mit dem üppig wuchernden Unterholz hat den naturalistischen Neigungen offenbar die Bahn frei gemacht. Der Künstler wurde zunächst von der verwirrenden Fülle der Stämme, Äste und Zweige so überwältigt, daß die räumliche Ordnung darüber an Klarheit einbüßte. Im Gemälde wurde sie mit Hilfe der Farbe sowie der Licht- und Schattengegensätze herausgearbeitet. Am Albanersee wurde in einem einzigen mächtigen, sich in seiner plastischen



Bild 24 Wald der Villa Chigi bei Ariccia

Fülle über den See neigenden Baumstamm der ganze Wald gegenwärtig. Der Künstler hatte gelernt, nach den Gesetzen der Über- und Unterordnung zu sondern und in einem charakteristischen Einzelgebilde die Illusion des Ganzen hervorzurufen. Auch hier beobachtete er die Veränderungen der Landschaft bei wechselnder Beleuchtung und wechselnden atmosphärischen Stimmungen. Die brütende Hitze des Sommertages hat den Maler so begeistert wie der stille Glanz der kühlen Mondnacht. Der Sturm, der über die Campagna dahinbraust und die Menschen auf dem Felde oder die heimkehrende Pilgerschar überrascht, wurde ihm zum Erlebnis wie der Zauber des Waldeswebens am dunklen Bergsee. Das Leben und Treiben auf dem Markte einer dieser Städte auf den Höhen fesselte den Künstler nicht minder als die Abgeschlossenheit und Beschaulichkeit eines Winkels im Hof oder Garten eines Klosters. Oswald Achenbach hat bei seiner ausgeprägten Neigung für das Malerische doch einen aufgeschlossenen Sinn für die Architektur und ihre Bedeutung für die Bildkomposition gehabt. Das kristallinisch klare Gefüge der Bergstädte in der römischen Campagna versuchte er zu gestalten (Bild 61—63). Von Olevano und dem auf dem Wege von Palestrina dorthin gelegenen Gennazano, das in dem Grat eines Tuff-Felsens verankert ist, hat er die Silhouetten auf dem Hintergrund der Berge festgehalten. Zu eindrucksvollen Gemäl-



Bild 25 Waldlichtung

den verdichteten sich die Ansichten der Städte um den Albaner- und Nemisee. Besonders die beiden von stattlichen Kirchenkuppeln Lorenzo Berninis überragten Städte Castel Gandolfo, das auf einer schroffen Tuffhöhe am Albanersee liegt, und das durch einen hohen Viadukt mit Albano verbundene Ariccia wurden zum Gegenstand seiner Bilder, ferner Rocca di Papa, das einst von einer alten Burg beherrscht wurde und sich in Terrassen auf einem Krater der Albanerberge in der Nähe des Monte Cavo aufbaut. In vielen Fällen hat Oswald Achenbach architektonische und landschaftliche Motive frei zu neuen Bildern zusammengefügt. Man findet Bogen der Aqua Claudia vor einer Stadtsilhouette mit der Kuppelkirche SS. Luca e Martina am Forum und einer Baumgruppe der Campagna vereint. So hat er auch den Vestatempel in Tivoli in einen anderen landschaftlichen Zusammenhang gestellt. Nicht nur das äußere Antlitz der Städte, sondern auch ihr inneres Gesicht suchte er sich zu erschließen. In einer Bergstadt hat der Künstler ein Leichenbegängnis erlebt (Bild 71). An anderer Stelle war es ein Straßenbild, das den Künstler fesselte, oder die kleine Lebenszelle dieser Bergstädtchen: der unterhalb der Kirche liegende Markt mit seinem malerischen Landvolk.

Die Antithese von Architektur und Landschaft trat wie bei den Ruinen römischer Wasserleitungen



Bild 26 Bocciaspiel und Tanz vor der Stadt

auch bei den an den einsamen Straßen liegenden Grabdenkmälern sinnfällig in Erscheinung, wie z. B. bei dem in der Nähe von Ariccia gelegenen Grabmal, das man mit den Horatiern und Curiatern in Verbindung bringt, dem Grab des P. Vibius Marianus an der Via Cassia, das auch als Grab des Nero bezeichnet wurde, oder dem der Cecilia Metella, einem Rundgrab, dem klassischen Grab des römischen Patriziats. Jenes Grab der Horatier und Curatier ragte einst mit fünf abgestumpften Kegeln, von denen noch zwei erhalten sind, in die Campagnalandschaft, während das der Cecilia Metella die zylindrische Ummantelung eines aufgeschütteten Tumulus darstellt, also ein zur Architektur gewordener Grabhügel ist. Auch der mit Zinnen bewehrte Aufbau des Ponte Nomentana vor Rom regte Oswald Achenbach zu landschaftlichen Gesichten an, in denen die Schauer von Wind und Wetter besonders zum Erlebnis wurden. In einer sehr flüssigen Studie um ein altes Grabmal mit dem Monte Soracte in der Ferne (Düsseldorf, Walter Petersen) wird der Odem der Landschaft in einer Regenböe lebendig. Sie gehört zu den Studien des Gemäldes, das Pilger bei Civita Castellana darstellt, die vom Sturm überrascht werden. Auf das alte Gemäuer wurde hier wie auf der entsprechenden Lithographie (Düsseldorfer Künstleralbum 1862) verzichtet. Der Gegenstand eines besonderen Studiums wurde die Gartenarchitektur in den großen Parkanlagen des römischen Adels. Von dem Bau der Terrassen mit ihren Balusterbrüstungen, den Brunnen und Fontänen, die von einem architektonischen Rahmen eingefasst sind, wie er in dem



Bild 27 Sitzende junge Frau



Bild 28 Studie nach einem Mädchen in Mieder

Gemälde der Fontäne der Villa Conti Gestalt fand, hat er sich immer wieder in Zeichnungen Rechenschaft gegeben (Bild 82). Die Baluster, diese reizvollen Gebilde, in denen plastisch-tektonische Kräfte und vegetabilisches Wachstum eine schöne Synthese gefunden haben, hat er oft einzeln gezeichnet. So hat er sich auch andere architektonische Einzelheiten, wie z. B. den Bau eines Kranzgesimses, die Säulenstellung eines Tempels, sorgfältig durch die Zeichnung erschlossen. Wie von dem bergischen Fachwerkhaue, dem alpenländischen Bauernhaue in Bayern und in der Schweiz hat er genaue zeichnerische Aufnahmen gemacht von dem stereometrisch klaren Gefüge der italienischen Häuser.

Für die Plastik hat der Maler nicht den Blick gehabt, obwohl er keineswegs an der Gartenplastik und den Heiligenstatuen vorübergegangen ist und sie gern in seinen Schilderungen der Parkterrassen berücksichtigte (Bild 58). Diese offenbaren indessen ebensowenig ein tiefgründiges Gefühl für das plastische Volumen wie die Studien nach den römischen Brunnen, die auch plastische Gebilde sind von so eindringlicher Wirkung, daß man diese flach gewölbten Schalen mit der hohlen Hand abtasten möchte. Oswald Achenbachs Brunnenschalen sind unter freiem Himmel fast ebenso von Licht und Schatten überspielt wie die Plastik am Brunnenbecken im Schatten der Bäume (Bild 57 u. 58), so daß die geschlossene plastische Form weniger zur Geltung kommt. Für den tiefen inneren Zusammenhang des steten Strömens und Gleitens des Wassers, das von Schale zu Schale seinen Überfluß spendet, mit gewissen dynamischen Grundlagen der Plastik suchte er kein Gleichnis in seiner Kunst etwa wie Conrad Ferdinand Meyer in seinem einzigartigen Gedicht, das uns in dieser Schilderung der Bewegungsvorgänge auch das plastische Gebilde des römischen Brunnens nahebringt.



Bild 29 Studie nach Bäuerinnen in Tracht

Im Strömen löst sich eine Form auf, um in die andere übergeführt zu werden. Das wird besonders deutlich, wenn das Wasser wie beim römischen Brunnen von einer Schale in die andre fließt. Oswald Achenbach fesselte dagegen die Lichterscheinung des emporschießenden und niederprasselnden Strahls. Deshalb hüllte er später die gesamte Umgebung in Dunkel, damit alle Tropfen des versprühenden Wassers wie Edelsteine aufleuchten (Bild 119). So hat er den Wasserstrahl des Springbrunnens der Villa Conti eingehend studiert, der mehr in seinem Wesen erfaßt wurde als manches plastische Gebilde (Bild 82).

In den Landschaften der römischen Campagna wurde der Mensch zum Teil mehr und mehr in den Mittelpunkt der Bildbühne gerückt: die Frauen und Mädchen am Brunnen, die Hirten mit ihren Schafen oder Ziegen, die selbst wie ihre munteren, dem bockfüßigen Pan geweihten Tiere noch etwas von der Ursprünglichkeit Arkadiens bewahrt haben, die auf Eseln und Maultieren heimkehrenden Bauern und Bäuerinnen und die, welche mit einem geschnürten Bündel mit Kind und Kegel durch die heimatliche Landschaft ziehen, über der die ewigen Seewinde singen (Bild 64). Die Frauen, die am Ufer des Sees ihren Waschtage halten, fordern zu einem Vergleich heraus mit dem entsprechenden Motiv Heinrich Drebers. Drebers Werken lag eine tiefgründigere Einfühlung in die Landschaft und ihre Menschen zugrunde. Man spürt deutlicher, daß Menschen und Landschaft durch gemeinsames Schicksal verbunden sind, an dem auch der Künstler bis zu einem



Bild 30 Waldweg

gewissen Grade teilhatte, dem ein Mädchen dieses Landes zum Schicksal wurde. Oswald Achenbach wahrte immer die Distanz des reisenden Betrachters.

Der Künstler hat dieses der Lebensfreude so aufgeschlossene Landvolk an seinen Sonntagen und in seinen Mußestunden belauscht. Am Feierabend auf dem Anger vor den Toren der Gebirgsstadt mit dem weiten Blick über die Campagna sieht man Burschen und Mädchen zusammenstehen, während ein Paar die Glieder im Tanze schwingt. Junge Frauen und Mädchen suchen am Ufer des Sees im Schatten des Waldes einen stillen Winkel für ihren Sonntagnachmittag. Auf anderen Gemälden ist es das Bocciaspiel, ein Kugelspiel, das die jungen Männer vereint (Bild 26). In einem Hain in der Umgebung von Castel Gandolfo — man sieht die Stadt im Hintergrund — hat man sich zum Nationaltanz, dem Saltarello, einem Reigen, der mit Kastagnetten und Tamburin begleitet wird, zusammengefunden (Bild 94).

Besondere Beachtung hat er den feierlichen Aufzügen und Prozessionen geschenkt. Er hat Wallfahrer dargestellt, die sich gegen den Sturm durch die Landschaft kämpfen. Der Einzug eines Kardinals in eine Stadt regte den Künstler zu einem Gemälde an. Die Schauer eines



Bild 31 Landleute im Eichenhain bei Albano

Leichenbegängnisses — in weiße Mäntel verummte Gestalten tragen die Kerzen voran — haben den Maler gefangengenommen. Ein Aquarell des gleichen Gegenstandes (Bild 71) ist eine Studie zu dem Gemälde, während der Steindruck im Düsseldorfer Künstleralbum nach dem Gemälde von anderer Hand hergestellt wurde. Die kirchliche Feier einer Feldmesse für die Schnitter in der römischen Campagna, die alljährlich das Heu einbringen, wurde in zahlreichen Abwandlungen Gestalt. Einmal stand mehr die Würde der religiösen Feier unter dem freien Himmel im Mittelpunkt, ein anderes Mal war es diese Schar der Andächtigen selbst, die Feldarbeiter in ihrer dürftigen Kleidung, die sich barfuß und barhäuptig vor dem unter einem Zelt aufgestellten Altar versammeln (Bild 120). Eine der frühesten Fassungen trägt das Datum 1862.

Es ist die Vermutung ausgesprochen worden, der Düsseldorfer Maler Josef Fay und der aus Bremen stammende Grabau seien die Urheber für die figürliche Staffage in manchen Gemälden Oswald Achenbachs gewesen. Von Grabau wird in einer Familiengeschichte überliefert, daß er es selbst erzählt habe. Die zahlreichen figürlichen Studien Oswald Achenbachs sprechen aber so entschieden dagegen wie die Einheitlichkeit der Komposition von Landschaft und Gestalten. Es ist



Bild 32 Abendsonne über einem Flußtal in der Campagna

viel angemessener, sich vor Augen zu führen, welcher Wandel in dem Verhältnis von Gestalten und Landschaft vor sich ging und was er für das Gepräge des Gemäldes bedeutete. In den frühen Gemälden aus dem bayrischen und italienischen Alpengebiet und ebenso in den ersten Gemälden aus der Campagna treten die Menschen meistens einzeln oder zu zweien, gelegentlich begleitet von Tieren, auf. Sie sind im Verhältnis zur Landschaft sehr klein. Landschaft und Mensch stehen gewissermaßen in einem Verhältnis von Makrokosmos und Mikrokosmos einander gegenüber. Erst in der römischen Campagna wurde Oswald Achenbach das Verhältnis von Gestalt und Landschaft zu einem künstlerischen Problem. Er hat bald erkannt, daß er die Gestalten in ihrem künstlerischen Verhältnis zu Büschen und Bäumen, den Schollen des Erdreichs und den Klippen der Felsen oder zu den Häusern vergrößern mußte, um sie wirksam im Bildgefüge zur Geltung zu bringen (vgl. Bild 24, 25, 31, 34 und 94). Heinrich Dreber und Arnold Böcklin haben damals um ähnliche Probleme gerungen. Es scheint so, daß Heinrich Dreber beiden dafür die Augen geöffnet hat. Das Verhältnis von Gestalt zu Landschaft wie Mikrokosmos zu Makrokosmos wurde zwar verschoben dergestalt, daß der Charakter des Makrokosmos in der Landschaft zurücktrat. Oswald Achenbach ist aber trotzdem den Elementen des Makrokosmos nicht entfremdet worden.

Der Künstler hat sich durch das Landschaftserlebnis der römischen Campagna von gewissen Schirmerschen Schemen des Bildaufbaues mit seinen scharfen Grenzen zwischen Vorder-, Mittel- und Hintergrund und von manchen Gepflogenheiten des Einzelstudiums besonders der vegetabilischen Gebilde (etwa des Baumschlags) frei gemacht. Die eingehende Auseinandersetzung mit dem



Bild 33 Heraufziehendes Gewitter

Licht und den Farben offenbarte ihm, daß es keine Zäsuren im Raum gibt und daß sich Licht und Schatten frei entfalten (Bild 43 und 44). Trotzdem ist er nicht der Gefahr verfallen, sich ins Grenzenlose zu verlieren. Oswald Achenbach hat wie kein anderer die Landschaft von der Erde her erlebt. Wenn die Sinne eines Künstlers für die Schönheit der Erde aufgeschlossen waren, so die unseres Meisters. Er hat die unendliche Mannigfaltigkeit der Gestalten des Mikrokosmos nicht nur, wenn er sie mit dem Bleistift, den er in der Zeichnung bevorzugte, sondern auch, wenn er sie mit dem Pinsel wiedergab, bis zur letzten Zelle, bis zum Geröll am Bach, bis zu den Gräsern am Wege einzufangen versucht, wie es in manchen Studien vom Gardasee so schön in Erscheinung tritt. Doch strömen die Gemälde Oswald Achenbachs auch in dieser Zeit, als er noch zu Fuß wanderte, keinen Erdgeruch aus. Das Auge des Künstlers sah den Glanz des Himmels im Taupfropfen auf der Distelblüte und in der Feuchtigkeit der Kiesel. Sie spiegelten ihm den Makrokosmos wider und lenkten die Sinne auf die unendliche Fülle der atmosphärischen Erscheinungen, die sich durch die Bewegungen der Lüfte und das alles beseelende Licht entfalten. In einem Entwurf für ein Bühnenspiel, einem Zwiegespräch zwischen der Sonne und dem Künstler, verpflichtet sich dieser mit glühendem Herzen der Sonne des Südens. Der Maler war weniger auf den plastischen geologischen Bau der Landschaft eingestellt, etwa

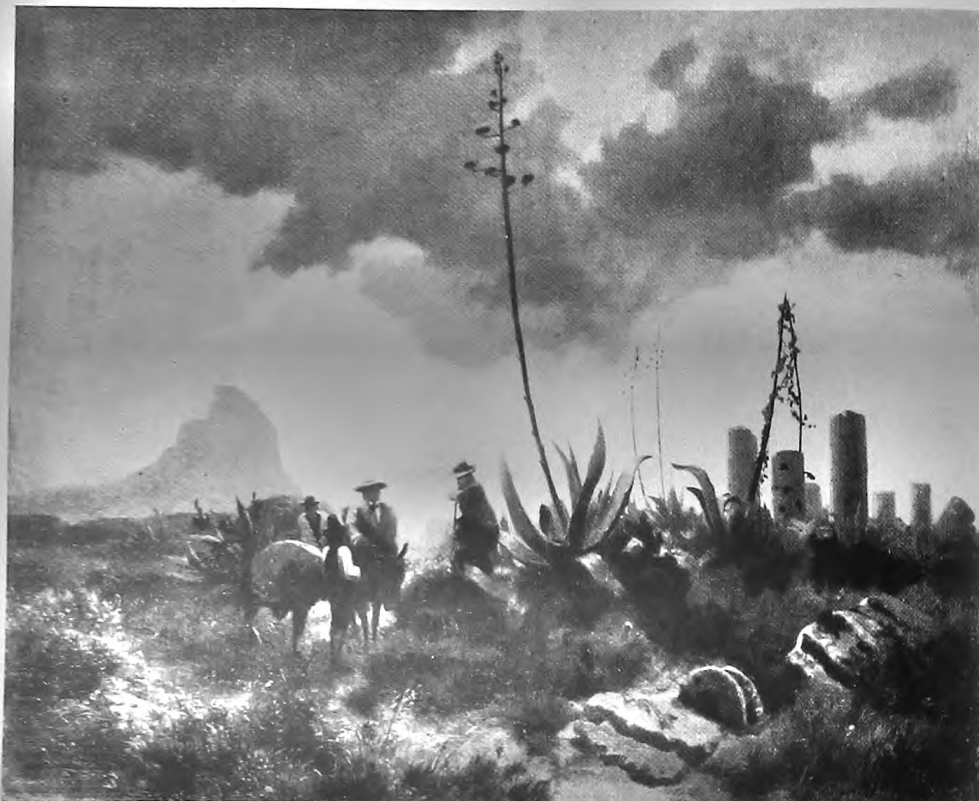


Bild 34 Begegnung in der Campagna

so wie Fernow, dem dies Erlebnis der Campagna für die Landschaft etwas Ähnliches bedeutete wie der Akt für die figürliche Komposition, als auf die Farbe und das Licht. Er hat aber jenen keineswegs ganz vernachlässigt. Die Landschaften von den oberitalienischen Seen aus dem Jahre 1848 zeigen, wie stark der Sinn des Künstlers angesprochen wurde von dem Geschiebe der Hügelwellen und dem Relief der Steilküsten am Lago Maggiore und Comer See. Diese reich gegliederte Landschaft des Alpenvorlandes, das an der Sonnenseite in sanfteren Hängen in das Flachland übergeht, mit dem blanken Spiegel ihrer Seen und den lichten Wolken regte ihn aber viel mehr an, sich von der warmen Glut der Sonne und dem Zauber des Mondscheines gefangennehmen zu lassen. Das Licht blieb nicht bloß eine einfache Tonleiter zwischen Helligkeit und Dunkelheit, sondern es wurde die ganze Fülle des Farbkreises entfaltet. Der Künstler wußte auch um die geheimnisvolle Bedeutung der Schatten für die Wirksamkeit der Farben. Die Neigungen für die Dämmerung im Wald oder in der Schlucht hätten dazu anregen können, das Helldunkel besonders zu entwickeln (Bild 10—15, 18, 19, und 22—25). Oswald Achenbach war jedoch kein Meister des Helldunkels. Im Helldunkel suchten die Künstler eine Verschmelzung der starken Farben herbeizuführen. Oswald Achenbach hingegen liebte die leuch-



Bild 35 Drohende Wolken über der Campagna

tenden Töne. Er beherrschte vor allem auch die reichen Beziehungen unter den Farben. Der Künstler, der sehr musikalisch war, hatte einen aufgeschlossenen Sinn für die unerschöpflichen Abwandlungsmöglichkeiten der Tonwerte der Farben. Die Erschließung des Helldunkels hätte eine starke Dämpfung ihrer Intensität zur Folge gehabt. Der sichere Sinn für die Kontrastwerte hat den Künstler zu einem Koloristen von Rang gemacht, zu einem Virtuosen, der mit ganz wenigen Mitteln durch die geschickte Verteilung einzelner Farbflecken den koloristischen Charakter einer ganzen Komposition bestimmte, wie der Musiker in einzelnen Akkorden von besonderer Klangfülle mit wenigen Instrumenten ein ganzes Orchester vortäuschen kann. Zwischen den rötlich-braunen warmen Tönen der Erde mit ihrer gelbgrünen, zum Teil golden im Sonnenlicht schimmernden oder blaugrün im Schatten verdämmernden üppigen Vegetation und den kühlen blauen Tinten der fernen Berge, dem kristallklaren Blau des Himmels mit seinen weißen, vom Licht überblendeten Wolken scheint die brandrote Jacke eines lagernden Hirten und überstrahlt selbst die wie Edelsteine unter der sinkenden Sonne erglühenden Wolkensäume (Bild 11). Die weißen Ärmel der Hemden der Bauernmädchen der römischen Campagna werden unter seinen Händen zu Licht wie die flatternden Fahnen der weißen Wolken. Die Spuren der Sonnenstrahlen, die durch das Laub der Bäume dringen, in einem Wald oder einer von dichten Bäumen über-



Bild 36 Johann Wilhelm Schirmer

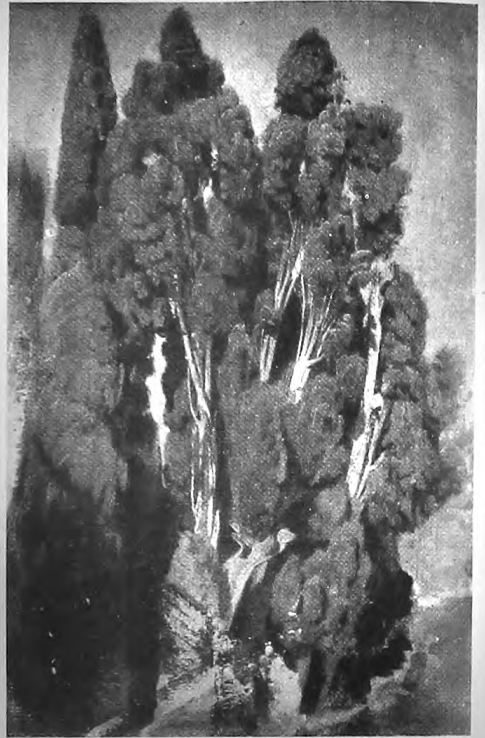


Bild 37 Zypressen der Villa d'Este

schatteten Straße, unter denen das dunkle Laub oder der Erdboden hier und dort aufleuchten, haben das Künstlerauge immer wieder begeistert (Bild 30). In dem Gemälde der oberen Galerie von Castel Gandolfo kann man sich davon überzeugen, wie diese Lichterscheinungen den koloristischen Sinn des Meisters mehr und mehr bestimmten (Bild 108). In der Maltechnik hat Oswald Achenbach bei seinem Bruder und bei Schirmer, bei dem er zusammen mit Flamm eine gründliche Lehre durchmachte, von der Bedeutung der gelben und braunen Ocker für eine warme Untermalung erfahren. Diese warmen, meistens durch feurige Farben gesteigerten Ockertöne bestimmten in der frühen Zeit zum Teil die farbige Haltung. Im allgemeinen herrschen in der Landschaft im Blau des Himmels und im Grün der Vegetation die kühlen Töne vor. Sie traten besonders in manchen Campagnalandschaften stark in den Vordergrund. Die Parklandschaften der Villa Chigi in Ariccia werden ganz erfüllt von dieser ewig feuchten grünen Dämmerung des Urwaldes. Die vielfältigen Brechungen des Grüns wurden aber auch hier über einem warmen Grund von braunem Ocker entwickelt, so daß die kühlen Töne des Grüns, die leicht einen Charakter wie bengalisches Licht bekommen, durch den Kontrast zu warmen Farben wesentlich gedämpft wurden. In anderen Gemälden wurde das warme Sonnenlicht geschickt benutzt, auch besonders, wenn es durch grüne Zweige bricht, um eine Harmonie zwischen der warmen und kühlen Seite des Farbkreises herzustellen. Oswald Achenbach malte sowohl seine



Bild 38 Zypressen und blühende Agave



Bild 39 Klostergarten mit Zypressen



Bild 40 Garten mit Zypressen



Bild 41 Pinien

Gemälde als auch die Studien vor der Natur mit Vorliebe mit Ölfarben. Er war aber auch, besonders während seiner ersten beiden Aufenthalte in der Campagna, ein Meister des Aquarells. Er trug die Aquarellfarben flüssig und dünn auf, so daß ihr durchscheinender Charakter voll zur Geltung kam, und verwendete Deckweiß nur, wo es für die Bildwirkung von Bedeutung war. Es gelang ihm gelegentlich mit wenigen Pinselstrichen, die Stimmung eines schweren blauen Wolkenhimmels mit dem tintigen Blau der Aquarellfarbe auf vollendete Weise wiederzugeben (Bild 64). Auch im Aquarell baute er die farbige Entfaltung auf einer neutralen Untermalung in Sepia- und Ockertönen auf. Er hat sich zwar gelegentlich der Temperafarben bedient; doch war die Bedeutung derselben für die zeichnerische Festigkeit und für die Verlagerung der Schwerpunkte in der Komposition damals nicht mehr geläufig. Oswald Achenbach hat nicht wie Arnold



Bild 42 Wald der Villa Chigi

Böcklin, der sich die Temperafarbe wieder erschloß, maltechnische Untersuchungen angestellt, um seine künstlerischen Ausdrucksmittel zu vertiefen. Er hat die präparierten Malgründe sowie Farben und Bindemittel benutzt, wie sie auf dem Markt waren. Von den Experimenten auf diesem Gebiet mag er ähnlich gedacht haben wie Böcklin von dem Zeichnen nach antiken Gipsabgüssen, wenn er sagte, daß dem einen alles nütze und dem andern alles schade. Oswald Achenbach fand unter den vorhandenen Werkstoffen, was er brauchte. Er gehörte zu den Künstlern, die weniger durch umständlich ausgebaute technische Verfahren als durch den künstlerischen Vortrag zu wirken suchten. Damit soll nicht gesagt werden, daß seine Malweise nicht sorgfältig durchgebildet gewesen wäre. Er hat sich schon in jungen Jahren die Werkstoffe gefügig gemacht und beherrschte die Ausdrucksmittel. Wenn Philipp Otto Runge in dem Ringen um die Mal-



Bild 43 Johann Wilhelm Schirmer, Heroische Landschaft mit biblischem Motiv

technik einst seufzend den Wunsch aussprach, daß er dahin gelangen möchte, den Pinsel so zu führen, als ob er eine Verlängerung seiner Finger sei, so traf das für Oswald Achenbach zu. Nicht selten hat er die Finger bei der Verteilung der Farben und der Modellierung der Form zu Hilfe genommen, um wie ein Virtuose auf der Harfe die Akkorde abzutasten.

Auf der Studienreise des Jahres 1857 gelangte er Ende August zum erstenmal nach Neapel. Er ist offenbar zu Schiff dorthin gefahren; denn er soll später gesagt haben, daß der Eindruck der Landung in Neapel für sein Leben und seine Kunst entscheidend gewesen sei. In dieser Stadt, die sich wie eine mächtige Arena um das Rund des blauen Golfes an den Hängen der von reicher Vegetation bewachsenen Höhen erhebt, durchdringen sich Landschaft und Meeresferne so innig, daß der Strand und der Hafen zum Forum ihres Lebens geworden sind. Während Rom als eine Stätte der in sich gekehrten Betrachtung empfunden wurde, galt Neapel als die Stadt der Bewegung, jener Bewegung, die zum Strande strebt, die mit Getöse auf Karren und Wagen und Lasteseln aus dem Hinterland auf die Märkte dieser großen, seit dem griechischen Altertum auf den Fernhandel eingestellten Hafenstadt drängt und vom Gestade in die Fernen getrieben wird, sowie jener Bewegung, die aus den Fernen, aus Orient und Okzident diesen gastlichen Golf sucht. Wurde das öffentliche Leben Roms nach Gregorovius wesentlich bestimmt durch die Prozessionen, die Aufzüge von Institutsmädchen, Zöglingen der Kollegien, von Vereinen und Körperschaften



Bild 44 Hain mit Brunnen am Feierabend

in Zusammenhang mit den politischen Erregungen dieses Zeitalters der nationalen Wiedergeburt, so war Neapel die Stadt des Handels und Wandels, in der alle sonst nur im Traume vorstellbaren Sachen und, nach Graf Platen, auch der Mensch und die Seele käuflich waren.

Die ewige Unruhe erhielt ihr Gepräge nicht nur durch die Hast des geschäftlichen Lebens. Diese Stadt und ihre Landschaft hatten ein wechselvolles Schicksal in der Geschichte von den Zeiten des griechisch-römischen Altertums bis zu den politischen Kämpfen im Zeitalter Napoleons. Neapel hat immer im Mittelpunkt des Ringens um die Herrschaft im Mittelmeer gestanden, was immer wieder zu folgenschweren Umwälzungen geführt hat. Die Fremdherrschaft der Byzantiner, Sarazenen, Normannen, Stauer, Anjous, Spanier, Bourbonen und endlich Joachim Murats, der als Gastwirtssohn unter Napoleon Reitergeneral und dann König von Neapel wurde, hat das Volk schließlich gleichgültig gemacht für tiefere dramatische Konflikte. Bestehen blieb aber der Sinn für das Schauspiel. Man hat nicht mit Unrecht von den Neapolitanern gesagt, daß sie um jeden Despoten tanzen, wenn er ihnen nur ein Kinderspielzeug, ein Licht oder eine bunte Ampel vor Augen hält. Trotzdem ist dieses einerseits so sehr der heiteren Muse und dem süßen Müßiggang ergebene Volk dramatisch veranlagt. Dem unter diesem Himmel gewachsenen heißblütigen Menschen ist wie auf Sizilien die Blutrache geläufig. Im allgemeinen beschränkt sich die Lust am Drama heute auf das leichte Spiel der Marionettenbühne, um die sich das schaulustige Volk



Bild 45 Kopf einer Bäuerin



Bild 46 „Sie müssen uns besuchen, Herr Baron“

vor dem hölzernen Pulcinello, dem Hanswurst, und dem Ruffiano, dem Kuppler, zu versammeln pflegt. Das Volk beseelt eine heitere Daseinsfreude, so daß Goethe, der in Rom so sehr zum Studieren angeregt wurde, seltsam davon berührt wurde, nur mit genießenden Menschen umzugehen, und sich und die Welt zu vergessen fürchtete. „Neapel sehen und dann sterben“, wurde zum geflügelten Wort. War es diese Leichtigkeit des Lebens in der von der Natur so stark begünstigten Stadt, die den Namen „la Bella“ trägt, welche die römischen Kaiser von Augustus bis Hadrian mit Vorliebe dort weilen ließ, waren es gewisse dramatische Spannungen, die in der selbstverständlichen Sorglosigkeit des Lebens hier geknüpft und gelöst wurden? So geht in der Natur über diesem vulkanischen Boden immer wieder neues Leben aus den Trümmern hervor. In der Nachbarschaft Neapels ragt der Vesuv mit seinem feuerspeienden Krater in den blauen Himmel. Wie die durch ihn verursachten Naturkatastrophen wurden in diesem scheinbar so friedlichen Erdenwinkel gelegentlich schwere Schicksalstragödien entfesselt, etwa der römischen Kaiser wie Tiberius oder des jungen Staufers Konradin, dessen Geschick sich hier erfüllte. In Kampanien, der Landschaft, zu der Neapel gehört, wächst ein feuriger Wein, der Falerner, am Monte Barbaro in den Phlegräischen Feldern der Wein des alten Glaurus, der schon den römischen Cäsaren Herz und Haupt erhitzte. Seine geheimnisvolle Süße ist von einer Art, daß man des Lebens letzten Extrakt zu trinken meint. Auf der Insel Capri hat man dem Wein den Namen *Lacrimae Christi* gegeben.

Oswald Achenbach ist offenbar von der Schönheit dieser Stadt und ihrer Landschaft sowie von der äußeren Betriebsamkeit ihrer Menschen wesentlich berührt worden. Die Heiterkeit des Him-



Bild 47 Heinrich Arnz und seine Frau

mels und alles, was sich unter seiner unerschöpflichen Strahlenfülle entfaltet auf dem azurblauen Meere und über den Hügeln mit ihrem üppigen Grün, haben das Malerauge in Begeisterung versetzt. Der Blick von Camaldoli, dem im Jahre 1585 gegründeten Kloster der Camaldulenser auf den Höhen im Nordwesten von Neapel, hat den Meister immer wieder in seinen Bann gezogen. Er hat diese weite Sicht über das Gestade und den Golf mit den Gipfeln des Vesuvus und des Somma in immer neuen Abwandlungen von den Höhen und vom Strande aus bei Sonnenuntergang oder bei aufgehendem Vollmond gemalt. Er hat die Fülle des Zaubers der Farben unter den tanzenden Strahlen des Tageslichtes, das in der mit Staub und Wasserdunst erfüllten Luft vielfältig gebrochen wurde, in unerschöpflichen Motiven mit vollendeter Meisterschaft wiederzugeben versucht. Wie

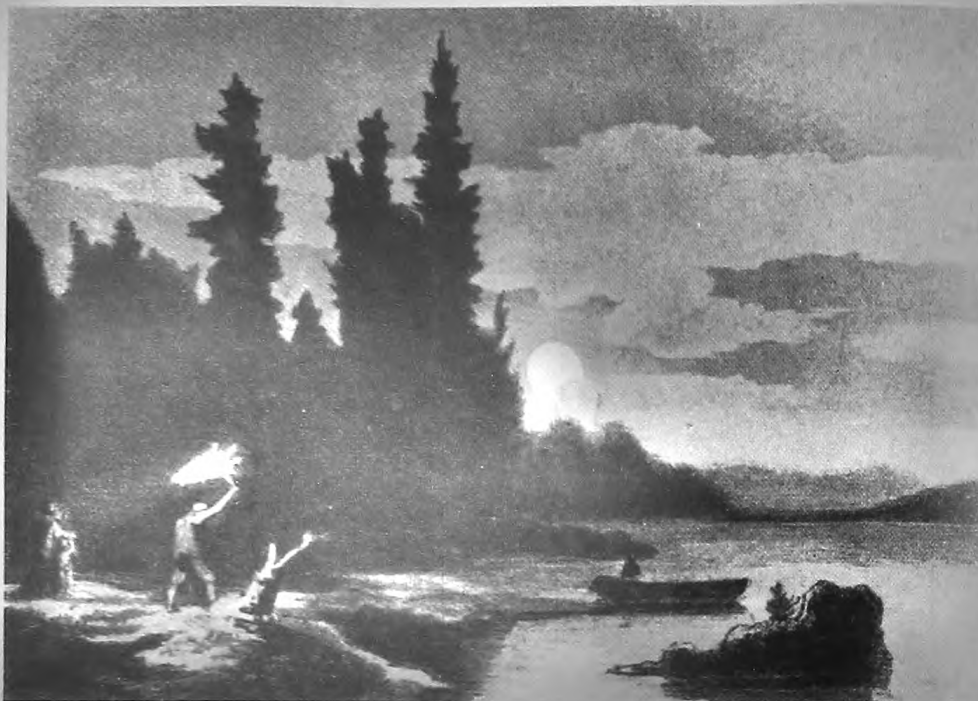


Bild 48 Mondnacht über Gebirgssee mit Fackelträgern an der Fähr

in der Natur die Farben im Staub unter der Sonne höhere Glut zu empfangen scheinen und die starken, leuchtenden Kontraste wie bei einer Illumination harmonisch nebeneinander bestehen, versuchte er auch Ähnliches im Gemälde zu verwirklichen.

Nicht nur die große, panoramaartige Schau dieser Landschaft hat den Künstler angezogen, er ist dort tief eingedrungen in die Lebenszellen dieser Welt, die immer vom Menschen bestimmt werden. Die Spazierfahrt des Adels am Freitag in mehr oder weniger prächtigen Karossen auf der Via Carracciola und das lärmende Getriebe von Karren und Wagen, Eseltreibern und Lastträgern, die mit allen möglichen Waren auf die Märkte eilen, forderten ihn zur Gestaltung heraus. Neapel war die Stadt der Pferde. Goethe bekannte, daß ihm dort erst recht das Herz für diese anmutigen Geschöpfe aufgegangen sei, die wie kein anderes Haustier zum Kameraden des Menschen geworden sind. Wie sollte der Maler nicht von diesem Wunder der Bewegung angesprochen werden! Er hat sie dargestellt in rasendem Galopp vor den leichten Karossen und in munterem Trab vor den schweren zweirädrigen Karren, während sich im aufwirbelnden Staub der Straße die Strahlen der Sonne fingen.

Eins der charakteristischen Gemälde, das der Künstler damals geschaffen hat, ist das sogenannte Marionettentheater am Strand von Neapel, das uns die Lust am Schauspiel vor dieser selbst wie eine mächtige Arena wirkenden Landschaft in einer der volkstümlichsten Formen vor Augen führt. Ja, auch der gesamte Vorgang, der dargestellt wurde, ist mehr oder weniger zum Schauspiel



Bild 49 Faun und Nymphen

geworden: die Marktfrauen, die im Vordergrund links Melonen feilhalten, das sich ergehende Paar von Reisenden im Mittelgrund, die zwei radschlagenden Straßenjungen und die Hauptszene, die Zuschauermenge vor der Bude des Marionettentheaters, die durch den dahinterliegenden Fischkutter mit den herabhängenden Segeln zu einer eindrucksvollen Gruppe zusammengeschlossen wird (Bild 79). Sind die radschlagenden Straßenjungen tatsächlich aus Neapel oder etwa aus Düsseldorf, wo sie bis auf den heutigen Tag ihr Wesen treiben? Über das gesamte Panorama breitet sich das Licht des aufgehenden Vollmonds. Sein Zauber entfaltet sich hier nicht so sehr in der Landschaft als vielmehr über dieser wie für die Bühne geschaffenen Szene. Das Gemälde ist beinahe zu einer Art Sittenbild geworden. Die Elemente der Landschaft sind weit in den Hintergrund getreten gegenüber den Gestalten. Wenn diese auch aus der Landschaft isoliert zu sein scheinen — die Berge werden durch Häuser überschritten, die See verdeckt zum größten Teil das Segel —, so wird durch das milde Licht des Mondes die Bindung doch aufrechterhalten. Die Vollendung, mit der der Künstler den Mondschein auf die Leinwand zu bannen verstand, würde allein erkennen lassen, daß er keineswegs seiner Berufung untreu geworden ist.

Wie Goethe auf seiner italienischen Reise sich unter dem Zauber der Vollmondnacht in Träumen,



Bild 50 Ansicht von Ariccia



Bild 51 Ansicht von Ariccia



Bild 52 Villa Chigi in Ariccia

die der Mühe wert seien, verlor, so hat sich auch das Malerauge mit Begeisterung diesen Eindrücken hingegeben, und wie der Dichter ist Oswald Achenbach tief von der Unendlichkeit des Raumes durchdrungen worden. Den wechselvollen Stimmungen bei Sonnenuntergang und aufgehendem Vollmond hat er mit Pinsel und Palette nachgespürt. Das warme Leuchten der untergehenden Sonne und das kühle Licht des aufgehenden Vollmonds suchte er zugleich im Gemälde einzufangen, jene Stunde, da in der Abenddämmerung Tag und Nacht einander begegnen. So liebte er es, den Schein von einem Lagerfeuer, das Fischer am Strande entzündet haben, mit dem ziehenden Rauch neben dem stillen Glanz des Mondes im Gemälde lebendig zu machen. Adam Elsheimer hat als einer der ersten Maler der neueren Zeit das Licht des Mondes zusammen mit loderndem Fackelschein wiederzugeben versucht. Von einer Lithographie aus dem Düsseldorfer Weihnachtsalbum, das einen Fackelträger unter hohen Tannen auf den Fergen wartend an einem See darstellt (Bild 48), könnte man den Eindruck gewinnen, daß Oswald Achenbach Werke von Adam Elsheimer gekannt hat. Offenbar liegt aber seit seinen Studien an den oberbayrischen Seen eigenes Naturerlebnis, das in Neapel neue Nahrung bekam, zugrunde.

Wie viele „Mondnächte am Golf von Neapel“, in Resina, in Torre del Greco mag er geschaffen haben? (Bild 78.) Mit aufgeschlossenem Sinn für musikalische Stimmungswerte hat er den Blick über



Bild 53 Agaven

den blauen Golf, über die flachen Dächer der Häuser geschildert, während sich auf einem der Dächer die der Lebenslust so sehr ergebenden Menschen dieses Himmelsstriches beim Spiel der Gitarre und des Tamburins ergötzen. Man soll teilhaben an der Lebensfreude in diesem offenbar dafür geschaffenen Lande.

Im September des Jahres 1857 kam Oswald Achenbach zum erstenmal auf die Insel Capri (Bild 76 bis 77), die wie kaum ein anderer Erdenwinkel geeignet war, die elementaren Gebilde der Landschaft wieder lebendig zu machen, besonders die wildzerklüftete südöstliche Küste mit dem sogenannten Arco naturale, einem Bogen, der sich in einer Wüste von Klippen und steil aufragenden Felsenzinken erhebt und bei den Faraglioni in einzelnen Klippen hinaustastet in die offene See. Auch den älteren Bruder, den Schilderer der bewegten nördlichen Meere, hat die Steilküste im Osten der Insel einst angezogen. Oswald Achenbach hat aber auch den Zauber der Blauen Grotte erlebt und zu malen versucht, jener am 17. August 1826 von Kopisch entdeckten Felsenhöhle, in die man von der Seeseite hineinfährt. Im Altertum war sie eine Stätte grauenvoller Lüste des Kaisers Tiberius, jenes Scheusals auf dem römischen Cäsarenthron, der sich in seiner Einsiedelei auf Capri dem Studium der Schriften der griechischen Hetäre Elephantis hingegeben hatte. Im 19. Jahrhundert glaubten die Romantiker hier das Tor zum Reich ihrer Märchenwelt entdeckt zu haben.



Bild 54 Am Albanersee

Weder jene dramatischen noch diese idyllischen Hintergründe haben unseren Künstler berührt, sondern offenbar hat nur das Herz der uralten Mutter Erde vernehmlicher gepocht, und das künstlerische Gewissen hat sich geregt, um eine Läuterung in der Erschließung der Elemente der Landschaft herbeizuführen. Sie war nicht so tiefgründig wie die Auseinandersetzung mit der Campagna. Das Reiseerlebnis trat dagegen nach seinem Aufenthalt in Neapel noch entschiedener in den Vordergrund. Oswald Achenbach bemühte sich in der Folgezeit, die spärlichen Ansätze einer romantischen Fabulierlust immer mehr zurückzudrängen, um die einfachen alltäglichen Vorgänge zur Geltung zu bringen. Die Landschaft sowie das Leben und Treiben der Menschen waren ihm offenbar romantisch genug.

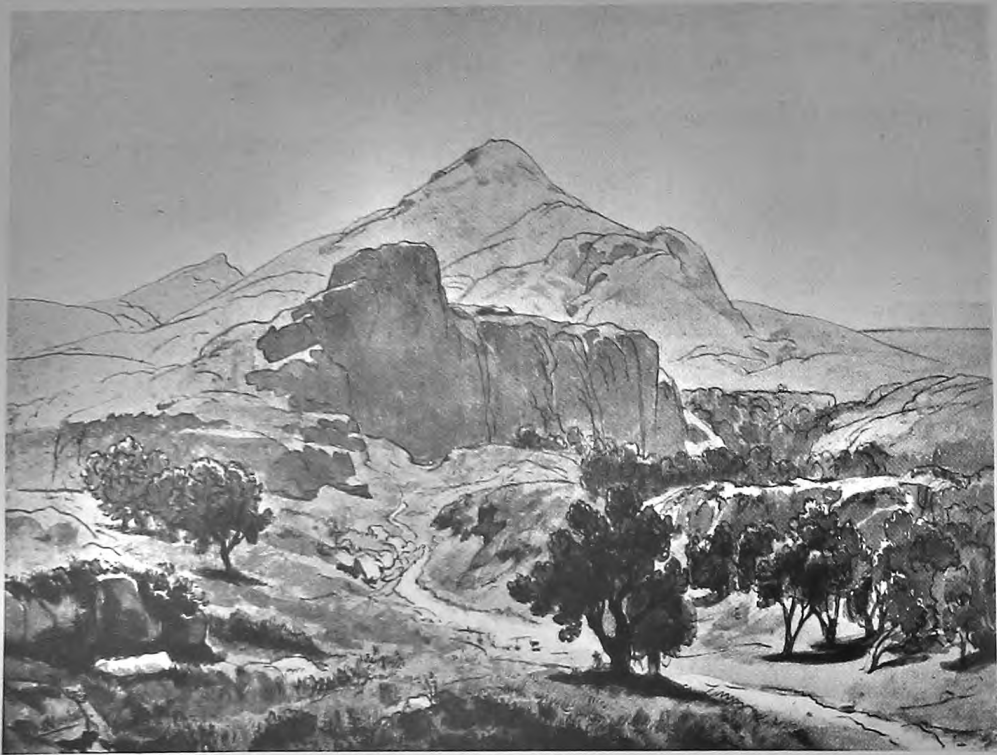


Bild 55 Gebirgslandschaft aus der Campagna

In Düsseldorf nach der Mitte des Jahrhunderts

Auch Düsseldorf hat im Jahre 1848 seine Revolution gehabt. Die Verhältnisse führten zu verhängnisvollen Spannungen mit Prinz Friedrich von Preußen, der als Angehöriger des Herrscherhauses die Rheinländer für Preußen gewinnen sollte und 25 Jahre lang als Statthalter eine Art Mittlerstellung zwischen Krone und Regierung einnahm. Infolge heftiger Angriffe auf die Regierung entschloß sich Prinz Friedrich, Düsseldorf zu verlassen, und man erwog auch, die Regierung in eine andere rheinische Stadt zu verlegen. Ein von dem Rechtsanwalt v. Weiler unmittelbar an den König gerichtetes Gesuch der einsichtigen Bürger, den Prinzen von Preußen zu bewegen, mit seiner Hofhaltung in Düsseldorf zu bleiben, war erfolglos. Im Jahre 1852 wurde Fürst Karl Anton von Hohenzollern-Sigmaringen als Kommandeur der 14. Division von Neisse nach Düsseldorf versetzt und zog als Nachfolger des Prinzen Friedrich von Preußen in Schloß Jägerhof ein. Der Fürst hatte im Jahre 1849 sein Land Hohenzollern an Preußen abgetreten, um sich ganz in den Dienst seiner militärischen und politischen Aufgaben für das Vaterland stellen zu können. Er wurde mit Begeisterung in Düsseldorf aufgenommen und hat die Herzen der Rheinländer mühelos gewonnen.



Bild 56 Hain bei Olevano

Enge Freundschaft verband ihn mit seinem Vetter, dem Prinzen Wilhelm von Preußen, der seit 1850 in Koblenz seinen Sitz hatte und im Jahre 1858 nach der Abdankung König Friedrich Wilhelms IV. zunächst als Prinzregent, dann als König die Zügel der Regierung in die Hand nahm und Preußen vollends reif machte, das Geschick des Reiches mit seinem eigenen zu vereinen. Der Prinzregent berief den Fürsten als preußischen Ministerpräsidenten in die Regierung. Das wurde besonders von der rheinischen Bevölkerung freudig begrüßt, da man die Gewähr zu haben glaubte, daß nunmehr das Stein-Hardenbergsche Reformprogramm mit neuem Leben erfüllt würde. Der Fürst hatte eine aufgeschlossene politische Gesinnung. Schon im Jahre 1854 hatte ihn König Friedrich Wilhelm IV. mit verantwortungsvollem diplomatischem Auftrag an Napoleon III. gesandt, um den französischen Kaiser zu bewegen, nicht in die Koalition Österreichs und Englands gegen die Russen einzutreten, die zum Krimkrieg führte. Der preußische König glaubte, daß die verwandtschaftlichen Beziehungen des Fürsten zu dem Napoleonischen Hause von Einfluß auf die Entschließung des französischen Kaisers sein könnten. Die Entscheidung war aber schon gefallen, bevor der Fürst seine Reise antrat. Fürst Karl Anton hatte im Grunde wenig Neigung, für Rußland einzutreten, sondern stand mit dem Herzen auf der Seite Österreichs und der Westmächte. Er gehörte zu den Männern, die mit Besonnenheit die Wiederaufrichtung des Reiches erstrebten, und hätte aus diesem Grunde gern das Amt des Außenministers übernommen. Als er



Bild 57 Römischer Springbrunnen

im Jahre 1862 um Entbindung von seinen Pflichten als Ministerpräsident bat, hat er dem König als Nachfolger den Mann vorgeschlagen, der zum Roland des neuen Reiches wurde: Otto von Bismarck. So hat Herzog Ernst II. von Sachsen-Koburg-Gotha durchaus recht, wenn er feststellte, daß mit dem Fürsten Karl Anton eine neue Ära in der preußischen Politik begann. Der Fürst hat wie wenige den Perspektiven Bismarcks zu folgen vermocht. Er hat an den Kriegen der Jahre 1864 und 1866 teilgenommen, nachdem er 1863 Militärgouverneur für Rheinland und Westfalen geworden war. Sein zweitjüngster Sohn, Prinz Anton, fand in der Schlacht bei Königgrätz den Heldentod, während der Vater die militärische Sicherung des Westens im Krieg gegen Österreich durchführte.

Düsseldorf bekam unter dem Fürsten wieder den Charakter einer Residenz, und das höfische Leben trat oft bedeutsam in Erscheinung. Im Jahre 1857 ließ Königin Victoria von England durch Prinzessin Augusta von Preußen um die Hand der Tochter des Fürsten, Prinzessin Ste-



Bild 58 Brunnen im Garten der Villa Falconieri

phanie, für König Pedro V. von Portugal werben. Prinzessin Stephanie haben die Düsseldorfer dank ihrer Mildtätigkeit und Fürsorge für die Armen und Kranken besonders in ihr Herz geschlossen. Sie verließ Düsseldorf im Jahre 1858 und starb schon im folgenden Jahre. Die Stadt Düsseldorf hat von dem Bildhauer Bayerle eine Marmorbüste schaffen und im Jahre 1866 im Hofgarten aufstellen lassen, um das Andenken der verehrungswürdigen Prinzessin zu verewigen. Die Schützengilde St. Sebastian pflegt im Mai jedes Jahres am Hohenzollerntag einen Kranz dort niederzulegen.

Im Jahre 1865 fanden im Rheinland, besonders in Aachen und Köln, Feiern aus Anlaß der Vereinigung des Rheinlands mit Preußen vor 50 Jahren statt. Das preußische Königspaar kam im Mai dieses Jahres nach Düsseldorf. Im folgenden Jahre wurde Prinz Karl, der Sohn des Fürsten Karl Anton, zum König von Rumänien gewählt. Die Rumänen dachten ursprünglich an den ebenfalls mit dem hohenzollernschen Hause verschwägerten Grafen Philipp von Flandern. Die Erfahrungen, die sie mit dem Hohenzollernkönig Carol und seiner hohen Gemahlin, einer Prinzessin von Wied, die unter dem Namen Sylva in die Literatur einging, machten, waren so gut, daß sie nach dem kinderlosen Tode König Carols seinen Neffen, den Sohn des Erbprinzen Leopold,



Bild 59 Springbrunnen der Villa d'Este

zum Nachfolger bestimmten. Erbprinz Leopold war mit der Infantin Antonia von Portugal verheiratet und hielt in Schloß Benrath Hof.

Fürst Karl Anton war ein hochherziger Förderer von Kunst und Wissenschaft. Zur Feier des 50jährigen Bestehens der Bonner Universität im Jahre 1868 wurde ihm die Anregung gegeben, zur Einrichtung einer Studienstiftung aufzurufen, was er mit Begeisterung getan hat. So wurde die Hohenzollernstiftung für alle vier Fakultäten der Bonner Universität begründet. Er gehörte zu jenen Kunstfreunden, denen die bildende Kunst Herzensbedürfnis war. Der Direktor der Staatlichen Museen in Berlin, Waagen, den Alexander von Humboldt ihm empfahl, hat seinen Sinn auf die Geschichte der bildenden Kunst gelenkt. Im Jahre 1853 ließ er von Hefner-Alteneck das Turnierbuch von Hans Burgkmair veröffentlichen, das sich in seiner Bibliothek in Sigmaringen



Bild 60 Andreas Achenbach, Entwurf zu Glucks Iphigenie

befand. Er hatte das Bedürfnis, seine Kunstsammlung zu ordnen und in einem Museum darzubieten. So wurden ein Kunstmuseum, eine Münz- und Waffensammlung und eine Bibliothek eingerichtet. Im Jahre 1862 ließ er von den Bauräten Krüger aus Düsseldorf und Josef Laur aus Sigmaringen einen kleinen Museumsbau auf dem Schloßberg errichten. Andreas Müller, der an der Düsseldorfer Akademie die Ideale der Nazarener in der Wandmalerei fortsetzte, wurde beauftragt, auf den Wänden die deutschen Meister des 15. und 16. Jahrhunderts zu verherrlichen. Hefner-Alteneck schrieb ein Buch über diese Sammlung. In Düsseldorf förderte der Fürst den Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen, dessen Protektorat er nach dem Tode des Prinzen Friedrich von Preußen im Jahre 1863 übernahm, und den Malkasten. Er beauftragte Camphausen, die Heerführer des Siebenjährigen Krieges für Schloß Jägerhof zu malen. Als Prinz Wilhelm noch in Koblenz Hof hielt und dort seine silberne Hochzeit feierte, überreichte er ihm ein Album mit Gemälden und Zeichnungen von Andreas und Oswald Achenbach, Bendemann, Camphausen, Scheuren und anderen. Das Album wurde auf der Ausstellung in Paris im Jahre 1855 mit einer



Bild 61 Bergstadt in der Campagna

Ehrenmedaille ausgezeichnet. Künstler wie die Achenbachs, Camphausen, Vautier und viele andere verkehrten in seinem Hause. Auch als Ministerpräsident hat er sich für die Kunst in Düsseldorf und Köln eingesetzt. Andreas Müller erhielt durch des Fürsten entschiedenes Eingreifen vom Staat Mittel für eine Veröffentlichung über einen Stich in der Kunstsammlung der Akademie, von dem Müller nachweisen wollte, daß er von Raffael eigenhändig geschaffen sei. Zwischen dem Fürsten und Andreas Müller ergab sich ein Briefwechsel, der auch fort dauerte, nachdem der Fürst im Jahre 1871 wieder dauernd in Sigmaringen seinen Wohnsitz genommen hatte. Erbprinz Leopold, dessen Herz mehr für die Wissenschaft, unter anderem besonders für die Vorgeschichte, schlug, hat eine hochherzige Stiftung für die Düsseldorfer Kunstgewerbeschule gemacht. Um der 19jährigen engen Verbindung des Fürsten Karl Anton von Hohenzollern mit Düsseldorf ein Denkmal zu setzen, hat die Stadt im Jahre 1884 in Sigmaringen aus Anlaß der goldenen Hochzeit des Fürsten eine Mariensäule von der Hand Bayerles errichten lassen. Viele Namen von Straßen und öffentlichen Gebäuden erinnern in Düsseldorf an den Fürsten, der über der Stadt zum letzten Male den Glanz einer regsamen Hofhaltung verbreitete. Der Fürst hat trotz seiner liberalen Einstellung die Gefahren der Gegenwart besonders auf geistigem und künstlerischem Gebiet erkannt. In dem Briefwechsel mit seinem Sohn auf dem rumänischen Königsthron sah er in Zusammenhang mit dem französischen Abenteuer in Mexiko Spannungen zwischen Europa



Bild 62 Vor dem Tor der Bergstadt



Bild 63 Bergstadt in der Campagna

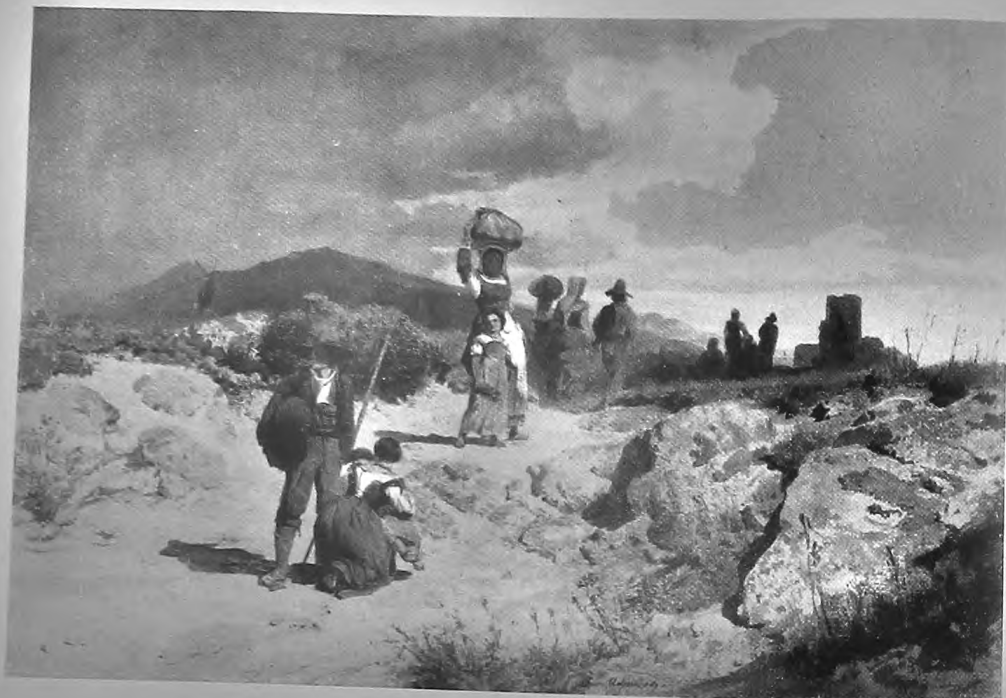


Bild 64 Wanderndes Landvolk in der Campagna

und Nordamerika voraus, die an die Grundfesten des alten Erdteils rütteln könnten. Es scheint nicht von ungefähr, daß sich in dem Vorort der westdeutschen Großindustrie solche Gedanken ergaben. Von hier aus wurden nicht nur auf dem Gebiete der Wirtschaft, sondern auch in der bildenden Kunst Beziehungen über den Atlantik angeknüpft.

Das künstlerische Leben hatte in Düsseldorf durch die Gründung des Malkastens im Revolutionsjahr 1848 in Zusammenhang mit der vaterländischen Bewegung, die dann zehn Jahre später zur Gründung der Deutschen Kunstgenossenschaft in Bingen führte, einen starken Auftrieb erfahren. Im Vereinswesen und -unwesen des 19. Jahrhunderts spielten die Männergesangvereine eine große Rolle. Auch der Malkasten wurde durch eine Künstlerliedertafel erst recht mit Leben erfüllt. Sangesfreudige Künstler fanden sich dazu im Jahre 1845 zusammen, zunächst in einem hölzernen Schuppen in der Nähe des früheren Köln-Mindener Bahnhofs. Besonders beliebt waren die Müllerlieder, die Lieder des gleichnamigen Malers und Leiters des Künstlerchors. Der Maler und Schriftsteller Robert Reinik, derselbe, der die Verse zu Rethels Totentanz verfaßte, war der Urheber vieler Lieder, die in der Liedertafel gesungen und zum Teil von den Düsseldorfer Künstlern illustriert und gedruckt wurden. Mit dem Liede „Ich weiß einen Helden von seltener Art“, das Müller komponierte, errang derselbe auf einem Treffen der deutsch-flämischen Sängerschaft in Köln einen Preis. Die Künstler fühlten sich in ihrem Gesangverein, zu dem die Achenbachs, Bendemann, Becker, Deger, Dahl, Dielmann, Hildebrandt, Hübner, Jordan, Kretschmer, Lessing, Mücke, Müller, von Normann, Plüddemann, Schadow, Schirmer, Sohn u. a. gehörten, als Kunder



Bild 65 Ritt durch den Buschwald



Bild 66 Campagnabauer

des romantischen Landes. Diese Liedertafel ist in verschiedenen Lokalen in Düsseldorf aufgetreten, besonders immer wieder im Malkasten, so daß dieser den Namen „singender Malkasten“ bekam.

Der Malkasten, der zunächst in der Gastwirtschaft des Ökonomen Prehl in der Ratinger Straße 3 gegenüber der Kreuzherrenkirche seinen Sitz hatte, zog im Jahre 1860 in sein neues Heim im Garten Jacobis in Pempelfort ein, nachdem Andreas Achenbach und Alexander von Sybel in den fünfziger Jahren das Grundstück zu diesem Zweck für eigene Rechnung erworben hatten. Neben der Pflege der Geselligkeit hatte man kunstpolitische Ziele. Die im Malkasten zusammengeschlossenen Düsseldorfer Künstler gaben dem Parlament in der Paulskirche zu Frankfurt die erste Anregung zur Gründung einer Nationalgalerie. Vom Malkasten aus wurden Beziehungen im Ausland angeknüpft, die nach 1870 aufhörten. Es wurden Ausstellungen in Belgien, Holland, Frankreich, England und Nordamerika, besonders in Neuyork, veranstaltet. Auch in den Städten des deutschen Ostens pflegten die Düsseldorfer Künstler ihre Werke zu zeigen. Sie sorgten dafür, daß die Stadt Düsseldorf den Bau der Kunsthalle in Angriff nahm. Die Mittel dazu wurden der Stadt durch den Staat bewilligt, um einen Ausgleich zu schaffen für die auf dem Wege des Erbgangs in die Münchener Pinakothek gelangte ehemalige kurfürstliche Gemäldegalerie.

Die Verhältnisse waren für Oswald Achenbach nicht so schwierig wie für Arnold Böcklin in Basel, wo der Boden für die bildende Kunst erst bereitet werden mußte. In der niederrheinischen



Bild 67 Bergpfad



Bild 68 Terrasse mit musizierendem Landvolk

Kunststadt, die durch den Wiederaufbau der Kunstakademie wesentliche Voraussetzungen bekommen hatte, wieder eine Pflegestätte der Kunst zu werden wie im Zeitalter des Barocks, als am Hofe der pfälzischen Kurfürsten die Kunst blühte, hatte sich auch das öffentliche Leben auf diese Ziele eingestellt. Der Rhein, der durch die politische Bewegung, durch die aufblühende Industrie wieder zur Lebensachse für das zu neuem staatlichem Selbstbewußtsein erwachende Vaterland wurde, war auch das Rückgrat für sein künstlerisches Schicksal. Die Kunststadt am Niederrhein erhielt in diesem Zusammenhang eine verantwortungsvolle Sendung.

Für viele deutsche Künstler ist Italien der Pol gewesen, um den sich die schöpferische Klärung vollzog. Stand einst der strenge Formenkanon der italienischen Kunst im Vordergrund der Probleme, so war es jetzt die italienische Landschaft, die auf mannigfaltige Weise die Künstler ansprach. Die Ergebnisse der Auseinandersetzung Arnold Böcklins mit der Campagnalandschaft waren andere als die des gleichaltrigen Oswald Achenbach, obwohl beide aus der gleichen Schule hervorgegangen waren. Während Böcklins tiefgründige Einfühlung in das griechisch-römische Wesen auch darin zum Ausdruck kam, daß er in der schönen Römerin Angela Pascucci eine Lebensgefährtin fand, führte Oswald Achenbach im Jahre 1851 in Julie Arnz die Tochter einer alten niederrheinischen Familie heim und ging ganz in den Düsseldorfer Verhältnissen auf. Das junge Paar bezog eine Wohnung in dem Hause Ecke Schadow- und Viktoriastraße. Die ersten Schüler gesellten sich zu ihm, die in dem im Garten befindlichen Atelier, dem sogenannten Vogelhaus, Aufnahme fanden. Trotzdem war der Künstler in seinem Ringen um schöpferischen Ausdruck



Bild 69 Überfall in der Campagna

keineswegs am Ziel. In der römischen Campagna hatte er sich wesentliche Grundlagen erschlossen. Er brachte eine Fülle von Zeichnungen und Studien heim. Nun galt es, den Stoff zu verarbeiten. Während das Elternhaus einst sehr unter dem Stern der Unrast der Reiselust seines Vaters stand, der im Jahre 1849 starb, war die häusliche Atmosphäre bei seinen Schwiegereltern ganz auf die Beschaulichkeit des Daseins eingestellt. Oswald Achenbach hat seine Schwiegereltern im Jahre 1853 in einem Aquarell verewigt, das die ganz auf die Behaglichkeit des Lebens gerichtete Welt dieser alten, eingesessenen niederrheinischen Familie so recht vor Augen führen kann (Bild 47). Heinrich Arnz besaß vor den Toren der Stadt zwischen Jacobistraße und Wehrhahn große Ländereien, auf denen er eine Rosenkultur angelegt hatte. Auf dem Aquarell sieht man, wie der ganz



Bild 70 Vorhof eines Schlosses

für die Gartenarbeit ausgerüstete Schwiegervater, den breitkrepmpigen Strohhut auf dem Kopf, seiner Frau eine rote Rose überreicht, die er gerade gepflückt hat, während er sich mit der rechten Hand auf den Spaten stützt und zwischen Daumen und Zeigefinger eine Prise hält. Frau Arnz (eine geborene Drach) sitzt auf einem Stuhl im Schatten eines Busches und hat eine Strickarbeit auf dem Schoß. Die „Petersburg“ wurde dieses Ruheplätzchen genannt, wo die beiden Alten gern den Feierabend verbrachten. Wenn wir keine anderen Bildnisse von Oswald Achenbach besäßen, so würde dieses Blatt Zeugnis davon geben, welche Fähigkeiten auf diesem Gebiet in dem Künstler schlummerten. Die beiden Gestalten sind zweifellos nicht nur ähnlich, wie es das Bildnis verlangt, sondern der Künstler hat ihnen auch die charakteristische Haltung abgelauscht. In dieser beschaulichen Lebensführung erschöpfte sich indessen nicht die Tätigkeit von Oswald Achenbachs Schwiegervater.

Heinrich Arnz, der in Heidelberg und Paris die Rechte studiert hatte, gründete im Jahre 1816 mit dem Geld seines Schwiegervaters im sogenannten Spinrath'schen Hause, Ratinger Straße 15, das in den von Vagedes in Düsseldorf eingebürgerten klassizistischen Formen an der Stelle der durch die Beschießung der Franzosen im Jahre 1794 eingäscherten Kirche des Klosters der Zölestinerinnen errichtet wurde, eine lithographische Kunstanstalt. Die Erfindung Senefelders



Bild 71 Leichenbegängnis

hat sich schnell verbreitet und ist von Kunst und Wissenschaft benutzt worden, um die Brücke zur Öffentlichkeit zu schlagen. Während sich das geistige und künstlerische Leben im 18. Jahrhundert an den Fürstenhöfen oder durch fürstliche Förderung entfaltete, hat im 19. Jahrhundert das Volk wieder mehr Anteil daran genommen. Buchdruck und Lithographie haben, wie im Zeitalter Dürers der Holzschnitt, wesentlich dazu beigetragen, diese Entwicklung zu begünstigen, Heinrich Arnz' Unternehmen hatte, solange es von einem tüchtigen Fachmann geleitet wurde, Weltruf in der Herstellung illustrierter wissenschaftlicher Prachtwerke. Der älteste Sohn hat in der holländischen Universitätsstadt Leyden eine Zweigniederlassung eingerichtet. Er starb im Jahre 1848. Vorräte und Einrichtung wurden zu Schiff nach Düsseldorf gebracht. Nachdem der



Bild 72 Campagnasteppe mit Büffeln

Fachmann 1828 ausgeschieden war, um in Berlin einen ähnlichen eigenen Verlag zu eröffnen, versuchte Heinrich Arnz im Jahre 1847, durch die Herausgabe der Düsseldorfer Monatshefte, seinem Verlag neuen Auftrieb zu geben. Im Jahre 1851 folgte eine neue Zeitschrift, das Düsseldorfer Künstleralbum, an der nur Maler und Dichter mitwirkten, um den Ruhm der aufstrebenden Kunststadt zu verbreiten. Die Künstler gingen in dem gastfreien, geistig regsamen Hause ein und aus. Es galt als eine Pflegestätte des musischen Lebens in Düsseldorf, und es scheint, daß das Haus Oswald Achenbachs bald darauf in dieser Hinsicht das Erbe angetreten hat. Heinrich Arnz hat im Jahre 1854, also ein Jahr, nachdem das Aquarell gemalt wurde, das Zeitliche gesegnet. Seinen Söhnen, die das Geschäft in eine Aktiengesellschaft umwandelten, war kein Erfolg beschieden. Sie mußten im Jahre 1857 den Bankerott erklären. Die Zeitschrift bestand aber weiter und ging in andere Hände über. Sie wurde im Jahre 1867 zum Deutschen Künstleralbum. So sehr sich Oswald Achenbachs Gemälde zum Teil dazu eignen, durch den Steindruck vervielfältigt zu werden und in illustrierten Zeitschriften Kunde zu geben von seiner volkstümlichen Kunst, so wenig war der Künstler selbst auf Grund seiner eigenen Anlagen auf die Graphik eingestellt. Im Gegensatz zu seinem Bruder, der sich auch als Graphiker mit Erfolg entfaltete, war Oswald Achenbach mit Leib und Seele Maler. Weder der Sinn für die Satire noch der Hang zur Graphik waren so ausgeprägt wie bei Andreas Achenbach. Der jüngere Bruder hatte aber einen wundervollen Humor, der sich gelegentlich in Karikaturen Luft machte und sich auch auf die damals die Gemüter bewegenden politischen Verhältnisse erstreckte. Er hat seinen Bruder und



Bild 73 Küstenlandschaft der Campagna

Emanuel Leutze in einer Karikatur verewigt und einige Beiträge für die Düsseldorfer Monatshefte geliefert. Manche Blätter, wie „Bitte, bedecken Sie sich, Herr Geheimrat“ und „Sie müssen uns besuchen, Herr Baron“ (Bild 41), die in den Düsseldorfer Monatsheften Aufnahme fanden, lassen erkennen, daß die um jene Zeit aufkommende Kritik an der Gesellschaft nicht spurlos an ihm vorüberging.

Im übrigen ist er aber wie kaum ein Künstler in dem damaligen gesellschaftlichen Leben aufgegangen. Er war begeistertes Mitglied des Malkastens. Seit frühester Jugend hat er auch jener Kunst gehuldigt, die von den Musen ihren Namen trägt, und war besonders der Kunst des Gesanges und des Schauspiels ergeben. Er versuchte, echte musische Grundlagen für die Geselligkeit der Künstler zu schaffen, und hat nicht nur bei Künstlerfesten tätig mitgewirkt, sondern auch für die Bühne Schauspiele und musikalische Darbietungen bearbeitet. Er wirkte bei der Liedertafel mit. Als Dreijähriger hat Oswald Achenbach unter Direktor Derossi in Düsseldorf zum erstenmal auf den Brettern gestanden, welche die Welt bedeuten, und zwar als Amor auf den Stufen der Leiter Fortunas. In den fünfziger Jahren ergab sich eine besonders glückliche Zusammenarbeit für die Malkastenbühne mit dem aus München nach Düsseldorf übergesiedelten Maler Max Heß und dem damaligen Königlichen Musikdirektor und Komponisten Julius Tausch, der seit 1847 auch Leiter der Künstlerliedertafel war. Der Maler Windscheid hatte die Aufgabe, die bühnentechnischen Probleme zu lösen. Albert B. Lüdeke, der selbst bei solchen Aufführungen mitwirkte, hat seine Erinnerungen daran aufgezeichnet. Der Künstler verfaßte selbst Bühnenspiele, oder er



Bild 74 Eichenhain in der Campagna

pfligte Dichtungen von Hans Sachs mit Musik von Mozart zu untermalen. Alles, was an jungen Künstlern für die Bühne zu gebrauchen war — vor allem die eigenen Schüler —, mußte für die Gestaltung des Bühnenbildes und der Kostüme sowie als Schauspieler mitmachen. Die Aufführungen fanden im allgemeinen auf der kleinen Malkastenbühne statt, die sich damals in der Ratinger Straße befand, aber auch vor einem größeren Kreis im Geislerschen Saal, der an der Stelle der heutigen Tonhalle stand.

„Pannemanns Traum“, ein Opernragout von Oswald Achenbach, in dem er selbst den Pannemann spielte, war offenbar ganz auf den Malkasten zugeschnitten. Eine Aufführung von Volkstänzen verschiedener Völker in den entsprechenden Trachten mit dem Vortrag von Volksliedern fand im Jahre 1856 im Geislerschen Saale statt. Man kann daraus entnehmen, daß Oswald Achenbach, unter dessen Leitung die Trachten angefertigt wurden, sich eingehend mit der Volkstracht beschäftigt hat, die für die Gestalten seiner Campagnalandschaften eine große Bedeutung hatte. Besonderer Gunst erfreuten sich die Schwänke von Hans Sachs, wie „Eulenspiegel und die drei Blinden“. Das Stück, für das er den romanischen Vorhof eines Klosters im Schnee von Andreas Achenbach als Bühnenbild verwandte, ging im Jahre 1856 über die Bretter. „Die Narren des Grafen von der Lipp“ oder „Der überwundene Trommelschläger“, ein Fastnachtsschwank in drei Aufzügen, wurde mit Benutzung der Musik aus Mozarts Opern im Januar 1857 auf der Malkastenbühne aufgeführt. Wie sehr das Bühnenspiel von dem einzigartigen Humor des Meisters getragen



Bild 75 Flußufer mit Ruinen und Schafherde

wurde, geht auch daraus hervor, daß Oswald Achenbach selbst die Rolle des Hofnarren spielte. Der Maler hatte vor allen Dingen die Gabe, als Regisseur alle Schauspieler zu begeistern und das Spiel einheitlich zu gestalten. Auch Werke der hohen dramatischen Kunst wurden von ihm auf der Malkastenbühne in Szene gesetzt. Shakespeares Komödien „Was ihr wollt“ und „Der Sommernachtstraum“, in dem Eduard von Gebhardt als Frosch mitspielte, sowie „Wallensteins Lager“ von Friedrich Schiller sind unter seiner Leitung auf die Bühne gebracht worden.

Besonderes Aufsehen erregte im Januar 1863 die Aufführung der Pastorale von Ludwig van Beethoven. Oswald Achenbach hatte nach den Angaben des Tondichters die Landschaften und ihren Stimmungswechsel mit einer Art pantomimischer Darstellung in Bühnenbildern gestaltet. Es wurde eine Wandeldekoration von über 100 Fuß Länge geschaffen. Sie begann mit dem Sonnenaufgang eines heiteren Sommertages und verfolgte den Stimmungswechsel der Tageszeiten bis zum Aufgang des Mondes, um an dem Leben und Treiben des Menschen die Wirkung derselben in sinnfälligen Pantomimen vor Augen zu führen. Den Höhepunkt bildete ein Gewitter, das Spaziergänger in der freien Natur überrascht. Es soll großen Eindruck gemacht haben, so daß die Hörer ergriffen wurden wie durch die naturalistischen Bühnenbilder der Meininger Theaterschule, obwohl der Regen nur durch einen schwarzen Gazevorhang wiedergegeben wurde, der mit kleinen hellen Schmelzen benetzt war und vor der Bühne vorübergezogen wurde. In der Kölner Zeitung erschien damals ein Aufsatz von Bischof, der sich grundsätzlich gegen diese



Bild 76 Felsen auf Capri

malerische Illustration der großen Werke der Tonkunst aussprach, bevor er die Aufführung erlebt hatte. Nachdem er sie selbst gesehen hatte, hat er zugegeben, daß es doch schön war, man möge sagen, was man wolle. Auch wenn man grundsätzlich eine solche Darbietung dieser Symphonie Beethovens als eine Vergewaltigung empfindet und zugeben muß, daß der Tondichter nur mit Hilfe der Töne die Seele auch in dieser Richtung in Schwingung versetzen wollte und daß alle anderen Mittel, die Phantasie dabei zu beeinflussen, seien es Worte oder Bilder, von dem ursprünglichen Gehalt des Werkes ablenken, so muß man doch den Gemälden als solchen Gerechtigkeit widerfahren lassen. Sie sind zweifellos bedeutsame Zeugnisse dafür gewesen, welche starke musikalische Einfühlungsgabe der Maler besaß. Er hat offenbar wie die Romantiker mit den musikalischen Klängen Farbenvorstellungen und mit Farbeindrücken solche von musikalischen Tönen verbunden. Diese Synästhesien, auf denen im Grunde auch die mannigfaltigen Möglichkeiten der Lautmalerei in der Dichtung und Tonkunst beruhen, gehören zu den ursprünglichsten Kunstmitteln, die schon in den religiösen Kulturen primitiver Völker eine Rolle spielten, etwa wenn der Priester mit Trommeln und Pauken die Geister des Gewitters beschwört. In der Romantik wurden solche Neigungen wieder besonders lebendig mit den Bemühungen, die Grenzen der verschiedenen Künste zu überbrücken und alle Künste zu einem Gesamtkunstwerk zusammenzufassen. Richard Wagner verfolgte in seinem Werk ähnliche Ziele, und Oswald Achenbachs Bemühungen in dieser Richtung standen offenbar unter einem ähnlichen Stern. Seine Begabung für das Bühnenbild bestätigte auch die szenische Bearbeitung des „Paulus“-Oratoriums von Mendelssohn-Bartholdy,



Bild 77 Capri, Klippenküste

das um 1870 in Düsseldorf seine Uraufführung erlebte. Emil Hünten und Hubert Salentin halfen bei der Ausführung der Bühnendekorationen. Otto Windscheid wirkte als Mechaniker mit. Die Entwürfe dafür befinden sich zum Teil in den Städtischen Kunstsammlungen zu Düsseldorf (Bild 107). Wem die figürlichen Studien und Zeichnungen nicht als Belege dafür genügen, daß Oswald Achenbach auch ein Meister der Darstellung menschlicher Gestalten war, dem seien diese Bühnenbilder zu besonderer Beachtung empfohlen. Es sind nämlich figürliche Kompositionen. Sie halten den Vergleich mit manchem Meister auf diesem Gebiet aus. Die Verehrung, die Oswald Achenbach Eduard von Gebhardt zollte, erscheint angesichts dieser Entwürfe erst recht verständlich.

Es bedarf aber keineswegs solcher Betrachtungen, um den Nachweis zu erbringen, daß Oswald Achenbach romantische Neigungen hatte. Auch seine Auseinandersetzung mit der Landschaft war zum Teil in der Romantik verankert. Wurde von seiner Betätigung in der Graphik und Karikatur festgestellt, daß er zwar einen aufgeschlossenen Sinn dafür hatte, aber sich im Gegensatz zu seinem Bruder nicht zielbewußt auf diesem Gebiet entfaltete, so können uns diese Gebilde wie seine frühen Landschaften zeigen, daß er, dem scheinbar alles auf Grund einer besonderen Begabung für dieses Gebiet selbstverständlich zuzufallen schien, um gewisse Probleme in diesem Zusammenhang gerungen hat. Auch die Karikatur wurde damals zum Teil als ein Ergebnis der sogenannten romantischen Neigungen für die Ironie und Satire sehr gepflegt, bis sie in Wilhelm Busch ihren unvergleichlichen Meister fand. Sinnfälliger trat das Erbe der Romantik allerdings meistens in der Landschaft in Erscheinung. Um die Zeit, als Oswald Achenbach heranwuchs, in



Bild 78 Torre del Greco

den dreißiger und vierziger Jahren seines Jahrhunderts, bekamen diese romantischen Strömungen gerade in Düsseldorf eine besondere Richtung, indem man die Dichtkunst als Anregungsquelle für die Malerei zu erschließen trachtete. Das verlief in Düsseldorf leider nicht so, wie es für Arnold Böcklin angedeutet wurde, der bis zu den mythologischen Grundlagen vordrang, sondern man versuchte, der bildenden Kunst durch Anleihen bei der auf völlig anderen Voraussetzungen um Gestalt ringenden dichterischen Phantasie neues Blut zuzuführen. Die literarischen Neigungen dieses Jahrhunderts, die sich in illustrierten Zeitschriften und Magazinen einen Speicher für die meistens verfrühte Ernte schufen, begünstigten diese weder für die Dichtung noch für die bildende Kunst heilsame Vetternwirtschaft. In den Düsseldorfer Monatsheften, im Düsseldorfer Künstleralbum, im Weihnachtsalbum und anderen Zeitschriften kann man sich am besten von den Perspektiven überzeugen, unter denen damals die gemeinsame Arbeit aufgenommen wurde. Während die Düsseldorfer Maler, die herangezogen wurden, um Lithographien zu schaffen, die Brüder Achenbach, Knaus, Lessing, Wilhelm Schadow, Scheuren, Vautier und viele andere, in der Kunst ihren Rang behauptet haben, hat man von den Schriftstellern aus Düsseldorf kaum noch eine Vorstellung. Unter den auswärtigen Mitarbeitern findet man einige Namen von besonderem Klang, wie Ernst Moritz Arndt, Felix Dahn, Emanuel Geibel, Hoffmann von Fallersleben, Hermann



Bild 79 Marionettentheater am Strand von Neapel

Lingg, Eduard Mörike, Karl Simrock und Adalbert Stifter. Sie traten aber so wenig in Erscheinung, daß der Charakter der Zeitschrift wesentlich durch die heimischen Schriftsteller bestimmt wurde. Eduard Mörike hat darin nur ein aus der Zeit der geistigen Umnachtung stammendes Gedicht von Friedrich Hölderlin veröffentlicht, der damals in Tübingen seinen langen Weg durch die Dämmerung ging. Die Zeitschrift bekam zwar etwas mehr Haltung, als Wolfgang Müller von Königswinter sie herausgab. Ihr Erscheinen mußte aber eingestellt werden, bevor sie ein klares Gepräge bekam.

Oswald Achenbach war seit 1847 Mitarbeiter der Düsseldorfer Monatshefte, für die er einige Karikaturen gezeichnet hat, seit 1853 des Künstleralbums, in dem Steindrucke nach seinen Gemälden aufgenommen wurden oder zu dem er Lithographien von seiner Hand beisteuerte. Diese verraten noch mehr als seine Gemälde eine lyrisch-romantische Stimmung. Oswald Achenbach hat, wie viele Düsseldorfer Künstler damals zu tun pflegten, zwar im allgemeinen keine Gemälde nach Gedichten geschaffen; es gibt aber eine Lithographie im Düsseldorfer Liederalbum (1851), die nach dem Liede „Der stille Grund“ diesen mitten im Walde liegenden romantischen Weiher mit seinem bemoosten zerklüfteten Ufer in einem bunten Steindruck darstellt. Auf einem Felsen sitzt eine halbnaakte Nixe, die ihr goldenes Haar in der Morgensonne kämmt. Aus dem Walde tritt ein Jäger heraus. Aus der Zeichnung, die dem Blatt zugrunde liegt, geht hervor, daß Camp-



Bild 80 Kirmes am Niederrhein

hausen der Urheber des Jägers war. Für das Künstleralbum wurden damals in der Regel nach den Steindrucken Gedichte gemacht, um den romantischen Kreislauf zu schließen. Eine Waldszene mit einem Hirsch, ein Kastanienwald am Monte Cenere am Lago Maggiore, in dessen Schatten ein Wanderer ruht, ein stiller Klostergarten in der Mittagssonne, eine Mondscheinlandschaft und ein Abend am Waldrand, der ausdrücklich als deutsche Landschaft bezeichnet wurde, waren die Gegenstände dieser Lithographien, die der Künstler selbst für diesen Zweck zeichnete. Das Erlebnis der römischen Campagna trat in diesen Steindrucken zunächst nur in dem Vestatempel von Tivoli in Erscheinung, um den sich Jesuitenzöglinge in stiller Abgeschiedenheit ergehen. Oswald Achenbach hat diesen Tempel nicht in eine heroische Landschaft gestellt wie Nicolas Poussin in seinem Gemälde der Galleria Doria — die Landschaft bei Tivoli hat alle Voraussetzungen dafür und hat damals Anselm Feuerbach in ähnlichem Sinne angeregt —, er hat ihn mit der Stimmungsromantik umgeben, wie er ihn erlebte.

Cäcilie Achenbach hat, wie sie in ihrem Buch berichtet, ihren Vater eines Tages gefragt, warum



Bild 81 Pflanzenstudie



Bild 82 Springbrunnen der Villa Conti

er, der Arnold Böcklin sehr verehrte, seine Landschaften nie wie dieser Schweizer Romantiker mit Nymphen und Faunen bevölkert habe. Oswald Achenbach soll darauf erwidert haben, daß er immer nur gemalt habe, was er mit eigenen Augen gesehen habe, und daß ihn nur Positives begeistere. Er bekannte sich damit zu den Naturalisten dieses Jahrhunderts, welche die Nachahmung des Sichtbaren für die Grundlage der schöpferischen Entfaltung hielten. Arnold Böcklin ist im Gegensatz dazu die römische Campagna zu einer neuen Offenbarung des griechisch-römischen Mythos geworden. Er war keineswegs der erste, der sein Landschaftserlebnis auf diese Weise zu vertiefen suchte. Auch Heinrich Dreber und Karl Blechen haben ihre Landschaften gelegentlich mit einer Diana oder einem Faun zu beleben versucht. In den Jahren 1854—57 schuf Böcklin seine ersten mythologischen Landschaften um die Gestalten der Diana und des Pan, jener einzigartigen Verkörperung des hellenischen Naturgefühls. Faune und Nymphen, die Gefolgschaft Pans, schienen in dieser zum Teil nur von einsamen Hirten und Herden bevölkerten Landschaft zu neuem Leben erwacht. „Die Hirten“, so sagt Ferdinand Gregorovius, „tragen hier Ziegenfelle um das ganze Bein gebunden mit der rauhen Seite nach außen, dies zottige Vlies gibt ihnen das Ansehen von Satyrn, und man begreift bei ihrem Anblick, wie die Mythe und Gestalt jener Wesen aus dem Gefolge des Pan entstanden ist. Nicht anders gingen die Hirten in der fabelhaften Zeit gekleidet.“ Ob der Düsseldorfer Meister damals solche Gemälde Böcklins zu Gesicht bekommen oder wann er sie zu Gesicht bekommen hat, läßt sich nicht ermitteln, jedenfalls gibt es eine Ölstudie von Oswald Achenbach aus dem Jahre 1856, in der ein Faun, der

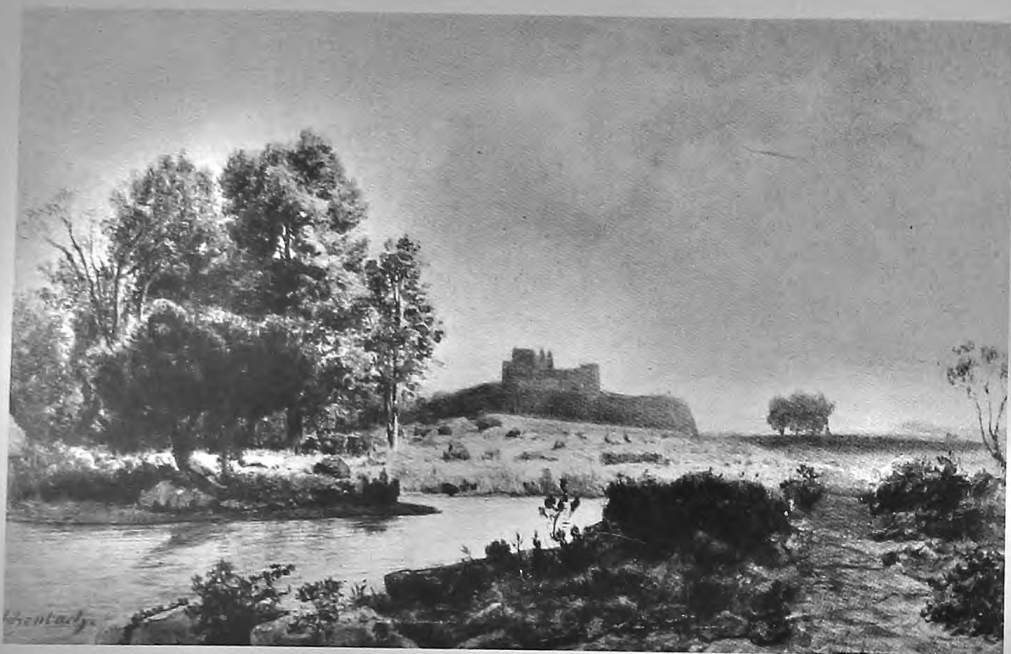


Bild 83 Flußtal in der Campagna

Nymphen belauscht, Gestalt wurde (Bild 49). Diese Studie ist das Vorbild für einen Steindruck im Düsseldorfer Künstleralbum vom Jahre 1857. Im Verzeichnis des Malkastenarchivs in Düsseldorf wird ein Blatt mit ähnlichem Gegenstand aufgeführt. Im gleichen Band des Künstleralbums überraschen zwei Steindrucke, die den Morgen und die Nacht darstellen. Sie sind offenbar ein Nachhall der bekannten romantischen Bemühungen um die Gestaltung der Tageszeiten. Der Künstler hat demnach gelegentlich darauf gesonnen, das landschaftliche Erlebnis durch mythologische oder andere sinnbildliche Beziehungen zu vertiefen. Es blieb allerdings ein flüchtiger Versuch. Er hatte keine Neigung, in dieser Richtung bis zu den Grundlagen vorzudringen wie Arnold Böcklin. Seine künstlerische Entfaltung blieb wesentlich in den positiven Ergebnissen seines Reiseerlebnisses verankert.

Der Ruhm des jungen Düsseldorfer Meisters war schon fest gegründet. Seine Gemälde fanden über die Grenzen unseres Vaterlandes hinaus höchste Beachtung. Im Jahre 1852 ernannte die Amsterdamer Akademie den Fünfundzwanzigjährigen zu ihrem Mitglied. Auf der großen internationalen Ausstellung in Paris im Jahre 1855, auf welcher der Bruder Andreas eine goldene Medaille bekam, wurde Oswald Achenbach mit einer lobenden Anerkennung ausgezeichnet. Vier Jahre später, im Jahre 1859, fuhr er mit seiner Frau, die ihn künftig auf allen Reisen begleitete, wieder nach Paris zum Besuch der Ausstellung im Salon. Er erhielt damals die goldene Medaille, Im Anschluß daran unternahm er eine Reise in die Normandie, von der ein Aquarell Kunde gibt, das einen langen, hageren englischen Reisenden mit einheimischen Fischern darstellt (Bild 85). Es ist ein bedeutsames Zeugnis für den Humor des Künstlers sowie für seine Gabe, mit Sicherheit



Bild 84 Eingang zur Burg Bürresheim



Bild 85 Normannisches Bauernpaar und Reisender

den Volkscharakter wiederzugeben. Napoleon III., der bekanntlich ein Gegner der realistischen Strömungen in der damaligen Kunst war — er soll einmal nach einem Frauenakt von Gustave Courbet im Salon mit der Reitpeitsche geschlagen haben —, schätzte die Gemälde Oswald Achenbachs so sehr, daß er ihn im Jahre 1863 zum Ritter der Ehrenlegion machte. Die Beziehungen zum damaligen Napoleonischen Hof blieben durch Vermittlung des Grafen Nieuwerkerke, des Senators der Kaiserlichen Museen, bis zum deutsch-französischen Kriege im Jahre 1870 aufrecht erhalten. Napoleon III. und Prinzess Mathilde kauften persönlich Gemälde des Meisters.

Das Werk Oswald Achenbachs blieb indessen mit der Kunststadt am Niederrhein verbunden. In die ehemalige kurpfälzische Residenz war neben der reichen Entfaltung der bildenden Kunst unter dem Fürsten Karl Anton von Hohenzollern-Sigmaringen wieder ein reges gesellschaftliches Leben eingezogen. Ein Gemälde, das einen Fackelzug vor Schloß Jägerhof in dieser an Umzügen und festlichen Begebenheiten so reichen Zeit aus Anlaß der Vermählung der Prinzessin Stephanie mit König Pedro V. von Portugal darstellt, kann so recht eine Vorstellung davon geben, wie hoch die Herzen damals dafür schlugen. Der Fürst hatte dem Maler Max Heß, dem Freunde Oswald Achenbachs, den Auftrag dazu erteilt, um dem Künstler eine Aufgabe zu stellen. Heß hat das Gemälde unvollendet stehenlassen. Oswald Achenbach mußte es zu Ende malen, um den fürstlichen Auftraggeber nicht zu enttäuschen (Bild 92). Das Gemälde gibt die Beteiligten zum Teil bildnisähnlich wieder. Im Vordergrund sieht man Prinzessin Stephanie, welche die Düsseldorfer besonders im Gedächtnis behielten.

Oswald Achenbach ließ sich zu Beginn der sechziger Jahre nach seinen Angaben an der Goltsteinstraße in dem neuen Stadtkern, der sich um den Hofgarten bildete, ein stattliches Haus bauen, das der Hort eines arbeitsreichen, schöpferischen Lebens und eine Pflegestätte schöner, edler Gastlichkeit wurde. Die Angehörigen des hohenzollernschen Hofes, das Offizierkorps der Garnison und

die Beamten der preußischen Regierung am Niederrhein gingen dort ein und aus und fanden viele Brücken zu den schaffenden Künstlern. Die Herrin des Hauses, die Ludwig Knaus in einer meisterhaften Zeichnung verewigte, soll von einer seltenen Anmut gewesen sein, ein bedeutsamer Begleitakkord zu der beispiellosen Liebenswürdigkeit des Künstlers, der nicht nur durch sein Werk, sondern auch durch sein Wesen die Herzen gewann (Bild 90 und 91). Für zahlreiche festliche Veranstaltungen hat er in kleinem Format Ölskizzen nach seinen Gemälden hergestellt, die sogenannten „Ballbilder“, die bei Verlosungen zu wohltätigen Zwecken Verwendung fanden oder als Erinnerungen an das Haus in der Goltsteinstraße in die Hände dankbarer Gastfreunde gelangten.

Es ist allerdings keineswegs so, daß Oswald Achenbach, so sehr er das festliche Getriebe liebte, besonders im Fasching, der zu einem Fest der Künstler geworden ist, diese geräuschvolle Atmosphäre unbedingt für seine schöpferische Entfaltung brauchte. Zweifellos hat er es verstanden, starke Anregungen daraus zu gewinnen, indem er mit seinen Schülern die Dekorationen und Kostüme entwarf. Manche seiner Schüler haben bestätigt, wieviel sie gerade bei solchen Gelegenheiten gelernt haben, wenn es galt, aus dem Stegreif zu schaffen. Oswald Achenbach war ein genialer Improvisator, der mit einer seltenen Einfühlungsgabe besonders auf den Gebieten der Musik und der Schauspielkunst eine leichte Begabung, neue Zusammenhänge zu knüpfen, verband. Wie er musikalische Motive sich schnell zu eigen machte, so konnte er auch mühelos jeden anderen Dialekt nachahmen. So vermochte er sich auch in die Seele seiner in diesen Jahren heranwachsenden Kinder zu versetzen und wurde zu einem begeisterten Familienvater. Im engsten Kreise der Seinen fühlte er sich und seine Arbeit geborgen. Für einen wohnlichen Winkel in der Nähe seines Ateliers, wo sich die Familie nach getaner Tagesarbeit zusammenzufinden pflegte, hat er, der sonst das häusliche Sittenbild nicht gepflegt hat, jenes Gemälde geschaffen, das die Glieder der Familie beim trauten Schein der Lampe am Abend um den runden Tisch versammelt zeigt, wo jeder diese stille Stunde auf seine Weise zur inneren Selbstbesinnung benutzte (Bild 106). So darf man sich offenbar den alltäglichen Feierabend des Hauses vorstellen, das der Künstler durch Ausstattung mit alten Möbeln wohnlich gemacht hatte. In dem nur in braunen Tönen der Untermalung hingestrichenen Gemälde leuchtet nur der grelle grüne Lampenschirm. Wenn er irgendwelcher besonders günstiger Voraussetzungen für sein Schaffen bedurfte, so war es diese Atmosphäre stiller, gemüthlicher Häuslichkeit im Kreise seiner Familie. Er hat diese Behaglichkeit auch auf Reisen geliebt, besonders in den Jahren, da seine Frau ihn ständig begleitete.

Die Reisen, die ihn zwischen 1860 und 1870 in viele der schönsten deutschen Gaue und in die Schweiz führten, wurden zum Teil auf Grund ärztlicher Verordnung zur Kur für seine Frau unternommen. Im Sommer des Jahres 1863 suchte das Ehepaar aus diesem Grunde zum erstenmal Bad Driburg am Teutoburger Wald auf. Oswald Achenbach hat dort bei einem zweiten Aufenthalt, 1869, mehrere Aquarelle gemacht, die als Illustrationen für eine Werbeschrift zum Reisen Verwendung fanden. Im Sommer des Jahres 1864 weilte er im Schwarzwald, im Herbst des gleichen und folgenden Jahres am Vierwaldstätter See, wo seiner Frau eine Kur verordnet war. Der Künstler hat damals länger auf dem Rigi gewelt, um Luft und Wolken zu studieren. Auf jeder Reise hat er sich dem lebendigen Odem der Landschaft zwischen Morgen und Abend, Sonnenaufgang und Sonnenuntergang mit der ganzen Erlebniskraft hingegeben, deren er fähig war. Wie oft hat er die Sonne zu neuem Tag aus den Tiefen der Welt emportauchen und in sie versinken sehen, und meistens verdichtete sich dies Erlebnis zu neuer schöpferischer Gestaltung. Damals wurden die Motive um den Rigisee, der Kirchhof von Beckenried (1866) und der Blick von Brunnen auf den Urirotstock geschaffen.



Bild 86 Louis Descoudres, Bildnis Oswald Achenbachs



Bild 87 Vigna Barbarina

Mit Begeisterung wandte er sich wieder der deutschen Landschaft zu. Im Jahre 1866 machte er eine Fahrt im Landauer von Heidelberg über Stuttgart an den Bodensee. Er liebte diese Fahrten im Landauer, weil er an den Stellen, die ihm als Maler etwas zu sagen hatten, den Wagen halten lassen konnte. Im Oktober 1867 weilte er in Aßmannshausen, um Stoff für seine Rheinlandschaften zu sammeln. Der Mäuseturm bei Bingen, die Lorelei, die auch im Steindruck vervielfältigt wurde, sowie zahlreiche besonders glückliche Motive aus dem Siebengebirge wurden gemalt. Während die heimatliche Landschaft selten, so im Jahre 1858 in einem charakteristischen Lebensbild aus dem niederrheinischen Volkstum, der Kirmes, Gestalt wurde, standen die Bilder vom Mittelrhein mehr unter dem Stern der Reiseromantik, die diesen deutschen Strom im 19. Jahrhundert immer allgemeiner erschlossen hat. Die Schweiz, und zwar Graubünden mit dem Engadin und St. Moritz, war wieder das Ziel seiner Reise im Jahre 1868. Cécilie Achenbach besaß ein großes Skizzenbuch aus diesem Jahr, in dem sich Zeichnungen von Sils-Maria und vom Julier-Berg befanden. Er soll damals den Falknis bei Ragaz im Abendglühen (Besitzer Simon, Ragaz) und die Berninagruppe gemalt haben. Den Bittgang durch den Lärchenwald, der in mehreren Fassungen in den folgenden Jahrzehnten entstand, soll er damals erlebt haben (Bild 104). Für Baron von Prokesch-Osten, den damaligen deutschen Gesandten in Istanbul, soll er das Rigi-Klösterli gemalt haben. Jener versuchte, den Künstler für den Orient, besonders für Ägypten, zu begeistern. Oswald Achenbach soll aber seine entschiedene Abneigung ausgesprochen haben. Auf der Rückreise ist er wieder in Aßmannshausen eingekehrt und hat, wie das Skizzenbuch zeigte, an der Lorelei und am Drachenfels Studien gemacht.

Oswald Achenbach hat sich in seinem Studium der rheinischen Landschaft nicht auf das eigentliche Stromtal beschränkt. Im Jahre 1869 fuhr er zu Wagen von Bonn durch die Eifel und durchs Moseltal nach Trier. In einer getuschten Zeichnung hat er den Blick auf die ehrwürdige Stadt an der Mosel verewigt (Bild 103). Der Rückweg führte ihn durch das Ahrtal, wo die Schwiegereltern seines Bruders einen Besitz hatten.

Das Schwabenland hat ihn im Jahre 1870 aufs neue angezogen. Von Heidelberg ging es über die Rauhe Alb an den Bodensee und dann durch das bayrische Gebirge nach München. Er blieb einige Wochen in München, um Ausstellungen, Gemäldegalerien und die Oper zu besuchen. Die Stadt, in der er seine ersten Schuljahre verlebt hatte, war ihm ans Herz gewachsen, und er hat dort immer gern gewohnt. Während die bayrische Landschaft seit seinen frühesten Anfängen in Zeichnungen und Gemälden in seinem Werk wesentlich in Erscheinung trat, kann man von der schwäbischen Landschaft bisher keine Spuren finden. Das ist um so seltsamer, als der Künstler die Landschaft der Rauhen Alb besonders geliebt haben soll, wenn man den Aussagen von Enkeln Glauben schenken darf. Hat er in der Struktur dieser Landschaft etwa gewisse Züge gefunden, die ihm für seine Campagnalandschaften Anregungen vermittelten, die den Meister auf Grund der zahlreichen Studien mit immer gleicher Hingabe beschäftigten? Die zahlreichen datierten Gemälde zwischen 1857 und 1870 können davon Zeugnis geben. Daneben begann die Landschaft um Neapel und Capri entschiedener in den Vordergrund des Interesses zu rücken.

In diesen Jahren von 1857 bis 1870 in Düsseldorf, von seinem dreißigsten bis zum vierundvierzigsten Lebensjahr wurden die inneren und äußeren Grundlagen für die Meisterschaft Oswald Achenbachs vollendet. So lag es auch auf der Linie der Folgerichtigkeit der Entwicklung des Künstlers, daß er im Alter von 36 Jahren im Jahre 1863 als Professor für die Landschaftsmalerei an die Staatliche Kunstakademie zu Düsseldorf berufen wurde. Die Landschaftsmalerei hatte dort nach der Übersiedlung Johann Wilhelm Schirmers an die Akademie zu Karlsruhe einen



Bild 88 Weg nach Grotta ferrata

bedeutsamen Stilwandel im Sinne des Realismus erlebt. Schirmers Nachfolger wurde 1854 der Norweger Hans Gude, der seit 1841 in Düsseldorf wirkte und aus Schirmers Schule hervorgegangen war. Gude hat vorwiegend die norwegische Landschaft gepflegt, nachdem Andreas Achenbach den Boden dafür bereitet hatte und Adolf Tidemand, der erste norwegische Maler, der damals nach Düsseldorf gekommen war, in seinen bäuerlichen Sittenbildern den Sinn für norwegische Motive geweckt hatte. Als Gude im Jahre 1862 sein Amt niederlegte und Karl Irmer vorübergehend die Klasse betreute, war Oswald Achenbach, den man auch für die Berliner Akademie zu gewinnen suchte, einer der berufensten Meister, das Erbe Wilhelm Schirmers anzutreten. Er hat sein Wirken als Lehrer sehr ernst genommen. Da die deutsche Landschaft die Grundlage bilden mußte für die Verständigung über die Probleme der Landschaftsmalerei an der Akademie, denn die Schüler konnten nur von ihr ausgehen, hat er sich offenbar zu einer erneuten tiefgründigen Beschäftigung mit der heimischen Landschaft verpflichtet gefühlt, zu der er nie die Beziehungen verloren hat. Er ist in diesen Jahren wieder hinausgezogen in die nächste Umgebung von Düsseldorf. Im Heimatmuseum von Ratingen befinden sich zahlreiche Zeichnungen des Meisters aus den Jahren 1859 und 1865, die zum Teil aus dem Wald von Lintorf, aus dem Angertal und von anderen Stellen der walddreichen Umgebung stammen (Bild 100 und 101). Er versuchte, den Laubwald in seinen wechselvollen Stimmungen, die so flüchtig sind wie die Stimmungen



Bild 89 Kampanische Landschaft

im menschlichen Antlitz, mit dem Zeichenstift auf das Papier zu bannen (Bild 101). Er hat das Waldesweben am fließenden Bach und am stillen Weiher auf treffliche Weise wiedergegeben und einzelne Bäume, wie die Weide, die knorrige Eiche, bis in die letzte Einzelheit gezeichnet. Ein alter gestürzter verwachsener Baumstamm oder eine Baumgruppe regt zu Vergleichen mit entsprechenden Studien aus Ariccia an. Mit den Pflanzen am Waldrand setzte er sich in bedeutsamen Studien auseinander (Bild 81). Der Fluß der Linien hat an Festigkeit des Gefüges und an Spannkraft nachgelassen. Dagegen traten die vielseitigen Licht- und Schattengegensätze, die feinen Verschmelzungen zwischen Hell und Dunkel mehr in Erscheinung. Die malerischen Gesichtspunkte kamen in der Zeichnung entschiedener zur Geltung. Unter diesen Zeichnungen befinden sich auch einige figürliche Studien nach Kollegen, die vor der Staffelei sitzen (Bild 102), und eine Zeichnung nach einem männlichen Akt, die zweifellos in die Zeichensäle der Akademie führt. Der junge Akademieprofessor mußte für seine Schüler das Modell stellen. Er, der seit seinen Studienjahren an der Akademie kaum nach dem Nackten gezeichnet hatte, spürte offenbar das Bedürfnis, sich selbst auf die Probe zu stellen, ob er noch diesen Gebilden der Welt der Erscheinung gegenüber die Sicherheit bewahrte. Er scheint jene Voraussetzung des Lehrers besonders ernst genommen zu haben, nichts von einem Schüler zu fordern, was er nicht selbst beherrschte. Er scheute sich auch nicht, selbst zum Zeichenstift und zu Pinsel und Palette zu greifen, um eine notwendige Korrektur vor den Augen des



Bild 90 Ludwig Knaus, Oswald Achenbach



Bild 91 Ludwig Knaus, Frau Achenbach geb. Arnz

Schülers durchzuführen. Seine künstlerische Persönlichkeit, die bei seinem heiteren Gemüt und seiner überlegenen Lebensführung von strenger Zucht und heilsamem Ordnungssinn erfüllt war, verfehlte besonders in dieser Hinsicht nicht ihre Wirkung auf die Künstlerjugend, die ihn zu ihrem Meister erkor. Wie er sich in seinen Briefen gelegentlich auf die heilige Ordnung berief, von der Schiller in seiner „Glocke“ spricht, hat er zweifellos auch seine Schüler auf diese „segensreiche Himmelstochter“ verpflichtet. Das Geheimnis der Gabe, die Schüler in seinen Bann zu ziehen, war zweifellos seine Fähigkeit, den Boden für das schöpferische Erlebnis in den jungen Herzen zu bereiten, so daß jeder zu eigenen Grundlagen gelangte. Oswald Achenbach gehörte zu jenen Künstlern, die mehr durch ihre eigene schöpferische Entfaltung und Persönlichkeit, also durch das Beispiel, als durch umständliche pädagogische Verfahren, die sich in der Kunst immer als fragwürdig erwiesen, auf ihre Schüler gewirkt haben.

Keiner von Oswald Achenbachs Schülern, wenn man von den Angehörigen seiner Sippe, wie Otto Arnz, absieht, ist zum Nachahmer des Meisters geworden, der damals doch schon seinen Stil ganz klar ausgeprägt hatte. Hermann Krüger aus Kottbus (geb. 1834) begleitete ihn auf mehreren Reisen nach Italien. Er hat sich in Düsseldorf des Bühnenbildes mit Erfolg angenommen, für das er zweifellos bei Oswald Achenbach wertvolle Anregungen empfangen hat. Karl Hertel (geb. 1837) wurde zum Genremaler. Rudolf von Türke aus Meiningen (geb. 1839), der von Dresden nach Düsseldorf kam, um wieder dorthin zurückzukehren, hat auch durch Reisen in die Schweiz, ins



Bild 92 Max Heß und Osw. Achenbach, Fackelzug vor Schloß Jägerhof im Jahre 1858

Rhönental und nach Italien das Glück des Landschaftsmalers in der Ferne gesucht, fand aber in seiner thüringischen Heimat wesentliche Anregungen. Viele Schüler Oswald Achenbachs haben die deutsche und ihre heimatliche Landschaft erschlossen, so Ernst von Bernuth (geb. 1833) aus Haus Aspel bei Rees, Hellmuth Raatzer (geb. 1838), der in den Alpen, im Harz und auf Rügen wirkte, Christian Wilberg (geb. 1839), der außer im Rheinland in der norddeutschen Tiefebene und in der Mark Brandenburg seine Motive suchte, Theodor Hagen (geb. 1842), der aus Düsseldorf stammt, 1863—68 als Schüler Oswald Achenbachs an der Akademie studierte und 1871 als Professor für Landschaftsmalerei an die Weimarer Akademie berufen wurde, Johannes Hermes (geb. 1842), ein Berliner, der sich unter anderem der märkischen Landschaft zuwandte, Oskar Lutteroth (geb. 1842), der in Hamburg eine zweite Heimat fand und allerdings der italienischen Landschaft huldigte, Arthur Calame (geb. 1843), der Sohn Alexander Calames, der 1864—66 bei Oswald Achenbach war und wie sein Vater die heimatliche Landschaft in der Schweiz erschloß, Hinrich Wrage (geb. 1843) aus Holstein, der sich in Eutin entfaltete, nachdem er Studienfahrten nach Dänemark, in die Alpen und nach Italien gemacht hatte, Hans Peter Feddersen (geb. 1848) von der schleswigschen Nordseeküste, der nach Studienreisen in Rußland, Polen, Italien und in Deutschland die heimatliche Marschlandschaft gestaltete, Adolf Schweizer (geb. 1847) aus Dessau, der bei Oswald Achenbach und Eugen Dücker an der Düsseldorfer Akademie seine Lehrjahre verlebte und gern Winterlandschaften malte, und der früh vollendete Carl Seibels (1844 bis



Bild 93 Grabmal der Caecilia Metella

1877). Er hat die heimatliche niederrheinische Landschaft mit den endlosen Weidegründen, auf denen schwarzweiße Rinder grasen oder unter den verwitterten, wie Fabelwesen aussehenden Kopfweiden wiederkäuend ruhen, die Landschaft mit den ragenden Pappeln und den ziehenden Schafherden auf eine so unmittelbare Weise wiedergegeben, daß sie dem andächtigen Betrachter durch seine Gemälde zum Erlebnis werden kann. Bei einem seiner Schüler traten gewisse kosmopolitische Anwandlungen, besonders jene in der zeitgenössischen französischen Malerei zum Teil ausgeprägte Neigung für den nahen Osten, in Erscheinung. Themistokles von Eckenbrecher (geb. 1842), der in Athen geboren wurde und 1861–63 in Düsseldorf war, hat neben Marinen und Küstenlandschaften aus Norwegen und den Mittelmeerländern gern Straßenansichten in Konstantinopel und Kairo gemalt. Louis Kolitz (geb. 1845), ein Ostpreuße, der von der Berliner Akademie nach Düsseldorf kam, wo er 1864 Schüler von Oswald Achenbach war, wurde gar Historienmaler, den die zeitgenössische Geschichte begeisterte. Oswald Achenbach, in dessen Hause viele Offiziere verkehrten, an dem die bedeutsamen politischen und kriegerischen Ereignisse seiner Zeit nicht spurlos vorübergingen, hat sich ebenfalls gelegentlich im Historiengemälde versucht. Er soll einmal ein Gemälde der Reiterschlacht bei Gravelotte begonnen haben. Das Ergebnis hat ihn aber so wenig befriedigt, daß er einen Golf von Neapel darübergemalt hat. Seine Begabung lag zweifellos nicht auf diesem Gebiet. Das hat er offenbar gefühlt und darauf



Bild 94 Der Saltarellotanz

verzichtet, sich in einer Richtung zu entfalten, die ihm im Grunde verschlossen war. Für Louis Kolitz hat er aber immer eine besondere Verehrung gehegt und das Bedürfnis gehabt, seine Entfaltung aus nächster Nähe zu verfolgen. Louis Kolitz siedelte im Jahre 1878 nach Kassel über und wurde dort im Jahre 1880 Direktor der Akademie. Oswald Achenbach hat seinen ehemaligen Schüler, wenn seine Reisen ihn in die Nähe von Kassel, etwa nach Wildungen, führten, wiederholt aufgesucht. Einer der Schüler Oswald Achenbachs hat in Düsseldorf das Feld für seine Entfaltung gefunden, der Balte Gregor von Bochmann (geb. 1850 in Nehat, Estland). Er war seit 1868 auf der Düsseldorfer Akademie. In der Norddeutschen Tiefebene, an der Nordsee und am Baltischen Meer fand der Künstler seine Motive. Es hat ihn nie nach dem Süden gezogen. Dagegen hat er zum Teil Anregungen von den zeitgenössischen französischen und belgischen Realisten empfangen. Auch die meisten Schüler Oswald Achenbachs waren ausgeprägte Realisten. Man darf daraus schließen, daß eine ganz ursprüngliche Auseinandersetzung mit der Wirklichkeit die Grundlage seiner Lehrtätigkeit bildete. Sie war, wie er gern betont hat, auch die Grundlage seiner eigenen künstlerischen Entfaltung. Er soll bei der Korrektur gern auf Turner und seinen Bruder verwiesen haben. Für den ein Jahrzehnt jüngeren Eduard von Gebhardt hegte er große Verehrung, doch auch für Arnold Böcklin und Anselm Feuerbach.



Bild 95 Italienischer Klostergarten

Es gab zahlreiche Düsseldorfer Künstler, die nicht unmittelbare Schüler Oswald Achenbachs gewesen sind, für die aber sein Künstlertum entscheidend wurde insofern, als sich wie in der Kunst des Meisters die ursprüngliche malerische Begabung entfaltete. Wie man auf der Bühne von echtem Komödiantenblut zu sprechen pflegt, so gibt es auch Künstler, von denen man mit Recht gesagt hat, daß sie vom Mutterleib her Maler gewesen seien. Das gilt von solchen Erscheinungen wie Oswald Achenbach. Sein Vermächtnis ist zum Teil für die Düsseldorfer Kunst bestimmend geworden. Der aufgeschlossene Sinn für malerische Phänomene in der Düsseldorfer Kunst der jüngsten Zeit, den man gern auf den Einfluß des französischen Impressionismus zurückführt, ist zu einem wesentlichen Teil das Vermächtnis von Oswald Achenbach. Ein bedeutsamer Hüter dieses Vermächtnisses war Heinrich Hermanns (1862—1942). Er ist, von ähnlichen schöpferischen Grundsätzen ausgehend, zu Ergebnissen gelangt, die im Bereich der gleichen Perspektiven liegen. Er hat wie Oswald Achenbach das Studium der Landschaft auf glückliche Weise mit dem des Volkstums verbunden und durch das Reiseerlebnis, das ihn außer nach Holland auch nach Italien und Spanien führte, wesentlich vertieft. Er hat vor allen Dingen die heimatliche Landschaft



Bild 96 Italienischer Klosterhof mit Brunnen

erschlossen. Ihm ist der große deutsche Strom und besonders der Niederrhein in Zusammenhang mit der Nordischen Tiefebene zum Erlebnis geworden.

Oswald Achenbach ist der Lehrberuf nicht Lebensbedürfnis gewesen. Seine große Reise nach Italien im Jahre 1871 mag die Erkenntnis haben reifen lassen, daß ihn die Lehrtätigkeit an der Akademie in seiner Entfaltung als freier Künstler behinderte. Er ließ sich im folgenden Jahre von seinen Verpflichtungen entbinden, nachdem ihn seit dem Jahre 1869 Theodor Hagen und nach dessen Berufung nach Weimar Albert Flamm vertreten hatte. Sein Nachfolger wurde Eugen Dücker, der über vier Jahrzehnte auf vorbildliche Weise die Landschaftsmaler an der Akademie betreut hat und der Lehrer von Heinrich Hermanns, Helmut Liesegang, Cornelius Wagner, Max Clarenbach und vielen anderen war.



Bild 97 Studie nach einem jungen Mädchen



Bild 98 Bewegungsstudie nach einem Mädchen

Die Höhe und der Herbst des Lebens

Als Oswald Achenbach am 27. März des Jahres 1871 in Begleitung seiner Frau, seiner ältesten Tochter Clara und seines Sohnes Benno auf der Höhe des Lebens seine längste Reise nach Italien antrat, waren in Europa schicksalschwere Entscheidungen gefallen. Seit dem Jahre 1861 war Italien, durch die vaterländische Erneuerungsbewegung des Risorgimento zum staatlichen Selbstbewußtsein erwacht, ein geschlossenes Staatsgebilde geworden. Preußen war einer der ersten europäischen Staaten, die das neue Königreich anerkannten. Das Deutsche Reich war nach dem siegreichen Abschluß des Deutsch-Französischen Krieges durch die Proklamation des preußischen Königs zum Deutschen Kaiser am 18. Januar 1871 unter der starken Führung Bismarcks wieder erstanden. Als Oswald Achenbach von Düsseldorf aufbrach, war der Friede zwar noch nicht geschlossen. Er wurde erst im Mai in Frankfurt unterzeichnet. Der Krieg war aber beendet, und es bahnte sich die lange, glückliche Friedenszeit an, eine der längsten der Geschichte, die unter dem Stern des Aufstiegs des Reiches stand.

Die Fahrt ging das Rheintal hinauf über Bonn und Heidelberg nach München und dann von Innsbruck über den Brenner, über Bozen und Verona nach Venedig (19. April). Es war der alte Weg der Künstler über die Alpen, den seit Albrecht Dürer wohl die meisten sonnetrunkenen Söhne des Nordens gewandert sind.



Bild 99 Am Allamerssee

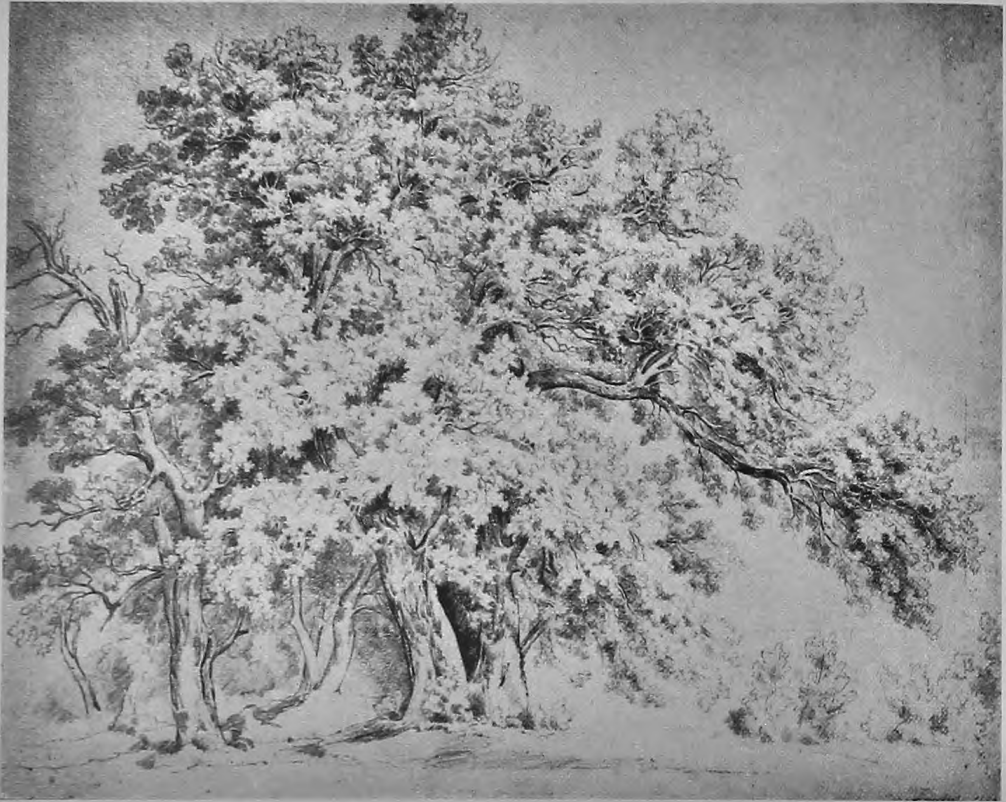


Bild 100 Eichen

Der äußere Verlauf dieser Reise wird nach den Aufzeichnungen des Senatspräsidenten von Weiler dargestellt, der ihn nach den Berichten Clara Achenbachs, der ältesten Tochter des Künstlers, die seine Frau wurde, allerdings erst im Jahre 1916 niedergeschrieben hat.

Nach kurzem Aufenthalt in Venedig von etwa drei Tagen wurde die Fahrt über Bologna nach Florenz (25. April) fortgesetzt, um dann über Arezzo, Perugia, Assisi dem ersehnten Ziel zuzustreben: Rom (4. Mai). Hier hielt er sich sieben Wochen auf, machte zahlreiche Studien in der Stadt und unternahm im Wagen Ausflüge in die Campagna, zum Teil nach den Orten, die er in seiner Jugend aufsuchte, besonders im Albanergebirge. Clara Achenbach, die damals achtzehnjährige Tochter des Meisters, die in sehr lebendigen Briefen an ihre Tante Traut, Gertrud Arnz, die Schwester ihrer Mutter, viele unmittelbare Erlebnisse dieser Reise aufgezeichnet hat, schrieb am 17. Mai: „Jeden Nachmittag fahren wir hinaus in die Campagna. Papa, Benno nehmen die Skizzenbücher mit und, wie sich was Schönes findet, wird schnell gehalten und gezeichnet.“ Vom Wagen aus hat er gezeichnet und gemalt nach jenem Verfahren, das er auf seinen Fahrten in Deutschland erprobt hatte. Als sie auf der Rückreise wieder in Rom haltmachten, hieß es in einem Brief Claras vom



Bild 101 Mischwald

9. Oktober an Tante Traut: „Den Nachmittag fahren wir freilich regelmäßig aus, entweder in die Campagna oder durch die Stadt, um Staffage für Papa. Die interessantesten Stellen sind die Piazza Montanara und besonders die Piazza vor dem Palazzo Farnese. Dort findet man noch immer viele Bauern in Kostümen aus dem Gebirg etc. Am schönsten sind die aus Frosinone, Ceprano, St. Germano. Sie sehen so nobel und klassisch aus.“ Ein Skizzenbuch dieses Jahres aus Rom gibt einen aufschlußreichen Einblick in diese Studien (Bild 112). Es bestätigt, daß Oswald Achenbach Stoff für die figürliche Staffage suchte. Es scheint den Künstler aber mehr nach Neapel gezogen zu haben. Von diesem Aufenthalt in Neapel besaß Cäcilie Achenbach ein kleines Skizzenbuch. Der Vesuv war damals in erhöhter Tätigkeit. Plötzlich heraufziehende Gewitter versetzten die Landschaft in wechselvolle Stimmungen. Er versuchte in Skizzen, in die er die Farben eintrug, die flüchtigen Eindrücke für die spätere Verarbeitung aufzuzeichnen. Er weilte in Castellamare, Amalfi und Atrani, auf Capri und Ischia, wo Clara Achenbach Männer und Frauen mit griechischen Zügen bewunderte. Auf dieser Insel hielt er sich drei Wochen auf, um die „stille Bucht“ zu zeichnen und zu malen, die ihm besonders ans Herz



Bild 102 Maler vor der Staffelei

gewachsen war. Am 8. August übersiedelte er nach Sorrent in das Hotel Rispoli. Am 28. September befand sich der Künstler wieder in Rom und machte sich auf den Heimweg über Florenz (23. Oktober), Padua, Trient, Innsbruck nach München, wo er Ende Oktober eintraf und sich 14 Tage aufhielt. Am 16. November langte die Familie wieder in Düsseldorf an.

Wenn man die Zeichnungen und Skizzenbücher dieser Reise mit denen der fünfziger Jahre vergleicht, kann man wesentliche Wandlungen feststellen. Während seine Zeichnungen der früheren Zeit eingehende Auseinandersetzungen mit dem Gegenständlichen waren, wurden sie jetzt mehr und mehr Studien für Gemälde, die zur Klärung gewisser grundlegender Elemente für die Komposition dienten. Diese Klärung ging meistens in Zusammenhang mit tatsächlichen Erlebnissen vor sich, wenn er vom Wagen aus das Volk um einen Brunnen, auf einer Treppe oder vor dem sonnigen Sockel eines Palastes auf dem Pflaster so gruppiert fand, wie er es als Staffage für seine Gemälde gebrauchte. Er hat die gemessen dahinschreitenden Patres beobachtet und die Statuen studiert, die in den Gärten des römischen Adels stehen. Eine Säulenbasis wurde in ihrem folgerichtigen Aufbau sorgfältig gezeichnet und der Architektur erhöhte Aufmerksamkeit geschenkt.



Bild 103 Blick auf Trier und die Mosel

Vor allem versuchte er, ganze Landschafts- und Architekturausschnitte (Bild 116) in großen Zügen zu Papier zu bringen, so daß er die Zeichnung als Grundlage für ein Gemälde verwenden konnte.

Die zeichnerische Strichführung, in der die Bewegungsverve und die Schwingungen, denen sie ihr Dasein verdanken, noch lebendig sind, war jetzt nicht mehr so fein ziselierend wie in den früheren Jahren. Der Zeichenstil hat wesentliche dynamische und malerische Akzente bekommen. So griff er gelegentlich auch zum Tuschpinsel und hat die Umriss in Braun oder Sepia gemalt. Ähnlich sah auch die Vorzeichnung für seine Gemälde auf der Leinwand aus, wie ein begonnenes Gemälde vom Schwefelbrunnen in Santa Lucia bei Neapel zeigt (Düsseldorf, Staatliche Kunstakademie). Man kann unter anderem daraus entnehmen, daß Oswald Achenbach zum Teil seine Kompositionen zugleich mit den sie belebenden Gestalten konzipiert hat. Man hat aber andererseits in diesen Jahren den Eindruck, daß er von der figürlichen Staffage her manche Komposition aufgebaut hat. Das mußte bei einem Künstler, der in der Landschaft die wesentlichen Grundlagen für seine Entfaltung gewonnen hatte, zu Mißverhältnissen führen. Gelegentlich hat der Künstler wohl ähnlich wie andere nach ausgeführten Gemälden oder Zeichnungen Aquarelle und Ölstudien mit wechselnder Staffage und Beleuchtung im Atelier gemacht, die als Vorlagen für neue Bilder dienten. In den zum Teil erst nach zwei Jahrzehnten geschaffenen Gemälden vom Grabmal des Nero sind anscheinend Reiseerinnerungen wieder lebendig geworden. Die alte Römerstraße, an der das Grab liegt, sollte im Bilde erscheinen. Der Künstler hatte das Bedürfnis, dem Betrachter einen Eindruck von der unendlichen Weite der Campagnalandschaft zu geben. Endlich sollte auch das Volk, das in dieser Landschaft lebte, in Erscheinung treten. Hier begegnet ein Bauer mit einem schwer beladenen Esel einer Schar von Pilgerinnen, die das Zeichen des Kreuzes vorantragen und einem der Heilig-

tümer der Ewigen Stadt zustreben. Man sieht, der Künstler hat sich mit der figürlichen Staffage in einer besonderen Regie auseinandergesetzt. Er hat damals manchmal solche Neigungen gehabt, offenbar eine Folge der beliebten Tätigkeit für das Theater. Auf einem anderen Gemälde reitet auf der Landstraße ein Reisender auf einem Maulesel vorüber, während Bauern und Bäuerinnen mit Ziegen, Schweinen und Reisigbündeln gerade vor dem mächtigen Barockportal am Park eines Klosters oder Landsitzes Rast machen, indes ein Mönch über die Köpfe der Landleute hinweg beim Eintreten in das Tor einige Worte mit dem Reiter wechselt und das lagernde Volk sich wieder zum Aufbruch rüstet. Auf einer Landschaft vom Albanersee mit der schönen Silhouette von Castel Gandolfo, von der sich die Kuppel der Kirche Berninis im dunklen See spiegelt, sieht man an einem Brunnen Mädchen und Burschen in einer wie für die Bühne einstudierten Stellung. Einer der Burschen führt den mit Fässern beladenen Esel von links heran. Er wird von einer der Schönen, die eine malerische Gruppe in der Mitte des Gemäldes bilden, mit einer Geste voll Pathos begrüßt, für die man die Begründung vermißt, während zwei andere Burschen sich am Brunnen zu schaffen machen, um ein Faß und andere Behälter mit Wasser zu füllen. Einer von ihnen kehrt sich der Gruppe von Mädchen zu, um sich mit der am Boden Kauernden zu unterhalten (Bild 121).

Oswald Achenbach hat seit Beginn seiner künstlerischen Auseinandersetzungen der Fabulierlust gehuldigt. Sie bewegte sich meistens in den Grenzen des durch die Landschaft und ihr Volkstum Gegebenen. Gelegentlich kann man auch dramatische Anwendungen feststellen, die dazu dienen, die Spannungen in der Fabel zu verdichten. So hat er schon nach den ersten Reisen in die Campagna Wegelagerer in der Einöde dargestellt. Auf einem stattlichen Gemälde des Jahres 1858 sieht man einen mit einer Flinte Bewaffneten eine händeringende Frau in einer Mulde unter hohen Bäumen in Sicherheit bringen. Junge Mädchen gleiten die Böschung hinunter, um sich in Deckung zu bringen, während oben im hohen Steppengras des Geländes ein Mann mit der Flinte in der Hand Ausschau hält. Der Aufbau der Landschaft und der Gestalten ist nach strengen Gesetzen der Komposition erfolgt, die Landschaft und Figuren gleichermaßen umfassen. Der ragende Stamm des kahlen Baumes im Vordergrund und das an ihm in großer Erregung vorübereilende Paar stehen wie die drei Gestalten zu den drei Bäumen des Mittelgrundes in einem für die gesamte Haltung der Komposition festgefügtten Verhältnis (Bild 69). Es waren weder für das eine noch das andere besondere Überlegungen der Regie erforderlich, denn Landschaft und Gestalten sind in einem einheitlichen Erlebnis verwurzelt. In den Gemälden aus Neapel kann man Wandlungen in bezug auf die Fabel feststellen. Das Leben und Treiben schien selbst zum Teil dem Reich der Fabel anzugehören oder der Welt des Theaters. Ob sich das schaulustige Volk vor dem Marionettentheater oder um einen Gaukler am Brunnen sammelte, es schien auch als Zuschauer auf der Bühne zu stehen. Gelegentlich gab es romantische Anwendungen, wenn z. B. an einer Gartenmauer einer Schönen eine Mondscheinserenade dargebracht wurde. Auch in der Entfaltung des Dramatischen schlug der Künstler dort andere Wege ein. Die Gefahren der Seefahrt, die Not der Angehörigen der zum Fang ausgefahrenen Fischer bei unruhiger See, Frauen mit ihren Kindern, die in der von Wolken bedrohten Vollmondnacht ihre Männer vom Fischfang an der Kaimauer oder am Strand am offenen Feuer zurückerwarteten, wurden zum bewegten Gegenstand der Darstellung. Die seelischen Erregungen, wesentliche Grundlagen der dramatischen Spannungen, erscheinen als Auswirkung der unheimlichen Mächte des Makrokosmos. Mit dem immer entschiedener in Erscheinung tretenden Bedürfnis, die alltäglichen flüchtigen Eindrücke des Strand- und Straßenlebens als Staffage zu verwenden, gingen die spärlichen Ansätze zum Dramatischen

Bild 104 Bitgang im Lärchenwald

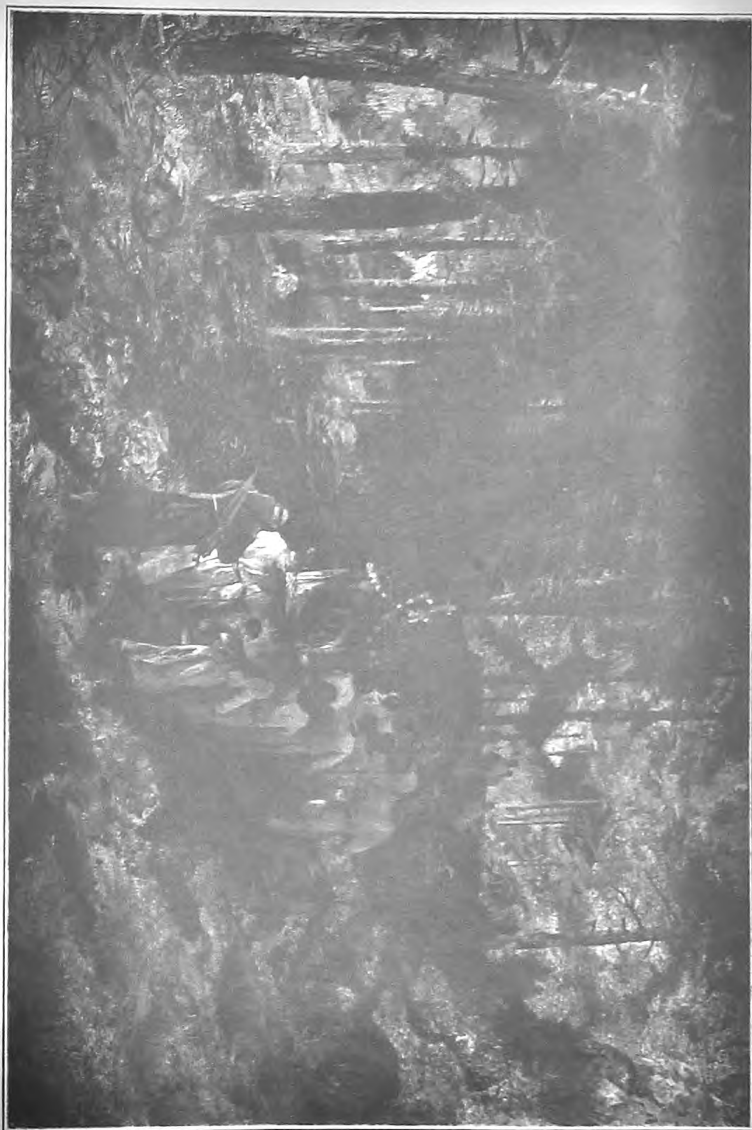




Bild 105 Tiber mit Engelsburg

verloren. Die erregte Auseinandersetzung eines Wagenlenkers, der schaulustige Reisende fuhr, mit einem Fußgänger, der auf der Straße daherkam, genügte, um die Phantasie in Schwingung zu versetzen und einen bunten Auflauf von Menschen zu verursachen. Während er in Rom bis zum Jahre 1857 kaum in der Stadt selbst seine Motive gesucht hat, sondern mehr von der Campagna angezogen wurde, hat er in Neapel von Anfang an dem Großstadtgetriebe besondere Aufmerksamkeit geschenkt, wovon zahlreiche Gemälde, die nach seinem ersten Aufenthalt in Neapel in Düsseldorf geschaffen wurden, Zeugnis geben. Jeder Besucher dieser südlichen Seestadt kann bestätigen, wie stark der Eindruck mitbestimmt wird durch die Menschen, nicht so sehr durch den einzelnen Menschen als durch die ewig in Bewegung befindliche Menge, das Volk, das von seinen Geschäften von früh bis spät auf den Straßen und Plätzen umhergetrieben wird. Trotzdem waren die Vorgänge, die Oswald Achenbach in seinen Gemälden darstellte, keineswegs zufällige optische Eindrücke, die er gewissermaßen wie in einer Momentaufnahme dem Straßenleben abgelautet hat. Die wie eine Eingebung des Zufalls wirkenden Ausschnitte waren das Ergebnis sorgfältiger Komposition. Eins der Aquarelle (Düsseldorf, Städt. Kunstsammlungen) gibt dieses Gedränge von Karren, Reitern und Menschen in einer der engen Gassen, in die die langen Schatten der Abendsonne fallen, meisterhaft wieder. Dieses Getriebe hält kaum den Atem an, wenn sich vermummte Gestalten mit einem Sarg einen Weg durch das Gedränge von Karren und Karossen bahnen, wie man es auf einem dieser Gemälde sieht (Leipzig, Felix Meiner). Bei dem Leichenbegängnis in Palestrina stand der Vorgang selbst im Mittelpunkt der Handlung. Hier hingegen hat der Künstler vermieden, die Schauer des Totengeleits wesensbestimmend für die gesamte Darstellung werden zu lassen. Er gab diesem ersten Aufzug zwischen den Gemüsekarren und den Lazzaroni nicht mehr Raum, als tatsächlich im Treiben der Großstadt vorhanden zu sein pflegt.

Die dramatischen Grundsätze der figürlichen Komposition waren bei dem Landschaftler naturgemäß weniger ausgeprägt als die malerischen. Es sind zweifellos malerische Neigungen gewesen, die Oswald Achenbach bewogen, den farbenreichen, feierlichen Prozessionen besondere Aufmerksamkeit zu schenken. Der Einzug des Papstes in Castel Gandolfo, das Leichenbegängnis in Palestrina, der Bittgang durch den Lärchenwald in Graubünden, die Treppe von S. Maria in Aracoeli, die Blumenprozession in Genzano geben Zeugnis davon. Wie sehr der malerische Sinn des Meisters durch die Entfaltung der Sonnenstrahlen im Waldesdunkel in Schwingungen versetzt wurde, kann die Prozession in Graubünden vor Augen führen (Bild 104). Das zerstreute Sonnenlicht, das sich über die von Gold und Silber schimmernde Monstranz und die hellen und dunklen Gewänder im lichten Lärchenwald ausbreitete, hat die Augen des Malers zu diesem einzigartigen Gemälde angeregt, das in verschiedenen Fassungen vorliegt.

Das ursprüngliche Erlebnis ist offenbar in einer Studie Gestalt geworden, die den Schauplatz, das Hochgebirgstal in Graubünden, und den Vorgang, die auf einem von Lärchen überschatteten Weg dahinziehende Prozession, so wie er sich dem Künstler einprägte, wiedergibt. Der Übergang von der sonnigen Lichtung in den Schatten des Hains trat um die Gruppe, die den Reliquien-schrein trägt, am sinnfälligsten in Erscheinung, wo die Brechungen des Lichts im Glanz des Edelmetalls und des Glases des Schreins eine wesentliche Steigerung erfuhren. Der übrige Teil des Zuges bewegt sich durch den Waldesschatten. Einer geht rechts nebenher, ein anderer bleibt etwas zurück. Gemessen zieht hinterher ein Mönch noch im Schatten der eben durchschrittenen Bäume, der weit über den Weg fällt. An der Spitze des Zuges, der gerade die nächste Lichtung erreicht, ragt hoch das Kreuz empor. Das Weben des Lichtes in der Dämmerung des Waldes,



Bild 106 Beim Schein der Lampe

das den Künstler immer wieder besonders gefesselt hat seit seiner frühesten Jugend, in den Jahren, als er in Ariccia im Wald der Villa Chigi, bei Castel Gandolfo am Albanersee und am Nemisee wirkte, wurde hier um diesen feierlichen Bittgang in seiner ganzen geheimnisvollen Fülle entfaltet. Daher ging er in einer zweiten Fassung mit der Prozession in den Wald hinein. Der Höhenweg am Bergeshang wurde mit einem feuchten, kühlen Grund im Innern des Waldes vertauscht. Die Prozession ist schon fast ganz in den tiefsten Schatten gehüllt. Nur um die Träger des Reliquienschreins und um diesen selbst begegnen sich Licht und Schatten in starken Kontrasten. Im übrigen blitzt es nur hier und dort an Schultern und Rockschoßen und Schärpen auf, wie das Licht, durch die Wipfel der Bäume brechend, auf dem von üppigem Pflanzenwuchs überwucherten Waldboden aufleuchtet, hier im Moos, dort auf vermoderndem Holz, in dem feingliedrigen Blattwerk einer Pflanze oder einer kleinen Lärche. Der Hinaufzug der Prozession wurde noch mehr zusammengeschlossen. Der Mönch folgt nicht in gemessenem Abstand, sondern macht den Beschluß wie der Punkt nach einem Satz. Die Prozession zieht bergan, während sich links ein Bächlein den Weg abwärts bahnt. In einer dritten Fassung hat der Meister den Wald und den feierlichen Aufzug noch mehr ins einzelne durchgegliedert. Die Bäume wurden sorgfältiger in den Raum gestellt, vom Vordergrund zum Hintergrund in angemessenem Verhältnis verkleinert. Die sich den Weg hinaufschlingende Kette der Prozession wurde in ihren einzelnen Gliedern, den Menschen, noch sorgfältiger zusammengefügt. An der Spitze ballt sich der Aufzug in einer dunklen Gruppe zusammen. Hinten reißt er nicht plötzlich, sondern klingt allmählich ab. Eine

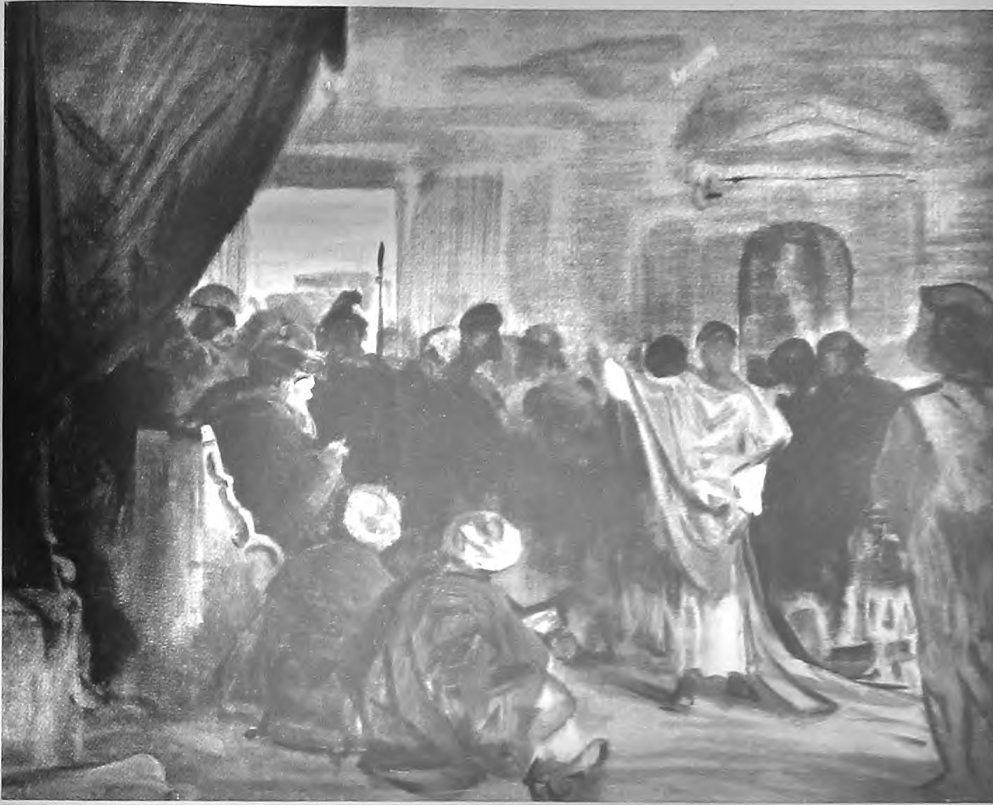


Bild 107 Entwurf zu einem Bühnenbild des Paulusoratoriums

Frau begegnet auf der Höhe des Reliquienschreins dem Zug. Dem Mönch, der hier nicht den Aufzug beschließt, folgen zwei Nachzügler. Der Bach links stürzt rauschend zu Tal, indes die Prozession in kühner Tiefenachse aufwärts strebt.

Wie der Bittgang durch den Lärchenwald ist die Blumenprozession von Genzano, die alljährlich im Hochsommer zu Ehren der Jungfrau Maria stattfand und die Straßen dieses Campagnastädtchens mit Teppichen aus natürlichen Blumen bedeckte, die Häuser in Blumengehänge hüllte und die feierliche Prozession beinahe zu einem Blumenreigen machte, ein Meisterstück male-rischer Komposition. Es gibt zwei Fassungen. Oswald Achenbach hat die geheimnisvolle Ab-wandlung der Farben in der Abenddämmerung beobachtet, wenn die Fackeln entzündet wurden und bei dem scheidenden Licht des Tages und dem Feuer der Fackeln alle Farben an Tiefe gewannen. Er hat in der zweiten Fassung den Zauber der Farben unter dem grellen Sonnenlicht im Gemälde eingefangen. Dem Künstler lag daran, die festlich bewegte Menge, welche die mit einem Teppich aus natürlichen Blumen ausgestattete Straße zu beiden Seiten säumt, zu gestalten. Der feierliche Aufzug selbst trat demgegenüber in den Hintergrund (Bild 128 und 129).

Die Neigung, mit Mitteln der Regie zu wirken, prägt sich entschiedener in den Gemälden der großen



Bild 108 Obere Galerie von Castel Gandolfo

Freitreppe von Santa Maria in Aracoeli aus, jener Kirche, die an der Stelle der römischen Kapitolsburg liegt. Die 15 Meter breite Treppe von 124 Marmorstufen wurde im Jahre 1348 aus Dankbarkeit für die Befreiung von der Pest gebaut. Im Mittelalter war in der Kirche der Sitz des Parlaments der Stadt Rom. Es wurde dort Gericht gehalten und manches Fest gefeiert. So ist auch zu Oswald Achenbachs Zeiten die Treppe und ihr Vorplatz der Ort der Begegnung festlich gekleideter Menschen gewesen, die hier und dort in Gruppen zusammenstanden, um einander ein Schauspiel zu geben.

Während seines Aufenthaltes in Rom im Jahre 1871 zog den Künstler die Architektur stärker an. Es gibt viele Perspektiven, unter denen sich ein Maler mit der Architektur auseinandersetzen kann. Der eine strebt danach, durch das Studium der Architektur die tektonischen Grundlagen zu erschließen, die, wie die Mathematik in den Wissenschaften, allen drei Geschwisterkünsten gemeinsam sind, der andere begnügt sich mit dem baukünstlerischen Gebilde als einem wesentlichen Blickpunkt im räumlichen Gefüge. Oswald Achenbach neigte nicht zu grundsätzlichen Erwägungen. Mit der gleichen Selbstverständlichkeit, mit welcher der niederrheinische Künstler die



Bild 109 Straße bei Castel Gandolfo



Bild 110 Bergstadt in der Campagna

Landschaft Oberitaliens, der Campagna und des Golfs von Neapel als etwas Gegebenes hinnahm, sah er die römischen Monumentalbauten als gegebene Gebilde an, die für ihn außer der malerischen Darstellung keine weiteren Probleme bargen. In dem Skizzenbuch des Jahres 1871 findet man den Vestatempel, SS. Cosmas und Damian, das sogenannte Grabmal Neros, Santa Maria in Aracoeli, die Cestiuspyramide, die Engelsburg, die Peterskirche von den Vatikanischen Gärten aus, wo die Kuppel Michelangelos in ihrer hohen Vollendung und schönen Geschlossenheit das Bild beherrscht. Die Zeichnungen wurden sehr eilig, wahrscheinlich vom Wagen aus, gemacht. Sie bildeten aber eine wesentliche Grundlage für die in den folgenden Jahren ausgeführten Gemälde, in denen die Architektur Roms zur Geltung kam. Hatte der Künstler einst in den Bergstädten der Albaner- und Sabinerberge die Einbindung der Architektur in die Landschaft erlebt, so ist ihm in den römischen Monumentalbauten offenbar die Antithese von Landschaft und Architektur aufgegangen. In dem Gemälde, das die königliche Kuppel der Peterskirche über den Gärten des Vatikans darstellt, scheint ihm dieser Gegensatz dunkel zum Bewußtsein gekommen zu sein (Bild 118). Es war allerdings nicht so, daß es dem Maler angesichts dieser Kuppel erging wie Goethe, dem unter dem Eindruck der Gestalten Michelangelos an der Decke der Sixtinischen Kapelle die Natur darauf nicht mehr schmecken wollte. Das üppige vegetabilische Wachstum der Park-



Bild 111 Marktplatz in Amalfi

landschaft wurde neben diesem als Sinnbild für den Makrokosmos geschaffenen Monument keineswegs wesenlos. Auch der Herr der katholischen Christenheit wandelt als Mensch unter Menschen. Fiele nicht verklärend der Schein der Abendsonne über seine Gestalt, er würde sich kaum herausheben. Die Engelsburg (Bild 105), einst das Grabmal Hadrians, hat Achenbach beherrschend in den Raum gestellt, anders als das Grabmal der Cecilia Metella, das, von der Steppe der Campagna überwuchert, zum Bestandteil der Landschaft geworden ist und an dem auf der Via Appia eine ländliche Pilgerschar vorüberzieht. Der mächtige Rundbau des monumentalen Kaisergrabmals steht wie ein Brückenkopf, wie eine Bastion, die es ja auch im mittelalterlichen Befestigungswerk der Stadt Rom geworden war, vor dem in der Ferne in den Himmel ragenden Petersdom. Sie bilden die Brennpunkte eines durch die Brücke und die Böschungsmauer des



Bild 112 Volk vor einer Kirche in Rom

Tiberufers tektonisch gegliederten Raumgebildes, Oswald Achenbach hat zweifellos einen gewissen Sinn gehabt für das tektonische Kräftespiel in den Denkmälern der Baukunst. Er hat es aber keineswegs so stark gespürt, daß er seine Grundlagen systematisch zu erschließen trachtete und daß diese für seine schöpferische Entfaltung wesentlich wurden. Auch um den Petersdom wurden die landschaftlichen Elemente lebendig. Er stellte ihn unter einen bewegten Wolkenhimmel und führte den Wanderer von ferne am Ufer des Tibers entlang heran, dessen blinkendes Wasser die atmosphärischen Erscheinungen widerspiegelt. Angler stehen am Ufer, ein Kahn, mit Schilf beladen, treibt den Strom hinab (Bild 143). In einer anderen Fassung kehrt eine müde Bauernfamilie, die mit ihrem Esel die Straße daherzog, in einem ländlichen Gasthaus am Stromufer ein, vor dem städtische Ausflügler um einen Tisch sitzen. Auf anderen Gemälden sieht man das Landvolk auf einer breiten Straße, etwa der Via Cassia, nach Rom ziehen. In der Ferne ragt auf allen diesen Gemälden St. Peter in den von Licht und Schatten durchwogten Wolkenhimmel über den festungsartigen Gebäuden des Vatikans. Das Wunderwerk der Architektur liegt in die Landschaft eingebettet. Es ist nicht mehr die Dominante, die dem Gemälde das Gepräge gibt, es empfängt vielmehr durch die Landschaft sein besonderes Leben und Wesen. Zehn Jahre nach diesem Aufenthalt in Rom hat er den Blick auf die Peterskuppel durch einen von Bäumen überschatteten Parkweg gemalt (Bild 130). Im Vordergrund wandelt Oswald Achenbachs älteste



Bild 113 Trachtenstudie nach einem Modell



Bild 114 Dame in modischer Tracht

Tochter Clara mit ihrem Gatten. Über einer Balustrade, vor der Geistliche die Aussicht genießen, erhebt sich die Kuppel von St. Peter in den von Licht flimmernden Äther. Sie erscheint nur als Schatten. Den Raum erfüllt die üppige Vegetation und das alles durchdringende Licht. Die Architektur ist gegenüber den Elementen der Landschaft fast wesenlos geworden.

Die Architektur blieb mehr oder weniger nur Blickpunkt oder Leitmotiv, den Blick zu führen. Ihr festes Gefüge stand zwar in starkem Kontrast den fließenden Konturen der Natur gegenüber; dem Maler scheint aber mehr die Lockerung dieses Gefüges unter dem sprühenden Licht des Südens zum Erlebnis geworden zu sein als das Spiel der Kräfte, auf dem diese tektonische Festigkeit beruht.

Der Künstler wußte, daß diese aus Stein errichteten Gebilde der Baukunst in ihrer Struktur eine gewisse Verwandtschaft mit den Felsen der Gebirge haben. Besonders in den wie aus dem Urgebirge emporgewachsenen Bergstädtchen, wie etwa Rocca d'Arce bei Ceperano oberhalb des Liris, spürt man eine gewisse gleichgerichtete Gesetzmäßigkeit in dem stereometrischen Gefüge der Bauten und der Felsen, auf denen sie gegründet sind (Bild 117). Ähnliches erlebte er auch in Amalfi. Oswald Achenbach hat offenbar den Marktplatz von Amalfi mit seiner einzigartigen Kirchenanlage



Bild 115 Hinterhof in einer Bergstadt der Campagna



Bild 116 Hinterhof in einer Bergstadt

vor dem Brand des Jahres 1866 gezeichnet. Auch das Gemälde des Jahres 1876 gibt diese Ansicht wieder (Bild III). Mehr als die räumlichen Verhältnisse zwischen Marktplatz und Kirche, für die die Freitreppe und die Vorhalle der Kirche besondere Bedeutung haben, beschäftigte den Künstler die Einschmiegung dieses Stadtkerns in das umgebende Gebirge, von dem ein Turm des Kastells herüberwinkt.

Der Maler stellte das mächtige Gerüst der Architektur gern als Blickpunkt in den Raum. In manchen Skizzen zum Kolosseum und zu den römischen Triumphbögen tritt das deutlich in Erscheinung. Auf der Piazza del Popolo wurde die Architektur schon von dem Baumeister in die Achsen- und Blickrichtung des Raumes gestellt. Die schlichte Fassade der Kirche von Santa Maria in Aracoeli ist der wirksame Abschluß der mächtigen Freitreppe, die eine Paradedstraße für die Prozession ist. So überragt die Kirche im goldenen Schein der Morgensonne das Gedränge des Marktes der Campagnastadt. In Neapel wurde die Architektur einerseits zu Bausteinen dieser gewaltigen Arena, dieses Panoramas, das Landschaft und Stadt, Himmel und Meer umfaßt, andererseits wurde sie willkommener Anlaß, um Fluchtpunkte in diesen ausgedehnten Perspektiven zu schaffen. Bald war es die Kuppel oder die Fassade einer Kirche, die den Blick, von den Höhen auf die Stadt hinunter- oder durch die engen, dunklen Gassen hinaufschauend, gefangen nahm, bald waren es Tore wie die Porta Capuana oder triumphbogenartige Gebilde wie jenes, das über dem Schwefelbrunnen von Santa Lucia errichtet wurde. An solchen den Architek-



Bild 117 Rocca d'Arce

turveduten in den Parkanlagen des Barocks entsprechenden Denkmälern kann man sich am besten davon überzeugen, wie sich die Grundlagen der Landschaftsmalerei, die der Künstler sich in seiner Jugend geschaffen hatte, wandelten. Die Landschaft wurde zur Vedute. Eine Aussicht mit bestimmten Blickpunkten der Architektur oder Natur, ein Panorama von Land und Luft und Meer suchte das Malerauge jetzt in immer umfassenderen Perspektiven einzufangen. In den ersten Gemälden aus der römischen Campagna, etwa denen aus dem Wildpark bei Ariccia, hatten diese architektonischen Blickpunkte nicht diese Bedeutung. Man sieht durch das wuchernde Grün wohl gelegentlich eine Ecke der Villa. Sie tritt aber nicht beherrschend als geschlossenes architektonisches Gebilde in Erscheinung. Der Golf von Neapel, dieses natürliche Amphitheater mit seinen Aussichten auf den Vesuv, auf die vorgelagerten Inseln, war zweifellos das entscheidende Erlebnis, das diesen Stilwandel zur Vedute herbeiführte. Die Gefahr, daß die Gebilde zu Kulissen wurden, lag nahe. Durch Versatzstücke ließen sich leicht Abwandlungen schaffen für den Vordergrund der Bühne. Für die figürliche Staffage gab es am Strand immer neue Anregungen: Fischer, die die Boote auf den Strand zogen, die Netze flickten, am Abend um das Feuer saßen oder am Tage unter einem über die Boote gespannten Sonnensegel Schutz suchten. Die Ausfahrt und die Heim-



Bild 118 Peterskirche von den vatikanischen Gärten

kehr vom Fischfang gaben der Phantasie immer neue Nahrung. Der von einem starken Farbensinn erfüllte Maler fand besonders auf dem Markt, auf dem die Fischer und Schiffer ihre Ware feilhielten (Fische und Früchte aller Art), die Motive, die der Augenweide dienten. Oswald Achenbach lief Gefahr, der Fülle der sinnlichen Eindrücke zu verfallen, so daß die Landschaft darüber zur Kulisse, die Gestalten zu Statisten wurden. Während selbst phantastisch erregten Gemütern in diesem den Herzen der Götter so nah gelegenen Land durch die einfache Entfaltung der gesunden Sinne Besonnenheit wurde, gab sich Oswald Achenbach willig der Erregung seiner trunkenen Augen in jeder Richtung hin. Manchmal blieben die Gebäudekulissen, die er am Strand von Neapel aufbaute, nahezu die gleichen. Die Staffage war immer verschieden, wenn auch die Motive nahe verwandt waren. Am reichsten entfaltete sich die künstlerische Phantasie in der Wiedergabe der atmosphärischen Stimmungen, die an dieser Stelle, wo ein Vulkan in erhöhter Tätigkeit war, von besonderen Spannungen erfüllt waren. Das Licht, das Feuer und der Rauch in allen möglichen Wandlungen haben den Künstler immer besonders beschäftigt.

Seine Sinne waren besonders aufgeschlossen für den Zauber der bengalischen Beleuchtung, für das Licht der Ampeln unter dem nächtlichen Himmel, die in beschränkter Zahl oder zu Tausenden aufgeboten wurden, um die festliche Stimmung unter diesem Himmel zu erhöhen. Er hat gerne verschiedene Lichtquellen zugleich zur Geltung gebracht, das Licht der Sonne, des Mondes, des



Bild 119 Brunnen auf dem Petersplatz in Rom

Feuers und künstliches Licht. An diesem zu Sommernachtsfesten geschaffenen Gestade fand seine Phantasie in dieser Hinsicht Nahrung genug. Wenn hinter der dunklen Silhouette des Kastells der Mond aufging und um die Schwefelquellen von Santa Lucia lodernde Fackeln entzündet wurden, wenn die mit Lampions geschmückten Kähne sich auf dem Wasser wiegten, in dem sich der Schein dieser verschiedenen Lichter spiegelte, indes das ebenfalls mit Lampions ausgestattete lustwandelnde Volk im dunklen Schatten der Uferstraße wandelte, dann hatte der Künstler seine schöpferische Stunde.

Der Hang zur Vedute ist keineswegs eine schöpferische Bereicherung gewesen. Oswald Achenbach hat sehr früh die besondere Gunst der Kunsthändler erfahren. Schulte in Düsseldorf, Goupil in Paris, Schouten in Amsterdam haben viele Gemälde des Künstlers verkauft. Man hat die stän-

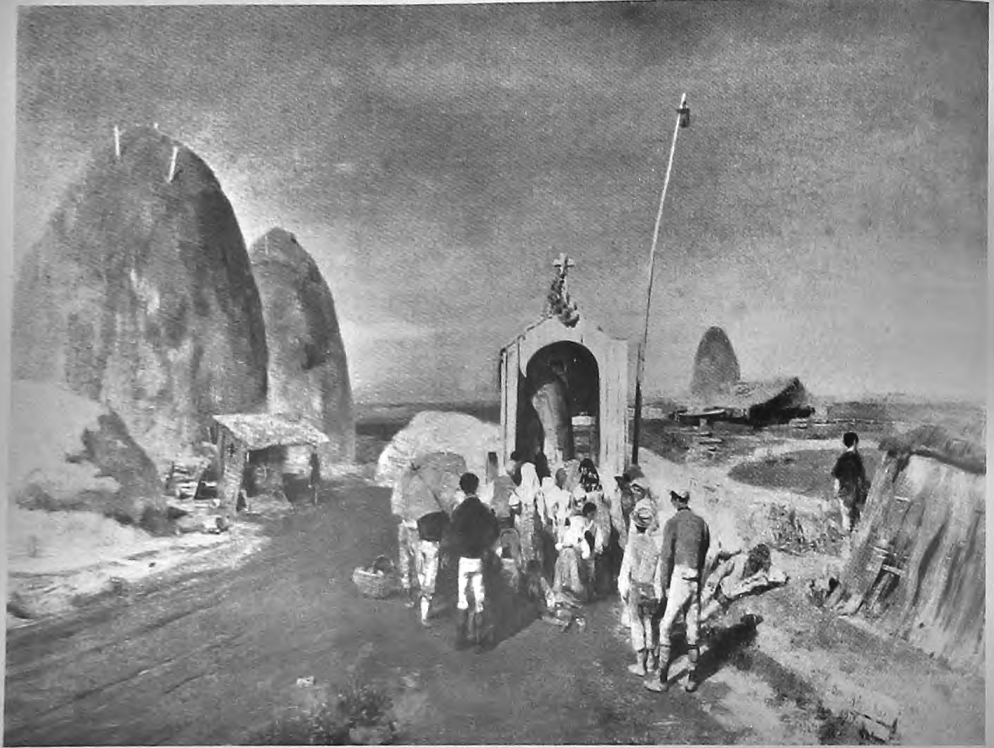


Bild 120 Messe in der Campagna

dige Nachfrage nach seinen Gemälden, wohl auch nach bestimmten Motiven, in denen der Betrachter sein eigenes Reiseerlebnis in Italien wiederzuerkennen glaubte, für diese Verflachung des Künstlers verantwortlich gemacht. Schulte soll ihm Gemälde unvollendet von der Staffelei genommen haben, um seine Käufer zu befriedigen. Diese Tatbestände können aber den Künstler nicht von der Verantwortung freisprechen. Offenbar hat das Reiseerlebnis nach und nach in diesem Sinne sein Schaffen bestimmt. Er wanderte jetzt nicht mehr zu Fuß durch die Landschaft, sondern fuhr die breiten Straßen im Reisewagen, so wie es die zu ihrem Vergnügen reisenden Besucher Italiens zu tun pflegten. Diese, die hier die schöne Aussicht, das Panorama, dort das Leben und Treiben des Volkes, den Blick auf ein monumentales Bauwerk genießen wollten, fühlten sich durch seine Veduten besonders angesprochen.

Oswald Achenbach wäre aber kein ursprünglicher Künstler gewesen, wenn er nicht selbst die Gefahren dieser Verflachung gespürt und gewußt hätte, wie er denselben begegnen sollte. Er hat kurz vor seiner fünften Reise nach Italien im Jahre 1882 manche Versuche gemacht, den Hang zur Vedute zu überwinden. Er hat auch damals noch auf Grund seiner vielen Studien Campagnalandschaften gemalt. Manche, wie etwa jene, die einen Sonnenaufgang mit Burschen und Mädchen an einem Brunnen darstellt, von dem man eine schöne Aussicht über den Albanersee auf Castel



Bild 121 Begegnung am Brunnen

Gandolfo hat, haben gewisse Züge jener volkstümlichen Romantik im Sinne Ludwig Richters. In anderen, wie etwa der Messe in der Campagna aus dem Jahre 1879, sind auch bei dieser zu einer solchen Umgebung doch in starkem Gegensatz stehenden feierlichen Handlung die Gestalten mit den riesigen Heudiemen, den Hütten und Hürden als elementare Ausgeburten dieser Steppenlandschaft zum starken künstlerischen Erlebnis geworden, das uns aus dem Gemälde mit der gleichen Sinnfälligkeit anspricht. Romantisierende Vedute und realistische Gestaltung der Landschaft stehen einander in diesen beiden Gemälden aus der Campagna gegenüber (Bild 120 u. 121). Die Gemälde von dem sogenannten Palast der Königin Johanna, jenem im Zeitalter des Barocks erbauten Schloß am Meer, das von der See aus in geheimnisvollen, unter das Schloß führenden Landungsplätzen zugänglich und inzwischen längst Ruine geworden war, bedeuten in bezug auf die Neigungen zur Vedute nur einen Kulissenwechsel. Der Zauber des Lichtes der untergehenden Sonne, das durch die leeren Fensterhöhlen bricht, und des Feuers von den Fackeln in den Kähnen kann nicht darüber hinwegtäuschen. In einer der frühesten, aus dem Jahre 1878 stammenden Fassungen (Bild 122) steht im Vordergrund auf der Ufermauer eine in einen lichten Mantel gehüllte Frauengestalt, die sich neben der üblichen Staffage um so seltsamer ausnimmt, als sie sich abgesondert und einsam wie eine Statue in ungenlenk durchgebildeter Silhouette neben den Klippen vor dem offenen Meere abhebt. Sie bildet einen



Bild 122 Ruine des Palastes der Donna Giovanna bei Neapel

starken Gegensatz zu dem Volk, das sich um die Boote zu schaffen macht, und bringt sowohl in bezug auf die Fabel als auch auf die Form eine ganz neue Note. Ein anderes Gemälde stellt badende Frauen mit ihrer Jungfer an der einsamen Klippenküste dar (Bild 123). Es drängen sich unwillkürlich dichterische Vorstellungen auf, etwa im Anschluß an die Odyssee. Man denkt an Nausikaa. Die Gestalten sind indessen viel zu realistisch, um solche romantischen Anklänge wirklich gelten zu lassen. Die volkstümliche Tracht der Kammerjungfer wirkte nur auf den fremden Reisenden romantisch. Die badenden Mädchen an dieser an das Reich des Mythos erinnernden Meeresküste sind in der Tat nur Staffage. Es erscheint kein Odysseus von irgendwoher, und kein Tiberius lauert mit lüsternen Sinnen den unschuldigen Schönen auf. Diese Versuche zeigen, daß von den Gestalten aus keine neue schöpferische Belebung herbeigeführt werden konnte. Sie mußte bei Oswald Achenbach von der Landschaft her erfolgen, und zwar von der elementaren Landschaft, einer Landschaft, die sich in ihren ursprünglichen Elementen offenbarte. Die römische Campagna war eine solche Landschaft.

In der Gegend um Neapel waren es besonders die Insel Capri und die Steilküste von Sorrent, wo dem Künstler die elementare Landschaft wieder zum Erlebnis wurde. Die schroff herabstürzenden Felsen, die als Klippen aus dem Meer emportauchen, stehen in starkem Gegensatz zu den stillen Buchten, in denen zuweilen ein geschäftiges Treiben anhebt, wenn die Fischer ihre Netze bereiten



Bild 123 Italienische Felsküste mit badenden Frauen

für die Ausfahrt. Der Maler hatte offenbar gerade angesichts dieser verlassen Felsküste das Bedürfnis, Beziehungen zum Menschen herzustellen. Wenn er in einem Gemälde der stillen Bucht vor dem Monte Castiglione in geschickter bewegter Komposition die Fischer bei ihrer Arbeit darstellte, so war das ganz natürlich und lag auf der Linie der naturalistischen Bemühungen, den Elementen dieser Landschaft wieder näherzukommen, denn diese von Wind und Wetter der See gebräunten Gestalten gehörten zu dieser Landschaft wie ihre Pflanzen- und Tierwelt (Bild 127). Hans von Marées hatte 1873 in dieser Landschaft und ihrem Volk den Stoff für eine monumentale Verklärung in den Fresken der Bibliothek der zoologischen Station in Neapel gefunden. Es schienen auch bei Oswald Achenbach Landschaft und Gestalten wieder in einem einheitlichen



Bild 124 Am Strand des Golfs von Neapel

Erlebnis zu wurzeln wie früher. Der Künstler mag sich von einem längeren Aufenthalt eine Läuterung versprochen haben. Er hat sich im Jahre 1871 vom 8. August bis 10. September, also fünf Wochen, in Sorrent aufgehalten und dort einige Gemälde geschaffen, um sie zum Verkauf nach Deutschland zu schicken. Er hat sonst kaum in Italien Bilder fertiggemalt. Die eigentliche Ausbeute dieser Fahrten nach Italien erfolgte nach seiner Rückkehr in der niederrheinischen Kunststadt. Dort bahnten sich nach dem siegreichen Krieg auf allen Lebensgebieten wichtige Umwälzungen an.

Aus der Residenz am Niederrhein war nach den Freiheitskriegen ein preußischer Regierungssitz geworden. Aus den Anfängen der Industrie wurde das Industriegebiet und die Waffenschmiede des Reiches. Die den Musen ergebene Stadt wurde mehr und mehr in die wirtschaftliche Entwicklung einbezogen. Im Galeriegebäude des von den Franzosen zerstörten Schlosses am Rheinufer, der ehemaligen Residenz der pfälzischen Kurfürsten, welche die Stadt zu einer Pflegestätte der Künste gemacht hatten, war im Jahre 1819 die Kunstakademie wieder neu begründet worden. Sie konnte im Jahre 1869 auf ihr 100jähriges Bestehen zurückblicken. Oswald Achenbach war zwar abwesend, gehörte aber zu ihrem Lehrkörper und wurde im gleichen Jahre Ehrenmitglied der Berliner Akademie, nachdem die Akademien zu Amsterdam (1852), Petersburg (1860), Rotterdam (1862) und Wien (1868) schon vorangegangen waren. München (1872) und Stockholm (1884) folgten dem Beispiel. Nicht lange nach der Jahrhundertfeier traf die Akademie ein schweres Mißgeschick. In der Nacht vom 19. zum 20. März 1872 vernichtete eine Feuersbrunst die letzten



Bild 125 Bewegte See im Golf von Neapel

Teile des ehemaligen Schlosses und damit die Akademie. Für die Stadt als Pflegestätte der bildenden Kunst, besonders für die Ausbildung des künstlerischen Nachwuchses, bedeutete dieses Verhängnis eine schwere Gefährdung. Fürst Karl Anton von Hohenzollern, der durch Andreas Müller von dem Unglück erfuhr, hat sich von Sigmaringen aus bemüht, daß den Künstlern Schloß Jägerhof zur Verfügung gestellt wurde. Die Professoren haben zum Teil in dem sogenannten Wunderbau des Malers Gerhardt an der Pempelforter Straße, in dem sich heute noch Ateliers befinden, ihre Lehrtätigkeit aufrechtzuhalten versucht.

Im übrigen war es um die Leitung und den Lehrkörper der Akademie nicht eben gut bestellt. An der Spitze stand keine führende Künstlerpersönlichkeit, sondern ein Kollegium, das aus den Wandmalern Ernst Deger (1809—85) und Hermann Wislicenus (1825—99) sowie den Architekten Ernst Giese (1832—1903) und Wilhelm Lotz (1829—79) bestand. Ernst Giese, der aus Dresden stammte und den Aufträge bald dorthin zurückriefen, hat das Opernhaus (1875) und gegenüber unter Verkennung aller Gesetze der räumlichen Ordnung auf dem von Vagedes geschaffenen Platz die Kunsthalle (1881) errichtet. Mit Recht hat sich damals die Regierung gegen den Bau der Kunsthalle auf dem Grabbeplatz ausgesprochen, um die von Adolf Vagedes geschaffenen Grundlagen der Stadterweiterung nicht zu gefährden. Die Stadt hat sich aber trotzdem für diese Lösung entschieden. Man kann nicht sagen, daß das neue Forum der Stadt dadurch gewonnen



Bild 126 Blick auf Ischia

hätte. Der heutige Hindenburgwall wurde aber mit diesen beiden Bauten zum Zentrum der Düsseldorfer Kunst, zu dem auch das am anderen Ende gelegene, nach den Plänen von Lotz und Riffart 1879 ausgeführte neue Gebäude der Akademie gehörte. Während Giese stark unter dem Eindruck der Bauten der französischen Renaissance stand, lehnten diese sich an italienische Gebilde, wie etwa die Villa Doria-Pamphili, an. Am östlichen Ende dieses Forums hatte Schulte in dem heute dem Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen gehörenden Hause seine Kunsthandlung.

An die Akademie wurden indes neue Kräfte berufen. Die führenden Meister waren zwei große Naturalisten: Eduard von Gebhardt (1838—1912) und Peter Janssen (1844—1908). Der Balte Eduard von Gebhardt, der in Düsseldorf seine zweite Heimat fand, versuchte im Gegensatz zu den eingefrorenen Formen der Nazarener eine lebendige religiöse Kunst zu schaffen, die in der erlebten Religion verankert war. Peter Janssen hat die Historienmalerei auf naturalistischer Grundlage gepflegt. Trotz aller Gegensätze war der Naturalismus der beiden Künstler grund-

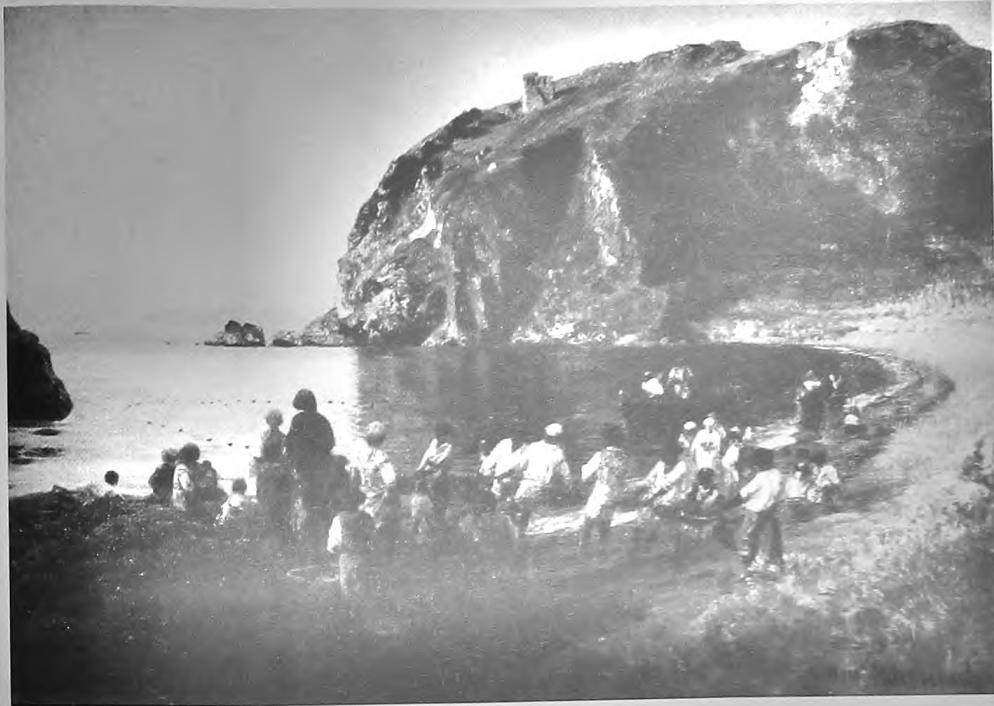


Bild 127 Strand auf Capri mit Monte Castiglione

sätzlich von ähnlicher Art. Man hat sich in jedem Fall durch das lebende Modell Rechenschaft gegeben von den Menschen, ihren Haltungen und Handlungen, ihren seelischen Bewegungen, die sich im Antlitz spiegelten. Durch Studium der Trachten, Waffen, Geräte, des Hausrats der vergangenen Jahrhunderte wurden am Modell kontrollierbare Grundlagen für die getreue Wiedergabe von Gestalten und Ereignissen der Vergangenheit geschaffen. Adolf Menzel (1815—1905) hat diesen in ganzer Hingabe auf die Nachahmung des Gegenständlichen eingestellten Naturalismus in seinen Gemälden zur Geschichte Friedrichs des Großen in der Historienmalerei zu Ehren gebracht. Er hat auch die naturalistische Landschaft auf ursprüngliche Weise erschlossen, nachdem Blechen dafür in Berlin den Boden bereitet hatte. In Frankreich erstand um die gleiche Zeit in Gustave Courbet (1819—77) ein Bahnbrecher des Realismus, der auch in Deutschland begeisterte Anhänger fand. In der französischen Kunst hat man sich aber keineswegs mit dem begnügt, was Courbet anstrebte. Edouard Manet (1832—83) trat auf den Plan und entdeckte den Reiz des Lichtes bei vollem Sonnenschein in der freien Natur. Er wurde zum Kündler der Freilichtmalerei und vertrat die Auffassung, daß man den augenblicklichen Eindruck, das unmittelbare Augenerlebnis in der freien Natur festhalten müsse, um wahrhaft naturalistisch zu Werke zu gehen. Er wurde der Begründer der Schule des Impressionismus, durch deren erste Vertreter, wie Claude Monet, Auguste Renoir, Edgar Degas, ein bedeutsamer Aufschwung in der Malerei herbeigeführt wurde. Die Impressionisten beriefen



Bild 128 Blumenprozession in Genzano

sich auf Velasquez, Frans Hals, Rembrandt und Goya und empfangen Anregungen aus dem Bereich der ostasiatischen Malerei. In Deutschland hat man den Werken der französischen Impressionisten besondere Aufmerksamkeit geschenkt. Sie wurden auf Ausstellungen gezeigt und für öffentliche und private Sammlungen angekauft. Trotzdem haben sich die deutschen Künstler nicht hemmungslos dem Impressionismus ausgeliefert. Schöpferische Persönlichkeiten wie Wilhelm Leibl (1844—1900), dessen Dachauerinnen im Jahre 1873 von der Nationalgalerie angekauft wurden, huldigten jenem in einem ursprünglichen Naturgefühl wurzelnden Naturalismus, der sich zwar zuweilen in der Nachahmung des gegenständlichen Vorbildes zu erschöpfen drohte, der aber bei seinem aufgeschlossenen Sinn für die ursprünglichen Kräfte des Volkstums tiefgründiger im Erlebnis verankert war. Während der Impressionismus in München und Berlin zum Teil leicht Eingang fand, war man in Düsseldorf keineswegs bereit, die Tradition aufzugeben. Die Akademie hatte den Ruf, die beste Ausbildungsstätte im Zeichnen zu sein. Dagegen ging man, um malen zu lernen, gern nach Paris. So waren Arnold Böcklin, Anselm Feuerbach und Hans Thoma von Düsseldorf nach Paris gegangen. Unter den Düsseldorfer Künstlern gab es aber malerische Begabungen von höchstem Rang, wie etwa Oswald Achenbach. Baron Karl von Perfall in Köln sprach die Meinung aus, daß Oswald Achenbach den französischen Impressionismus in seiner Farbengebung ohne Theorie vorweggenommen und ohne Stricheln und Punktieren echte Impressionen des Lichtes gegeben habe. Trotzdem hat der Naturalismus Oswald Achenbachs keineswegs den Charakter des Impressionismus und der Freilichtmalerei. Sein Naturalismus war gegründet auf



Bild 129 Blumenprozession in Genzano

einem starken Naturgefühl, das viel zu sehr auf die Erschließung eines ganzen Erlebnisvorganges eingestellt war, als daß es sich gewissermaßen wie mit der Zeitlupe auf den Augenblick der Impression hätte beschränken können. Er hatte das Bedürfnis, dem Erlebnis der Natur durch Reisen immer neue Nahrung zu geben.

Nach seiner Rückkehr aus Italien im Jahre 1871 machte er im folgenden Jahre eine Studienfahrt im Wagen an den Rhein, die Ahr und Lahn. Im Herbst des Jahres 1873 hielt er sich in Belgien und Holland auf. Er lernte Lüttich, Brüssel, Ostende, Blankenberghe, Gent, Brügge und Antwerpen kennen und besuchte Rotterdam, den Haag und Amsterdam. Eine Wagenfahrt führte ihn im Jahre 1874 wieder von Bonn durch die Eifel ins Moseltal und nach Trier. Zwischen 1874 und 1880 war er alljährlich mit seiner Frau zur Badekur in Kissingen. Auf der Rückreise fuhr er oft über Kassel, um die Galerie mit ihrer stattlichen Sammlung von Gemälden Rembrandts und anderer Holländer zu besuchen. Er weilte gern auf Wilhelmshöhe. In dem Jahrzehnt zwischen 1881 und 1891 fuhr er wiederholt seiner Frau wegen nach Marienbad, Kissingen und Karlsbad. Noch zweimal führte ihn der Weg über die Alpen. Im Jahre 1882 ging es über Nürnberg, Wien



Bild 130 Blick auf die Peterskuppel durch einen Parkweg

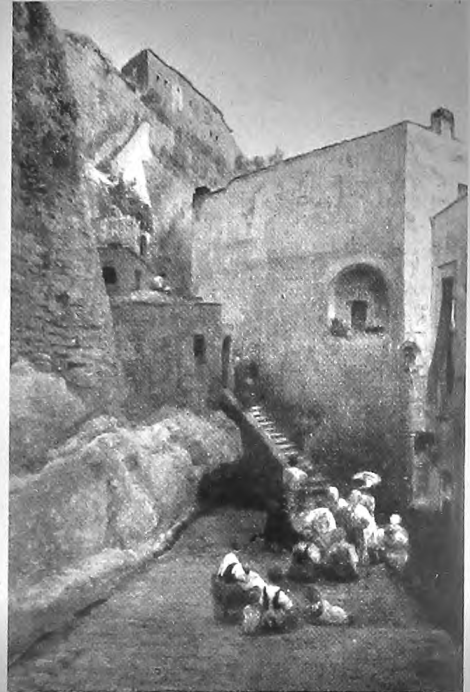


Bild 131 Hinter den Mauern eines Bergstädtchens

(Ende April), wo er in den Gemäldegalerien weilte, Makarts Atelier besuchte und Defregger kennenlernte, nach Florenz und Rom (13. Mai). Er hielt sich einen Tag in Albano, Frascati und Nemi auf und fuhr dann nach Neapel und Sorrent (Juni). Von dort machte er einen Ausflug nach Paestum. Außer seiner Frau begleiteten ihn seine älteste und jüngste Tochter. Auf der Rückfahrt über Mailand (Ende Juli) hielt er sich in Göschenen am St. Gotthard auf, wo er den Blick auf den Dammagletscher malte. Im Jahre 1885 traf er sich mit seiner Tochter Cäcilie beim Verleger Hallberger am Starnberger See und reiste mit seiner Familie nach Verona, Venedig und Padua. Im Jahre 1895 fuhr der Künstler zum letztenmal über die Alpen nach Oberitalien, und zwar an den Lago Maggiore und nach Genua.

Oswald Achenbach war im Jahre 1882 als Fünfundfünfzigjähriger zum letztenmal in Rom und Neapel. Wie im Jahre 1871 weilte er am längsten in Neapel und Sorrent. Trotzdem hat er Rom und seine Landschaft nicht aus dem Auge verloren. Wenn man die mir bekanntgewordenen datierten Gemälde als tatsächlichen Bestand zugrunde legen und daraus Schlüsse ziehen darf, so hatte die Campagnalandschaft bis zu seinem 45. Lebensjahr den weitaus größten Anteil. Auch in der Zeit zwischen seinen Reisen im Jahre 1857 — damals lernte er Neapel kennen — und 1871 überwog in seinem Schaffen, wie es scheint, bei weitem die Campagnalandschaft. In dem Jahrzehnt zwischen 1871 und 1881 wurde das Verhältnis umgekehrt. Die datierten Gemälde aus dem Gebiet um Neapel waren bedeutend zahlreicher als jene aus Rom und aus der Campagna. Obwohl



Bild 132 Platz vor S. Pietro in Vincoli

der Künstler sich aber 1882 vorwiegend in Neapel und Sorrent aufhielt, traten in dem Jahrzehnt nach dieser letzten Reise Rom und die Campagna wieder stärker in den Vordergrund. Unter den Gemälden sind zweifellos viele, die, wie die Triumphbögen des Titus und Konstantin, die Cestiuspyramide, die Fontana Trevi und andere Motive, römische Sehenswürdigkeiten darstellen. Es gingen aber auch aus diesem Aufenthalt in Rom Gemälde hervor, denen ein ursprüngliches einheitliches Erlebnis zugrunde liegt, wie etwa das von dem Platz vor S. Pietro in Vincoli, in dem das Leben und Treiben des Volkes mit der umgebenden Architektur eine Einheit bildet. Die Schatten, welche durch den Raum greifen und einen Teil der Gestalten und alten Gemäuers verhüllen, um die anderen in um so helleres Licht zu rücken, wurden geschickt in den Dienst der Komposition gestellt (Bild 132). Manche Parklandschaften wurden durch die Staffage entstellt. Es wurden aber einige Parklandschaften und Campagnalandschaften geschaffen, die eine bedeutsame Vertiefung der malerischen Auseinandersetzung mit der Landschaft erkennen lassen. Oswald Achenbach hat im Jahre 1882 weder lange in Rom noch in der Campagna gewohnt. Demnach hat er offenbar nach alten Studien Erinnerungen an Erlebnisse der Vergangenheit

Mame seht sich unser Lebenszweck,
 sich beschreiben, ich könnte
 sprechen etwas davon fingst du
 überstimmst unsere Auffassung der Dinge
 manchenmal etwas verschieden von der
 geringen mein besserem Gefühl ist...
 Die Verantwortung des „Gens d'armes“,
 mit dem Kaiser von China ist
 vielleicht etwas Kunst. —
 Der Kaiser von China ist der
 Sohn des Himmels und wie
 Friedrich von Schiller sagt, ist
 die Ordnung der Tafel des Himmels

Bild 133 Aus einem Brief Oswald Achenbachs

wieder Leben zu verleihen gesucht. — Das geheimnisvolle Weben zwischen strahlendem Licht und tiefem Schatten hat ihn wieder gefangen genommen, wie der Platz von S. Pietro in Vincoli zeigt. Die Vorliebe für die Schatten in den dunklen Gassen und den stillen Winkeln der Plätze, eine andere Offenbarung jener Neigungen für die Dämmerung des Waldes und der Gebirgsschluchten in seiner frühesten Jugend, könnte bei solchen Motiven wie dem Leichenbegängnis in einer Bergstadt der Campagna (Bild 71) zu der Vermutung führen, daß die Schauer des Totengeleits in der dunklen Gasse bei strahlendem Himmel romantisch-dramatische Regungen aufkommen ließen. Die Blumenprozession von Genzano in der Abenddämmerung (Bild 128) bestätigt aber, daß der Maler auch als Kolorist ein Meisterregisseur war und die Entfaltung der Farben über den tiefen Schatten in einer geschickten „koloristischen“ Regie verfolgte, wenn man so sagen darf. Auf dem Gemälde des Platzes vor S. Pietro in Vincoli tritt vollends in Erscheinung, daß den Künstler nur optische und koloristische Probleme um Licht und Schatten beseelten. Es gab keine romantische Anwandlungen mehr.



Bild 134 Wasserfall der Villa Torlonia

Aus ähnlichen Gründen zogen ihn auch die Gärten des römischen Adels wieder besonders an, der Villa Borghese, Torlonia (Bild 134) und d'Este mit ihren reizvollen Springbrunnenwänden. Ein anderer Park mit charakteristischen Zypressengruppen und mit Terrassen, die von Balustraden eingefasst und durch Treppen miteinander verbunden sind, von denen man eine weite Aussicht hat über die ebene Campagna, wurde wiederholt in Gemälden dargestellt, nicht um irgendein Panorama zu genießen, sondern um das Farbenspiel der untergehenden Sonne in seinen mannigfaltigen Brechungen oder die blendende Mittagssonne im Gegensatz zu den dunklen Silhouetten der Zypressen gestalten zu können. Von diesen Gemälden gibt es auch viele Variationen auf ähnliche Themen mit wechselnder Staffage und vor allen Dingen

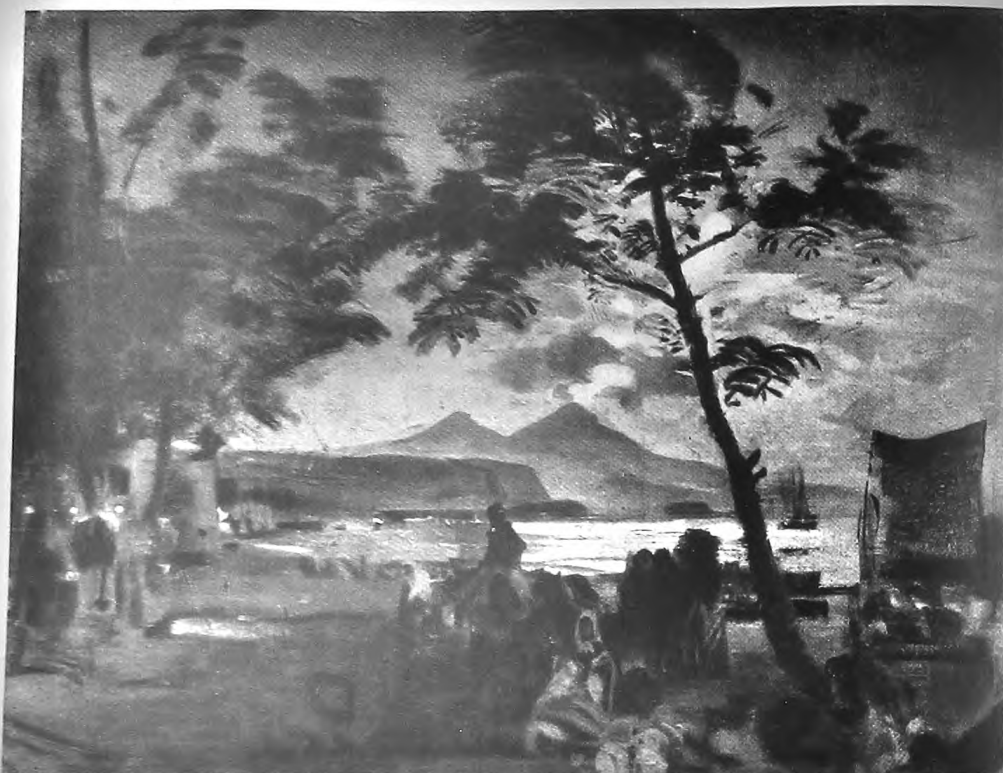


Bild 135 Am Golf von Neapel

bei anderen Licht- und Luftstimmungen. Dieser letzte Tatbestand bestätigt, daß der Maler wesentlich daran interessiert war. Die Versenkung in die reinen landschaftlichen Zusammenhänge hatte zum Teil eine Beschränkung der figürlichen Staffage auf das, was man als angemessen empfindet, im Gefolge. Wenn eine Gärtnerin mit dem Rechen auf der Terrasse das gefallene Laub zusammenkehrt, Geistliche auf den Treppenstufen rasten und mit dem Betrachter in den von Feuer lohenden Abendhimmel schauen, so sind diese Gestalten bestens geeignet, das Erlebnis vor dem Naturschauspiel zu vertiefen. Zu diesem Gemälde gibt es eine Tuschkopfszeichnung in Sepia, die bestätigt, daß Landschaft und figürliche Staffage in einem Zuge geschaffen wurden (Bild 137 und 138). In einer Flußlandschaft aus dem Jahre 1890 sieht man im Mittelgrund nur Hirten ihre Rinder am Flußufer tränken (Bild 148). Der Landschaftler hat sich in solchen Gemälden wieder ganz auf seine Aufgabe besonnen.

In den Gemälden um den Golf von Neapel und Sorrent prägte sich allerdings mehr und mehr die Neigung zur Vedute aus. Wenn der Künstler auch immer neue reizvolle Ansichten dieser Küstenlandschaft erschloß, besonders auf die Weise, daß er den Wanderer auf schmalen Wegen die Steilküste hinaufführte, um von dort mit dem daherkommenden Landvolk die Aussicht über Dächer und Kuppeln auf die See und auf die reich gegliederte, zum Teil in Terrassen



Bild 136 Blick über Neapel auf den Golf und Vesuv

abfallende Küste zu genießen, wenn er auch das Panorama so umfassend im Gemälde einzufangen suchte, daß Berg und Fels wie in manchen Ansichten des Golfs von Sorrent sich beherrschend emporreckten und Häuser und Menschen demgegenüber zurückgedrängt wurden, es blieb doch ein Panorama (Bild 147). Viele der Gemälde des Golfs von Neapel liegen in mehreren nahezu gleichen Fassungen vor. Die Reisen dieser letzten Jahrzehnte hatten offenbar einen wesentlich anderen Charakter als die früheren. Cäcilie Achenbach berichtet von der Reise des Jahres 1882, daß sie sich morgens in dem dichten Gewühl der Straßen herumtrieben, die eine Fundgrube von Anregungen boten und am Nachmittag in einem Reisewagen den Posilip hinauf und hinab fuhren im Schritt und im Trab, um die Sonne erst rot werden zu lassen und den rot aufgegangenen Mond weiß. So machte der Künstler offenbar jetzt seine Studien. Es gab kaum noch etwas zu zeichnen. Er kannte diese Arena. Es galt nur die Erinnerung aufzufrischen. Entscheidend blieb aber immer das zugrunde liegende Naturerlebnis, das er häufig so unmittelbar und klar in Ölstudien festgehalten hat, daß sie bis in die letzte Einzelheit für das Gemälde bestimmend blieben. Eine Ölstudie zu einem Blick durch hohe Bäume auf den Golf von Neapel kann das bestätigen (Bild 135).



Bild 137 Gartenterrasse

Das danach geschaffene Gemälde trägt die Jahreszahl 1884. Es hat trotz engster Anlehnung an die Studie viel an Unmittelbarkeit eingebüßt. Die ewig wechselnden Stimmungen der Landschaft mit Pinsel und Palette auf die Leinwand zu bannen, wurde dem Meister der Farbe nicht schwer. Er war weder um neue landschaftliche Motive verlegen noch darum, durch besondere Stimmungswerte die Brücke zum Betrachter zu schlagen. Darauf beruht eben der Naturalismus dieses Künstlers, daß jeder die Natur und das Erlebnis, das ihn mit ihr verbindet, aus den Gemälden nacherleben konnte. Er liebte es, gelegentlich unter dem Volk auf der Straße, am Strande, in den Booten, in den Karossen der Prachtstraßen von Neapel, in den Gondeln auf dem Canale Grande in Venedig, unter dem Gewühl der Menschen auf dem Molo in der Nachbarschaft des Dogenpalastes oder in den Parkanlagen des römischen Adels Reisende in der modischen Tracht dieses Zeitalters der Gründerjahre erscheinen zu lassen, um seinen zeitgenössischen Betrachtern diese Welt so nahe zu bringen, daß sie sich mitten unter diejenigen versetzten, die im Bilde diesen südlichen Himmel erlebten. Während früher Frau und Kinder zuweilen Modell gestanden haben für gewisse Volkstypen aus der römischen Campagna, hat der Künstler jetzt gelegentlich seine Angehörigen oder Personen aus seinem Bekanntenkreis unter die Gestalten der Staffage aufgenommen. So findet man auf einem dieser Gemälde vom



Bild 138 Gartenterrasse

Dogenpalast in Venedig Frau Sohn, die Tochter Alfred Rethels, an einem Verkaufsstand, auf einem römischen Gemälde die älteste Tochter des Künstlers mit ihrem Gatten (Bild 130). Das Volk wurde durch Menschen der Gesellschaft in modischen Kleidern bereichert. Die sogenannten Keulenärmel und die Culs de Paris der Damenkleidung heben sich deutlich heraus wie die Uniformen der Offiziere. Auch für die Bäuerinnen machte der Künstler Bewegungs- und Trachtenstudien nach dem Modell im Atelier (Bild 113). Ein Skizzenbuch des Jahres 1877 enthält eine Fülle solcher Kostümstudien nach der modischen Kleidung der Gründerjahre. Die figürliche Staffage bekam zum Teil einen gesellschaftlichen Charakter, das heißt sie bestand nur aus Damen und Herren in der zeitgenössischen modischen Gesellschaftstracht. Diese fanden



Bild 139 Gesellschaft auf Gartenterrasse

sich beim romantischen Feuerschein in Vollmondnächten auf den von dunklen Zypressen überschatteten Terrassen zusammen und lauschten dem Klang der Laute (Bild 139). Zweifellos sollten auch hier die Gestalten dazu dienen, das Landschaftserlebnis uns noch unmittelbarer nahe-zubringen, dadurch daß im Gemälde Menschen erscheinen, die eben diese Landschaft genießen. Der Künstler hatte jetzt gelegentlich die Neigung, die figürliche Staffage dem Betrachter aufzu-drängen. Er stellte sie ganz vorn an die Bildkante, so daß sie zum Teil durch den Rahmen über-schnitten wurde. Die Impressionisten haben solche Gepflogenheiten gehabt, um möglichst sinn-fällig vor Augen zu führen, daß wie bei einer Momentphotographie der flüchtigste Augenblick im Bilde eingefangen wurde. Man denke an Edgar Degas Gemälde der Place de la Concorde. Dort waren es tatsächlich solche augenblicklich erfaßten Ausschnitte aus dem Leben und Treiben der Straße. Wenn Oswald Achenbach ähnliche Experimente etwa für die Gestaltung der Menschen auf dem Platz vor dem Quirinal bei der Ausfahrt des Königs machte (Düsseldorf-Benrath, Müller), so läßt man das gelten. Hier waren ja die Gestalten der eigentliche Gegenstand der Darstellung. Auch die auf der durch die Vigna Barbarina führenden Landstraße daherkommenden



Bild 140 In den Rheinanlagen

Gefährte und Spaziergänger, von denen die im Vordergrund von der unteren Rahmenkante überschritten werden, bekommen durch dieses Verfahren einen ganz unmittelbaren Bewegungsfluß (Bild 87). Meisterhaft sind die beiden einander begegnenden Kutschen. So hat auch die Tiefenstaffelung der Zuschauer der Blumenprozession in Genzano, die auf einem der Gemälde im Gegensatz zu dem in Seitenansicht wiedergegebenen Vorgängen der anderen Fassung in der Richtung der beinahe senkrecht zur unteren Bildkante verlaufenden Tiefenachse aufgestellt sind, dadurch eine viel klarere räumliche Ordnung erfahren, daß die ersten beiden Gestalten zu einem Drittel von der unteren Bildkante überschritten wurden und die Bildbühne gewissermaßen über die Rahmengrenze hinaus nach vorne ausgedehnt wurde. Die Darstellung beruhte hier auch wesentlich auf den Gestalten. Von der Landschaft aber wird der Betrachter abgelenkt, wenn sich die Staffage so weit in den Vordergrund der Bildbühne drängt. Ganz anders ist es, wenn Oswald Achenbach Elemente der Landschaft, etwa einen Baumstamm, auf ähnliche Weise in den Vordergrund stellt, wie er es in seinen früheren Campagnagemälden gern tat. Auch in der Stadt Rom



Bild 141 Frühstück unter Bäumen mit Blick auf die Rheinebene bei Bonn

hat der Künstler offenbar nach neuen Möglichkeiten der Gestaltung gesucht. Er hat Paradebilder von Triumphbögen und Prozessionen gemalt, die in vielen Fassungen vorliegen. Auf dem Gemälde der Piazza del Popolo kamen die neuen Kompositionsgrundsätze von der figürlichen Staffage aus auf bedeutsame Weise zur Geltung. Die Verwandtschaft mit dem Impressionismus tritt hier um so mehr in Erscheinung, da es Skizze geblieben ist. Wie stark der Künstler Rom und sein neues Pantheon, den Petersdom, mit den Augen des Landschafters sah, geht aus dem Blick auf die Stadt vom Monte Pincio aus hervor (Bild 153).

Die großen Kompositionen sind bekanntlich in der Regel nicht auf seinen Reisen in Italien, sondern erst nach seiner Rückkehr in seinem Düsseldorfer Atelier geschaffen worden. Nicht selten haben die Farbenglut der untergehenden Sonne des niederrheinischen Himmels oder seine ewig



Bild 142 Abfahrender Rheindampfer mit Blick auf das Siebengebirge

wechselnden Wolken dazu beigetragen, das künstlerische Erlebnis aufs neue zu beseelen. Aufmerksame italienische Betrachter zweifelten in manchen Fällen, daß es der italienische Himmel sei, der sich mit seinen Lichterscheinungen und Wolken über der Landschaft wölbt. Oswald Achenbach pflegte während seiner Arbeit daheim auf den Balkon hinauszutreten, wie seine Tochter berichtet, um die über die hohen Bäume des Hofgartens heraufziehenden Wolken kommen und gehen zu sehen und dann unter dem unmittelbaren Eindruck einer solchen Wolkenstimmung den Odem dieses Himmels auf dem Gemälde, das er unter den Händen hatte, erst recht lebendig werden zu lassen.

Oswald Achenbach hat die Landschaft in allen möglichen Metamorphosen zu gestalten versucht. Für die Kräfte des Makrokosmos in Gestalt von Wind und Wetter, Sonnenschein und Regen, vulkanischen Ausbrüchen hat er immer einen aufgeschlossenen Sinn behalten. Er war durchaus keine dramatische Natur. Er neigte seinem Wesen nach vielmehr zur Beschaulichkeit, zur Idylle. Wenn er das Landvolk bei der Feigenernte oder anderen durch den ewigen Rhythmus der Jahreszeiten bedingten, regelmäßig sich in ähnlichen Formen wiederholenden Tätigkeiten sah, so genügte das meistens nicht als Staffage. Er liebte es, darüber hinaus die Phantasie anzuregen etwa dadurch, daß ein Mönch des Weges kam und für sein Kloster eine Gabe erhielt. Er suchte aber gelegentlich stärkere Spannungen. Diese vollzogen sich im allgemeinen nicht zwischen den Menschen als Trägern derselben, sondern im Makrokosmos. Man kann selten irgendwo einem



Bild 143 Tiber mit Peterskirche und Vatikan

Menschen so ins Gesicht sehen, daß wir dasselbe als Ausdrucksträger dramatischer Spannungen empfinden. Die Gestalten wirken überall mehr oder weniger als Pantomime. Er hat die Pilgerschar nach dem Gewitter in der Campagna dargestellt, den Vesuv in erhöhter Tätigkeit über dem Standbild des hl. Januarius. Er suchte noch sinnfälliger das Walten der Kräfte des Makrokosmos zu gestalten, indem er uns ganz nah vor Augen führte, wie der Sturm den Staub aufwirbelt, die Kronen der Zypressen niederbeugt und den Menschen, Männer und Weiber, mit jäher Gewalt anpackt, daß Mäntel und Tücher fliegen. Da spürt man die Macht der Kräfte des Makrokosmos so, daß man sie am eigenen Leibe miterlebt (Bild 144). In vereinzelt Ausnahmefällen bemühte er sich, die dramatischen Spannungen in der Seele des Menschen sinnfällig zum Ausdruck zu bringen. Unter dem über dem Horizont düsteren, zu Häupten blank wie Metall glänzenden Himmel versammeln sich Angehörige von Fischern an der Kaimauer und spähen verzweifelt in die dunkle See hinaus, die von schweren Stürmen durchwühlt war, um auf die heimkehrenden Boote zu harren, indes über der von Nässe triefenden Straße die trostlosen Gaslaternen angezündet werden. Die Erregung in den Gesichtern steigert sich zum Teil, z. B. bei einem Mädchen im Vordergrund, zu theatralischem Pathos. Im übrigen erkennt man in der drängenden Menge kaum, ob sie von Neugier getrieben oder von Furcht ergriffen ist. Mit seltener Einfühlungsgabe hat der Künstler dagegen das regennasse Straßenpflaster wiedergegeben auf eine Weise, daß man die Feuchtigkeit zu spüren glaubt. Das feuchte Element über dem mit vielerlei Unrat besudelten Pflaster wurde auf ganz primitive Weise nachgeahmt. So mußte er auch solchen Gegenständen gegenüber, in denen die Schauer des Geheimnisvollen sinnfällig in Erscheinung



Bild 144 Sturm am Golf von Neapel

treten sollten, wie etwa im Gespensterschiff, versagen. Die Ölstudie ist wenigstens erfüllt von einer romantischen Sonnenuntergangsstimmung. Das Gemälde macht den Eindruck, als handelte es sich um eine bloße Schiffsbesichtigung. Vielleicht hat der Künstler nichts anderes im Auge gehabt, und es scheint so, daß der Betrachter die Fabel erfunden hat. In einem anderen Fall wurde der Aufstieg eines Luftballons eben in dem Sinne, wie der Zuschauer dergleichen zu erleben pflegt, zum Gegenstand eines Gemäldes. Nur neue Reiseeindrücke waren geeignet, diesem unermüdlichen Darstellungstrieb neuen Stoff zuzuführen.

Zwei Jahre vor Vollendung des 7. Jahrzehnts, im Jahre 1895, fuhr der Künstler zum letztenmal über die Alpen, und zwar nach Oberitalien in die Gegend, wo in seiner Jugend seine glänzende Laufbahn begonnen hatte. Er hat damals am Comer See und Lago Maggiore Motive gemalt, welche die vier Jahreszeiten darstellen sollten. Es zog ihn nach Genua und an die Küste, wo das Urgebirge in gigantischen Klippen an das Meer stößt. Er hat in seiner Jugend dort gezeichnet. Jetzt im Alter verdichteten sich gelegentlich reine landschaftliche Erlebnisse, in denen er die vorüberziehenden und weichenden Wolkenschatten, den Wechsel von vollem und verschleiertem Licht auf die Leinwand bannte, zu Gesichtern, die den Menschen vor der Größe der Schöpfung mit Ehrfurcht erfüllen (Arnheim, F. Sondhaus).

Oswald Achenbach hatte seinen Ausgang genommen von der deutschen Landschaft, der nieder-rheinischen Landschaft bei Flöngern, im Bilker Busch, im Grafenberger Wald, der Landschaft

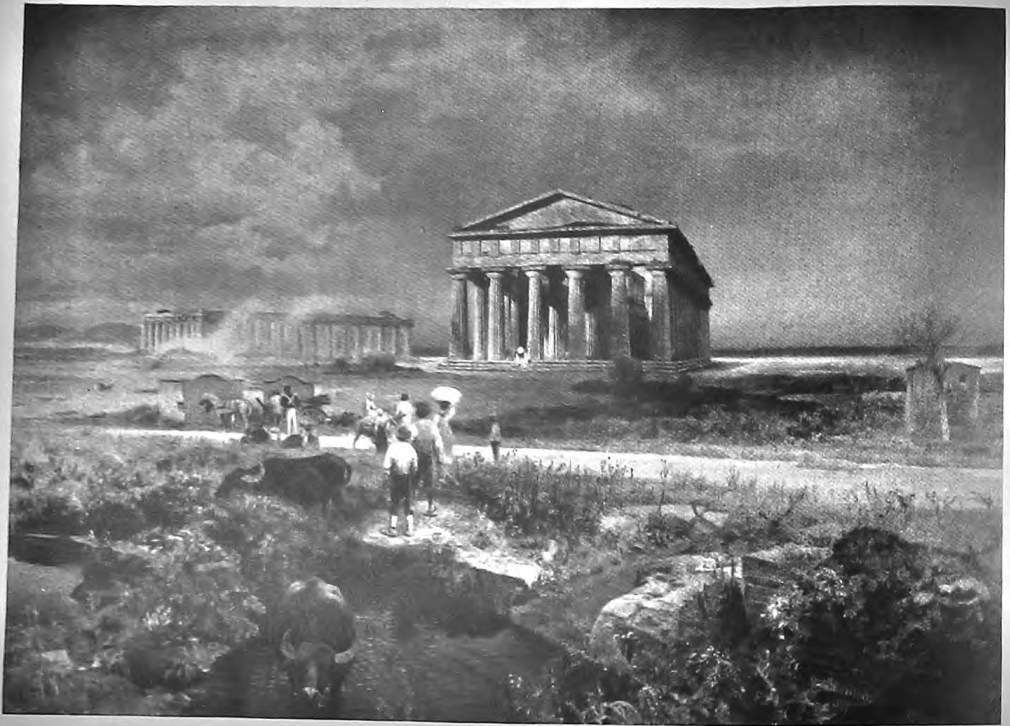


Bild 145 Der Tempel von Pästum

des großen deutschen Stromes, des Lahntals und des großen Urgebirges im Süden unseres Vaterlandes. Auf einer Landschaft des Jahres 1850, die ein Volksfest in Südtirol darstellt, trat seine Neigung, das bäuerliche Brauchtum lebendig zu machen, und die andere, durch verschiedene Lichtquellen, etwa durch Fackellicht und Mondschein die Stimmung zu steigern, in einer deutschen Landschaft zuerst in Erscheinung. Im Düsseldorfer Künstleralbum kam der deutsche Wald und die Mondscheinlandschaft in Steindrucken zur Geltung. In der niederrheinischen Kirmes hat der dreißigjährige Künstler die große niederrheinische Ebene im Gemälde gestaltet. Sie blieb leider vereinzelt in seinem Lebenswerk. Obwohl seine Fabulierlust in einem für diese Landschaft charakteristischen Sinne herausgefordert wurde, fand sie nicht auf die Dauer Eingang in den Kreis seiner Bilder. Das erscheint seltsam, denn sie hat etwas von der edlen Einfalt und stillen Größe der Campagnalandschaft. Die Reiseromantik hatte den Niederrhein noch nicht entdeckt. Sie hat ihm glücklicherweise überhaupt keine Aufmerksamkeit geschenkt in jenem Sinne, in dem sie sich dem Mittelrhein zuwandte. So war es auch die Landschaft als solche, die in diesem Erlebnis wesentlich im Vordergrund stand bei aller Aufgeschlossenheit des Sinns für das festliche Gewühl am Dorfrand in der Ferne, von dem das Geräusch, vermischt mit der nach bäuerlichem Rhythmus erklingenden Musik, weithin über dem flachen Land widerhallt, indes die Menschen unter dem bewegten Himmel zum Festplatz streben, dessen Mittelpunkt ein Zelt mit einer Fahne an hohem Mast bildet. Eine von Gras und Kräutern



Bild 146 Westfälische Hammerschmiede

überwucherte Geländewelle, ein Fahrweg, der schräg in die Tiefe auf das Dorf zuführt, von dem wenige von einem romanischen Kirchturm überragte Häuser sichtbar sind, eine Gruppe jener charakteristischen niederrheinischen Pappeln, die wie Riesenbüsche in der Landschaft stehen, ein zwischen Regen und Sonnenschein schwankender Wolkenhimmel, das sind die Elemente dieser Landschaft (Bild 80).

Karl Baedekers Reisehandbuch „Die Rheinlande“, der erste Band, mit dem er seinen Verlag im Jahre 1827, dem Geburtsjahr unseres Meisters, in Koblenz begründete, beschränkte sich in den ersten Auflagen auf den Mittelrhein zwischen Mainz und Köln. Auch Oswald Achenbach, den es, wie er selbst sagte, immer mehr nach dem Süden zog, hat dem Mittelrhein seine ganze Neigung geschenkt, jenem Teil des Stromes, der vor allem durch die Romantik wieder erschlossen wurde. Auch dieser Tatbestand gibt bei der Beurteilung des Naturalismus Oswald Achenbachs zu denken. In der Jugend und besonders in den Jahrzehnten zwischen 1860 und 1880, im vierten und fünften Jahrzehnt seines Lebens bis über die Schwelle des sechsten hinaus, machte der Künstler seine Reisen an den Mittelrhein, an die Mosel, in den Schwarzwald, in die Schweiz, nach Oberbayern, die für seine deutschen Landschaften entscheidend wurden. In Bad Driburg am Teutoburger Wald hat er zwar Landschaften gezeichnet, die auch veröffentlicht wurden. Es ist mir aber nur ein Gemälde zu Gesicht gekommen, das in diese Gegend führt. Es stellt eine Hammerschmiede in einem westfälischen Fachwerkhaus dar, die durch ein Wasser-

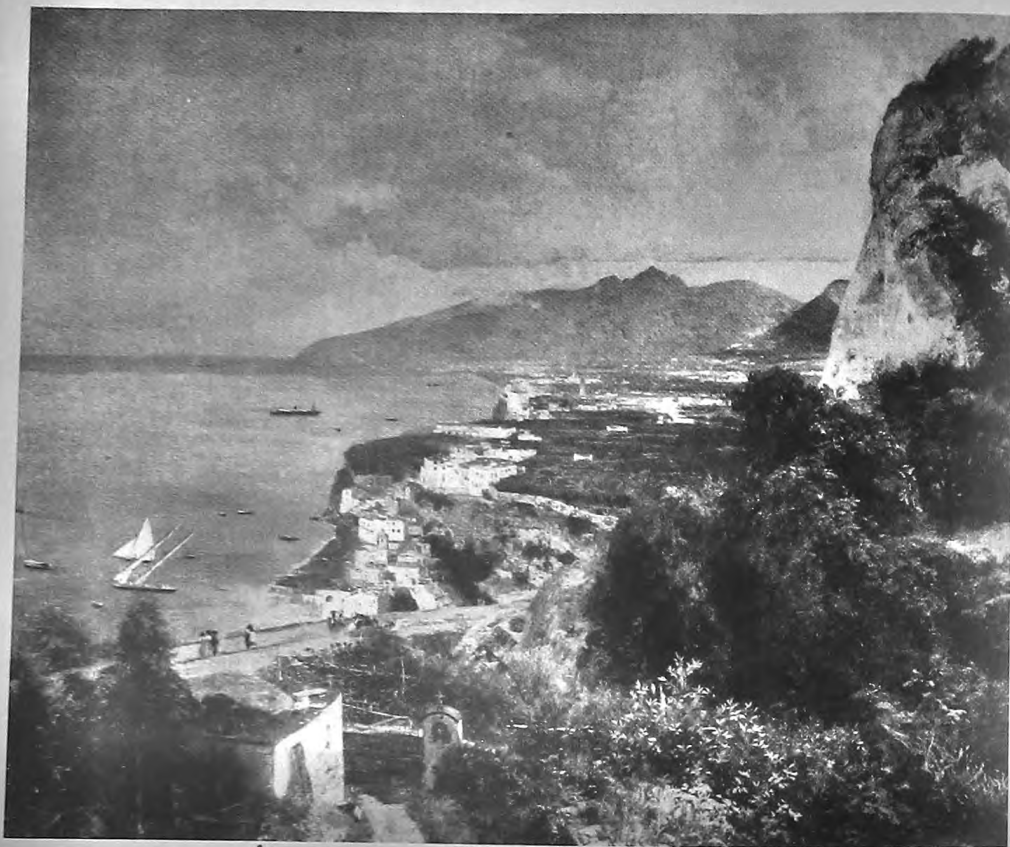


Bild 147 Der Golf von Sorrent

rad angetrieben wird. Das kleine Meisterwerk gibt Zeugnis davon, wie tief der Künstler mit der Heimat verbunden war (Bild 146). Ihm war fürwahr das Herz für die deutsche Landschaft aufgegangen. Doch was an Gemälden in diesem Zusammenhang entstand, wurde mit wenigen Ausnahmen wesentlich bestimmt durch die Reiseromantik. Schon die Gebiete als solche, der Mittelrhein und die Schweiz, die bevorzugten Reiseziele dieses Zeitalters, waren verhänglich. Man kann merkwürdige gegensätzliche Strömungen in diesen Jahrzehnten feststellen, die darauf schließen lassen, daß zwei Seelen in seiner Brust miteinander gerungen haben. Um die gleiche Zeit, als er 1864 und 1865 in die Schweiz reiste, zeichnete Oswald Achenbach mit einer ganz ursprünglichen Andacht, in der sich sein einst auf Grund der Erziehung in der Schadowsschule sehr linearer Zeichenstil nach malerischen Grundsätzen wandelte, in der Umgebung von Ratingen im Angertal den heimatlichen Laubwald am Niederrhein mit seinen stillen Weihern und langsam fließenden Wassern. Die Motive für seine Gemälde fand er aber am Mittelrhein. Das Siebengebirge mit einem abfahrenden Rheindampfer, der Binger Mäuseturm und die Lorelei, die in der Rheinromantik einen falschen Glanz bekommen hat und in Stichen und Farbdrucken ver-



Bild 148 Flußtal in der Campagna

vielfältigt wurde, wurden gemalt. Nicht selten ist er auf der Rückfahrt aus der Schweiz in Abmannshausen eingekehrt, um, nachdem er am Rigisee und Vierwaldstädter See Landschaftsstudien gemacht hatte, sich dem Rheinstrom wieder zuzuwenden. Er vermochte alles, was er auf Reisen an Eindrücken aufnahm, zu schildern; den Blick von der Rheinbrücke auf Basel, die Pfalz bei Kaub im Winter bei Mondschein, indes ein Eisenbahnzug mit den glühenden Lichtern seiner Lokomotive vorüberfährt, die Ruine Godesberg mit ihrem mächtigen Bergfried und dem Blick auf das andere Stromufer mit dem Siebengebirge und den Schnittern am Hang, die bei der untergehenden Sonne ihr Tagewerk vollenden (Bild 154). Auf einer anderen Landschaft blickt man von einer mit Bäumen bestandenen Höhe in das breite Stromtal bei Bonn. Dieses Landschaftserlebnis soll dem Betrachter besonders nahe gebracht werden dadurch, daß er an dem Ausflug eines Gesangsvereins teilhat, der im Schatten der Bäume im vielstimmigen Chor ein Lied auf den Rhein anstimmt, während das schöne Geschlecht sich lagert, um das Frühstück zu bereiten. Zwei beerensuchende Kinder ganz im Vordergrund sehen sich dieses Schauspiel an, in dem besonders zwei Herren der Schöpfung links im Schatten Aufsehen erregen, die in feuchtfröhlicher Stimmung mit entsprechendem Pathos sich ansingen. Man wird wohl kaum annehmen dürfen, daß es sich dabei um einen Ausflug der Düsseldorfer Künstlerliedertafel handelt, der Oswald Achenbach angehörte, sondern um einen der vielen Gesangsvereine dieses Zeitalters (Bild 141). In einem

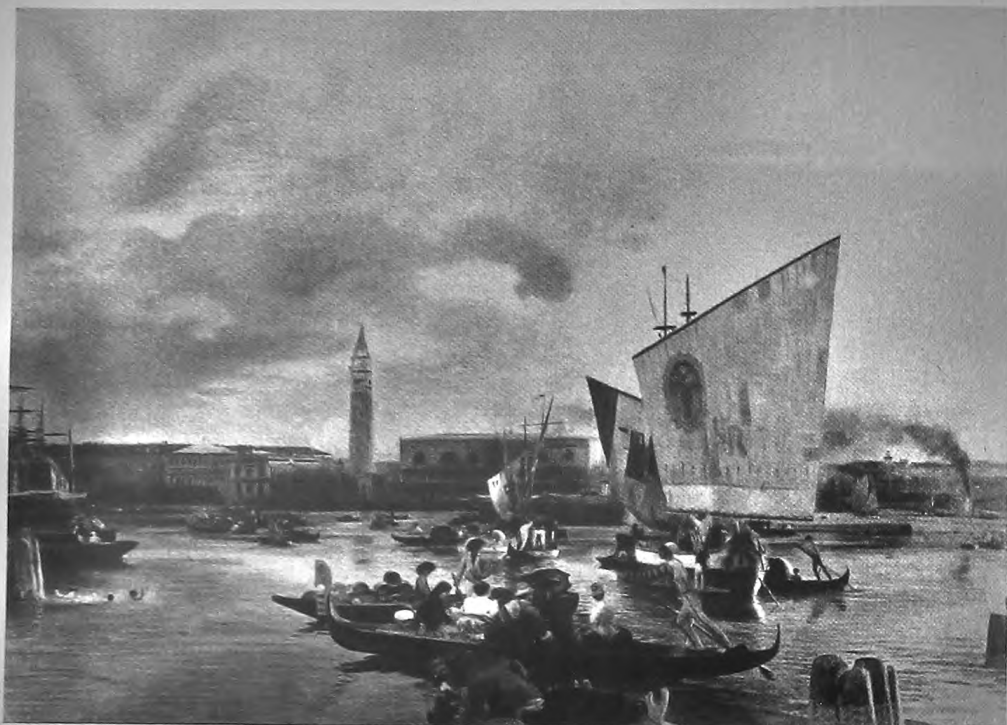


Bild 149 Auf der Lagune von Venedig

anderen Gemälde führt er uns in die Anlagen unmittelbar am Stromufer (Bild 140). In eine von liegenden Löwen getragene Brunnenschale rieselt das Wasser. Auf Bänken und Stühlen um runde Tische sitzen Spaziergänger. Im tiefen Schatten der Bäume sind hier und da Lampen angezündet. Hinter der niederen Ufermauer blinkt der silberne Streifen des Stroms. Man ist versucht, dies Gemälde mit Hans von Marées römischen Vignen zu vergleichen. Der eine schildert in einer stimmungsvollen lebendigen Reportage das Leben und Treiben in den Rheinanlagen an einem Sonntagabend, der andere wollte in Gleichnissen durch landschaftliche Elemente und Gestalten vom Feierabend, dieser geheimnisvollen Dämmerung, künden, die zugleich Feierstunde der Schöpfung ist. Der Hinweis mag genügen, um die grundsätzlichen Gegensätze anzudeuten. Der naturalistischen Gesinnung nach steht es Menzels Nachmittag im Tuileriengarten (1867) näher.

Die Hochgebirgslandschaften der letzten Jahrzehnte bekamen mit wenigen Ausnahmen den Charakter von Veduten. Die oberbayrischen Landschaften, die Feldarbeiter beim Einbringen des Heus auf den Almen an einem Hochgebirgssee darstellen (Berlin, Nationalgalerie) oder Bäuerinnen und Burschen, die auf der an der umwölkten Bergkette sich hinziehenden Landstraße heimkehren, beruhen auf dem reinen Erlebnis der Landschaft. So hat er auch in der Prozession im Lärchenwald, dem Hochwald in Graubünden, dem Friedhof zu Beckenried, im Hospiz auf dem



Bild 150 Blick auf Florenz

St. Bernhard, wohl auch im Vierwaldstätter See Stimmungslandschaften und solche, in denen sich eine natürliche Fabulierlust entfaltet, geschaffen. Deutlich kann die kleine Ölfarbenstudie zu dem Hospiz auf dem Großen St. Bernhard aus dem Jahre 1892 (Tübingen, C. Pietzcker-Sieglin) vor Augen führen, daß ein Erlebnis Gestalt gewann: ein auf der verschneiten Straße des Fernpasses ziehender Maulesel mit Lasten und seine Führer werden von den Wachen des Hospizes mit ihren Hunden eingeholt. Auf der Zeichnung nach dem Hospiz auf dem St. Bernhard in dem Skizzenbuch seiner Jugend, die auch dem Gemälde zugrunde liegt, ist die figürliche Staffage noch nicht vorhanden. Niemand wird die Szene in dieser keineswegs zu figürlicher Staffage herausfordernden Landschaft als Fremdkörper empfinden. Sie macht die geheimnisvollen Schauer dieser winterlichen Hochgebirgslandschaft erst recht offenbar und ist wesentlicher Träger und Mittler des Landschaftserlebnisses, das den Künstler beseelte. Die malerische Durchbildung gipfelt in den Gestalten. Der Künstler hat den Schein der Laterne zum Anlaß genommen, um den Zauber der Farbe zwischen Licht und Schatten, Wärme und Kälte mit den einfachsten Mitteln an dieser Stelle um einen Brennpunkt zu sammeln (Bild 155).
Viele dieser Hochgebirgslandschaften zeigen indes Berg und Tal, wie sie der Reisende als



Bild 151 Rom, Titusbogen



Bild 152 Rom, Sa. Maria in Aracoeli

Sehenswürdigkeit erlebt. Das Sehen verdichtete sich hier nicht zum Schauen, das an jene Zusammenhänge rührt, welche diese Urgebirgsgipfel zu hohen Zeichen der Schöpfung machen. Es waren nicht solche Erlebnisse, die den Menschen vor den Wundern der Natur verstummen machen, um sich in stiller Abgeschiedenheit darin zu versenken. Sie regten ihn vielmehr an, sie mit anderen zu teilen. Er weckte nicht selten Frau und Kinder, wenn er auf Reisen früh aufgestanden war, um den Sonnenaufgang zu sehen. Wie diese seine nächste Umgebung diese Stimmung mitempfand, das gehörte mit zu diesen Gemälden. So glaubte der deutsche Gesandte in Konstantinopel von Prokesch-Osten auf einem Gemälde vom Rigiklösterli Angehörige der Familie Oswald Achenbachs in den Gestalten wiederzuerkennen, mit denen er gemeinsam diese Eindrücke erlebte. Vor dem Tempel von Paestum sieht man eine Karosse von einem Karabinieri bewacht und Esel, die Reisende gebracht haben, um das Wunderwerk der griechischen Baukunst zu besichtigen (Bild 145). Sie sind wesentlicher Bestandteil des Gemäldes Oswald Achenbachs, wie es die Reisenden auf manchen Hochgebirgslandschaften sind, etwa der vom Montblanc (Kunst für alle 1896), und lassen Rückschlüsse zu auf die Art seiner Reiseerlebnisse.

Oswald Achenbach gehörte zu jenen Künstlern, die nicht nur die Gunst der Musen, sondern auch die des Lebens in besonders reichem Maße erfuhren. Eine schöne, von ihm über alles geliebte Frau war an seiner Seite. Sie schenkte ihm drei Töchter, deren älteste, Clara, den späteren Senatspräsidenten von Weiler heiratete, und deren jüngste, Cäcilie, sein Vermächtnis hütete, und einen Sohn, der nach dem Schutzheiligen von München den Namen Benno erhielt und später Stallmeister bei Kaiser Wilhelm II. wurde. Seine Frau hat ihm besonders auf Reisen infolge einer nervösen Angst vor dem Gewitter gelegentlich viel Sorge bereitet. In seinem neuen Hause in



Bild 153 Blick auf Rom vom Monte Pincio

der Goldsteinstraße ließ er für seine Frau im Keller einen nach allen Seiten abgeschlossenen Bunker einrichten, in dem sich die Familie bei heraufziehendem Gewitter bergen mußte. Diese Gewitterangst hat aber keinen Schatten über die Ehe geworfen. Auf seiner letzten Reise nach Oberitalien im Herbst des Jahres 1895, als er mit seiner Frau und der jüngsten Tochter am Lago Maggiore weilte, wurden sie von Gewittern verfolgt. Oswald Achenbach ahnte nicht, daß diese Reise, die ihn zum Teil wieder an Stätten führte, an denen er vor etwa 48 Jahren seine glänzende Laufbahn begonnen hatte, die letzte sein sollte. Das Land am Südsüdhang der Alpen, in welchem dem Zwanzigjährigen die Sonne des Südens zum Schicksal wurde, hat seinen Maler nicht wiedergesehen.

Eine dunkle Wolke näherte sich diesem Leben, das so sehr auf Sonnenschein eingestellt war, als es das 7. Jahrzehnt vollenden sollte und alles im Begriff war, diesen Lebensabend mit schönem Glanz zu verklären. Der Künstler hatte seit Jahrzehnten alljährlich Badereisen zur Kur für seine Frau unternommen. In den Jahren 1892 und 1893 hat er wegen seiner eigenen Gesundheit zum erstenmal eine Badekur gemacht, und zwar in Neuenahr. Das war aber kaum auf Grund ernsthafter Leiden geschehen. Im Winter des Jahres 1896 rüstete man an vielen Stellen zum 70. Geburtstag des Düsseldorfer Meisters, der wie kein anderer nicht nur die Düsseldorfer Gesellschaft beherrschte, sondern auch volkstümlich geworden war. Im Malkasten wurden Feste vorbereitet. In der Kunsthalle wurden seine Werke zu einer Sonderausstellung zusammengetragen. Im Jahre 1885 war dem Künstler von der philosophischen Fakultät der rheinischen Universität zu Bonn der Grad eines Doktors ehrenhalber verliehen worden. Jetzt sollte er Ehrenbürger der Stadt

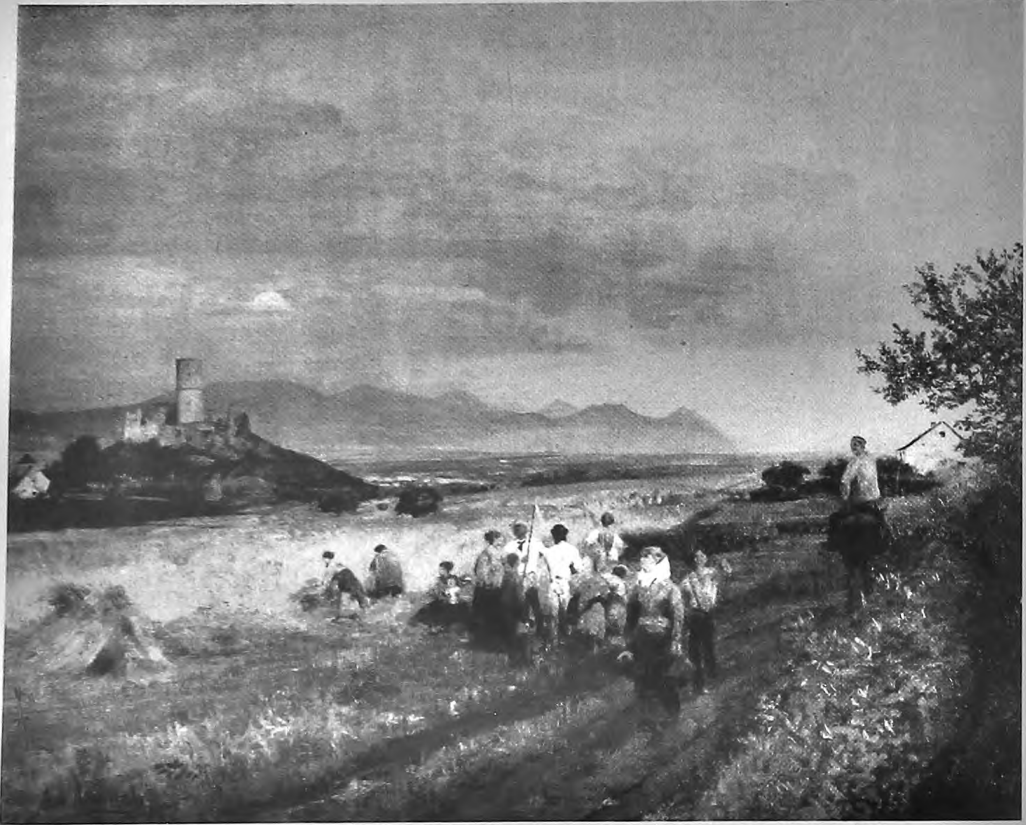


Bild 154 Blick auf die Burgruine Godesberg und das Siebengebirge

Düsseldorf werden. Da starb kaum sechs Wochen vor seinem 70. Geburtstag am 18. Dezember 1896 nach kurzem Krankenlager seine über alles geliebte Lebensgefährtin. Diesen Schmerz hat er sehr schwer verwunden. Seit diesem Schicksalsschlag begann er zu kränkeln. Wahrscheinlich um sich abzulenken, machte er sich im September des Jahres 1897 auf den Weg nach Oberitalien. Das Ziel war Florenz. Die Fahrt wurde auf dem Kaiserstuhl unterbrochen, wo in Lilienhof eine Lieblingsnichte, die Tochter seines Vetters Hermann Achenbach aus Moskau, weilte. In Interlaken hat er den Plan, nach Italien zu fahren, aufgegeben. Er fuhr nach München, wo er nach seiner Ankunft erkrankte und einen Arzt aufsuchte. Im Herbst des nächsten Jahres mußte er sich in Wildungen einer Operation unterziehen, durch die er ganz wiederhergestellt wurde, so daß er wieder regen Anteil an allen Fragen des öffentlichen Lebens nahm. Als Briefe von Freunden aus Rom eintrafen, konnte er nur mit Mühe die Neigung unterdrücken, wieder zu einer Reise in die Ewige Stadt zu rüsten.

In Düsseldorf hatte das künstlerische Leben einen neuen Aufschwung genommen. Der Vorort der Industrie begann durch große Ausstellungen, zu denen sich Kunst und Technik, diese beiden

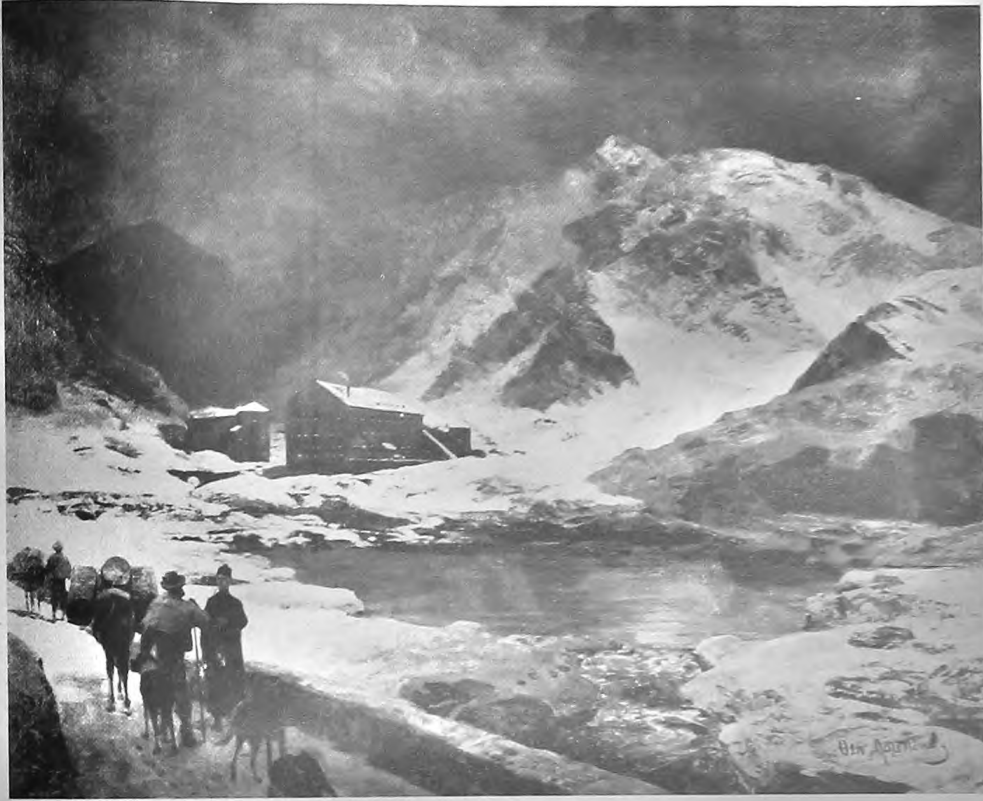


Bild 155 Hospiz auf dem Großen St. Bernhard

scheinbar so entgegengesetzten Lebensäußerungen, die Hand reichten, in den Jahren 1902 und 1904 den Blick auf sich zu lenken. Oswald Achenbach hat um die Jahrhundertwende selbst gefühlt, daß das Ausstellungswesen, das im Kunstsalon Schulte im 19. Jahrhundert sich für einen engen gesellschaftlichen Kreis entfaltete, zu Anfang des neuen Jahrhunderts einen Wandel erlebte, der darauf zielte, die Herzen des gesamten Volkes für die Kunst zu wecken. Zeitgenössische Künstler, wie etwa der mit ihm befreundete Salentin, sollen ihn gelegentlich darauf aufmerksam gemacht haben, daß die Zeit nun an ihnen vorbeigegangen sei. Für jenen und für viele andere traf das zweifellos zu, für Oswald Achenbach nicht. Seine Werke waren noch immer auf den meisten Ausstellungen vertreten. Wenn dem auch nicht so gewesen wäre, er hätte es zweifellos nicht tragisch genommen, sondern als den natürlichen Lauf der Dinge empfunden.

So hat er auch den Abschied von diesem blühenden Leben, das ihm viel Sonnenschein gebracht hat, nicht tragisch genommen. Die Zeit war reif für ihn, und er war reif für die Ewigkeit. Er ist am 1. Februar 1905, einen Tag bevor er das 78. Lebensjahr vollendete, hinübergeschlafen

in den Tod, wie der Abend in die Nacht hinüberdämmert, so wie er diesen alltäglichen Vorgang in vielen Gemälden zu gestalten versuchte. Die Nacht ist aber nicht dunkel, sondern erleuchtet von dem milden Licht ihres großen Gestirns, das seinen Glanz von der Sonne empfängt.



Bild 156 Studie nach einem liegenden Mädchen

Schrifttum

Lexika:

Siebmacher, J., Großes und allgemeines Wappenbuch, Bd. V, Abt. 11, S. 15 u. 27, Nürnberg 1857 / Meyer, Julius, Allgemeines Künstlerlexikon, Leipzig 1870 / Müller-Singer, Allgemeines Künstlerlexikon 1895—1901 / Das geistige Deutschland am Ende des 19. Jahrh., I 3, Leipzig 1898 / Degener, Was ist's, 1906, Sp. 1355 / Bettelheim, Anton, Biographisches Jahrbuch und deutscher Nekrolog, Bd. 11 vom 1. Jan. bis 31. Dez. 1906, Berlin 1908, Beitrag O. A. von Eduard Daelen, S. 284 ff. / Thieme Becker, Allgemeines Künstlerlexikon, Leipzig 1907 / Boetticher, F. von, Malerwerke des 19. Jahrhunderts, Leipzig 1941.

Bücher:

Achenbach, Hermann, Skizzen aus dem Norden oder Erinnerungen eines Ausruhenden, Düsseldorf 1836 / Lange, Ludwig, Die griechischen Landschaftsgemälde von Karl Rottmann, München 1854 / Wigmann, R., Die königl. Kunstakademie zu Düsseldorf. Ihre Geschichte, Einrichtung und Wirksamkeit und die Düsseldorfer Künstler, Düsseldorf 1856 / Sachs, Hans, Eulenspiegel und die Drei Blinden (mit den Blinden), sehr herrlich schöne Tragedi, Commedi und schimpfe spil geistlich, weltlich viel schöner alter wahrhaftiger Histori, auch kurzweiliger Geschicht, auff das deutlichst an Tag geben und der vormals keine in Commedi ist ausgangen noch gesehen worden. Durch den sinnreichen und weit berühmten Hansen Sachsen ein liebhaber deutscher Poeterey mit fleisz zusammengetragen, ADML III (1856 mit folgender Besetzung von Oswald Achenbach auf die Bühne gebracht: Lörl, der erst Blind; Otto Arnz; Ludl, der ander Blind; Max Heß; Liedl, der dritt Blind; Albert Flamm; Hans, Wirt; Oswald Achenbach; die Wirtin; Herr Savery; der Pfarrherr: Otto Arnz; Heinrich Bierdopf; Albert Flamm; Hans Dolhopf; Max Heß). Bühnenmanuskript bei Frau C. Pietzcker-Sieglin, Tübingen / Achenbach, Oswald, Die Narren des Grafen von der Lipp oder der überwundene Trommelschläger (Graf von der Lipp: Max Heß; Gräfin: Albert Arnz; Angelica, des Grafen Schwesterkind; Herr Friedrich; Graf Eginhard: Albert Flamm; Graf Eberhard: Herr Meyer; Virgilius, des Grafen Schreiber: Otto Arnz; Jahn Posse, des Grafen Faxmann, Musikant und Hofmaler: Oswald Achenbach; Abbas, der Abt: Albert Flamm; Friedbart, Conventual: Albert Lüdeke; Georgius, Klosterbruder: Albert Arnz; Morax, der Büttel: A. Morthen; zwei Pagen) / Achenbach, Oswald, Pannemanns Traum / Unbekannter Verfasser, Gespräch zwischen Sonne und Künstler, Manuskript bei Herrn

Hauptmann Luz Sieglin, Konstanz / Hefner-Alteneck, J. H. von, Die Kunstkammer Sr. Kgl. Hoheit des Fürsten Karl Anton von Hohenzollern-Sigmaringen, München 1873 / Stieler, Kurt, Rheinfahrtschilderungen, illustriert von A. Püttner und O. Achenbach, 1876 / Achenbach, Oswald, Bad Driburg / Meisterwerke der Aquarellmalerei, Verlag Hans Titze, 1878 / Gregorovius, Ferdinand, Wanderjahre in Italien, Leipzig 1878 / Gregorovius, Ferdinand, Die Grabdenkmäler der Päpste, München 1880 / Woermann, Karl, Zur Geschichte der Düsseldorfer Kunstakademie, Düsseldorf 1880 / Becker, Hermann, Deutsche Maler von Asmus Jakob Carstens an bis auf die neuere Zeit, S. 367 ff., Leipzig 1888 / Rosenberg, A., Aus der Geschichte der Düsseldorfer Malerschule. Studien und Skizzen, Leipzig 1890 / Gregorovius, Ferdinand, Römische Tagebücher, herausg. von Friedrich Althaus, Stuttgart 1892 / Gregorovius, Ferdinand, Geschichte der Stadt Rom im Mittelalter / Schmitz, M., Fürst Karl Anton von Hohenzollern, Berlin-Leipzig 1893 / Treitschke, Heinrich von, Deutsche Geschichte im 19. Jahrhundert, Leipzig 1899 / Schaauschmidt, Friedrich, Geschichte der Düsseldorfer Kunst im 19. Jahrhundert, Düsseldorf 1902 / Latham, Charles, The Gardens of Italy, London 1905 / Schmid, Max, Kunstgeschichte des 19. Jahrhunderts, Leipzig 1906 / Gurlitt, Cornelius, Die Geschichte der deutschen Kunst des 19. Jahrhunderts. Ihre Ziele und Taten, 3. umgearb. Aufl., Berlin 1907 / Boehn, Max von, Die Mode im 19. Jahrhundert, München 1908 ff. / Schrader, Bruno, Die römische Campagna, Leipzig 1910 / Achenbach, Cäcilie, Oswald Achenbach in Kunst und Leben, Köln 1912 / Zingeler, K. Th., Karl Anton Fürst von Hohenzollern, Stuttgart und Leipzig 1911 / Gothein, Marie L., Geschichte der Gartenkunst, 2 Bd., Jena 1914 / Woermann, Karl, Geschichte der Kunst aller Zeiten und Völker, 2., neubearb. u. verm. Aufl., 6 Bd., Leipzig und Wien 1915 / Zimmermann, Kurt, Johann Wilhelm Schirmer, Saalfeld 1920. / Cohen, Walter, Hundert Jahre Rheinischer Malerei, Bonn 1924 / Woermann, K., Lebenserinnerungen eines Achtzigjährigen, 2 Bde., Leipzig 1924 / Pauli, G., Die Kunst des Klassizismus und der Romantik, Berlin 1925 / Hamann, Richard, Die Deutsche Malerei vom 18. bis zum Beginn des 20. Jahrhunderts, Leipzig-Berlin 1925 / Hielscher, Kurt, Italien, Baukunst und Landschaft, Berlin 1925 / Koetschau, K., Rheinische Malerei der Biedermeierzeit, Düsseldorf 1926 / Lersch, Heinrich, Capri, Dichtungen, Dresden 1926 / Waetzoldt, Wilhelm, Das klassische Land, 1927 / Secker, Hans F., Die Galerie der Neuzeit im Museum Wallraf-Richartz, Leipzig 1927 / Noack, Friedrich, Das

Deutschtum in Rom, Berlin und Leipzig 1927 / Waldmann, Emil, Die Kunst des Realismus und des Impressionismus im 19. Jahrhundert, Berlin 1927 / Bruhns, Leo, Die Meisterwerke, Bd. VIII: Das neunzehnte Jahrhundert, Leipzig, Seemann, 1931 / Pauli, Gustav, Das 19. Jahrhundert, in Georg Dehio, Geschichte der deutschen Kunst, Berlin und Leipzig 1934 / Meinecke, Friedrich, Die Entstehung des Historismus, München-Berlin 1936 / Rave, Paul Ortwin, Karl Blechen, Leben, Würdigungen, Werk, Berlin 1940 / Schöne, R., Heinrich Dreber, Berlin 1940 / Lutterotti, O. von, Joseph Anton Koch, Berlin 1940 / Preller, Italienisches Landschaftsbuch / Langewiesche, Bilder aus Italien, Landschaft, Baukunst (Blaue Bücher) / Proelß, J., Deutsch-Capri in Kunst, Dichtung und Leben, Oldenburg-Leipzig o. J., / Ferber, H., Historische Wanderung durch die Stadt Düsseldorf, 1889, II, 32.

Zeitschriften:

Correspondenz-Blatt des Kunstvereins für die Rheinlande und Westfalen zu Düsseldorf 1829 ff. p. / Düsseldorf Liederalbum 1851 „Der stille Grund“ von Eichendorff, farbige Lith.-Komp. von Ferd. Hiller / Düsseldorf Weihnachtsalbum 1854 / Düsseldorf Monatshefte 1853, 1855, 1856, 1858 / Düsseldorf Künstleralbum 1853—1860, 1862, 1863, 1866 / Deutsches Künstleralbum (Neue Folge des Düsseldorf Künstleralbums) 1867—1877 / Gazette des beaux-arts (s. Reg.) p. / The Art Journal 1859 / Becker, Hermann, in „Der Bazar“, Illustrierte Damenzeitung, Berlin 1874, Nr. 4 / Oettingen, W. v., in „Kunst für alle“ 12, 1897 / Jahrbuch der bildenden Kunst V, 1906/07, S. 121 / Kunstchronik 1905, XVI, S. 233 (W. Schäfer) / Velhagen & Klasings Monatshefte 1911/12: Achenbach, Cäcilie, Erinnerungen an meinen Vater / Besprechung von Cäcilie Achenbach, „Oswald Achenbach“, Kunst und Leben, Köln 1912, in Kunstchronik XXIV, S. 423 (Cohen), in „Hochland“ 1913, S. 505—507 (Pelican) / Kunst und Künstler 1916, XIV, S. 618—620: Mahlberg, P., Untermalungen von Oswald Achenbach, Anmerkungen zu der Ausstellung in Düsseldorf / Deutsche Monatshefte 1916, XVI, S. 109—112: Mahlberg, P., Skizzen von Oswald Achenbach / Die Rheinlande 1916, S. 109: Mahlberg, P., Skizzen von Oswald Achenbach / Kunst für alle 1916, XXXII, S. 41—50: Cohen, W., Oswald Achenbach in Italien und daheim / Die Kunst 1916/17, 35. Jg., S. 41 ff.: Cohen, W., Oswald Achenbach in Italien und daheim / Die Rheinlande 1916, Heft 4. / Kunst für alle 1917/18, 33. Jg., S. 127 ff.: Schmid, H. A., Boecklin und die alten Meister / Zeitschrift für bildende Kunst 1928/29 / Der Cicerone, XVII. Jg., 2. Teil, 1925, S. 719 ff.: Biermann, G., Oswald Achenbach / Kunstchronik 1925, S. 149: Wendland, Hans,

Die neuentdeckten Landschaftstudien Arnold Boecklins / Repertorium für Kunstwissenschaft 1926, Bd. 47, S. 183 ff.: Schmid, H. A., Boecklins Frühzeit und die italienischen Landschaften aus Amerika / Repertorium für Kunstwissenschaft 1926, S. 209 ff.: Thormaehlen, Ludwig, Boecklins Studien aus den Jahren 1850 und 1851 / Der Düsseldorfer Almanach, Düsseldorf 1927: Koetschau, Karl, Ein Vorwort zu Oswald Achenbachs hundertstem Geburtstag (2. Februar 1927) / Die Kunst, Bd. 83, Heft 9, 1941, S. 193 ff.: Schmidt, J. H., Zeichnungen aus der römischen Campagna von Oswald Achenbach / Jahresbericht der Staatlichen Kunstakademie Düsseldorf, 1940: Schmidt, J. H., Oswald Achenbach.

Kataloge:

Auktionskataloge Heberle, Köln, p. / Auktionskataloge Lepke, Berlin, p. / Auktionskataloge Lempertz, Köln, p. / Auktionskataloge Lange, Berlin, p. / Auktionskataloge Weinmüller, München, p. / IV. Allgemeine Deutsche Kunstausstellung Düsseldorf 1880 / Verzeichnis der Ausstellung von Werken Oswald Achenbachs zur Feier seines 70. Geburtstages, Februar 1897, Kunsthalle Düsseldorf / Akademische Ausstellung von Werken Arnold Boecklins zur Feier seines 70. Geburtstages, 1897 / Katalog der Deutschen Nationalen Kunstausstellung Düsseldorf 1902 / Internationale Kunstausstellung Düsseldorf 1904 / Kunsthalle Düsseldorf, Oswald-Achenbach-Ausstellung 14. Mai bis 4. Juni 1905 / Ausstellung Deutscher Kunst aus der Zeit von 1775—1875 in der Königlichen Nationalgalerie Berlin 1906, München 1906, 2 Bde. / Katalog Große Kunstausstellung Düsseldorf 1911 / Gemäldesammlung Emil Meiner 1911, Privatdruck / Städtische Kunstsammlungen Düsseldorf, Ausstellungen zur Geschichte der Düsseldorfer Malerei, Untermalungen, Skizzen, Studien, Aquarelle und Zeichnungen Oswald Achenbachs, 15. August bis 30. September 1916 in der Kunsthalle Düsseldorf / Katalog der Oswald-Achenbach-Ausstellung der Städtischen Kunstsammlungen 1916 / Kunstverein Düsseldorf 1919, Düsseldorf Landschaftsmalerei / Lissauer, Wilhelm, „Meine Gemäldesammlung“, Düsseldorf 1924 / Justi, Ludwig, Katalog der Ausstellung von Boecklins frühen italienischen Landschaften in der Nationalgalerie Berlin, August bis September 1925 / Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen, Düsseldorf Bildnismalerei, Januar 1922 / Katalog der Großen Kunstausstellung Düsseldorf 1925 / Ausstellung in Rom 1936 „I pittori di Olevano“ / Katalog der Jubiläumsausstellung der Preussischen Akademie der Künste, Berlin 1936 / Wallraf-Richartz-Museum der Hansestadt Köln, Gemäldegalerie, Köln 1936 / Voß, Hermann, Zwei Jahrhunderte deutscher Landschaftsmalerei, Ka-

talog der von der Stadt Wiesbaden und dem Nassauischen Kunstverein veranstalteten Ausstellung, Wiesbaden 1936 / Voß, Hermann, Amtlicher Katalog der Gemäldegalerie, Wiesbaden 1937 / Koch, F., Verzeichnis der Gemälde im Landesmuseum der Provinz Westfalen, Münster o. J. / Rohde, Alfred, Kunstsammlungen der Stadt Königsberg i. Pr. (Führer) / Kirdorf, Emil, Katalog der Kunstsammlung Emil Kirdorf, handschriftlich mit Lichtdrucken / Auktionskatalog der Sammlung Behrens, Hamburg.

Zeitungen:

Giornale di Roma 1850 (164) / Kölnische Zeitung 1852 (198) / Giornale di Roma 1857 (219) / The Art Journal, London 1859 / Illustrierte Zeitung, Leipzig 1905 (124, 197, 200, mit P) / Düsseldorf Stadtanzeiger, 30. Ja-

nuar 1897 / Kölnische Zeitung, 31. Januar 1897 / Düsseldorf Zeitung, 3. Februar 1897 / Woche 1905 (234, 236, P) / Münchener Neueste Nachrichten 1905, Nr. 54 / Norddeutsche Allgemeine Zeitung 1905, Nr. 29 (H. V. Vollmar) / Generalanzeiger, 1. Februar 1905 / Kölnische Zeitung, 2. Februar 1905 / Düsseldorf Zeitung, 2. Februar 1905 / Düsseldorf Zeitung, 10. Februar 1905 / Düsseldorf Zeitung, 27. März 1905 / Sonntagsblatt des Düsseldorf Generalanzeigers, Nr. 49, 50, 51 vom 6., 13., 20. Dezember 1908: Lüdecke, Alb. B., Etliche Erinnerungen an Oswald Achenbach / Kölnische Zeitung, 30. November 1919: Andreas Achenbach, aus seiner Jugend, von ihm selbst erzählt / Düsseldorf Nachrichten, 31. Dezember 1926 / Rhein- und Ruhrzeitung, 30. Januar 1927: Fahlen, F. A. / Düsseldorf Nachrichten, 2. Februar 1927: Koetschau, Karl, Oswald Achenbach.

Brief Oswald Achenbachs an seinen Schwiegersohn E. von Weiler

(vgl. Faksimile S. 122)

Mein lieber Ernst!

Kissingen, den 21. September 1879

Wie Du wohl weißt, bin ich nur bei außergewöhnlichen Gelegenheiten ein „Taucher“, d. h. ein Taucher der Feder in den schwarzen Schlund der Dinte. Wenn es vielleicht schön ist oder wäre (weil es ja nicht sein kann), immer jung zu bleiben, ist es doch jedenfalls auch gut und besonders natürlich, daß wir jedes Jahr ein Jahr älter werden. — Zu diesem jetzt wiederkehrenden Jahrestage Deiner Menschwerdung gratuliere ich Dir und uns von ganzem Herzen. Möchtest Du noch viele glückliche Jahre erleben, ja so viele, bis Du es selbst müde geworden sein wirst oder bist; wie es richtig ist, weiß ich nicht.

Richtig sprechen und richtig schreiben tat ich niemals nicht betreiben.

Mama hat Euch unsere Lebensweise hier beschrieben, ich könnte schwerlich etwas Neues hinzufügen, obwohl meine Anschauung der Sache manchmal etwas verschieden von derjenigen meiner besseren Hälfte ist.

Die Verwandtschaft des „Gensdarmes“ mit dem Kaiser von China ist vielleicht etwas Neues. — Der Kaiser von China ist der Sohn des Himmels und, wie Friedrich von Schiller sagt, ist die Ordnung die Tochter des Himmels, der „Gensdarmes“ ist aber der Mann der Ordnung, darum auch der Schwiegersohn des Himmels und der Schwager des Kaisers von China. Von diesem Scherz wieder zum Ernst. Vivat, Ernst vivat! Ein weitschallendes, nach Eupen wallendes, welches auf seinem Wege alle Echos weckt und auf Dein Wohl ein kalt Glas (Sekt).

Grüße Deine bessere Hälfte von mir und sei Du besonders begrüßt von Deinem treuen Schwiegervater und Freund
Osw. Achenbach



Verzeichnis der Abbildungen

1. Walter Petersen, Oswald Achenbach, Bildnis aus dem Jahre 1899. Düsseldorf, Städt. Kunstsammlungen.
2. Am Königssee, Ölstudie, bez. Osw. Achenbach 18. September 1843, Köln, Dr. K. Voß.
3. Gebirgsgipfel bei Torbole, Ölstudie, bez. Osw. Achenbach, Torbole 18. Juli 1845, Düsseldorf, Otto Sohn-Rethel.
4. Selbstbildnis Oswald Achenbachs als Achtzehnjähriger, Ölgemälde, bez. O. Achenbach 1845, Düsseldorf, Staatl. Kunstakademie (Bildnis des Bruders Andreas, Bielefeld, Frau L. Hermann).
5. Olivenhain bei Torbole, bez. 11. August 1845 Oswald Achenbach, Nachlaß, Düsseldorf, Städt. Kunstsammlungen.
6. Mondnacht über Gebirgssee, Ölgemälde, bez. O. Achenbach 1845, Bremen, Kunsthalle. Vgl. Jahrbundertausstellung 1906.
7. Lahntal mit Blick auf Dietkirchen, Zeichnung, aus einem Skizzenbuch des Jahres 1846, Düsseldorf, Staatl. Kunstakademie.
8. Burg Kufstein, Zeichnung, bez. November 1847, Tübingen, Frau C. Pietzcker-Sieglin.
9. Eschenhain am Bach im Alpenvorland, Ölgemälde, bez. Osw. Achenbach 1848, Düsseldorf, Schulze-Veltrup.
10. Im bayrischen Hochgebirge, Ölgemälde, Privatbesitz.
11. Landschaft an einem oberitalienischen See, Ölgemälde, bez. Osw. Achenbach 1849, Düsseldorf, E. Schliewenz.
12. Hütte am Bergpfad, Aquarell Ton in Ton, Tübingen, Frau C. Pietzcker-Sieglin. Gemälde, nach Notiz auf dem Blatt, im Besitz Sr. M. des Königs von England.
13. Gebirgsschlucht, Ölstudie, bez. O. Achenbach 1848, Essen, Dr. G. Krupp von Bohlen-Halbach.
14. Im italienischen Alpenvorland, Aquarell, bez. O. A. 20. September 1847, Adliswil bei Zürich, A. v. Wyß.
15. Im italienischen Alpenvorland, Ölgemälde, bez. Osw. Achenbach 1848, ehem. Breslau, Schlesisches Museum.
16. Strand an einem oberitalienischen See. Ölgemälde, Privatbesitz.
17. Landschaft im italienischen Alpengebiet, aquarellierte Federzeichnung, bez. Osw. Achenbach 1848, Düsseldorf, Städt. Kunstsammlungen.
18. Kapelle im Hochgebirge, Temperagemälde, bez. Osw. Achenbach 1849, Krefeld, Berchmans.
19. Hohlweg, Rötzelzeichnung, Tübingen, Frau C. Pietzcker-Sieglin.
20. Sitzender Frauenakt (Rückenansicht), Kreidezeichnung mit Weißhöhung, Köln, I. Gorius.
21. Bildniskopf einer jungen Römerin, Zeichnung, bez. Osw. Achenbach, von anderer Hand, Giacinta Margiotti, Rom den 23. Dezember 1850, (?) Düsseldorf, Flamm.
22. Blick auf Olevano, Zeichnung, bez. Olevano, Düsseldorf, Staatl. Kunstakademie.
23. Wald der Villa Chigi bei Ariccia, Zeichnung, bez. L'Ariccia, 24. Juli 1850, die oberen Laubmassen viel lichter, Lichtreflexe ganz violett, Düsseldorf, Staatl. Kunstakademie.
24. Wald der Villa Chigi bei Ariccia, Ölgemälde, bez. Osw. Achenbach, Düsseldorf, Frau I. Kampers.
25. Waldlichtung, Ölgemälde, bez. Osw. Achenbach 1850, Bremen, Glosemeyer.
26. Bocciaspiel und Tanz vor der Stadt, Zeichnung, bez. „gemalt Sommer 1852, verkauft in Rotterdam“, Tübingen, Frau C. Pietzcker-Sieglin. Vgl. Boetticher Nr. 13, dort als Motiv bei Genzano in den Sabiner Bergen bezeichnet.
27. Sitzende junge Frau (Rückenansicht), Zeichnung, Tübingen, Frau C. Pietzcker-Sieglin.
28. Studie nach einem Mädchen in Mieder (Rückenansicht), Zeichnung, bez. Olevano 5. September 50, Tübingen, Frau C. Pietzcker-Sieglin.
29. Studie nach Bäuerinnen in Tracht, Zeichnung, bez. Cerbara 20. September 50, Tübingen, Frau C. Pietzcker-Sieglin.
30. Waldweg, Ölstudie, bez. Albano 19. August 50, Düsseldorf, Otto Sohn-Rethel.
31. Landleute im Eichenhain bei Albano, Ölstudie, Privatbesitz.
32. Abendsonne über einem Flußtal in der Campagna, Ölgemälde, bez. Osw. Achenbach, Köln, Abels. Vgl. Boetticher Nr. 19 (?).
33. Heraufziehendes Gewitter, Ölgemälde, bez. Osw. Achenbach, Sigmaringen, Prinzenhaus, Fürst von Hohenzollern. Vgl. Boetticher Nr. 4 nach B. 1849.
34. Begegnung in der Campagna, Ölgemälde, bez. Osw. Achenbach 1850, ehem. Düsseldorf, Paffrath.
35. Drohende Wolken über der Campagna, Ölgemälde, Düsseldorf, Städt. Kunstsammlungen.
36. Johann Wilhelm Schirmer, Zypressen der Villa d'Este, Ölstudie, Düsseldorf, Städt. Kunstsamml.
37. Zypressen der Villa d'Este, Ölstudie, Düsseldorf, Städt. Kunstsammlungen. Vgl. Boetticher Nr. 71. Velhagen & Klasings Monatshefte, a. a. O., S. 199.
38. Zypressen und blühende Agave, Ölstudie, Berlin, Frau Martha von Achenbach.

39. Klostergarten mit Zypressen, Ölgemälde, Sigmaringen Schloß, Fürst Friedrich von Hohenzollern. Vgl. Boetticher Nr. 18 (nach Boetticher 1853).
40. Garten mit Zypressen, Vasen und Wasserbecken, Ölstudie, bez. Osw. Achenbach, Düsseldorf, Städt. Kunstsammlungen.
41. Pinien, Zeichnung, bez. Albano 21. August 1850, Düsseldorf, Staatl. Kunstakademie. Vgl. „Die Kunst“, 1941, a. a. O.
42. Wald der Villa Chigi, bez. Osw. Achenbach, Düsseldorf, Städt. Kunstsammlungen. Vgl. Düsseldorf Künstleralbum 1857 (danach datierbar); Düsseldorf Almanach 1927, Bd. 11, Abb. S. 35.
43. Johann Wilhelm Schirmer, Heroische Landschaft mit biblischem Motiv, Düsseldorf, Städt. Kunstsammlungen.
44. Hain mit Brunnen am Feierabend, Privatbesitz. Vgl. Boetticher Nr. 15.
45. Kopf einer Bäuerin, Zeichnung, bez. 1850, Düsseldorf, Staatl. Kunstakademie.
46. „Sie müssen uns besuchen, Herr Baron“, Steindruck, bez. O. A., Düsseldorf Monatshefte 1858
47. Heinrich Arnz und Frau, Aquarell, bez. Osw. Achenbach 1853, Tübingen, Frau C. Pietzcker-Sieglin. Vgl. Abb. Katalog Düsseldorf 1916, Nr. 74.
48. Mondnacht über Gebirgssee mit Fackelträgern an der Fähre, Steindruck, Düsseldorf Weihnachtsalbum 1854.
49. Faun und Nymphen, Ölstudie, bez. 1856, Düsseldorf, Städt. Kunstsammlungen. Vgl. Düsseldorf Künstleralbum 1857.
50. Ansicht von Ariccia, Zeichnung, bez. L'Ariceia 22. Juli 50, Düsseldorf, Staatl. Kunstakademie.
51. Ansicht von Ariccia, Ölstudie, Düren, Privatbesitz.
52. Villa Chigi in Ariccia, Ölstudie, Berlin, Frau Martha von Achenbach. Vgl. Kunst für alle 1916/17.
53. Agaven, Ölstudie, Berlin, Frau Martha v. Achenbach.
54. Am Albanersee, Zeichnung, bez. Albanersee L'Ariceia Juli 25. 57.
55. Gebirgslandschaft aus der Campagna, Federzeichnung, getuscht, Köln, I. Gorius.
56. Hain bei Olevano, Aquarell, Berlin, Nationalgalerie Katalog Nr. 2.
57. Römischer Springbrunnen, Zeichnung, bez. Osw. Achenbach Nachlaß, Hannover, Frau Generalleutnant M. Wolff.
58. Brunnen im Garten der Villa Falconieri, Ölstudie, Düsseldorf, August Stein.
59. Springbrunnen der Villa d'Este, Ölstudie, bez. Villa d'Este, Privatbesitz.
60. Andreas Achenbach, Entwurf zu Glucks Iphigenie, Ölstudie, Essen (Hügel), Fräulein Marie Luise Achenbach.
61. Bergstadt in der Campagna, Ölgemälde, bez. 1858, ehem. Berlin, Ferd. Schauß. Vgl. Ausstellung Deutsche Kunst 1906, S. 179.
62. Vor dem Tor der Bergstadt, Ölgemälde, Aukt. Weinmüller, München 1942.
63. Bergstadt in der Campagna, Ölstudie, Tübingen, Frau C. Pietzcker-Sieglin.
64. Wanderndes Landvolk in der Campagna, Aquarell, Düsseldorf, Städt. Kunstsammlungen.
65. Ritt durch den Buschwald, Ölstudie, Privatbesitz.
66. Campagnabauer, Ölstudie, bez. Osw. Achenbach, Düsseldorf, Städt. Kunstsammlungen.
67. Bergpfad, Ölgemälde, Sigmaringen Schloß, Fürst Friedrich von Hohenzollern.
68. Terrasse mit musizierendem Landvolk, Ölstudie, Sigmaringen Schloß, Fürst Friedrich von Hohenzollern.
69. Überfall in der Campagna, Ölgemälde, bez. Osw. Achenbach 1858, Privatbesitz, Auktionskatalog Helbing 29. Januar 1932.
70. Vorhof eines Schlosses, Ölstudie, bez. Osw. Achenbach, Düsseldorf, Städt. Kunstsammlungen.
71. Leichenbegängnis, Aquarell, Düsseldorf, Städt. Kunstsammlungen. Vgl. ebenda Ölgemälde, dat. 1859, und Steindruck, Düsseldorf Künstleralbum 1860. Cicerone, a. a. O., S. 724.
72. Campagnasteppe mit Büffeln, Aquarell, Berlin, Frau Martha von Achenbach
73. Küstenlandschaft der Campagna, Ölgemälde, bez. Osw. Achenbach, Leverkusen, Generaldirektor Dr. H. Kühne.
74. Eichenhain in der Campagna, Ölgemälde, Leipzig, Alte Leipziger.
75. Flußufer mit Ruinen und Schafherde, Ölgemälde, ehem. Köln, Abels.
76. Felsen auf Capri, Zeichnung, bez. Capri 16. September 1857, Düsseldorf, Staatl. Kunstakademie.
77. Capri, Klippenküste, Aquarell, Adliswil bei Zürich, Frau A. von Wyß.
78. Torre del Greco, Ölgemälde, Stettin, Städt. Museum.
79. Marionettentheater am Strand von Neapel, bez. Osw. Achenbach, ehem. Düsseldorf, Paffrath. Vgl. Cicerone, a. a. O., S. 721 (1857).
80. Kirmes am Niederrhein, Ölgemälde, bez. Oswald Achenbach 1858, Privatbesitz. Vgl. Kunst für alle 1916/17.
81. Pflanzenstudie (Kletterstaude), Zeichnung, Ratingen, Heimatmuseum.
82. Springbrunnen der Villa Conti, Ölgemälde, Privatbesitz. Vgl. Düsseldorf Künstleralbum 1859.
83. Flußtal in der Campagna, Aquarell, bez. Osw. Achenbach, Berlin, Nationalgalerie. Vgl. Katalog der Nationalgalerie Nr. 5.

84. Eingang zur Burg Bürrsheim. Zeichnung, bez. 12. 9, Ratingen, Heimatmuseum.
85. Normannisches Bauernpaar und Reisender, Aquarell, bez. Veules 1859, Privatbesitz. Vgl. Velhagen & Klasings Monatshefte, a. a. O., S. 195.
86. Louis Descoudres, Bildnis Oswald Achenbachs am Ende des dritten Jahrzehnts seines Lebens, Berlin, Martha von Achenbach. Vgl. Velhagen & Klasings Monatshefte, a. a. O., S. 184.
87. Vigna Barbarina, Ölgemälde. Vgl. Velhagen & Klasings Monatshefte 1911/12, S. 200, und Daheim 1912.
88. Weg nach Grotta ferrata, Aquarell, bez. Osw. Achenbach, Berlin, Nationalgalerie. Vgl. Katalog der Nationalgalerie Nr. 1.
89. Kampanische Landschaft, Ölgemälde, bez. Oswald Achenbach 1866 (?), Wiesbaden, Gemäldegalerie. Vgl. Katalog der Wiesbadener Gemäldegalerie.
90. Ludwig Knaus, Oswald Achenbach, Kreidezeichnung, bez. 1862, Hannover, Frau Generalleutnant M. Wolff.
91. Ludwig Knaus, Frau Achenbach, geb. Arnz, Kreidezeichnung, bez. 1862, Hannover, Frau Generalleutnant M. Wolff. Vgl. Velhagen & Klasings Monatshefte 1911/12, S. 443.
92. Max Heß und Osw. Achenbach, Fackelzug vor Schloß Jägerhof im Jahre 1858, Ölgemälde, Sigmaringen, Prinzenhaus, Fürst von Hohenzollern. Vgl. Velhagen & Klasings Monatshefte, a. a. O., S. 189.
93. Grabmal der Caecilia Metella, Aquarell, bez. Osw. Achenbach, Berlin, Nationalgalerie. Vgl. Katalog der Nationalgalerie Nr. 4.
94. Der Saltarello, Ölgemälde, Köln, Wallraf-Richartz-Museum. Vgl. Boetticher Nr. 30, Hans F. Decker, a. a. O., S. 106, Abb. 116, seit 1866 im Museum.
95. Italienischer Klostergarten, Ölgemälde, Hamburg, Kunsthalle.
96. Italienischer Klosterhof mit Brunnen, Ölgemälde, ehem. Düsseldorf, Oeder. Vgl. Velhagen & Klasings Monatshefte 1911/12, S. 448.
97. Modellstudie nach einem jungen Mädchen, Zeichnung, später bez. Osw. Achenbach, Hannover, Frau Generalleutnant M. Wolff.
98. Bewegungsstudie nach einem jungen Mädchen, Zeichnung, Düsseldorf, Staatl. Kunstakademie.
99. Am Albanersee, Ölgemälde, bez. Osw. Achenbach, Luzern, Dr. L. F. Meyer.
100. Eichen, Zeichnung, bez. Lintorf 1859, Ratingen, Heimatmuseum.
101. Laubwald, Zeichnung, bez. O. Achenbach, Ratingen, Heimatmuseum.
102. Maler vor der Staffelei, Zeichnung, Ratingen, Heimatmuseum.
103. Blick auf Trier und die Mosel, aquarellierte Zeichnung, Düsseldorf, Städt. Kunstsammlungen.
104. Bittgang im Lärchenwald, Ölgemälde, bez. Osw. Achenbach, Wuthenow (Altmark), Frau von Richter. Vgl. Fassungen bei v. Berghes, Düsseldorf, Dr. Graf v. d. Goltz, Berlin-Wannsee. Velhagen & Klasings Monatshefte, a. a. O.
105. Tiber mit Engelsburg, Ölgemälde, Privatbesitz. Vgl. Velhagen & Klasings Monatshefte 1911/12, S. 196.
106. Beim Schein der Lampe, Ölstudie, Düsseldorf, Städt. Kunstsammlungen. Vgl. Velhagen & Klasings a. a. O. S. 193. Katalog Düsseldorf 1916, Nr. 53.
107. Entwurf zu einem Bühnenbild des Paulusoratoriums, Düsseldorf, Städt. Kunstsammlungen.
108. Obere Galerie von Castel Gandolfo, Ölgemälde, bez. Osw. Achenbach, Düsseldorf, Kgl. Schwedischer Generalkonsul Dr. jur. H. Friederich.
109. Straße bei Castel Gandolfo, Ölgemälde, Hamburg, Kunsthalle.
110. Bergstadt in der Campagna, Ölgemälde, ehem. Düsseldorf, Paffrath.
111. Marktplatz in Amalfi, bez. 1876, Berlin, Nationalgalerie. Vgl. Boetticher Nr. 800. Aukt. Lempertz, Köln, Kat.-Nr. 415 1941.
112. Volk vor einer Kirche in Rom, Zeichnung, bez. Consolazione. Rom, 7. Oktober, Tübingen, Frau C. Pietzcker-Sieglin, aus einem Skizzenbuch des Jahres 1871.
113. Trachtenstudie nach einem Modell, Zeichnung aus einem Skizzenbuch des Jahres 1877, Tübingen, Frau C. Pietzcker-Sieglin.
114. Dame in modischer Tracht, Zeichnung, Düsseldorf, Städt. Kunstsammlungen.
115. Hinterhof in einer Bergstadt der Campagna, Ölgemälde, Privatbesitz. Vgl. Bild 116.
116. Hinterhof in einer Bergstadt, Zeichnung aus einem Skizzenbuch des Jahres 1877, Tübingen, Frau C. Pietzcker-Sieglin.
117. Rocca d'Arce, Ölgemälde, bez. Osw. Achenbach 1877, Leipzig, Museum der bildenden Künste, farbige Abbildung bei Seemann, Leipzig. Vgl. Boetticher Nr. 86
118. Peterskirche von den vatikanischen Gärten, bez. Osw. Achenbach 77, Ölgemälde, München, Döingk. Vgl. Velhagen & Klasings Monatshefte 1911/12, S. 444.
119. Brunnen auf dem Petersplatz in Rom, Ölstudie, bez. Osw. Achenbach, Düsseldorf, Städt. Kunstsammlungen. Vgl. Die Rheinlande 1916,

- Heft 4. Velhagen & Klasings Monatshefte, a. a. O., S. 453.
120. Messe in der Campagna, Ölgemälde, bez. Osw. Achenbach 1879, Godesberg, Friedrich Moll.
121. Begegnung am Brunnen, Ölgemälde, bez. Osw. Achenbach 1878, Kottbus, Karl Frank.
122. Ruine des Palastes der Donna Giovanna bei Neapel, Ölgemälde, bez. Osw. Achenbach 1878, Viersen, Otto Pongs. Vgl. Boetticher Nr. 92.
123. Italienische Felsküste mit badenden Frauen, Ölgemälde, bez. Osw. Achenbach 1880, Guben, Wolff.
124. Am Strand des Golfs von Neapel, Ölgemälde, Bremen, W. Dreyer.
125. Bewegte See im Golf von Neapel, Ölgemälde, Privatbesitz.
126. Blick auf Ischia, Ölgemälde, Thorn, Städt. Gemäldesammlung. Vgl. Aukt. Lempertz, Köln Oktober 1941, bez. Osw. Achenbach 1883.
127. Fischer am Strand auf Capri mit Monte Castiglione, Ölgemälde, Privatbesitz.
128. Blumenprozession in Genzano, Ölgemälde, bez. Osw. Achenbach, Düsseldorf, Kom.-Rat Freiherr A. von Waldthausen.
129. Blumenprozession in Genzano, Ölgemälde, Düsseldorf, Landesbankrat Wigand (1889).
130. Blick auf die Peterskuppel durch einen Parkweg, wahrscheinlich vom Aventin, Ölstudie, Köln, I. Gorius.
131. Hinter den Mauern eines Bergstädtchens, Ölgemälde, Bremen, Louis Grommé.
132. Platz vor S. Pietro in Vincoli, Rom, Ölgemälde, bez. Osw. Achenbach 1882, Münster in Westfalen, Kunstverein. Vgl. Boetticher Nr. 114.
133. Aus einem Brief Oswald Achenbachs an seinen Schwiegersohn Senatspräsidenten von Weiler vom 21. 9. 1879, Konstanz, Hauptmann Luz Sieglin. Vgl. S. 147.
134. Wasserfall der Villa Torlonia, Ölgemälde, bez. Osw. Achenbach 1883, Benrath, Viktor Funk. Frühere Fassung 1861 in Düsseldorf ausgestellt nach Correspondenzblättern a. a. O.
135. Am Golf von Neapel, Ölstudie, Privatbesitz. Vgl. Gemälde Düsseldorf, Jakob Schmitz, dat. 1884.
136. Blick über Neapel auf den Golf und Vesuv, Ölgemälde, bez. Osw. Achenbach, Luzern, Frau Doris Greiff.
137. Gartenterrasse, Sepiazeichnung, bez. 1877, Düsseldorf, Städt. Kunstsammlungen.
138. Gartenterrasse, Ölgemälde, bez. Osw. Achenbach 1885, Wildungen, R. Eith.
139. Gesellschaft auf Gartenterrasse, Ölgemälde, bez. 1889, Berlin, Nationalgalerie.
140. Rheinanlagen, Ölgemälde, Privatbesitz.
141. Frühstück unter Bäumen mit Blick auf die Rheinebene bei Bonn, Ölgemälde, bez. Osw. Achenbach 1888, Düsseldorf, Städt. Kunstsammlungen. Vgl. Zeitschrift für bildende Kunst 1928/29, Kunstchronik, S. 41.
142. Abfahrender Rheindampfer mit Blick auf das Siebengebirge, Ölstudie, Privatbesitz. Vgl. Die Rheinlande 1916, Heft 4.
143. Tiber mit Peterskirche und Vatikan, Ölgemälde, bez. Osw. Achenbach 1884, Weimar, L. von Wender. Vgl. Schaarschmidt, a. a. O., S. 216.
144. Sturm am Golf von Neapel, Ölgemälde, bez. 1889, Düsseldorf, ehem. Paffrath. Vgl. Radierung in Zeitschrift für bildende Kunst.
145. Der Tempel von Pästum, Ölgemälde, bez. Osw. Achenbach 1889, Wuppertal, C. Neuhaus.
146. Westfälische Hammerschmiede, Ölgemälde, bez. Osw. Achenbach 1890, Konstanz, Hauptmann Luz Sieglin.
147. Der Golf von Sorrent, Ölgemälde, bez. Osw. Achenbach 1889, Köln, Abels.
148. Flußtal in der Campagna, Ölgemälde, bez. 1890, ehem. Aukt. Lempertz, Mai 1941.
149. Auf der Lagune von Venedig, Ölgemälde, ehem. Berlin, Geh. Kom.-Rat Georg Fromberg.
150. Blick auf Florenz, Ölstudie. Falsche Signatur und falsches Datum, Osw. Achenbach 1898.
151. Titusbogen, Ölgemälde, Düsseldorf, Paffrath.
152. Sa. Maria in Aracoeli, bez. Osw. Achenbach, Mannheim, Kunsthalle. Vgl. Aquarell Velhagen & Klasing, a. a. O., S. 455.
153. Blick auf Rom vom Monte Pincio, Ölgemälde, bez. Osw. Achenbach 1893, Bremen, Dr. E. Kellerhoff.
154. Blick auf die Burgruine Godesberg und das Siebengebirge, Ölgemälde, Wien, W. de Weerth.
155. Hospiz auf dem Großen St. Bernhard, Ölgemälde, bez. Osw. Achenbach 1895, Düsseldorf, Frau von Moers. Vgl. Velhagen & Klasing, a. a. O., S. 202. Zweite Fassung, Düsseldorf, Frau Capito, Ölstudien, Tübingen Frau C. Pietzcker Sieglin, Kassel Frau L. von Goerschen. Zeichnung, Düsseldorf, Staatliche Kunstakademie.
156. Studie nach einem liegenden Mädchen, schwarze Kreide mit Weißhöhung, Tübingen, Frau C. Pietzcker-Sieglin, angeblich die älteste Tochter des Künstlers.

Die Zeichnungen sind, wenn nichts anderes angegeben, Bleistiftzeichnungen.

Herkunft der Lichtbilder

- Berlin, Galerie Haberstock: 149.
Berlin, Nationalgalerie: 38, 52, 53, 56, 72, 83, 88, 93, 111.
Berlin, Staatliche Museen: 69.
Bielefeld u. Leipzig, Velhagen & Klasing: 86, 87, 104, 105.
Bremen, Rudolf Stickelmann: 25, 124, 131, 153.
Breslau, Schlesisches Museum: 15.
Düsseldorf, Ruth Bähnisch: 2, 20, 55, 130.
Düsseldorf, Landesbildstelle Niederrhein: 3, 4, 5, 7—9, 11, 12, 17, 18, 19, 21—24, 26—30, 41, 45, 46, 48, 50, 51, 54, 58, 64, 71, 76, 80, 81, 84, 85, 89, 98, 100—103, 112, 113, 114, 116, 128, 133, 134, 151, 155, 156.
Düsseldorf, Malkastenarchiv: 1.
Düsseldorf, Paffrath: 34, 44, 144.
Düsseldorf, Städtische Kunstsammlungen: 16, 82, 115, 118, 119, 125, 127, 137, 142, 150.
Düsseldorf, Oskar Sohn: 10, 13, 31, 35—37, 40, 42, 43, 44, 49, 59, 60, 65, 66, 70, 79, 96, 106—108, 119, 129, 132, 135, 139, 140, 141.
Godesberg, Friedrich Moll: 120.
Guben, Wolff: 123.
Hamburg, H. Rompel: 95, 109.
Hannover, Erna v. Meyer-Brandes: 57, 90, 91, 97.
Köln, Abels: 32, 75, 147.
Köln, Rheinische Bildstelle: 94, 126, 148.
Konstanz, Hauptmann L. Sieglin: 146.
Kottbus, Karl Frank: 121.
Leipzig, Alte Leipziger: 74.
Leipzig, Museum der bildenden Künste: 117.
Leverkusen, Generaldirektor Dr. Kühne: 73.
Luzern, Frau Doris Greiff: 136.
Mannheim, Kunsthalle: 152.
München, Bruckmann: 6, 61.
München, Weinmüller: 62.
Sigmaringen, Fürstl. Hohenz. Bildarchiv: 33, 39, 67, 68, 81, 92.
Stettin, Städtisches Museum: 78.
Thorn, K. Grimm: 126.
Tübingen, O. Gilbert: 47, 63.
Viersen, O. Pongs: 122.
Weimar, L. von Werder: 143.
Wien, W. de Weerth: 154.
Wiesbaden, Landesmuseum: 89.
Wildungen, R. Eith: 138.
Wuppertal, C. Neuhaus: 145.
Zürich, Adliswil, Frau A. v. Wyß: 14, 77.
Zürich, Dr. L. F. Meyer: 99.

Infolge der Beschränkung von zwölf auf zehn Bogen mußte auf das letzte Kapitel mit dem Titel „Oswald Achenbach und die Landschaftsmalerei seines Zeitalters“ verzichtet und auch andere Kürzungen mußten vorgenommen werden. Wir hoffen, dieses Kapitel in einem anderen Zusammenhang in den Druck bringen zu können.







