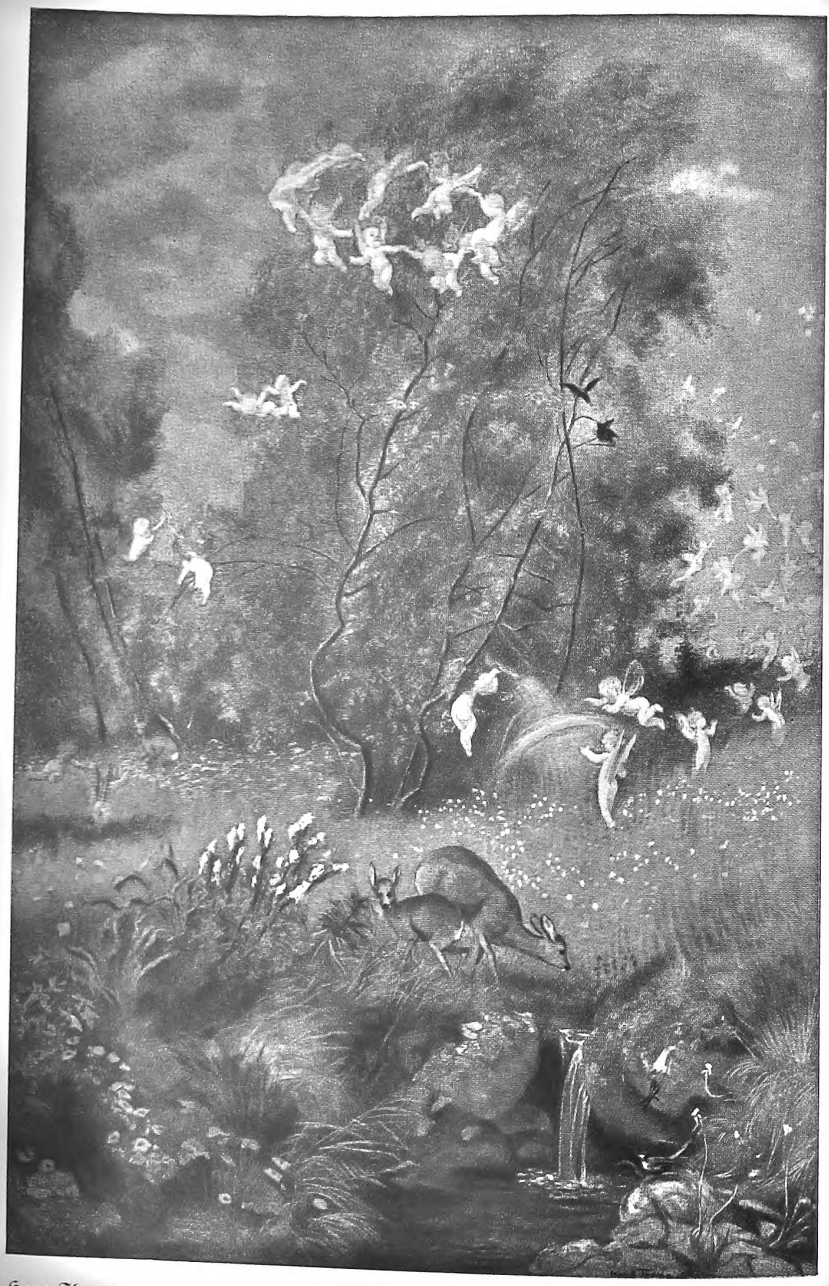
BIBLIOTEKA
MUZEUM SLĄSKIEGO
38 31
II

Deutsche Maler-Poeten



Deutsche Malerpoeten

Musée de Grenoble
Don de Romain



Hans Thoma

Frühlingsreigen

Deutsche Maler Poeten

Begleitworte
von
Georg Jacob Wolf



Stadtbücherei
Kattowitz

F. Bruckmann A. G.
München

Vierte vollständig umgeänderte Auflage 1934
31. bis 40. Tausend

Alle Rechte vorbehalten

Printed in Germany



38 31
II
341:40

Umschlagbild:
Caspar David Friedrich, Kreidefelsen auf Rügen

6. - R



Philipp Otto Runge / Abend

Wilhelm Leibl ging eines Tages durch die Münchner Kunstausstellung im Glaspalast und blieb vor einem Zentauren-Bild Arnold Böcklins stehen: „Solche Wesen gibt es ja gar nicht", sagte er, wandte sich und trat zu anderen Gemälden.

Ein Freund pries eines Tages Arnold Böcklin Leibls Kunst. Er machte ihn auf die „Drei Frauen in der Kirche" aufmerksam. Er verweilte lange bei technischen Dingen. „Das Spitzentuch der jungen Bäuerin hier im Vordergrund", pries er, „hat Leibl mit soviel Sorgfalt gemalt als möglich. Es sieht wie gestickt aus. Wenn es Leibl gestickt hätte, wahrhaftig, er hätte nicht mehr Zeit daran wenden müssen." Dem kühl zuhörenden Böcklin machte dies keinen Eindruck. Er schnitt das Gespräch kurz ab. „Das muß ja ein furchtbar langweiliger, denkfauler Mensch sein, dieser Leibl", sagte er. Und damit basta.

Böcklins „Zentauernschlacht" und Leibls „Bäuerinnen in der Kirche", beide Spitzenleistungen der deutschen Malerei, beide im zeitlichen Abstand weniger Jahre ins Licht getreten, — hier ist der steile Grat, der Idealismus und Realismus in der deutschen Kunst des 19. Jahrhunderts trennt! Wenige haben diesen Grat zu übersteigen versucht, kaum einer vermochte es, sich hüben und drüben heimisch zu fühlen. Nicht einmal Karl Spitzweg, an den man bei Aufrollung dieses Problems wohl zuerst denkt. Vielleicht ist es auch gut so. Vielleicht blieben so die künstlerischen Individualitäten bewahrt vor Verwässerung und Verwischung ihrer Eigenart.

Es soll auch nicht die Frage aufgeworfen werden, auf welcher Seite das Recht ist; ob von den Idealisten oder von den Realisten dem deutschen Wesen besser entsprochen werde. Als der Realismus immer mehr vom Gegenständlichen abrückte und damit zum



Joseph Anton Koch — Lauterbrunner Tal

Widerspruch in sich selbst wurde, als seine Anhänger und Ausdeuter aus dieser Erkenntnis heraus nicht mehr von Realismus, sondern von Impressionismus sprachen, war allerdings das Abgleiten in den künstlerischen Internationalismus unvermeidbar und entschieden. Der Impressionismus setzt den Menschen, den schon die Antike das Maß aller Dinge nannte, zurück hinter das Unkörperhafte, das auch das Seelenlose ist: Atmosphäre und physisches Milieu treten hervor, und damit dringt die reine Maltechnik ein in ein Gebiet der Kultur, das doch der Seelenhaftigkeit nicht entraten kann, in die bildende Kunst, die sich gerade in ihren Blütezeiten nie lossagte vom Gegenstand des Bildes, von der Stimmung und dem Inhalt. Was die impressionistische Malerei leistete in Verfeinerung der malerischen Palette und in der Darstellung der Luft und des Lichts, muß anerkannt und bedankt werden. Ihr Fehler war ihre Einseitigkeit. Dieser Fehler ist noch nicht ausgemerzt. Wer zeitgenössische Ausstellungen besucht, erkennt, wie lebendig, d. h. wie gebräuchlich als Ausdrucksmittel, der Impressionismus heute noch ist.



Joseph Anton Koch — Der Schmadribachfall



Joseph Anton Koch — Ruth auf dem Acker des Boas

Als in raschem Wechsel malerischer Schaubarmachung, oft genug nur aus Modesucht oder in Nachahmung einer großgelobten modischen Malerpersönlichkeit, da und dort gegen den zersetzenden, die Form auflösenden Impressionismus Stellung genommen wurde, als die Lehrer der Akademien ihren Schülern abrieten, in diese Fahrrinne hineinzugleiten, als mancher Künstler in ehrlichem Schrecken selbst erkannte, wohin er sich verrannt hatte, da ging man nur in seltenstem Fall dahin zurück, von woher man auf diesen Irrpfad eingebogen hatte: nicht Leibl und nicht Menzel wurden gewählt als Wegweiser heimwärts ins künstlerische Deutschtum, sondern es griff ein Experimentieren Platz, das eher aus der Verkennung Böcklins und des Hans von Marées abzuleiten ist. Eine überspitzte, fade Geistigkeit tat sich kund. Man philosophierte mit dem Pinsel, überschritt die Grenzen, die von der Ästhetik zwischen bildender Kunst und Dichtung aufgerichtet sind, man verfiel ins Absonderliche und verlegte sich auf das Metaphysische, Momente, die im Nachkriegs-Deutschland, bei seiner schwankenden Weltanschauung, bei seiner geistigen Auflösung bewährter Gesetzmäßigkeit, im Auf und Nieder seiner bedenklichen Kultur-Ausstrahlungen, ein schwer begreifliches Übergewicht gewannen über das Gesunde und Sinnliche, über das Poetische und doch Faßbare, wie



Joseph Anton Koch — Tiberlandschaft

es etwa in Gottfried Kellers und Theodor Fontanes Werken ideal verkörpert ist. Dem über-geistigen (und damit, von einem anderen Gesichtspunkt aus betrachtet, unter-geistigen) Expressionismus, dieser Zerstörung der Form und Entsinnlichung der Farbe, folgte der sogenannte „magische Realismus", den man auch „Neue Sachlichkeit" nennt, der Versuch, zurückzukehren zur Körperfestigkeit und in gewissem Sinn zur Natur, ohne daß man der „Richtung" — denn mehr ist es nicht — innere Wahrheit, die ehrliche Absicht, zum guten deutschen Realismus zurückzufinden, ernsthaft glauben könnte. Auch hier ist etwas Konstruiertes, Unwirkliches, Schemenhaftes. Man muß dies eingestehen und bekennen, auch wenn man sich selbst gelegentlich dabei ertappen mochte, daß man von der schillernden Außenseite, von der vermeintlichen Ernsthaftigkeit, von dem scheinbar „Geordnet-Symmetrischen" dieses Kunstausdrucks und von einem zweifellos nicht geringen Können der Vertreter der Neuen Sachlichkeit gefesselt war.

Der Weg der deutschen Kunst schien vorläufig dort abgeschlossen, wo auf der einen Seite sich um Wilhelm Leibl der Kreis der Realisten scharte, zu denen man füglich Max Liebermann hinzuzählen muß, auf der anderen Seite der Förderer und beste Kenner der deutschen Kunst seiner Zeit, der Graf Adolf Friedrich von Schack, neben Böcklin vor



Joseph Anton Koch — Römische Landschaft

allem Feuerbach, Schwind und Hans von Marées um sich versammelte. Was folgte, waren einzelne große Persönlichkeiten, die sozusagen über den „Richtungen" standen, Alleingänger wie Klinger, Slevogt, Corinth, Welti, Hodler. Wie soll es nach ihnen weitergehen? Wie wird sich, nach den umwälzenden Vorgängen im Staats- und Wirtschaftsleben Deutschlands, die auf weltanschaulicher Grundlage beruhen, der Weg der deutschen Kunst weiterhin gestalten? Wird jene „Richtung" siegen, die an Leibl und Menzel anknüpft, oder wird man den Spuren der anderen folgen, die man gemeinhin als die „Malerpoeten" bezeichnet, jene Künstler, für die sich Schack einsetzte und die man im Schaffen Arnold Böcklins am sinnfälligsten gekennzeichnet glaubt, wenn ihr Stammbaum auch weiter zurückreicht und die nordischen Romantiker um Caspar David Friedrich ebensogut zu ihnen gehören wie die Deutsch-Römer der Nazarenerzeit?

Wer die Zeichen unserer Ära zu deuten versteht, wird sich der Einsicht nicht verschließen können, daß das Vorbild der Malerpoeten, jener großen Fabulierer und Phantasten, deren Bilder mit Stimmung und Gedankenfracht geladen sind, wohl für längere Zeit bestehen wird vor den Realisten, die in ihrer Kunst zu erdgebunden, zu flügellahm sind. Dies ist nicht, oder wenigstens nicht ausschließlich, gemeint im Hinblick auf das



Ferdinand von Olivier — Hubertus (Teilstück)

Stoffliche der Kunst. Man muß natürlich Richard Muther recht geben, daß man, bei gleichem Verdienst der Ausführung, die „Kreuzabnahme" Böcklins jederzeit dem „Salontiroler" Defreggers vorziehen wird, aber in unserem Zusammenhang und bei dieser Anschauung muß ein anderer Umstand entscheiden. Die Malerpoeten könnte man ebensogut die Maler der Sehnsucht nennen. Sehnsucht nach Gott, nach Vaterland, nach Freiheit, nach der Sonne im erfüllenden, reifen Süden, Sehnsucht, eine untergehende Welt der Märchenseligkeit, des Menschenglücks in der bescheidenen Beschränkung auf das Nahe festzuhalten: Sehnsucht in all diesen Abschattierungen spricht aus dem Werk der Malerpoeten. Sehnsucht ist der heiligste Ausdruck der Künstlerseele. Die Sehnsucht, wehmütig schön und groß, erhebt den Künstler über seine Mitmenschen. Ist er nicht bis zum Rande seines Wesens der Sehnsucht voll, so ist er kein ganzer, kein echter Künstler, sondern verharrt in den niedrigeren Zonen, wo man ein tüchtiger Handwerker seines Faches und Berufes ist, ein guter Maler, ein braver Bildhauer, ein fleißiger Kupferstecher. Erst die Sehnsucht härtet in heiligem Feuer den Künstler, den Menschen fau-



Ferdinand von Olivier — Ruhe auf der Flucht

stischen Dranges, der nie, satten Behagens voll, zum Augenblicke sagen wird: „Verweile doch, du bist so schön", sondern dem es eingeboren ist,

Daß sein Gefühl hinauf und vorwärts dringt,
Wenn über uns, im blauen Raum verloren,
Ihr schmetternd Lied die Lerche singt;
Wenn über schroffen Fichtenhöhen
Der Adler ausgebreitet schwebt,
Und über Flächen, über Seen
Der Kranich nach der Heimat strebt.

Wenn je eine Zeit, so ist die Zeit des Nachkriegs-Deutschland voll Erwartung, die sich im Künstlermenschen zu edler, heiliger Sehnsucht steigert. Diese Sehnsucht ankert nicht in materiellen Dingen, sie ist auch nicht einseitig mit politischen und staatlichen Begebenheiten verknüpft. Aber wie jede Kunst ihre Zeit spiegelt, auch wenn sie diese nicht buchstäblich illustriert, so geschieht es auch heute. Daß die Kunst in die Irre lief, ist der negative Ausdruck ihrer Sehnsucht. Daß sie jeden blassen Silberstreifen am Horizont hoffend und jubelnd begrüßte, beweist ihre Sehnsucht. Daß sie hofft, hofft, immer wieder hofft, spricht für das echt Deutsche in ihr. Der Realist, ob er malt oder schreibt,



Ferdinand von Olivier — Ein Kapuzinerkloster bei Salzburg

ob er Politik oder Geschäfte treibt, wird sich auf den Boden der Tatsachen stellen und mit „Gegebenheiten" rechnen. Er ist unentbehrlich im großen Haushalt der Kultur. Aber als schönes Vorrecht des Künstlers, der nicht dem Realismus verhaftet ist, muß erkannt werden, daß er über die Tatsachen hinausgeht und in seiner Phantasie die höhere Wahrheit erkennt, die ersehnte bessere Welt, die Welt der Erfüllung deutschen Traumes. So muß der Maler zum Poeten werden. Unsere Zeit vor allem bedarf dieser künstlerischen Stärkung und Stählung. Nach langen Irrfahrten will sie heim zum Deutschtum. Der Gang der Politik läßt nach Schwankungen und Wirrnissen, die das deutsche Volk tiefer und tiefer sinken ließen und ihm seine Würde raubten, wieder das hohe Ziel erkennen. Es heißt: Deutschland über alles! Die Kunst wird, sie muß aus einem unerklärbaren Müssen heraus, auf diesem Weg nachfolgen. Das will sagen, daß sie sich aus den Banden der Nachahmung fremdländischer Moden befreit, daß sie aber auch von der materialistischen Gebundenheit des Realismus sich erschwingt zum Idealismus, zum Schöpfertum aus Ekstase, zu Erfülltheit mit hohen Gedanken und erhebenden Stimmungen. Das heißt, daß die Stunde den Malerpoeten hold ist, da die Entwicklung der Kunst zu jenen Idealen hinstrebt, die auch die ihrigen waren. Nicht um eine Wiederentdeckung und nicht um eine Erweckung des Wertes, der Leistung und der Persönlichkeiten der Malerpoeten handelt es sich, sondern um die Wiedereinfügung ihrer Ideenwelt in den Schöpfungsprozeß der deutschen Kunst. Von der Verbundenheit mit der Materie werde der Sinn losgerissen, höheren Sphären entgegengeführt, die Sehnsucht soll wieder schwingen, die Seelenhaftigkeit siegen!

So ist es kein müßiges Unterfangen, die eine Seite der deutschen Kunst des neunzehnten Jahrhunderts, auf der die Malerpoeten wohnen, aus dem Ganzen des riesigen Kunstkomplexes herauszuschälen und den Versuch zu unternehmen, sie aus der Gemüts- und Gefühlswelt und aus dem Schaffen ihrer Persönlichkeiten zu deuten. Es ist kein Kampfgedanke damit verknüpft. Alle Ehre dem Realismus und seinen Meistern für ihre oft überwältigenden technischen Leistungen! Aber unser Weg führt heute zur verinnerlichten Kunst, zu den seligen Gefilden, wo, begonnen mit Joseph Anton Koch und Caspar David Friedrich, die Maler der deutschen Sehnsucht angesiedelt sind und der Mensch zu einem heiterernsten Klang in der Harmonie des Weltalls sich vergeistigt.





Ferdinand von Olivier

Weingarten in Olevano



Karl Philipp Fohr

Der Klingel im Murgthal

Es wäre eine wünschenswerte Untersuchung, den Einfluß der Musik auf die deutsche Kunst des neunzehnten Jahrhunderts und die Parallelen zwischen musikalischer und malerischer Entwicklung innerhalb dieses Zeitraumes festzustellen. Hugo von Reininghaus schreibt in seinen „Demarkationslinien der modernen Kunst", daß das musikalische Element in der modernen Kunst so eminent stark sei, daß die Mehrzahl der fortschrittlich gesinnten Künstler, wenn nicht ausübende, so doch der Empfindung nach Musiker seien und einen geschlossenen Vorstellungskreis auf diesem Gebiete besäßen. Ein Maler, meint er, dem Musik nichts anderes als Geräusch, dem ein Gassenhauer lieber wäre als eine symphonische Dichtung von Beethoven, Brahms oder Bruckner, sei kein Künstler im höchsten Sinne. Tatsächlich hat sich die deutsche Musik in aufsteigender Linie von Johann Sebastian Bach bis zu Richard Wagner entwickelt und sich entfaltet wie ein Heldenlied, so daß sich diesem prachtvollen Impetus kein künstlerisch tätiger oder künstlerisch empfindender Mensch entziehen kann, ohne sich des bereitwillig gespendeten Reichtums tiefster Anregung und höchster Erbauung selbst zu berauben. Wenn man in diesem Zusammenhang das Wort Malerpoeten gebraucht, empfindet man unwillkürlich, daß ihr Poeten-



Karl Philipp Fohr — Rückkehr von der Jagd

tum ein der Musik nahe verwandtes sein muß, daß die malenden Poeten auf ihrem Felde Lyriker oder Novellisten sein müssen. Ein dramatisches Malerpoetentum ist ebensowenig ausdenkbar als ein episches; Historienbilder müssen bei diesem Begriff mit der gleichen Entschiedenheit ausgeschaltet werden wie Genrestücke und Sittenbilder. Nur jene Gemälde sind Schöpfungen echter Malerpoeten, die eine lyrische, liedhafte Stimmung zum Ausdruck bringen, und — mit gewissem Vorbehalt — jene Novellen-



Karl Philipp Fohr — Die Kaskatellen von Tivoli (Teilstück)

bilder, die von der Art des großen Venezianers Giorgione sind, bei denen der leichte Einschlag einer Erzählung „nur als dezent angewendetes Pedal" dient. H. W. Riehl hat einst eine Parallele zwischen Novelle und Sonate gezogen; er hätte weiter gehen können und ein Bild wie Giorgiones „Gewitter" oder Böcklins „Sieh, es lacht die Au'!" als der gleichen künstlerischen Stimmung entsprungen und auf die gleiche Wirkung hinzielend als tertium comparationis seiner Gegenüberstellung einfügen können. Die Musikalität des Bildes, die sich in Motiv, Stimmung, Komposition, Rhythmus und Kolorit ausspricht, muß der Prüfstein sein, ob wir es mit einem liedhaften Kunstwerk, mit einer vollbürtigen Schöpfung des Malerpoetentums zu tun haben. Es ist nicht



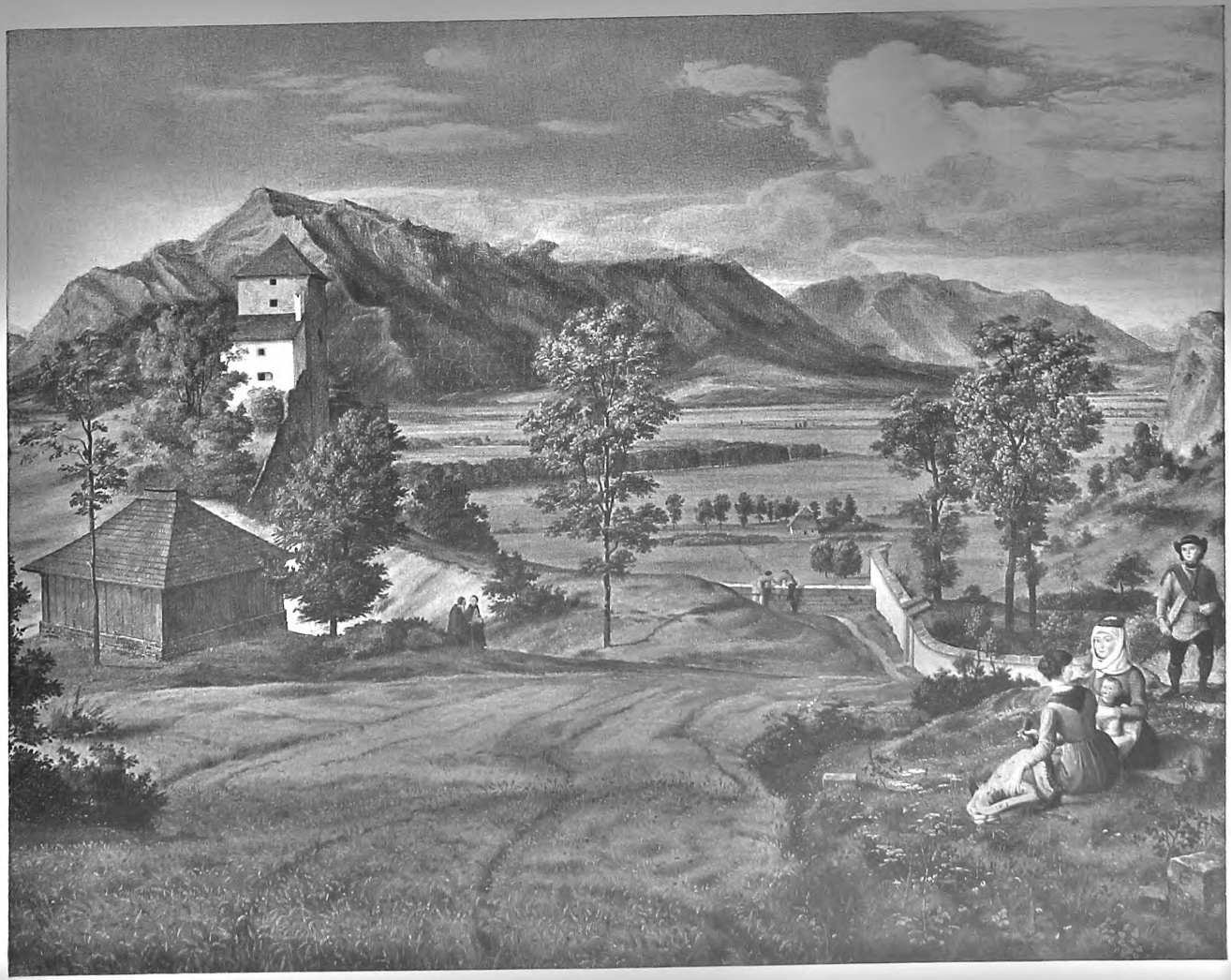
Julius Schnorr von Carolsfeld — Die Familie Johannes des Täufers bei der Familie Christi

schwer, die Musikalität in ein Kunstwerk hineinzuinterpretieren. Aber es handelt sich nicht um das Hineinfühlen des Beschauers, sondern um die Ausstrahlung und Auswirkung des Werkes selbst. Es muß das „Her zu mir!" in sich haben, das Lockende, Werbende, Schmeichelnde, Bezwingende, Überzeugende einer süßen oder starken Melodie.

Wie die Musik die abstrakteste, unwirklichste der Künste ist, so ist innerhalb des Stoffgebietes der Malerei jener Umkreis, in dem sich die Malerpoeten bewegen, den Phantasiedarstellungen am meisten zugänglich. Es ist das Gebiet, das Dürer „Traumwerk" nennt, und von dem er sagt: „in solchem mag einer allerlei Kreatur untereinander mischen". Wie die Musik in ihrem Wesen fesselos ist, ungehemmt nach oben schwebt und so in Kontrast tritt zur exakten Struktur der Naturwissenschaften, so ist die Kunst der Malerpoeten, die dem Realismus zuwiderläuft, der freien, kombinierenden Phantasietätigkeit am weitesten aufgetan.

Die Malerei des Impressionismus ist wissenschaftlich, da sie vollkommen auf technischen Voraussetzungen aufgebaut ist. Die Werke der Malerpoeten sind im Gegensatz dazu phantastisch, ungreifbar; sie müssen es sein, wenn sie Anspruch erheben, in diese Reihe gestellt zu werden. Es trifft daher auf die Richtungen der Malerei, auf die wissenschaftlich-naturalistische und auf die musikalisch-poetische, zu, was Anselm Feuerbach schrieb: die eine, die poetische, übersetzt die göttliche Schöpfungskraft ins Menschliche, die andere, die technische, reproduziert das Geschaffene im Geiste, die eine sucht das Wesen in der Erscheinung, die andere die Erscheinung im Wesen, die eine gestaltet, die andere zerlegt.

Die Malerpoeten, deren Wirken dem neunzehnten Jahrhundert angehört, sind nicht plötzlich da gewesen. Ihre geistige und künstlerische Richtung ist nicht mit einem Schlage aufgetaucht, ihre Art ist nicht vom Himmel gefallen, und so auch keiner von ihnen selbst. Im Gegenteil: sie haben Ahnen, die bis in die Zeit der deutschen Renaissance zurückreichen. Zweifellos wurzelt das Wesen deutschen Malerpoetentums in Meistern wie Lucas Cranach und Albrecht Altdorfer; aus den großen Schöpfungen Dürers und Hans Baldungs, aus der Graphik Holbeins und der Kleinmeister haben sie für ihre eigenen Schöpfungen Mut und Saft gesogen. Die Lust zu fabulieren, aber hinter das lächelnde Spiel der Kunst den großen Lebensernst zu stellen und ihn durch die leichte Verkleidung durchblitzen, aus ihr aufleuchten zu lassen, war in der Kunst der deutschen Renaissance lebendig; sie ist wieder emporgestiegen bei den poetischen Malern um 1800, vor allem bei Joseph Anton Koch, doch nicht weniger bei den norddeutschen Künstlern der Befreiungskriege, nicht zuletzt auch bei den Nazarenern. In den zweieinhalb Jahrhunderten zwischen 1550 und 1800 hat es an bemerkenswerten



Ferdinand von Olivier

Salzburgische Landschaft

Muzeum Górnośląskie w Bytomiu



Julius Schnorr von Carolsfeld

Der heilige Rochus verteilt Almosen (Teilstück)



Johann Friedrich Overbeck — Ostermorgen (Teilstück)

Künstlern ihrer Art nicht gefehlt. In der Einkleidung biblischer und mythologischer Novellen, in einer leichten, spielerischen Weise, bekannte Szenen aus Werken der Weltliteratur ins Bild zu übersetzen (vor allem liebte man die phantastische, tatenreiche, bunte Welt Ariostos), wurden diese poetisch-musikalischen Bilder gemalt. Ein echter Malerpoet steht am Eingang des siebzehnten Jahrhunderts: es ist der Märchenerzähler Adam Elsheimer aus Frankfurt a. M., von den Italienern, unter denen er einen Teil seines dreiunddreißigjährigen Lebens verbrachte, „der deutsche Adam" genannt. Seine Landschaftsdichtungen, die den Menschen gleichsam als das Geschöpf der ihn umgebenden Natur hinstellen und beides: Mensch und Natur, unter dem Vorwand des dichterischen Motivs in den schönsten Einklang bringen, sind Dokumente des Vorläufertums der Malerpoeten reinsten Geblüts, denn sie umschließen die drei charakteristischen Motive: der Mensch in der Landschaft und in eine aus dem neu aufgestiegenen, reicheren, innigeren Naturgefühl erwachsene Beziehung zu ihr gebracht, Musikalität der Stimmung, Phantastik der Situation. Auf der Darmstädter Barock-Ausstellung von 1914, die viele schiefe Urteile über diese bestverleumdete Epoche der deutschen Kunst ins reine brachte, wurde man mit den Werken mancher vergessener oder nicht mehr genannter



Joseph von Führich — Heilige Familie

Künstler bekannt, die in diesen Zusammenhang gehören; besonders Norbert Grund und Christoph Ludwig Agricola sind hervorzuheben, nächst ihnen eine Gruppe schweizerischer Rokoko-Maler, deren Anführer der geschmeidige, in seiner anmutigen Art leicht eingehende Salomon Geßner ist, im vollsten Sinne des Wortes Malerpoet, denn er malte nicht nur Idyllen, sondern dichtete auch Idyllen.

Auf alle Fälle bleibt über die lange Verfallszeit der deutschen Malerei hinweg der Grundzug der fabulierenden, erzählenden, musizierenden Malerei erhalten. Er rettet sich manchmal in die Graphik, aber er ist da, freilich oft nur dünn, verdüstert, verblassend vor anderen Problemen, in denen sich der wechselnde Zeitgeist kundgibt, aber eben doch vorhanden, verspürbar und Tradition bildend.

Da bricht das neunzehnte Jahrhundert an, das man ohne Überheblichkeit das deutsche Jahrhundert nannte. Aus dem Klassizismus Winckelmanns und aus dem ätzenden, messerscharfen Kritizismus Lessings streben geniale Deutsche weg. Sie suchen die Sonne, die Wärme, die Lebenslust, das Glück des Künstlers. Goethe hat ihnen mit seiner italienischen Reise, auf der die „Iphigenie" reifte und sich seine Anschauung über



Joseph von Führich

Marias Gang über das Gebirge



Ludwig Adrian Richter

Abendandacht



Ludwig Adrian Richter

Im Frühling

bildende Kunst festigte und zu hoher Klarheit aufstieg, den Weg gezeigt. Eine Phalanx deutscher Maler und Bildhauer hat sich in Rom zusammengeschlossen. Aus ihnen wächst die eine Gruppe der Malerpoeten hervor. Es sind die Südromantiker, die Nazarener, die Anhänger von Joseph Anton Koch und Friedrich Overbeck.

Sie sind alle musikalisch, sie sind Sehnsüchtige, sie sind verliebt in die üppige Landschaft Italiens, in die Schönheit des menschlichen Körpers. Dort unten in Italien, im Arkadien ihrer Seele, bricht ihr Wesen und in ihm ihre Kunst auf wie eine geheimnisvolle, blaue Wunderblume. Die Romantik läutet. Es wäre seltsam, wenn man bei diesem Bund zwischen deutscher ernster Gewichtigkeit und südlichem Freimut in der Unbe-



Ludwig Adrian Richter — Überfahrt am Schreckenstein

schwertheit des Lebens, dem als köstliche Frucht die Frühwerke des deutschen Malerpoetentums entsprangen, nicht jenes seligen Gebildes Euphorion gedächte, das den Bund des grübelnden, immer unzufriedenen, immer sehnsüchtigen Faust mit dem schönsten, freiesten Südland-Weib, der homerischen Helena, krönte. Was Goethe hier als sein Italienerlebnis symbolisierte, das sollte auch für die deutschen Maler in Rom Geltung haben dürfen: Aus dem Zusammenklang deutschen und italienischen Wesens stieg etwas unsagbar Zartes, Feines, Vollendetes auf, aber es war ihm aufgesetzt, nach kurzer Zeit zu sterben. Der Knabe Euphorion ist sich des Maßes und der Grenzen nicht bewußt, er schweift ins Weite, bergan, den Wolken zu, er will fliegen — und stürzt entseelt nieder zur Mutter Erde, die er verlassen wollte, weil er sie gering achtete. Goethe wollte damit wohl sagen, daß alle Kunst im Grund der Heimat wurzeln müsse. Dem deutschen Malerpoetentum ist damit das Urteil nicht gesprochen. Ihm fehlte die Heimatluft nicht. Wenn an seiner Wiege auch die Canzone Petrarkas und das Abenteuer Ariostos erklang, wenn ihm auch die heitere Muse des Anakreon ihr Lied sang, so erschollen ihm auch die Gesänge Ossians, und die Norne stand nicht ferne.

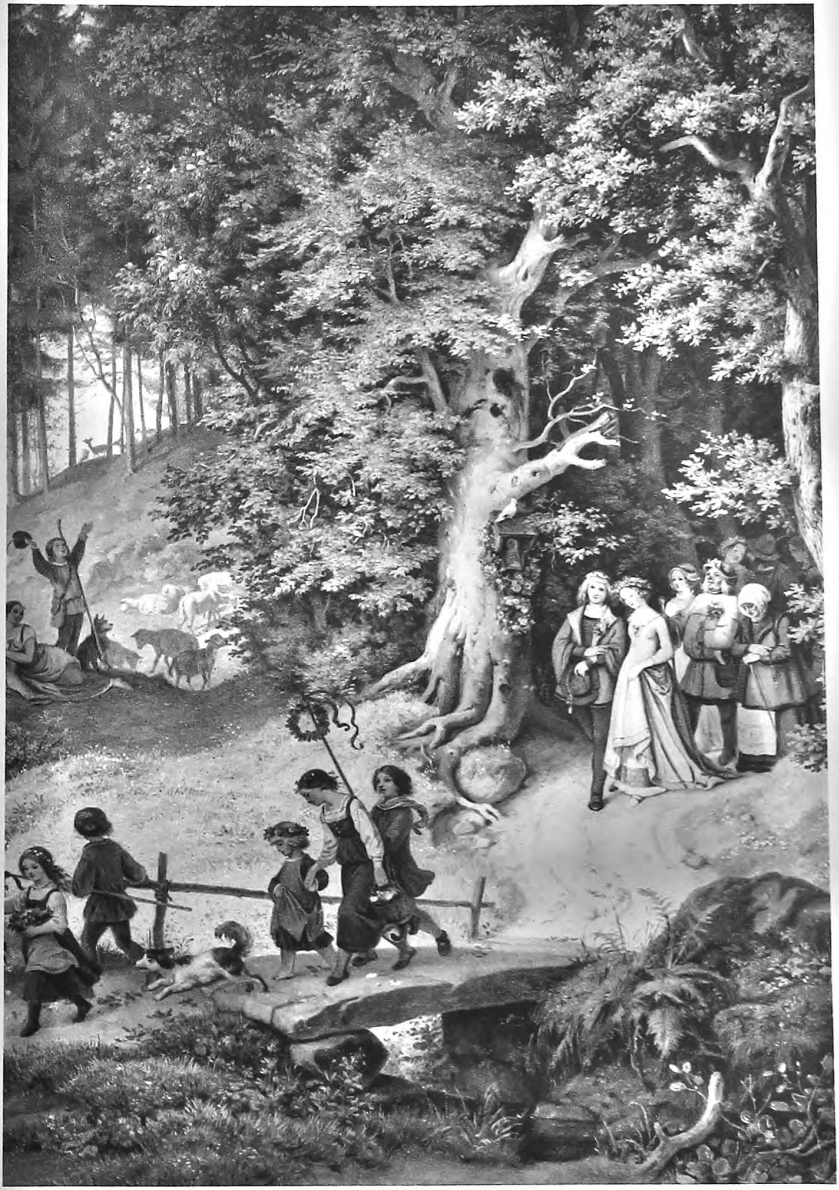
Die Wurzel des deutschen Malerpoetentums ist gedoppelt. Jeder Ast der Wurzel



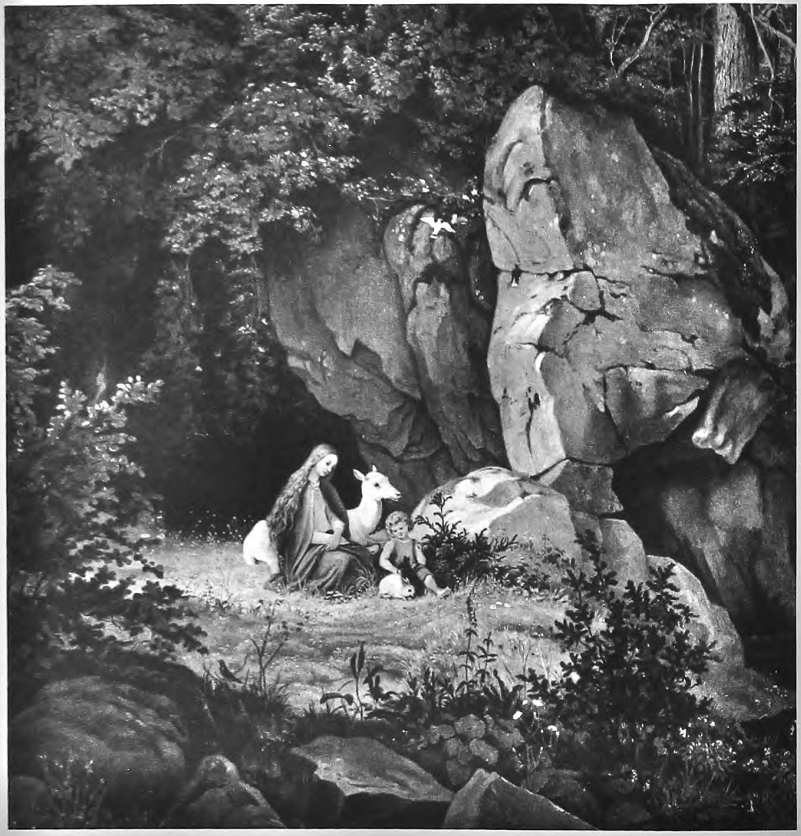
Ludwig Adrian Richter — Rocca di Mezzo

ist in anderem Erdreich heimisch: im Süden, der alle Fülle schenkt, und im kargen, nebeligen Norden. Aus Wolgast und Greifswald kamen Runge und Friedrich. Um sie wittert Ernst und Trauer; die Mystik des nordischen Menschen ist in ihrem Werk. Ihre Farbgebung drückt die Stimmung umflorten Gemüts aus. In die deutsche Kunst tragen sie neuen Ton. Heinrich von Kleist begeistert sich an ihrem Schaffen: der Umschattete, Frühvollendete ahnt in ihnen Schicksalsbrüder, Genossen seines dunklen, schweren Empfindens.

Die Wertschätzung der norddeutschen, der pommerischen Romantiker (ein Romantiker ist ein Begriff, der mit dem der Malerpoeten der Frühzeit identisch ist) ist noch jung. Koch und die Nazarener standen schon lange im Licht, als man Runge, Friedrich und ihre Anhängerschaft noch als lokale Schule von untergeordneter Bedeutung, sie selbst als Sonderlinge und Eigenbrötler behandelte. Und doch war der Reichtum des deutschen Malerpoetentums und seine urtümliche Deutschheit erst erfüllt, als die Nordischen zu den Italiensüchtigen, die zumeist in Süddeutschland und im Rheinland geboren waren, hinzutraten. Es handelt sich nicht darum, ob Kochs „Kaskatellen von Tivoli" oder Friedrichs „Kreuz im Gebirge" das Programmbild des deutschen Malerpoetentums ist; entscheidend ist, daß man beide mit gleichem Recht für die Richtung beanspruchen darf, die um dessentwillen bunt und vielseitig ist.

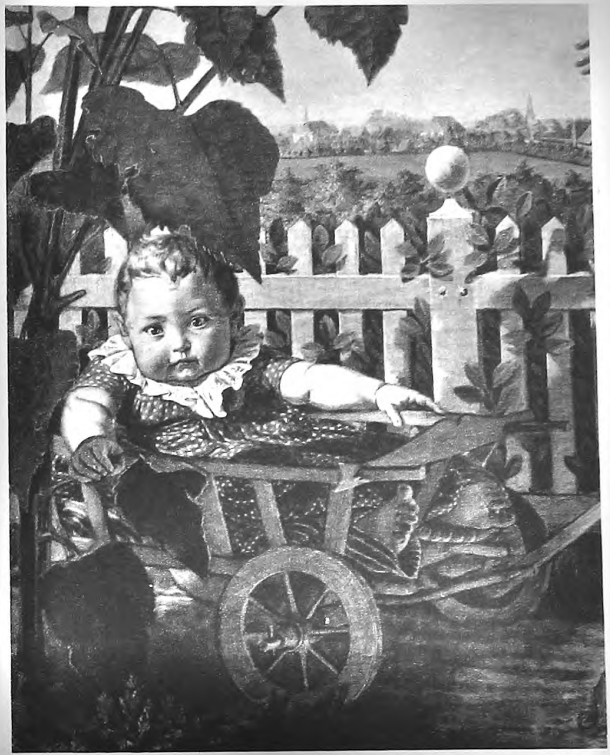


Ludwig Adrian Richter — Brautzug im Frühling (Teilstück)



Ludwig Adrian Richter — Genoveva (Teilstück)

Wenn man von einem „Programmbild" des deutschen Malerpoetentums sprechen will, so muß man wissen, daß es nicht am Anfang, sondern am Ende des Ablaufes der Entwicklung steht. Fünfundsiebzig Jahre nach der Entstehung jenes Bildes Friedrichs, im Jahre 1882, wurde es gemalt. Sein Schöpfer ist Arnold Böcklin. Malerisch gehört es nicht zu den stärksten Leistungen des Künstlers, „Dichtung und Malerei" ist das Werk genannt. Seine Bedeutung ist darin zu erblicken, daß es zu einer Zeit, in der der Impressionismus siegreich hochstieg, sich freudig zum Poetentum in der Malerei bekannte. Auf dem Bild erschaut man einen lichten Hain, durch dessen helles Laubwerk südlicher Himmel blaut. Davor, wie auf Tizians „Himmlischer und irdischer Liebe", zwei ideale Frauengestalten: die eine, nackten Oberkörpers, den Lorbeerkranz im Haar, hält in der



Philipp Otto Runge Die Hülsenbeckschen Kinder (Teilstück)

Rechten eine blitzende Schale, sehnsuchtsvoll schweift ihr Blick in die Ferne; sie verkörpert dem Künstler die Dichtung. Anders die Malerei: in der Linken hält sie eine kleine Palette; ein loses Gewand umschmiegt in weichen Falten den bewegten Körper, ihre Haltung ist geschmeidiger, ihr Wesen gelöster, es ist höhere Freiheit in ihrem Sein. Zwischen den beiden einander zugeneigten Frauen steigt aus zierlichem Marmorbecken „des Springquells flüssige Säule", und beide schöpfen aus dem gleichen Born, beide tränkt und erquickt er gleichermaßen, also daß sie verschwistert, im Tiefsten *eines* Wesens erscheinen: Dichtung und Malerei.

Daß es sich bei diesem Bilde um ein ästhetisches Glaubensbekenntnis handelte, daß hier nicht allein Böcklin sprach, sondern er für alle, die sich gleich ihm für die poetische Malerei erklärten, wurde sogleich erkannt und begrüßt oder bekämpft. Von diesem Bilde her war das Malerpoetentum manifestiert: vorhanden war es längst, aber die



Philipp Otto Runge

„Musica"
Teilstück aus „Der Morgen"

ideale, phantastische, romantische Malerei Deutschlands erfuhr in diesem Bild ihre Feststellung. Zu ihm bekennen sich, die sich des Reichtums der Charaktere, der Einfälle und der Gestaltung, die den Malerpoeten zu danken sind, bewußt geworden sind.



Philipp Otto Runge — Lehrstunde der Nachtigall, 2. Fassung (Teilstück)

Rom und — Kopenhagen, sie also sind die Wurzelstätten einer neuen deutschen Kunst um 1800, die man in der Zeit ihres Werdens und in der Zeit ihrer Erfüllung durch ihre besten Meister die nationale deutsche Kunst nannte! Ist es nicht das Bild tiefer Not eines Volkes, daß es nicht in seinem eigenen Land die Möglichkeit besaß, seine künstlerischen Begabungen zu entfalten und auszubilden? Der Fremdländerei, die nach dem Dreißigjährigen Krieg in die deutsche Kultur eingebrochen war, bot man zuerst in der Literatur die Stirne: die gottbegnadeten Menschen Klopstock, Lessing, Herder waren erstanden, im Weimar Goethes und Schillers blühte die Dichtkunst zu schönsten Offenbarungen empor. Aber in der bildenden Kunst schmachtete man noch in den Ketten der Franzosen- und Italiener-Imitation. Dies ist nicht so zu verstehen, daß die Leistungen des Rokoko in Deutschland, vor allem in der Baukunst Süddeutschlands, nicht von



Philipp Otto Runge — Arions Meerfahrt (Teilstück)

Rang und Klasse gewesen wären. Was ihnen fehlte, war der Aufbau auf nationaler Grundlage. Es bestand innerhalb der deutschen Kunst, besonders der Malerei, keine Tradition mehr. Die alten Lehrstätten der Kunst und Künstlerschaft waren verödet, der Geist übelster Pedanterie hatte sich eingenistet, man lernte nur noch handwerkliche Griffe und Kniffe, so in Nürnberg und Augsburg, wo einst Malerschulen guten Rufs bestanden hatten. Es war in Wien und Dresden nicht viel besser; München, Berlin, Düsseldorf aber hatten die große Kunstmission, die ihnen nachmals, das ganze neunzehnte Jahrhundert hindurch, erwuchs, noch nicht aufgenommen.

Man blickte daher in die Ferne. Man sehnte sich fort von einem überlebten Reich, dessen politische Zukunft, nach den Erschütterungen der französischen Revolution mit ihren Ausstrahlungen auf die Länder östlich des Rheins, auf ebenso schwankendem



Caſpar David Friedrich — Die Lebensſtufen

Grund ruhte wie ſeine kulturelle Entwicklung. Man ſehnte ſich nach einem ſicheren Hafen, nach Windſtille, nach dem ruhenden Pol in der Flucht der Erſcheinungen. Und doch ſollte es nicht Idylle ſein, nicht ängſtliche Zurückgezogenheit von der Welt, ſondern Stätte der Anregung mit der Möglichkeit des Lernens, der Weiterarbeit an der eigenen Begabung. Der Blick der jungen deutſchen Künſtler, die es zu etwas Rechtem bringen wollten, war auf Rom gerichtet. Nicht weil Rom „Weltſtadt" war, was damals noch einen anderen Klang und anderen Sinn hatte, da London und Paris, Berlin und Neuyork noch keine Weltſtädte im heutigen Sinn waren, ſondern weil Rom Inbegriff der Kunſt zweier Jahrtauſende war. Daß es der Stetigkeit der Entwicklung ebenſo entriet wie andere Kunſtſtätten, überſah man gern. Man erwog auch nicht, daß Rom ſtets weniger produktiv aus ſich ſelbſt als vielmehr eine Sammelſtätte der großen Leiſtungen anderer, Zugezogner und Berufener, war, die an ſich die ſaugende Kraft der Zentraliſierungsbeſtrebungen Roms erfahren hatten. Rom war nun einmal die Stadt deutſcher Sehnſucht, war es durch alle Jahrhunderte geweſen. Goethes Vorbild, ſeine bekannte, wenn auch noch nicht zum literariſchen Dokument gewordene „Italieniſche



Caſpar David Friedrich — Elbſandſteingebirge



Caſpar David Friedrich — Kreuz im Gebirge

Reiſe", die Umkehr, die dieſe Reiſe in Goethes Kunſtanſchauungen und ſchließlich in allen Ausſtrahlungen ſeines Weſens hervorgebracht hatte — ſollte dies keine Triebfeder geweſen ſein, Deutſchlands Künſtlerſchaft nach Rom zu führen? Die Sehnſucht knüpfte auch an erlauchte Namen an, die damals für die deutſche Kunſt und ihre Ausdeutung viel bedeuteten: an Anton Raphael Mengs, an Asmus Jakob Carſtens, an den Archäologen J. J. Winckelmann, an den „Maler Müller": ſie alle ſtanden in innigſter Beziehung zu Rom, lebten und wirkten dort, prieſen die Stadt, ihre Anregungen, ihre kulturelle Atmoſphäre, aber auch die Lebensmöglichkeiten, die Rom dem deutſchen



Caspar David Friedrich

Zisterzienserkloster bei Eldena



Caspar David Friedrich

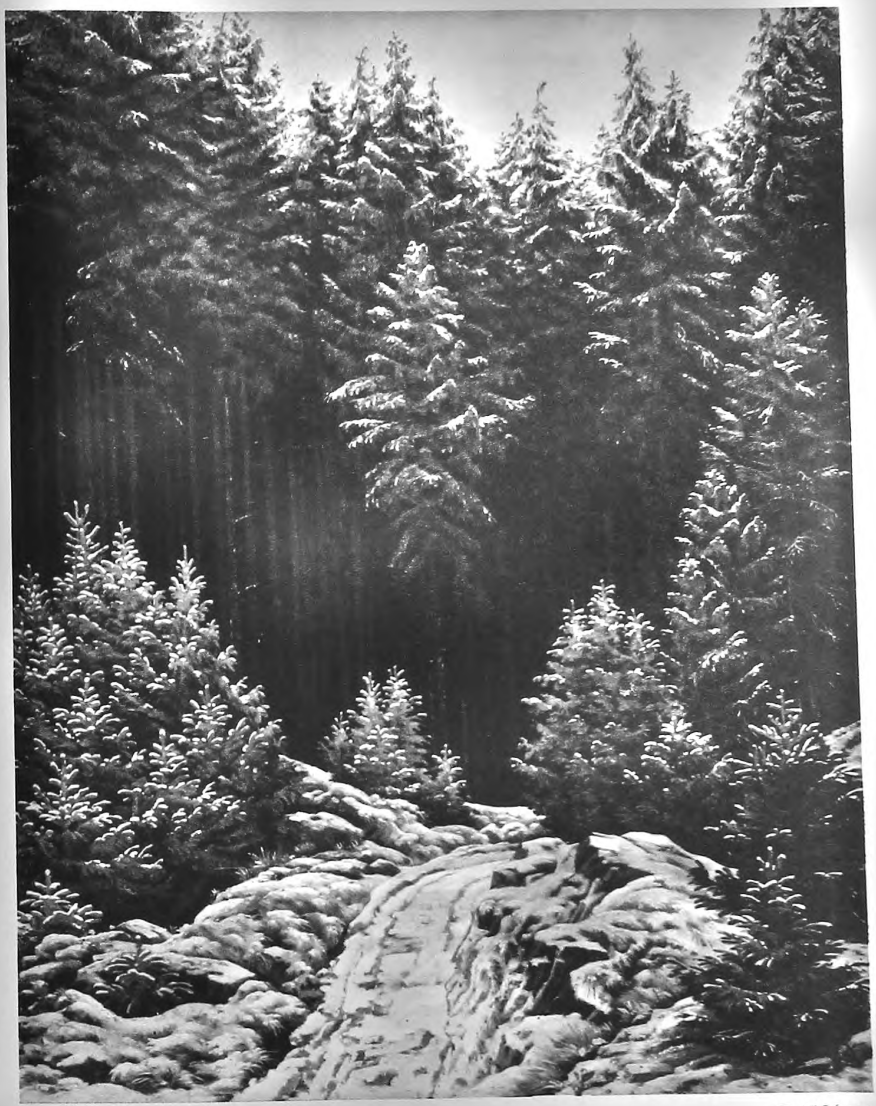
Landschaft mit dem Regenbogen

Künstler bot, die Freiheit der Anschauungen, die Erlösung von den Sorgen der Heimat. Man rühmte es als den paradiesischen Zustand für die Entfaltung der Individualität, für den Emporgang künstlerischer Leistung. Zudem wußte man sich in Rom als Deutscher nicht vereinsamt. Die deutsche Künstlerkolonie dort hatte sich rasch entwickelt. Sie nahm neue Ankömmlinge gern auf. Briefe deutscher Künstler aus dem Rom um 1800 sind voll des Jubels. Der Schwabe Gottlieb Schick pries die römische Landschaft, die klimatischen Verhältnisse der Tiberstadt. Im November schrieb er nach Hause: „Jeden Morgen, wenn ich erwache, höre ich den Gesang der Vögel wie bei uns im Mai." Carstens seinerseits behauptete: „Ich kann mich nur in Rom, unter den besten Kunstwerken der Welt, ausbilden." Das weiseste und entscheidendste Wort über Rom sagte Goethe: „Wie man die See immer tiefer findet, je weiter man hineingeht, so geht es mir in der Betrachtung dieser Stadt." Ihre anziehende Wirkung, die sie in mannigfaltiger Art auf so viele Deutsche übte, ist damit gekennzeichnet. Rom läßt einen nicht los. Es wußte die deutschen Künstler zu halten, wie es sie gewonnen hatte. Mancher verbrachte hier sein ganzes Leben. Mengs ist in Rom, in San Michele grande, begraben: manchem jungen deutschen Maler war diese Gruft ein Wallfahrtsort.

Grund und Gründe genug, die nach Rom lockten. Das alte Sprichwort: „Alle Wege führen nach Rom" hat für einen großen Teil der deutschen Künstlerschaft des neunzehnten Jahrhunderts buchstäbliche Geltung. Warum dies so sein mußte? Die Erklärung findet sich darin: Es ging durch die ganze deutsche Welt, nicht nur durch die der Maler und Bildhauer, eine große, unaufhaltsame Welle der Sehnsucht nach der Antike. Ihre Staatsform und Weltanschauung, ihre heroische Gesinnung, ihr Bildungsideal, ihre Baugestaltung: alles nahm man als Vorbild. Und Rom, die Hauptstadt der antiken Welt, zugleich die Hauptstadt der christlichen Religion, war das erstrebte Zentrum dieser Welt, das Ziel dieser Sehnsucht: hier schwebte als Genius loci die Antike über den Denkmälern einer stolzen Epoche der Menschheit.

Man hat diese Richtung in der bildenden Kunst die klassizistische genannt, weil sie an das klassische Altertum anknüpfte. Als sie verklang, als auch Literatur und Musik, Goethe und Karl Maria von Weber, einlenkten in einen neuen formalen Ausdruck neuen geistigen Gehalts, als die Romantik hochstieg, blieb die Rom-Sehnsucht und Rom-Begeisterung trotzdem bestehen. Nun wurde, nicht mehr um der versunkenen und größtenteils noch nicht wieder gehobenen Herrlichkeiten des „alten Rom" willen, sondern weil im frühmittelalterlichen Rom der Geist des Christentums sichtbare Gestalt im Papsttum angenommen hatte, die Stadt der Mittelpunkt einer ausgesprochen romantischen Bewegung, die unter der geistigen Führung von Friedrich Overbeck stand. Diese Bewegung, deren Vertreter unter dem Begriff „die Nazarener" zusammengefaßt werden, zielte auf eine „neudeutsch religiös-patriotische Kunst" hin: in ihrem Kreise aber wurde die poetische Malerei in besonderem Maß gepflegt.

Vater der deutschen Künstler, die sich seit 1800 immer zahlreicher in Rom einfanden, war der aus Obergiebeln im tirolischen Lechtal stammende Joseph Anton Koch (1768



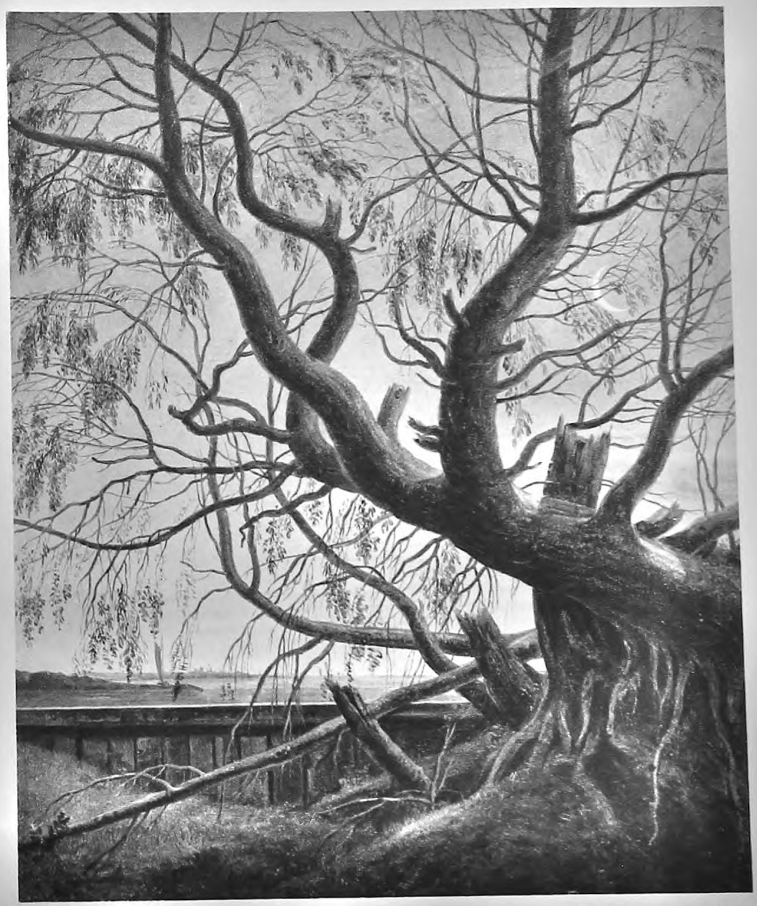
Caspar David Friedrich — Frühschnee



Caspar David Friedrich — In Betrachtung des Mondes

bis 1839), den man seltsamerweise schon in den Jahren seiner besten Kraft den „alten" Koch nannte. Seitdem Asmus Jakob Carstens (1754—1798), der ein Schleswiger gewesen war, in Rom seine Augen für immer geschlossen hatte, war Koch sozusagen das Oberhaupt der römischen Künstlerkolonie geworden, wenn es auch offiziell keinen Senior dieses Kreises gab. Mehr auf die Romantik als auf den Klassizismus gestellt, hat er dem Malerpoetentum, soweit es in der Sehnsucht nach Rom und seinen Möglichkeiten verankert war, die Wege bereitet. Er war ein unermüdlicher Förderer, selbstlos, nicht ohne scharfe Kritik gegenüber den jüngeren Kollegen, wo es ihm notwendig schien, aber auch anregend, begütigend, witzig, mit klugem Rat und eigenem Zugriff helfend, wenn er echtes Talent in Not sah. Seine Gemälde lassen seine Originalität nicht ohne weiteres erkennen, jene Originalität nämlich, die in unzähligen Anekdoten über den seltsamen, eigenbrötlerischen Kauz, über sein Schaffen und sein Atelier in Rom kursierten. Wenn es um das Kunstwerk ging, hatte für Koch der Spaß ein Ende. In den „Lebenserinnerungen" Ludwig Richters lebt die anheimelnde, sympathische Gestalt Kochs als der Typus des deutschen Malers in Rom, eine seltsame Verquickung von

Bohêmetum und Idealismus, fort; sie lebt weiter in den Briefen, die deutsche Künstler, besonders die Nazarener, aus Rom in die Heimat schrieben und in denen er oft genannt wird; sie lebt in seinen Werken, die nicht selten sind, aber überall, wo sie vorkommen (im Ferdinandeum in Innsbruck, in der Nationalgalerie in Berlin, im Museum in Leipzig, in der Neuen Pinakothek in München, abgesehen von den neun Werken, die bei dem Münchner Glaspalastbrand 1931 vernichtet wurden), an Ehrenplätzen der Galerien und Sammlungen prangen. Mit Ausnahme eines etwa dreijährigen Aufenthalts in Wien vor und während des Kongresses lebte Koch von 1795—1839 ununter-



Caspar David Friedrich — Weide im Mondlicht



Karl Gustav Carus — Blick ins weite Land

brochen in Rom. Vorausgegangen war ein abenteuerliches Leben. Er war auf der Hohen Karls-Schule gewesen und hatte dort, gleich Schiller, aber um ein Jahrzehnt später als dieser, viel Schweres durchzumachen gehabt, war geflohen und bei Straßburg nach Frankreich übergetreten; dann hatte er in der Schweiz gemalt, endlich hatte er in Rom den ersehnten Hafen für sein unruhiges Lebensschiff gefunden und für seine Kunst die Möglichkeit fast sorglosen Schaffens. Nun ist das Merkwürdige, daß sich Koch niemals seines Tirolertums begab. Er blieb auch in der Ewigen Stadt und nach den größten Erfolgen in Rom der Naturbursche, der sich freute, von seinen Hirtenjahren in den Bergen des Lechtals zu erzählen, und der viele seiner Bilder mit dem Zusatz „Tiroleſe“ hinter seinem Namen signierte. Die handfeste Urtümlichkeit seines bäuerlichen Wesens hinderte ihn nicht, die italienische Kunst der Renaissance aufs höchste zu bewundern. Oft schlugen Begeisterung und Urwüchsigkeit in eins zusammen. So schreckte Koch nicht zu-



Carl Philipp Fohr

Romantische Landschaft



Karl Gustav Carus — Beschneite Tannen

rück vor den grotesken Ausbrüchen der Bewunderung für die alten Meister. In den Stanzen des Vatikans geriet er einmal vor Raffaels Bildern dermaßen in Ekstase, daß er hell auffjauchzte, Purzelbäume schlug und Schuhplattler tanzte, bis er von Dienern aus dem Saal entfernt wurde. Der gleiche Mann aber war in Dantes „Göttlicher Komödie" sozusagen zu Hause, er kannte und liebte Ariosto und Shakespeare, vertiefte sich in Ossian und wußte schwermütige schottische, nubische, palästinische Landschaften aus Schilderungen und Beschreibungen malerisch so prachtvoll zu rekonstruieren, daß viele Beschauer dieser Landschaften glaubten, er sei in jenen fernen Ländern gewesen. Wollte man sagen, er habe aus der Landschaft nur eine Begleitmusik für seine Bilder



Karl Gustav Carus

Abendstimmung im Schilf

gemacht und von der Natur selbst wenig Glaubhaftes übriggelassen, so wäre dies ebenso falsch, wie ihn schlechthin einen Landschaftsmaler zu nennen. Wenigstens war er nicht Landschaftsmaler ohne Einschränkung oder Zusatz. Koch ist der Meister der historischen oder heroischen, wohl auch der poetischen Landschaft. Fast nie liegen realistische, an die Wirklichkeit anknüpfende Studien seinen Landschaften zugrunde. Sie sind aus der Stimmung mit der Intuition des echten Künstlers herausgeholt. Erinnerungen klangen wohl nach, so wenn er dem Reichtum an Gesichten, die ihm die Täler zu Füßen des Berner Hochgebirgs vermittelten, bildlich gestaltete oder wenn er die öde, kalte Einsamkeit eines vom Sturmwind gefegten Alpenpasses, auch wenn er das Lauterbrunner Tal oder den Sturz des Schmadribachs darstellte. Dann ist es wieder die üppige überquellende Landschaft um Tivoli, die ihn anregt, aber nicht um der Landschaft willen, sondern weil ihm die Menschen in der Umwelt dieser Fülle darstellenswert erscheinen, weil

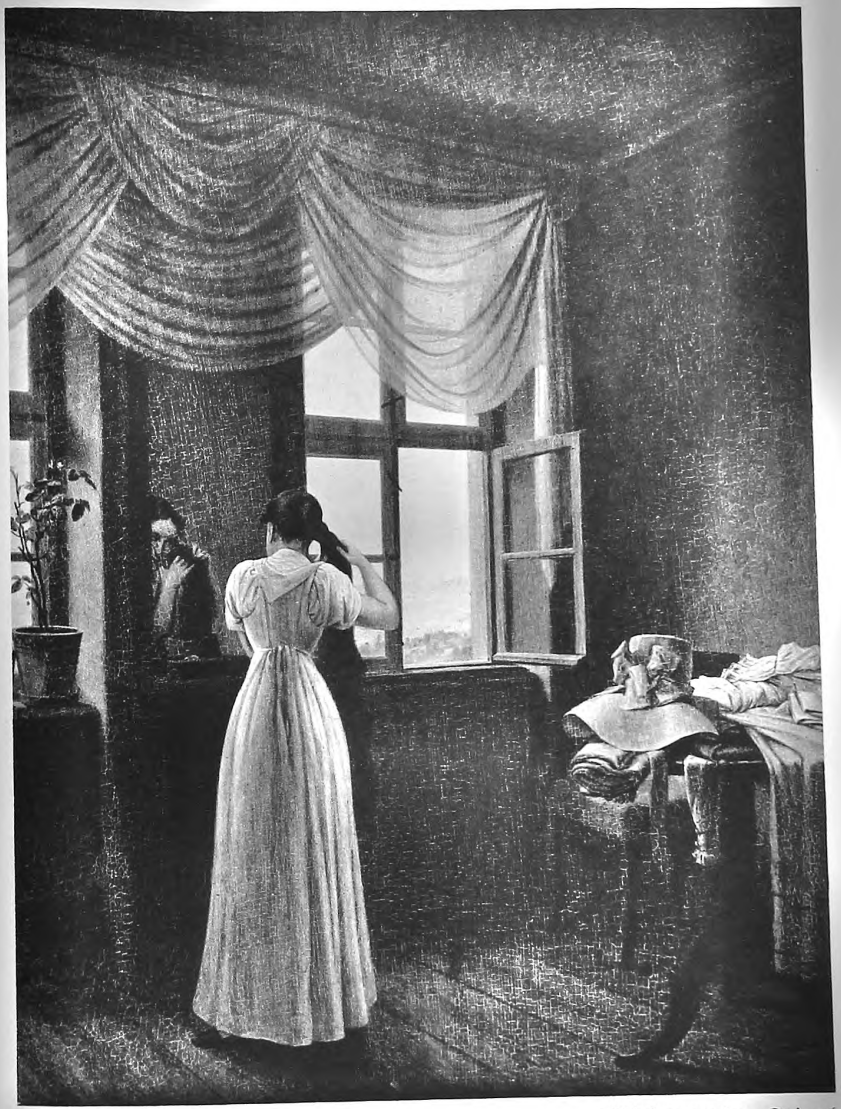


Karl Gustav Carus — Friedhof auf dem Oybin

er den Zusammenklang von Natur und Menschheit, die gleichsam in jene hineingeboren ist, im Bilde haben will. Oft braust auf seinen Bildern der rauhe Wind Tirols über das Tibertal und über den Nemisee hin; die überzarte Weichheit der römischen Luft wird resolut verneint, harte, ungebrochene Farben treten ins Bild. Diese Bilder Kochs, fesselnder und packender als seine rein lyrischen, ziehe ich allem anderen, was er geschaffen, vor. Hier ist er echt. Hier ist auch die Sehnsucht des Malerpoetentums. Es umfängt einen die frische, stählende Kühle, die man bei der Wanderung im Alpental verspürt: lebensnahe und doch geheimnisvoll. Es ist die gleiche Stimmung, die man bei einer tirolischen Bauernmesse empfinden mag, wenn mitten hinein in das



Georg Friedrich Kersting — Kinder am Fenster



Georg Friedrich Kersting

Mädchen vor dem Spiegel



Karl Blechen — Badende Mädchen

Wunder der „Wandlung" der helle Jodler schmettert: naive, erdgebundene und doch gläubig zu den Wundern des Übersinnlichen hinaufblickende Seligkeit am Überirdischen schwingt empor. Über allem aber ruht, von oben her, das verstehende, milde Lächeln über Menschenwitz und Menschenglück, auch wenn der Ausdruck nicht gefunden ist.

Rührende Gestalten Frühvollendeter umstehen die Patriarchengestalt Joseph Anton Kochs, wie sich Enkelsöhne an den würdigen, Glück und Unglück in milder Abgeklärtheit tragenden Ahnherrn schmiegen. Hier ist Franz Pforr (1788—1812) zu nennen, Overbecks Freund, der aus Frankfurt a. M. stammt und nur zwei Jahre in Rom lebte: als Vierundzwanzigjähriger starb er in Albano. Ebendort hauchte ein Dutzend Jahre später der sechsunddreißigjährige Heinrich Reinhold (1788—1825) sein Leben aus: er war ein feiner Landschaftsmaler, der in Kochs Spuren trat. Dem liebenswürdigen Franz Horny aus Weimar (1797—1824) war es vergönnt gewesen, acht Jahre in Rom zu leben, ehe er, ein Siebenundzwanzigjähriger, in Olevano verschied. Wie manche andere, von denen hier nur andeutungsweise der alte Johann Christian Reinhart (1761—1847), neben Koch Mittelpunkt des deutsch-römischen Kunstlebens, und der noch immer nicht „entdeckte" Karl Wagner genannt sein mögen, hatten sich diese Künstler an Koch angeschlossen, weil sie, im Gegensatz zur herrschenden Richtung in der Landschaftsmalerei ihrer Zeit, im Landschaftsbild nicht die Vedute, sondern die Naturdichtung sahen. Sie ließen sich, gleich Koch, nicht in Details ein, sie schauten mit den Augen des Pantheisten in die Gotteswelt, sahen die Unlösbarkeit des Menschen, den der Künstler gestaltet, von der Natur, in die er ihn hineinstellt, sie malten Stimmung, dichteten Schicksale in Farben und Formen.

Jene Frühvollendeten, Pforr, Reinhold, Horny, hatten nicht die Möglichkeit, ihr großes Können, von dem uns wenigstens einige Bilder und manches Studienmaterial erhalten ist, unter den Beweis zu stellen, den man im Durchhalten des Stils und in der Entfaltung der reichen Anlagen zum harmonischen Lebenswerk erblicken muß. Dies ist Tragik — keinem des deutsch-römischen Künstlerkreises aber war ein herberes, tragischeres Geschick zuteil geworden als dem jungen Carl Philipp Fohr aus Heidelberg (1795—1818), der beim Baden im Tiber ertrank. Er war dreiundzwanzig Jahre alt, das Schicksal hatte es bis dahin gut mit ihm gemeint, verheißungsvoll winkte ihm die Zukunft.

Von dem jungen Fohr sind uns etwa zweihundert Zeichnungen und Aquarelle, zumeist im Besitz der Wiener Akademie und in Darmstadt, dazu sechs vollendete Gemälde erhalten: ein kleines Werk nach Zahl und Umfang, aber eine große Beute, wenn man es nach seiner Qualität betrachtet. Es gibt Kenner, die Fohrs Gemälden den Vorzug geben vor denen Kochs. Sie sind damit im Recht, wenn nicht das Moment technischer Vollkommenheit, sondern der Empfindung, des Erfülltseins mit Stimmung entscheiden soll



Karl Blechen — Ruine mit Eule

Fohrs Bilder sind gleichsam die Inkarnation des poetischen Gedankens in der Malerei der Romantik. Fohrs Kunst — hier berührt er sich mit Koch und dessen Kreis — kann man sich ohne Landschaft, ohne Licht und Luft nicht denken. Einst hatten ihm das heimatliche Neckartal und Murgtal Anregungen gegeben, die sich aus dem Gegenständlich-Tatsächlichen zum Poetischen erschwangen. Dann war aber doch die römische Landschaft sein kurzes, schmerzvoll-dichterisches Schicksal geworden. In den Sabiner und Albaner Bergen machte er sich heimisch. Es scheint wie ein Opfer deutscher Kunst an Rom, daß dieser prachtvolle deutsche Künstler-Jüngling den Landschaftstod im Flusse Roms fin-



Karl Blechen — Verschneites Tal

den mußte. Viele der Unseren sind dort drunten in der italienischen Erde gebettet. Fohr ist einer ihrer besten.

Vor den berühmten Kaskatellen von Tivoli saß der junge Deutsche staunend, schauend, zeichnend wie einst Joseph Anton Koch. Fast die gleiche Stelle wie der Altmeister wählte er, als er das Kunstwerk schuf, das heute eine Perle des Städelschen Instituts in Frankfurt a. M. bildet: dort, wo Koch die Gestaltung jenes Bildes beschlossen hatte, das er in mehreren Fassungen hinterließ, deren schönste durch den Brand des Münchner Glaspalasts verlorenging, überkam es auch ihn. Die „Kaskatellen" und die „Romantische Landschaft" in Darmstadt im Besitze des Großherzogs von Hessen und bei Rhein sind Fohrs Hauptwerke. In ihnen verspürt man jene köstliche Frühreife, die der Herbheit noch nicht enträt, die noch nicht süß geworden ist und doch voll Reiz, gleich einem geheimnisvollen Versprechen. Deutsches und Südliches schlägt in Fohrs Kunst vertraut zusammen. Es gibt Aquarelle und Zeichnungen Fohrs, auf denen Ritter, Mönche, Pilger, fahrendes Volk neben sabinischen Hirten und Bauern erscheinen. Wie dies mit einer gewissen linkischen, steifen, eckigen Bildung zusammengebaut ist, gemahnt



Otto Speckter

Kirchgang bei Alt-Rahlstedt



Friedrich Wasmann

Blick auf Meran am Abend

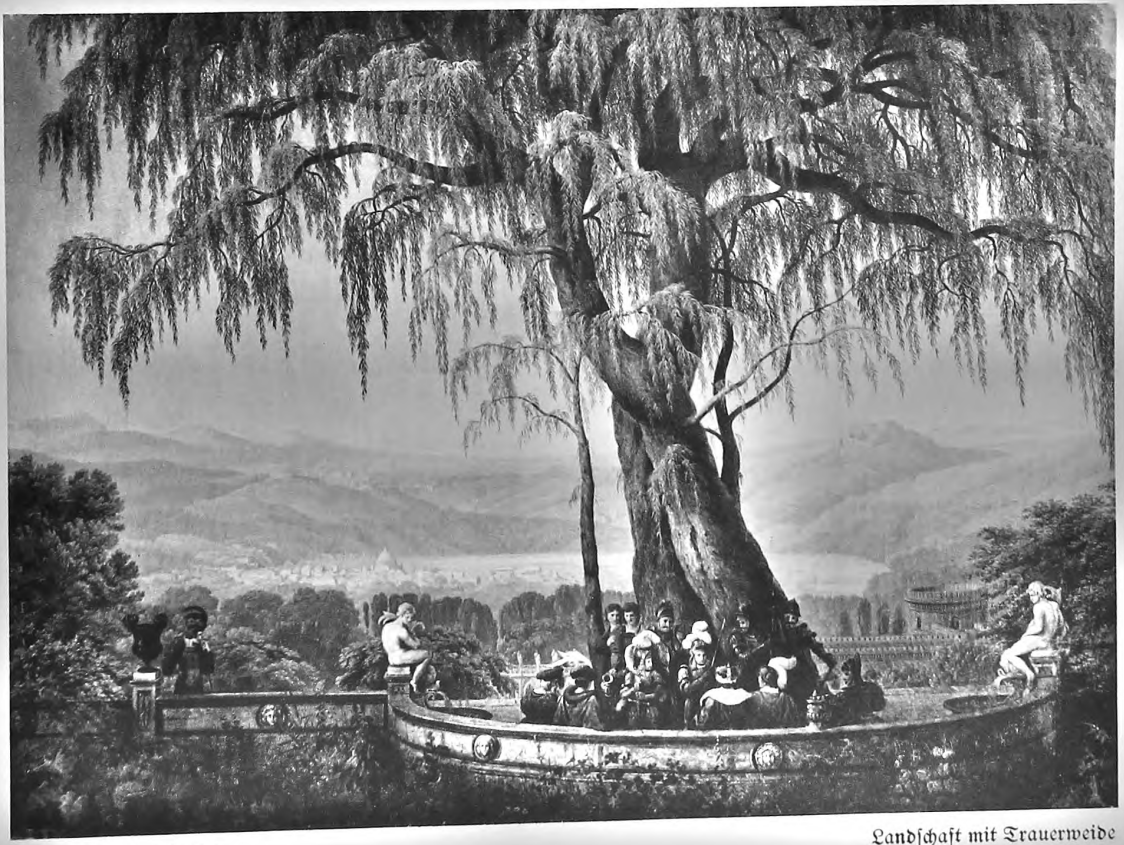
es an manches Bild des Lucas Cranach oder verwandte Werke der deutschen Reformationszeit. Die Unvollkommenheit im einzelnen, die übrigens bei den beiden Hauptwerken fast überwunden ist, bewirkt den Zauber seiner Kunst. Bei größerer Reife im Handwerklichen, später, wären seine Bilder gewiß glatter, geschmeidiger, vollendeter geworden. Ob sie dann aber noch jenen Zauber und Duft besäßen, der sie jetzt so treuherzig und keusch, so deutsch im besten Sinne erscheinen läßt, muß bezweifelt werden. Darum wollen wir sie haben und lieben, wie sie uns der junge Meister gab und hinterließ.

Martin Rohden (1778—1868) und Johann Anton Ramboux (1790—1866) mögen in diesem Zusammenhang wenigstens genannt werden. Beide hatten das Glück, lange Jahre in Italien, vornehmlich in Rom, die Entfaltung ihrer Kunst mit Muße abzuwarten. Es bedurfte bei ihnen nicht des Stachels, der Fohr angetrieben zu haben scheint; alles reifte still und schön und in einem reichen, gesegneten Alter konnten sie die Früchte ihres Schaffens dem eigenen Vaterland zuführen, in das sie nach langem Verweilen in Rom heimgekehrt waren.

Dies war auch das glückliche Los Friedrich von Oliviers (1791—1859) und, mit einiger Einschränkung, seines Bruders Ferdinand von Olivier (1785—1841). Die Brüder stammten aus Dessau, wo auch ein dritter Bruder sich malerischer Tätigkeit zugewandt hatte, sie lebten vorübergehend in Wien, wurden mit J. A. Koch während dessen kurzem Wiener Aufenthalt gut bekannt und schlossen sich an ihn an: Friedrich auch während seines vierjährigen Aufenthalts in Rom, Ferdinand immer „aus der Ferne"; er ist der einzige unter den in diesem Zusammenhang erwähnten Künstlern, der nicht persönlich nach Rom kam, der Italien nie betrat. Trotzdem kann man seine Gestalt und sein Schaffen aus dem Kreis um J. A. Koch nicht wegdenken. Seine innere Verwandtschaft besonders mit Carl Philipp Fohr ist auffallend. Sie geht weit hinaus über die Zufälligkeit des gleichzeitigen Schaffens und des gleichzeitigen Eintretens in die Künstlerschaft, hinaus auch über die Ähnlichkeit der Motive: es war Gleichklang der Herzen, gleiche Begeisterung, gleiche Liebe zur Schönheit und zu den dichterischen Ideen, die damals die Herzen entflammter Jünglinge bewegten.

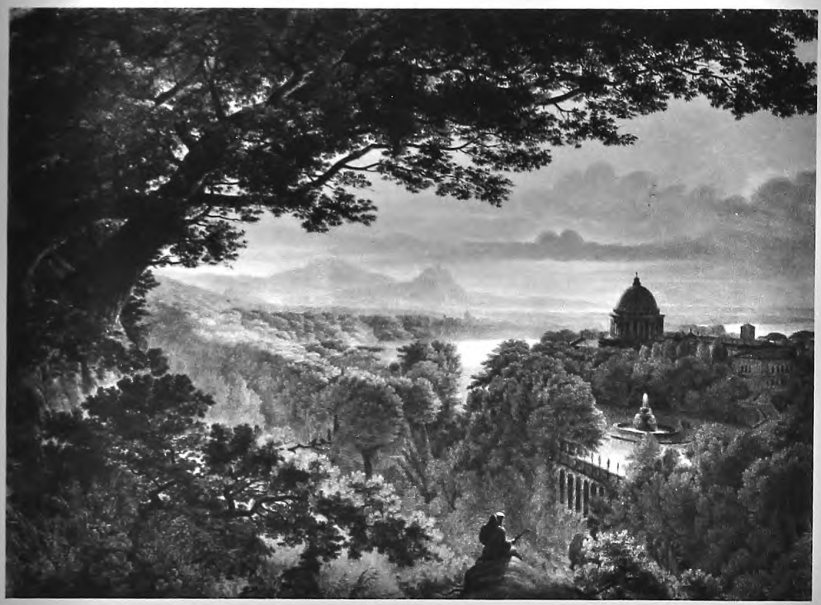
Ferdinand von Olivier, der sich später in München niederließ und Lehrer der Akademie der bildenden Künste wurde, jedoch nur als Theoretiker, als Dozent der Kunstgeschichte, seine Kunstprinzipien vertreten und an die nachwachsende Generation weitergeben konnte, hat in seinem sechsundfünfzigjährigen Leben nicht viel gemalt. Er war keiner von denen, die sich gleichsam versprudeln, die sich nie genug tun können, die Geschaffenes verwerfen, wieder aufbauen, experimentieren und in Studien und Skizzen, im „Schutt der Werkstatt", wie Gottfried Keller es nennt, ersticken. Olivier malte wenig; aber was er schuf, war überlegt. Es ist der Maler der Besonnenheit, der Zurückhaltung. Mag sein, daß sich daraus — trotz des ungewöhnlich klangvollen Kolorits, das er pflegte, — die Stimmung der Resignation, der elegische Ton erklärt, der seinen Bildern eigen ist.

Rom hat er, wie gesagt, nie gesehen. Aber eine andere, in damaliger Zeit in die



Karl Friedrich Schinkel

Landschaft mit Trauerweide



Karl Friedrich Schinkel — Landschaft mit Pilger

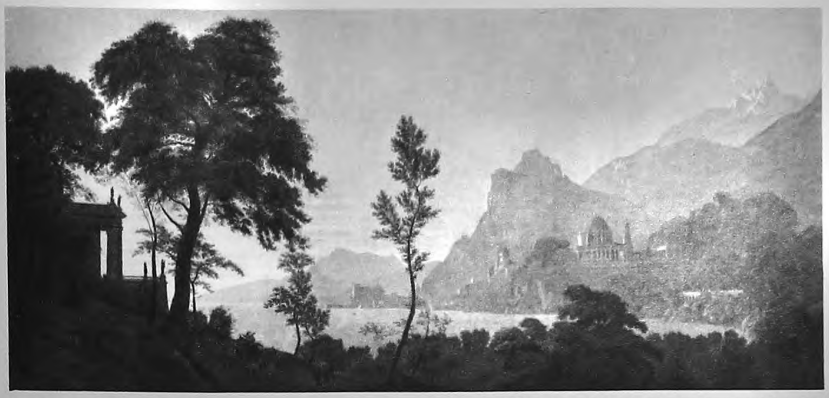
Kunst einziehende Landschaft wurde ihm zum geliebten Studienrevier: die Gegend um Salzburg und die alte Fürstbischofstadt selbst mit ihrer großen Tradition und der eigentümlichen Luft, die im wörtlichen wie im übertragenen Sinn auf die Menschen anregend wirkt und sie über den Alltag erhebt.

Oliviers Landschaft ist „staffiert". Es ist nicht die Staffierung im alten Sinn, daß man der Figuren als Farbflecke oder zur formalen Betonung, zur Ausbalancierung bedarf. Seine Gestalten stehen aus innerer Notwendigkeit in der Landschaft. Diese Landschaft hat sie gleichsam geboren, es weht in ihr die Luft, die ihnen das Leben möglich macht: wo anders könnten sie gar nicht atmen. Auf seinen Salzburger Bildern wird dies vor allem sichtbar. Diese Mönche, die in Gärten und vor Klostermauern stehen und wie das Sinnbild der Beschaulichkeit, der vielgepriesenen Vita contemplativa, erscheinen, sind nicht zufällig da oder weil es die Bildkomposition verlangt: es ist innere Notwendigkeit, ist Ausdruck gemalter Weltanschauung. „Ich will entsagen", dieses Leitmotiv geht durch die Kunst Ferdinand von Oliviers. Man verspürt es auch, wenn er kränzewindende Frauen, beglückte Mütter, Jägersleute in das satte Wiesengrün setzt eines Rasenplans bei Salzburg, der begrenzt ist von Bergen und belebt von burgartigem Ge-



Julius Schnorr von Carolsfeld

Blick vom Gaisberg auf Salzburg



Karl Friedrich Schinkel — Morgen (Italienische Seelandschaft)

mäuer: auch hier ist mehr Wehmut als Lebensfreude. Es gehen einem die Verse durch den Sinn, die einst Platen niederschrieb:

Von fern sehn, wie Herden weiden,
Wie Blumen wachsen immer neu,
Wie Winzerinnen Trauben schneiden,
Wie Schnitter mähn das duft'ge Heu;
Und nichts genießen als die Helle
Des Lichts, das ewig lauter bleibt,
Und einen Trank der frischen Welle,
Der nie das Blut geschwinder treibt.

Ferdinand von Olivier ist einer der Abgeklärten, deren Blut nie rascher umkreist, die aber auch nicht danach verlangen, die beglückt sind in ihrer Entrücktheit dem heißen Leben und den Stürmen des Temperaments. Er ist der Mann der epischen Dichtung, die breit ausladet, die ruhig und stet dahinfließt. Nie verliert er sich bei dem allen ins Philiströse, seine Kunst stagniert nicht, sein edles Wesen bleibt in der Bahn, die ihm vorgezeichnet ist; wallt dahin wie ein Fluß, der niemals überquillt, aber seine Sendung erfüllt, befruchtend, schwer, trächtig.

Ferdinand von Olivier ist in diesem Zusammenhang deshalb bedeutungsvoll, weil er die reine Malerei weniger vernachlässigte als die meisten seiner Zeit- und Gesinnungsgenossen. Das fatale Braun, das bei vielen Malern dieser Zeit als Folie und zum Zusammenschummern der Bilder dienen mußte und nichts weiter als ein Not-



Alfred Rethel — Der Tod als Freund

behelf war, fehlt bei ihm ganz. Seine Farben sind rein aufgetragen, seine Palette ist klar und durchsichtig. Ein weiches, berauschend zartes Elfenbein-Weiß steht neben dem in seinen Gebirgs- und Waldbildern zauberhaft herrschenden feuchten, sammetigen Grün, ein türkisartiges Blau bringt stillen, kühlen Ton, dem wieder ein reich gestaffeltes, leuchtendes Rot das Gegengewicht bietet.



Karl Friedrich Schinkel — Morgen

An der Wiener Akademie wollte es einer Gruppe gerade der begabteſten und ernſthafteſt ſtrebenden jungen Künſtler nicht mehr behagen. Das war ſo um das Jahr 1810 herum, als auch das politiſche Leben, von Napoleon uneingeſchränkt beherrſcht, Deutſchland in ſeiner tiefſten Erniedrigung ſah. Die jungen Leute waren aus allen Richtungen der Windroſe hier zuſammengekommen an dieſem Mittelpunkt des alten Reichs: Sachſen, Rheinländer, Hanſeaten, Pommern, Thüringer. Zwei vor allen anderen ſtachen hervor: Friedrich Overbeck aus Lübeck und Franz Pforr aus Frankfurt. Sie waren die Führer der Mißvergnügten. Man hatte das Schulmartyrium ſatt. Was ſollte dieſes ſtumpfſinnige Zeichnen nach Gips? Was ſollte der abgeklungene Klaſſizismus? Was dieſer unſagbar pedantiſche Schulbetrieb? Man ſpürte es, wie es in der Seele des deutſchen Volkes gärte, wie neue Vaterlandsliebe erſtarkte und hochſtieg, wie die Geiſter ſich von dem revolutionären Aufklärungsweſen abwandten und Wege zu Gott und zu ſich ſelbſt ſuchten. Die romantiſche Literatur blühte. Ludwig Tiecks „Franz Sternbalds Wanderungen“ und Wilhelm Wackenroders „Herzensergießungen eines kunſtliebenden Kloſterbruders“, beide ſchwer vom Geiſt altdeutſchen und romantiſch-katholiſchen Weſens, waren begeiſternde Evangelien der jungen Leute. Hier vermeinten ſie ihr eigenes

künstlerisches Ideal verwirklicht. Freilich sah es in diesen Köpfen etwas wirr aus: Raffael und Dürer wurden im gleichen Atemzug genannt, des fundamentalen Gegensatzes germanischer und romanischer Kunstgesinnung und Kunstübung wurde man kaum inne; geschah es doch, so schlug die Begeisterung rasch eine zauberhafte Brücke.

Man wollte nach Rom. Was man von dort drunten hörte, von der Ewigen Stadt, von der Kapitale der Christenheit, das ging diesen Feuerköpfen hold ein. Dort sollte man so arbeiten und schaffen können, wie man es in den Romanen und Geschichten der Romantiker las: versunken in Gott, ganz der teueren Kunst hingegeben, inmitten einer herrlichen Natur. In Wien hinderte man die Widerspenstigen nicht. Man war froh, daß man sie los hatte; deshalb hatte man eher noch einen Druck auf sie ausgeübt. Sie galten als „relegiert".

In Rom war das Kloster der irischen Barfüßer-Mönche auf Monte Pincio, die Napoleon vertrieben hatte, verödet. Es hieß San Isidoro und bot den Wiener Emigranten bereitwillig Unterkunft. Daher nannte man sie, die hier, in Verwirklichung eines Kulturideals aus dem Mittelalter, Mönchen gleich zusammenhausten, die „Klosterbrüder von San Isidoro". Neben diesen „Klosterbrüdern" bestand späterhin die „Lucasbrüderschaft", hinüber und herüber gingen Fäden, das Ziel war das gleiche: die „neudeutsch-religiös-patriotische Kunst". In die Kunstgeschichte aber sind die innigen Meister, die sich hier zusammenfanden, eingegangen unter dem Namen: Die Nazarener. Daß Pforr und Overbeck hierher gehören, ist schon gesagt worden. Zu ihnen fanden sich allmählich der Berliner Wilhelm von Schadow, Philipp Veit, gleichfalls aus Berlin, aber später nach Frankfurt und Düsseldorf verschlagen, Julius Schnorr von Carolsfeld aus Leipzig, endlich der junge Düsseldorfer Peter Cornelius, der bald eine führende und richtunggebende Stellung einnahm, schließlich der Dresdener Ludwig Richter, den Jahren nach der Benjamin des Kreises. Ein Nachzügler des Nazarenertums ist Joseph von Führich, der von 1827—1829 in Rom arbeitete, endlich hat man sich gewöhnt, Eduard Jakob Steinle (1810—1886) in diesem Zusammenhang zu nennen.

In San Isidoro ging es damals hoch her. In den verlassenen Zellen hausten und arbeiteten die Maler, das Refektorium wurde der gemeinsame Aktsaal, in der ehemaligen Klosterküche bereitete man das frugale Mahl. Hausheiliger war Fra Angelico da Fiesole. Nur mit der „Klausur" nahm man es nicht so genau. Man verkehrte gern mit der deutschen Kolonie Roms und fand hier viel Anregung. Die diplomatischen Vertreter Preußens in Rom waren damals, dank einer glücklichen Fügung des Geschicks, geistigen Dingen und den schönen Künsten sehr zugetan. Niebuhr, Bunsen und Bartholdy standen zu jener Zeit auf dem wichtigen Posten.

Besonders Bartholdy besaß ein feines Verständnis dafür, daß hier, in der Fremde, der deutschen Kunst eine neue, bedeutungsvolle, fremd-vertraute Blüte beschieden sein könnte. Vielleicht hatte ihm das Manifest, das Peter Cornelius im Jahr 1815 an Joseph Görres gerichtet hatte, die Augen aufgetan für das, was die deutsche Kunst von der kleinen Schar zu erwarten hatte. Cornelius sprach in diesem Sendschreiben, das sich



Moritz von Schwind — Hochzeitsreise



Moritz von Schwind — Käthchen von Heilbronn

um die Forderung der Notwendigkeit der Wiederaufnahme der Freskomalerei gruppiert, Worte von allgemeinster Bedeutung: Wie es zu wünschen sei, daß die Kunst im deutschen Vaterlande in ihrer alten Kraft, Schönheit und Einfalt erwache und mit dem wiedergeborenen Geist der Nation gleichen Schritt halte; was Deutschland entbehre, wenn es einer Kunst ermangle, die ein mächtiges Organ zu manchem Trefflichen sein



Moritz von Schwind — Die Rose



Moritz von Schwind — Landpartie im Leiterwagen

könne. Wie auch schon eine kleine Anzahl deutscher Künstler, gleichsam durch eine Erleuchtung von obenher von der wahren Hoheit und Göttlichkeit ihrer Kunst durchdrungen, angefangen habe, die verwachsene Bahn zu ihrem heiligen Tempel zu reinigen, wie dieses Häuflein auf eine würdige Veranlassung brenne, zu zeigen, daß die Kunst jetzt wie einst herrlich ins Leben zu treten vermöge, wenn sie nur aufhören wolle, eine feile Dienerin üppiger Großen, eine Krämerin und Modezofe zu sein, so wie sie dermalen an den Akademien herangezogen werde.

Auf Bartholdy machten die Worte des Cornelius tiefen Eindruck. Er wandte sich an Cornelius mit der Bitte, das von ihm bewohnte Haus am Monte Pincio, die Casa Zuccari oder, wie sie nun notgedrungen umgetauft wurde, die Casa Bartoldi, mit Fresken in dem entwickelten Sinn zu schmücken: er dachte sich das Werk, entsprechend den Mitteln, die er daran zu wenden entschlossen war, schlichter, als es später in die Erscheinung trat. Außer Cornelius arbeiteten Overbeck, W. Schadow und Philipp Veit an Kartons und Wänden, und es war die erste umfassende Kundgebung monumentaler „neudeutscher" Kunst, was in den acht Bildern, die die Geschichte des ägyptischen Joseph zum Gegenstand haben, in die Erscheinung trat. Noch war allerdings in dieser Kunst nichts geklärt. Heroische und lyrische Töne klangen durcheinander. Disharmonien werden vor den Bildern verspürt, denn der Kampf mit der Technik nahm viel von der Stimmung weg. Aber ein neuer Geist springt auf. Das Schildernde ist überwunden. Über das Gegenständliche ist der Hauch der Poesie gegossen. Eine aus dem Innern quellende Frömmigkeit flutet aus; Andacht ist in den Bildern und läßt das Mißlungene, das namentlich in allen Details wahrgenommen wird, unschwer vergessen.



Moritz von Schwind — Hochzeitsreise aus der „Symphonie"

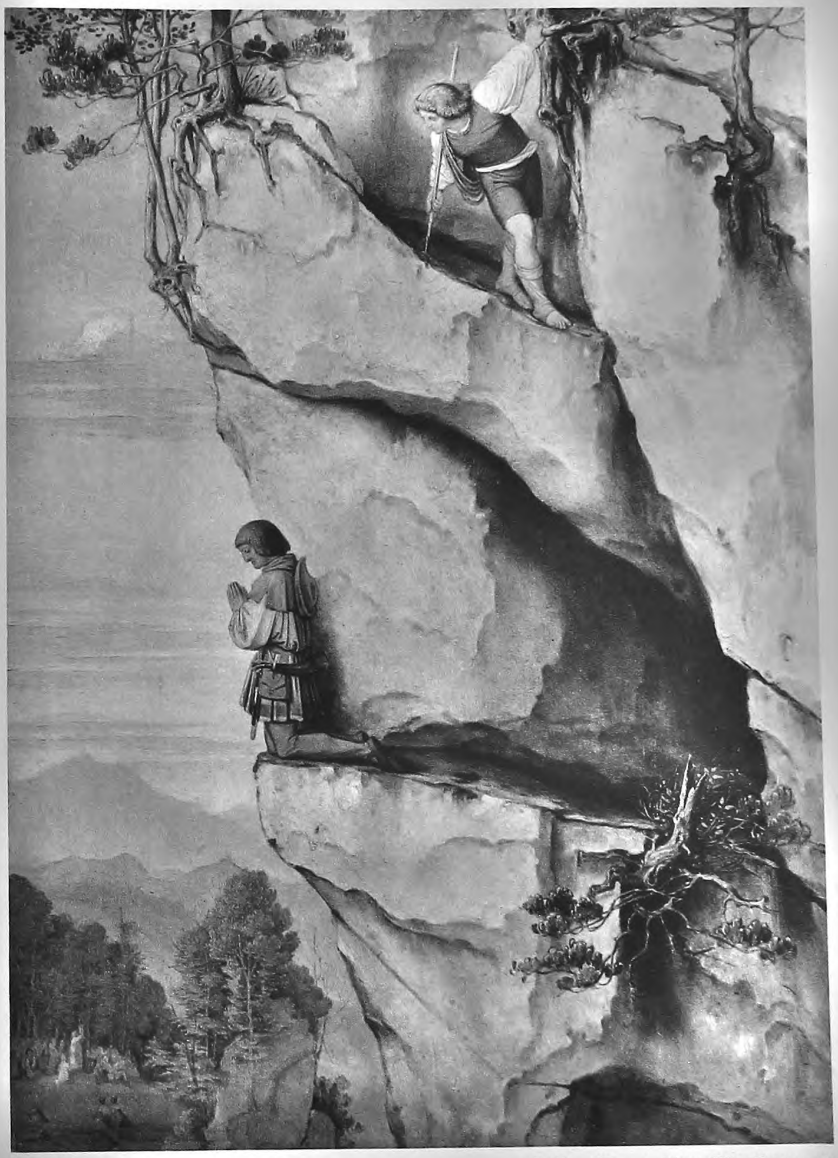
Später war es besonders der bayerische Kronprinz Ludwig, als König Ludwig der Erste, der die „offiziellen" deutschen Beziehungen zu den Künstlern in Rom aufnahm und pflegte. Er hielt sich oft in seiner Villa Malta in Rom auf und versäumte dann nie, in den Zirkeln der Künstler zu erscheinen, sich mit ihren Arbeiten zu beschäftigen, ihre Pläne und Absichten zu erforschen, sie anzueifern und gewöhnlich von ihnen zu scheiden mit dem Wort: „Auf Wiedersehen in München — wenn ich einmal König bin."

So ist es auch gekommen. Es ist vor allem König Ludwigs Verdienst, daß das Nazarenertum, nachdem es in Rom erwachsen war und dort seine Kinderkrankheiten ausschwitzt hatte, nach Deutschland verpflanzt wurde und seiner Absicht gemäß wirken konnte als Sauerteig der deutschen Kunst. Dem Malerpoetentum erwuchsen aus dem Schoße des Nazarenertums schönste Gaben. Weniger von Cornelius und Overbeck als besonders von Ludwig Richter und Julius Schnorr von Carolsfeld, auch von Führich und Steinle, aber bei diesen weniger aus der Zeit ihres Verweilens in Rom selbst als nach der Heimkehr ins Vaterland, wo sich für sie um jene begeisterte, feurige Jugendzeit der verklärende Schleier der Erinnerung wob und sie ihnen wie ein Märchen erscheinen ließ.



Moritz von Schwind — Ein Reiter blickt ins Tal zurück

Von Joseph Führich (1800—1876), dem böhmischen Meister, der 1827 nach Rom kam, kann man ebensowenig wie von dem Wiener Eduard Steinle (1810—1826), der ein Jahr später in der Ewigen Stadt eintraf, behaupten, daß er das Wichtigste seiner Entwicklung der Atmosphäre Roms verdankt. Auch als Waldmüller später seine zahl-



Moritz von Schwind — Kaiser Max auf der Martinswand



Moritz von Schwind — Zwei Einsiedler

reichen Fahrten nach Italien unternahm, wurden sie trotz der Freude, die der lebenslustige Wiener an Sonne und Landschaft Italiens hatte, für seine Kunst nicht zu wesentlichen Erlebnissen. Gleichwohl muß, wenigstens im Hinblick auf Joseph Führich, festgestellt werden, daß seine Berührung mit den Nazarenern für ihn fruchtbar wurde. Man hat ihn wohl selbst den Nazarenern zugezählt; Richard Muther z. B. sagt, daß Führichs Bild „Marias Gang über das Gebirge" (im Wiener Belvedere) in der deutschen Weihnachtsstimmung, die das Bild umwittert, das Feinste ist, was das Nazare-

nertum hervorbrachte. Führich ist aber daraus nicht in seinem ganzen Wesen zu erkennen. Seine großen religiösen Bilder, so poetisch sie sein mögen, sind nur der eine Teil des Pfunds, das ihm gegeben wurde: ganz erkennt man ihn erst, wenn man seine Graphik aufmerksam Blatt für Blatt vornimmt, etwa seine Illustrationen zu „Hermann und Dorothea" oder seine Heiligen-Leben, und sich des kernigen deutschen Lebens bewußt wird, das aus diesen gezeichneten Idyllen strahlt.

Es ist der gleiche Fall bei Alfred Rethel (1816—1859), der nicht aus seinen Gemälden, selbst nicht aus den gewaltigen Historien im Rathaus in Aachen, allein zu erkennen und nur von dieser Seite her zu erfassen ist: man wird sich seiner melancholischen Poesie bei Betrachtung seiner Graphik zwingender bewußt. Einige von Rethels Holzschnitten sind von einer so schlichten Größe, daß man an Dürer gemahnt wird. Es gibt in der deutschen Kunst des neunzehnten Jahrhunderts wenige so deutsche, innige Werke wie Rethels Holzschnitt „Der Tod als Freund": Hoch oben über der Stadt, die aus ihrem nächtlichen Schlummer noch nicht erwacht ist, hat sich ein müder alter Mensch, der Türmer, zum letzten Schlaf hingelegt, seiner Hand entglitten Pflicht und Dienst, aber die Stadt soll nicht um ihr Morgengeläute betrogen sein: Der Tod selbst zieht am Glockenstrang: es ist, als strömten Glockentöne aus und erfüllten uns selbst mit elegischer Bedeutung.

Der teuerwerte sächsische Meister Ludwig Adrian Richter (1803—1884) gehört in diese Reihe. Wie Rethel und Führich kann er nicht allein als Maler angesehen werden; sein malerisches Werk erschöpft sein Wesen und seine Leistung nicht: auch er hat als Graphiker, besonders als Illustrator von Büchern betont deutschen Inhalts, etwa der Märchen der Gebrüder Grimm, so Vorzügliches geschaffen, daß man dem aus seinem malerischen Werk kaum etwas Ebenbürtiges gegenüberstellen könnte, es sei denn der wie ein Maitag köstliche, taufrische „Brautzug im Frühling" der Dresdener Galerie.

Auch Richter war in Rom, als dort die poetischen Maler Deutschlands sich versammelten. In seinen herzhaften „Lebenserinnerungen eines deutschen Malers" erzählt er anschaulich, wie er mit wenig Geld im Sack, aber mit dem felsenfesten Glauben an seine Sendung im Herzen, im Jahr 1823 nach Rom zog und dort unter mancherlei Fährnissen, von dem getreuen J. A. Koch beraten, seine erste Landschaft malte: sie stellte den — Watzmann dar. Es erging ihm also wie Koch, daß er im römischen Süden den heimischen Norden nicht vergessen konnte: er malte das Bild der Heimat. Verwandte Erlebnisse folgten, Erlebnisse, die auch auf Richters Zukunft als Graphiker deutschester Prägung hinweisen. Seine entscheidenden Eindrücke in Rom waren nämlich nicht die Antike und nicht Raffael, auch Michelangelo war es nicht, sondern — Albrecht Dürer. Dies ging nach Richters Darstellung so zu. Es war im Hause Philipp Veits. Veit besaß in zwei großen Bänden die Holzschnitte und Kupferstiche Albrecht Dürers. Diesen Schatz brachte er herbei, Richter stürzte sich darauf und, erzählt er, „den Eindruck, welchen diese köstlichen Blätter, die ich hier zum erstenmal beisammen sah, auf mich machten, werde ich nie vergessen. Eine ganze Welt tat sich auf mit ihren ernsten und heiteren Gegensätzen,



Moritz von Schwind — Der Ritt Kunos von Falkenstein

mit ihren tausendfachen Gestalten, und bis auf den kleinsten und geringsten Gegenstand war alles mit einer Vollendung dargestellt, daß es leibhaftig vor einem zu stehen schien wie das Leben selbst".

Im Jahre 1826 kehrte Richter in seine sächsische Heimat zurück, und als er eines schönen Sommertags durch das vertraute Elbetal zog und dem böhmischen Mittelgebirge entgegenwanderte, da ward er mit einem Eindruck begnadet, der ihn noch enger als jenes Erlebnis mit Albrecht Dürer an Deutschland kettete. „Als ich bei Sebusein über die Elbe fuhr", erzählt er, „da tauchte zum erstenmal der Gedanke in mir auf: Warum willst du denn in weiter Ferne suchen, was du in deiner Nähe haben kannst? Lerne nur die Schönheit in ihrer Eigenartigkeit erfassen, sie wird gefallen, wie sie dir selbst gefällt. Da fielen mir die Goetheschen Strophen ein:

Aug', mein Aug', was sinkst du nieder?
Goldne Träume, kehrt ihr wieder?
Weg, du Traum, so gold du bist;
Hier auch Lieb' und Leben ist!

Bald griff ich zur Mappe und zum Skizzenbuch, und ein Motiv nach dem anderen stellte sich mir dar und wurde zu Papier gebracht."

Diese Stunde ist die der Geburt des deutschen Malerdichters in Richter. In der bildsamen Atmosphäre Roms hatte begonnen, was sich in der anmutreichen Heimatnatur erfüllte. Der deutschen Kunst war der prachtvolle Mann geschenkt, in dessen humorvolle, innige Kleinwelt Generationen hinabstiegen und hinabsteigen und aus der kommende Geschlechter schöpfen werden als aus einem Jungbrunnen, der nimmermehr versiegen wird.

Richter ist der unerschöpfliche Darsteller der deutschen Familie. Das Eheleben mit seinen Freuden und Leiden, die Kinder, das Behagen im Gärtchen, das Liebesglück in dem sittig-minniglichen Sinne, in dem es in Schillers „Glocke" besungen ist, ein Streifzug am Sonntag in Gottes herrliche Natur, am Abend ein Märchen, das die Großmutter auf der Ofenbank den aufhorchenden Kleinen erzählt, das ist seine innige Welt, die nicht ohne Pedanterie und nicht ohne hausbackene Didaktik ist, dabei aber auch eines gewissen kleinbürgerlichen Epikuräismus nicht enträt.

Da Richter trotz aller Bürgerlichkeit seines Wesens mit Märchenaugen in die Welt blickte, so verklärte er die Dinge um sich her und hob sie über die Wirklichkeit hinaus. Zank und Zwist scheint es bei seinen Menschen nicht zu geben, und das Unglück bleibt fern von der Schwelle, über die er trat, auf der sein Genius den schlichten deutschen Menschen begegnete, die er in den Bereich der Kunst und der Poesie erhob. Daß er als absoluter Maler nicht jedem Urteil standhält, daß man namentlich seine späteren Bilder nicht nach ausschließlich maltechnischen Gesichtspunkten betrachten darf, wenn man ihrer froh werden will, darf man sich nicht verdrießen lassen. Gerade Richter gegenüber sollte sich das von Tschudi ironisierte „gut deutsche Gemüt, dem es auf die male-



Ferdinand Georg Waldmüller — Kalkbrennerei

rische Qualität nicht ankommt", beweisen und sich begegnen mit Richters eigener, nicht im Technischen, sondern im Seelischen verankerter, aus tiefster Religiosität strömender Ästhetik, die er in die knappe Formel faßte: „Als die beiden Pole aller gesunden Kunst kann man die irdische und die himmlische Heimat bezeichnen; in die erstere senkt sie ihre Wurzeln, nach der anderen erhebt sie sich und gipfelt in derselben. In diesem Geist und der ihm entsprechenden Form wird die Kunst stets lebendig wirksam bleiben."



Ferdinand Georg Waldmüller — Heimkehr

Fortunats Zaubermantel wird ausgebreitet, deutsche Künstlerschaft nimmt auf ihm Platz, und im Fluge geht es von Rom nach Kopenhagen, aus den Gefilden der Canzone und des Lorbeers in den rauheren Bereich des Bardentums und der dunklen Nadelwälder.

Kopenhagen ist als Kunststadt Roms Gegenpol; sicherlich aber ist das, was deutsche Künstler um das Jahr 1800 dort droben, im vermeintlich „hohen Norden", lernten und gewannen, für die Entwicklung der deutschen Kunst nicht weniger wichtig und maßgebend

geworden, als was ihnen der Süden geben konnte. Als Ergänzung wie als Kontrasterscheinung ist die Kopenhagener Richtung von nicht abzuschätzender Bedeutung für die Malerei der Romantik. Man stelle sich vor, daß Künstler wie Caspar David Friedrich, Runge, Blechen, Carus in Rom ihre künstlerische Bildung hätten suchen müssen! Sie wären darüber ihres besten Teils, nämlich des unberührt Germanischen, des Urtümlichen, das nicht erweicht ist durch leichte Lebenshaltung und allzu sorgloses Schaffen, wie sie den Südromantikern zuteil wurden, verlustig gegangen. Der sanfte Zephir mochte der rauhen deutschen Art gut tun und das Leben in Rom die Unebenheiten unserer „ungeschliffenen Edelsteine" glätten, aber die stählenden Winde des Nordens, seine herbe Stimmung, seine ernstere Weltanschauung waren nicht geringerer Gewinn für deutsche Künstler. Auch in einem näheren, praktischeren Sinn war Kopenhagen berechtigt, den Ruf einer hervorragenden Kunststadt für sich in Anspruch zu nehmen. Kronprinz Christian Friedrich von Dänemark, der sich wie Kronprinz Ludwig von Bayern viel in Rom aufhielt und dort die Künstler um sich versammelte, war ein echter Mäzen, der dänische Bildhauer Thorwaldsen ein Künstler von Weltgeltung, die Kopenhagener Akademie aber, von vielen Deutschen aufgesucht und auch von Carstens gepriesen, galt als eine Lehrstätte, wo man von tüchtigen, ihr Fach beherrschenden, ernsthaften Meistern auch was Richtiges lernen konnte.

An dieser Akademie studierten vornehmlich zwei deutsche Künstler, die uns in ihrem Zusammenhang mit der poetischen Richtung der deutschen Malerei fesseln: Caspar David Friedrich (1774—1840) und Philipp Otto Runge (1777—1810).

Runge gehört zu den gleichsam aus dem Nichts Aufgetauchten, zu den genialen Künstlern, die in ihrer Art keinen Ahnherrn haben, die man, trotz akademischer Schulung, die ihnen eben das handwerkliche Rüstzeug mitgibt, Autodidakten nennen muß. Sie sind dies auf besondere Weise. Ein Mann wie Runge ist ein großes Kind, sein Leben lang. Er gehört zu denen, die Fragen maltechnischer Art ziemlich unberaten gegenüberstehen und doch Künstler von Gottes Gnaden sind. Sein Künstlertum hat mit der formalen, mit der koloristischen Leistung wenig zu tun. In dieser Hinsicht muß er sich quälen, sieht er sich nicht hinaus. Manches ist „errechnet" auf seinen Bildern und wirkt dann kleinlich. Aus einer starken Neigung zur Literatur, vornehmlich aus der Beschäftigung mit Ossian, aus der Vertiefung in Klopstocks Oden, wachsen allegorische Elemente in seine Bilder hinein, eine Über-Gedanklichkeit, die nicht angenehm ist und den Bildern ihren sinnlichen Reiz raubt.

Trotzdem ist Runge einer der großartigsten unter den deutschen Malerpoeten. Ein nicht leichter Lebensweg hat ihm Besonderheit gegeben. Er war nicht zum Maler bestimmt, sondern kam erst über dem Umweg der Kaufmannschaft zur Kunst. Kopenhagen und seine Akademie waren die erste entscheidende Station auf seinem Künstlerweg. Dort lernt er bei Jens Juel. Und liest gleichzeitig Tiecks Künstlerroman. Caspar David Friedrich tritt in sein Leben. Er lernt Tieck kennen, er lernt eine junge Frau kennen und liebt sie, er begegnet Overbeck in Hamburg, er hat einen Bruder, der sich seiner sorgend



Caſpar David Friedrich

Böhmiſche Landſchaft



Ferdinand Georg Waldmüller

Kinder im Wiener Wald

annimmt und sein bester Freund ist, wie selten ein Bruder. Nun, das alles scheint nicht ungewöhnlich, nicht so sehr außerordentlich. Aber es wird zum außerordentlichen Erlebnis für Runge, der ein Künstler des Erlebens ist, der mit der Schmerzhaftigkeit genialer Menschen, die das Stigma der Kurzlebigkeit tragen, jedes Wort und jede Gebärde erlebt. Er hat dies alles in seine Kunst hineingerettet. Wenn Runge seine Eltern, seine Braut, seinen Bruder, die Hülsenbeckschen Kinder, wenn er sich selbst porträtiert, so weichen diese Bildnisse auch von den geheimnisvollen, tief ins Innere des Menschen eindringenden Porträten der Romantikerzeit ab. Es liegt etwas Wehmütiges über Runges Bildnissen, selbst über Kindergesichter geistert der Zug der Melancholie.

Dies aber zu erkennen, bedarf es einer liebevollen, entsagungsbereiten Einfühlung in Runges Kunst. Daß sie schwer zugänglich ist, liegt in gewissen technischen Mängeln begründet, die ihr anhaften und auf die ich hinwies. Vielleicht muß man Runge auch auf seinen philosophisch-literarischen Wegen folgen, um ihn ganz zu verstehen. Dieses Sich-aus-einander-setzen mit Problemen, die er aus der Philosophie auf seine Kunst projizierte, geschah vermutlich deshalb, weil er mit sich selbst nicht im reinen war. Eine seiner Schriften, die in dieser Richtung sich bewegen, trägt den merkwürdigen Titel „Die Farbkugel". Auch sie ist erfüllt von inbrünstiger, schwärmerischer Sehnsucht nach Gott. Im Gebet findet er höchsten Genuß; Gebet und künstlerische Schöpfertat sind ihm gleichbedeutend. Hier sind Berührungspunkte mit den Nazarenern; dies ist der Angelpunkt seiner Beziehungen zu Friedrich Overbeck, den er seit 1806 kannte. Als Overbeck nach Hamburg kam, hatte Runge gerade seinen „Morgen" vollendet, das einzige Gemälde, das er in Farben übersetzte aus seinem Tageszeiten-Zyklus, von dem im übrigen nur zeichnerische Entwürfe existieren. „Der Morgen", der jetzt in der Hamburger Kunsthalle hängt, ist ein typisches Werk des Malerpoetentumes, romantisch-mystisch, körperlos, unwirklich, vielleicht darf man sogar sagen: unklar in der Bildstruktur, die wiederum ein Ausdruck der philosophisch verworrenen Vorstellungen des Künstlers ist. Das Arabeskenwerk, das sich bei Runge vordrängt, so daß es von der an K. D. Friedrich geschulten Koloristik nicht immer zu bändigen war, ist bezeichnend für den malerischen Stil der Romantik, die nicht auf strenge Einheit des Motivs und nicht auf klaren Aufbau des Bildes hinhält, sondern ein Auflösen und Zerpflücken der Stimmung vorzieht, die ein Bild nur als Folie gelten läßt, so daß sich jeder nach Belieben das Bild mit der ihm gemäßen Stimmung erfüllen kann. Als wohl unbewußte, aber für ihre Zeit ungewöhnliche koloristische Leistung steht „Der Morgen" auch bei den Anhängern der absoluten Malerei in stärkster Geltung.

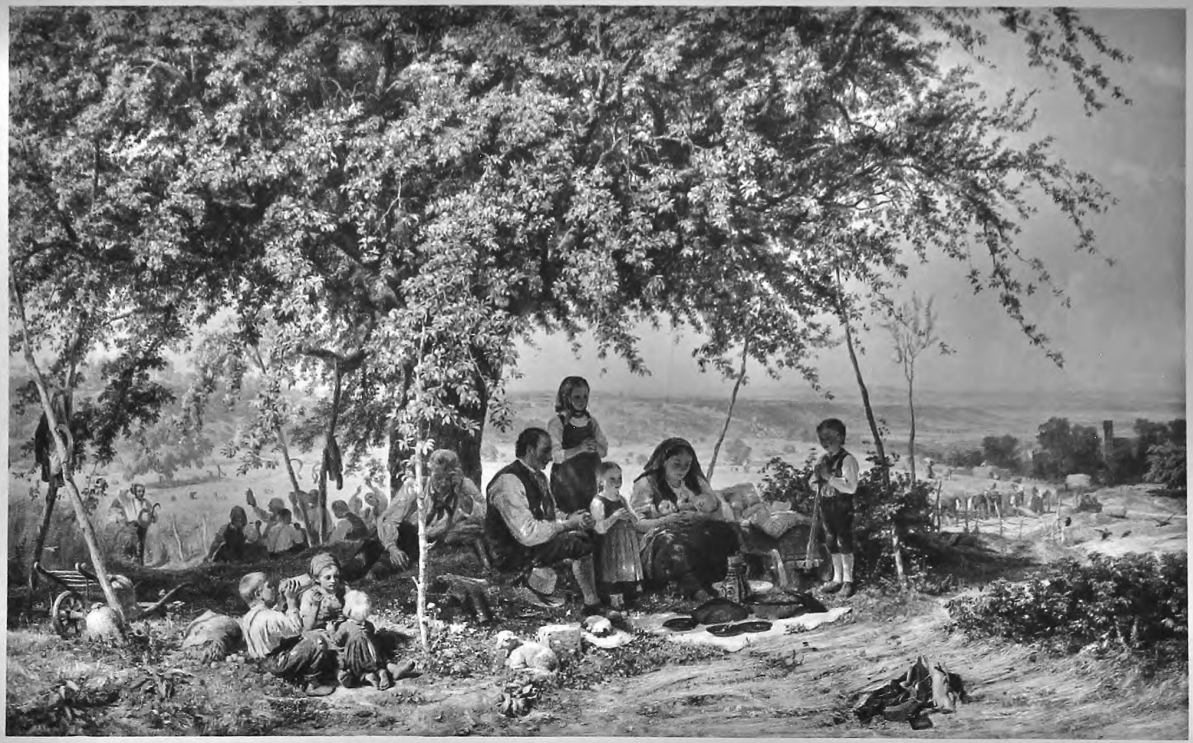
Mit einem Bild solcher Art mag Runge wohl auf Overbeck und andere Eindruck gemacht haben, aber gewiß war sein persönlicher und literarischer Einfluß tiefer und nachhaltiger. Er starb zu jung, als daß seiner Kunst die Möglichkeit der Reife gegeben gewesen wäre. Aber in seinem Wesen wirkte er fort.

Im Gegensatz zu ihm war seinem pommerischen Landsmann Caspar David Friedrich (1774—1840) aus Greifswald, der von 1794—1798 Schüler der Kopenhagener Aka-



Ludwig Hugo Becker

Sonntagsmorgen



Theodor Schüz

Mittagsruhe bei der Ernte



Theodor Schüz

Gesellschaft im Freien



Erasmus Engert — Wiener Vorstadtgarten

demie war und von da bis an sein Lebensende (unterbrochen durch das Jahr der Befreiungskriege, die er als Freiwilliger mitkämpfte,) in Dresden wirkte, ein langes Leben beschieden. Dennoch war Runge glücklicher, denn ihn nahm der Tod aus vollem Schaffen weg in dem Alter Giorgiones, Friedrich dagegen siechte hin, endete in der Nacht des Wahnsinns, der seine letzten Jahrzehnte umdüstert hatte.

Die Studien- und Arbeitsjahre in Dänemark und an der See, auch im heimatlichen Greifswald, beeinflußten sein künstlerisches Wesen, da sie für die Ausbildung und indi-

viduelle Färbung seines Naturgefühls bestimmend wurden. Im Harz und im Riesengebirge gingen ihm Augen und Sinne auf für eine neue Naturschönheit, an der die Menschen bis dahin achtlos vorbeigegangen waren. Die Vedute haßte er wie Koch. Zur Stimmungslandschaft kam er ganz unbewußt. Er griff schlichte Motive auf und bog die Natur nicht, denn ebenso unangenehm wie die „Ansicht" war ihm die komponierte Landschaft mit den errechneten Effekten. Anhänger des Nur-Technischen und Nur-Malerischen verehren Friedrich als einen Maler feinster Nuancen, als einen Ahnherrn des Luminismus. Sie bewundern seine delikate Graumalerei, die wundervolle Art, wie er Grau gegen Weiß und gegen Blau absetzt, wie er etwa Rot und Grün zu Grau kontrastiert. Wer den kompositionellen Problemen nachgeht, ist erstaunt über die Weite und Tiefe der Landschaften Friedrichs, über die riesige Perspektive, die er auf vielfach sich überschneidende oder parallel verlaufende Bergkämme und in Täler eröffnet, oft durch den leise ziehenden Nebel nachdrücklich betont, oft durch das gleiche Mittel auflöst und lockert. Indessen ist es wichtiger für die Gesamtwertung der künstlerischen Leistung Friedrichs, sich bewußt zu werden, wie er seine Landschaften mit einem Stimmungsgehalt füllt, dem sich niemand verschließen kann. Seiner romantischen Natur entsprechend, liebt er es, die Natur in Bewegung oder selbst im Aufruhr darzustellen. Sonnenuntergänge und Sonnenaufgänge in den reinen Höhen der Berge, Regenbogen und Gewitternacht, Mondschein und Brandung, winterlicher Wald, Klosterruinen, freilich auch einmal ein gepflegter Park mit Aussicht auf das böhmische Bergland und eine einsame Frau davor: das sind seine Lieblingsmotive, abgesetzt vor dem unvergleichlichen Luftton, über den er verfügt.

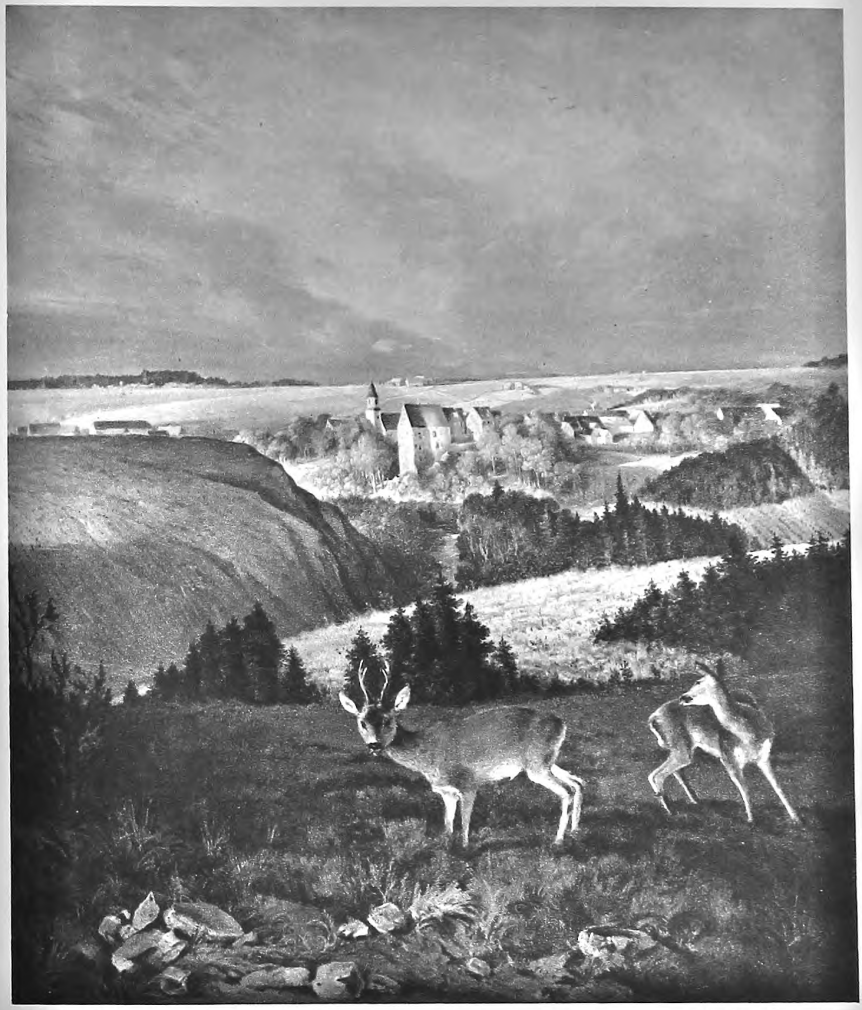
Caspar David Friedrichs Kunst ist über jede technische Feinheit hinaus in ihrer Tiefe Musik, sie löst sich auf in Klänge und Töne. Zu seiner Zeit hat man den Bildern Friedrichs vorgeworfen, sie seien „gegenstandslos". Wer nicht tadelte, der staunte. Da kam einmal ein Professor aus Königsberg und konnte sich gar nicht fassen, daß Friedrich so etwas zu malen wagte: Einen Felsen im Meer, zwei Männer darauf in Betrachtung der anbrausenden Wellen. Und wie den Bildern Friedrichs alle Heiterkeit fehle! Kein lachender Frühling! Nicht die Marmorbilder und Paläste im Mondenschein, wo Mädchen am Fenster lauschen in der prächtigen Sommernacht, von denen Eichendorff sang, sondern wenn es schon Poesie zum Vergleich bedarf, eher so, wie es Matthias Claudius in seinem Abendlied sagt:

Der Wald steht schwarz und schweiget,
Und aus den Wiesen steiget
Der weiße Nebel wunderbar.

Wenn Goethes Schäferlied ihm zum Gemälde wird: „Vorüber, ihr Schafe, vorüber", so ist es auch schon eine Dichtung aus ihm selbst: es wird zu dem kostbaren Bild der Landschaft mit dem Regenbogen, die wie das Dämmern anmutet, das der Finsternis des Gemäldes „Mönch am Meer" vorangeht. Dieses Bild aber hat Heinrich von Kleist



Ferdinand von Rayski — Schloß Bieberstein



Ferdinand von Rayski — Schloß Reinsberg

geliebt und zum Ausgangspunkt einer Art volkstümlicher Ästhetik gemacht. Goethe schätzte den Maler Friedrich hoch, obwohl seine düstere Art, das oft Verworrene des Aufbaus seiner Bilder (etwa bei dem „Kreidefelsen auf Rügen"), die Regellosigkeit, die eben seine Romantik ist, ihn der klaren Art des Olympiers, des Dichters der „Iphigenie", entgegengesetzt erscheinen lassen muß. Indessen kann es sein, daß der faustische Drang in dem Menschen wie in dem Künstler Friedrich den Psychologen Goethe anzog, daß er sich von Friedrichs Kunst wie von magischen Kreisen eingeschlossen fühlte.

Es bestand zweifellos ein großer Widerspruch in der Richtung von Goethes Naturgefühl und Friedrichs Naturgefühl: bei diesem Dunkel und Wirrnis, ein Wegzeiger nach abwärts, bei jenem Licht und Klarheit und Aufblicken zum ewigen Blau. Beides wenigstens in der Tendenz, wenn auch Friedrich gelegentlich, wie bei seinen böhmischen Landschaften, einen Himmel voll Sonne zu malen wußte, und Goethe auch die Düsternis der Landschaft mit Worten meistert. Aber da stehen in Gedichten Goethes doch auch Worte, die besser als jede sezierende und analysierende Schilderung die Stimmung der Landschaften Friedrichs wiedergeben:

Rauschend wiegt
Ein kalter Wind die starren Äste. Schaudernd
Tönt er die Melodie zu meinem Lied voll Schmerz.
Und die Natur ist ängstlich still und trauernd,
Doch hoffnungsvoller als mein Herz.

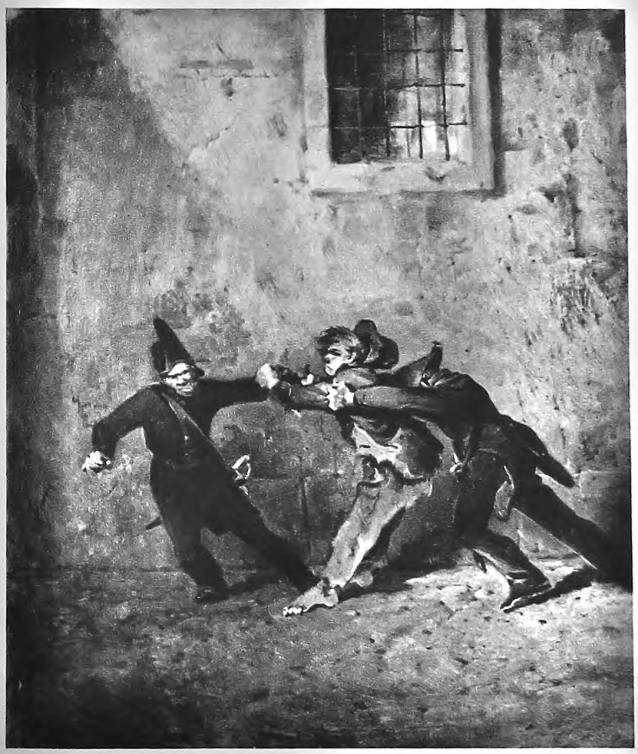
Ob etwa Friedrich von solchen in Poesie gegossenen Stimmungen angeregt wurde? Ohne Einfluß blieben die Dichter nicht auf ihn. Wie sich Koch von Dante und Shakespeare anregen ließ, wie Ariosto von den Deutsch-Römern mit Erfolg gelesen wurde, wie Runges „Nachtigallen-Unterricht" von Klopstock ausgeht, so hat Friedrich vor allem sich von der dunklen, geheimnisvollen Art des Ossian fesseln lassen; sicherlich ist ihm eine der damaligen Übersetzungen zugänglich gewesen. Mit dem gälischen Barden eint ihn das Urtümliche und Zeitlose des Stils, der Zug ins Überlebensgroße des Gefühls, das Hindrängen zur Natur über alle kleinlichen Bekundungen der Zivilisation hinweg, es eint ihn als Wichtigstes, Entscheidendes ein geheimnisvoller Pantheismus. Friedrich wirft sich hin an die Natur, ohne Halt, ohne Bedenken, ganz, bis zur Auflösung, bis zum Eins-werden mit dem Unendlichen.

Soll man Caspar David Friedrichs Besonderheit im großen Ganzen des deutschen Malerpoetentums kennzeichnen, so wird man von ihm sagen, daß er der Malerdichter des kühlen Hauches am frühesten Morgen ist, der Silberstimmung der Mondnacht, der grandiosen Einsamkeit der See und des melancholischen Ruinenzaubers am Winterabend, im Schnee und in den Tagen, da die kahlen, knorrigen Eichenäste wie verzweifelt in den Himmel greifen.

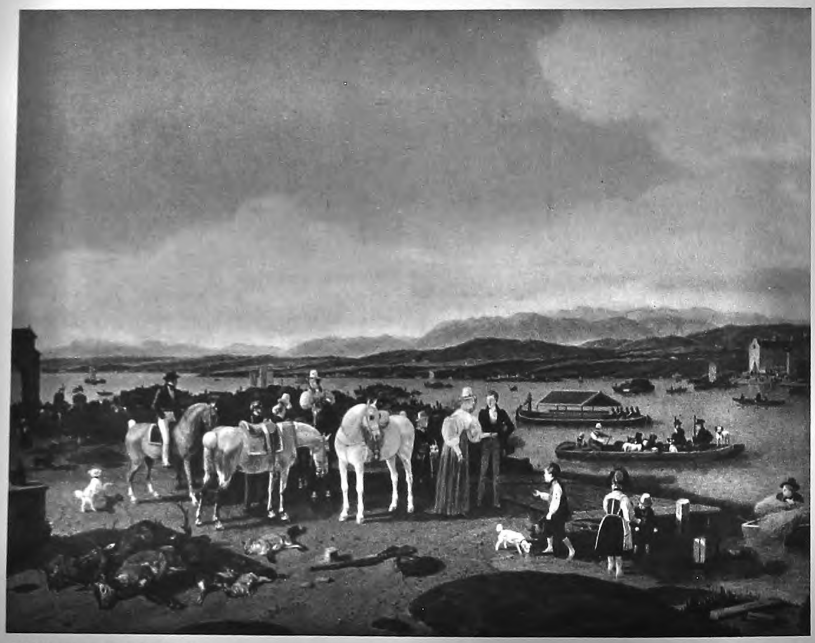
Wie der Mond der Erde, folgt Karl Gustav Carus (1789—1869) seinem großen Vorbild Caspar David Friedrich. Carus war ein ungewöhnlich vielseitiger Mann. Er

hatte Medizin und Naturwissenschaft studiert und wurde in Ausübung seiner ärztlichen Wissenschaft Leibmedikus des Königs von Sachsen. Seine naturforschenden Studien sind bedeutsam. Vor allem hat er seine geologischen Kenntnisse der Kunst nutzbar zu machen gewußt. Seine Briefe über Landschaftsmalerei enthalten den von ihm geprägten Begriff „Erdleben". Für jeden, der sich mit der Entwicklungsgeschichte des Naturgefühls befaßt, sind sie von Belang, aufschlußreich, bedeutsam. Was Carus in diesen Briefen über die Kunst des Landschaftsmalens schreibt, hat Bezug auf C. D. Friedrich.

Als dann Carus begann, selbst zu malen, erst Landschaften, die einen an Dürers „Großes Rasenstück" gemahnen, dann freiere, mehr in Stimmung gesetzte, nach Gefühl und Motiv romantische Landschaften, in denen auch die menschliche Gestalt eine Rolle spielt, freie Illustrationen zum Osterspaziergang Fausts oder zum „Erlkönig", dann



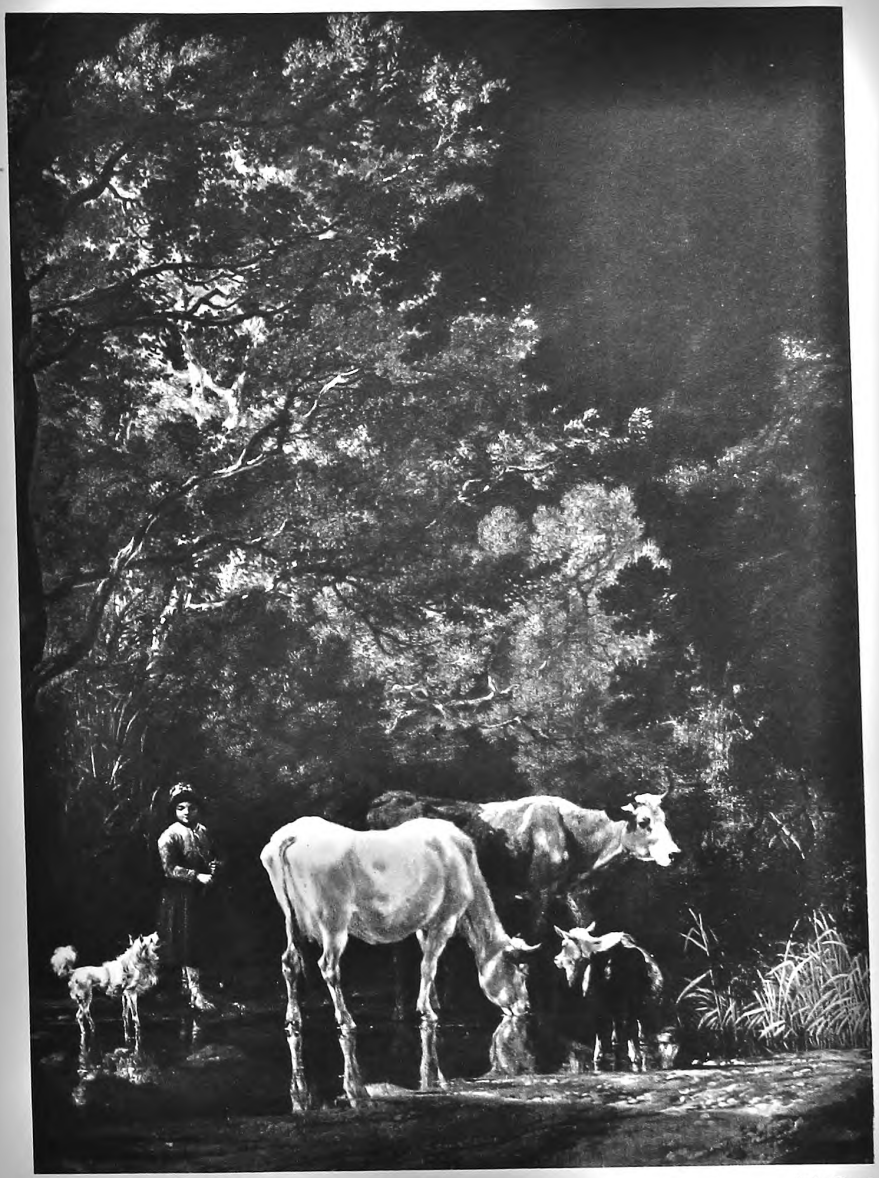
Ferdinand von Rayski — Der Strolch



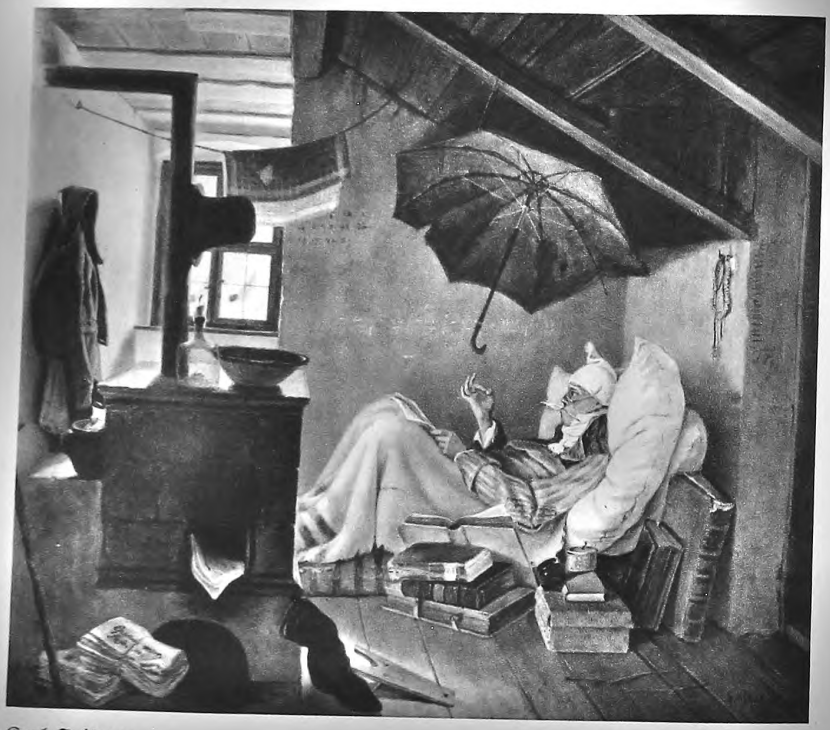
Wilhelm von Kobell — Nach der Jagd

wieder Melancholien, wie sie ein Friedhof, der verschneite Wald, die große Einsamkeit der Nacht auslösen, bedurfte er der Anlehnung an Friedrich. Man hat ihm dies oft zum Vorwurf gemacht. Dies und den Umstand seiner Vielseitigkeit. Man sprach das harte Wort Dilettantismus aus, als von seinen Arbeiten die Rede war. Man nannte ihn selbst einen Theoretiker. Beides geschah zu Unrecht.

Abstrahiert man alles, was man von dem interessanten Menschen, seinen vielseitigen Neigungen und Kenntnissen weiß, hält man sich voraussetzungslos nur an sein Werk, so bleibt die Schöpfung eines echten Künstlers, der zwar nicht Wege in Neuland brach, aber innerhalb einer ihm gewiesenen und von ihm verfolgten Richtung mit jeder neuen Arbeit etwas Selbständiges, Tüchtiges und Wertvolles gab. Ein Landschaftsmaler von hohem Naturgefühl, von Stimmungskraft, von echt poetischem Empfinden.



Wilhelm von Kobell — Die Furt



Carl Spitzweg

Der arme Poet

Eine Beleuchtung der Persönlichkeit und des Werkes Karl Friedrich Schinkels (1781 bis 1841) wird nie mit dem Maler anheben. Den meisten Kunstfreunden war das malerische Werk Schinkels, als es eines Tages ins Licht trat und versammelt der Öffentlichkeit gezeigt wurde, die denkbar größte Überraschung. Mit dem Namen Schinkel ist der Begriff des Baukünstlers unlösbar, fast naturnotwendig verbunden. Wir wissen, was ihm Hellas war, wie sein geistiges Auge, gleichsam verzaubert, am Parthenon hing, obwohl er es mit dem Auge seines Leibes nie gesehen, — und wie er, zusammen mit Leo von Klenze, aber doch auf anderem Wege, die antike Form in die deutsche Baukunst einführte. Er war indessen nicht Klassizist reinsten Wassers, auch die Gotik sprach ihm gelegentlich darein; das deutsche Element ist also aus seiner Kunst nicht ausgeschaltet und nirgends hat er dies schlagender, deutlicher, überzeugender kundgetan als in seinen malerischen Werken.



Carl Spitzweg — Der verliebte Provisor

Auch Schinkel ist, wie die begeisterten jungen deutschen Künstler um J. A. Koch, durch Rom gegangen, wachen Sinnes und aufnahmebereit, aber die Anregungen waren so wenig dauernd, wie seine Begeisterung nie flammend gewesen war. Das Geordnet-Symmetrische kennzeichnet ihn. Ein Schuß „fritzischer" Art ist in ihm. Er denkt ideal, aber er denkt, wie sich's für den Baumeister ziemt, auch praktisch. Er philosophiert nach allen Regeln Kantischen Systems und schulgerecht über seine Kunst.

Wenn er aber nach Befreiung lechzte von der Gebundenheit an philosophisches System und an baukünstlerische Aufgaben, so gab er sich der Malerei hin. Hier konnte sich seine Phantasie, gelöst und befreit von den Problemen tektonischer Gestaltung entfalten; hier springt ein pittoreskes Moment auf, das in der klaren Kühle seiner klassizistischen Bauten vergeblich gesucht wird. Schinkel hielt es, wie gesagt, auch mit der Gotik: die gotischen Dome, die er malte, deuten an, wohin manchmal die Sehnsucht des Hellenisten ging. Und er war ein Besessener des Theaters: Das Schauspielhaus in Berlin hatte er erbaut, aber a l l e Dinge der Bühne bewegten und erregten ihn, vor allem die dekorative Inszenierung und die Theatermalerei. Oft scheint es, daß diese in ihrer Berechnung auf die Wirkung, in ihren gewollten und notwendigen Beleuchtungseffekten auch auf seine Malerei Einfluß übte. Denn Momente des Lichts und der stark dekorative Zug kennzeichnen die Arbeiten, die wie weite, schöne landschaftliche Prospekte um ein schäferliches Spiel wirken.

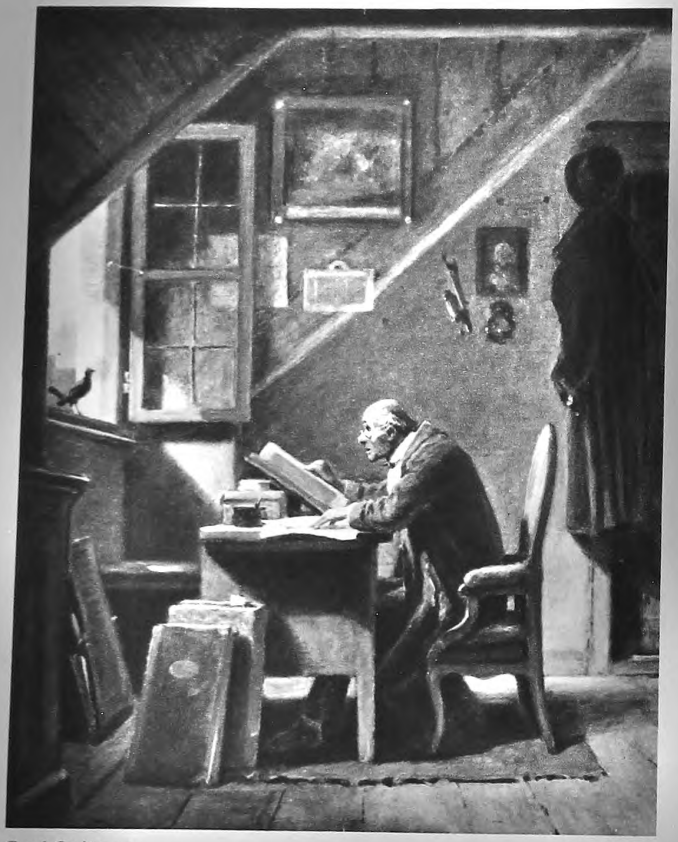
Karl Blechen (1798—1840) aus Kottbus hat mit Schinkel, mit Runge und Friedrich in seinem Lebensgang und in seinen Schicksalen, aber auch in vielen Äußerungen seiner Kunst, Berührungspunkte. Wie Runge kam er von der Kaufmannschaft her, er betätigte sich wie Schinkel in der Theatermalerei und verfiel, umdüstert, verwirrt, im Leben niemals auf Rosen gebettet, dem Irrsinn wie C. D. Friedrich. Sein Werk trägt im allgemeinen ausgeprägtere realistische Züge als lyrische. Sein „Walzwerk bei Eberswalde" darf als Vorläuferbild von Menzels „Bahn Berlin—Potsdam" und „Eisenwalzwerk" gelten. Aber da malt Blechen auch Ruinen wie Friedrich, Mönche in melancholischem Wandel, badende Mädchen im Wald, ein Bild von zartestem Grün und köstlichstem Stimmungsreiz, und mit diesem Wirken entrückt er die Betrachter in die Region des Malerpoetentums. Es ergeht einem ähnlich mit den Arbeiten der Hamburger Otto Speckter (1807—1871) und Friedrich Wasmann (1805—1886): beide sind Maler rein malerischer Absichten, sie sind fern von tendenziöser und bekenntnishafter Äußerung im Sinne der Nazarener und der Deutsch-Römer, aber es gibt einige Landschaften in ihrem Werk, die wahrhaft poetisch sind und darin ihresgleichen suchen. Der Dresdener Maler Ferdinand von Rayski (1807—1890), von Geblüt wahrscheinlich ein Pole, mag hier angeschlossen sein: im Kern seiner Kunst ragt seine vortreffliche Tätigkeit als großer Bildnismaler; Kavaliere der Biedermeierzeit und des sogenannten „zweiten Rokoko" porträtierte er mit großem Schwung; Haltung und Repräsentation ist diesen vornehmen Herren zu eigen, aber sie sind nichts weniger als poetisch gesehen. Dann aber sind da Landschaften seiner Hand, Gegenden um deutsche Schlösser, die voll naturhafter Stimmung sind, in der Vordergrundgestaltung von altmeisterlicher Akribie, in der Gesamtwirkung fast an Olivier und Fohr gemahnend. Das kleine, heitere Bildchen „Der Strolch", eine flotte, lockere Malerei, ist mit satirischem Humor geladen und bringt die Komik der Situation mit einer Meisterschaft zur Geltung, die nur an Spitzweg zu messen ist.

Diese Reihe mag der Name Georg Friedrich Kersting (1783—1847) abschließen.



Carl Spitzweg

Waldidylle



Carl Spitzweg — Ein Besuch

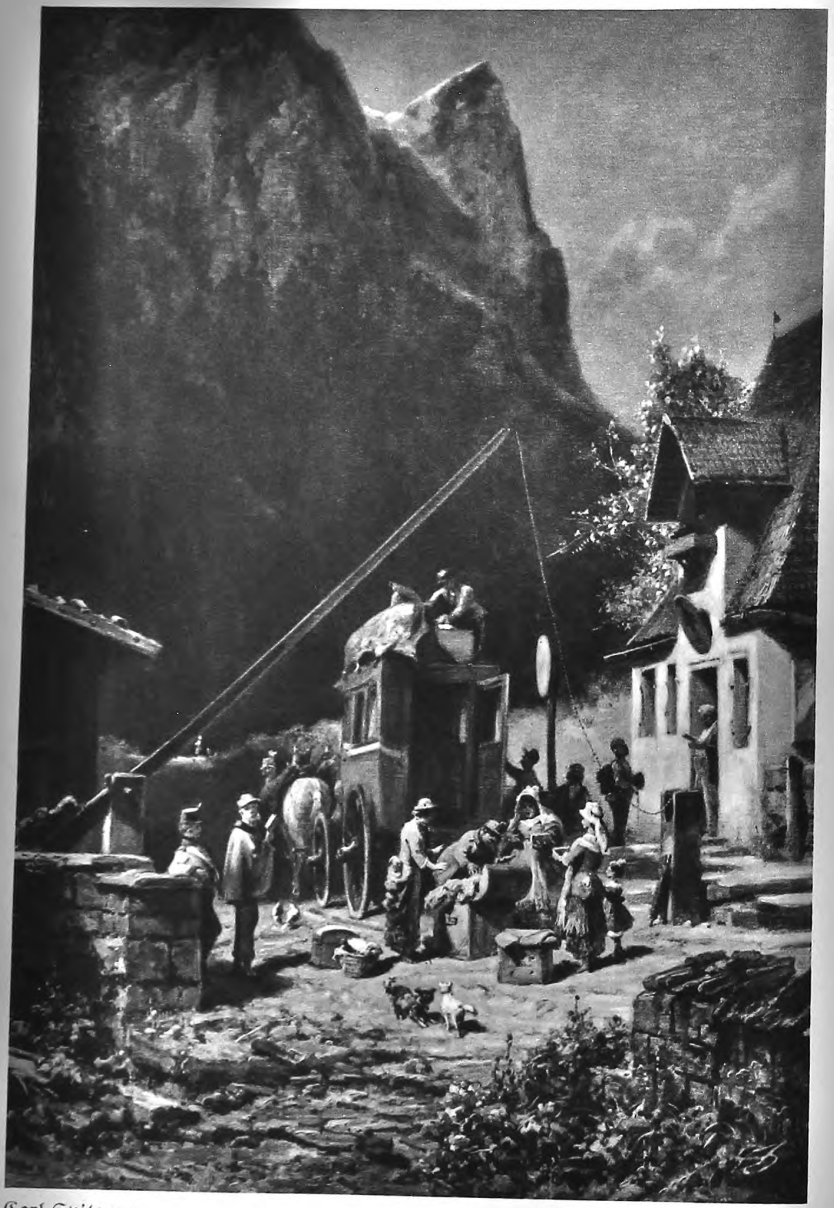
Kersting, ein typischer Norddeutscher aus Güstrow, gehört zu jener den Deutsch-Römern entgegengesetzten Gruppe poetischer Maler, die weniger im Freiraum pantheistisch schwärmten als das Glück im Winkel suchten. Seine feiertäglichen Stuben, wo beim Licht der Lampe stille Menschen sitzen, lesende Männer, Frauen vor dem Stickrahmen oder Mädchen am Spiegel stehen, wo Kinder aus den Fenstern blicken, atmen Behagen und Friede. Auch hier ist etwas von der Art Spitzwegs zu verspüren, in dieser Kunst des stillen Interieur-Malers, der zu C. D. Friedrichs Kreis gehörte.



Carl Spitzweg — Der Nachtwächter

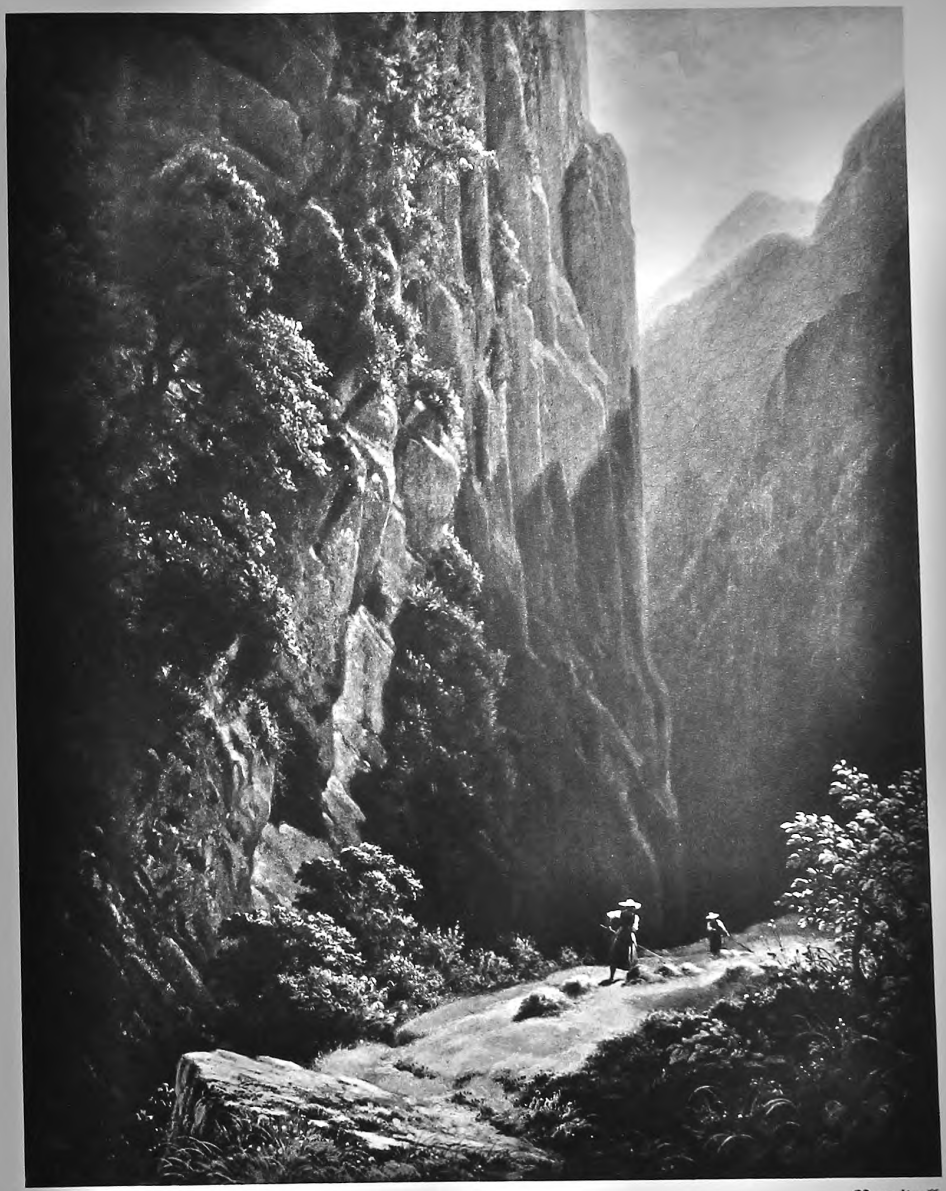
Von Wien war einst die „Sezessio“ deutscher Jung-Malerschaft nach Rom ausgegangen. In Wien hatte Koch Jünger geworben. Wien war die Schicksalsstadt der beiden Olivier geworden. Die Wiener und Salzburger Landschaft begeisterte die Romantiker: Schnorr von Carolsfeld und Richter malten hier. Österreich, das Land Mozarts und Schuberts, vor allem Wien, wo Beethoven Unsterbliches geschaffen, boten in der poetisch-musikalischen Untermalung des Volkscharakters die Voraussetzungen für die Kunst Waldmüllers, der auch in Lebenshaltung und Schicksalsweg ein echter Österreicher war. Führich und Steinle stießen aus dem alten Habsburger-Land zu den Malerpoeten. Erasmus Engert (1796—1871), den man erst 1906 auf der deutschen Jahrhundert-Ausstellung in Berlin „entdeckte“, einer, der durch ein einziges Bild, den zur poetisch-botanischen Idylle gesteigerten „Wiener Vorstadtgarten“, sich eine feste Stellung in der deutschen Kunst gewann, ist ohne seine enge Verbundenheit mit Wien nicht denkbar. So ist die Reihe der österreichischen Malerpoeten lang und stattlich. Eine neue „Donau-Schule“ tat sich drei Jahrhunderte nach Altdorfer und Wolf Huber auf: sie erklärt sich aus Landschaft und Volkstum, die auch den Hintergrund bilden für Persönlichkeit und Werk des größten der österreichischen Maler-Dichter, für Moritz von Schwind (1804 bis 1871).

Schwind wurzelte völlig in der Wienerstadt, die er sein Leben lang über alles liebte und nach der ihn das Heimweh verzehrte, auch als er längst in München ansässig war. Rom, das anderen Meistern des Malerpoetentums als ewiges Sehnsuchtsziel im Herzen saß, hatte ihm gar nichts gegeben. Der physischen Sonne bedurfte er nicht, der selbst



Carl Spitzweg

Gedanken sind zollfrei



Carl Spitzweg

Bergidyll



Anselm Feuerbach

Mutter mit Kindern

voll Sonne und Heiterkeit war. Das Nazarenertum ging mit Schwinds positiver und resoluter, im Grunde auf humorvolle Weltanschauung gestellter Individualität nicht zusammen. Sein Naturgefühl war so lebendig, sein landschaftliches Auge so wach, daß es ihn von den frommen, nach innen gekehrten, in religiösen Träumereien versinkenden Nazarenern trennen mußte. Aber ebensosehr von den geschickten, handfertigen Routiniers der Malerei, deren es damals nicht weniger gab als heute. Sie traf er mit den an Ludwig Richter gerichteten Worten, als beide durch den Wald von Maria-Eich dem Starnberger See zustrebten: „Lieber Richter", sagte er ihm da, „siehst, wenn einer Liebe und Freude hat an einem Bäumerl, dann zeichnet und malt er seine Liebe und Freude mit und das Ding hat ein ganz anderes Ansehen, als wenn es ein Esel noch so schön abschmiert. Nichts weiter gehört zur Kunst und zum Ergründen des Geheimnisses von der Schönheit und den Wundern der Natur als Keuschheit und ein guter, reiner Sinn!"

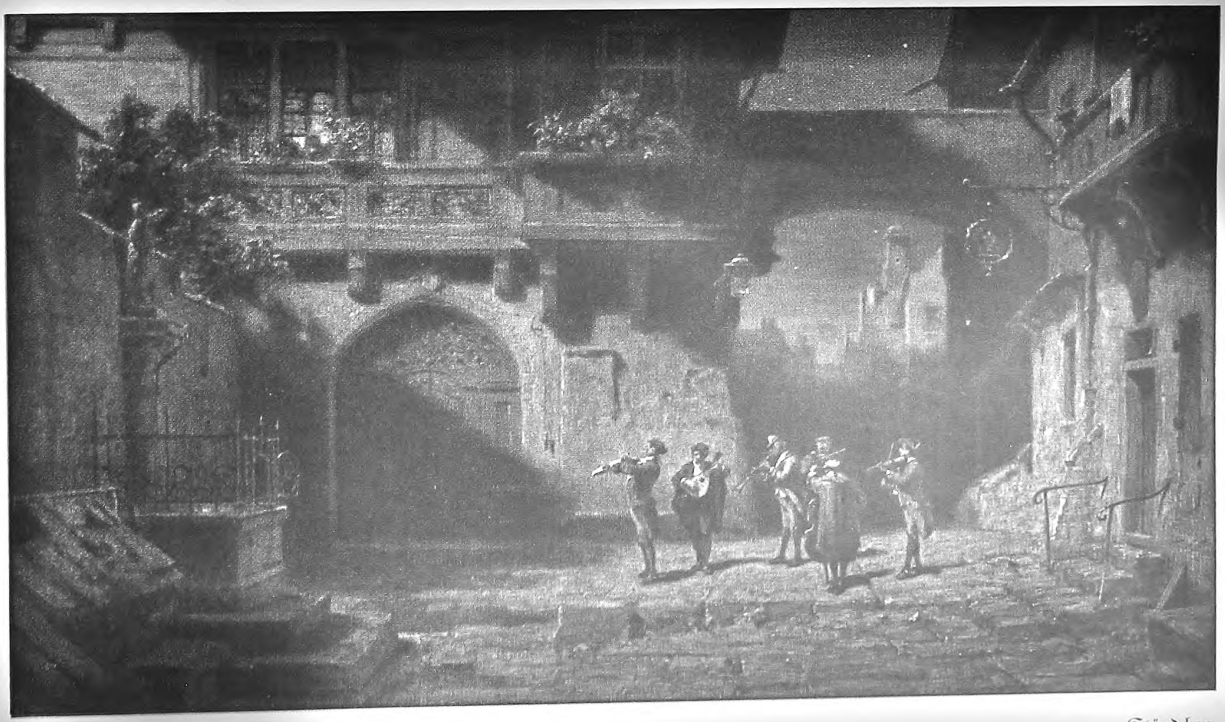


Anſelm Feuerbach — Eine Nymphe belauſcht Kinder

Schwind war Romantiker; er bezeichnete sich selbst so, aber er nahm den Begriff der Romantik frischer und gegenständlicher als viele seiner Zeitgenossen, die daraus ein muffiges Cliquenprogramm mit parteipolitischem Einschlag machten. Schwind dagegen meinte: „Für mich ist die romantische Welt die, wo man seine Feinde niederhaut, für seine Freunde durchs Feuer geht und einer angebeteten Frau die Füße küßt. Das ist meine Romantik, so hat sie auch der Karl Maria Weber verstanden und der Eichendorff. Mit Politik laßt mich aus!" Karl Maria von Weber — aus Schwinds eigenen Worten steigt die liebe, teuere Gestalt des Tondichters auf und stellt sich an die Seite Schwinds, der in anderem Sinne nicht weniger musikalisch war als Weber: Schwinds Musikalität ergoß sich wie ein Fluidum durch den Pinsel in seine Bilder. Als man Weber ins Grab senkte, hielt Richard Wagner die Gedächtnisrede. „Nie hat ein deutscherer Künstler gelebt als du!", rief er ihm nach. „Wohin dich auch dein Genius trug, immer blieb er mit tausend Fasern an das deutsche Volksherz gekettet, mit dem er weinte und lachte wie ein gläubiges Kind, wenn es den Sagen und Mären der Heimat lauscht. Dieses schöne Erbteil einer deutschen Abkunft konntest du dich nicht entäußern. Du bist des Deutschen, ein schöner Tag aus seinem Leben, ein warmer Tropfen seines Blutes, ein Stück von seinem Herzen."

Ist es nicht, als stiegen bei diesen Worten die Gestalten des Märchens und der Sage herauf, die Schwind mit seinem nicht eben von Farbe überquellenden Pinsel gemalt, mit seinem Stift festgehalten: der Graf von Gleichen, die schöne Melusine, Aschenbrödel, Schneewittchen, der gestiefelte Kater, der „Herr Winter", die sieben Raben, das Käthchen von Heilbronn, die schöne Lau, bei der Schwinds Freund Eduard Mörike Pate stand — eine stolze Reihe deutscher Gestalten, die von der schöpferischen Phantasie des Künstlers über die auf ihn gekommene Fassung hinaus vertieft, verfeinert und bereichert wurden, so daß sie seine eigenen Geschöpfe sind gleich jenen, die sich seine immer rege Einbildungskraft, sein unerschöpfliches Vorstellungsvermögen selbst erfand.

Diese eigenen, die erfundenen, mit dem Pinsel gedichteten Märchen Schwinds zeigen seine Kunst noch ungehemmter. Es sind keine feingespitzten, an Begebenheiten reichen Bilder, die solchermaßen entstanden. Schlichte Märchenstimmungen sind eingefangen. Geheimnisvolle Mächte weben über poetischen Landschaften. Wunderreiche Bande verknüpfen Mensch und Tier mit der Natur und den Elementargeistern. Elfische Wesen tanzen über grünen Wiesen, Nymphen tränken Wunderhirsche, Putten treiben ihr Spiel. Rübezahl, in seiner knorrigen Kraft und Bärbeißigkeit, die nicht ohne gütigen Humor ist, recht ein Abbild des Meisters selbst, geht durch den tiefen Wald. Wanderburschen schwenken den Hut. Ein Reiter sieht zurück ins Tal, das er durchmessen und das ihm manches innige Erlebnis schenkte. Oder ein Hochzeitspaar fährt in Gottes weite Welt hinaus; in der ersten Morgenfrühe schickt sich der rüstige Wanderer an, die Türe des schlafenden Hauses aufzutun und in den würzigen Duft des Tannenwaldes einzutreten; Einsiedler leben in Beschaulichkeit dahin, geigen dem lieben Gott ein Lied, und an verlassenen Waldkapellen sitzen wundersame, stille Mädchen. Oder es geht einmal aus dem



Ständchen

Karl Spitzweg



Eduard Jakob von Steinle





Schneeweißchen und Rosenrot



Eduard Jakob von Steinle — Aus der Chronika eines fahrenden Schülers



Eduard Jakob von Steinle — Wer das Glück hat, führt die Braut heim



Arnold Böcklin — Maipfeifen

mit Elementargeistern und merkwürdig-absonderlichen Menschenkindern ganz erfüllten Freiraum in die Stube, in das biedermeierlich-behäbige Gemach, das von der liebenswertesten Philisterei erfüllt ist. In der „Morgenstunde" tritt ein junges Mädchen ans Fenster: den Laden hat sie zurückgestoßen und mit dem Lichte zugleich dringt Berg- und Seeluft in das vom Traume der Nacht noch umwitterte Mädchenstübchen — es ist eines der poetischesten Bilder des Biedermeiertums, ein Märchen des Alltags: es mutet an wie ein Programm optimistischer Lebensanschauung, eine Aufforderung nicht zu verzagen, sondern an Licht und Leben und Schönheit zu glauben. Dann wieder belauscht man ein zartes, liebenswürdiges Pärchen oder genießt die aufschwingende Musik, deren Abglanz auf den Angesichtern der Lauschenden liegt, wenn bei Ritter von Spaun Franz Schubert den andächtigen Zuhörern seine neueste Weise vorspielt: es ist kein referierendes Bild, sondern der Vorgang ist in die poetische Welt hineingesteigert — dem Dichter wird alles Dichtung!

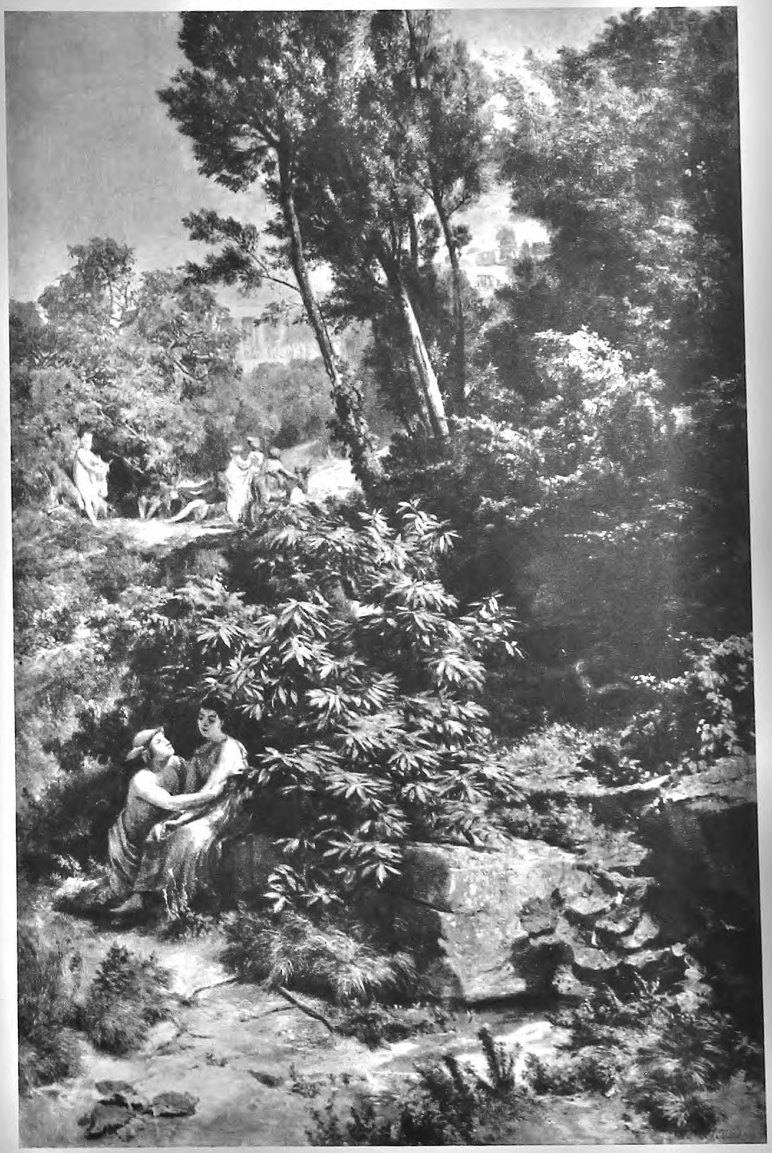
Unwillkürlich denkt man vor Schwinds Bildern an Lieder und lyrische Märchen in „Des Knaben Wunderhorn" — hier wie bei Schwind webt Poesie auch um die Dinge der dickesten Prosa: die Art, an ein Ding heranzutreten, es anzuschauen und auszuformen, ist ungewöhnlich, poetisch, bezaubernd. Es geschieht nichts um des Effektes willen, sondern köstliche Naivität in urtümlicher Frische weht darüber hin, schwingt hier wie dort. Die Stimmung ist die gleiche: mannhaft ist sie und zugleich zart wie ein Frauen-



Arnold Böcklin — Der Eremit



Arnold Böcklin — Liebesfrühling

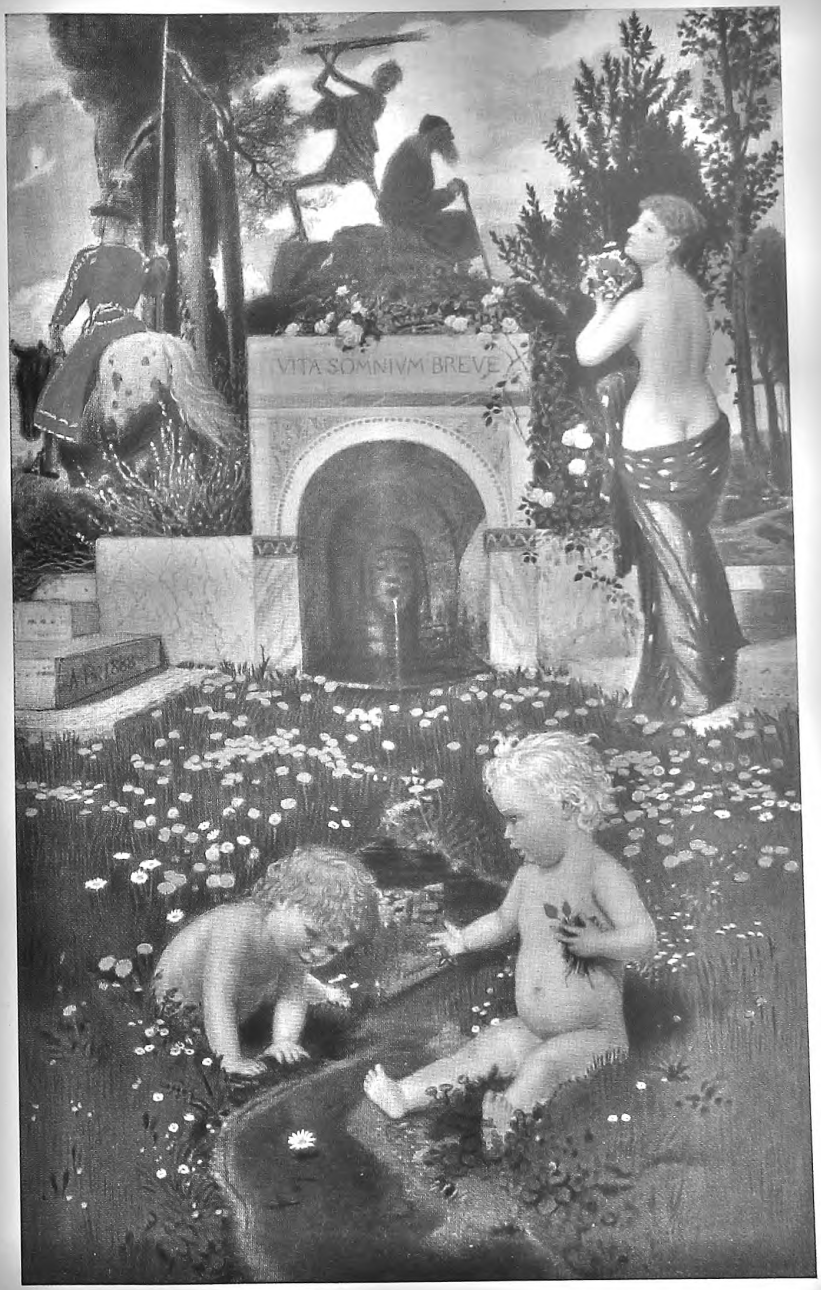


Arnold Böcklin — Die Götter Griechenlands



Arnold Böcklin — Die Hochzeitsreise

lied, tannenduftig und waldfeucht, vertraut und doch unendlich weit entrückt in eine Märchenvergangenheit von unwiederbringlicher Glückseligkeit und Hoheit. Es drückt sich darin aus, daß es Schwind nicht leicht nahm mit seiner Kunst. Auch bei einem scheinbar mit spielerischer Leichtigkeit hingemalten Bildchen, bei dem er allen Schweiß der Arbeit säuberlich verwischt hatte, so daß der Außenstehende meinen kann, Schwind müsse es ein wahres Vergnügen gewesen sein, eine Leinwand mit solchen anmutigen Schildereien zu füllen, auch da war es ihm heilig ernst, auch da verließ ihn trotz der Leichtigkeit des



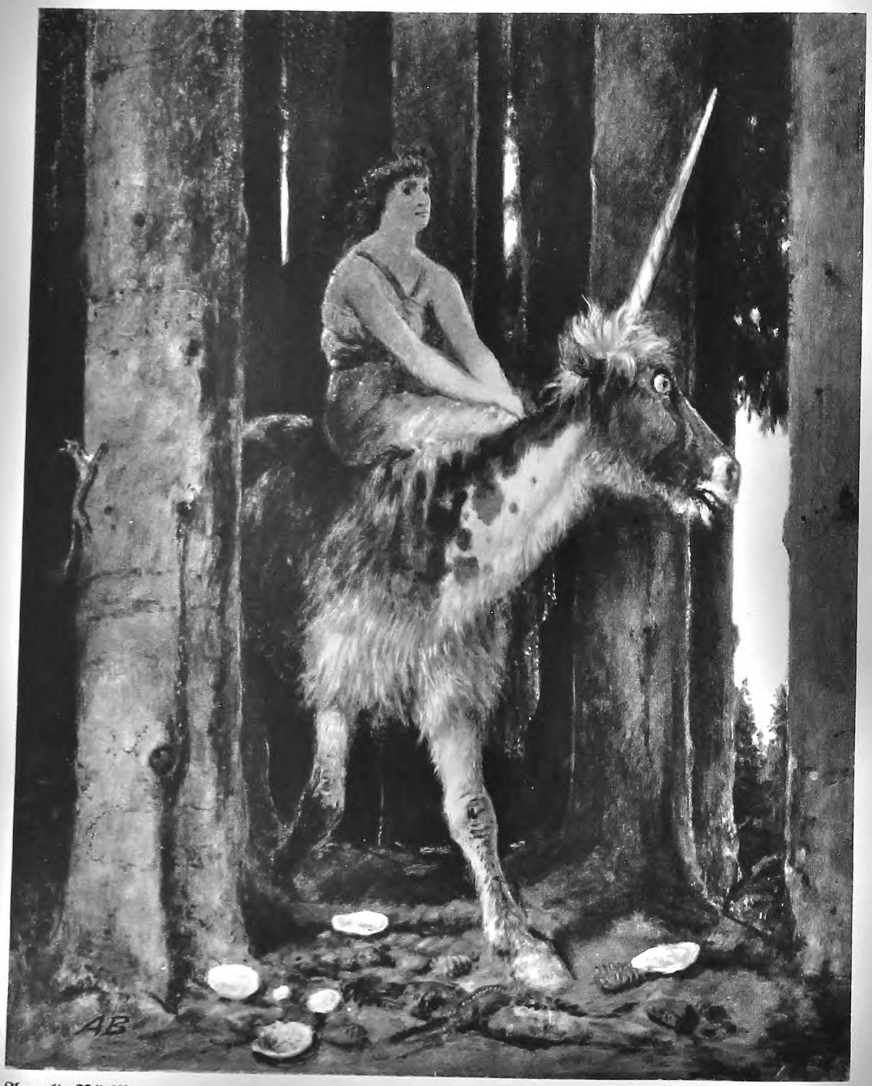
Arnold Böcklin

Vita somnium breve

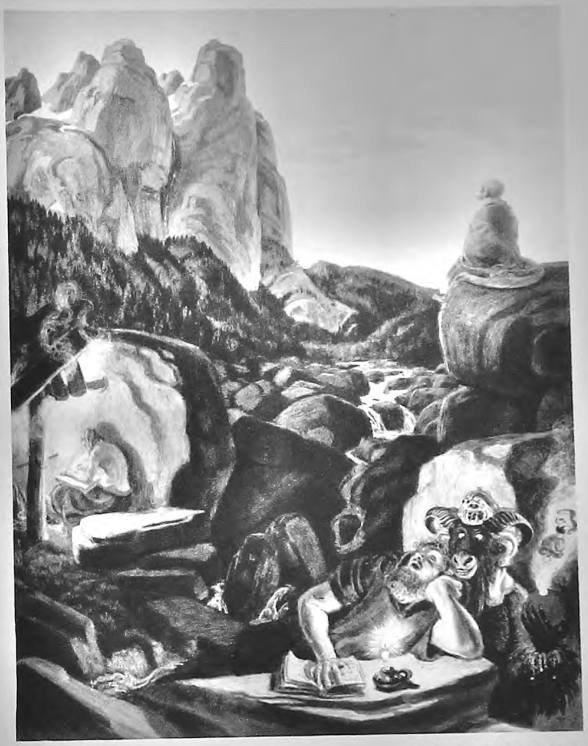
Schaffens keinen Augenblick der hohe Respekt, den er vor der Kunst besaß. Sie ist „ein aristokratisches Ding", sagte er einmal, und er war darum besonders erbost, als ihm die den Impressionismus ankündigende Bemerkung eines Kritikers zu Ohren kam, es werde kein Wert darauf gelegt, daß ein Bild etwas Besonderes „vorstelle", Malerei sei alles. Zu dieser Anschauung sich zu bekennen, war Schwind unmöglich, nicht weil er ein mäßiger Kolorist gewesen ist, sondern weil sich seine Weltanschauung dagegen stemmte, daß die Technik die Phantasie sollte überwältigen dürfen. Es war ihm ebenso unmöglich, sich dem Internationalismus der Malerei hinzugeben, Rezepten zu folgen, um seine Bilder feurig und interessant zu machen. Lieber blieb er karg, vor allem aber deutsch, auch in dieser malerischen Kargheit. Ein Deutscher war er bis zum letzten Atemzug, ein Deutscher der österreichischen Spielart, Optimist, Ja-Sager zum Leben, voll Glauben an die Welt, an die Mitmenschen und an sich selbst, treu seiner über alles geliebten Kunst.



Arnold Böcklin — Muse des Anakreon



Arnold Böcklin — Schweigen im Walde



Albert Welti — Die drei Eremiten

Als man Wilhelm von Kobell (1766—1855) wieder entdeckte, war es seiner Luftmalerei wegen. Es geschah gelegentlich der Berliner Jahrhundertausstellung in Berlin 1906, und alle Entdeckungen jener Zeit erfolgten eben unter dem Gesichtspunkt des Technischen. Man glaubte wunderwas geleistet zu haben, als man den feinen Alt-Münchner Maler, der aus der Pfalz in die Isarstadt noch vor deren Erweckung durch Ludwig den Ersten gekommen war, von dem Verdacht der „stofflichen Malerei" befreite. Man rühmte an ihm, mit seiner weiträumigen Landschaftsauffassung, mit seiner Meisterschaft, atmosphärische Vorgänge bildlich darzustellen, habe er C. D. Friedrichs Absichten mit der Unbewußtheit und Unbefangenheit des Genies erfüllt. Gut — aber man übersah dabei Kobells Seelenhaftigkeit, man übersah die idyllische Innigkeit, die

Schlichtheit seiner Kunst, sein Biedermeiertum im besten Sinn, das ihn zu einem der Vorläufer Karl Spitzwegs macht.

Wenn hier Kobell und Spitzweg zusammengestellt sind, ist es nicht eine aus stofflichen Gründen hergeleitete Willkürlichkeit. Auch in Hinsicht auf das Kolorit und die reine Malerei läuft die Entwicklungslinie von Kobell weiter zu Spitzweg. In Spitzweg ist, wie in Kobell, die Freude an Luft und Sonne, er ist nicht nur Poet, sondern ein ganz großer Maler. Karl Spitzwegs (1808—1885) liebenswerte, altmünchnerische Gestalt steht wie eine heitere Person in dem gewaltigen Drama der deutschen Kunst. Ein Gefühl des Behagens strömt von ihm aus. Der Mensch und Künstler Spitzweg erscheint wie ein freundlicher Stern, der durch nächtliches Gewölk blinkt: es wird einem so eigen warm ums Herz, wenn sein Name aufgerufen wird, und es ist, als sollte nun eine Stunde ungetrübten Genusses anheben.

Und doch ist die Zeit vorbei — es ist gut, daß sie vorbei ist! —, die in Spitzweg nichts anderes sah als den malerischen Humoristen, die nur den schnurrigen Inhalt der Bilder Spitzwegs gelten ließ und die unerhörte malerische Qualität seiner Gemälde verkannte oder übersah. Seine Landschaftskunst mit dem unsagbar zarten Duft eines bis zum letzten Rest in den technischen Ausdruck übergegangenen Naturgefühls, mit dem sensibelsten Eingehen auf Intimität, steht hinter den Leistungen der Maler von Barbizon nicht zurück: was sie diesen überlegen macht, ist der Überschuß an Empfindungsinnigkeit ohne Sentimentalität.

Ein spaßhafter und ein wehmütiger Zug geht durch Spitzwegs Bilder. Zusammengefaßt auf den gemeinsamen Nenner des Weltanschauungshumors, wissen sich die beiden Elemente zu vertragen. Eine entfernte Ähnlichkeit in der Klangfarbe verbindet Spitzwegs Humor mit Gottfried Kellers dichterischer Art und menschlichem Wesen. Die Wehmut Spitzwegs liegt im mitleidigen Lächeln, im Verstehen der Schnurren und Schrullen anderer, weil er selbst ein Eigenbrötler war, sie liegt in dem Abschiednehmen vom biedermeierlichen Philistertum, das er liebte, weil es ein Teil seines eigenen Wesens war.

Duft des Märchens und breitspurige Biedermeierbehäbigkeit hat Spitzweg zu einer Einheit zusammengepackt und sich dabei nicht nur als Maler höchsten Grades erwiesen, er erscheint auch als feinsinniger, humorbegnadeter Poet. Im Tiefsten seines künstlerischen Wesens ist er aber wohl Realist — der poetische Zug ist ein hinzutretendes, kein bestimmendes Moment. Seine Bilder haben das Fesselnde und Sonderbare, daß sie den Betrachter zum Mitdichten, zum Hineinsehen eines poetischen Zuges zwingen. Ihr poetischer Gehalt liegt nicht so unbedingt greifbar an der Oberfläche, sie sind nicht erzählend im Sinne der Genrebilder, die zu Spitzwegs Zeit in München und Düsseldorf massenhaft gemalt wurden: ihre Poesiehaftigkeit, die sich durch die bürgerlich-unphantastische Realistik erst hindurchkämpfen muß, ist darum nicht minder köstlich, ihre Stimmung von heiterster Idyllenhaftigkeit.



Die Königstöchter

Albert Welti

Spitzweg ist in seiner Art von keinem seiner Zeitgenossen erreicht worden, wenn es auch bis auf diesen Tag nicht an Nachahmern fehlt. Aber wie seine malerische Qualität eben nur dem Genie zugänglich ist, so ist es auch mit seinem tief in seinem Menschentum verankerten künstlerischen Empfinden, mit seiner Weltanschauung bestellt.

Naturen, die der seinigen nicht fremd waren, die ihm gleichen in ihrer abgeklärten stimmungsvollen Weltanschauung, mit der sie in das Feierabendglück des Bürgers und des Landmanns hineinblicken, kann man aus den Schöpfungen des jung verstorbenen Rheinländers Hugo Ludwig Becker (1833—1868) und des Schwaben Theodor Schüz (1830—1900) erkennen, die beide dann ihr Bestes gaben, wenn sie die Poesie ländlicher Arbeit mit der Perspektive der Naturverbundenheit oder dem Sonntagsfrieden des Dorfs zum Ausgangspunkt ihrer Bilder nahmen.

An Rang und Leistung steht keiner der gleichzeitigen deutschen Künstler, die in die Runde der poetischen Maler gehören, Spitzweg näher als Ferdinand Georg Waldmüller (1793—1865), der Wiener Gastwirtssohn aus dem Tiefen Graben, ein Mann also, der ähnlichem bürgerlichen Milieu entstammt wie der Münchner Spezereihändlerssohn und mit ihm eins ist in der fröhlich-sinnlichen süddeutschen Weltanschauung. Waldmüller legte sich im Thematischen seiner Kunst auf kein Programm fest; er malte Porträts, Anekdoten, historische Bilder und sogar Firmenschilder. Der echte Poet aber, als den wir ihn in diesem Zusammenhang verehren, ist der Landschaftsmaler Waldmüller. Denn am liebsten wandte er sein großes technisches Können, das sich mit einem leidenschaftlichen Naturgefühl verband, an Landschaften poetischen Charakters: den Zauber des Freilichts, das er mit verblüffender Selbstverständlichkeit auf seine Leinwanden dirigierte, stellte er in den Dienst einer anmutigen Stimmung. Wie es seinem ewig jungen Wesen entsprach, malte er voll unerschöpflicher Freude den Frühling und den jungen Sommer. Schüchtern belaubte Äste in zartgelben bis saftgrünen Tönen heben sich silhouettenhaft vom tiefblauen Himmel ab. Selige Frühlingspracht im Wiener Prater! Man glaubt eine Lerche trillern zu hören. Eine Fülle brünstigen Naturgefühls ist ausgegossen: die Stimmung ist erlebt. Kinder oder junge Liebesleute mit heiter blitzenden Augen, glücklich über die frohe, junge Zeit und über die schöne Sonne, beleben diese Bilder. Zuweilen nimmt der liebe, lustige Meister seine Geschöpflein bei der Hand und führt sie weiter hinaus, zum Kahlenberg oder in den Wienerwald, wo es Veilchen und später Maiglöckchen gibt, jubelnd begrüßt von den jugendlichen Pflückerinnen. Wie der Duft der Waldblumen weht einem die Stimmung entgegen aus diesen Bildern. Man kann sich der Erkenntnis nicht verschließen, daß die bürgerliche Romantik, die in diesen Bildern Waldmüllers beschlossen ist, dieses geheimnisvolle Weben und Dichten um Dinge und Geschehnisse der nächsten Nähe der Ausfluß einer herzlichen Naturpoesie ist, die sich ihrerseits auf heitere Weltanschauung, auf unverwüstliche Freude am Leben in der alten Wiener Weise gründet.



Albert Welti

Der Hochzeitsabend



Hans Thoma — Der Mondgeiger

Um den Sammler Adolf Friedrich von Schack steht eine kleine, hochgemute Schar deutscher Künstler, die dem poetischen Moment in der deutschen Malerei ergeben sind und sich darin mit ihrem Mäzen treffen. Schack sammelte von Werken älterer Künstler, was in der Richtung der Spät-Romantik ging, also vorab Werke Schwinds, Führichs und Steinles, von dem er freilich nicht die schönsten Märchenbilder seiner früheren Zeit gewinnen konnte, wohl aber den „Türmer" und die „Loreley", die von der Großartigkeit pathetischer Geste sind und des Meisters Wesen charakteristisch ergänzen hin zu seiner Märchenwelt um die zärtliche Geschichte von „Schneeweißchen und Rosenrot" und um die romantische Novellistik, wie sie in der altertümelnden, trauten „Chronika eines fahrenden Schülers" sich manifestiert.

Es war aber nicht die Absicht Schacks, nur Werte der Vergangenheit zu sammeln und sich nur zu jenen Meistern und Werken zu bekennen, deren Geltung feststand, die schon historisch geworden waren. Wie er den fast vergessenen Bonaventura Genelli wieder ins Licht rückte und den noch unbekannten Bildnismaler Franz Lenbach emporhob,



Hans Thoma

Taunuslandschaft



Hans Thoma — Offenes Tal

so hat er sich auch als ein echter Mäzen um Künstler bemüht, deren Leistungen damals als problematisch galten, deren Namen aber heute in hellstem Glanz erstrahlen, die in aller Welt, wo Kunstfreunde leben, gleiche Anerkennung genießen: um Arnold Böcklin (1827—1901), um Anselm Feuerbach (1829—1880), um Hans v. Marées (1837—1887).

In den Umkreis der Malerpoeten gehören alle drei, wenn auch nicht in dem Sinn, daß sie dem Malerpoetentum wesentlich verbunden wären wie die Romantiker, denn Gedanken der rein-malerischen Richtung in der Malerei konnten schließlich alle drei nicht ausschalten, am wenigsten Marées, dessen Kunst und Leben dem Ringen um neue Formen galt und gehörte: dem Experiment, einen Weg aus der Erstarrung ins Freie zu finden. Ähnlich ging Anselm Feuerbachs gigantischer Kampf gegen bestehende Mächte der Kunst vor sich: beiden blieb aber die Erfüllung, die sie sich erträumt, versagt; beide starben vereinsamt, fern der Heimat, im Süden, wo sie wie die Nazarener und Südromantiker die Bestätigung ihres Kunsttraumes erhofft hatten.

Feuerbachs brennender Wunsch war es gewesen, das Monumentalbild alter Größe, sei es als Fresko oder auf der Leinwand, wieder erstehen zu lassen: ein oft zutage tretendes Unvermögen im Technischen hinderte ihn daran. Darum darf man vielleicht die idyllischen Bilder, die er für den Grafen Schack malte, zumal die Arbeiten kleineren



Hans Thoma

Frühling

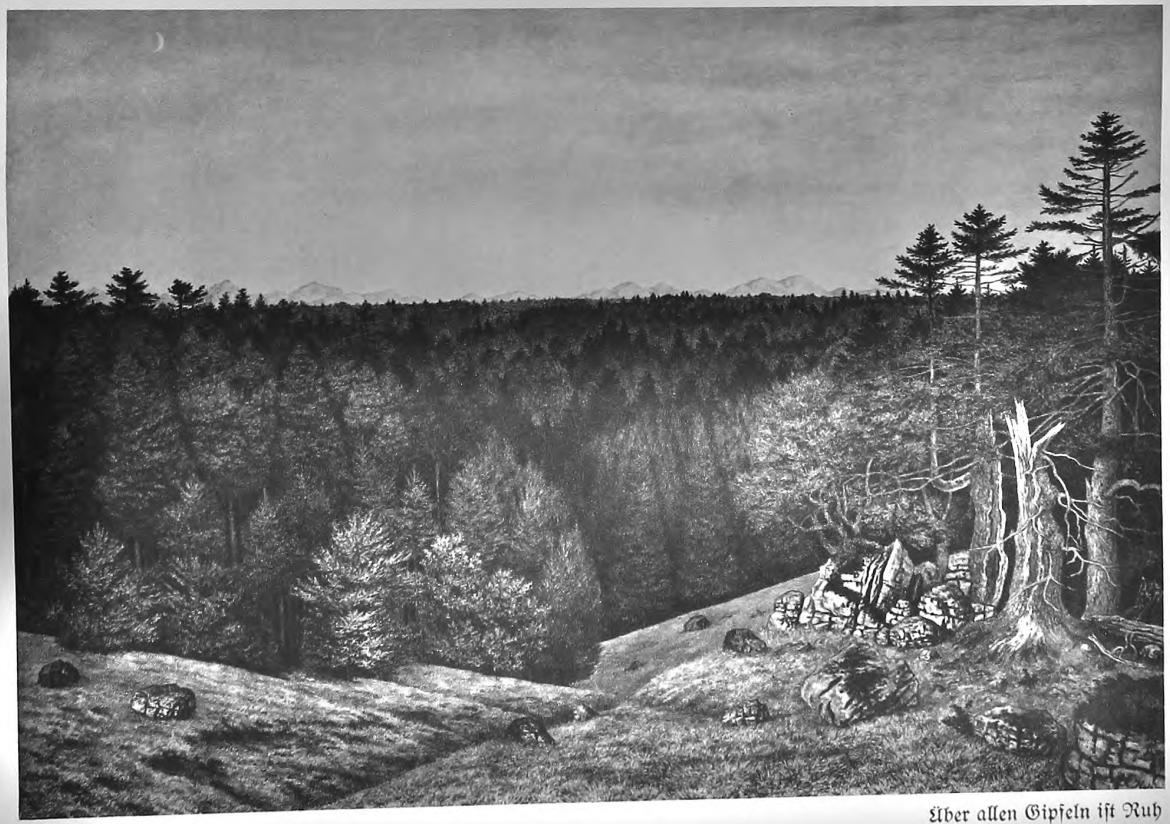
Ausmaßes, seinen übergewaltigen und gewaltsamen Titanenstürzen und Amazonenschlachten vorziehen. Die Idylle bei Schack: die Mutter, die mit ihren Kindern am Brunnen sitzt und wie eine Übersetzung der irdischen Liebe Tizians in unsere Zeit anmutet, oder das Bild der Nymphe, die singende Kinder im Wald belauscht, gehören zu den poetischen, zu den liedhaft-lyrischen Schöpfungen der deutschen Malerei, und so stehen sie mit Recht in diesem Zusammenhang, wenn auch die Richtung Feuerbachs sonst mehr ins Epische, ins Gigantische weist.

Von Böcklin ist schon gesagt worden, daß man ihm das Programmbild des Malerpoetentums, die Allegorie „Malerei und Dichtkunst" verdankt. Der große Schweizer, der Sohn der Humanisten- und Holbein-Stadt Basel, war ein bewußter Malerdichter. Daraus erklärt sich auch, daß man an seinem Werk unendlich viel auszusetzen hatte und herummäkelte, als der Impressionismus hochstieg. Wer wollte die „Muse des Anakreon" vernehmen, als die Romane Zolas die Welt beherrschten! Erst lange nach Böcklins Tod ist ihm, der trotz allem „Meister jeglichen Geschickes" war, wie ihn sein Freund Gottfried Keller rühmte, wieder Gerechtigkeit zuteilgeworden. Die großen Ausstellungen gelegentlich seines hundertsten Geburtstags, die in Basel und Berlin veranstaltet wurden, waren etwas wie eine „Rettung". Böcklin freilich hätte darüber gelacht. Er hatte sich nie beirren lassen. Von Widerspruch und Hohn wurde er so wenig berührt wie von Erfolg und Zustimmung. Er glich auch darin einem Wesen aus ferner, verklungener Zeit. Mit den Menschen seiner Umgebung stimmte er schlecht zusammen, und er trug auch schwer an eigener Last. Aber wer war zu jeder Stunde und in jedem Werk Künstler bis zum Äußersten.

Er war der Pan. Unbeirrt blies er, hoch über dem Lärm der Menge und des Tages, seine Syrinx, und als sie seiner müden Greisenhand entglitten war, glaubte man ihren Ton noch lange zu hören, leise herübergetragen zu uns durch laue Luft aus sphärischer Weite. Hier war Künstler und Dichter eins geworden.

*

Zu den Meistern um Schack hätte Albert Welti (1862—1912), der Schweizer, Schüler, treuester Jünger und Gesinnungsgenosse seines Landsmanns Böcklin, so gut gepaßt wie der als ehrwürdige Patriarchengestalt auf unsere Zeit gekommene Schwarzwälder Hans Thoma (1839—1924). Welti, der zugleich ein ausgezeichneter Radierer war und auf diesem Felde sein Größtes, Gedankenvollstes und Reinstes gab, gemäß dem Goethewort aus „Wilhelm Meister", daß große Gedanken und ein reines Herz das seien, was ein Künstler von Gott erbitten solle, hat als Maler einige Bilder gestaltet, die in der leuchtenden Kraft ihrer Farbe ebenso ungewöhnlich sind wie in ihrem poetischen Gehalt: ihre Stimmung ist wechselnd zwischen Glut und Milde, zwischen Hoheit und Laune, sie reicht von der hohen Geisterwelt bis zum behaglichen Biedermeiertum aus Spitzwegs Geist. Wenn ich ihm hier Adam Adolf Oberländer (1845—1923) anschließe, den großen Humoristen, den unermüdlichen, einfallsreichen Illustrator der



Karl Haider

Über allen Gipfeln ist Ruh

„Fliegenden Blätter", so geschieht es nicht, weil der Vergleich zu Welti als eines gleichfalls vom Graphischen ausgehenden Malers naheliegt, sondern weil Oberländer trotz des satirischen Elements in seinem Schaffen ebenso mit Märchenseligkeit erfüllt war wie Welti, und weil auch er mit Laune über der Welt und ihrem Treiben stand.

Karl Haider (1846—1912), der Maler der oberbayerischen Landschaft und ihrer kernigen Bewohner, die er lyrisch und bedeutend, aber nie sentimentalisierend schaute und malte, gehört wie Hans Thoma, der im Tiefsten seiner Kunst ein Bauernmaler ist und diesen Grundzug glücklich in seine poetisch-religiösen Darstellungen hereinträgt, zu den Meistern, die eine Brücke schlagen zu jener Richtung der Malerei Deutschlands, die sich um und auf Wilhelm Leibl aufbaut, die also in Tatsächlichkeit und Wirklichkeit wurzelt. Sie sind wohl in ihrem ursprünglichen Wesen poetisch gerichtet; machten sie auch einmal Konzessionen an die Technik, so blieben sie doch der großen Idee ihres Schaffens getreu. Jene Verbindung aber, die sie schufen über den Berg hinüber, zu den Realisten, wurde der ganzen deutschen Kunst nutzbar: sie verbreitet auch dort Licht und Schimmer und Poesie, wo sonst Alltag und Feierlosigkeit herrschen müßten.



Karl Haider — Junge mit Dackel



Adolf Adam
Oberländer

Der
Einsiedler

Künstler und Abbildungen

		Abb. Seite
Becker, Ludwig Hugo		
Geboren am 19. Juli 1833 in Wesel, gestorben am 25. Dezember 1868 in Düsseldorf. Schüler von Schirmer und Gude an der Düsseldorfer Akademie. Tätig in der Normandie und in der Schweiz.		
Sonntagsmorgen.	Privatbesitz, Koblenz	75
Blechen, Karl		
Geboren am 29. Juli 1798 in Kottbus, gestorben am 23. Juli 1840 in Berlin. Kam von der Kaufmannschaft zur Malerei. Schüler der Berliner Akademie. Vorübergehend Theatermaler in Berlin, seit 1831 ebendort Professor an der Akademie.		
Badende Mädchen.	Nationalgalerie, Berlin	46
Ruine mit Eule.	Privatbesitz, Wiesbaden	48
Verschneites Tal.	Nationalgalerie, Berlin	49

Böcklin, Arnold — Abb. Seite

Geboren am 16. Oktober 1827 in Basel, gestorben am 16. Januar 1901 in Fiesole bei Florenz. Schüler der Düsseldorfer Akademie unter Schirmer. Tätig in Düsseldorf, Brüssel, Paris, Rom, München, Weimar, Basel, Florenz.

Maipfeifen.	Sammlung O. Reinhart, Winterthur	100
Der Eremit.	Nationalgalerie, Berlin	101
Liebesfrühling.	Gemäldegalerie, Dresden	102
Die Götter Griechenlands.	Privatbesitz, Berlin	103
Die Hochzeitsreise.	Privatbesitz, Dresden	104
Muse des Anakreon.	Aargauischer Kunstverein, Aargau	105
Schweigen im Walde.	Museum, Posen	106
Vita somnium breve.	Museum, Basel	Farbtafel

Carus, Carl Gustav

Geboren am 3. Januar 1789 in Leipzig, gestorben am 28. Juli 1869 in Dresden. Er war Arzt und Naturforscher, betrieb die Malerei als hochbegabter Dilettant. Seine „Briefe über Landschaftsmalerei" sind eine Programmschrift der deutschen Romantik.

Blick ins weite Land.	Museum Folkwang, Essen	40
Beschneite Tannen.	Ludwigsgalerie, München	41
Abendstimmung im Schilf.	Museum Folkwang, Essen	42
Friedhof auf dem Oybin.	Museum der bild. Künste, Leipzig	43

Engert, Erasmus

Geboren 1796 in Wien, gestorben am 14. April 1871 daselbst. Schüler der Wiener Akademie. 1857 Direktor der Belvederegalerie.

Wiener Vorstadtgarten.	Nationalgalerie, Berlin	78

Feuerbach, Anselm

Geboren am 12. September 1829 in Speyer, gestorben am 4. Januar 1880 in Venedig. Schüler der Düsseldorfer Akademie unter Schadow, unter Rahl in München. Tätig in Antwerpen, Paris, Rom, Wien, Venedig.

Mutter mit Kindern.	Schackgalerie, München	94
Eine Nymphe belauscht Kinder.	Schackgalerie, München	95

Fohr, Karl Philipp

Geboren am 26. November 1795 in Heidelberg, ertrunken im Tiber in Rom am 29. Juni 1818. Schüler von Nottmann sen. in Heidelberg und von Issel in Darmstadt, sowie der Münchner Akademie. Seit 1816 in Rom, wo er sich Koch und den Nazarenern anschloß.

Der Klingel im Murgthal.	Privatbesitz, Berlin	12
Rückkehr von der Jagd.	Schloßmuseum, Darmstadt	13
Die Kaskatellen von Tivoli (Teilstück)	Städelsches Kunstinstitut, Frankfurt	14
Romantische Landschaft.	Schloß-Museum, Darmstadt	Farbtafel

Friedrich, Caspar David

Geboren am 5. September 1774 in Greifswald, gestorben am 7. Mai 1840 in Dresden. Entscheidender Aufenthalt 1794—1798 in Kopenhagen. Seitdem in Dresden, wo er seit 1824 als Akademieprofessor wirkte. Bekanntschaft mit Ph. O. Runge, Ferd. v. Olivier, J. Chr. C. Dahl und den literarischen Romantikern, besonders Tieck, Novalis, Kleist, Brentano.

Die Lebensstufen.	Museum der bild. Künste, Leipzig	31
Elbsandsteingebirge.	Galerie des 19. Jahrh., Wien	32

Friedrich, Caspar David ferner:

		Abb. Seite
Kreuz im Gebirge.	Gemäldegalerie, Dresden	33
Zisterzienserkloster bei Eldena.	Nationalgalerie, Berlin	34
Landschaft mit dem Regenbogen.	Museum, Weimar	35
Frühschnee.	Kunsthalle, Hamburg	37
In Betrachtung des Mondes.	Gemäldegalerie, Dresden	38
Weide im Mondlicht.	Museum Folkwang, Essen	39
Böhmische Landschaft.	Gemäldegalerie, Dresden	Farbtafel
Kreidefelsen auf Rügen.	Sammlung O. Reinhart, Winterthur	Farb. Umschlagbild

Führich, Joseph von

Geboren am 9. Februar 1800 in Kratzau (Nordböhmen), gestorben am 13. März 1876 in Wien. Seit 1819 Schüler der Akademie Prag. 1827—1829 in Rom unter dem Einfluß Overbecks. Tätig seit 1834 in Wien, wo er 1840 an die Akademie berufen wurde.

Heilige Familie.	Städt. Galerie, Nürnberg	19
Marias Gang über das Gebirge.	Galerie des 19. Jahrh., Wien	20

Haider, Karl

Geboren am 6. Februar 1846 in München, gestorben in Schliersee am 29. Oktober 1912. Schüler der Münchner Akademie. Freundschaft mit Leibl und Hans Thoma. Tätig meist in Oberbayern, zuletzt in Schliersee.

Über allen Gipfeln ist Ruh.	Neue Staatsgalerie, München	117
Junge mit Dackel (Zeichnung).	Privatbesitz	118

Kersting, Georg Friedrich

Geboren am 30. Oktober 1783 in Güstrow, gestorben am 1. Juli 1847 in Meißen. Studien in Kopenhagen und Dresden. 1816—1818 in Warschau. Seit 1818 Leiter der Malereiabteilung der Porzellan-Manufaktur in Meißen.

Kinder am Fenster.	Privatbesitz	44
Mädchen vor dem Spiegel.	Schlesw.-Holst. Kunstverein, Kiel	45

Kobell, Wilhelm von

Geboren am 6. April 1766 in Mannheim, gestorben am 15. Juli 1855 in München. Studierte in Mannheim und Paris, kam mit seinem Vater Ferdinand Kobell unter Karl Theodor nach München, wo er sich vor allem der Schlachtenmalerei zuwandte und als Akademieprofessor eine weitreichende Tätigkeit entwickelte.

Nach der Jagd.	Städt. Galerie, München	84
Die Furt.	Gemäldegalerie, Kassel	85

Koch, Joseph Anton

Geboren am 27. Juli 1768 in Obergiebeln in Tirol, gestorben am 12. Januar 1839 in Rom. Er war Schüler der Karlsschule in Stuttgart. 1791 floh er nach Straßburg, war 1792—1794 in der Schweiz tätig und lebte und wirkte seit 1795 in Rom, das er mit Ausnahme eines Aufenthalts in Wien (1812—1815) bis zu seinem Tode nicht mehr verließ.

Lauterbrunner Tal.	Museum, Dessau	2
Der Schmadribachfall.	Museum der bild. Künste, Leipzig	3
Ruth auf dem Acker des Boas.	Ferdinandeum, Innsbruck	4
Tiberlandschaft.	Nationalgalerie, Berlin	5
Römische Landschaft.	Museum Folkwang, Essen	6

Oberländer, Adam Adolf

Abb. Seite

Geboren am 1. Oktober 1845 in Regensburg, gestorben am 29. Mai 1923 in München. Tätig in München, wo er nur kurze Zeit der Piloty-Schule an der Akademie angehörte, sich dann hauptsächlich als vielgefeierter Zeichner der „Fliegenden Blätter" betätigte, aber auch als Maler Geltung gewann.

Der Einsiedler.	Privatbesitz	119

Olivier, Johann Heinrich Ferdinand von

Geboren am 1. April 1785 in Dessau, gestorben am 11. Februar 1841 in München. Studien in Dessau, Dresden und Paris. Seit 1811 in Wien, wo er J. A. Koch nahetrat. Seit 1828 in München, wo er 1833 die Professur der Kunstgeschichte an der Akademie übernahm.

Hubertus (Teilstück).	Prinz Aribert von Anhalt, Dessau	7
Ruhe auf der Flucht.	Museum Folkwang, Essen	8
Ein Kapuzinerkloster bei Salzburg.	Museum der bild. Künste, Leipzig	9
Weingarten in Olevano.	Nationalgalerie, Berlin	11
Salzburgische Landschaft.	Gemäldegalerie, Dresden	Farbtafel

Overbeck, Johann Friedrich

Geboren am 3. Juli 1789 in Lübeck, gestorben am 12. November 1869 in Rom. 1806 bis 1810 an der Wiener Akademie, seit 1810 in Rom, wo er sich mit Pforr und anderen Freunden im Kloster San Isidoro niederließ, weshalb sein Kreis „Die Klosterbrüder von San Isidoro" genannt wird. In Rom bildete er das Oberhaupt der „Nazarener".

Ostermorgen (Teilstück).	Städt. Kunstmuseum, Düsseldorf	18

Rayski, Ferdinand von

Geboren am 22. Oktober 1807 in Pegau (Sachsen), gestorben im November 1890 in Dresden. Tätig in Dresden.

Schloß Bieberstein.	Schloß Bieberstein bei Nossen	80
Schloß Reinsberg.	Schloß Bieberstein bei Nossen	81
Der Strolch.	Schloß Rohoncz	83

Rethel, Alfred

Geboren am 15. Mai 1816 in Diepenbend bei Aachen, gestorben am 1. Dezember 1859 in Düsseldorf. Schüler der Düsseldorfer Akademie und von Veit in Frankfurt a. M. Tätig in Frankfurt und Aachen.

Der Tod als Freund (Holzschnitt).		56

Richter, Adrian Ludwig

Geboren am 28. September 1803 in Dresden, gestorben am 19. Juni 1884 in Loschwitz bei Dresden. Schüler seines Vaters, seit 1823 in Rom, wo er unter dem Einfluß von J. A. Koch und Julius Schnorr von Carolsfeld bis 1827 arbeitete. Von 1828—1835 an der Meißner Porzellanfabrik tätig, von 1836—1876 Professor an der Dresdener Akademie.

Abendandacht.	Museum der bild. Künste, Leipzig	21
Im Frühling.	Privatbesitz	22
Überfahrt am Schreckenstein.	Gemäldegalerie, Dresden	23
Rocca di Mezzo.	Museum der bild. Künste, Leipzig	24
Brautzug im Frühling (Teilstück).	Gemäldegalerie, Dresden	25
Genoveva (Teilstück).	Kunsthalle, Hamburg	26

Runge, Philipp Otto

Geboren am 23. Juli 1777 in Wolgast, gestorben am 2. Dezember 1810 in Hamburg. Studierte erst, nachdem er seinen ursprünglichen Beruf als Kaufmann aufgegeben hatte, in Hamburg, besuchte 1799—1801 die Kopenhagener Akademie. Tätig in Dresden und Hamburg. Beziehungen zu C. D. Friedrich.

		Abb. Seite
Abend.	Privatbesitz	1
Die Hülsenbeckschen Kinder (Teilst.).	Kunsthalle, Hamburg	27
„Musica", Teilstück aus „Der Morgen", 2. Fassung.	Kunsthalle, Hamburg	28
Lehrstunde der Nachtigall, 2. Fassung (Teilst.)	Kunsthalle, Hamburg	29
Arions Meerfahrt (Teilstück).	Kunsthalle, Hamburg	30

Schinkel, Karl Friedrich

Geboren am 13. März 1781 in Neuruppin, gestorben am 9. Oktober 1841 in Berlin. Der große Baumeister Berlins im ersten Drittel des 19. Jahrhunderts. Wiederholte Reisen in Italien und Frankreich, die ihn auch malerisch befruchteten. Tätig in Berlin.

Landschaft mit Trauerweide.	Nationalgalerie, Berlin	53
Landschaft mit Pilger.	Nationalgalerie, Berlin	54
Morgen (Italienische Seelandschaft).	Nationalgalerie, Berlin	55
„Morgen" (Rundbild).	Schinkelmuseum, Charlottenburg	57

Schnorr von Carolsfeld, Julius

Geboren am 26. März 1794 in Leipzig, gestorben am 24. Mai 1872 in Dresden. Schüler der Wiener Akademie. Ging 1818 nach Rom, wo er sich an Overbeck und Cornelius anschloß. Seit 1827 Professor an der Münchner Akademie, seit 1848 Direktor der Akademie und der Gemäldegalerie in Dresden.

Die Familie Johannes des Täufers bei der Familie Christi.	Gemäldegalerie, Dresden	15
Der Heilige Rochus verteilt Almosen (Ausschnitt).	Museum der bild. Künste, Leipzig	17
Blick vom Gaisberg auf Salzburg.	Gemäldegalerie, Dresden	Farbtafel

Schüz, Theodor

Geboren am 26. März 1830 in Nusringen (Württemberg), gestorben am 17. Juni 1900 in Düsseldorf. Schüler der Suttgarter Kunstschule und der Münchner Akademie.

Mittagsruhe bei der Ernte.	Gemäldegalerie, Stuttgart	76
Gesellschaft im Freien.	Privatbesitz	77

Schwind, Moritz von

Geboren am 21. Januar 1804 in Wien, gestorben am 8. Februar 1871 in München. Studien an den Akademien von Wien und München, Reisen in Italien. 1839—1844 lebte er in Karlsruhe, 1844—1847 in Frankfurt. 1847 Akademieprofessor in München.

Hochzeitsreise.	Schackgalerie, München	59
Käthchen von Heilbronn.	Städt. Kunstmuseum, Düsseldorf	60
Die Rose.	Nationalgalerie, Berlin	61
Landpartie im Leiterwagen.	Privatbesitz, Wien	62
Hochzeitsreise aus der „Symphonie".	Neue Pinakothek, München	63
Ein Reiter blickt ins Tal zurück.	Schackgalerie, München	64
Kaiser Max auf der Martinswand.	Galerie des 19. Jahrh., Wien	65
Zwei Einsiedler.	Privatbesitz, München	66
Der Ritt Kunos von Falkenstein.	Städt. Museum, Leipzig	68

Specter, Otto — Abb. Seite

Geboren am 9. November 1807 in Hamburg, gestorben am 29. April 1871 ebenda. Zuerst in der Lithographischen Anstalt seines Vaters tätig; weiter gebildet unter Einfluß von Kauffmann und den Gebrüdern Gensler.

Kirchgang bei Alt-Rahlstedt.	Kunsthalle, Hamburg	50

Spitzweg, Carl

Geboren am 5. Februar 1808 in München, gestorben am 23. September 1885 ebenda. Bildete sich selbst unter Einfluß von Ed. Schleich. Reisen in Frankreich.

Der arme Poet.	Neue Pinakothek, München	86
Der verliebte Provisor.	Privatbesitz	87
Waldidylle.	Privatbesitz	89
Ein Besuch.	Privatbesitz	90
Der Nachtwächter.	Privatbesitz	91
Gedanken sind zollfrei.	Privatbesitz	92
Bergidyll.	Privatbesitz	93
Ständchen.	Schackgalerie, München	Farbtafel

Steinle, Eduard Jakob von

Geboren am 2. Juli 1810 in Wien, gestorben am 18. September 1886 in Frankfurt a. M. Schüler der Wiener Akademie. Tätig in Rom, seit 1843 in Frankfurt.

Schneeweißchen und Rosenrot.	Städelsches Kunstinstitut, Frankfurt	97
Aus der Chronika e. fahrenden Schülers.	Privatbesitz	98
Wer das Glück hat, führt die Braut heim.	Städelsches Kunstinstitut, Frankfurt	99

Thoma, Hans

Geboren am 2. Oktober 1839 in Bernau (Schwarzwald), gestorben am 7. November 1924 in Karlsruhe. Schüler der Karlsruher Kunstschule unter Schirmer. Tätig in Düsseldorf, Paris, München, Italien, Frankfurt, Karlsruhe.

Der Mondgeiger.	Privatbesitz	112
Taunuslandschaft. (m. Gen. v. Fr. Hanfstaengl, München).	Neue Staatsgalerie, München	113
Offenes Tal.	Städelsches Kunstinstitut, Frankfurt	114
Frühling.	Privatbesitz	115
Frühlingsreigen.	Privatbesitz	Farbtafel

Waldmüller, Ferdinand Georg

Geboren am 15. Januar 1793 in Wien, gestorben daselbst am 23. August 1865. Schüler der Wiener Akademie unter Lampi. Tätig in Wien und Dresden.

Kalkbrennerei.	Ludwigsgalerie, München	70
Heimkehr.	Privatbesitz, Freiburg	71
Kinder im Wiener Wald.	Nationalgalerie, Berlin	73

Wasmann, Rudolf Friedrich

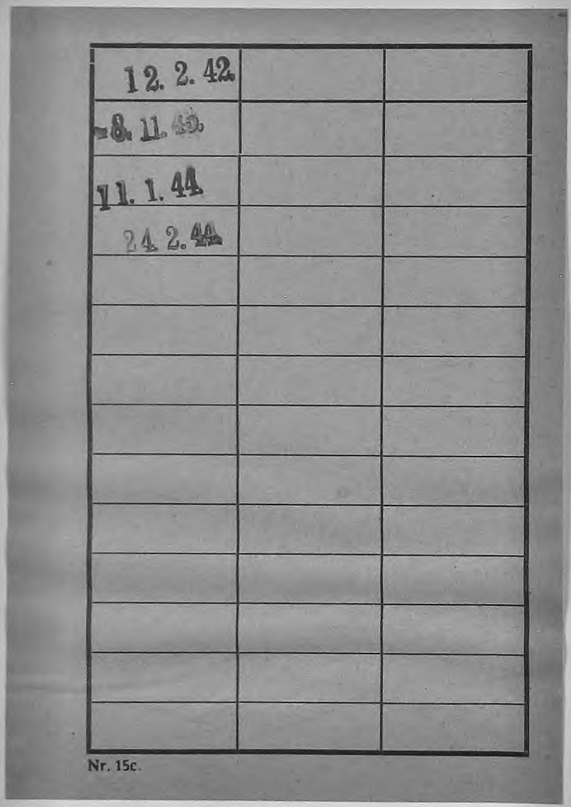
Geboren am 8. August 1805 in Hamburg, gestorben am 10. Mai 1886 in Meran. Schüler der Akademien in Dresden und München. In Tirol, Rom, Meran tätig.

Blick auf Meran am Abend.	Sammlung O. Reinhart, Winterthur	51

Welti, Albert

Geboren am 18. Februar 1862 in Zürich, gestorben am 7. Juni 1912 in Bern. Schüler Arnold Böcklins. Tätig in München und Bern.

Die drei Eremiten.	Öff. Kunstsammlung, Basel	107
Die Königstöchter.	Privatbesitz, Zürich	109
Der Hochzeitsabend.	Musée d'Art et d'Histoire, Genf	111



Nr. 15c.