Die neudeutsche Kunst.

I.

Jacob Asmus Carstens und die deutschen Klassicisten.

In der Geschichte der Völker sowohl, als auch in der Kunstgeschichte treten von Zeit zu Zeit Personen auf, deren Erscheinung sich episodenhaft ausnimmt. Der starke Wille, der sie auszeichnet, entwickelt sich aber zum Eigensinn, der viele Kräfte nutzlos verzehrt, so dass die Energie schliesslich versagt und der Fuss strauchelt, bevor das Ziel erreicht ist. Gunst und Ungunst der Parteien verbittert ihr Leben, Unterschätzung und Überschätzung ist ihr Los und unbefriedigt, der Welt grollend, scheiden sie vom Dasein.

Als eine solche fragwürdige, aber anziehende Gestalt steht Jacob Asmus Carstens in der Geschichte der neueren deutschen Kunst.

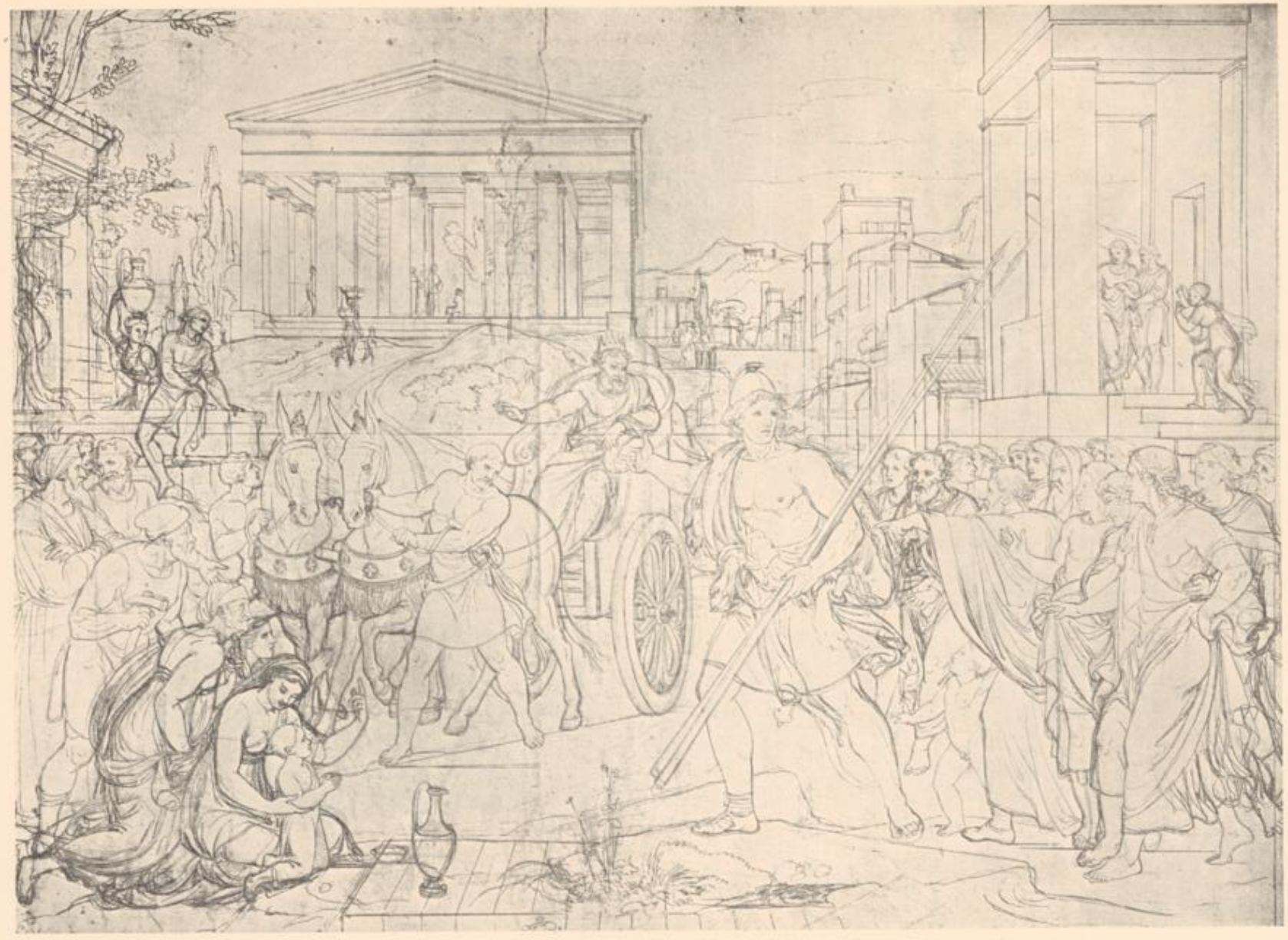
Was Raphael Mengs begonnen, den Kampf gegen Zopftum und akademische Verknöcherung, sehen wir ihn erfolgreich fortsetzen, leider aber mehr durch fremde, als durch eigene Schuld dem Irrtum verfallen, dass der Gedanke und die Auffassung in der Kunst alles, Durchbildung und Farbe aber nur Nebensachen seien.

Aber dennoch sind seine Verdienste um Hebung der deutschen Kunst so bedeutend, dass ein näheres Eingehen auf seinen Entwicklungsgang geboten erscheint.

Als der älteste Sohn eines Müllers wurde Jacob Asmus Carstens in Sankt Jürgen bei Schleswig am 10. Mai 1754 geboren und schon als Knabe beseelte ihn eine so glühende Liebe zur Kunst, dass er angesichts der Gemälde im Dome zu Schleswig unter Thränen Gott um die Kraft anflehte, einst zu seiner Ehre auch so herrliche Bilder malen zu können.

Die Mutter zeigte sich den Wünschen des Sohnes geneigt. Der Vater war früh gestorben und da auch die Lehrer nicht widersprachen, wurde beschlossen, ihn Maler werden zu lassen.

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf



116. J. A. Carstens. Jason in Kolonos. Nach einer Originalzeichnung.
Königl. National-Galerie, Berlin.

Universitäts- und Landesbibliothek Düsseldorf

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Jacob Asmus Carstens. Achilles und Priamus.

Nach einer Bleistiftzeichnung im Besitze der Königl. National-Galerie, Berlin.

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

J. A. Carstens. Die Nacht mit ihren Kindern.

Nach der Originalzeichnung im Museum zu Weimar.

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Man knüpfte mit dem damals auf der Höhe seines Ruhmes stehenden Maler Tischbein in Cassel Verbindungen an, um den Knaben bei ihm in die Lehre zu bringen, die indess scheiterten, da der „Herr Rat“ die Bedingung stellte, dass der Lehrling bei Ausfahrten als Lakai hinten auf dem Trittbrett zu stehen habe, worauf der Knabe unter keinen Umständen eingehen wollte.

Zum Glück zerschlugen sich die Verhandlungen und der Kunstdrill Tischbein'schen Zopftums wurde Carstens erspart, aber seine Wünsche auch vorläufig vernichtet, denn die Mutter starb und die Vormünder wollten vom Künstlertum nichts wissen, er wurde ohne viel zu fragen, zu einem Weinhändler in Eckernförde in die Lehre gethan.

Jede freie Stunde, die Sonntage, und manche Nacht verbrachte er hier mit Zeichnen, trotz der Ungunst der Verhältnisse sein Ziel fest im Auge behaltend, bis er endlich nach fünf qualvollen Jahren seinen Willen durchsetzte und die Erlaubnis erhielt, Maler zu werden.

117. Jos. Ant. Koch. Aus den Zeichnungen zu Dantes „Divina Comedia“. Kupferstich.

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Viel kostbare Zeit war verloren, das in technischer Hinsicht Versäumte war nie mehr nachzuholen, denn Carstens zählte bereits zweiundzwanzig Jahre, als er 1776 die Akademie zu Kopenhagen bezog.

Der akademische Zwang behagte ihm nicht, das Zeichnen nach Gyps und dem lebenden Modell war ihm zuwider, sein unbezähmbarer Eigensinn liess ihn eigene Wege suchen. Auch die Bilder, die ihn früher so gefesselt, hatten allen Reiz für ihn verloren, nichts gefiel ihm mehr ausser der Antike. Stundenlang hat er im Antikensaal gesessen und mit den Augen studiert, ohne auch nur einen Stift anzusetzen.

Über diese Zeit schreibt Carstens selbst: „Von nun an war ich fast täglich halbe Tage lang unter diesen Abgüssen, liess mich bei ihnen einschliessen und betrachtete sie unaufhörlich. Gezeichnet habe ich da niemals nach einer Antike. Ich glaubte das Nachzeichnen würde mir nichts helfen und wenn ich es versuchte, so war mir, als ob mein Gefühl dabei erkalte. Ich dachte also, dass ich mehr lernen würde, wenn ich sie so recht fleissig betrachtete und ihre Formen meinem Gedächtnisse so fest einprägte, dass ich sie nachher wieder aus der Erinnerung richtig aufzeichnen könnte; und dies war auch das Einzige, was ich nun lange Zeit trieb.

Der Unterschied gegen Mengs tritt hier springend ins Auge. Diesem war die Antike das aufgezwungene Weib, das er freien musste, bevor er zum Bewusstsein

118. Jos. Ant. Koch. Macbeth und die Hexen
Nach einem Kupferstich.

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

gekommen, dem er lediglich aus Gewohnheit anhing und treu blieb, während sie für Carstens die Jugendgeliebte bedeutete, zu der er als reifender Jüngling selbst den Weg fand, deren Schönheit ihn berauschte, die ihm Herz und Auge gefangen hielt, so lange er atmete.

Den akademischen Unterricht zu besuchen hatte Carstens sehr bald ganz aufgegeben, alle Schulung war ihm unbequem, er wollte alles nur durch Sehen lernen und seine höchste Lust war das Entwerfen von Kompositionen, die denn auch hie und da bei Liebhabern Beachtung fanden.

119. F. L. Schnorr von Carolsfeld.
Aus: Taschenbuch zum geselligen Vergnügen. Kupferstich.
Leipzig, Niemann'sche Buchhandlung 1807.

Ein verunglückter Versuch im Ölmalen, der vom Besteller zurückgewiesen wurde und der Rat einsichtiger Freunde brachten ihn endlich dazu, den Unterricht regelmässig zu besuchen, aber ohne rechten Ernst und ohne lange Dauer; denn die trotzige und rücksichtslose Parteinahme für einen bei der Preisverteilung zurückgesetzten Mitschüler, wobei er auch den eigenen, wohlverdienten Preis zurückgewiesen hatte, zog die gänzliche Verweisung von der Akademie nach sich.

Der junge Künstler war nun ganz auf sich selbst angewiesen; das väterliche Erbe war aufgezehrt und so sah er sich gezwungen, durch Portraitzeichnen sein Brod zu verdienen, was auch nicht schwer hielt, da seine in Rötel oder Pastell ausgeführten Portraits viele Liebhaber und Besteller fanden. Von der Trefflichkeit Carstens'scher Portraitzeichnungen giebt sein Selbstbildnis (Abb. 115) Kunde, dessen Original, ein Pastell, sich im Besitze der Hamburger Kunsthalle befindet.

Die Verweisung von der Akademie war Carstens besonders deshalb schmerzlich gewesen, weil ihm nun die Aussicht auf Erlangung eines Stipendiums zu einer Reise nach Italien abgeschnitten war, die er doch mit heisser Sehnsucht erstrebte. Mit aller Kraft lag er nun der Brotarbeit ob, um das ersehnte Ziel möglichst bald zu erreichen, wobei er aber seiner Leidenschaft für Kompositionen nach wie vor treu blieb und Abende wie Nächte dabei verbrachte, der geliebten Antike nachzugehen.

Endlich, im Frühjahr 1783, konnte er in Begleitung seines Bruders, der ebenfalls Maler geworden war, die Reise nach Italien antreten, die freilich nur bis Mantua führte, wo Carstens sich vier Wochen lang durch die Werke Giulio Romanos fesseln liess, die er auf seine Weise mit Eifer und voller Hingabe studierte, was ihn zweifellos bedeutend förderte und seine Anschauungen erweiterte.

Doch nur zu bald versiegten die Mittel und die Brüder sahen sich zur Rückreise gezwungen, die über Mailand ging, wo Lionardos Abendmahl besichtigt und bewundert wurde.

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Fünf Jahre lebte nun Carstens in Lübeck, wo die verhasste Portraitarbeit, wie vordem in Kopenhagen, den Lebensunterhalt schaffen musste; doch auch hier war er unablässig mit Kompositionen beschäftigt und dabei bemüht, die grossen Dichter gründlich kennen zu lernen, deren Werken er die Stoffe seiner Darstellungen entnahm. Vorzüglich waren es Homer, Äschylos, Sophokles, Euripides und Pindar, auch Shakespeare, Ossian und Klopstock, die ihn anzogen und die er immer wieder las, um mit seiner Formenwelt ihren Gedankenkreisen geistig immer näher zu kommen.

120. P. von Cornelius. Die Rückkehr der Pförtnerin.
Taschenbuch der Sagen und Legenden 1816.
Berlin, Realschulbuchhandlung (Georg Reimer).

Tröstend und belebend wirkte in dieser schweren Zeit der Umgang mit seinem Gesinnungsgenossen und nachmaligem Biographen Fernow*), dessen Freundschaft dem einsamen, kränklichen und sich aufreibenden Künstler zum Sonnenstrahl wurde, der seinen Lebenspfad erhellte.

Unablässig quälte ihn die Sehnsucht nach Italien, die, wie Fernow erzählt, sich oft bis zu leidenschaftlichen Thränenergüssen steigerte, wenn die Hoffnungen zum Emporkommen und zur Erfüllung seiner Wünsche immer weiter zurückzutreten schienen.

Endlich nahete der Retter in Gestalt des Bürgermeisters Overbeck, der Carstens kennen gelernt und seine Zeichnungen gesehen hatte. Durch diesen wurde er dem reichen Kunstliebhaber und Sammler Rodde zugeführt, der sich thatkräftig seiner annahm, ihm den Rat gab, zu weiterer Ausbildung vorläufig nach Berlin zu gehen und die Mittel dazu bereitwillig vorstreckte.

Aber auch dort ging es Carstens zuerst noch schlecht genug, Zeichenstunden, die er gab, und Illustrationsarbeiten für Buchhändler vermochten ihn kaum über Wasser zu halten, bis die Ausstellung einer Federzeichnung „Der Engelssturz" ihm eine Professur an der Akademie einbrachte. Er war Lehrer an der Gypsklasse geworden, aber seinen Eigenwillen hatten die zwei Hungerjahre in Berlin auch nicht zu brechen vermocht, er nahm die Stelle nur unter der ausdrücklichen Bedingung

*) C. L. Fernow. Carstens Leben und Werke 1806. Neu herausgegeben und ergänzt von K. Riegel, Hannover 1867.

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

voller Unabhängigkeit vom Direktorium an, was ihm selbstredend sofort wieder Feindschaft und Übelwollen zuzog. Aber doch spricht aus diesem Eigensinn eine feste männliche Überzeugung; er will lieber weiter darben, als sich zu Concessionen herbeilassen, die seinen künstlerischen Anschauungen widerstreben.

Der Erfolg einiger dekorativer Arbeiten, worunter sich auch Deckengemälde im königl. Schlosse befanden, führten ihn endlich an das gewünschte Ziel, indem er daraufhin eine Staatspension erhielt, die ihn in den Stand setzte, zu weiterer Ausbildung nach Rom zu gehen, wo er im Jahre 1792 eintraf.

Hatte er bei seiner Begeisterung für die grossen Werke des Cinquecento und der Antike erwartet, dort eine gleichgestimmte Künstlerschaar zu finden, so war die Enttäuschung um so grösser, da Carstens auch in Rom nichts anders sah, als in Berlin, dasselbe Zopftum, denselben Formelkram. Nur in der Technik war man weiter und suchte durch einen glänzenden Vortrag die innere Hohlheit, den Mangel an Erfindung zu ersetzen. Er wandte diesem Treiben den Rücken, sich ganz in Raphael und Michelangelo vertiefend, dabei immer arbeitend und bemüht, sich weiter zu bilden, ohne aber in Berlin von sich hören zu lassen.

Nach zwei Jahren war man dort endlich ungeduldig geworden und die Pension wurde Carstens auf ein weiteres Jahr nur unter der Bedingung belassen, dass er endlich einmal etwas schicke, was er auch versprach, aber erst geschehen solle, nachdem eine Ausstellung seiner Werke in Rom vorhergegangen sei.

Aber wieder verging die Zeit, ohne dass etwas geschah und abermals kam Carstens um Verlängerung seiner Pension ein, wobei er sich jedoch so hart und ungünstig über die Berliner Akademie aussprach, dass dem ihm sonst wohlwollenden Minister endlich die Geduld riss und er dem Bittsteller erklären liess, dass die Pension aufhören werde, es sei denn, dass

121. P. von Cornelius.
Aus den Illustrationen zu Richard und Blondel.
Taschenbuch der Sagen und Legenden 1817.
Berlin, Georg Reimer.

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

man in Berlin über die einzusendenden Arbeiten ein ebenso günstiges Urteil fällen könnte, als er selber. Diesen Brief beantwortete Carstens garnicht, da er sich tiefbeleidigt fühlte.

Endlich im Frühjahr 1795 hatte er so viel beisammen, dass er seine Ausstellung eröffnen konnte, zu der er das Publikum in sein Atelier einlud.

Seiner technischen Schwäche sich wohl bewusst, hatte er es weislich vermieden, Ölbilder auszustellen und sich lediglich auf Zeichnungen beschränkt, deren Hauptstücke folgende waren: „Besuch der Argonauten bei Chiron", „Achill und Priamus", „Die Geburt des Lichtes", „Das Gastmahl des Plato", „Die Überfahrt des Megapenthes", „Die Parzen", „Der vom Adler entführte Ganymed", „Die Helden im Zelt des Achill vor Troja", ferner „Sokrates mit dem Bauer Strepisiades philosophierend" und endlich das viel besprochene und viel umstrittene Temperabild „Zeit und Raum".

Die Eröffnung dieser Ausstellung bezeichnet den Anfang des deutschen Klassicismus und bildet ein wichtiges Ereignis in der Geschichte der deutschen Kunst. Obwohl ihr Erfolg kein unbestrittener war, wurde das Neue der Anschauungen, die Carstens hier vor der Welt offenbarte, allgemein anerkannt, wenn auch die Meinungen über den künstlerischen Wert der Arbeiten stark auseinander gingen. Engländer und Italiener waren einig in Lob und Anerkennung, während die französischen und deutschen Künstler sich zumeist ablehnend verhielten, wobei sie besonders das Fehlen von Ölbildern tadelten, die Carstens, wie schon bemerkt, absichtlich nicht ausgestellt hatte, um, wie er hochmütig sagte, „der Menge von Pinselleren, die das ganze Verdienst der Kunst nicht im Colorit (denn das wäre etwas Reelles), sondern im mechanischen Handwerk sehen, und die dann bloss dieses und nichts Anderes an seinen Arbeiten würden beurteilt haben, nicht in die Quere zu kommen".

122. Peter von Cornelius. St. Hubertus.
Aus: Taschenbuch der Sagen und Legenden 1817. Berlin, Georg Reimer.

Das schönste Stück der Ausstellung, ja eine der schönsten

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Arbeiten des Meisters überhaupt, „Achill und Priamus", eine Rötelzeichnung, die sich jetzt in der National-Galerie zu Berlin befindet, giebt unser Doppelblatt in getreuem Facsimile wieder, das eine richtige Wertschätzung Carstens'scher Kunst weit eher als alle Stiche ermöglicht und so recht den Beweis liefert, welch ein wichtiges Hilfsmittel die modernen Reproduktionsverfahren für das Studium der Kunstgeschichte geworden sind.

Noch während jener epochemachenden Ausstellung entstand die vollendetste aller Carstens'schen Schöpfungen: „Die Nacht mit ihren Kindern Schlaf und Tod".

Sanft nach vorn gebeugt hält die schöne Frauengestalt der Nacht ihre beiden Kinder Schlaf und Tod in ihrem Schosse, ihren dunklen Schleier über sie breitend. Links zur Seite sitzt die Nemesis mit der Geissel, im Hintergrunde steht die verhüllte Schicksalsgöttin mit dem Buche des Schicksals, aus dem die Parzen singen. Dies Blatt gehört zweifellos mit zu dem Schönsten, was die neuere Kunst überhaupt geschaffen, was die nebenstehende Tafel, der das Original*) zu Grunde liegt, weit überzeugender beweist, als der bekannte Müllersche Stich**), der lediglich die Umrisse der Zeichnung wiedergiebt und dadurch deren Wirkung stark beeinträchtigt.

Der Ruf der Ausstellung, der sich schnell über ganz Deutschland verbreitete, bewog das Curatorium der Berliner Akademie zu neuem Entgegenkommen, indem man Carstens einlud, die Arbeiten nach Berlin zu schicken. Er sandte drei davon, zugleich mit der Erklärung, nie mehr nach Berlin zurückkehren zu wollen. Dies, durch seine Rigorosität ganz unentschuldbare Auftreten machte den Bruch mit Berlin vollständig und unheilbar; er wurde entlassen, nachdem die Regierung auf Rückzahlung der Pension verzichtet hatte.

Sehr naiv und für Carstens ganze Denkweise bezeichnend ist ein Passus seines Absagebriefes, in dem es heisst: „Meine Fähigkeiten sind mir von Gott anvertraut, und ich muss darüber ein gewissenhafter Haushalter sein, damit ich nicht bei der einstigen

*) Museum zu Weimar.

**) Carstens Werke, gestochen von W. Müller, Text von Schuchardt, Leipzig 1849. 2. Ausgabe, Text von K. Riegel, Leipzig 1869.

123. J. Petzl. Illustration zu Tiecks Novellenkranz. Berlin, Georg Reimer 1831.

Universitäts- und Landesbibliothek Düsseldorf

Rechnungsablage sagen muss: „Herr, ich habe das Pfund, so Du mir anvertraut, in Berlin vergraben".

Bereits im Herbste 1794 war Fernow nach Rom gekommen, um als Freund und Verkünder seines Ruhmes Carstens zur Seite zu stehen, der nun wieder eine aufreibende Thätigkeit entwickelte, indem er teils alte Kompositionen wiederholte, teils neue entwarf. Die Wiederholungen sind jedoch fast immer schwächer als die ersten Entwürfe, zumal dann, wenn diese Wiederholungen in Öl oder Tempera ausgeführt wurden.

In den nächsten zwei Jahren, die der Ausstellung folgten, entstand auch sein berühmter „Argonautenzug", 24 Blätter in Bleistiftzeichnung ausgeführt*), der erste jener Cyclen, die von da ab bei Klassicisten und Romantikern eine so bedeutende Rolle spielen sollten. Die Argonautensage gehörte überhaupt zu Carstens Lieblingsstoffen, auf die er immer wieder zurückgegriffen hat und deren Gestaltenkreise auch unsere Abb. 116 entnommen ist. Eine im Museum von Weimar befindliche Wiederholung steht sehr hinter dieser leider unvollendeten Zeichnung zurück, die in ihren Einzelheiten wahrhaft grossartige Schönheiten aufweist. Verwunderlich ist nur das naive Hilfsmittel, den Jason durch übermenschliche Grösse kenntlich zu machen und hervorzuheben.

In diesem schönen Blatte liegt der deutliche Beweis, dass Carstens die Formen der Antike nicht blindlings nachahmt, sondern, durchdrungen vom Geiste des Griechentums, aus dem Inneren heraus schafft. Sein erstes Augenmerk galt der Linienschönheit und in ihr hat er Unübertroffenes geleistet, der Rhythmus geht ihm über alles und bewahrt ihn vor Zerfahrenheit und Verflattern der Kompositionen.

124. W. Hensel. Illustration aus Tiecks Novollenkranz. Berlin, Georg Reimer 1832.

Was ausserhalb des antiken Stoffgebietes lag, gelang ihm nicht, er hat sich sowohl an romantischen als auch an zeitgeschichtlichen Stoffen versucht, an Ossian und Dante aber nichts, auch nur einigermassen Zufriedenstellendes damit erreicht, ebenso muss seine „Schlacht bei Rossbach" als misslungener Versuch bezeichnet werden, wenn man nicht anzunehmen hat, dass sie der Entwurf zu einem Relief gewesen ist. Nicht glücklicher war

*) Im Museum zu Kopenhagen. Gestochen von J. Koch.

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

er mit Goethes Faust, dem er die Scene aus der Hexenküche entnommen hat. Die Gestalten sind seelenlose Schemen geblieben, ohne Charakter und Individualität. Doch das sind einzelne Missgriffe, die der Masse des Schönen gegenüber nicht ins Gewicht fallen können.

Aber wichtig ist letztgenannte Zeichnung insofern, als durch sie Carstens zum ersten Illustrator von Goethes Faust geworden ist und merkwürdig genug bereits zehn Jahre vor Erscheinen der Dichtung. Auf welche Weise Carstens zur Kenntnis dieser Scene gekommen ist, bleibt völlig rätselhaft, zumal eine Mitteilung durch Goethe selbst vollständig ausgeschlossen ist. Ebenso ist aber auch ausgeschlossen, dass Carstens durch das alte Volksbuch oder das Puppenspiel die Anregung zu seiner Arbeit empfangen hat, denn die Situation weist einzig und allein auf Goethe hin; nirgends sonst ist von dem das Zauberbuch haltenden Affen die Rede.

125. J. H. Ramberg.
Illustration für das Taschenbuch „Penelope".
Nach einer Originalzeichnung
im Besitze des Herrn Verlagsbuchhändlers C. Mangelsdorf.

Goethe soll die Scene in der Hexenküche in Rom geschrieben haben und ist es nicht unmöglich, dass eine Abschrift davon in befreundeter Hand zurückgeblieben war und Carstens bekannt wurde, doch kann dessen Kenntnis auch auf nur mündlicher Mitteilung beruhen, denn die Scene ist so ausserordentlich prägnant geschildert, dass sie sich in ihren Hauptsachen leicht behalten und wieder erzählen liess. —

In den letzten Jahren seines Lebens, die durch zunehmende Kränklichkeit getrübt wurden, hat Carstens noch eine ganze Reihe von Zeichnungen und Bildern geschaffen, selbst der Herbst 1797, der ihn aufs Krankenlager warf, fand ihn noch fleissig bei der Arbeit. Eine seiner schönsten Kompositionen „Oedipus in Kolonos" entstand grösstenteils und das berühmte „Goldene Zeitalter" sogar ganz auf dem Krankenbette unter den drohenden Schatten des Todes, der am 25. Mai 1798 seinem Leben ein Ziel setzte. Noch bis zur letzten Stunde sich in Kunstgesprächen ergehend, verschied er in den Armen seiner Freunde Koch und Fernow. An der Pyramide des Cestius, auf dem stillen Friedhofe, der so manches Künstlergrab umschliesst, ward auch er zur letzten Ruhe bestattet.

Carstens gehört zu den merkwürdigsten Erscheinungen in der deutschen Kunstgeschichte, seine geschichtliche Bedeutung wird häufig überschätzt, als künstlerische Persönlichkeit dagegen unterliegt er ebenso sehr einer Unterschätzung, die er nicht verdient hat.

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Er stand einsam in seiner Zeit da, mit deren Kunst er keinen Zusammenhang finden konnte, als Autodidakt war ihm aller Schulzwang ein Gräuel. Aber dieser Mangel an Schulung, diese Vernachlässigung des Handwerksmässigen in der Kunst hat sich bitter an ihm gerächt, mit dieser Lückenhaftigkeit hängen seine verhältnismässig geringen Erfolge eng zusammen. Auch auf ihn passt das Wort Ludwigs I. von Bayern: „Ein Maler muss auch malen können".

126. Valentins Tod.

127. Walpurgisnacht.

J. H. Ramberg. Aus den Illustrationen zu Goethes Faust.

Aus: „Minerva", Taschenbuch für 1829. Leipzig, Gerhard Fleischer.

Am treffendsten wird Carstens in seinem ganzen Wesen charakterisiert durch Fernows Ausspruch: „Gedanke und Komposition waren der Abdruck seines inneren Reichtums, die Ausführung seiner Erfindungen dagegen war das Bild seiner äusseren Armut und Beschränkung."

Weit stärker als auf die Malerei hat Carstens auf die Plastik eingewirkt und in Thorwaldsen und dessen Nachfolgern haben wir die Erben seines Geistes zu erkennen. Von den zeitgenössischen Malern waren es hauptsächlich die beiden Schwaben E. Wächter und G. Schick, die aber für uns hier nicht in Betracht kommen. Der würdigste und bedeutendste Nachfolger des Carstens war Bonaventura Genelli, der in dessen Todesjahr geboren wurde.

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Noch bedeutender als auf die Geschichtsmalerei war sein Einfluss auf die Landschaftskunst, der auf die wahrhaft klassischen landschaftlichen Hintergründe seines Argonauten-Cyclus zurückzuführen ist. Auf diesem Gebiete war es besonders sein Freund Jos. Ant. Koch, der sich ihm anschloss und die klassische Landschaft weiter ausbildete, wodurch er der Vorläufer von Rottmann und Preller und ihrer ganzen Richtung wurde, die sich bis auf unsere Tage fortgesetzt hat.

128

129

130

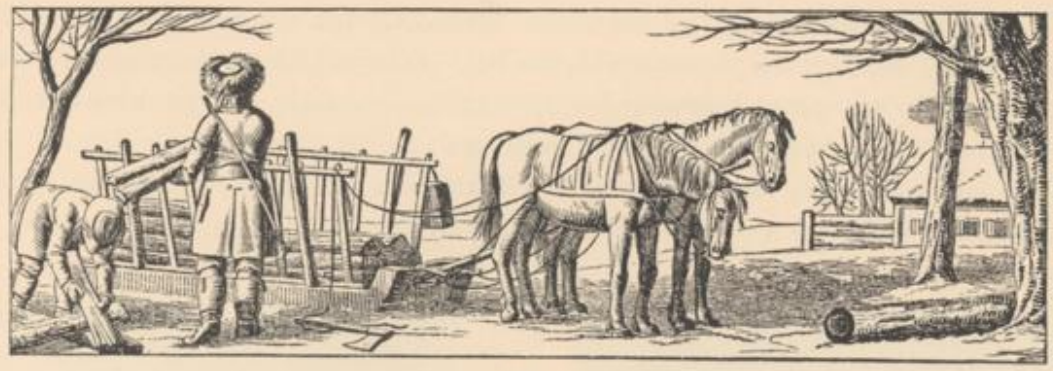
131

128—131. Holzschnitte (erste Tonschnitte) von Bewick.
Erstes Jahrzehnt des 19. Jahrhunderts.

Jos. Ant. Koch, geboren 1768 zu Obergiebeln im Lechthale, begann seine Laufbahn als Hirtenknabe, der zu seiner Unterhaltung allerhand biblische Figuren zeichnete und schnitzte, bis ein hoher Gönner, der Bischof Umbgelder von Augsburg auf ihn aufmerksam gemacht wurde und sich seiner annahm, in der Absicht, ihn zum Priester auszubilden.

Nur zu bald aber zeigte sich der begangene Irrtum und der Bischof war grossdenkend genug, den Knaben seiner Neigung folgen und Künstler werden zu lassen, indem er ihn auf die Karlsschule nach Stuttgart schickte, die auch als Kunstschule hohen Ruf genoss. Hier studierte Koch sechs Jahre (1785—1791), dann aber schüttelte er den zopfigen Schulzwang, sich nach Freiheit sehnend, ab und floh nach Strassburg. Von hier aus schickte er seinen abgeschnittenen Haarzopf an das Curatorium der Karlsschule, indem er sich mit dieser übermütigen Handlung von der Vergangenheit loslöste.

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf



132

133

134

132—134. Holzschnitte vom Anfang des 19. Jahrhunderts (Berliner Schule).

Sein ganzer Sinn drängte zur Landschaftsmalerei, und die manieristischen Fesseln durchbrechend, in denen er erzogen war, suchte er fortan in der Natur seine Lehrmeisterin, ohne aber in gedankenlose Nachahmung zu verfallen.

Nichts war ihm verhasster als die Vedute und er hat es Goethe nie verzeihen können, dass er den Vedutenmaler Ph. Hackert so sehr überschätzt und durch seine Feder zu ganz unverdientem Ruhme gebracht hatte.

Von Strassburg ging Koch nach der Schweiz und von dort aus 1795, mitten im Winter, in Begleitung eines Freundes, nach Italien, das er bis Neapel durchwanderte, um sich dann in Rom niederzulassen, wo er in Carstens einen Freund und Förderer fand.

Bald genügten ihm rein landschaftliche Darstellungen nicht mehr, sein umfassender Geist strebte danach, die Hauptgebiete der Malerei zu verbinden, alles Fachwesen abzustreifen.

135. Fr. W. Gubitz. Holzschnitt, 1810—20.

In diesen Bestrebungen bestärkte ihn Carstens, dessen Werke er oft für andere Künstler und Kunstfreunde kopierte und damit Carstens'schen Geist einsog, durch den er, wie er sagt, gelernt hat, den Staub der akademischen Dummheit abzuschütteln. Von ihm lernte er aber auch,

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

136

137

138

139

136—139. Fr. W. Gubitz. Holzschnitte, 1810—20.

sich nur zu oft an blossen Entwürfen genügen zu lassen, die in seine Mappe wanderten, um neuen Ideen Platz zu machen. Sein reicher künstlerischer Nachlass, der mehr als 600 Blätter umfasst, giebt von dieser Art zu arbeiten überzeugende Kunde. In dieser Sammlung befinden sich auch 37 Zeichnungen zu Ossian, welche zu einer Prachtausgabe des Dichters für Napoleon I. bestimmt waren, die aber nicht zur Ausführung kam.

Weit mehr als durch Ossians Nebelgeister fühlte sich Koch durch Dantes „Divina Comedia“ und seiner Natur entsprechend hauptsächlich durch das Inferno angezogen, in dessen Gestaltung er seine Lebensaufgabe erblickte. Gegen hundert Kompositionen hat er dazu gezeichnet, die leider meist Entwürfe geblieben und nur zum ganz kleinen Teile zur Ausführung gekommen sind. Einige davon hat der Künstler selbst radiert, eine davon giebt Abb. 117 wieder.

Kochs ganzes Bestreben ging dahin, Landschaft und Staffage gleichwertig zu verbinden und somit die Landschaft zur Bedeutung des Historienbildes zu erheben, was besonders lebhaft in seiner berühmten „Landschaft mit Macbeth und den Hexen“ zur Erscheinung kommt (Abb. 118). Vieles ist hier zwar noch ungefüge und beinahe kindlich, aber über dem Ganzen liegt doch eine so grosse elementare Wucht und Macht der Erfindung, die das Toben des Sturmes und das Gebrüll der Brandung ausserordentlich lebhaft zur Erscheinung bringt.

140. Fr. W. Gubitz. Holzschnitt, 1840.
Zeichnung zu den Nibelungen von Ed. Holbein.
Berlin, A. Hofmann & Co.

Während der Dauer der französischen Occupation Roms von 1812 bis 1815 hatte Koch in Wien gelebt, ohne jedoch dort recht heimisch werden zu können, und sobald es die Verhältnisse gestatteten, kehrte

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

er zur ewigen Stadt zurück, wo sich die Kunstverhältnisse unterdessen sehr verändert hatten. Der klassicistischen Richtung war die romantische gefolgt, aber auch mit ihr wusste sich der durchaus nicht einseitige Künstler vortrefflich abzufinden, der wohl Zopftum und Modewesen hasste, jede ernste künstlerische Richtung aber als berechtigt anerkannte und alles Grosse und Wahre hochhielt. So wurde er denn auch sehr bald in dem Cornelius-Overbeck'schen Kreise heimisch, wo er durch sein liebenswürdiges Wesen und urwüchsigen Humor aller Herzen gewann.

Trotz allen Fleisses hat auch Koch des Lebens Sorgen nie überwinden können und stets in bedrängten Verhältnissen gelebt, die sich erst kurz vor seinem Tode besserten durch eine Pension, die ihm Cornelius' Vermittlung verschafft hatte. Er starb zu Rom 1839.

II.

Die Illustration im Anfang des neunzehnten Jahrhunderts.

Eine äusserst wichtige und bedeutsame Rolle in der Entwicklungsgeschichte der deutschen Illustration spielen die Taschenbücher, die gegen Ende des 18. Jahrhunderts zuerst erschienen und sich bis Mitte des 19. Jahrhunderts in ihrer alten Bedeutung erhielten.

Es waren dies jährlich erscheinende Bücher in kleinem und kleinstem Format, die ursprünglich einen Kalender, genealogische Nachrichten und allerlei gemeinnützige Mitteilungen enthielten, nach und nach aber immer mehr belletristischen Stoff aufnahmen, auf welchen sie sich später ausschliesslich beschränkten. Charakteristisch für diese Erscheinungen waren die dem Texte vorgestellten Beigaben von Kupferstichen, die Chodowiecki zuerst einführte.

Als die wichtigsten dieser Taschenbücher sind zu nennen: „Taschenbuch zum geselligen Vergnügen", 1791—1814, Leipzig, W. G. Becker, das „Vieweg'sche Taschenbuch", Berlin 1798—1803, in dessen erstem Bande Goethes „Hermann und Dorothea" erschien, das „Taschenbuch der Liebe und Freundschaft", Frankfurt 1801—1841, „Urania", Leipzig, 1810—1848, das „Frauentaschenbuch", Nürnberg 1815—1831, „Penelope", Leipzig, Hinrichs'sche Buchhandlung, 1814—1836 und endlich als eins der wichtigsten das von Amalie von Helwig und Baron de la Motte-Fouquet herausgegebene und in bändereicher Folge bei Georg Reimer in Berlin erschienene

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

„Taschenbuch der Sagen und Legenden", in welchem sich der junge Cornelius seine Sporen und seinen Unterhalt verdiente. Auf diese Zeichnungen werden wir später zurückkommen.

Einer der Hauptzeichner für diese Taschenbücher war der bereits S. 117 genannte Joh. Heinr. Ramberg, der auf diesem Gebiete eine ganz enorme Produktivität entwickelte und ganz besonders für die „Penelope" thätig war. Von diesen Zeichnungen Rambergs hat sich eine grosse Anzahl in Originalen erhalten, die sich im Besitze des Herrn Verlagsbuchhändlers E. Mangelsdorf in Berlin befinden, eines der Erben der Hinrichs'schen Buchhandlung.

Mag man über die Ramberg'sche Kunst auch denken wie man will, angesichts dieser minutiösen Zeichnungen, die teils in Aquarell, teils in Sepia oder Tusche ausgeführt sind, wird man doch ein Staunen über den enormen Fleiss, der, sich immer gleichbleibend, den Künstler jedes dieser Blättchen mit derselben Sorgfalt, die sich bis auf die geringsten Kleinigkeiten erstreckt, ausführen lässt, kaum unterdrücken können. Heute würde sich schwerlich jemand zu solchen Arbeiten finden.

Dabei ist sein Stoffkreis ein unbegrenzter, ein die ganze damalige Litteratur umfassender: Schillers Dramen und Balladen, Goethe, Lessing, Wieland, Tieck, alle sind ihm erreichbar, ganz gleich, ob Historie oder Genre in Frage kommt, und ob zwei oder zwanzig und mehr Figuren unterzubringen sind. Eins der schönsten dieser Blättchen giebt Abb. 125 nach der Originalzeichnung wieder.

In fast allen den oben genannten Taschenbüchern finden sich Zeichnungen von Ramberg, als weitere Proben haben wir die beiden Faustbilder Abb. 126 und 127 der „Minerva" von 1829 entnommen, die zugleich als Beispiele der frühesten Illustrationen zu der Goethe'schen Dichtung merkwürdig sind, nur die von Cornelius und Retzsch sind um ein reichliches Jahrzehnt älter.

Ramberg hat im ganzen 16 Blätter zu Faust gezeichnet, die in zwei Jahrgängen der „Minerva" erschienen. Das hier abgebildete 13. Blatt „Valentins Tod" gehört zu den besten der Sammlung, Blatt 14 „Die Walpurgisnacht" zu den originellsten. Diesem Stoffe gegenüber versagte die Phantasie des alternden Meisters, der, spiessbürgerlich ehrbar, die Hexen sämtlich bekleidet und die ganze Sache so harmlos darstellt, dass sie eher einer etwas freien Redoute, als einem Hexensabbath gleicht.

Ausser diesem Nestor der Almanach-Maler und den bereits oben genannten, treten in den Taschenbüchern noch eine ganze Reihe jüngerer Künstler auf, unter denen sich einzelne finden, die später Berühmtheiten wurden und deren Erstlingsarbeiten wir hier kennen lernen. So J. Schnorr von Carolsfeld, Joseph von Führich, Ludwig Richter, Franz Pforr, Gustav Naeke, Fr. J. Rensch (1792—1856), Joh. Ender (1793—1854), Franz Catel (1778—1856), W. Hensel (1794—1861) [Abb. 124], J. Petzl (1803—1871) [Abb. 123], u. A. Von älteren Künstlern ist es vornehmlich Hans Veit Schnorr von Carolsfeld, der Vater des Obengenannten, der in den früheren Jahren häufig auftritt. Das von diesem herrührende Blatt (Abb. 119) ist dem Taschenbuch zum geselligen Vergnügen vom Jahre 1807 entnommen.

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Neben dieser zarten und zahmen Kunst der Taschenbücher begannen aber bereits Einflüsse sich bemerkbar zu machen, welche der deutschen Kunst ganz andere Bahnen eröffnen sollten. Alles drängte nach Erneuerung und Vervollkommnung, ein Streben, das sich auch auf dem Gebiete der vervielfältigenden Künste bemerkbar machte.

III.

Die vervielfältigenden Künste.

Erfindung der Lithographie. — Stahlstich und Kupferstich. Wiederbelebung des Holzschnittes.

Mit dem Niedergange des Holzschnittes ging das Emporkommen des Kupferstichs Hand in Hand, der allmählich zur Alleinherrschaft gekommen war, dessen Kostspieligkeit aber nach neuen und billigeren Vervielfältigungsmitteln suchen liess. Und wieder war es eine deutsche Erfindung, die Lithographie, die zunächst auf den Plan trat. Ihr Erfinder ist Alois Senefelder, geb. am 6. November 1771 in Prag und gest. am 6. Februar 1834 in München. Er war ursprünglich Schauspieler und wurde dann Schriftsteller, wobei er sich zugleich mit Versuchen beschäftigte, ein billiges Verfahren für den Notendruck zu finden. Ein glücklicher Zufall liess ihn die eigentümlichen Eigenschaften des Solenhofener Steines entdecken und im Jahre 1796 gelang es ihm, den ersten Abdruck von einer Federzeichnung auf Stein zu gewinnen. 1798 entstand die erste gravierte Arbeit und 1799 die erste Kreidezeichnung.

Zuerst nur rein technischen Zwecken, vorzüglich dem Notendruck dienend, wurde die neue Technik jedoch bald von den Künstlern aufgenommen

141. Fr. W. Gubitz. Holzschnitt, 1840.
Zeichnung zu den Nibelungen von Ed. Holbein.
Berlin, A. Hofmann & Co.

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

und nach allen Seiten hin ausgebildet, als ebenso billiges wie treffliches Vervielfältigungsmittel, dessen Erlernung keinerlei Schwierigkeiten bot.

142. Fr. W. Gubitz. Holzschnitt.
Volkskalender 1848.

Die leichteste und einfachste Manier der Lithographie ist die Federzeichnung. Auf den glattgeschliffenen Stein wird mittels einer feinen Stahlfeder die Zeichnung mit lithographischer Tusche, die aus fettigen Substanzen hergestellt wird, ausgeführt und darauf geätzt, d. h. mit sehr verdünnter Salpetersäure getränkt und mit arabischem Gummi überzogen. Nach dem Trocknen wird die Platte erst mit Wasser, dann mit Terpentin, der die fettige Zeichnung entfernt, abgewaschen und ist nun druckfertig, denn wenn die Walze über den Stein geht, nehmen nur die gezeichnet gewesenen Stellen die Druckfarbe an, während die von der Zeichnung unberührt gebliebenen durch die Ätzung abstossend geworden sind und die Farbe nicht annehmen.

Auf dem gleichen Prinzip beruht die Kreidemanier, nur dass hier mit der fettigen Kreide auf den fein oder gröber gekörnten Stein gezeichnet wird und dann die Ätzung in gleicher Weise wie bei der Federzeichnung vorgenommen. Nur muss diese Arbeit hier noch viel sorgfältiger vorgenommen werden als bei der Federzeichnung; denn gar zu leicht sind die feinen Töne vernichtet und damit die ganze Arbeit verdorben. Nur sehr geübte und geschickte Hände vermögen hier das Richtige zu treffen und die Zeichnung in allen ihren Teilen hervorzuholen.

143. Fr. W. Gubitz. Holzschnitt.
Volkskalender 1848.

Auf ganz anderen Voraussetzungen beruht die Graviermanier. Hierzu wird der blank geschliffene Stein vor Beginn der Arbeit geätzt, d. h. durchaus für die Annahme von Farbe unempfindlich gemacht, so dass die darübergehende Walze keinerlei Spuren zurücklassen würde. Nach der Ätzung wird ein leichter schwarzer Grund aufgetragen, der lediglich den Zweck hat, die Zeichnung besser hervortreten zu lassen.

Auf diesen schwarzen Grund wird die Zeichnung mit Rötel aufgepaust und nun die Arbeit mit der Graviernadel und dem Diamant ausgeführt, indem alle Linien der Zeichnung in den Stein eingeritzt werden und somit

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

weiss auf schwarzem Grunde erscheinen. Nach Beendigung der Arbeit wird der Stein mit Öl eingerieben, das in alle Linien der Zeichnung eindringen muss, dann abgewaschen und eingeschwärzt, was, wie bei Kupferstich und Radierung, mit dem Tampon geschieht, um die Farbe in die vertieften Linien hineinzureiben. Der scharfe Druck der Presse lässt dann das gefeuchtete Papier die Farbe herausheben.

Während Feder- und Kreidemanier sich bei den Künstlern leicht Eingang verschafften, ist die Steingravierung fast ausschliesslich zu rein technischen Zwecken benutzt worden, obwohl sich mit ihr viel sicherer und leichter Erfolge erzielen lassen als mit der Kupferradierung, indem ein Missglücken kaum zu befürchten ist. Auch kann die Platte, nachdem sie angedruckt ist, immer wieder überarbeitet werden, bis der gewünschte Effekt erreicht ist, was bei Feder und Kreide nicht möglich ist, oder doch nur unter sehr erschwerenden Umständen.

Eine sehr interessante Manier ist die lithographische Schabkunst, wobei der ganze Stein mit lithographischer Tusche eingeschwärzt und dann die Lichter mit Nadel und Schabmesser herausgekratzt werden.

Der Tondruck erfordert mehrere Platten, welche einzelne Partieen derselben Zeichnung in verschiedenen Tönen darstellen und hinter einander gedruckt werden. Hieraus hat sich der Farbendruck entwickelt, indem man die blosse Tönung in wirkliches Kolorit verwandelte und so viel Farbenplatten anwandte, bis die erstrebte Wirkung des Originals erreicht war. Dies Grundprinzip ist beim heutigen Farbendruck dasselbe geblieben, nur dass durch Zuhilfenahme der Photographie ein ausserordentliches Hilfsmittel hinzugetreten ist.

Mit Nutzbarmachung der Lithographie für rein künstlerische Zwecke wurde zuerst in München begonnen, wo Jos. Nepomuk Strixner (1782—1855) das Gebetbuch Kaiser Maximilians I. durch Steinzeichnung kopierte, eine künstlerische That, die so vortrefflich ausfiel, dass er dadurch ermutigt wurde, sich auch an das Kopieren von Gemälden zu wagen, was ebenfalls glückte und die Folge hatte, dass sehr bald andere Künstler das neue Vervielfältigungsmittel benutzten, das nun schnell populär wurde.

Einer der ersten war Ferdinand Piloty d. Ä. (1782—1855), der vorzüglich Rubens und Vandyck kopierte, dann folgte Franz Hanfstaengel d. Ä. (1804—1877) mit seiner berühmten Publikation der Dresdener Galerie, einem Meisterwerk lithographischer Kreidezeichnung, das durch feine Charakteristik der alten Meister sowie durch Wärme und Tiefe des Tones das denkbar höchste leistete und die Bewunderung der Kunstwelt erregte.

Schnell entstanden nun eine ganze Anzahl von Galeriewerken, die mit grösstem Beifall aufgenommen wurden und sehr viel dazu beitrugen, die Kenntniss der alten Meister im Volke zu verbreiten.

Die ersten Versuche im Farbendruck machte Franz Weishaupt in München, der bereits 1823 farbige Tafeln für ein Reisewerk herstellte, und so schnell bildete sich auch die neue Technik nach dieser Richtung hin aus, dass 1827 mit Professor Zahns grossem Werke über Pompeji begonnen werden konnte.

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Im lithographischen Farbendruck ging Berlin sehr bald voran und hat sich noch bis heute voll auf der Höhe erhalten. Anstalten wie die von Storch & Kramer, Leuillot, W. Greve, Steinbock und in neuester Zeit vor allem Otto Troitzsch haben sich für die Ausbildung des Farbendrucks dauernde Verdienste erworben. Das Farben-Lichtdruckverfahren, welches Troitzsch bei den amtlichen Publikationen der National-Galerie anwendet, besteht in einer sinnreichen Verbindung mechanischer Grundlage mit künstlerisch und individuell behandelter Lithographie. Es hat den ausserordentlichen Vorzug, bei Wiedergabe von Gemälden deren coloristische Eigenart zugleich mit unbedingter Treue der Zeichnung zum Ausdruck zu bringen.

Durch treffliche Leistungen im Farbendruck zeichnen sich ferner noch aus: Meissner und Buch in Leipzig, Obpacher in München, Nister und Th. Ströfer in Nürnberg.

Aber auch der lithographische Schwarzdruck fand neben Düsseldorf in Berlin eine Hauptpflegestätte. An der Spitze stehen Ad. Menzel und Gustav Feckert (1820—1899), die fraglos das Vollendetste auf dem Gebiete der lithographischen Kreidezeichnung geleistet haben. Feckert allerdings hauptsächlich durch die Wiedergabe anderer Meister, besonders durch die wundervolle Nachbildung von Gallaits „Schmerzvergessen", nach dem Gemälde in der Galerie Ravené und seine unerreichten Bildnisse.

Doch ihre höchste künstlerische und technische Ausbildung gewann die Lithographie erst durch Ad. Menzel, der für sie wie für den modernen Holzschnitt bahnbrechend wurde und dessen grosses Blatt „Christus als Knabe im Tempel" (1852) das Schönste und Vollkommenste ist, was die Lithographie überhaupt hervorgebracht hat.

Es schien damals, als sollte diese Kunst siegreich das Feld behaupten, es war die Zeit ihres höchsten Glanzes. Ausser den vorgenannten Galeriewerken erschienen eine Reihe künstlerisch auf der Höhe stehender Publikationen moderner Meister: in Berlin die „Argo", in Düsseldorf die köstlichen „Düsseldorfer Monatshefte", das „Düsseldorfer Künstler-Album", in Leipzig „Deutsche Kunst in Bild und Lied" u. a. m.

Für alle diese Werke waren die ersten deutschen Künstler thätig, zum grossen Teil ihre Bilder und Zeichnungen selbst lithographierend. Wir werden weiter hinten einer Anzahl der schönsten dieser Blätter noch begegnen, an den Stellen, wo von den betreffenden Meistern die Rede ist.

Der höchsten Blüte folgte leider rasches Welken, dessen Grund wohl hauptsächlich im Emporkommen des Holzschnitts zu suchen ist. Die Begeisterung für die Schwarzlithographie erlosch schnell, und bereits in den sechziger Jahren machte sich ein bedeutendes Sinken bemerkbar. Immer mehr wandten die Künstler der Kreidezeichnung den Rücken, um ihre Kraft dem Holzschnitte zu widmen, und nur zu bald sah sich die Lithographie in künstlerischer Beziehung einzig und allein auf den Farbendruck beschränkt, der nun allerdings mächtig emporblühte.

Erst in jüngster Zeit hat eine Wiederbelebung der Künstlerlithographie stattgefunden. In Deutschland waren es die Karlsruher Maler, die vorangingen und sehr schöne Erfolge erzielten, von denen wir später noch zu sprechen haben.

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Durch das Auftreten der Lithographie und das Emporkommen des Holzschnittes hatte der Kupferstich viel von seiner Bedeutung verloren, der verhältnismässig teure Druck verbot seine Anwendung für billige Publikationen nun von selbst. Auch die schnelle Abnutzung der Platten, sobald es sich um grosse Auflagen handelte, spielte dabei eine verhängnisvolle Rolle.

Aus den Bemühungen heraus, diesem Übelstande abzuhelfen, erfand der Engländer Charles Heath 1820 den Stahlstich, den Karl Frommel 1824 in Deutschland einführte und der sich bald grosser Beliebtheit erfreute, besonders da, wo grosse Auflagen nötig waren. In künstlerischer Hinsicht jedoch vermochte der Stahlstich den Kupferstich

144. Aquatinta-Stich von J. A. Klein.

nicht zu verdrängen, denn obwohl die chemisch erweichten Stahlplatten ein ebenso leichtes Arbeiten wie in Kupfer gestatten, so lässt sich doch weder die Kraft noch die Weichheit des Kupferstichs erreichen, und die beim Kupferstich so wirkungsvolle kalte Nadel ist hier gar nicht oder doch nur sehr schwer anwendbar.

Eine grosse Verwendbarkeit hat der Stahlstich bei rein technischen Arbeiten bewiesen, besonders da, wo es sich um grosse Schärfe und Massendruck handelte. Für künstlerische Zwecke kommt der Stahlstich heute kaum noch in Betracht, hier hat der Kupferstich das Feld behauptet und auf dem Gebiete der Illustration hat ihn der Holzschnitt mühelos verdrängt.

Zum Verständnis der Technik diene noch, dass die erweichten Stahlplatten nach Vollendung der Arbeit des Stechers wieder gehärtet werden und nun eine Unzahl von Abdrücken hergeben.

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Auch aus dem Gebiete des Kupferstichs sind noch einige technische Erscheinungen zu erläutern, es sind dies:

1. Die Crayonmanier (Gravure dans le genre du crayon). Diese wurde von Jean Charles François (1717—1769) erfunden und durch Gille Demarteau (1729—1769) vervollkommnet. Die Arbeit geschieht mit einem mehrspitzigen Stahlgriffel oder mit Nadel und Roulette, nachdem die Zeichnung auf die mit Ätzgrund überzogene Platte aufgetragen ist. Durch die mehr oder weniger dicht gestellten Punkte wird die Wirkung der Zeichnung in ihren Lichtern und Schatten hervorgeholt. Nach Beendigung der Arbeit wird die Platte geätzt und nun nach Bedürfnis mit einem Punzen, so weit als nötig,

145. F. A. M. Retzsch. Aus: Umrisse zu Goethes Faust.
Stuttgart und Tübingen. G. Cotta'sche Buchhandlung, 1820.

die eingedrückten Punkte flacher geschlagen, wodurch die verschwommene Wirkung einer Kreidezeichnung entsteht. Die so hergestellten Platten wurden mit Vorliebe rot gedruckt.

2. Die Tuschmanier, deren Abdrücke Zeichnungen gleichen, die mit chinesischer Tusche oder Sepia ausgeführt sind. Hierbei wird die Zeichnung durch Radierung auf die Platte gebracht. Nach der Ätzung wird die Platte gereinigt und nun mit aufgelöstem Ätzgrunde alles gedeckt, was rein weiss bleiben soll. Hierauf wird die Platte in schwaches Ätzwasser getaucht, so lange bis der gewünschte Grad von Rauheit erreicht ist. Dann wird abgewaschen und die Teile gedeckt, die einer weiteren Ätzung nicht mehr bedürfen, worauf die Platte abermals in das Ätzwasser getaucht wird. So fährt man fort, bis alle gewünschten Töne erreicht sind.

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

3. Die Aquatintamanier (Gravure à l'aquatinta). Bei dieser wird die blanke Kupferplatte mit feinem Harzpulver eingestäubt, dann die Platte so weit erwärmt, dass die Harzteilchen anschmelzen und nun damit wie bei der Tuschmanier weiter verfahren.

146. Peter von Cornelius. Weinlese.
Aus: G. Scherer „Deutsches Kinderbuch". Leipzig, Alphons Dürr.

Als Erfinder wird der Abbé Jean Claude Richard de Saint-Non (1730—1792) genannt, während Jean Baptiste le Prince 1733—1781) das Verfahren vervollkommnete.

Ein sehr schönes Beispiel der Aquatintamanier giebt das Bild eines Pferdes von J. A. Klein (Abb. 144).

War im 18. Jahrhundert Joh. Georg Unger (s. Seite 104) bereits bemüht gewesen, den gesunkenen und lange vernachlässigten Holzschnitt wieder empor zu bringen, so beseelte das gleiche Streben dessen Sohn Johann Friedrich Gottlieb Unger (1750—1804), der aber den Vater schon bedeutend übertraf und als Lehrer der Holzschneidekunst an der Berliner Akademie segensreich wirkte. Zu seinen besten Arbeiten zählen sechs „Bettlergestalten" nach Zeichnungen von Meil aus dem Jahre 1779, deren Originalstöcke noch vorhanden sind und sich im Besitze der Verlagsfirma Georg Reimer in Berlin befinden. Zwei dieser wertvollen Originalplatten durften dankenswerter Weise zum Druck unserer Tafel neben Seite 120 benutzt werden. Der Zweck, dem diese Figuren gedient haben, liess sich leider nicht mehr ermitteln.

147. Peter von Cornelius. Aus dem Paradies von Dante. Kupferstich.
Karlsruhe, W. Crensbauer & Nöldeke.

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Ob die Holzschnitte Abb. 132—134 gleichfalls Unger'sche Arbeiten sind, ist nicht festzustellen, sicher aber ist, dass sie der Berliner Schule angehören und noch unter dem Einflusse Ungers entstanden sind. Alle diese Schnitte sind noch in alter Weise in Langholz mit dem Messer ausgeführt.

Eine vollständige Umgestaltung erfuhr die Technik des Holzschnittes durch den Engländer Thomas Bewick (1753—1828), der das bisher gebräuchliche Langholz durch Hirnholz, d. h. durch die quer vom Stamme gesägte Buchsbaumplatte ersetzte, zu deren Bearbeitung er anstatt des Messers den Stichel in Anwendung brachte und durch diese Erfindung den modernen Holzschnitt, oder richtiger „Holzstich", begründete.

Einem der ersten Werke, deren Illustrationen Bewick in der neuen Technik ausführte, sind die im Jahre 1790 erschienenen Abb. 128—131 entnommen.

In Deutschland war es zuerst Friedrich Wilhelm Gubitz, geb. 27. Febr. 1786 in Leipzig, gestorben 5. Juni 1870 in Berlin, der Bewicks Technik aufnahm und erfolgreich anwandte. Gubitz wurde nach Ungers Tode dessen Nachfolger als Lehrer der Holzschneidekunst an der Berliner Akademie, wo er lange wirkte und zahlreiche Schüler ausbildete.

148. Peter von Cornelius. Kerkerscene. Kupferstich von F. Ruscheweyh.
Aus den Zeichnungen zu Goethes Faust. Berlin, Dietrich Reimer.

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Von seinen ersten Stichelarbeiten geben Abb. 135 und 136 Beispiele, während die Abb. 137—140 aus den Jahren 1840 und 1848 des Meisters spätere Entwicklung zeigen. Durch seine „Volkskalender", die in alle Schichten des Volkes eindrangen und sich grosser Beliebtheit erfreuten, hat Gubitz wesentlich dazu beigetragen, den Holzschnitt

149. Peter von Cornelius. Osterspaziergang. Kupferstich von J. Thaeter.
Aus den Zeichnungen zu Goethes Faust. Berlin, Dietrich Reimer.

wieder volkstümlich zu machen, wobei ihn die namhaftesten Künstler wirksam unterstützten. Ähnlich wie Gubitz in Berlin, wirkte Blasius Höfel (1792—1863) in Wien.

Zweihundert Jahre hindurch war der Kupferstich das fast ausschliessliche Ausdrucksmittel für die Illustration gewesen, nunmehr musste er die Herrschaft an Holzschnitt und Lithographie abtreten.

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

P. von Cornelius. Titelblatt zu dem Nibelungen-Cyclus.

Verlag von Heinrich Reimer, Berlin.

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

IV.

Die Periode der Romantik.

Der Klassizismus war das Mittel gewesen, die Kunst von der Unnatur und der Verkommenheit des 18. Jahrhunderts zu befreien, eine Schule, die zu edlerem Denken erzog, auf höhere und reinere Bahnen hinwies, aber doch dem Bedürfnisse einer neuen Zeit nicht zu genügen vermochte.

Die Welt der Götter und Heroen konnte die Bedürfnisse von Herz und Gemüt nicht befriedigen, und trotz Aufklärung und trotz der französischen Revolution, die nicht gehalten hatte, was sie versprach,

150. Peter von Cornelius. Scene aus „Macbeth".
Nach dem Kupferstich von J. Burger

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Dem Vorgehen der Dichter folgten bereitwillig, ja begeistert die Maler, denen sich eine neue und unendlich reiche Stoffwelt eröffnete, deren Gestalten zu bildlicher Verkörperung drängten.

Aus dem eingehenden Studium mittelalterlicher Poesie erwuchs folgerichtig auch neues Verständnis für die Kunst des Mittelalters, angeregt durch die Schriften von

152. Fr. Overbeck. „Ecce Homo." Aus den Evangelien.
Nach dem Kupferstich von Franz Massau. Düsseldorf, Aug. W. Schulgen.

L. Tieck*) und Wackenroder**) und durch eine Ausstellung von Werken altdeutscher Meister, welche die Brüder Boisserée veranstalteten.

An die Stelle früherer Gleichgiltigkeit und Missachtung, den Kunstwerken des Mittelalters gegenüber, trat nunmehr Überschätzung, so dass alles, was alt war, sich einer Bewunderung erfreute, die zumeist den wahren Wert weit überstieg.

Der beste Gewinn aus dieser Bewegung war, dass nun auch Dürer wieder volle Würdigung fand, für den das 18. Jahrhundert, mit geringen Ausnahmen, gar kein

*) Ludw. Tieck. Franz Sternbalds Wanderungen. Eine altdeutsche Geschichte. Berlin 1798.

**) W. H. Wackenroder. Phantasieen über die Kunst von einem kunstliebenden Klosterbruder. Hamburg 1799.

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Verständnis gehabt hatte. Aus seiner Verehrung erwuchs ein förmlicher Kultus, zu dessen Emporkommen Tieck durch seinen Roman „Sternbalds Wanderungen“ wesentlich beigetragen hatte.

An Dürer wieder anzuknüpfen und damit die verlorenen Fäden der Tadition wieder aufzunehmen, erschien der deutschen Künstlerschaft fortan als höchste Aufgabe.

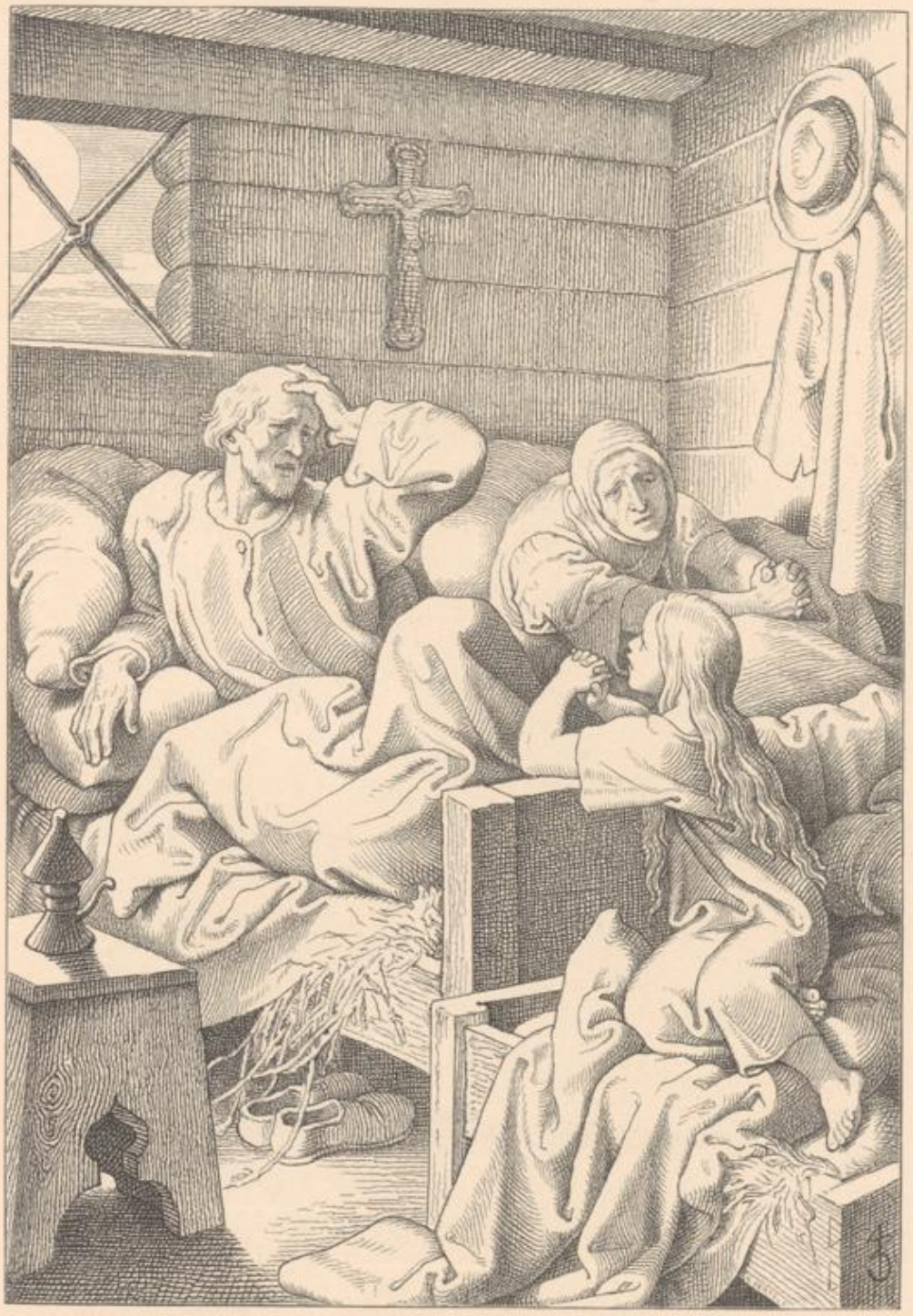
153. Joseph Ritter von Führich. Aus: „Das Buch Ruth“.
Sieben Zeichnungen in Kupfer gestochen von Heinr. Merz. Leipzig, Alphons Dürr.

Auf die Dichter und Denker der romantischen Periode hier weiter einzugehen, verbietet leider der Raum, nur die grossen Verdienste, die sich A. W. Schlegel um Kenntnis und Ausbau der romantischen Poesie erwarb, dürfen nicht unerwähnt bleiben.

Einer der ersten unter den Künstlern, die Dürer nachzueifern strebten, war der junge Peter Cornelius,*) der 1783 zu Düsseldorf als der Sohn des dortigen Galerie-Inspektors und Malers A. Cornelius geboren wurde.

*) E. Förster. Peter von Cornelius. Berlin 1874. — H. Riegel. Cornelius, der Meister der deutschen Malerei. Hannover 1866. — A. v. Wolzogen. Peter von Cornelius. Berlin 1867.

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf



Joseph von Führich. Aus: Der arme Heinrich.

Verlag von Alphons Dürr, Leipzig.

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

154. Joseph Ritter von Führich. Aus: Thomas a Kempis „Die Nachfolge Christi“.
Leipzig, Alphons Dürr.

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Früh schon offenbarte sich des Knaben Neigung zur Kunst und noch nicht dreizehn Jahre alt wurde er bereits Schüler der Düsseldorfer Akademie, konnte sich aber mit dem Formalismus und Schematismus, der den Unterricht beherrschte, nicht befreunden, er war ungehorsam und widerspenstig. Die Folge hiervon war, dass der damalige Direktor Peter Langer, der nicht unbefangen genug, des Knaben Fähigkeiten zu erkennen, dessen Auflehnung gegen den Schulzwang für Unfähigkeit hielt, dem Vater daher den Rat gab, den Sohn lieber Schlosser werden zu lassen, da ihm zur Kunst die Befähigung fehle. Unter dem Eindruck dieses niederschmetternden Urteils starb der Vater 1793, ohne Hoffnung und ohne eine Ahnung von der künftigen Künstlergrösse seines Sohnes zu haben. Umsomehr aber glaubte die Mutter an dessen Künstlerberuf, sie lehnte den wiederholten Rat des Direktors entschieden ab und Cornelius durfte die Akademie weiter besuchen. Dankbar der Mutter und begeistert für seinen Beruf, entfaltete nun der junge Schüler einen Fleiss ohne Gleichen und machte Fortschritte, die, wie er später sagte, „viel mehr versprachen, als er wirklich geworden".

Mit seiner Auflehnung gegen die Schule und die damals herrschenden Ansichten kann es übrigens gar nicht so schlimm gewesen sein, was sowohl aus den frühesten

155. Joseph Ritter von Führich. Aus: „Der verlorene Sohn".
Wien, Gesellschaft für vervielf. Kunst.

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Arbeiten, als auch aus Briefen hervorgeht, die er an einen Freund schrieb und welche deutlich beweisen, dass seine ganzen Anschauungen damals (1803) noch völlig in Mengsischen Überlieferungen wurzelten. Von romantischen Ideen und der späteren Neigung zur vorraphaelischen Kunst lässt sich zu jener Zeit noch keine Spur entdecken.

Neben religiösen beschäftigten ihn hauptsächlich antike Stoffe, mit denen er sich an den verschiedenen Preisausschreiben der Weimarer Kunstfreunde beteiligte, ohne jedoch Resultate zu erzielen. Goethe verhielt sich durchaus ablehnend.

Erst nach der Bekanntschaft mit Sulpiz Boisserée, durch den er auf Dürer und die älteren deutschen Meister aufmerksam gemacht wurde, gleichzeitig mit der Übersiedelung nach Frankfurt (1809), gewinnen andere Anschauungen die Oberhand. Über diese machte Cornelius von dort aus seinem Freunde C. J. J. Mosler Mitteilung, wie aus dessen Antwortschreiben hervorgeht, in welchem es heisst: „Ich bin begierig, zu sehen und zu wissen, was Du unter Dürerscher Art, nach welcher, wie Du sagst, Dein Bestreben seine Richtung nimmt, verstehst. Glühend und strenge, — willkommen! Das bedürfen wir gegen die laulich-liederliche Nachlässigkeit! So geziemt's dem Deutschen! Wohl Dir! wohl uns! wenn Dir diese Glut aus dem Herzen quillt".

156. Franz Pforr. Legende.
Nach einer Handzeichnung im Besitze der Königl. National-Galerie, Berlin.

Mit dieser Begeisterung für die altdeutschen Meister erwachte zugleich die Vorliebe für romantische Stoffe, aber nicht für christlich-religiöse, sondern für ritterlich-profane. Hauptsächlich beschäftigten ihn Shakespeares Dramen, Herders Cid und Goethes Faust neben den Nibelungen und anderen Stoffen der deutschen Heldensage.

In diese Zeit fallen die Zeichnungen für das von Amalie von Helwig und Baron de la Motte-Fouqué herausgegebene und von Georg Reimer in Berlin verlegte „Taschenbuch der Sagen und Legenden". Es sind Illustrationen und

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Erzählungen überschwenglichster Art, wie die „Rückkehr der Pförtnerin", an deren Stelle die heilige Jungfrau Maria den Dienst im Kloster versehen hat, während sie selbst der Weltlust nachging, nun aber reuig heimkehrend von der Gebenedeiten mit Segensgruss empfangen wird*) (Abb. 120); „Die Wunder der heiligen Elisabeth", „König Richard und Blondel" (Abb. 121), „Die Sage von St. Hubertus" (Abb. 122), „Kaiser Max auf der Martinswand" u. a. m.

Dem heutigen Geschmacke können diese Blättchen natürlich wenig zusagen, damals aber machten sie berechtigtes Aufsehen, als erste Erscheinungen des altdeutschen Stiles, in denen eine eigenartige Kunstkraft zu Tage trat. Für Cornelius waren diese Arbeiten aber insofern von Wichtigkeit, als sie ihm die Bekanntschaft mit G. Reimer vermittelten, der ihm bald zu grösseren Unternehmungen die Hand bot, da er den sich hier zuerst offenbarenden Genius richtig erkannt hatte.

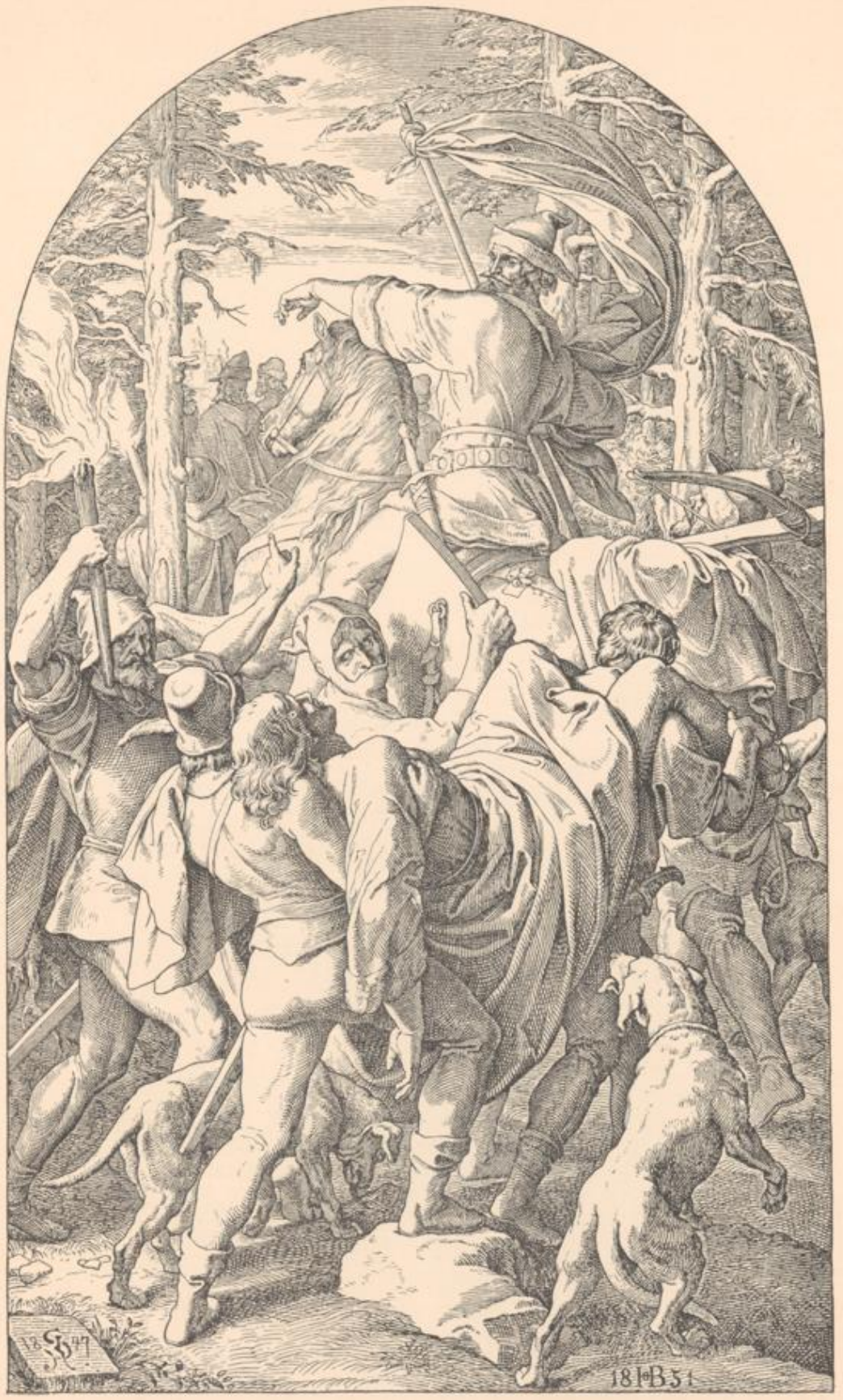
Zwischen diesen Brodarbeiten hatte sich Cornelius bereits mit Goethes „Faust" beschäftigt und verschiedene Entwürfe dazu gemacht, die er durch Boisserée dem Dichter vorlegen liess. Dies geschah im Jahre 1811 und Goethes Urteil war im Ganzen genommen dem Künstler günstig; den Ausstellungen, die er machte und dem, was er über die ganze Richtung an Cornelius schrieb, kann man nur zustimmen. Eine Stelle in diesem Briefe ist interessant genug, um sie hier folgen zu lassen: — „Nur vor einem Nachteile", heisst es dort, „nehmen Sie sich in Acht. Die deutsche Künstlerwelt des 16. Jahrhunderts, die Ihren Arbeiten als eine

*) E. Förster, „Peter von Cornelius", S. 75.

157. Gustav Naecke. Thetis bringt dem Achill die Waffen.
Handzeichnung. Königl. National-Galerie, Berlin.

158. F. Catel. Der Abschied.
Handzeichnung. Königl. National-Galerie, Berlin.

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf



J. Schnorr von Carolsfeld: Siegfrieds Leiche wird nach Worms gebracht.

Nach einem Holzschnitt von H. Bürkner.

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

159. J. Schnorr von Carolsfeld. Aus den Nibelungen.
Handzeichnung. Königl. National-Galerie, Berlin.

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

160. J. Schnorr von Carolsfeld. Nibelungenfries „Siegfrieds Leiche wird nach Worms gebracht“.
Nach einem Kupferstich von Th. Langer.

zweite Naturwelt zum Grunde liegt, kann in sich nicht für vollkommen gehalten werden. Sie ging ihrer Entwicklung entgegen, die sie aber niemals so, wie es der transalpinischen geglückt, völlig erreicht hat. Indem Sie also Ihren Wahrheitssinn immer gewähren lassen, so üben Sie zugleich an den vollkommensten Dingen der alten und neuen Kunst den Sinn für Grossheit und Schönheit, für welchen die trefflichsten Anlagen sich in Ihren gegenwärtigen Zeichnungen schon deutlich zeigen. Zunächst würde ich Ihnen raten, die Ihnen gewiss schon bekannten Steinabdrücke des in München befindlichen Erbauungsbuches*) so fleissig als möglich zu studieren; weil nach meiner Überzeugung Albrecht Dürer sich nirgends so frei, so geistreich, gross und schön bewiesen, als in diesen gleichsam extemporierten Blättern. Lassen sie sich ja die gleichzeitigen Italiener, nach welchen Sie die trefflichsten Kupferstiche in jeder einigermaassen bedeutenden Sammlung finden, empfohlen sein; und so werden Sie Sinn und Gefühl immer glücklich entwickeln, und Sie werden im Grossen und Schönen das Bedeutende und Natürliche mit Bequemlichkeit auflösen und darstellen“.

Warnung wie Hinweis sind vortrefflich; sie würden vollkommen sein, wenn noch ein Hinweis auf die Natur hinzugefügt wäre, der uns heute als selbstverständlich und unerlässlich erscheint.

Wenn es nun in jenem Briefe des weiteren über die Zeichnungen heisst: „Die Momente sind gut gewählt und die Darstellungen derselben glücklich gedacht, und die geistreiche Behandlung sowohl im Ganzen als Einzelnen muss Bewunderung erregen“, so ist es schwer verständlich, wenn Goethe wenige Jahre später (1816) die Zeichnungen von Cornelius als Curiosa und Experimente bezeichnet und mit den trocknen Umrisszeichnungen von Retzsch, der sich ebenfalls am „Faust“

*) Dürers Randzeichnungen zum Gebetbuche Kaiser Maximilians I., die Strixner damals eben veröffentlicht hatte. (Vergl. Seite 142).

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

versucht und 26 Blätter dazu gezeichnet hatte (Abb. 145), auf eine Stufe stellen konnte.

F. M. A. Retzsch, geb. 1779 in Dresden und gestorben daselbst 1857, stand anfangs unter dem Einflusse der Mengsischen Schule, trat dann aber mit den Zeichnungen zu Faust zur romantischen Schule über, ungefähr gleichzeitig mit Cornelius, ist aber bedeutend schwächer als dieser. Vor allem fehlten seinen Gestalten Individualität und Charakter. Retzsch war vorwiegend Illustrator, er hat eine ganze Reihe von Cyclen zu Dichterwerken gezeichnet, so zu Schillers „Lied von der Glocke" 43 Blätter und andere zum „Gang nach dem Eisenhammer"; ferner eine Galerie zu Shakespeares Dramen und 15 Blätter zu Bürgers Balladen, die sämtlich mehrere Auflagen erlebten und sogar teilweise in den achtziger Jahren noch neu gedruckt wurden. Heute fragt man sich vergeblich wie es möglich war, dass sich damals noch ein Publikum für diese Sachen fand.

Zweifellos leiden die Faustbilder des Cornelius an sehr grossen Mängeln, die augenfälliger zu Tage treten, als die unleugbaren Vorzüge, die ihnen trotzdem innewohnen. Zwei der besten, „den Spaziergang" und „die Kerkerscene", bei welcher die Vorzüge die Mängel weit übersteigen, zeigen unsere Abb. 148 und 149 in starker Verkleinerung, denen die Stiche von Thaeter und Ruscheweyh zu Grunde liegen.

Gestützt auf die vielen Anerkennungen gelang es Cornelius verhältnismässig leicht, in Friedr. Wenner in Frankfurt einen Verleger zu finden, der grossmütig genug auf die etwas weit gehenden Bedingungen einging. Verlangte doch Cornelius die Vorausbezahlung des ganzen Honorars, obwohl erst 6 Blätter fertig waren. Drei weitere wollte er noch in Frankfurt, die letzten aber in Rom vollenden, wohin ihn seit Jahren schon unbezwingliche Sehnsucht zog. Wenner ging auf die gestellten Bedingungen ein, obwohl von den in Frankfurt noch zu vollendenden Blättern nur

161. J. Schnorr von Carolsfeld. Nibelungenfries „Die Klage".
Nach einem Kupferstich von Th. Langer.

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

eins fertig ward, die restierenden aber auf Rom verschoben wurden.

In den letzten Tagen des August 1811 konnte Cornelius in Begleitung seines Freundes Xeller die Reise nach Italien antreten.

Aber die Erfüllung der alten Sehnsucht brachte vorläufig nicht die erträumte Befriedigung: Cornelius war missgestimmt und fühlte sich so krank, dass er sich zurück wünschte, als ihn hinter Florenz ein Bluthusten befiel. Aber mit der bald eintretenden Besserung hob sich auch die trübe Stimmung, und der Weg nach Rom wurde fortgesetzt, wenn auch die Schönheiten Italiens auf die noch ganz in deutscher Romantik versunkenen Künstler den erhofften Eindruck noch nicht machten und Cornelius in einem Briefe nach der Heimat schrieb: „Ein deutscher Maler sollte nicht aus seinem Vaterlande gehen! Ich habe diesen Schritt der Zeit entgegen gethan, und es ist gut so; aber lange mag ich nicht unter diesem warmen Himmel wohnen, wo die Herzen so kalt sind, und ich fühle es mit Schmerz und Freude, dass ich ein Deutscher bis ins innerste Lebensmark bin". Bald genug sollte er ganz anders denken lernen.

Am 14. Oktober 1811 langten die beiden Freunde an der Porta del popolo in Rom an.

Im Jahre vorher war durch dasselbe Thor Fr. Overbeck in Begleitung seiner Freunde Pforr, Hottinger und Vogel, nach vorhergegangener Verweisung von der Wiener Akademie, in Rom eingezogen, in der Hoffnung, ihrem Kunstideale hier

162. J. Schnorr von Carolsfeld. Karl der Grosse. Handzeichnung. Königl. National-Galerie, Berlin.

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

J. Schnorr von Carolsfeld. Simson.

Nach einer Handzeichnung im Besitze der Königl. National-Galerie, Berlin.

Universitäts- und Landesbibliothek Düsseldorf

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

J. Schnorr von Carolsfeld. Die Frauen am Grabe Christi.

Nach einer Handzeichnung im Besitze der Königl. National-Galerie, Berlin.

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

weit aussichtsvoller dienen zu können als in Wien. — In dem verlassenen Kloster S. Isidoro hatten die Freunde Wohnung genommen und führten dort im Verein mit einigen weiter hinzutretenden gleichgesinnten Genossen ein beschauliches, arbeitsreiches Leben, die gemeinschaftlichen Ziele eifrig verfolgend, sich gegenseitig fördernd und unterstützend. Ihre Ideale lagen auf dem Gebiete religiöser Kunst; in dem Studium und in der Nacheiferung der Praeraphaeliten erblickten sie ihre Hauptaufgabe.

In den Kreis dieser Genossenschaft, deren Haupt Overbeck war, trat bald nach seiner Ankunft in Rom auch Cornelius, sich auf das Innigste anschliessend, obwohl er nicht im Kloster selbst, sondern nur in dessen Nähe Wohnung nahm.

Die naheliegende Folge dieses Anschlusses waren einige religiöse Kompositionen; dabei folgte er aber seiner Eigenart getreu, mehr den altdeutschen Meistern als den Praeraphaeliten, denen er Formensinn absprach, wie er denn auch die Gestalten des Fra Angelico körperlos nannte, dem er den Meister des Kölner Dombildes weit vorzog.

Cornelius' damalige Anschauungen werden durch zwei Briefstellen vortrefflich charakterisiert. Im November 1811 schreibt er an seinen Freund Mosler: — — — „Die Peterskirche hat auf keinen von uns einen Eindruck gemacht. — Übrigens: Alles ist herrlich! aber Cöln ist ein Bethlehem und ist kein ander Heil und kein anderer Name

163. J. Schnorr von Carolsfeld. Jacob ringt mit dem Engel.
Nach einem Kupferstich.

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

zu finden, darin man selig werden kann!“ Und im März 1812 an denselben: — — — „Indessen ist nicht zu leugnen, dass hier viel an Kunstmitteln zu holen ist; aber auch viel Verführung ist hier, und zwar die feinste in Raphael selbst. In dieser liegt das grösste Gift und der wahre Empörungsgeist und Protestantismus, mehr als ich je gedacht. Man möchte blutige Thränen weinen, wenn man sieht, dass ein Geist, der das Allerhöchste gleich jenem mächtigen Engel am Throne Gottes geschaut, dass ein solcher Geist abtrünnig werden konnte“.

Die Beschäftigung mit religiösen Stoffen war bei Cornelius vorläufig eine nur vorübergehende, da das deutsche Mittelalter und „Faust“ seinen Geist noch völlig beherrschten. Mit dem Vorsatze, die noch fehlenden Faustblätter sofort in Angriff zu nehmen, war er nach Rom gekommen, aber mächtigere Einflüsse drängten die Ausführung zunächst noch in den Hintergrund.

Zuerst waren es, wie schon gesagt, religiöse Stoffe, die ihn abzogen und durch deren Gestaltung er der Stimmung im Kloster seinen Tribut zollte; dann aber, durch Schlosser mit den Nibelungen und Dantes „Göttlicher Komödie“ bekannt geworden, fühlte er sich so sehr gefesselt, dass sofort alles andere zurück trat und er den Entschluss fasste, einen Nibelungen-Cyclus zu zeichnen.

Cornelius durfte diesem Herzensdrange mit ruhigem Gewissen folgen, denn von den Zeichnungen zu Faust waren 7 Blätter fertig und ein Kupferstecher war noch nicht einmal gefunden. Als Verleger für die Nibelungen war Georg Reimer in Berlin in Aussicht genommen, mit dem Cornelius durch die Zeichnungen für das „Taschenbuch der Sagen und Legenden“ bereits in Verbindung stand und auf dessen Geneigtheit umsomehr zu rechnen war, als das Nibelungenlied bei der durch den schweren Druck der Verhältnisse ins Leben getretenen Vorliebe für deutsche Heldenzeit sich allgemeiner Beliebtheit erfreute.

Des Künstlers ganze Seele war mächtig ergriffen von der Herrlichkeit des Gedichts, dessen mächtige Gestalten vor seiner Phantasie lebendig geworden waren, und so begann er denn die Folge von Zeichnungen, die von Lips und Ritter und ein letztes Blatt (das Titelblatt) von Amsler und Barth gestochen, bei Georg Reimer in Berlin erschienen sind.

In den Zeichnungen zu den Nibelungen ist Cornelius viel weniger archaisierend als in den Faustbildern; alles ist hier dem Stoffe gemäss grösser und gewaltiger, das Reckenhafte steht im Vordergrunde und des Meisters grosses Kompositionstalent kommt noch überzeugender zum Ausdruck als bei jenen Darstellungen. Freilich kommen auch hier zu Gunsten schöner Linien und Gruppen oft Gewaltsamkeiten und Unmöglichkeiten vor, die den modernen Anschauungen zuwider laufen und heute schier unerträglich sind. Doch lassen sich solche Mängel sehr wohl übersehen gegenüber der Grösse und Gewalt des Ganzen, die in dem herrlichen Titelblatte ihren höchsten Ausdruck findet, das die nebenstehende Doppeltafel in allerdings starker Verkleinerung wiedergiebt. Von der Art der übrigen Darstellungen giebt die Abb. 151 „Chrimhild an der Leiche Siegfrieds“ eins der besten Beispiele.

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Fast gleichzeitig mit den Nibelungen waren auch die letzten Faustblätter fertig geworden und von Ruscheweyh und Thaeter gestochen.*) Der Erfolg beider Werke war ein durchschlagender und dem Künstler durchaus günstiger.

Neben diesen Arbeiten hatte sich Cornelius auch wieder mit Shakespeare beschäftigt und namentlich zu Romeo und Julia mehrere Entwürfe gemacht, von denen drei im Laufe des Jahres 1812 vollkommen ausgeführt wurden, die Wenner in Frankfurt erwarb. Ausser diesen entstanden noch fünf weitere im Umriss, die unvollendet geblieben sind. Eine davon, die scheintote Julia darstellend, befindet sich im Besitz der Königl. National-Galerie zu Berlin. Ob die Scene aus Macbeth, Abb. 150, gleichfalls in Rom oder später entstanden ist, muss dahingestellt bleiben, ebenso die Entstehungszeit einiger Illustrationen zu G. Scherers „Deutschem Kinderbuche", von denen Abb. 146 ein sehr hübsches Beispiel giebt.

Obwohl das, was Cornelius zu Dantes „Göttlicher Komödie" entworfen hat, nicht eigentlich in den Rahmen dieser Arbeit gehört, so konnte ich mir doch nicht versagen, eine dieser Kompositionen, die den Deckengemälden der Villa Massimi entnommen ist, hier wiederzugeben, da sie zu dem Schönsten und Edelsten zählt, was der Meister geschaffen.

Den Abschluss von Cornelius illustrativer Thätigkeit bilden „Sechs Darstellungen zu Tassos befreitem Jerusalem", die auf Wunsch des Königs von Preussen als Entwürfe zu lebenden Bildern im Jahre 1843 entstanden waren und später in Kupfer gestochen wurden.

Heute sind diese Werke, die bei ihrem Erscheinen einen wahren Beifallssturm erregten, fast vergessen. Des Meisters herbe Grösse wird nur noch von wenigen anerkannt und begriffen. Es möchte scheinen, als sei dies Künstlerleben folgenlos vorübergerauscht. Aber mit nichten! Der Name „Cornelius" bildet ein unvergängliches Kapitel in der deutschen Kunstgeschichte, wenn auch diejenigen, die bewusst oder unbewusst geerntet haben, was er säete, des Säemanns heute nicht mehr gedenken.

War Cornelius in seiner Frühzeit auf dem Gebiete ritterlicher Romantik der Führer gewesen, so lag die Führerschaft auf religiösem Gebiete bei Friedrich Overbeck, der am 17. Juli 1789 geboren wurde als ein Sohn jenes Bürgermeisters von Lübeck, der Carstens so grossherzig unterstützte.

Schon als Knabe reifte in Overbeck der Entschluss, Maler zu werden, den ein altes Gemälde der Eyckschen Schule, das vergessen in der Greveradenkapelle des Domes zu Lübeck hing, veranlasst haben soll. Die an Kunstschätzen reiche Vaterstadt und daneben die Schriften Tiecks und Wackenroders, sowie die Kenntnis der Zeichnungen der Brüder Riepenhausen nach Perugino, Massaccio, Giotto u. A. wiesen ihm den Weg ins Mittelalter und die religiöse Romantik.

*) Die Bilder zu Goethes Faust erschienen bei Fr. Wenner in Frankfurt, gingen später in den Verlag von Georg Reimer und 1847 in den von Dietrich Reimer in Berlin über.

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

164. J. Schnorr von Carolsfeld. Zeichnung zu den Hymnen des Homer. I. An Hermes.

Diesen Neigungen entsprechend wäre wohl die Akademie zu Dresden die einzig richtige Schule für ihn gewesen, da dort die Romantik am frühesten Wurzel geschlagen hatte, aber anstatt dorthin, brachte ihn der Vater 1806 nach Wien, dessen von Füger geleitete Akademie sich damals eines grossen Rufes erfreute. Doch der hier herrschende Klassicismus und Mengsische Formalismus waren dem jungen Kunstschüler, dessen Seele ganz andere Ideale erfüllten, gründlich verhasst, und so waren denn fortwährende Reibereien mit den Lehrern unausbleiblich.

Über die Seelenstimmung, die damals den Jüngling beherrschte, und die bereits in seinen Knabenjahren wurzelte, giebt ein Brief an A. Kestner am besten Ausdruck. In diesem Schreiben heisst es: „Lebhaft tritt die schöne Zeit wieder vor meine Seele, da ich Sie in Lübeck kennen lernte, da ich gegen Sie zuerst meine Gefühle über die Kunst schüchtern zu äussern wagte, da Sie mir zuerst, wenn wir des Abends im Laubgang auf- und abgingen, wie ein Engel vom Himmel Worte der Seligkeit sprachen, über Malerei und Dichtkunst, Dinge, die ich bis dahin aus keines Menschen Munde gehört hatte, und in denen ich doch so ganz mein eigenes Herz wiederfand . . . . . Es hatte demselben immer noch etwas Wichtiges gemangelt — die wahre Kunst, die ich in Lübeck vergebens gesucht hatte. Ach, und ich war so voll davon, meine ganze Phantasie war ausgefüllt mit Madonnen und Christusbildern, ich trug sie mit mir herum und hegte und pflegte sie, aber es war nirgends Wiederklang."

Diesen Idealen, die schon des Knaben und des Jünglings Seele erfüllten, ist auch der Mann treu geblieben bis an seines Lebens Ende.

Waren Overbecks Lehrjahre in Wien auch schwer und unerfreulich, so war die Zeit doch für ihn nutzbringend, denn er lernte hier vor allem gründlich Aktzeichnen und gewann jene Sicherheit der Technik, die ihm später ausserordentlich zu gute kam.

Ein Freundeskreis hatte sich um Overbeck gesammelt, alle beseelte das gleiche Streben, der gleiche Widerstand gegen die Akademie. Besonders nahe traten ihm Franz Pforr, geboren 1788 zu Frankfurt und der Schweizer Ludw. Vogel aus Zürich, geb. 1788, der Illustrator der Schweizergeschichte. Der von diesem Kreise ausgehende

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

165. J. Schnorr von Carolsfeld. Zeichnung zu den Hymnen des Homer. III. An Aphrodite.

rebellische Geist bedrohte das ganze Lehrsystem, und die Folge war endlich, dass die Akademie nach vorausgeschickter Verwarnung die Widerspenstigen relegierte und zwar ausser Overbeck und Pforr noch Vogel, J. Wintergast aus Ellwangen und J. Sutter aus Linz. Ein Teil der Freunde wanderte unverzüglich nach Rom, es waren dies Overbeck, Pforr, Hottinger und Vogel, die dort mit W. Schadow zusammentrafen. Im Jahre darauf gesellte sich Cornelius zu ihnen, später noch Ph. Veit und J. Schnorr. In dem Kloster auf dem Pincio wurde, wie schon erzählt, das Atelier aufgeschlagen und damit entstand die „Klosterbrüderschaft von S. Isidoro", der Religion und Moral als Grundlage aller Kunstäusserungen galt und die eine Neubelebung der deutschen Kunst durch den innigsten Anschluss an die alten Italiener erstrebte. Aus dieser Brüderschaft bildete sich die noch strengere Observanz der „Nazarener", deren Haupt Overbeck wurde.

Die Fresken in der Casa Bartholdy und der Villa Massimi, die den Ruhm der Brüderschaft begründeten, dürfen uns hier ebensowenig wie deren Tafelbilder beschäftigen.

Für die Illustration gewann neben Cornelius nur noch Overbeck grösseste Bedeutung, dessen Zeichnungen sich durch edelste Komposition und tiefste Frömmigkeit auszeichnen. Seine Hauptwerke sind: „Jesus segnet die Kinder", „Johannes predigt in der Wüste", die „Auferweckung des Lazarus", das „Mannalesen", „40 Zeichnungen zu den Evangelien", (Abb. 152 und die danebenstehende Tafel), gestochen von Keller, Bartoccini, Pflugfelder, Steifensand u. A. Ferner 14 Stationsbilder, die im Buntdruck erschienen sind, und endlich das letzte cyklische Werk, die sieben Sakramente, das im Jahre 1861 entstand und durch Holzschnitte von Gaber vervielfältigt wurde. Die Kartons befinden sich im Besitz der Erben des Künstlers, eine kleinere Wiederholung in Tusche und teilweis in Farben, nach Overbecks Angaben meist von Schülern desselben ausgeführt, besitzt die National-Galerie zu Berlin.

In der Komposition war Overbeck Meister, Anmut der Linienführung neben Innigkeit des Ausdrucks sind seinen Werken in hohem Grade eigen, wenn ihm auch eine gewisse Weichlichkeit nicht abgesprochen werden kann, die als Ausfluss seines weltabgewandten tief religiösen Wesens anzusehen ist, das, allem Sinnenreize abhold, nur nach Reinheit und Schönheit strebte.

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Die alte Heimat hatte Overbeck vergessen und aufgegeben, er hat Rom dauernd nicht wieder verlassen, und dort ist er auch am 12. November 1869 gestorben.

166. Georg Opitz. Der Schleifer.
Nach einem Aquarell. Königl. National-Galerie, Berlin.

Neben Overbeck steht als zweiter Hauptvertreter der religiösen Romantik Joseph von Führich, geb. 9. Februar 1800 zu Kratzau in Böhmen, gest. 13. März 1876 in Wien.

Seine erste Ausbildung erhielt der talentvolle Jüngling an der Prager Akademie; die ersten Erfolge, die er errang, lagen auf religiösem und legendarisch-historischem Gebiete. Bald aber nahm auch ihn die Romantik gefangen, nachdem er den Faustcyklus von Cornelius und verschiedene Zeichnungen Overbecks kennen gelernt hatte. Zugleich aber auch fühlte er sich durch Dürers Zeichnungen mächtig angeregt und gefesselt.

Wie Führich zur Romantik geführt wurde, darüber berichten seine eigenen Aufzeichnungen wie folgt*): „Die Schilderung, wie die altdeutschen Maler gelebt und

*) Entnommen aus: Joseph Ritter von Führich. Ein Lebensbild aus der Selbstbiographie und eigenen Erinnerungen, zusammengestellt von Lukas Ritter von Führich. (Die Graphischen Künste, Jahrgang VIII. Gesellschaft für vervielfältigende Kunst. Wien 1886.)

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

der Auszug aus Dürers Tagebuch in Wackenroders „Herzensergiessungen eines kunstliebenden Klosterbruders“ entzündete eine tiefe Sehnsucht nach der Bekanntschaft mit Werken älterer, besonders deutscher Kunst in mir. Ich hätte mir in Prag leicht eine Anschauung so mancher dieser Werke, z. B. durch Holzschnitte, verschaffen können, allein unpraktisch und schüchtern wie ich war, wagte ich nicht, Schritte deshalb zu thun, zumal ich nur die Antike und Raphael und spätere Meister, die eine gewisse

167. Joh. Chr. Erhard. Pfälzische Bauernfamilie.
Nach einem Aquarell. Königl. National-Galerie, Berlin.

Vollendung der äusseren Form zur alleinigen Quelle artistischer Ausbildung geeignet machen sollte, anpreisen hörte, die aber in ihrer klassischen Abgezogenheit bei aller Verehrung meine Phantasie zu wenig anregten“. Ein Buchhändler lieh ihm endlich ein Buch, worin eine Menge Holzschnitte, besonders von Dürer, zusammengebunden waren. „Es war einer der entscheidensten Wendepunkte in meiner künstlerischen Laufbahn. Alles später in dieselbe Eingreifende waren nur Entwicklungen des damals gelegten Grundes . . . . . So gross ist der Segen einer in Redlichkeit dem Wahren und Heiligen zugewandten Wirksamkeit auch in der Kunst. Die Kluft von dreihundert

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Jahren verschwindet und der alte Meister steht als Führer und Lehrer dem strebenden, aber ratlosen Gemüte eines Kunstjüngers plötzlich zur Seite. Es war am Dreikönigstage 1821, als mir das verhängnisvolle Buch zukam. Draussen stürmte und schneite es, im Zimmer war es warm und heimlich. Ich setzte mich mit Sammlung und andächtiger Ehrfurcht und öffnete. Ich sah und sah wieder und traute meinen Augen nicht. Eine bisher unbekannte Welt ging vor meinen Blicken auf. Das war also die Kunst in der Kindheit, die Kunst in der Wiege, die kindlich-geschmacklose Gedanken in roher, barbarischer Form darstellende Kunst eines ungebildeten Zeitalters? — Mein erstes Gefühl war ein Gemisch von Zorn und Rührung . . . . . Ich hatte wenigstens in der äusseren Form grobe Mängel und schwächliche Schülerhaftigkeit zu finden erwartet, wenn ich auch in bezug auf den Geist eines Andern gewärtig war. Und hier stand eine Form vor mir — freilich in schneidendem Gegensatze mit derjenigen, die vor den Augen der Verächter unserer grossen Vorfahren Gnade gefunden und die ihre charakterlose Glätte und Gedunsenheit, der missverstandenen Antike erborgt, gern als Schönheit und ihre affektierte Weichlichkeit als Grazie verkaufen möchte. Hier stand eine Form, hervorgegangen aus der tiefen Erkenntnis ihrer Bedeutung, und diese erschien wieder gestützt auf Kirchlichkeit als Allgemeines und Nationalität als Besonderes, wie beides sich in einer Persönlichkeit abspiegelt. Der aus dem falschen Schönheitsinne hervorgegangenen Charakterlosigkeit der gewöhnlichen akademischen Kunst gegenüber stand hier scharfe,

168. Joh. Chr. Erhard. Waldlandschaft, Radierung.
Königl. Kupferstichkabinett, Berlin.

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

grossartige Charakteristik. Gewänder hatte ich früher nie gesehen. Denn dieser, wenn auch schon hie und da etwas übertriebenen Fülle klarer, bis ins kleinste Falkenauge, in den letzten Saum durchgeführten Motive gegenüber verdienten jene unbestimmten Wolkenhüllen oder nass angeklebten Draperien, oder auch jene, die Phantasielosigkeit und den Mangel an Erfindung in anderer Weise beschönigenden Gliedermanns-Mäntel kaum den Namen von Gewändern. Die kräftige Plastik, auch bei Gegenständen mystischer Art, that mir wohl. Die priesterlichen Engel statt der Zwitterwesen von Genius und Nymphe erschienen mir wie Gottesboten, scharf den eingerissenen Unfug rügend. Selbst das sogenannte Beiwerk war hier kein Beiwerk mehr . . . ."

„Kein anderer Meister hatte damals auf mich die Wirkung ausgeübt als gerade Dürer. Eine mangelhaftere äussere Form hätte mich, wenn auch nicht gerade abgestossen, doch wenigstens irre gemacht. Einen alten Stilisten hätte ich nicht oder nur zum Teil verstanden. Bei Dürer erweiterte sich meine Erkenntnis der Mittel, mit welchen die bildende Kunst wirken kann, und diese Erkenntnis war eine lebendige, weil die Mittel nicht abzogen . . . . . ."

„Der Ideengang, den ich bei Novalis, Tieck, Schlegel und was zu jener Schule gehörte, verbunden mit dem Wenigen, was ich von Cornelius und Overbeck gesehen, ent-

169. Joh. Adam Klein. Lagerscene, Radierung.
Königl. Kupferstichkabinett, Berlin.

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

deckt zu haben glaubte, weckte in mir den Drang nach einer bestimmten Richtung, die meinen Bestrebungen Halt und Festigkeit zu geben im Stande wäre. Dürer und was mir zu jener Zeit noch von altdeutscher Kunst zu Gesichte kam, verstärkte diesen Drang. Was von älterer bildenden Kunst mir bekannt geworden, erklärte mir nun auch die Baukunst jener Zeit, und Prag bot mir in dem Vielen, was es von deutscher Baukunst noch hat, eine Anschauung mehr von dem tiefsinnigen und gewaltigen Geiste unseres christlich-deutschen Altertums . . . Alle diese Eindrücke und Anschauungen einigten sich in mir zu einem Bilde des starken frommen Mittelalters . . . Jene grosse, schöne Zeit zu feiern und in der Mitwelt dadurch eine Sehnsucht nach jener alten Herrlichkeit zu erwecken, erschien mir jetzt als die Aufgabe der Kunst. Ich ward Romantiker in diesem Sinne und meine Kompositionen zur böhmischen Geschichte, die ich für die Bohmannsche Kunsthandlung in Prag zum Teil selbst lithographierte, können in mancher Beziehung als der erste Ausdruck meiner damaligen Geistesrichtung gelten."

Eine Reise nach Wien erweiterte um diese Zeit Führichs Anschauungen bedeutend, da er nun auch Dürers Gemälde und die anderer deutscher Meister kennen lernte. Vor allem aber führte ihn seine Vorliebe für Dürer zu der „Heiligen Dreieinigkeit". Dabei wurde ihm aber klar, dass die Kunsthöhe Dürers keine vereinzelte Erscheinung sei, sondern eine Folge der traditionellen Entwickelung einer auf festen Prinzipien ruhenden christlich-nationalen Kunst.

Aus dieser Stimmung heraus entstanden damals die Zeichnungen zu Tiecks „Genoveva", „Phantasus" und „Elfenmärchen", zu Goethes „Erlkönig" und „Hermann und Dorothea", sowie Radierungen zum „Vaterunser".

Diese Werke, besonders die „Genoveva", hatten so bedeutenden Erfolg, dass in Wien eine Anzahl vornehmer Leute sich bewogen fühlten, dem jungen Künstler eine Pension auszusetzen, die ihm einen mehrjährigen Aufenthalt in Rom ermöglichten. Bereits im Januar 1827 konnte er die Reise antreten.

Ohne Rast, von Sehnsucht getrieben, eilte er nach Rom, wo er in dem Overbeckschen Kreise liebevolle Aufnahme fand und gleich zur Mitarbeiterschaft an den Fresken in der Villa Massimi herbeigezogen wurde, wenngleich sein Können damals dem der anderen Kunstgenossen noch nachstand, die er später aber nicht nur erreichte, sondern sogar zumeist überholte.

Gegen Ende des Jahres 1829 verliess Führich Rom, mit dem Entschlusse im Herzen, sich fortan ausschliesslich der höheren religiösen Kunst zu widmen, dem er auch treu geblieben ist bis an sein Lebensende.

In die Jahre 1830 bis 1834 fällt ein zweiter Aufenthalt in Prag, während dessen er den Genoveva-Cyklus vollständig umarbeitete und selbst radierte und eine Folge von Zeichnungen zum „Triumph Christi" entwarf, den er später in Wien vollendete. 1834 wurde Führich als zweiter Custos an die gräflich Lambergsche Galerie nach Wien berufen und 1841 daselbst zum Akademieprofessor für geschichtliche Komposition ernannt.

Die damaligen Kunstzustände Wiens waren gänzlich zerfahren, es fehlte an zielbewusster Leitung und festem Wollen, woraus für Führichs Lehrthätigkeit mancherlei

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Schwierigkeiten entstanden, die er aber siegreich überwand, so dass er sich bald allgemeiner Beliebtheit und Bewunderung erfreute.

Neben kirchlichen Monumentalmalereien und einer grossen Anzahl von Tafelbildern entstanden nun im Laufe der Jahre jene, meist für den Holzschnitt gezeichneten cyklischen Werke, die den Namen Führichs in der ganzen Welt bekannt gemacht und bis heute noch nichts von ihrer Anziehungskraft verloren haben. Es sind dies: „Der bethlehemitische Weg", 12 Zeichnungen, geschnitten von Gaber (Leipzig, Alphons Dürr). „Er ist auferstanden", 15 Zeichnungen, geschnitten von Gaber (Leipzig, Alphons Dürr). „Der arme Heinrich", 7 Zeichnungen, Holzschnitt von K. Oertel, ebendaselbst. „Die geistige Rose", 16 Zeichnungen in Holz geschnitten, München 1871. „Der verlorene Sohn", 8 Blätter, in Kupfer gestochen von A. Petrak (Wien, Gesellschaft für vervielfältigende Kunst). „Der Psalter", Holzschnitte von K. Oertel (Leipzig, Alphons Dürr.) Thomas a Kempis „Nachfolge Christi", ebendaselbst und „Das Buch Ruth", 7 Kompositionen, in Kupfer gestochen von H. Merz, gleichfalls bei dem für klassische deutsche Kunst begeisterten Verleger Alphons Dürr in Leipzig erschienen.

Wieviel Anmut und Schönheit liegt in diesen Werken, aus denen die Abb. 153 bis 155 und die nebenstehende Tafel Proben geben; welch tiefe Frömmigkeit spricht aus ihnen! Es unterliegt keinem Zweifel, dass die grosse Wirkung aller in dem Umstande begründet liegt, dass der Meister in Wahrheit tief innen fühlte, was er durch seinen Stift ausdrückte. Was vom Herzen kam, ging zum Herzen.

Am 13. März 1876 hat dies fromme, echt deutsche Künstlerherz zu schlagen aufgehört, aber das, was der Meister im Laufe seines langen Lebens geschaffen, wird bestehen als unvergänglicher Schatz des deutschen Volkes, als ein Hort, dessen Macht sich bewährt in guten wie in trüben Stunden.

Weniger ausschliesslich diente Julius Schnorr von Carolsfeld der religiösen Kunst; die ritterlich-profane und die religiöse Romantik kommen in seinen Werken gleich stark zum Ausdruck, so dass er als vollwertiger Vertreter beider Richtungen gelten darf. Er wurde 1794 in Leipzig geboren, als Sohn eines Malers, des Direktors der dortigen Akademie, Hans Veit Schnorr von Carolsfeld.

Gleich seinem älteren Bruder Ludwig Ferdinand schon früh den Beruf zur Kunst in sich fühlend, erhielt er den ersten Unterricht in der vom Vater geleiteten Anstalt und bezog 1811 die Wiener Akademie, an welcher auch sein Bruder seit 1804 studierte, der die Auflehnung und Verweisung Overbeck mit durchgemacht hatte, ohne sich aber an der Bewegung zu beteiligen. Als Julius nach Wien kam, waren Overbeck und seine Gesinnungsgenossen bereits abgezogen; was er dort fand, konnte ihm wenig behagen, und seine Lehrer vermochten ihm weder Achtung noch Vertrauen abzugewinnen. Er vernachlässigte die Schule und ging seine eigenen Wege, nachdem er zwei Jahre hindurch das Joch getragen hatte, nur dem Bruder zu Liebe, dessen Ermahnungen er sich, wenn auch widerwillig, fügte. Nachdem dieser aber Wien verlassen hatte, fühlte er sich nicht mehr gebunden und arbeitete frei ohne sich viel um die Akademie zu kümmern. Der Erlös, den er aus dem glücklichen Verkaufe zweier Bilder erzielte,

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

ermöglichte ihm die Übersiedelung nach Rom, wo er im Januar 1818 eintraf und in den Overbeckschen Kreis als jüngstes Mitglied eintrat, in die Verbindung der „alt-neu-römisch-deutsch-patriotischen Maler", wie Genossen der Klosterbrüderschaft von den französischen, römischen und auch deutschen Manieristen spöttisch genannt wurden.

Im Anfange sich mehr an Overbeck anschliessend, neigte er jedoch bald auf die Seite des Cornelius, was besonders in den Fresken der Villa Massimi zu Tage trat, wo Schnorr das Ariost-Zimmer übernommen hatte, in welchem er Scenen aus dem „Rasenden Roland" ausführte, eine Arbeit, welche fast sieben Jahre in Anspruch nahm, aber dafür auch des Künstlers Ruhm begründete.

170. Joh. Adam Klein. Invalide, Radierung.
Königl. Kupferstichkabinett, Berlin.

Während dieser Zeit entstanden noch etwa 100 Landschaftsbilder*), die Schnorr auch auf diesem Gebiete als fein empfindenden Meister zeigen. In Übereinstimmung mit Koch strebte er ebenfalls danach, Landschaft und Staffage gleichwertig mit einander zu verbinden.

Im Jahre 1827 wurde Schnorr als Professor der Geschichtsmalerei nach München berufen und erhielt vom Könige den Auftrag, im neuen Königsbau fünf Prunkgemächer mit Darstellungen aus dem Nibelungenlied und drei Säle des Festsaalbaues in der königlichen Residenz mit Darstellungen aus dem Leben Karls des Grossen, Barbarossas und Rudolfs von Habsburg zu schmücken.

Die Kartons und Entwürfe zu diesen Wandgemälden, besonders die zu den Nibelungen, sind durch zahlreiche Nachbildungen in Kupferstich und Holzschnitt bekannt und dadurch Illustrationen in des Wortes bestem Sinne geworden.

Schnorr hat hier Cornelius insofern übertroffen, als er die Gestalten des Epos menschlicher gebildet und dadurch dem allgemeinen Verständnis näher gebracht hat, ohne ihrer Heldengrösse und der hohen Tragik des Ganzen Abbruch zu thun. (Abb. 160,

*) Italienische Landschaften in Photographien nach Originalzeichnungen von J. Schnorr (30 Blätter), herausgegeben von Dr. M. Jordan, Leipzig. Alphons Dürr 1862.

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

161 und Tafel neben Seite 160.) Ausschliesslich als Illustrationen und für den Holzschnitt gezeichnet sind die Bilder der Cottaschen Nibelungenausgabe*), deren eine, zum zwölften Abenteuer gehörig, die Abbildung 159 nach der Originalzeichnung wiedergiebt, welche zugleich die Art der Bleistiftzeichnung des Meisters deutlich erkennen lässt. Diese Zeichnungen sind aber nicht mehr in München, sondern erst in Dresden entstanden, wohin Schnorr 1846 als Professor der Akademie und Direktor der Gemälde-Galerie berufen wurde.

In München waren noch eine Reihe von Federzeichnungen zu den Hymnen des Homer entstanden (Abb. 164, 165), die später als Deckengemälde in einem Zimmer des Königsbaues ausgeführt wurden.

Schnorrs umfangreichstes Werk auf dem Gebiete der Illustration ist seine Bilderbibel**), in deren stark protestantischem Geiste wohl die Ursache einer gewissen

171. Joh. Adam Klein. Die Burg von Nürnberg, Radierung.
Königl. Kupferstichkabinett, Berlin.

Trockenheit der Auffassung zu suchen ist, die, neben der Gleichmässigkeit der Erscheinung bei dieser grossen Zahl etwas ermüdend wirkt, wenn auch viele der Blätter sich zu grosser Schönheit erheben. Am meisten fehlt den Zeichnungen malerische Kraft und eine Manigfaltigkeit des Ausdrucks, die nötig sind, um das Auge des Beschauers nicht zu ermüden.

*) Das Nibelungenlied. Übers. von Karl Simrock, illustr. von J. Schnorr von Carolsfeld, Stuttgart 1873. J. G. Cottasche Buchhandlung.

**) Die Bibel in Bildern von J. Schnorr von Carolsfeld, 240 Blatt in Holzschnitt, Leipzig 1854. Georg Wiegand.

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Einige herrliche Originalzeichnungen von Bibelblättern aus des Meisters früherer Zeit besitzt die National-Galerie in Berlin. Von zwei derselben, „Simson“ und „Die Frauen am Grabe Christi“, geben unsere Tafeln getreue Nachbildungen. Auch Abb. 163 „Jakob ringt mit dem Engel“, gehört gleichfalls zu diesen älteren Arbeiten, bei deren Nachbildung leider ein Kupferstich das fehlende Original ersetzen musste.

Obgleich Schnorr ein Mann von tief religiöser Gesinnung und überzeugter Protestant war, so lag seine künstlerische Begabung doch mehr auf mittelalterlich-heldischem, als auf religiösem Gebiete.

Von der Überschwänglichkeit seiner Genossen hat Schnorr sich stets fern gehalten und ist, im Gegensatze zu jenen, dem protestantischen Bekenntnisse treu geblieben bis an das Ende seines arbeitsreichen Lebens, dem der Tod am 24. Mai 1872 ein Ende machte.

Als dem Overbeckschen Kreise in Rom eng verbunden, wenn auch nicht der Klosterbrüderschaft angehörend, sind noch zu nennen: Gustav Naecke, geb. 1783 zu Frauenstein, gest. 1835 zu Dresden, und Franz Catel, geb. 1778 zu Berlin, gest. 1856 zu Rom. Die Illustrationsthätigkeit beider erstreckte sich nur auf Taschenbücher und Almanache, für welche sie die verschiedenartigsten Stoffe bearbeiteten, sowohl klassische, wie auch romantische und moderne (Abb. 157 und 158).

Inmitten der romantischen Zeitströmung stehend, finden wir einige durchaus selbständige Künstler, die sich nicht vom breiten Strome fortreissen liessen, sondern lediglich der Natur und dem Volksleben nachgehen. So Georg Opitz, geb. 1775 zu Prag, gest. 1841 in Leipzig. Er war ein Schüler von Casanova in Dresden, ging 1813 auf einige Jahre nach Paris und lebte später in Altenburg, Heidelberg und Leipzig. Er besass eine stark satirische Ader, die ihn besonders geeignet machte, Modethorheiten zu geisseln, wobei er immer den Nagel auf den Kopf trifft, wenn er auch kein bedeutendes Talent, sondern entschiedener Manierist war. Die Berliner National-Galerie besitzt eine grosse Anzahl Aquarelle von seiner Hand und es ist ein wahres Vergnügen, diese ergötzliche Sammlung durchzusehen. Es sind Scenen aus dem Volks-, Soldaten- und Studentenleben. Besonders interessant sind die stark karikierten Schilderungen aus der Zeit der Occupation von Paris durch die Deutschen, wobei er weder diese, noch die Franzosen mit seinem Spotte verschonte. Der bramarbasierende schwarze Husar, der ostentativ seinen Säbel schleifen lässt (Abb. 166), giebt ein drastisches Beispiel von der Art dieser Zeichnungen.

Ebenso fern der Romantik steht Joh. Christ. Erhard, geb. 1795 zu Nürnberg, gest. 1822 in Italien. Er war hauptsächlich Landschafter, aber abgewandt der landläufigen Vedutenmalerei, suchte er den Stimmungen in der Natur gerecht zu werden, und hat auch auf diesem Gebiete Treffliches geleistet (Abb. 168). Sein erstes Werk waren 6 landschaftliche Radierungen aus der Umgebung von Schneeburg, die 1817 während seines Aufenthalts in Wien entstanden; dass er aber auch in figürlichen

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Darstellungen die Wahrheit ungeschminkter Wiedergabe der Natur erstrebte, davon giebt Abb. 167 beredtes Zeugnis. 1819 ging Erhard in Begleitung seines Freundes Klein (s. unten) nach Italien, wo er sich fast ausschliesslich dem Studium der Landschaft widmete und immer mehr Freiheit und Poesie der Auffassung gewann.

Der heisse Sommer von 1820 wirkte höchst ungünstig auf seine Gesundheit, er wurde düster und melancholisch, wobei ihn zugleich der Wahn peinigte, dass seine Arbeiten wertlos seien und Missfallen erregten, obgleich seine Freunde ihn vom Gegenteile zu überzeugen suchten. Aller Zuspruch aber war vergebens und 1822 machte der begabte Künstler durch einen Schuss seinem Dasein ein Ende. —

Gleiches Streben beseelte Joh. Adam Klein, geb. 1792 zu Nürnberg, einen Freund und Landsmann des vorigen. Schon in der Jugend Liebe und Neigung zur Kunst an den Tag legend, erhielt der Knabe den ersten Unterricht in der städtischen Zeichenschule und kam dann 1805 zu dem Kupferstecher Ambrosius Gabler in die Lehre, sich zu gleicher Zeit im Zeichnen nach der Antike und dem lebenden Modell weiter ausbildend, wobei ihn sein Lehrherr bereitwillig unterstützte, der ihn zum Studium nach dem Leben auf die Viehmärkte und Futterplätze der Stadt schickte.

Nach vollendeter Lehrzeit ging Klein 1811 zu weiterer Ausbildung nach Wien, wo er die Akademie besuchte und zugleich Studienreisen in die österreichischen und ungarischen Länder machte.

Nach Nürnberg 1815 zurückgekehrt, gewann er dort in dem Grafen Schönborn einen mächtigen Gönner, auf dessen Rat er eine Studienreise in die Main- und Rheingegenden machte, auf welcher er sich mit Vorliebe in den Bivouacs der Truppen umhertrieb, wobei es ihm öfter passierte, dass er für einen Spion gehalten und festgenommen wurde. Eine Scene aus dem Lagerleben zeigt Abb. 169, die allerdings schon 1814 in Oesterreich entstand. Aus 1817 stammt Abb. 170. Im Jahre 1819 ging Klein in Begleitung seines Freundes Erhard nach Italien, wo seine Kunst erst zu voller Reife kam und Kronprinz Ludwig von Bayern auf ihn aufmerksam wurde, der ihn ausserordentlich freundlich aufnahm und in Rom häufig in seine Gesellschaft zog. 1822 kehrte der gereifte Künstler nach Nürnberg zurück, wo er sich sesshaft machte und bis an sein Lebensende verblieb. Er starb 1875.

Seine Leidenschaft waren Soldaten und Pferde. In der Darstellung der letzteren hat er eine grosse Meisterschaft erreicht, wovon Abb. 144 ein Beispiel giebt.

In der Landschaft war Klein weniger glücklich als sein Freund Erhard, eine gewisse Trockenheit ist er da nie los geworden. Seine zahlreichen Ansichten von Nürnberg (Abb. 171) erheben sich kaum über den Wert der Vedute.

Der weitaus bedeutendste unter denjenigen Künstlern aber, die während der Periode der Romantik eine Sonderstellung einnahmen, ist Bonaventura Genelli, in dessen Auftreten sich gewissermaassen das Lebenswerk Carstens fortsetzt und der, ein seltsames Spiel des Schicksals, in demselben Jahre geboren wurde als jener starb

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

(am 28. September 1798 zu Berlin). Die Familie war römischen Ursprungs, aber schon der Grossvater, der Kunststicker war, hatte sich in Berlin niedergelassen. Dessen Sohn, der Landschaftsmaler Janus Genelli, war Bonaventuras Vater.

Den grössten Einfluss auf die Entwickelung des Knaben, dessen Künstlerberuf von frühester Jugend an als feststehend angenommen wurde, übte neben der herrlichen Mutter dessen Oheim, der ihn führte und leitete. In seiner Selbstbiographie gedenkt er dankbar der beiden, als er von den Ursachen spricht, die seinem Leben die Richtung gegeben haben. Es heisst dort: „Dieser meiner Mutter, dann meinem Oheim, dem Architekten (Hans Christian) Genelli, der Bibel, dem Don Quixote und den Gesängen Homers habe ich das etwaige Gute, was an mir als Künstler und Mensch ist, zu danken."

Seine erste künstlerische Ausbildung erhielt Genelli an der Berliner Akademie, die damals unter Hummels Leitung stand, welcher sich auch im Verein mit dem Onkel des Knaben thatkräftig annahm, der schon 1812 den Vater verloren hatte. Ein wahrscheinlich durch den Onkel erwirktes Stipendium der Königin der Niederlande, geborenen Prinzessin von Preussen, ermöglichte es dem jungen Künstler bereits 1820 nach Rom zu gehen und dort zehn Jahre zu bleiben. Er hielt sich mehr an die Klassicisten, welche das Andenken des in seiner Familie hochverehrten Carstens heilig hielten, besonders an J. Koch und die Brüder Riepenhausen, als an die Nazarener, wenn auch deren Fresken in der Casa Bartholdy und der Villa Massimi und namentlich die Werke des Cornelius nicht ohne Einfluss auf ihn geblieben waren. Frei vom Zwange jeder Schule erfreute sich Genelli in Rom eines ungebundenen Daseins, das wohl zuweilen in wilde Genialität ausartete und

172. B. Genelli. Aus Dantes „Göttlicher Komödie".

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

B. Genelli. Aus: Das Leben einer Hexe.

Jul. Buddeus in Düsseldorf und Rudolf Weigel in Leipzig.

Universitäts- und Landesbibliothek Düsseldorf

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

B. Genelli. Aus: Aus dem Leben eines Künstlers.

Leipzig, Alphons Dürr.

Universitäts- und Landesbibliothek Düsseldorf

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

wohlwollende Freunde beunruhigte. Wie der Jüngling aber damals empfand und dachte, das geht deutlich aus einem Briefe hervor, den er an seinen Bruder schrieb, bei dem man ihn angeschwärzt hatte. Er schrieb: „Ich bin nicht hergekommen, um die Kunstmode zu studieren, wozu man freilich nicht viel mehr als acht Tage Zeit braucht, — noch um eines dummen Renommées wegen. Je mehr ich jene grossen Werke kennen lerne, die wahrlich dazu geeignet sind, einem bedenklich zu machen, je mehr muss ich alles eitele leere Glänzen verächtlich finden. Wenn ich schon so arm gewesen wäre, hier drei Bilder malen zu können, es wäre ein Zeichen, dass ich nichts an dem zu sehen vermag, was hier zu sehen ist, — und mein ganzes Hiersein wäre nur das Spiel

Inferno. Canto 1. v. 32. 61.

173. B. Genelli. Aus Dantes „Göttlicher Komödie".

„Pfählchen verwechseln" im grösseren Stil. Ich werde mich in meinem vorgezeichneten Weg nicht irre machen lassen, denn ich bin taub für allen dummen Ruhm, der, angenommen, mich vielleicht je treffen könnte, und sollte selbst jene Königin, wenn sie sich durch falsche, kleinlautende Berichte über mich betrogen fühlen wird, ihre mich bis jetzt haltende Hand zurückziehen, — immerhin, mein guter Leichnam wird's ertragen, die nicht kranke, nur mit künstlerischen Betrachtungen erfüllte Seele mit freudigem Bewusstsein auch allenfalls hinter einem Pflug zu schleppen! — Glaube aber nicht, ich sei wirklich faul, wenn ich nicht gleich etwas auf die Berliner Ausstellung schicke, denn alle diejenigen, die in jetziger Zeit noch etwas Bedeutendes machen,

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

174. B. Genelli. Sisyphos vom Todesgott entführt.
Zeitschrift für bildende Kunst 1870. Leipzig, E. A. Seemann.

haben auch faulenzen müssen — als da sind die Gebrüder Riepenhausen und der Bildhauer Stolz Thorwaldsen, der, was freilich etwas zu lange ist, sechs Jahre lang nur umhergetrödelt ist. — Man denke zu Hause, was man will, ich thue hier was ich will, d. h. was sich mit meinem Gewissen verträgt. Mein einziger Richter bleibt unser teurer Onkel."

Diesen Anschauungen ist Genelli sein Leben lang treu geblieben und nichts kann ihn besser charakterisieren als diese Briefstelle, die einer verdienstvollen Arbeit Jordans*) entnommen ist. Dort heisst es ferner: „Carstens ist vor ihm hergeschritten wie eine Verheissung, in allen Stücken als Vorbild verehrt. Durch desselben Mundes Rede war beiden ihre Sendung deutlicher gemacht, der Opfermut gesteigert worden. Wie die Erlesenen, die auf der Schwelle zweier Welten stehen, dem Tode geweiht sind, ging Carstens unter. Nicht das soll uns Wunder nehmen; denn wen die strenge Gottheit, der er diente, mit solcher Gesinnung begabt, dem ist nicht vergönnt, behaglich im Lichte zu wandeln. Das ängstliche an seinem Schicksal ist nur, dass er wie Orest noch Manchen, der ihm nacheifernd die Hand reichte, mit sich hinunterzuziehen droht. Entschlossener und berufener als irgend ein anderer trat Genelli in seine Fusstapfen. Das Evangelium der hellenischen Kunst von der Göttlichkeit des Menschen war ihm künstlerisches und sittliches Glaubensbekenntnis, die Schönheit blos um ihrer selbst willen sein Ziel. Immer fertiger wurde in der Seele des jungen Künstlers eine ideale Welt, die den Maasstab der wirklichen aufgab und sich mit einem zahlreichen Geschlecht neuer und grosser Gedanken bevölkerte."

*) Dr. M. Jordan, Bonaventura Genelli, biographische Skizze. Zeitschrift für bildende Kunst, 1870. Leipzig, E. A. Seemann.

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

„Je länger, je ausschliesslicher wurden Homer, Äschylos, Sophokles Gespielen seiner Phantasie und ihnen gesellten sich das alte Testament, Dante und Cervantes. Ilias, Don Quixote und Bibel lagen immer aufgeschlagen in seinem Atelier, eine wundersame Gesellschaft, aber nur wer die Einheit des Interesses an dieser verschiedenartigen Geistesnahrung begreift, wird Genellis künstlerische Anschauung verstehen. Nirgends zog ihn das Geschichtliche als solches an; nur Poesie, Schönheit und Charakter in ihren höchsten Erscheinungen, sei es aus vorhandenen Kunstwerken, sei es aus dem Leben, verband sich mit seiner Phantasie."

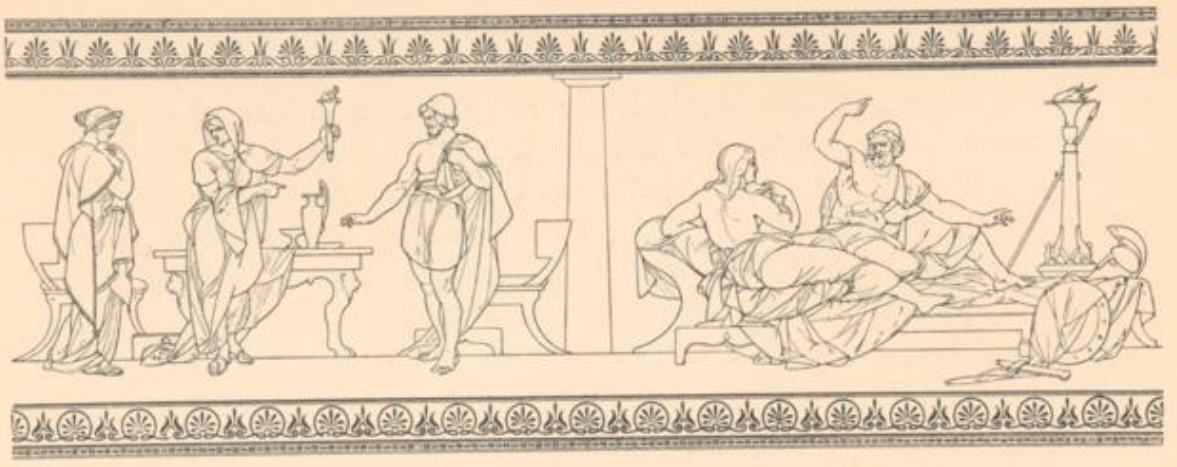
Besseres ist zum Verständnis Genellis, über sein Werden und über das Wesen seiner Kunst nie gesagt worden. Diese wenigen Zeilen in Verbindung mit jenem Briefe stellen uns den ganzen Mann klar vor Augen. Dass ein Künstler dieser Art weder Schätze noch die Gunst der Grossen dieser Erde gewinnen würde, war vorauszusehen.

Im Jahre 1832 rief ihn ein verheissungsvoller Auftrag von Rom ab, er sollte einen Saal im Hause des Dr. Härtel ausmalen; doch nach jahrelangen Anläufen und Versuchen wurde die Arbeit wieder aufgegeben, da der Auftraggeber nicht länger warten wollte, und ein vollständiger Bruch mit diesem brachte den Künstler, der vier kostbare Jahre verloren hatte und völlig mittellos dastand, in eine äusserst schwierige Lage. Diese besserte sich auch nicht, nachdem Genelli 1836 nach München übersiedelt war; erst 1860 brachen bessere Tage für ihn an, als er einem Rufe des Grossherzogs nach Weimar folgte, der ihn der drückenden Not überhob, die fast ein Vierteljahrhundert auf ihm gelastet hatte.

In München waren jene cyklischen Kompositionen entstanden, die später durch den Stich vervielfältigt sind. So die Umrisse zu Homer, 48 Blätter gestochen von Schütz, die Umrisse zu Dantes „Göttlicher Komödie", von Genelli selbst radiert (Abb. 172, 173),

175. B. Genelli. Die Schmiede des Vulkan.
Verkleinerte Nachbildung einer Radierung.

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf



176. Fr. Preller. Aus dem Odyssee-Fries (Verkleinerung).
Leipzig, Alphons Dürr.

„Das Leben einer Hexe“,*) „Aus dem Leben eines Künstlers“ **) und „Das Leben eines Wüstlings“. ***)

Die Titel der letztgenannten Cyklen entsprechen dem Inhalte nicht völlig; die Hexe ist, wie Jordan bezeichnend sagt, „eine Art weiblicher Faust, die mit unbändigem Trieb geschlagene Seele, deren Geschick in der Poesie der Sünde aufgeht“; der „Wüstling“ bildet gleichsam die Parallele hierzu. Das Leben eines Künstlers dagegen giebt Phantasien aus Genellis eigenem Werden und Ringen. Alle aber sind dämonisch tief, voller Poesie und titanischer Seelenkraft, wie das Wesen des Urhebers selbst, dem eine glühende Sinnlichkeit, vom griechischen Geist getränkt, ein grandioses, freilich oft überkühnes und ausschweifendes Formengefühl und ein grosses, namentlich die rythmische Schönheit beherrschendes Kompositionstalent innewohnt.

„Seine Erzählungen sind einfache Geschichten. Bei aller Macht der Leidenschaften, bei aller Hoheit des Wollens gehört er zu den Stillen im Lande. Nicht grosse Aktionen beschreibt sein Griffel; was man das „eigentliche Leben“ nennt, hat wenig überdauernde Spuren zurückgelassen, den Schritt des Jahrhunderts hört man nicht. Sein Herz allein ist der Dinge Maass, blos in der Welt des Reinmenschlichen hat er Erlebnisse; aber durch seine Seele hindurchgehend wird ihm Ereignis, was Andern kaum zum Bewusstsein dringt, wird das Kleine gross, das Unscheinbare bedeutsam. Hier beschaulich in die Anmut des blossen Zustandes versenkt, dort göttliche oder dämonische Gewalten schildernd, die das Dasein regieren, hingerissen bald von leidenschaftlicher Bewegung, bald in stillem Genusse befriedigt, immer aber durch stilvolle Sprache das Gemüt im Schauen befreiend, offenbart er an Scenen des Erdenwallens das Wesen seiner Persönlichkeit.“ ****)

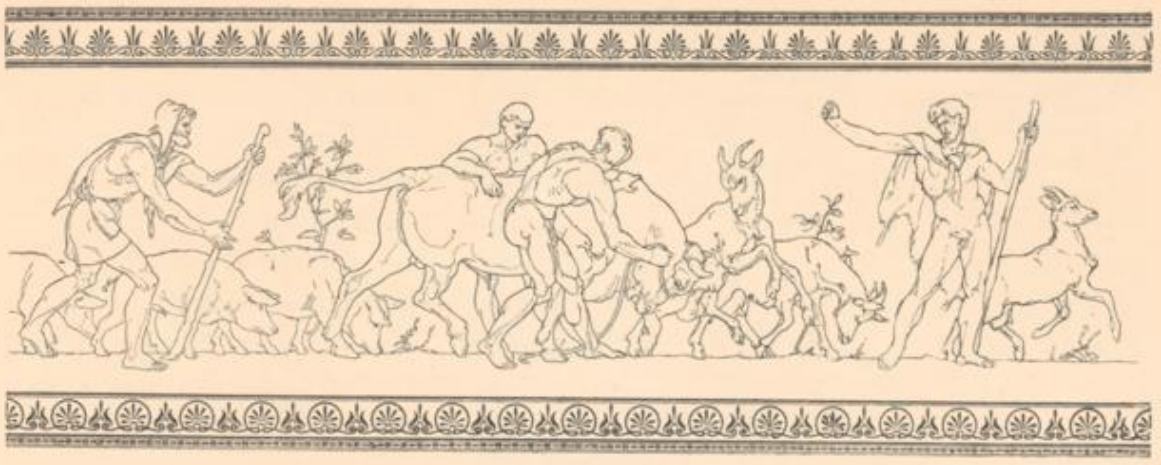
*) 10 Blätter gestochen von Merz & Gonzenbach, Leipzig und Düsseldorf, Buddeus & Weigel.
**) 24 Kompositionen gestochen von Merz & Gonzenbach, Text von M. Jordan. Leipzig, Alphons Dürr.
***) 24 Kompositionen lithographiert von Koch. Leipzig, F. A. Brockhaus.
****) M. Jordan, Zeitschrift für bildende Kunst, 1870.

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Fr. Preller. Odysseus und Leukothea.
Aus: Janitschek, Geschichte der deutschen Malerei.
Berlin, Historischer Verlag Baumgärtel.

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf



177. Fr. Preller. Aus dem Odyssee-Fries (Verkleinerung).
Leipzig, Alphons Dürr.

Neben jenen Cyklen hat Genelli noch eine bedeutende Anzahl von Einzelblättern gezeichnet, aus deren Reihe wir einige mitteilen: „Sisyphos vom Todesgotte entführt“ (Abb. 174) und „Pegasus im Joche“ nach dem Schillerschen Gedichte (Abb. 178). Das erstere ist die verkleinerte Nachbildung eines Stiches aus der „Zeitschrift für bildende Kunst“ und letzteres die Verkleinerung eines grossen Holzschnittes von Bürkner und Kretschmar in Facsimile geschnitten. „Die Schmiede des Vulkan“ (Abb. 175) ist die verkleinerte Nachbildung einer Radierung.

Fast ein Jahrzehnt sorglosen Schaffens war Genelli noch vergönnt, und schwer genug mag dem arbeitsfreudigen Künstler der Abschied vom Leben geworden sein, als der Tod ihn am 13. November 1868 abrief.

Auf klassischem Boden und fern der Romantik steht auch Friedr. Preller, geboren 25. April 1804 zu Eisenach, gestorben in Weimar 23. April 1878. Seine Ausbildung erhielt er zuerst auf der Kunstschule zu Weimar, besuchte dann die Akademien zu Antwerpen und Mailand und ging 1828 nach Rom, wo er sich besonders an J. A. Koch anschloss. Unter dessen Einfluss entwickelte sich bei Preller die Vorliebe für die heroische Landschaft, welche er im Laufe der Jahre zu einer wahrhaft erhabenen Grösse des Stils ausbildete. 1831 nach Weimar zurückgekehrt, beschäftigten Preller zuerst verschiedene Arbeiten für den Hof, dann ging er 1834—1836 nach Leipzig, um in dem Härtelschen Hause, demselben, in welchem Genelli scheiterte, einen Saal mit 7 Kompositionen aus der Odyssee auszumalen.

Diesen Cyklus erweiterte er später auf 16 Kompositionen, die in verschiedenen Holzschnitt-Ausgaben*) und auch in Farbendruck**) erschienen sind. Preller hat die

*) Leipzig, Alphons Dürr.
**) München, Fr. Bruckmann.

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

178. B. Genelli. Pegasus im Joche.
Verkleinerte Nachbildung eines Holzschnitts.

Odyssee-Kartons dreimal gezeichnet, eine vollständige Serie besitzt das Museum zu Leipzig, eine zweite befindet sich in der National-Galerie zu Berlin. Im Museum zu Weimar hat er die Odyssee-Landschaften als Wandmalereien ausgeführt. Eine der schönsten dieser Kompositionen: „Odysseus und Leukothea“ zeigt unsere Tafel.

Die von Preller illustrierten Werke sind die folgenden: „Odyssee-Landschaften“, in Holzschnitt ausgeführt von R. Brend'amour. „Homers Odyssee“, Vossische Übersetzung mit 40 Original-Kompositionen, Holzschnitt von Brend'amour und K. Oertel. „Figuren-Fries zur Odyssee“, 16 Kompositionen in 24 farbigen Steindrucktafeln mit erläuterndem Text von Dr. M. Jordan und „Italienisches Landschaftsbuch“, 10 Original-Zeichnungen, in Holzschnitt ausgeführt von Kaeseberg und Oertel. Text von Dr. M. Jordan. Sämtlich bei Alphons Dürr in Leipzig erschienen.

Sein Sohn Friedrich Preller d. J. folgt der Kunstweise des Vaters, ist jedoch überwiegend Maler und tritt als Zeichner weniger hervor. Ein Werk von ihm, „Homers Ilias“, 6 Originalzeichnungen in Holz geschnitten von Kaeseberg und Oertel, ist gleichfalls bei Dürr in Leipzig erschienen.

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

V.

Weitere Entwickelung der deutschen Romantik.

Als einer der Grössten aus jener an Talenten so reichen Periode steht Alfred Rethel (geb. 1816 bei Aachen) da, der einzige Monumentalmaler, der aus der Schule W. Schadows in Düsseldorf hervorgegangen ist. Früh entwickelt, war er als zwanzigjähriger Jüngling schon ein Meister, dessen Grossartigkeit und Ideenreichtum aber schlecht in die damalige Düsseldorfer Schule passten, die ihr Ideal lediglich in einer künstlerischen Virtuosität erblickte, der Rethel durchaus ablehnend gegenüberstand. Um diesen Einflüssen zu entgehen, wandte er sich 1837 nach Frankfurt, wo er sich an Schwind und Ph. Veit anschloss.

Nachdem er, aus einer Konkurrenz als Sieger hervorgegangen, vom Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen den Auftrag erhalten, im Kaisersaale zu Aachen acht Fresken aus dem Leben Karls des Grossen auszuführen, und die Entwürfe dazu vollendet hatte, ging er 1844—45 nach Italien. Von 1847 bis 1851 führte er vier dieser Fresken aus, musste jedoch die Vollendung der übrigen fremden Händen überlassen, da ihn eine Nervenkrankheit befiel, von der er vergeblich in Italien Heilung suchte. Er starb in völliger Geisteszerrüttung am 1. Dezember 1859 in Düsseldorf. Es war ein leider kurzes, aber unendlich reiches Künstlerleben, das hier

179. A. Rethel. Thusnelda.
Nach einem Stiche aus dem Verlage von George Westermann, Braunschweig.

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

seinen tragischen Abschluss gefunden hatte. — Die Aachener Fresken füllten den grössten Teil seiner Künstlerlaufbahn und gehören zu den hervorragendsten Schöpfungen der neueren deutschen Kunst.*) Ihrer Grossartigkeit wie dem Reichtum der Komposition entspricht die Kühnheit und lebensvolle Kraft der Ausführung, so dass sich hier die Bedingungen monumentaler Kunst in seltener Weise vereinigt finden.

180. A. Rethel. Manfreds Bestattung.
Verkleinerung nach dem Original.

Der alten Neigung der Romantiker für cyklische Darstellungen huldigte auch Rethel, der sich in diesen Zeichnungen ebenfalls zu wahrhaft monumentaler Grösse erhebt. So in der Blätterfolge: „Auch ein Totentanz“ **), aus deren Reihe wir zwei der besten wiedergeben (Abb. 184, 185) und zwar nicht nach den gewiss vortrefflichen Holzschnitten, sondern nach den Aufnahmen, welche die photographische Gesellschaft in Berlin von den Originalen gemacht hat, da diese des Meisters Art zu zeichnen unmittelbar erkennen lassen.

*) Die Kartons befinden sich im Besitz der Berliner National-Galerie. Eine wohlgelungene farbige Reproduktion hat die Vereinigung der Kunstfreunde (O. Troitzsch) in Berlin herausgegeben.

**) Mit Text von Rob. Reinick. Leipzig 1848 bei Georg Wiegand.

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Alfred Rethel. Aus: Ein Totentanz.

Nach einer Original-Photographie der Photographischen Gesellschaft, Berlin.

Universitäts- und Landesbibliothek Düsseldorf

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Zu der berühmten Folge „Hannibals Zug über die Alpen“ gab die Reise nach Italien Veranlassung. Die wahrhaft titanische Wucht dieser Kompositionen lässt es schmerzlich bedauern, dass einem Künstler, der doch noch so Grosses versprach, die Tage allzukarg zugemessen waren.

Aus der Zahl von Einzelblättern ragt die erschütternde Zeichnung „Das Begräbnis Manfreds“ nach Dantes Schilderung (Abb. 180) durch ihre gewaltige Tragik bedeutsam hervor: Dem in der Schlacht bei Benevent gefallenen tapferen Hohenstaufen hatte

181. A. Rethel. Aus: „Der Zug Hannibals über die Alpen“.
Holzschnitt von Bürkner. Wien, Gesellschaft für vervielfältigende Kunst.

Karl von Anjou ein kirchliches Begräbnis versagt, da er als Gebannter nicht in geweihter Erde ruhen dürfe. Daher vergrub man den Leichnam in aller Stille nahe bei der Brücke über den Fluss Calore. Tief ergriffen häufte das Volk und sogar die französischen Krieger Steine über die Stätte, und der Ort selbst erhielt den Namen Fels der Rosen.*)

Auch als Radierer hat sich Rethel verschiedentlich bethätigt, so durch ein reizvolles Blatt in dem Buche „Lieder eines Malers“, von welchem Abb. 182 ein Bruchstück giebt.

*) Dante, Purgatorio C. 3.

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

182. A. Rethel. Bruchstück der Randzeichnung zu dem Gedichte: Das weisse Reh.
Aus: Lieder eines Malers (Robert Reinick) mit Randzeichnungen seiner Freunde.
Düsseldorf 1837. Julius Buddeus.

Dass aber ein so gross denkender Künstler auch einmal vorbeitreffen und zu äusserlichem Pathos greifen konnte, wo er höchste Tragik ausdrücken wollte, das beweist ein Blatt aus dem Düsseldorfer Künstler-Album aus dem Jahre 1861: „Der Mönch vor Heinrichs IV. Leiche". Es erscheint völlig unbegreiflich, wie Rethel hier auf ein so falsches Mittel verfallen konnte, den Sarg des unglücklichen Kaisers geöffnet darzustellen, und es dürfte wohl anzunehmen sein, dass es sich hier um eine Jugendarbeit handelt, die nach des Meisters Tode veröffentlicht wurde.

Bei weitem fertiger und grösser tritt Rethel uns dagegen in einer anderen Jugendarbeit, in seiner Beteiligung an einer Prachtausgabe der Nibelungen*) entgegen. Mit diesen Arbeiten steht er bereits ebenbürtig neben Cornelius und Schnorr, besonders mit dem Bilde zum fünfunddreissigsten Abenteuer: „Wie Iring erschlagen ward" (Abb. 185), bei dem wohlbedacht jeder Hintergrund vermieden ist, was die Figuren der Recken um so bedeutungsvoller hervortreten lässt.

Diese schöne Nibelungenausgabe ist heute fast ganz vergessen, obwohl ihre Zeichnungen von kunstgeschichtlicher Bedeutung sind als bemerkenswerte Erscheinungen der damaligen Düsseldorfer Kunst, wenn sie auch, abgesehen von Rethel, denen von Cornelius und Schnorr an Tiefe der Auffassung bedeutend nachstehen und zumeist nur eine angenehme und leicht verständliche Form für sich haben.

Neben Rethel sind an diesem Werke noch thätig gewesen: 1. Julius Hübner (geb. 27. Januar 1806 zu Oels, gest. 7. November 1882 in Loschwitz) er erhielt seine erste künstlerische Ausbildung an der Akademie zu Berlin, wurde 1823 Schüler W. Schadows und folgte diesem 1826 nach Düsseldorf. 1839 wurde er als Lehrer an die Kunstakademie nach Dresden berufen, wo er eine umfangreiche Lehrthätigkeit entfaltete. Seine Hauptthätigkeit lag auf dem Gebiete der biblischen Historie, das seinem Empfinden weit näher

*) Das Nibelungenlied. Übersetzung von Marbach. Illustriert von Rethel, Bendemann, Stilke und Hübner. Leipzig 1840. Otto Wiegand.

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

lag als die ritterliche Romantik, die ihn leicht zu theatralischem Pathos verleitete. Auch bei den Zeichnungen zu den Nibelungen verfällt er häufig in diesen Fehler; die hier mitgeteilte zum 17. Abenteuer (Abb. 186) zählt zu den besten.

2. H. A. Stilke (geb. 1804 zu Berlin), von dem die Zeichnung zum 22. Abenteuer herrührt (Abb. 187), er war ein Schüler des Cornelius, mit dem er nach München ging, wo er einige der Arkadenfresken ausführte, aber er verliess den Meister bald, um zu mehrjährigem Aufenthalt nach Italien zu gehen. 1833 liess er sich in Düsseldorf nieder, dessen

183. A. Rethel. Der Mönch vor Heinrichs IV. Leiche.
Nach einer Lithographie aus „Düsseldorfer Künstler-Album" 1861. Düsseldorf. Levy, Elkan Bäumer & Co.

romantische Strömung ihm zusagender war als die monumentale Idealkunst seines früheren Meisters. Stilkes Historienbildern fehlt geistige Grösse, sie sind genrehaft und ohne starke Affekte, an die er sich nie heranwagte. Seine Zeichnungen zu den Nibelungen gehören zu dem Besten, was er auf dem Gebiete der Illustration geleistet hat.

3. Eduard Bendemann (geb. 1811 zu Berlin, gest. 1889 in Düsseldorf) war ein Schüler W. Schadows, mit dem er 1827 nach Düsseldorf ging und den er auch 1830 nach Italien begleitete, wo er sich ein Jahr lang aufhielt. 1838 wurde er als Lehrer an die

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Dresdener Akademie berufen und blieb dort bis 1859, um dann nach Schadows Tode die Leitung der Düsseldorfer Akademie zu übernehmen.

Den Traditionen der Düsseldorfer Schule ist Bendemann bis an das Ende seines Lebens treu geblieben, ohne jedoch allzusehr ihrer Sentimentalität zu verfallen. Seine

184. A. Rethel. Der Tod und der Türmer.
Aus: Auch ein Totentanz. Nach einer Originalaufnahme der Photographischen Gesellschaft, Berlin.

Zeichnung ist klar, seine edele Linienführung kann sich da sogar zur Grösse erheben, wo er sich der Einfachheit befleissigt. Die Komposition des Nibelungenbildes zum 17. Abenteuer (Abb. 188) leidet an Überhäufung und allzugrosser Vernachlässigung der Nebenfiguren.

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Eine zweite sehr liebenswürdige Zeichnung Bendemanns, die ihn auf dem Gebiete des Genres zeigt, entnehmen wir dem Buche: „Lieder eines Malers“ (Robert Reinick) mit Randzeichnungen seiner Freunde (Düsseldorf 1837, Jul. Buddeus), welches für das damalige Düsseldorfer Genre von derselben Bedeutung ist, wie jene Nibelungenausgabe für das Fach der ritterlichen Romantik. Es sind in diesem Buche

185. A. Rethel. Wie Iring erschlagen ward.
Aus: Das Nibelungenlied. Leipzig 1840, Otto Wiegand.

30 der besten Namen Düsseldorfer Künstler vereinigt, von denen jeder sich das ausgesucht hat, was am besten für ihn passte. Alle aber sind mit gleicher Liebe bestrebt gewesen, die Lieder ihres Freundes zu schmücken, jeder nach seiner Art und nach seinem Können. Das Titelblatt hatte Robert Reinick selbst gezeichnet. Es ist dies keine bedeutende Leistung, wie denn Reinick überhaupt viel mehr als Dichter, denn als Maler in Betracht kommt; manche seiner Lieder sind Volkslieder im besten Sinne

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

des Wortes geworden. Er war Schüler von Begas in Berlin, ging dann nach Düsseldorf und liess sich später in Dresden nieder. Reinick war 1805 zu Danzig geboren und starb 1852 in Dresden.

In genanntem Buche befindet sich auch eine Zeichnung von W. Schadow, das Weihnachtsfest (Abb. 190). Wenn von diesem Begründer der Düsseldorfer Schule erst

186. Julius Hübner. Wie Siegemund wieder heimfuhr.
Aus: Das Nibelungenlied. Leipzig 1840, Otto Wiegand.

jetzt die Rede ist, so hat das darin seinen Grund, dass er als Illustrator gar nicht in Betracht kommt. Als Sohn des Bildhauers G. Schadow 1789 in Berlin geboren, erhielt er seine erste Ausbildung an der dortigen Akademie und ging dann nach Rom, wo er sich dem Cornelius-Overbeckschen Kreise anschloss. Dieser Anschluss war jedoch mehr ein äusserlicher, geistig stand er den Bestrebungen eines Cornelius ganz fern, Phantasie

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

187. H. A. Stilke. Wie Chrimhild bei den Hunnen empfangen wurde.
Aus: Das Nibelungenlied. Leipzig 1840, Otto Wiegand.

und Formensinn waren bei ihm schwach entwickelt, dagegen war er ein vorzüglicher Modellzeichner. War Cornelius der Philosoph unter den Malern, so erblicken wir in Schadow den Logiker, dem die Form näher stand als der Inhalt, der als echter Eklektiker das Gute nahm, wo er es fand. Künstler war er nur soviel, als nötig war, um ein guter Lehrer zu sein und ein solcher war er ohne alle Frage, so dass seine Berufung als Direktor der Düsseldorfer Akademie in Wahrheit gar kein so arger Missgriff war, als es scheinen möchte und auch gewöhnlich angenommen wird.

Schadows Bilder, meist religiösen Inhalts, sind trocken und unerfreulich, seine grossen Verdienste als Lehrer aber sichern ihm ein ehrenvolles Andenken in der Geschichte der deutschen Kunst. Er starb 1862 in Düsseldorf.

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Schon vor seiner Berufung nach Düsseldorf hatte Schadow als Leiter eines Meisterateliers in Berlin eine Anzahl hochbedeutender Schüler um sich versammelt, die ihm 1826 nach der Rheinstadt folgten und dort die Lücke ausfüllen halfen, die Cornelius' Abgang gerissen hatte, der die besten seiner Jünger nach München mitnahm. Der talentvollste von Schadows Schülern war Karl Friedrich Lessing, den jener erst kurz vor seinem Abgange in Berlin kennen gelernt hatte.

188. Eduard Bendemann. Chrimhild an Siegfrieds Leiche.
Aus: Das Nibelungenlied. Leipzig 1840, Otto Wiegand.

Geboren am 15. Februar 1808 zu Breslau, war Lessing ursprünglich zum Architekten bestimmt, wechselte jedoch gegen den Willen des Vaters in Berlin, wo er sich zu Studienzwecken aufhielt, den Beruf und ging zur Malerei über.

Die Berliner Kunstausstellung des Jahres 1826 brachte das Erstlingswerk des achtzehnjährigen Künstlers: Ein verfallener Kirchhof mit den Ruinen einer kleinen Kirche. Den Himmel verhüllen schwere Wolkenmassen, aus denen ein einziger Lichtstrahl dringt, der auf einen Leichenstein des Vordergrundes fällt. Das Bild erregte Aufsehen und wurde sofort durch den Verein der Kunstfreunde in Preussen

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

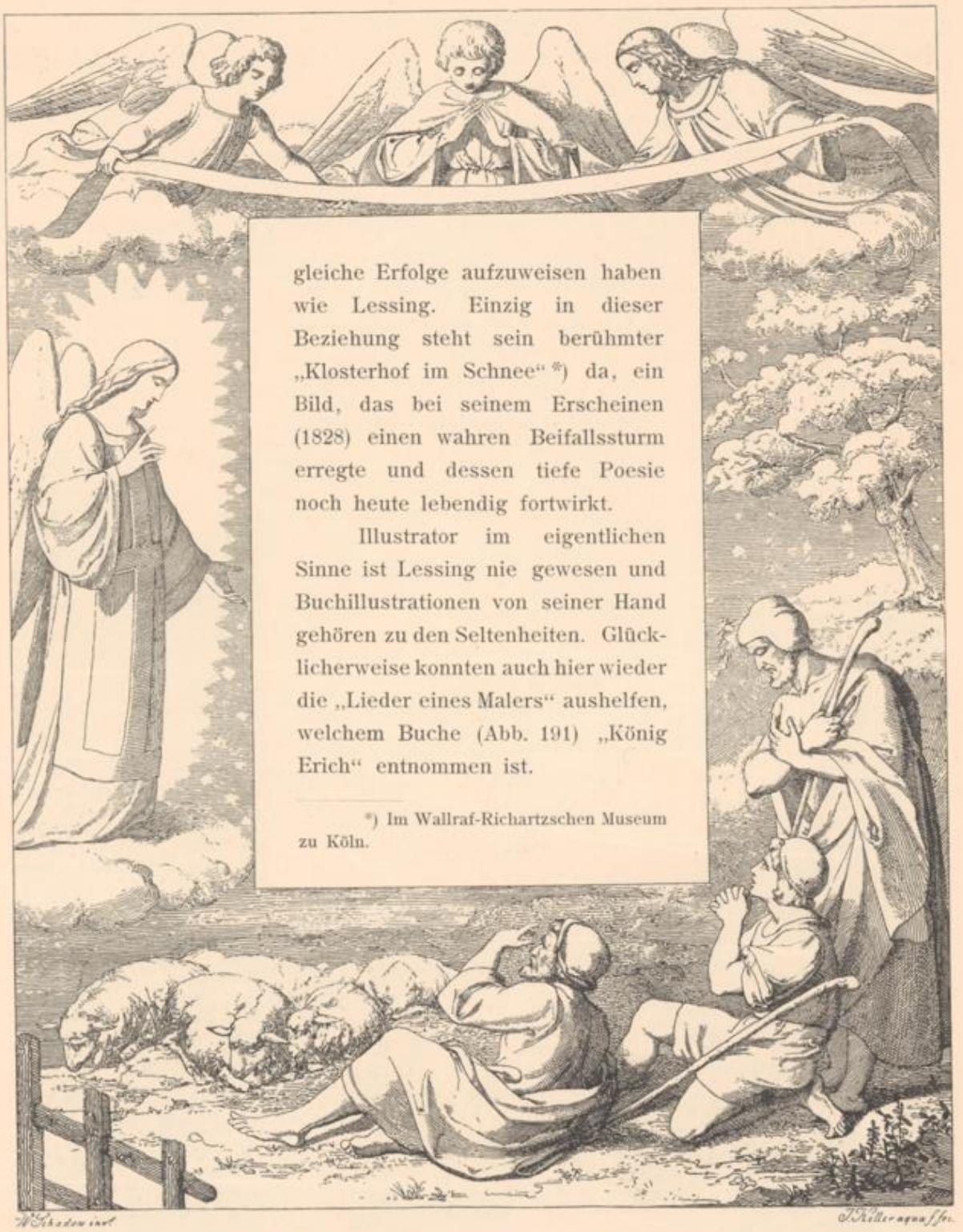
angekauft, der das doppelte des dafür geforderten Preises bewilligte. Das wichtigste aber war, dass Schadow, der im Begriff stand, nach Düsseldorf zu gehen, auf den jungen Künstler aufmerksam wurde und das sich hier zeigende Talent erkennend, ihn einlud, als sein Schüler mit an den Rhein zu ziehen.

Zwiespalt und innere Kämpfe sind auch Lessing nicht erspart geblieben; die eigene Neigung trieb ihn zur Landschaft, während er durch Schadow unablässig zur Historienmalerei gedrängt wurde, der er dann auch ein Menschenalter hindurch treu geblieben ist, wenn er auch zwischendurch immer wieder, gleichsam zur Erholung, zur Landschaftsmalerei zurückkehrte. Die Zeitgenossen glaubten seine Grösse im Historienbilde suchen zu müssen, während wir heute in ihm den grossen Landschafter verehren, zu dem er sich erst in seinen späteren Jahren entwickelte. — Auf dem Gebiete der idealen Landschaft steht Lessing als Hauptvertreter der romantischen Richtung dem Klassicisten Preller nicht nur gleichwertig gegenüber, sondern ist ihm sogar an Empfindung und Gemütstiefe überlegen, wie denn auch seine Welt, sein Wald, seine stillen Klöster und ragenden Burgen dem deutschen Gemüte viel näher stehen als die klassische Welt Prellers. Und mit der Wirkung auf das Gemüt des Beschauers dürfte wohl kaum ein anderer deutscher Landschafter oder Architekturmaler

189. E. Bendemann. An den Sonnenschein.

Aus: Lieder eines Malers (Robert Reinick) mit Randzeichnungen seiner Freunde. Düsseldorf 1837, Julius Buddeus.

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf



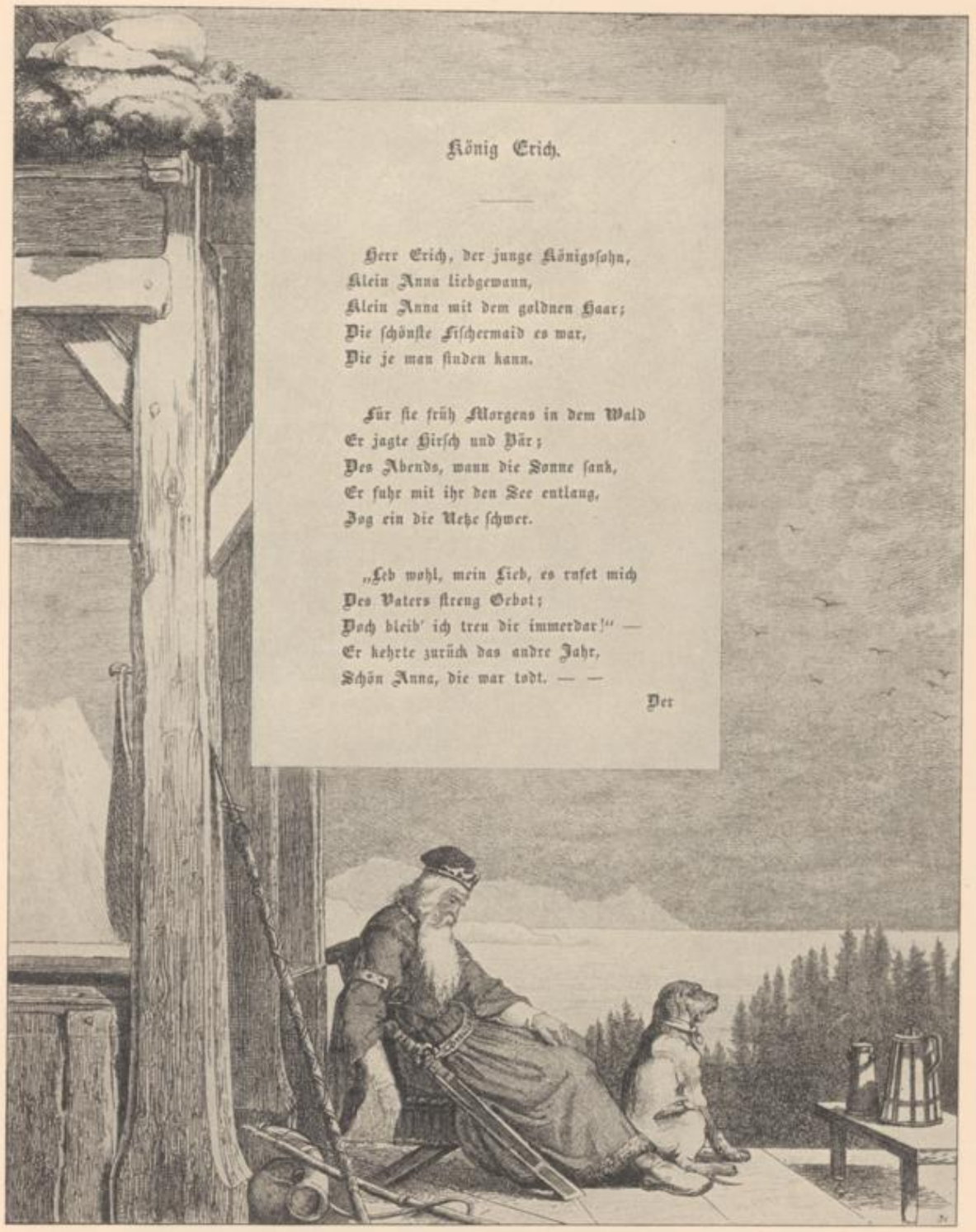
gleiche Erfolge aufzuweisen haben wie Lessing. Einzig in dieser Beziehung steht sein berühmter „Klosterhof im Schnee“ *) da, ein Bild, das bei seinem Erscheinen (1828) einen wahren Beifallssturm erregte und dessen tiefe Poesie noch heute lebendig fortwirkt.

Illustrator im eigentlichen Sinne ist Lessing nie gewesen und Buchillustrationen von seiner Hand gehören zu den Seltenheiten. Glücklicherweise konnten auch hier wieder die „Lieder eines Malers“ aushelfen, welchem Buche (Abb. 191) „König Erich“ entnommen ist.

*) Im Wallraf-Richartzschen Museum zu Köln.

190. W. Schadow. Weihnachtsfest (Radierung).
Aus: Lieder eines Malers (Robert Reinick). Düsseldorf, Julius Buddeus.

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf



191. C. F. Lessing. König Erich (Radierung).
Aus: Lieder eines Malers (Robert Reinick). Düsseldorf 1837, Julius Buddeus.

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Als Illustration zu einem Simrockschen Gedichte können wir aber wohl die herrliche Zeichnung: „Der Mönch am Sarge Heinrichs IV.“ *) betrachten, obwohl sie in keinem Buche erschienen ist. Unsere Tafel giebt nicht nur die Stimmung, sondern auch die leichte und freie Technik originalgetreu wieder, die ihrer ganzen Erscheinung

192. W. Camphausen. C. F. Lessing.
Aus: Schattenseiten der Düsseldorfer Maler. Nach einer Lithographie.

nach im besten Sinne durchaus modern wirkt und erkennen lässt, dass Lessing auch auf dem Gebiet der Zeichnung Meister war.

Ein Bild seiner persönlichen Erscheinung aus der Düsseldorfer Zeit verdanken wir W. Camphausen, der dasselbe für ein höchst originelles Bilderwerk: „Die

*) In der Berliner National-Galerie.

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

C. F. Lessing. Der Mönch am Sarge Heinrichs IV.

Nach einer Originalzeichnung im Besitze der Königl. National-Galerie, Berlin.

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

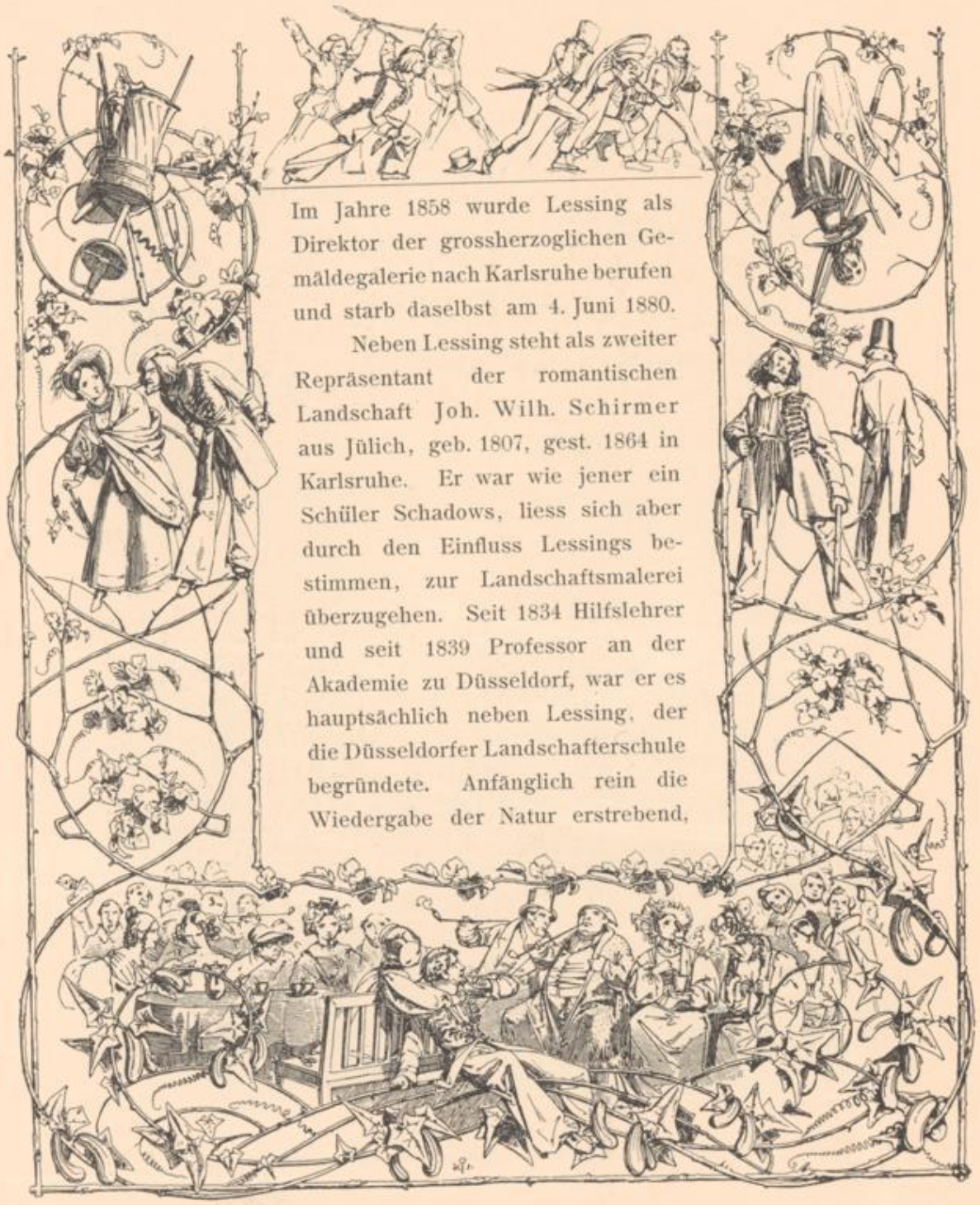
Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Schattenseiten der Düsseldorfer Maler", gezeichnet hat, in dem die Liebhabereien der Künstler in harmlos humorvoller Weise gegeisselt werden. Da kein Verlegername angegeben ist und leider auch keine Jahreszahl des Erscheinens, so darf wohl angenommen werden, dass dies jetzt sehr seltene Werk gar nicht für die Öffentlichkeit bestimmt war

193. Henry Ritter. Ad. Schrödter.
Aus: Schattenseiten der Düsseldorfer Maler. Nach einer Lithographie.

und über den Kreis der Künstler nicht hinausgekommen ist. Die Zeichner der 20 Blätter sind Camphausen und Henry Ritter. Lessing ist bei seiner Jagdliebhaberei gepackt, er steht im Atelier mit dem Auseinandernehmen eines Gewehrs beschäftigt (Abb. 192). Das Buch dürfte allem Anscheine nach um die Mitte der vierziger Jahre entstanden sein.

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf



Im Jahre 1858 wurde Lessing als Direktor der grossherzoglichen Gemäldegalerie nach Karlsruhe berufen und starb daselbst am 4. Juni 1880.

Neben Lessing steht als zweiter Repräsentant der romantischen Landschaft Joh. Wilh. Schirmer aus Jülich, geb. 1807, gest. 1864 in Karlsruhe. Er war wie jener ein Schüler Schadows, liess sich aber durch den Einfluss Lessings bestimmen, zur Landschaftsmalerei überzugehen. Seit 1834 Hilfslehrer und seit 1839 Professor an der Akademie zu Düsseldorf, war er es hauptsächlich neben Lessing, der die Düsseldorfer Landschafterschule begründete. Anfänglich rein die Wiedergabe der Natur erstrebend,

194. Ad. Schrödter. Der neue Simson.

Aus: Lieder eines Malers (Robert Reinick) mit Randzeichnungen seiner Freunde. Düsseldorf 1837, Julius Buddeus.

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Joh. Wilh. Schirmer. Unter den dunklen Linden (Radierung).

Aus: Lieder eines Malers (Robert Reinick).

Düsseldorf 1837, Julius Buddeus.

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

wurde er später Stilist, der durch starke Gegensätze, besonders durch atmosphärische Effekte zu wirken suchte. Bestimmte Motive wiederzugeben liebte Schirmer nicht und wo er es that, erscheint er schwächer als dort, wo er frei aus der Phantasie heraus schafft. So tragen denn auch seine schönen Landschaften mit der Geschichte Abrahams*)

195. Ad. Schrödter. Eulenspiegel und der Bäcker.
Aus: Eulenspiegels auserlesene Schwänke. Düsseldorf, Arnz & Co.

nicht orientalischen, sondern italienischen Charakter. Buchillustrationen hat er nur wenige gezeichnet, eine derselben, die unsere Tafel verkleinert wiedergiebt, befindet sich in dem Buche „Lieder eines Malers". Sie stammt aus des Meisters Frühzeit und ist noch ganz frei von Stilisierung. 1853 wurde Schirmer zum Professor an der Karlsruher Kunstschule ernannt, wo er bis an sein Lebensende erfolgreich wirkte.

*) In der Berliner National-Galerie.

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Dass der mächtig dahinrauschende Strom der Romantik eine Reaktion erzeugte und Protest hervorrief, war eine naturgemässe Folge, da jede starke Bewegung kräftige und selbstbewusste Naturen zu Widerstand und Widerspruch anspornt. Der Hauptvertreter dieser Gegenströmung war Ad. Schrödter aus Schwedt in Pommern, geboren 1805, welcher sich zuerst als Dekorationsmaler, dann als Kupferstecher versucht hatte, endlich 1829 nach Düsseldorf ging und sich rasch zu einem der bedeutendsten Genremaler der Schadow-Schule emporschwang. Humorvoll geisselt er in seinen Werken die Romantiker und ihre Sentimentalität, wozu er um so mehr berufen war, als seine künstlerische Begabung die der Vertreter der Romantik meist weit überwog.

Um die romantische Schwärmerei ins Lächerliche zu ziehen, malte und zeichnete er eine Reihe von Scenen aus dem „Don Quixote" so unübertrefflich, dass sein Name wohl für immer mit dem des Cervantes verknüpft bleibt. Der den Amadis studierende Ritter, den unsere Tafel in einer Nachbildung der Radierung zeigt und den u. a. die Berliner National-Galerie als Ölgemälde besitzt, ist eine wahre Perle deutscher Genremalerei, vollendet in Haupt- und Nebensachen. Neben Don Quixote beschäftigte den Künstler vornehmlich Falstaff, Eulenspiegel (Abb. 195) und Münchhausen, wobei er an drastischem Humor nicht selten seine Vorbilder überbot, wenn auch in übersprudelnder Laune die Farbe manchmal etwas zu bunt geriet.*) Ein ergötzliches Stücklein sind die „Trauernden Lohgerber", die den weggeschwommenen Fellen trübselig nachschauen, ein Bild, mit dem er Lessings trauerndes Königspaar persiflierte und das einen wahren Sturm der Heiterkeit erregte.

Auch im Ornamentwerk, das er mit allerlei Figuren durchwob, war Schrödter Meister, ein Beispiel dieser Art giebt unsere Abb. 194 „Der neue Simson". Zu seinen besten Werken gehört der grosse Cyklus von Aquarellen: „Der Triumphzug des Königs Wein", der auch in Farbendruck erschienen ist.

Auch eine grosse Anzahl von Buchillustrationen hat Schrödter gezeichnet, so zu „Peter Schlemihl", „Musäus Volksmärchen", Uhlands Werken etc. und zu Detmolds „Leben und Thaten des Abgeordneten Piepmeyer" (1848). Schrödter starb 1875 in Karlsruhe, wo er seit 1859 als Professor wirkte.

In dem bereits oben erwähnten Bilderwerke „Die Schattenseiten der Düsseldorfer Maler" befindet sich auch ein Blatt, Schrödter darstellend (Abb. 193), von der Hand des gemüt- und humorvollen Zeichners Henry Ritter (1816—1853), das den Meister am Zeichenbrett eifrig beschäftigt zeigt. Oben am Rande der Zeichnung schwebt der Pfropfenzieher, Schrödters Künstlerzeichen.

*) F. Reber, Geschichte der neueren deutschen Kunst, Stuttgart, Meyer & Zellers Verlag.

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

A. Schrödter. Don Quixote.

A. Mayers Verlag (Haendcke & Lehmkuhl) Altona 1863.

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Ad. Schrödter.
Rolands Knappen. Aus: Musäus, Volksmärchen der Deutschen.
Berlin, Herm. J. Meidinger.

Ad. Schrödter.
Zu „Chronika von den drei Schwestern". Aus: Musäus, Volksmärchen der Deutschen.
Berlin, Herm. J. Meidinger.

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

A. Schrödter. Die trauernden Lohgerber.
Nach einer Lithographie.

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf