



Staats- und  
Universitätsbibliothek  
Bremen

# **Staats- und Universitätsbibliothek Bremen**

**DFG Projekt Die Grenzboten**

## **Die Grenzboten**

**Berlin u.a., 1841 - 1922**

Rosenberg, Adolf: Die Düsseldorfer Schule : 2. Die Blüte der  
Geschichtsmalerei und die Entwicklung der Landschaftsmalerei.

**urn:nbn:de:gbv:46:1-908**

# Die Düsseldorfer Schule.

Von Adolf Rosenberg.

## 2. Die Blüthe der Geschichtsmalerei und die Entwicklung der Landschaftsmalerei.



us der Gruppe der Schüler, welche Schadow von Berlin an den Rhein gefolgt waren, trat bald eine mächtig und vielseitig begabte Persönlichkeit hervor, die einen stärkeren Einfluß auf die heranwachsenden Kunstjünger gewinnen sollte als Schadow selbst: Karl Friedrich Lessing. Seine ursprüngliche Begabung hatte sich schon in Berlin für die Landschaft entschieden, und der erste Erfolg auf der Kunstausstellung sprach zu seinen Gunsten. Aber Schadow hielt nichts von der Landschaftsmalerei — und darin begegnete er sich mit Cornelius. Als dienendes Glied in einem Historien- oder Heiligenbilde, als bescheidenen Hintergrund für die Figuren ließ er sie allenfalls gelten. Daß sie einem Künstler der Endzweck sein konnte, begriff er nicht. Das beweist, daß ihm die Romantik fremd war, die uns doch das Gefühl, den Sinn, die Empfänglichkeit für landschaftliche Schönheit wieder erschlossen hatte. Schadow also trieb Lessing an, sich der Historien- oder doch wenigstens der Figurenmalerei zu widmen. Die ersten Versuche schlugen fehl, so daß Lessing ganz entnuthigt wieder zu seinen Landschaften zurückkehrte, in welchen er jene düstere, melancholische Stimmung zum Ausdruck brachte, die man in der Literatur mit dem Worte „Weltschmerz“ bezeichnete. Motivirt wurde diese Stimmung wenigstens in dem „Trauernden Königspaar,“ mit welchem er auch als Figurenmaler seinen ersten Erfolg erzielte.

Lessing war keine eigentlich geniale Natur. Was er erreicht hat, verdankte er nur seinem eisernen Fleiße, der ihn am Ende alle Schwierigkeiten überwinden ließ. Als nach seinem Tode der Inhalt seiner Studienmappen dem Publicum erschlossen wurde, trat diese Thatsache klar zu Tage. Geniale Inspirationen des Augenblicks, funkenprühende Blicke des Genius, geistvolle Skizzen fand man nicht, wohl aber auf allen Blättern das Bestreben, der Natur gegenüber eine möglichst unbefangene Stellung einzunehmen, alle Erscheinungen der Natur nicht nach ihrem wechselnden Schein, sondern nach ihrem bleibenden Kern aufzufassen. Vor diesen Studienblättern wird man erst der epochemachenden Bedeutung Lessings inne, begreift man erst, wie der junge Mann in Düsseldorf zum Reformator werden und Schadow allmählich in eine zweite Stellung zurückschieben konnte. Er, der Protestant, der kühl, aber klar empfindende Nordländer, konnte auf die

Grenzboten II. 1881.

Dauer nicht mit den katholischen, in der Malerei einem schwärmerischen Mysticismus hulbigenden Rheinländern Hand in Hand gehen. Noch bevor er das erste der Hussitenbilder concipirte, war er der Reformator der Düsseldorfer Schule geworden, welcher dem transcendentalen Idealismus seinen Realismus, d. h. eine unbefangene, frische Naturauffassung gegenüberstellte.

Aber diese Einwirkung wäre vielleicht nicht so nachhaltig gewesen, wenn nicht noch äußere Umstände zu ihrer Unterstützung hinzugetreten wären. Friedrich von Uechtriz soll es gewesen sein, der den befreundeten Lessing während eines Anwohlfens im Winter 1832 auf 1833 die Darstellung des Hussitenaufstandes aus Menzels Geschichte der Deutschen vorlas. Diese Schilderung ergriff ihn so mächtig, daß er sich schon am andern Morgen Compositionen im Kopf zurechtlegte und dann eingehende historische Studien machte. Die Neigung für die Hussiten hatte übrigens schon früher in Lessings Herzen Wurzeln gefaßt. Nach einer Tradition war seine Familie böhmischen Ursprungs und, mit den Hussiten, denen sie angehörte, vertrieben, nach Schlesien eingewandert. Einer seiner Ahnen hatte 1530 die Augsburger Confession unterzeichnet.

Lessing folgte also nur dem Drange seines Herzens, als er im Laufe der Jahre 1833 und 1834 den Carton der „Hussitenpredigt“ schuf, die gleichsam das Vorspiel zu den großen Dramen der Weltgeschichte bildete, welche er in einer langen Reihe von Compositionen sich abspielen ließ. Indem Lessing so einem Herzensbedürfnis nachgab, legte er damit zugleich ein Zeugniß nicht geringen persönlichen Muthes ab. In einer überwiegend katholischen Stadt, inmitten einer Bevölkerung, die durch den seit 1825 neu entbrannten Streit zwischen Staat und Kirche aufgeregter war, an einer Akademie, an deren Spitze ein strenger, glaubenseifriger Katholik stand, und die Lessing in ihren Räumen ein Atelier eingeräumt hatte, entstand und erschien ein Bild, welches die von der allein seligmachenden Kirche verfluchten, verfolgten und verbannten Ketzer verherrlichte und mit einer glühenden Beredsamkeit verherrlichte, deren Ueberzeugungskraft selbst die Gegner anerkennen mußten. Im Auftrage des nachmaligen Königs Friedrich Wilhelms IV. führte Lessing den Carton in Del aus. 1836 war das Bild fertig und ging dann auf die Wanderschaft, zuerst nach Frankfurt a. M. und darauf zur Kunstausstellung nach Berlin, überall Zeugniß ablegend von der Kühnheit und der geistigen Unabhängigkeit seines Schöpfers und zugleich von dem neuen Geiste, welcher in die Düsseldorfer Schule eingezogen, überall auch lebhafteste Begeisterung und heftigen Widerspruch hervorrufend.

Lessing hat sicherlich nicht die Absicht gehabt, die Kunst zur politischen Parteigängerin zu machen oder gar durch „Tendenzmalereien“ den Streit des Tages zu schüren. Aber halte einer die Lawine auf, wenn sie im Rollen ist! Aus

reiner, edelster Begeisterung, ohne die Absicht, jemanden zu kränken oder zu verletzen, entsprossen seine Schöpfungen. Aber gerade diese Begeisterung redete eine so eindringliche, so allgemein verständliche Sprache, daß die blöde Menge sie in tendenziösem Sinne auffaßte. Der Maler konnte es nicht hindern, daß sogar communistische und socialdemokratische Agitatoren sich hinter seine Hussitenbilder verschanzten und den, der sie geschaffen, für ihre Zwecke ausbeuteten. Was Wunder, daß sich im engern Kreise der Kunstgenossen bald Spaltungen zeigten, daß die Heißsporne „Hie Schadow! Hie Lessing!“ riefen und daß sich der Meister dem frühern Schüler, der seine Schwingen zu mächtigem Fluge erhoben, entfremdete. Diese Entfremdung kam auch nach außen hin zum Ausdruck, indem Schadow den Verkehr mit dem Reizmaler aufhob, ganz wie Cornelius später gegen den entarteten Kaulbach verfuhr. Noch schärfer spitzten sich die Gegensätze zu, als Lessing, in der Zwischenzeit immer noch fleißig der Landschaftsmalerei obliegend, der „Hussitenpredigt“ im Jahre 1842 eine noch größere und figurenreichere Composition „Fuß vor dem Concil“ folgen ließ. Der Streit, den dieses neue Bild hervorrief, loderte in Frankfurt a. M. zur hellen Flamme auf. Die Administration des Städel'schen Instituts kaufte das Bild ohne Zustimmung des Directors Philipp Veit für die Gemäldesammlung an, und Veit legte, in seinen katholischen Empfindungen aufs tiefste gekränkt, sein Amt nieder. Tiefer noch als seine religiösen mochten seine künstlerischen Anschauungen verletzt sein. Immer siegreicher drang der Colorismus und mit ihm als treuer Bundesgenosse der Realismus vor, und die große Menge jauchzte den neuen Sternen Beifall. Die alten gingen unter. Einsamer und einsamer ward es um das Triumvirat Cornelius, Overbeck und Veit, die da geglaubt hatten, mit ihrer titanischen Kraft der Welt eine neue Kunstanschauung und -auffassung aufzuzwingen und die Kunst zur ausschließlichen Dienerin der Religion machen zu können.

Zu Anfange des Jahres 1843 legte Veit sein Amt nieder, in demselben bedeutungsvollen Jahre, in welchem die beiden belgischen Bilder Gallait's „Abdankung Karls V.“ und de Bièsvos „Kompromiß des niederländischen Adels“ ihre Runde durch Europa machten und überall und insbesondre in Deutschland eine gewaltige Revolution zu Gunsten des coloristischen Realismus hervorriefen. Wenn die heimischen Künstler nicht schon aus sich selbst heraus einen lebhaften Impuls erhalten hätten, die Kritik würde sie aus ihrem Schlendrian herausgetrieben haben, welche die belgischen Bilder als nachahmungswürdige Muster hinstellte. Lessing war wieder derjenige, der, allen voraus, der neuen Bewegung am nächsten stand. Während seine Genossen noch in den Banden einer sentimentalen Romantik gefesselt lagen, hatte er den Traum seiner Jugend schon

wieder abgeschüttelt und hatte sein festgefügtes Fahrzeug den stürmischen Wogen des Realismus anvertraut. Mehr oder minder schnell folgten die andern dem kühnen Piloten. Dieser war auf seinem zweiten Fußbilde von 1842 den Belgiern schon auf halbem Wege entgegengekommen. In acht Jahren, als die Fußtrilogie mit der großen Composition „Fuß auf dem Scheiterhaufen“ ihren ergreifenden Abschluß fand, war Lessing in kühnem Fluge den Belgiern schon weit vorausgeeilt, indem er zugleich die Wege vorzeichnete, auf welchen sich die deutsche Historienmalerei, deren Mittelpunkt nummehr München wurde, in den nächsten Decennien weiter entwickeln sollte.

Die Freunde, welche in Düsseldorf neben Lessing schufen, hatten inzwischen auch für ihren Ruhm gesorgt, wenn auch keiner von ihnen mit seinen Werken so lebhaft Discussionen hervorrief wie Lessing. Carl Sohn und Theodor Hildebrandt, welche schon in den dreißiger Jahren ein Lehramt an der Akademie übernahmen und dadurch auf die technische Ausbildung zahlreicher Schüler einen großen, bis in unsre Zeit hereinreichenden Einfluß gewannen, waren keine Historienmaler im eigentlichen Sinne. Ihr lyrisch-romantisches Naturell führte sie zur Poesie und zur Mythe: aus den Dichtern und Fabulisten schöpften sie ihre Inspirationen, denen sie mit Hilfe ihres glänzenden, saftigen Colorits eine gefällige, leicht faßliche Gestalt verliehen. Bei der Wahl ihrer Stoffe fragten sie nicht: Was ist malerisch? sondern: Was ist poetisch? was ist rührend? Tragisches Pathos war ihnen völlig versagt. So läßt selbst Hildebrandts berühmtes Bild „Die Söhne Eduards“ (1836), welches zu den Haupttreffern der ältern Düsseldorfer Schule gehört, das Tragische der Situation an und für sich gar nicht errathen. Wir sehen ein schlafendes Kinderpaar von lieblicher Schönheit anmuthig gruppirt auf einem Bette liegen. Selbst die Mörder scheinen durch diesen Anblick gerührt, und über die Rührung kommt auch die Stimmung des Beschauers nicht hinaus. Der stoffliche Reiz sicherte jedoch sowohl Hildebrandts Gemälden wie den Hauptwerken Sohns („Der Raub des Hylas,“ „Die beiden Leonoren,“ „Romeo und Julia“) eine große Popularität, die nur nicht lange vorhielt. Heute sind beide, wie die meisten ihrer Kunstgenossen, „historische Größen,“ die einen ehrenvollen Platz in der Geschichte der Düsseldorfer Schule einnehmen, die es aber nicht verstanden haben, auch nur einer einzigen ihrer Schöpfungen einen Theil von jener Lebenskraft einzuhauchen, welche die Jahrhunderte oder wenigstens die Jahrzehnte überdauert. Beide Künstler waren auch sehr geschätzt als Portraitmaler, Sohn als der erklärte Maler der Frauenwelt, immer geneigt zum Idealisiren, Hildebrandt kraftvoller und energischer und deshalb glücklicher im männlichen Bildniß. Sie kamen dem Zeitgeschmack sehr gefällig entgegen, und daraus erklärt sich ihr enormer Erfolg, den wir heute nicht

mehr recht verstehen. Portraitmaler von der universellen Bedeutung eines Holbein, Tizian, Rubens, van Dyk, Rembrandt, van der Helst sind sie bei weitem nicht. Was Müller von Königswinter im Ueberschwang der Begeisterung von Sohn schrieb: „Seine Gemälde werden aus unsrer Zeit in die Nachwelt leuchten, wie die Meister aus alten Tagen in unsre Gegenwart strahlen,“ ist schon heute, nach fünf und zwanzig Jahren, hinfällig. Gleichwohl werden diese Portraits einem Cultur- und Sittenhistoriker des neunzehnten Jahrhunderts ein werthvolles Material zur Beurtheilung von Stimmungen und Neigungen einer gewissen Gesellschaftsklasse in einem bestimmten Zeitabschnitt liefern. Es ist nicht uninteressant, aus einer großen Gruppe von zeitlich zusammengehörigen Bildnissen den „Pulsschlag der Zeit“ herauszufühlen. Manches Räthsel, über welches uns die literarische Ueberlieferung im Unklaren läßt, kann auf diesem Wege gelöst werden.

Zu den sechs jungen Malern, welche Schadow aus Berlin nach Düsseldorf folgten, gehörten auch Christian Köhler, Heinrich Mücke und Julius Hübner. Köhler (1809—1861) war ein Maler so recht nach dem Herzen Schadows, indem er seine Stoffe fast ausschließlich der alttestamentlichen Geschichte entlehnte. Er ließ sich meist durch die heroischen Frauengestalten der Bibel begeistern, die er dann in einem bedeutsamen Momente darstellte. Mit seiner großartigen Auffassung harmonirte ein ernst gestimmtes Colorit, welches erst in seinen spätern Jahren durch die Einwirkung der Venezianer reicher und lebhafter wurde. „Mirjams Lobgesang bei dem Zuge der Juden durch das rothe Meer“, „Die Auffindung Moses“, „Jakob und Rachel“, „Semiramis während eines Aufstandes in Babylon“ sind die bedeutendsten seiner Bilder. Köhler war von 1855 bis 1858 der Nachfolger Sohns in der akademischen Lehrthätigkeit und gehört insofern zu den Factoren, welche den gegenwärtigen Stand der Malerei in Düsseldorf vorbereitet haben. Heinrich Mückes Name ist weniger durch seine Fresken im Schlosse Heltorf und seinen Fries („Die Ausbreitung des Christenthums“) im Rathhause zu Elberfeld, als durch seine von Engeln emporgetragene „Hl. Katharina“ bekannt geworden, welche durch Stich, Lithographie und Photographie vervielfältigt worden ist. Auch er ist für die Geschichte der Düsseldorfer Malerei dadurch bedeutend geworden, daß er die Freskotechnik lebendig erhielt und fast alle Düsseldorfer Maler, die sich mit derselben befaßt haben, darin unterwies. Noch in den letzten Jahren hat der greise Künstler eine äußerst umfangreiche, friesartige Composition geschaffen, eine „Verherrlichung des Rheinstroms von der Quelle bis zur Mündung“ in historischen Scenen. Julius Hübner endlich theilte seine Thätigkeit zwischen Bildern religiösen Inhalts und romantischen Darstellungen, die meist aus Dichtern entlehnt waren. Er war nur eine kurze Zeit mit der Düsseldorfer Schule in räumlichem Zusammenhang, zuerst von 1826 bis 1829, dann von 1833

bis 1839. In letztem Jahre wurde er nach Dresden als Lehrer an die Kunstakademie berufen, wo er durch sein ausgezeichnetes Lehrtalent die Principien der Düsseldorfer Schule weiter verbreitete. Seinem ganzen künstlerischen Charakter nach war er eng mit Lessing verwandt. Auch bei ihm überwog die Reflexion die Phantasie: seine Werke sind mehr die Producte des kritischen Verstandes als die Offenbarungen des mühelos und frei schaffenden Genius. Diese Eigenschaft theilt er übrigens mit allen Historienmalern der ältern Düsseldorfer Schule. Die einzige Ausnahme macht Alfred Rethel, dessen gewaltiger Genius sich aber nicht an der Düsseldorfer Akademie, der er von 1829 bis 1837 angehörte, sondern erst unter Philipp Veits Einfluß in Frankfurt am Main entfaltete. Er hatte Düsseldorf verlassen, weil ihm das an der Akademie herrschende Streben nach specifisch coloristischer Wirkung nicht behagte. Für die Folgezeit erwies sich freilich dieser Bruch mit dem modernen Colorismus als nachtheilig. Die geniale Begabung Rethels, der übrigens das meiste sich selbst verdankt, entwickelte sich leider zu einseitig, als daß seine vollendet zurückgelassenen Schöpfungen den Eindruck vollkommener Harmonie machen könnten. Seine Fresken im Nacher Kaiserjaale leiden unter dem harten und bunten Colorit; ihre großartige Erhabenheit, ihre monumentale Würde kann man nur aus den Cartons schätzen lernen, die als Mittel zum Zweck nach unsern Anschauungen doch wiederum keine Kunstwerke für sich selbst sind. Aber wenn er nur den grandiosen Aquarellencyklus „Hannibals Zug über die Alpen“ geschaffen hätte, würden wir ihm doch den Ruhm des größten deutschen Historienmalers vindiciren, ihm einen Platz neben dem ihm in verschiedenen Beziehungen congenialen Dürer anweisen müssen.

Hübner hat sich übrigens in dem letzten größern Werke, das er geschaffen, auch in der Wahl des Stoffes direct an Lessing angeschlossen. Fast zu gleicher Zeit mit den letztern bearbeitete er in einer figurenreichen Composition denselben Stoff „Luthers Disputation mit Dr. Eck in Leipzig“ (vollendet 1866). Beide Künstler schlossen damit ihre Thätigkeit als Historienmaler ab, Hübner, weil ihn seine Lehrthätigkeit in Anspruch nahm und weil ihn außerdem kunsthistorische Studien beschäftigten, die er seit 1871 als Director der Dresdner Gemäldegalerie auch praktisch verwerthen konnte, Lessing, weil er vielleicht einsah, daß der Kreislauf der Düsseldorfer Historienmalerei ein für alle Mal abgeschlossen war.

Mit Julius Hübner ist der Name Eduard Bendemanns eng verknüpft, welcher unter der Leitung Hübners, der seine Schwester geheirathet hatte, die ersten Schritte zur Kunst that. Als sechzehnjähriger Jüngling kam er 1827 nach Düsseldorf, wo er seine Studien mit solchem Erfolge fortsetzte, daß er, unterstützt durch die Eindrücke einer italienischen Reise, schon 1832 ein Bild schaffen konnte, welches ihm mit einem Schlage einen Platz unter den ersten Düsseldorfer Malern

eroberte: „Die trauernden Juden im Exil“. Wie Lessings „Trauerndes Königs-paar“, gehört dieses Bild, welches durch den Stich eine weite Verbreitung fand und gegenwärtig im Besitze des Kölner Museums ist, zu denjenigen Schöpfungen, die der ältern Düsseldorfer Schule die Signatur ausdrückten. Ein Historienbild im eigentlichen Sinne ist es ebensowenig wie Hildebrandts „Söhne Eduards“. Daß die Gruppe der Gestalten mit elegisch-contemplativem Gesichtsausdruck die Symbole eines nationalen Unglücks sein sollen, daß sie die überlebenden Zeugen einer gewaltigen Katastrophe, eines furchtbaren Vernichtungskampfes sind, empfindet man vor diesen „Trauerweiden“ nicht. Auch hier ist wieder das Rührende oder das Traurige mit dem Tragischen verwechselt. Dasselbe gilt von dem „Jeremias auf den Trümmern Jerusalems“ (1834), welcher nicht minder populär wurde, und von Bendemanns letzter großen Composition „Jeremias beim Falle Jerusalems“ (1872, in der Berliner Nationalgalerie). Auf beiden Bildern hat der contemplative Zug so stark das Uebergewicht, daß alles übrige dahinter zurücktritt. Das Thema ist also wieder kein rein malerisches; es kam dem Maler vielmehr darauf an, einen geschichtsphilosophischen Gedanken durch eine Figur zum Ausdruck zu bringen. Auf dem zweiten der oben genannten Bilder zittern wenigstens noch die Reflexe der Katastrophe nach: man sieht den babylonischen König mit seinem beutebeladenen Heere im Triumph davonziehen und auf der andern Seite die unglücklichen Bewohner Jerusalems, welche die rauchenden Trümmer ihrer Heimat verlassen. Aus Ursache und Wirkung läßt sich also noch die Gemüthsstimmung der Hauptfigur im Vordergrund erklären. Wo ein solcher Commentar aber fehlt, muß der Gesamteindruck dieser und ähnlicher Gemälde ein ästhetisch durchaus unbefriedigender sein. Adolf Schrödter, der geniale Humorist, verspottete deshalb nicht bloß diese ganze Gattung von Bildern, indem er 1832, also noch in ihrer höchsten Blüthezeit, seine „Trauernden Lohgeber“ malte, sondern er lieferte zugleich eine treffende Kritik dieser fragwürdigen Elegieen, indem er nicht vergaß, die Ursache ihrer Trauer, die fortschwimmenden Felle, mit zu malen.

Lessing hatte sich, wie schon erwähnt, von dieser larmoyanten Richtung am ehesten befreit. Während um ihn her noch alles klagte und weinte oder sich in stummem, unverständlichem oder unverständlichem Schmerz verzehrte, war er zu den großen Dramen der Weltgeschichte emporgestiegen. Obwohl als Historienmaler mehr reflectirend als aus innerm Impuls schaffend, war er doch eine dramatisch angelegte Natur, was sich selbst in seinen Leidenschaften offenbarte. Wenn er nicht den Kampf der Elemente, Sturm, Gewitter und Feuersbrunst, selbst darstellte, so zeigte er das Walten der zerstörenden Kräfte in ihren Folgen: einen Wald, in welchem kurz vorher ein Sturm gewüthet, eine Brandruine oder eine andre Spur, welche von einem erschütternden Vorgange erzählt.

Schüler im eigentlichen Sinne hat Lessing niemals herangebildet, er hat eben nur durch sein Beispiel gewirkt. Emanuel Leutze, der Deutsch-Amerikaner, ist vielleicht der einzige Maler gewesen, der in so enge Beziehungen zu ihm trat, daß man etwa von einem Lehrverhältnisse sprechen könnte. Und dieser Künstler war zugleich der einzige unter den Düsseldorfer Historienmalern, welcher von der Natur mit einer so lebhaften, so glänzenden Phantasie begabt war, daß er dramatische Aufgaben im Sinne Lessings zu lösen vermochte. Wenn er sich nur auch an der Gewissenhaftigkeit und Sorgsamkeit Lessings ein Beispiel genommen hätte! Aber die Leichtigkeit des Schaffens verleitete ihn zu einer überhasteten Production, die schließlich amerikanische Dimensionen annahm. Lessings künstlerischer Nachlaß hat uns ein wahrhaft rührendes Bild von dem eisernen Fleiß entworfen, mit welchem er seiner spröden Natur zu Hilfe kam. Wir haben da sehen können, wie sich die ersten Gedanken zunächst zum Carton consolidirten, wie dann jede Figur in der Bewegung, in der Position, welche sie später im Gemälde einnehmen sollte, aufs sorgfältigste mit schwarzer und weißer Kreide auf blaues Papier gezeichnet und nach solchen gründlichen Vorstudien erst an die Ausführung in Del gegangen wurde. Man wird deshalb auf einem Lessingschen Bilde niemals einer Flüchtigkeit, einem Verstoß gegen Zeichnung und Formgebung begegnen. Diese fast pedantische, aber nicht hoch genug zu schätzende Gründlichkeit war überhaupt ein Hauptcharakterzug der ältern Düsseldorfer Schule. So hat z. B. auch der Nachlaß Theodor Hildebrandts gezeigt, mit welcher Gewissenhaftigkeit der Künstler zu Werke ging, wie er die Figuren seiner historischen Gemälde in der beabsichtigten Stellung, ganz wie es Raffael gethan hatte, erst nackt nach der Natur malte, um sich die Bewegungsmotive nur recht klar zu machen. Leutzes Schnellmalerei erlaubte keine so langwierigen Experimente. Sein glänzendes, kräftig leuchtendes Colorit verleitete ihn, die Wirkung seiner Gemälde allein in der malerischen Ausführung zu suchen, und so legte er auf die Zeichnung ein geringeres Gewicht. Die kühne Conception und das dramatische Feuer seiner Compositionen sicherte ihnen ohnehin den Erfolg, der übrigens bei seinen amerikanischen Landsleuten schon durch die Wahl der Stoffe im Voraus bedingt wurde. Leutze hatte den unschätzbaren Vortheil, sich für seine Historienmalerei ein noch ganz jungfräuliches Gebiet der Geschichte erschließen zu dürfen. Der nordamerikanische Freiheitskampf fand durch ihn zuerst eine künstlerische Verherrlichung, und der Enthusiasmus, mit welchem er seine Aufgabe erfaßte und durchführte, fand einen so lebhaften Widerhall, daß man die etwas decorative Behandlung seiner großen Gemälde über dem blendenden Effecte des ersten Eindrucks übersah. „Washingtons Uebergang über den Delaware,“ das bedeutendste seiner Bilder aus der amerikanischen Geschichte, ist in Deutschland geblieben; erst eine Wiederholung ging nach Amerika.

Wenn wir heute, also kam dreißig Jahre nach seiner Entstehung, vor das Bild in der Kunsthalle in Bremen treten, vermögen wir kaum noch etwas von der Begeisterung zu empfinden, welche das Bild bei seinem Erscheinen entflammt hat. Wir erkennen wohl auch heute noch das Packende der Situation, die Lebendigkeit und Wahrheit in der Charakteristik an; aber dem Ganzen haftet doch auch etwas oberflächliches, etwas theatrales an, und die Farbe vollends ist von einer gewissen gläsernen Härte nicht freizusprechen. Der Colorismus hat so rapide Fortschritte gemacht, daß uns Gemälde, welche vor einem Menschenalter als Farbenwunder angestaunt wurden, heute fast wie Zucumabeln vorkommen. Vielleicht hat auch der Stoff für uns einen geringern Reiz, seit unser eignes Leben wieder einen nationalen Inhalt gewonnen hat, seitdem unvergleichliche Großthaten unsres eignen Volkes uns spröder und unempfänglicher gegen die Bewunderung fremder gemacht, seitdem auch wir erkannt haben, daß das beste, was wir von der Geschichte haben, die Begeisterung ist, die sie uns einflößt, daß aber der Quell dieser Begeisterung nirgends reiner entströmt als aus der eignen Volksgeschichte. Vielleicht hat gerade diese Erkenntniß das meiste zum Verfall der Historienmalerei beigetragen, die in Deutschland nur so lange blühen konnte, als wir unser Sehnen durch die Zuflucht in die Vergangenheit stillen mußten.

Eine kurze Nachblüthe erlebte die Düsseldorfer Historienmalerei noch in Berlin, wohin sie durch Julius Schrader geführt wurde, der ihr jedoch zunächst durch starke Anlehnung an die Belgier, dann durch stetes Fortschreiten mit der modernen coloristischen Bewegung neues Leben einhauchte. Bleibtreu, der Schlachtenmaler, ist auch ein Zögling der Düsseldorfer Akademie. In seinen Schlacht- und Kampfgemälden lebt ein echt historischer Geist, eine große Auffassung und eine starke dramatische Kraft. Diese drei Momente erinnern noch an die Traditionen der Düsseldorfer Schule. Im Colorit und in der Composition erweist sich Bleibtreu jedoch völlig als ein Sohn der neuesten Zeit, welchem die Lösung der schwersten coloristischen Probleme durchaus geläufig ist. Am engsten ist noch Otto Knille, ein Schüler von Sohn, Hildebrand und Schadow, mit den ältern Düsseldorfern verwandt. Aber auch er weiß einen Glanz der Palette zu entfalten, von dem man vor zwanzig Jahren in Düsseldorf noch keine Ahnung hatte.

In dem Grade wie die Geschichtsmalerei allmählich von ihrem Gipfel herabstieg, erhob die Landschaftsmalerei ihr Haupt, bis sie schließlich zu einem starken, weitästigen Baum heranwuchs. Als Schadow nach Düsseldorf kam, dachte er natürlich nicht daran, eine Landschaftsklasse einzurichten. Lessing, der einzige Landschaftler, sollte zur Historienmalerei angehalten werden, und im übrigen lag kein Bedürfniß vor. Aber der mächtige Drang, der Lessing zur Landschafts-

Grenzboten II. 1881.

malerei führte, ließ sich nicht zurückhalten, und während er neben dem Studium der Historienmalerei seinem ursprünglichen Berufe wieder folgte, brachte er zugleich den Keim zur Entwicklung, der in dem Herzen eines andern jungen Akademikers schlummerte, welcher gleichfalls unter Schadows Leitung die Anfangsgründe der Geschichtsmalerei studirte. Durch Lessings Beispiel und Anregung erkannte Johann Wilhelm Schirmer, daß die Landschaftsmalerei sein Beruf sei, und so ist Lessing auch als der Vater der Düsseldorfer Landschaftsmalerei anzusehen. Schirmer erzählt über diese Wandlung in seinen autobiographischen Aufzeichnungen, welche manches werthvolle Material zur Geschichte der Jahre 1825—1828 in Düsseldorf enthalten, folgendes: „In dieser Zeit (Ende 1826) fühlte ich mich zu Hause immermehr zur Landschaftsmalerei hingezogen . . . Dazu kam, daß Lessings landschaftliche Zeichnungen mich ganz außerordentlich ansprachen . . . Eigentlich erfuhr ich erst jetzt, daß man als Künstler ebenso gut berechtigt wäre, seine Existenz in der Landschafts-, wie in der Historien- und Genremalerei zu suchen. Lessing, der als ein außergewöhnliches Talent für Beides geschaffen, könne schon jetzt bloß als Landschaftsmaler einer der berühmtesten Künstler genannt werden . . . Das war nun einerseits alles recht gut, aber wie sollte ich es um Gottes Willen anfangen, Landschaftsmalerei zu studiren? Es existirte ja kein Lehrer hierzu. Schadow sagte selbst, er verstünde nichts davon . . . Da kam mir Schadow selbst entgegen mit dem Wunsch, ich möchte ihm doch mal meine Landschaften zeigen; als ich ihm darauf meine Versuche vorlegte, gefielen ihm dieselben nicht allein recht gut, sondern er äußerte gleich auch den Wunsch, eines der Blätter gemalt zu sehen. Ich sollte es nur frisch versuchen; wenn ich stecken bliebe, würde mir Lessings Rath schon von Nutzen sein; er müßte sich sehr irren, wenn ich nicht demaleinst sein Ruysdael würde.“ Schadows Voraussicht hat sich erfüllt. Sowohl in seiner ersten Periode, in welcher Schirmer der Natur mit warmer Empfänglichkeit gegenüberstand und sich namentlich in der Schilderung des deutschen Waldes auszeichnete, als in seiner zweiten, deren Schöpfungen mehr auf Licht- und Tonwirkungen ausgehen, hatte er manche Eigenthümlichkeiten aufzuweisen, die an den großen niederländischen Meister, welchen sich schon Lessing zum Vorbilde genommen hatte, erinnerten. Unter Lessings Leitung machte Schirmer seine ersten Naturstudien, und zwar auf Ausflügen in die Umgebung Düsseldorfs, die er später in die Eifel ausdehnte. So sammelte er Material für sein erstes Bild, einen „Deutschen Urwald,“ mit dessen Idee er sich schon längere Zeit getragen hatte. Nachdem er zuerst einen Carton gezeichnet, machte er sich an die Ausföhrung des sechs Fuß breiten und vier Fuß hohen Bildes, welche ihm in überraschend kurzer Zeit (im Frühjahr 1828) gelang. Er hatte das Glück, das Bild noch auf der Staffelei zu

verkauften, und als es bei seiner Ausstellung in Berlin auch die Anerkennung der dortigen Kritik fand, sah Schirmer mit glücklicher Zuversicht seiner künstlerischen Zukunft entgegen.

Bald trafen in Düsseldorf noch andre junge Künstler ein, welche Landschaftsmaler werden wollten, und auf Schadows Wunsch nahm sich Schirmer dieser Anfänger an, denen ein besondrer Saal eingeräumt wurde. Die ersten, die sich dort zusammenfanden, waren Arnold, Schulten, Pose, Kappel, Heumert und Junk. Ihnen gesellte sich später noch Andreas Achenbach bei. So entstand aus bescheiden Anfängen die Landschaftsclasse der Düsseldorfer Akademie, aus der eine lange Reihe ausgezeichneter Talente hervorgehen sollte. 1834 wurde Schirmer zum Hilfslehrer an derselben bestellt und 1839 übernahm er definitiv ihre Leitung als Professor der Landschaftsmalerei, die damit als den übrigen Fächern ebenbürtig anerkannt wurde.



## Der größte religiöse Volksredner Englands.



ins der wichtigsten Ereignisse des vorigen Jahrhunderts bildete für die englisch redende Welt die religiöse Revolution, welche durch das Auftreten Wesleys und Whitefields hervorgerufen wurde. Die Gründung des Methodismus, einer mächtigen und lebensvollen Secte, die sich über beide Erdhälften ausdehnt und gegenwärtig über zwölf Millionen Anhänger zählt, war nur eine von den Folgen dieser Revolution; denn die letztere übte auch tiefen und bleibenden Einfluß auf den Geist der englischen Staatskirche, auf die Summe und Vertheilung der ethischen Kräfte der Nation und selbst auf den Gang der politischen Geschichte Englands aus. Vortrefflich hat dies alles Lecky in seiner vor kurzem (Leipzig und Heidelberg, Winter, 1880) in deutscher Uebersetzung erschienenen Entstehungsgeschichte und Charakteristik des Methodismus nachgewiesen, der wir im folgenden einige Grundgedanken sowie die Charakterbilder der genannten beiden Hauptapostel jener gewaltigen „Seelenerweckung“ entnehmen.

Die Theologie war im ersten Viertel des 18. Jahrhunderts in England vorherrschend Morallehre, vor welcher das Dogma und ebenso alle starken ge-