



Staats- und  
Universitätsbibliothek  
Bremen

# **Staats- und Universitätsbibliothek Bremen**

**DFG Projekt Die Grenzboten**

## **Die Grenzboten**

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

Schönfeld, Paul: Calderon : eine literaturhistorische Studie zu seiner  
Gedächtnisfeier : (Schluß.)

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

die Stein-Hardenbergische Gesetzgebung Herkommen, und die Russen haben den Gebrauch wahrscheinlich wie manches andre „Europäische“ durch die germanischen Fürsten erhalten, die unter dem mythischen Kurik in ihrer Urgeschichte figuriren.



## Calderon.

Eine literarhistorische Studie zu seiner Gedächtnisfeier.

Von Paul Schönfeld.

(Schluß.)



ie Palme gebührt unter den Stücken, die Calderon aus dem Alterthum schöpfte, unstreitig der „Tochter der Luft“ (La hija del aire\*), einer aus zwei Theilen bestehenden Tragödie, die in Bezug auf kunstvolle Architektur und übersichtliche Gliederung eines überreichen Stoffes das Meisterwerk des Dichters genannt werden darf. Schon durch Cristóbal de Virués hatte die Geschichte der Semiramis, wie wir sahen, eine dramatische Bearbeitung erfahren, die Calderon zum Theil benutzte, freilich in einer Weise, wie es Shakespeare mit seinen Vorgängern that, den Stoff unendlich vertiefend und an Stelle lose aneinandergereihter Ereignisse einen strengen Organismus von Scenen setzend. Nur in den Hauptzügen wollen wir den Gang der bewegten Handlung verfolgen.

Semiramis, infolge einer Weissagung, daß durch sie unerhörte Greuel geschehen würden, von ihrer Geburt an in einer Höhle bei Askalon verborgen gehalten, wird von Menon, dem Feldherrn des Ninus, den dieser zum Herrn der Gegend eingesetzt, in ihrer Einsamkeit gefunden und berichtet ihm ihre wunderbare Herkunft: Tochter einer Nymphe Dianas, ward sie von letzterer verfolgt, von Venus aber beschützt und durch Vögel gespeist, weshalb sie sich Tochter der Luft nennt. Von ihren Reizen bezaubert nimmt Menon sie mit sich und führt sie auf einen Landsitz. Dem Könige schildert er in überschwänglicher Weise ihre Schönheit und erweckt dessen Begier sie zu sehen. Die anwesende Irene, die Schwester des Königs, giebt unzweideutig ihren Unmuth über Menons Begeisterung zu erkennen. Ninus wird auf der Jagd mit Semiramis zusammengeführt und von ihrer Schönheit völlig bestrickt; doch sie entreißt sich ihm, der König befiehlt

\*) Ebd. im 4. Bande.

nach ihr zu forschen, Menon und Vidoro, der König von Sydien, der von Ninus besiegt, aber unter dem Namen Arsidas an dessen Hof gekommen ist, da ihn Neigung zu des Königs Schwester zieht, finden Semiramis gleichzeitig und streiten sich darum, wer sie dem König zuführen soll. Den hinzukommenden Fürsten bittet Menon, ihm Semiramis zu lassen, und jener willigt ein, will indeß ihre Verbindung aufgeschoben wissen. Allein mit Menon, offenbart er jedoch seine wahren Absichten und sucht erst auf gütliche Weise, dann durch Drohungen den Feldherrn zum Verzicht auf Semiramis zu bewegen. Diese läßt er seiner Schwester nach Ninive folgen, wo wir beide im dritten Acte wiederfinden. Beide lieben Menon, und Irene fordert seinen Alleinbesitz. Semiramis, vor die Wahl zwischen Menon und Ninus gestellt, entscheidet sich für den letztern, der den Rivalen von seinem Hofe verbannt. Arsidas (Vidor) wird von ihm zum Heerführer gegen Vidor und den König von Bakrien ernannt, von denen neue Feindseligkeiten gemeldet werden. Nachts treffen sich im königlichen Garten vor Semiramis' Wohnung Ninus und Menon, der seiner Verbannung zum Trotz noch in Ninive weilt. Leben und Freiheit zwar erwirken ihm Semiramis' Bitten, die damit ihre Dankespflicht abgetragen meint, heimlich aber giebt der König den Befehl ihn zu blenden. Am Schlusse des ersten Theils wird Semiramis, neben Ninus thronend, vom Volke als Herrscherin begrüßt. Einen Mißton bringt in den allgemeinen Jubel die Stimme des blinden Menon, in dessen Mund sich der Glückwunsch in grausen Fluch verwandelt: der ihr soeben die Krone gab, dem soll Semiramis das Leben rauben und dem ganzen Erdkreis Leid und Kummer bringen. Blitz und Donnerschläge bezeugen den Antheil höherer Mächte.

Im zweiten Theile der Tragödie, der nach einem Zwischenraum von ungefähr 20 Jahren die Fäden der Handlung wieder aufnimmt, finden wir Semiramis als Alleinherrscherin in dem von ihr gegründeten Babylon. Mit ihrem Putz beschäftigt, giebt sie Vidor Audienz, der, im Kriege mit ihr, als sein eigner Abgesandter zu ihr kommt. Das Zwiegespräch ist eine meisterhafte Exposition der zwischen dem ersten und zweiten Theil liegenden Begebenheiten, der Vermählung Vidors mit Irene, des, wie es heißt, von Semiramis herbeigeführten Todes des Ninus u. s. w. Als nächster Verwandter des todten Königs beansprucht Vidor dessen Reich, er unterliegt jedoch im Kampfe und geräth verwundet in die Hände der Feindin, die grausame Rache nehmend ihn gleich einem Hunde vor ihrem Palast anketten läßt und ihn dem Bauer Chato, der schon im ersten Theil auftretenden komischen Figur der Tragödie, zur Bewachung überweist. Auf der Höhe ihres Glückes jedoch wird sie von der wandelbaren Volksgunst verlassen und muß dem Throne zu Gunsten ihres kraftlosen Sohnes Ninyas entsagen. Phrygus, der Oberbefehlshaber der Flotte, bleibt ihr ergeben, sein Bruder

Lycas dagegen, der Oberfeldherr zu Lande, stellt sich auf die Seite des neuen Herrschers. Semiramis zieht sich in tiefste Verborgenheit zurück und läßt keinen Menschen vor sich. Ninyas, seiner äußern Erscheinung nach das täuschende Ebenbild, in allem übrigen das directe Widerspiel der Mutter, eröffnet seine Herrschaft mit einer Reihe neuer Maßregeln und Anordnungen. Phryxus wird seiner Stellung entsetzt und diese seinem Bruder Lycas zuertheilt, Iidor, der den jungen Herrscher vor dem Unbestand des Glückes warnt, aus seinem schmachvollen Zustande befreit. Ninyas liebt Astraße, eine der Frauen der Semiramis, die zugleich von Phryxus umworben wird, aber ihre Liebe dem Ehrgeiz zum Opfer bringt — ein Beispiel für die Eigenthümlichkeit des Dichters, ähnlich wie Shakespeare den Hauptpersonen Nebenfiguren zur Seite zu stellen, in denen einzelne Züge der Haupthelden ihre Parallele finden. Dem Ninyas wird die Nachricht, daß Fran zur Befreiung seines Vaters Iidor herandrücke. Phryxus hat eine nächtliche Unterredung im Parke mit Semiramis, die ihm ihre Absicht mittheilt, in Männerkleidern die Rolle ihres Sohnes zu spielen; diesen zu beseitigen fordert sie Phryxus' Beistand, der den schlafenden jungen König ins Gemach seiner Mutter trägt, die inzwischen seine Kleider anlegt. Die List glückt und Semiramis sieht sich von neuem im Besitz der ersehnten Macht. Die ersten Schritte, die sie thut, und mit denen sie alles, was kurz vorher ihr Sohn angeordnet, umstößt, rufen allgemeines Erstaunen hervor: Lycas fällt in Ungnade, auf Phryxus häufen sich Gunst und Ehren, und Astraße muß ihm die Hand reichen. Iidor wird eingekerkert, er entkommt jedoch und stellt sich an die Spitze des zu seiner Befreiung nahenden Heeres. Semiramis wird im Felde besiegt und stirbt verwundet unter schrecklichen Visionen, hervorgerufen durch das Kettenraffeln des Chato, der von ihr zum Loose Iidors verurtheilt, in der allgemeinen Verwirrung sich frei gemacht hat. Die Babylonier suchen nach dem Tode des vermeinten Königs die letzte Rettung bei Semiramis, an deren Stelle ihnen Ninyas entgegentritt. Iidor bezeugt ihm seine Dankbarkeit durch sofortige Einstellung des Kampfes.

Auf die tragische Wucht der überwältigenden Hauptscenen, die meisterhaft durchgeführte psychologische Zeichnung, die auch den Nebenpersonen zu Theil wird, auf die Hereinziehung komischer Elemente, durch die auch hier wie im „Wunderthätigen Magus“ und anderwärts das Tragische eine wirksame Folie erhält, auf die vortreffliche Steigerung, die innerhalb jedes einzelnen Theils und zwischen beiden stattfindet, kann nur im allgemeinen hingewiesen werden. Es sei bemerkt, daß Goethe, der die „Tochter der Luft“ für das herrlichste von Calderons Stücken erklärte, demselben eine eigne längre Abhandlung widmete.\*)

\*) „Ueber Kunst und Alterthum,“ 3. Heft des 3. Bandes (1821). In einem Briefe an Zelter vom 6. Februar 1827 nennt Goethe die „Tochter der Luft“ ein grandioses Werk.

Auch die mythologischen Schauspiele Calderons sind durchaus von romantischem Geiste durchdrungen. Da sie zumeist auf äußere Veranlassung entstanden und bei festlichen Gelegenheiten, wie Vermählungen am Hofe, zur Aufführung gelangten, wobei es vor allem auf möglichste scenische Prachtentfaltung ankam, so wird es begreiflich, daß innerhalb dieser Gattung sich manches Minderwerthige und Mittelmäßige befindet. In einzelnen dieser Schöpfungen aber zeigt sich die Calderon'sche Poesie in ihrer ganzen Liebenswürdigkeit und bestrickenden Anmuth, so vor allem in dem köstlichen Festspiel: *Ni Amor se libra de amor* (Auch Amor erliegt der Liebe), einer Behandlung des Märchens von Amor und Psyche, und in den beiden aus Ovid's Metamorphosen geschöpften Stücken: *Celos aun del aire matan* (Eifersucht selbst auf die Luft tödtet), einer Combination des Mythos von Cephalus und Procris mit dem bekannten Verbrechen des Herostrat, der hier den ephesinischen Tempel aus Rache dafür einäschert, daß Diana ihm die Geliebte Aura in Luft verflüchtigt hat, und *Eco y Narciso*\*) worin, um mit Platen zu reden, „Blume jedes Bildniß, jedes Wort Musik.“ *El mayor encanto Amor* (Ueber allen Zauber Liebe)\*\*), eine Bearbeitung der Circefage, in der mehrere Züge aus Ariost's und Tasso's Epen verwerthet sind, führt uns über zu andern Stücken romantischer Art, die sich an ältere Dichtungen anlehnen, wie „Der Garten der Galerina“, aus Bojardo's Orlando innamorato, „Loos und Spruch von Leonido und Marfisa“ (*Hado y divisa de Leonido y Marfisa*), das letzte Werk des Dichters, aus Bojardo und Ariost geschöpft, und anderes. Eine beträchtliche Anzahl romantischer Schauspiele beruht dagegen auf freier Erfindung; hierher gehören, um nur das bedeutendste anzuführen, das fein angelegte Intrigenstück „Das laute Geheimniß“ (*El secreto á voces*\*\*\*) und „Die Schärpe und die Blume“ (*La banda y la flor*)†), beide auf italienischem Boden spielend, ferner „Schweigen genügt“ (*Basta callar*), „Weiße Hände kränken nicht“ (*Las manos blancas no ofenden*) und die düst're Tragödie „Der Maler seiner Schmach“ (*El pintor de su deshonor*)††), ein Seitenstück zu dem oben angeführten „Arzt seiner Ehre.“ Liebe und Ehre sind in diesen Stücken die beiden Grundprincipien, zwischen denen allerhand Collisionen herbeigeführt werden. Man muß sich, um sie richtig zu beurtheilen, die spanischen Sitten jener Zeit gegenwärtig halten, in denen länger als irgendwo die Traditionen des Ritterthums lebendig blieben, die feinste Galanterie gegen die Frauen, die sogar dem Fremden zur Pflicht macht, eine Dame zu vertheidigen, wenn sie seine Hilfe in Anspruch nimmt, ferner unverbrüchliche Treue gegen den

\*) Uebersetzt von Malsburg im 3. Bde. — \*\*) Uebersetzt von Schlegel im 1. Bde. —

\*\*\*) Uebersetzt von Gries im 2. Bde. — †) Uebersetzt von Schlegel im 1. Bde. — ††) Enthalten im Supplementband zu Gries' Uebersetzung, Berlin 1850.

geliebten Gegenstand, bis zur Selbstverleugnung gehende Freundschaft und besonders unbedingte Ergebenheit gegen den Fürsten (lealtad), der jede andre Rücksicht hintanstehen muß. Diese ein für allemal feststehenden, unverrückbaren Begriffe, die Solger zutreffend eine abstracte Mythologie genannt hat, dieses sorgfältigst ausgearbeitete System, das überall vorausgesetzt wird, unbedingte Anerkennung fordert und sich in allen Handlungen abspiegelt, birgt freilich die Gefahr in sich, zu einer conventionellen Darstellung des Lebens zu führen, den berechnenden Verstand allzu sehr walten zu lassen und die psychologische Vertiefung zu beeinträchtigen, und in der That bietet die Geschichte des spanischen Dramas Beispiele genug, daß selbst ungewöhnliche Talente dieser Gefahr nicht entgingen. Um so mehr muß es Calderon zum Lobe gereichen, daß er, gestützt auf eine reiche und tiefe Lebensanschauung, jene Begriffe nicht nur äußerlich faßt, sondern faßt immer aus ihrem innern Quell, dem menschlichen Herzen herzuleiten und dadurch den Hörer auch innerlich zu ergreifen versteht.

Eine besondre Rolle spielen die Begriffe der Liebe und Ehre in den Lustspielen, deren Stoffe der Dichter dem Leben seiner Zeit entnimmt und die nach dem Costüm ihrer Hauptfiguren mit dem Namen „Mantel- und Degenstücke“ (comedias de capa y espada) bezeichnet zu werden pflegen. Hier treten die Anschauungen über ritterliche Ehre als ein äußerst subtiles, man möchte sagen Reglement auf, und die Anlässe zu den Ehrenhändeln geben oft an Puerilität den sogenannten Bestimmungsmensuren an deutschen Universitäten wenig nach. Mit welcher Sophistik die spanischen Lustspielhelden, auch diejenigen Calderons, in diesem Punkte zu Werke gehen, möge anstatt vieler ein Beispiel aus den „Verwicklungen des Zufalls“ (Los empeños de un acaso) veranschaulichen, wo zwei Cavaliere, Don Diego und Don Juan, einen Don Felix zum Duell fordern, ersterer, weil Don Felix, sein Rival, dem Diener des Don Juan einen Brief an seine Dame abgenommen, Don Juan, weil Felix ihn beleidigt, indem er, den Diener nicht ausreden lassend, in wessen Auftrag er gekommen, an seine, Don Juans Adresse Drohungen gerichtet hat, und nun ein langer Streit darüber entsteht, mit wem sich der Herausgeforderte zuerst zu schlagen habe, ein Problem, an dessen Lösung sich sogar ein alter Herr aufs eifrigste theiligt. Die komischen Verwicklungen und Situationen werden mehr durch den Zufall herbeigeführt, als daß sie sich aus den Charakteren ergeben, und überhaupt fällt der Nachdruck zumeist auf die äußere Handlung, so daß die größte Zahl der Calderonschen Komödien der Kategorie des Intriguenlustspiels angehört. Die unerschöpfliche Fülle komischer Motive, die Kunst, mit welcher der Dichter die Spannung des Hörers zu wecken und rege zu erhalten weiß, muß die höchste Bewunderung für die universale Begabung eines Geistes hervorrufen, den wir auf

dem Gebiete des Tragischen die schwierigsten Aufgaben, an die sich je ein Poet gewagt, bewältigen sahen.

Zu den vorzüglichsten Lustspielen Calderons sind zu rechnen „Die Dame Kobold“ (*La dama duende*\*)), „Nichts geht über das Schweigen“ (*No hay cosa como callar*), „Es steht schlimmer als es stand“ (*Peor está que estaba*\*\*), „Meine Dame über alles“ (*Antes que todo es mi dama*) und „Hüte dich vor stillem Wasser“ (*Guárdate de la agua mansa*\*\*\*); das letzte erhält nicht allein durch die kunstreiche Führung der Handlung, sondern auch durch köstlich gezeichnete Charaktere, wie den läppischen Landjunfer Don Toribio, besondern Werth. Leichtigkeit der Erfindung, liebevollste Sorgfalt der Ausführung, die sich bis auf das Nebensächlichste erstreckt, und eine vom Reiz der feinsten Urbanität durchdrungne Diction machen diese Stücke zu den genußreichsten Schöpfungen der komischen Dichtkunst und erheben sie hoch über das Durchschnittsniveau dessen, was das 19. Jahrhundert unter dem Namen Lustspiel in Kauf nimmt. Obwohl sie zeitgenössische Personen und Verhältnisse schildern, sind diese Komödien doch nichts weniger als ein Abklatsch der banalen Wirklichkeit, sondern rücken auch das Alltägliche durch poetische Beleuchtung in eine höhere Sphäre. Auf die Wahrscheinlichkeit wird dabei keineswegs mit jener pedantischen Mengflüchtigkeit moderner Praxis Rücksicht genommen, und es ist höchst erfreulich, daß dies gerade ein französischer Kritiker†) so scharf erfaßt und betont hat, dem daher das Wort über diesen Punct vergönnt sei: „*La vraisemblance, pour Caldéron, n'a pas besoin d'être attestée par ces détails minutieux qui donnent à l'illusion l'apparence de la réalité. Caldéron ne matérialise jamais son drame; il ne s'amuse pas à préciser les ressorts grossiers de sa création. Il lui suffit de ne point heurter ou forcer la croyance, de ne pas faire violence à l'esprit de l'auditeur, de se maintenir dans la sphère naturelle de son œuvre. Pour les peuples modernes l'art est devenu tout autre; il s'est fait mécanisme. On procède avec effort des inventions impossibles que l'on essaie d'expliquer par une multitude de ressorts factices et fragiles. On fabrique des machines compliquées, dont le jeu excite l'étonnement.*“

Daß die Lustspiele Calderons, wie die der ältern spanischen Literatur insgemein, sich nicht in die Trivialität der modernen Komödie verlieren, beruht zum guten Theil, wie Schad sehr richtig hervorgehoben hat††), schon auf ihrer poetischen Form, die es „über das Gemeine und Alltägliche hinausriß und die Dichter nöthigte, das wirkliche Leben nicht in den harten und trocknen Umrissen seiner

\*) Uebersetzt von Gries im 5. Bde. — \*\*) Uebersetzt von Malsburg im 1. Bde. —

\*\*\*) Uebersetzt von Gries im 6. Bde. — †) Philarète Chasles, *Études sur l'Espagne*, pag. 53.

††) a. a. O. III, 95.

unmittelbaren Erscheinung, sondern in einem idealern Lichte darzustellen, nicht auf dem Befangnen und Beschränkten, sondern auf den höhern Lebensregungen der Menschen zu verweilen.“ In dieser Hinsicht könnte die spanische Lustspiieldichtung, natürlich nicht slavisch copirt, sondern nur als Fingerzeig benutzt, höchst veredelnd und befruchtend auf die Bühnenproduction der Gegenwart einwirken und derselben die Mittel weisen, um sich aus der schalen Lebensprosa zu einer künstlerischen, idealistischen Haltung emporzuarbeiten.

Nicht fehlen dürfen in einem Gesamtbilde Calderons seine Autos sacramentales, obwohl dieselben unter allen seinen Werken ihrem ganzen Wesen nach unsrer Zeit am fernsten stehen. Der Mitwelt des Dichters dagegen galten sie als die Hauptpfeiler seines Ruhmes und ihm selbst, wie wir bereits sahen, als das Werthvollste von allen seinen Schöpfungen, was von historischem Standpunkte aus sich sehr wohl begreifen läßt. Die Glorification des Christenthums und zwar speciell der Sacramente ist der Zweck dieser allegorischen Dramen, deren der Dichter während eines Zeitraums von 37 Jahren für die Feier des Frohnleichnamfestes in Madrid und andern Städten nach Vera Tassis' Angabe über hundert verfaßte, während Calderon selbst in dem oben berührten Briefe nur 68 angiebt und die Sammlung des Apontes 72 Titel aufweist. Auch innerhalb dieser Gattung fußt Calderon auf frühern Leistungen, namentlich auf seinem großen Vorgänger Lope de Vega, aber erst ihm war es bestimmt, sie zu künstlerischer Vollendung zu erheben. Ueberall freilich ist es auch ihm nicht gelungen, die abstracten Gebilde der scholastischen Theologie mit poetischem Leben zu erfüllen, doch daß auch allegorische Figuren ein individuelles Interesse, daß auch symbolische Handlungen auf der Bühne Spannung erregen können, davon liefert eine beträchtliche Anzahl dieser Autos glänzende Beweise. Der Glaube, die Schuld, die Gnade, die Natur, der Verstand, der Wille (letztrer oft in der Rolle des Gracioso), die verschiedenen menschlichen Eigenschaften gehören zu den stehenden Figuren dieser Gattung; bisweilen ist die Allegorie sogar eine doppelte, wie in „Amor und Psyche“, wo Amor Christus, Psyche den Glauben vorstellt, oder in „Göttlichen Orpheus“, wo die menschliche Natur unter dem Bilde der Eurydike erlöst wird. Daß „Das Leben ein Traum“ in einem gleichnamigen Auto Calderons sein Gegenstück besitzt, ward bereits früher erwähnt; auch andre Stücke, wie „Der Maler seiner Schande“, erfahren in Autos symbolische Umbildung. Von gewaltiger Gestaltungskraft und auf großartige scenische Wirkung angelegt ist unter denjenigen dieser Dramen, die sich an ein bestimmtes Factum der biblischen Ueberlieferung anlehnen, das „Mahl des Belsazar“ (La cena de Baltasar). Mit seinen Weibern, deren eines, die Idolatrie, er eben heimgeführt, feiert Belsazar seine Orgien, umsonst gewarnt von Daniel und dem Tode, der in Gestalt eines Ritters sich unter die

Gäste mischt und ihm düstere Worte von seinem Ende zuraunt. Die Beziehung zum Sacrament geben die Tempelgefäße, deren Entweihung dem König das Leben kostet, und am Schlusse läßt Daniel Kelch und Hostie auf einem zum Altar verwandelten Tische erscheinen, vor dem die Idolatrie sich anbetend niederwirft.

An Stelle weiterer Inhaltsangaben, die doch nur von fern eine Vorstellung von der Eigenart dieser Stücke erwecken könnten, möge die ebenso getreue wie poetische Charakteristik, welche Schack in seinem schönen Werke giebt\*), hier Platz finden: „Von der Dämmernacht an, die den Ursprung aller Dinge verhüllt, sehen wir den Zug der Völker durch die aufblühenden und hinwelkenden Geschlechter der Menschen hindurch jenem Sterne folgen, der die Weisen aus dem Morgenlande leitete, und der Stelle der Verheißung entgegenpilgern; nach vorwärts aber liegt, vom Glanze der Erlösung und Veröhnung überstrahlt, die Zukunft mit ihren noch ungeborenen Generationen. Und der heilige Dichter weist rings umher ins Grenzenlose, durch die Schranken der Zeit in die Ewigkeit hinaus, zeigt die Beziehungen alles Geschaffnen und Ungeschaffnen zu dem Symbol der Gnade und wie alle Völker andachtsvoll zu ihm empor schauen; das Weltall in seiner tausendfachen Erscheinung wird mit dem Chore aller seiner Stimmen ein Psalm zum Preise des wunderbaren Herrlichen; Himmel und Erde legen ihre Gaben vor ihm nieder, die Sterne, ‚die nie welkenden Blumen des Himmels‘, und die Blüthen, ‚die vergänglichsten Sterne der Erde‘, müssen ihm huldigen; der Tag und die Nacht, das Licht und die Finsterniß liegen anbetend vor ihm im Staube, und der Menscheng Geist öffnet seine verborgensten Schachte, um alle seine Gedanken und Gefühle in der Anschauung des Unendlichen zu verklären.“

Von dem unermesslichen Reichthum der Calderonschen Muse wird die vorstehende Besprechung seiner Werke, wiewohl sich dieselbe auf das Nothwendigste beschränken mußte, immerhin eine Anschauung erweckt haben. Das ganze Reich des Irdischen und Ueberirdischen umfaßt sein gewaltiger Genius, die erhabensten und kühnsten Flügel wagt seine Phantasie, ohne darum den Boden der Wirklichkeit zu verlieren, an dem sie vielmehr, ein Antäus, immer von neuem ihre Kraft verjüngt. Die ganze Scala dessen, was Menschenbrust bewegt, ist dem tiefblickenden Meister geläufig, für die zartesten Regungen der Seele wie für die düstersten Abgründe der Leidenschaft stehen ihm tausendfache Töne zu Gebote. Aber nicht nur dem Genie des Dichters gebührt Bewunderung, sondern in gleichem Maße dem eminenten Fleiße, der großartigen Energie, mit der er unausgesetzt sein künstlerisches Ideal verfolgte. Daß Calderon aufs klarste die Ziele erkannte,

\*) III, 253 f.

welche die spanische Bühnendichtung auf Grund des vor ihm geleisteten zu erstreben habe, und sich bei seinem Schaffen von festen Principien leiten ließ, darüber kann für den, der Calderons Schöpfungen mit denen seiner Vorgänger vergleicht, kein Zweifel bestehen. Der kunstvoll durchgeführte Plan und die innere Geschlossenheit seiner Stücke, die Vermeidung alles müßigen Beiwerks, mit einem Worte die präcise dramatische Form ist es, die erst bei Calderon völlig ausgebildet und principiell gehandhabt zu Tage tritt. Freilich ist das Walten der Reflexion, das sich in seinem Schaffen geltend macht, bisweilen nicht ohne nachtheilige Einwirkung geblieben, indem man das Berechnete zu sehr empfindet, nicht nur im Aufbau mancher Stücke, in der streng symmetrischen Vertheilung der Scenen und Situationen, sondern oft auch in der Sprache, die bei all ihren blendenden Eigenschaften nicht selten der Ursprünglichkeit und Frische eines Lope, Tirso und Marcon ermangelt und namentlich in den Jugendwerken sich bisweilen noch in den Banden des Gongorismus gefangen zeigt. Gezierte Wendungen, gesuchte Bilder und spitzfindige Antithesen wirken oft erkältend inmitten der großartigsten Scenen und lassen es bedauern, daß der Dichter, wohl nicht zum geringsten Theil durch seine Stellung zum Hofe, sich zu Concessionen, die seiner unwürdig waren, verleiten ließ. Die Absichtlichkeit und Künstlichkeit in der Ausführung geht häufig so weit, daß lange Partien des Dialogs hindurch Rede und Gegenrede in strengster Symmetrie vertheilt ist, wofür als ein Beispiel eine Stelle aus dem dritten Acte des „Standhaften Prinzen“ angeführt sei:

Tarudante: Hoherhabner Herr von Fez —

Alfonso: Herr von Fez, so groß und mächtig —

Tar. Dessen Name —

Alf. Deß Gedeihen —

Tar. Niemals sterbe.

Alf. Ewig lebe.

Tar. Und du, dieser Sonn' Aurora —

Alf. Ausgang dieses Occidentes —

Tar. Mögst zum Troß den Jahren blühen.

Alf. Mögst zum Troß den Zeiten herrschen.

Tar. Um zu haben —

Alf. Zu genießen —

Tar. Herrlichkeiten —

Alf. Lorbeerkränze —

Tar. Große Siege —

Alf. Hohe Glorien —

Tar. Wenig Uebel.

Alf. Viele Segen.

Tar. Wie, indeß ich rede, Christ,

Kannst du wagen hier zu reden?

Alf. Weil da, wo ich mich befinde,

Niemand anders eher redet.

Ähnlich finden sich Doppelmonologe mit einander verflochten, so z. B. in jener Scene der „Tochter der Luft,“ wo Semiramis und Menon, von Irene und Ninus gezwungen, einander zu entfagen, im Garten zusammentreffen:

Sem. (für sich). War ein Zwang je ungestümer?

Men. (ebenso). War ein Loos je qualenvoller?

Sem. Zu verstehen geben, ich,  
Daß ich ihm mit Undank lohne?

Men. Mit Gewalt ankünden, ich,  
Daß ich hasse, der ich wohlwill?

Sem. Ja, denn so wird Sie befriedigt.

Men. Ja, denn so wird Er gewonnen.

Sem. Freilich acht' ich auf den Unmuth —

Men. Freilich, denk' ich dieses Grolles —

Sem. Welcher durch Irene's Neid  
Tief in meiner Brust entglommen —

Men. Der durch Ninus' Eiferjucht  
Tief in meiner Seel' entlodert —

Sem. Ach, der vorgegebne Haß —

Men. Ach, das nachgemachte Trogen —

Sem. Sorg' ich, wird mir schwer gelingen.

Men. Fürcht' ich, wird mir schlecht bekommen.

Irene (im Versteck). Ha, sie sehn sich! Eiferjucht,  
Sei du meiner List gewogen!

Ninus (ebenso). Ha, sie nahn sich! Eiferjucht,  
Still' in meiner Brust dies Toben!

Man sieht, die opernhafte Responzion, die sich auch auf den Inhalt des Gesprochenen erstreckt, ist in einer Weise beobachtet, an der gewisse classische Philologen, fände sie sich so ausgeprägt bei den griechischen Tragikern, ihre Freude haben müßten, wenn ihnen nicht alsdann die Gelegenheit entginge, ihren Scharfsinn an den armen Classifertexten zu bewähren.

Was die Versformen betrifft, die Calderon in seinen Dramen zur Anwendung bringt, so bietet er nicht den bunten und oft mehr störenden als ästhetisch wohlthuenden Wechsel, dem man bei den meisten seiner Vorgänger begegnet. So wendet er dactylische Rhythmen und italienische Canzonestrophen nirgends, andre vor ihm vielfach gebrauchte Formen wie Liras und Endechas nur selten an. Der Hauptvers ist bei ihm der vierfüßige Trochäus, der theils nach Art der volksthümlichen Romanzen in assonirenden Reihen, theils in künstlichen Reimverschlingungen auftritt; von italienischen Formen finden sich mehrfach die ottave rime und das Sonett, Terzinen nur ein einziges Mal im „Standhaften Prinzen.“ Der zauberische Wohlklang, den die an sich schon so klangvolle castilianische Sprache in Calderons Rhythmen ausströmt, ist ein Vorzug, den natürlich auch die beste Uebersetzung höchstens ahnen lassen kann; am nächsten möchten den

Originalen in dieser Beziehung die trefflichen Uebersetzungen ins Schwedische kommen, die Theodor Hagberg von drei Calderonschen Schauspielen geliefert hat\*) und in denen das sonore nordische Idiom sehr glücklich mit dem musikalischen Reize des spanischen wetteifert.

Wenn man mit Recht vom dramatischen Dichter fordert, daß seine Schöpfungen nicht nur dem Leser Genuß bereiten, sondern vor allem auf der Bühne fesseln und wirken, so muß Calderon auch in dieser Beziehung den Größten aller Zeiten beigehört werden. Auch er liefert einen schlagenden Beweis dafür, daß der Dramatiker nur dann lebensfähig wird, wenn er den Anforderungen der realen Bühne Rechnung trägt. In keinem seiner Stücke hat Calderon dies verabsäumt. Gleich Shakespeare nahm er die Bühnenverhältnisse seiner Zeit als etwas gegebenes hin und war weit entfernt sich über dieselben hinwegzusetzen, wodurch so manche hoffnungsvolle Kraft in alter und neuer Zeit gescheitert ist. Calderons Stücke sind nicht bloß Buchdramen, sie sind durchaus „bretterrecht“, wie Goethe sagt, und „es ist in ihnen kein Zug, der nicht für die beabsichtigte Wirkung calculirt wäre. Calderon ist dasjenige Genie, das zugleich den größten Verstand hatte.“\*\*) Nähnlich äußert sich A. W. Schlegel\*\*\*): „Die Erscheinung auf der Bühne ist ihm das Erste, aber diese sonst beschränkende Rücksicht wird bei ihm durchaus positiv. Ich weiß keinen Dramatiker, der den Effect so zu poetisiren gewußt hätte, der zugleich so sinnlich kräftig und so ätherisch wäre.“ Jenes „Bretterrechte“ seiner Compositionsweise aber, eine Eigenschaft, die, wie das moderne französische Schauspiel und seine Nachahmungen zeigen, auch solchen erreichbar ist, denen alle und jede poetische Anlage abgeht, hemmt Calderon nirgends in der Entfaltung dessen, was das Drama nicht vermissen lassen darf, wofern es nicht auf die Bedeutung eines dichterischen Kunstwerks verzichten und sich damit begnügen will, die Bravour eines geschickten Schachspiels zu entwickeln. Auf die Tiefe der dramatischen Grundgedanken in Calderons Stücken, auf seine geniale Lösung der schwierigsten psychologischen Probleme braucht nach dem bereits gesagten nicht nochmals hingewiesen zu werden; wohl aber ist es hier am Platze hervorzuheben, daß Calderon sich in seinen Dramen zugleich als einen der gewaltigsten Lyriker aller Zeiten bewährt, dem nicht nur jede Stimmung des Menschenherzens, sondern auch alle Geheimnisse der Natur vertraut sind, die ihm in verschwenderischer Fülle die erhabensten Bilder liefert und die er mit einer wahrhaft hymnischen Beredsamkeit verherrlicht. Und so vereinigt sich alles,

\*) Trenne Dramer af Don Pedro Calderon de la Barca. J Svensk öfversättning, Upsala 1870.

\*\*) Efermann I, 175.

\*\*\*) Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur III, 355.

um Calderon als den größten Vertreter der romantischen Poesie erscheinen zu lassen, bei dem, um mit Schlegel zu reden, sich alle Pracht verschwendet findet, wie man bei einem Feuerwerke die buntesten Farben, die glänzendsten Lichter und wunderlichsten Figuren der feurigen Springbrunnen und Kreise für die letzte Explosion aufzusparen pflegt.

Werfen wir zum Schlusse noch einen Blick auf den Einfluß, den Calderons dramatische Kunst auf die Nachwelt ausübte.

Während zu Lebzeiten des Dichters bedeutende Talente wie Francisco de Rojas, von dem das berühmte Stück *Del rey abajo ninguno* (Außer meinem König Keiner) herrührt, Moreto, der Verfasser des reizenden „Troß wider Troß“ (*El desden con el desden*), das West in seiner vorzüglichen Bearbeitung unter dem Titel „Doña Diana“ dem Besitze des deutschen Theaters einverleibte, und außerdem manche achtbare Kraft zweiten Ranges neben ihm thätig war, unterbrach im 18. Jahrhundert der eindringende französische Pseudoclassicismus, gegen den José Cañizares und Antonio de Zamora vergeblich die nationalen Traditionen aufrecht zu erhalten suchten, die Weiterentwicklung eines Theaters, das durchaus selbständig wie das altgriechische, sich von fremdem Einfluß bisher völlig intact gehalten. Erst gegen Ablauf des 18. Jahrhunderts, als das französische System hauptsächlich durch deutsche Angriffe ins Wanken gerieth, und zu Anfang des 19., als die in Deutschland erwachte Verehrung für Calderon auch auf Spanien zurückwirkte, begannen berufne Talente wie Martinez de la Rosa, Breton de los Herreros u. a. mit Erfolg an die Meisterwerke der alten nationalen Bühne wieder anzuknüpfen.

Was die Stellung des Auslandes zu Calderon betrifft\*), so äußert sich dieselbe namentlich in Frankreich in umfangreichen Entlehnungen, die man sich, oft ohne die Quelle anzugeben, wie aus der dramatischen Literatur Spaniens überhaupt, so auch aus Calderons Stücken erlaubte. Der große Corneille, der in seinem *Cid* eine abgeblaßte und verwässerte Copie nach Guillen de Castro lieferte, in seinem *Menteur* Marcons berühmtes Stück *La verdad sospechosa* zum Theil direct übersetzte, des Mira de Mesqua *Palacio confuso* bearbeitete,

\*) Von Uebersetzungen Calderons mögen außer den schon erwähnten hier noch genannt sein die französischen von Damas Hinard, *Théâtre de Caldéron*, 3 Bde., Paris 1841—44 und 1869; Antoine de Latour, *Oeuvres dramatiques de Caldéron*, Paris 1871; Th. de Puy-maigre, *Le prodigueux magicien*, drame de Caldéron de la Barca, traduit en français, Metz 1852; die englischen von Mac-Carthy (2 Bde. 1853, 1 Bd. 1861), Edward Fitzgerald (6 Stücke, 1853), Trench (*Life's a dream*, 1856) und die trefflichen Uebersetzungen einzelner Scenen aus dem *Magico prodigioso*, die in Shelleys *Posthumous Poems* (1824) S. 362—392 sich finden; außerdem die 15 Stücke umfassende italienische Uebersetzung in *Pietro Montis Teatro scelto* (4 Bde., 1855).

benutzte in seinem Heraclius Calderons Drama *En esta vida todo es verdad y todo es mentira*, und in demselben Jahre (1647) brachte Thomas Corneille unter dem Titel *Les engagements du hasard* eine Nachbildung von Calderons Lustspiel *Los empeños de un acaso* auf die französische Bühne. Von demselben, der u. a. auch den Moreto plünderte, ward 1648 *Le feint Astrologue*, eine Bearbeitung des gleichnamigen Calderonschen Stückes, 1657 *Le Géolier de soi-même*, eine Nachahmung von Calderons *Alcaide de sí mismo* aufgeführt, und in seinen *Illustres ennemis* findet man mehrere Stellen aus Calderons historischem Drama *Amar despues de la muerte* (Lieben bis jenseits des Todes) überfetzt. Das Intriguenstück *El encanto sin encanto* (Zauber ohne Zauber) diente Lambert als Grundlage für sein Stück *Magie sans Magie*, das zum ersten Male 1660 in Paris über die Bretter ging. Molière, der den Plan zu seinem *Médecin malgré lui* aus Lope's *Acero de Madrid*, die Versöhnungsscene im *Tartuffe* aus Lope's *Perro del hortelano* entlehnte und auch in seiner *École des maris* Reminiscenzen an denselben Dichter aufweist, sowie zwei Stücke des Tirso de Molina (*El burlador de Sevilla* und *El Amor médico*) nachahnte, hat auch durch Calderon sich anregen lassen, wie eine Vergleichung seiner *Femmes savantes* mit dessen Intriguenstück *No hay burlas con el amor* zeigt, neben dem er auch *Los melindres de Belisa* von Lope de Vega benutzte. Wie aber selbst Molière in der Bearbeitung spanischer Stücke nicht eben glücklich war, so verflachten sich dieselben vollends unter den Händen der mittelmäßigen französischen Bühnenschriftsteller aufs kläglichste, indem sie lediglich als Fundgrube für spannende Verwicklungen ausgebeutet, ihres poetischen Duftes aber meist vollständig beraubt wurden. Auch in den Bearbeitungen, die Gozzi mit Calderonschen Stücken vornahm, sind die eigenthümlichen Reize der Originale zum größten Theil abgestreift; gleichwohl bewiesen Schöpfungen wie *Gustos y disgustos son no mas que imaginacion*, *El secreto á voces* und *Eco y Narciso* auch in ihrem entstellten Zustande ihre unverwüsthliche Lebenskraft auf der venezianischen Bühne.\*)

In Deutschland datirt die Beschäftigung mit der dramatischen Literatur der Spanier vom Ende des vorigen Jahrhunderts. Hier war es Lessing, der durch seine in der Hamburgischen Dramaturgie gegebene Analyse der angeblich von König Philipp IV. herrührenden Tragödie „Graf Essex“ die erste Anregung bot; „eine ganz eigne Fabel, eine sehr sinnreiche Verwicklung, sehr viele und sonderbare und immer neue Theaterstreiche, die ausgespartesten Situationen, meistens sehr wohl angelegte und bis ans Ende erhaltene Charaktere, nicht selten viel Würde und Stärke im Ausdruck,“ das sind die Eigenschaften, die er bei dieser Gelegenheit

\*) Gozzis *Due notti affannose* erschienen gedruckt 1771 zu Venedig, *Il pubblico secreto* und *Eco e Narcisso* im folgenden Jahre.

als ein Gemeingut der spanischen Stücke bezeichnet. \*) 1770 erschien sodann das Théâtre Espagnol von Linguet in deutscher Uebersetzung, auf die 1760 von Scharfenstein nach einer italienischen Uebersetzung gefertigte Bearbeitung von Calderons „Leben ein Traum“ folgte 1782 eine zweite von Bertrand. \*\*) In Weimar wirkten um dieselbe Zeit Vertuch, der Herausgeber des Magazins der spanischen und portugiesischen Literatur, Freiherr von Sackendorf und Friedrich von Einsiedel für die Kenntniß der spanischen Dramatik, letzterer auch als Uebersetzer, dem andre auf diesem Gebiete folgten. A. W. Schlegels „Spanisches Theater“ erschien in den Jahren 1803—1809, Gries, der verdienstvolle Vermittler romanischer Poesie, eröffnete 1815 die Reihe seiner vorzüglichen Calderon-übersetzungen mit der „Großen Zenobia,“ und Otto Freiherr von der Malsburg ließ in dem Zeitraum von 1819—1825 6 Bände Calderonscher Stücke verdeutschelt erscheinen. Allen diesen Unternehmungen schenkte Goethe den regsten Antheil, der sich in lebhafter Anerkennung und Aufmunterung zu weiterm Fortfahren zu erkennen gab. Er selbst, der der spanischen Sprache nicht mächtig war, lernte aus den Uebersetzungen Calderon allmählich kennen und hochschätzen und nannte ihn u. a. in einem Dankschreiben an Gries einen Dichter, über den man bei jedesmaligem Erblicken erstaune, wie über die Natur, so oft man aufmerksam an sie heranklicke; an Zelter schrieb er noch wenige Jahre vor seinem Tode, daß höchste Cultur und Poesie sich niemals inniger zusammengefunden hätten als bei Calderon; schon 1805 hatte er in den Anmerkungen zu „Rameaus Neffen“ den spanischen Dichter mit Shakespeare auf eine Stufe gestellt, indem er urtheilte, daß beide untadlig vor dem höchsten ästhetischen Richterstuhl beständen und wegen ihrer vermeintlichen Fehler, indem diese ein Erzeugniß ihrer Zeit seien, neue Vorbeern verdienten. Und so bezeugen noch manche Aeußerungen, die Woldemar Freiherr von Wiedermann in seinen „Goethe = Forschungen“ (S. 154 ff.) zusammengestellt hat, die hohe Verehrung des deutschen Dichtersfürsten für Calderons Poesie. Indem er mehrere seiner Stücke zur Aufführung brachte \*\*\*) , verfolgte er, wie er es selbst ausspricht, den Zweck, den Geschmack des Publicums daran zu gewöhnen, auf der Bühne die Befriedigung der höhern Forderungen der Einbildungskraft zu verlangen. Auch zu eigener Nachahmung Calderons, den er mehrfach andern als Muster empfiehlt, fühlte Goethe sich angeregt, indem er den Plan zu einem Trauerspiel ausarbeitete, in dem wie im „Standhaften Prinzen“ christliches Märtyrertum den Stoff bilden sollte; es darf über diesen Gegen-

\*) 68. Stück der Hamburgischen Dramaturgie.

\*\*) Sigismund und Sophronie oder Grausamkeit und Aberglauben.

\*\*\*) 1811 ging „Der standhafte Prinz,“ 1812 „Das Leben ein Traum,“ 1815 „Die große Zenobia“ über die Weimaraner Bühne.

stand auf die eingehende Besprechung verwiesen werden, die von Biedermann a. a. O. veröffentlicht hat; bemerkt sei nur noch, daß auch Diction und Versbildung der vorliegenden Goethischen Fragmente unverkennbare Anklänge an das spanische Vorbild aufweisen. Daß die Ausführung des Werkes unterblieb, ist wohl in der That, wie von Biedermann annimmt, ein Beweis dafür, daß Goethes dichterische Eigenart in jener Zeit zu ausgeprägt war, um sich einer andern Individualität so heterogener Art anzupassen.

Die an Apotheose grenzende Verehrung, welche die Romantiker für Calderon an den Tag legten, findet in der ganzen Tendenz dieser Schule ihre Erklärung. Ist ihr doch Calderon, wie es Friedrich Schlegel prägnant ausspricht, „unter allen Verhältnissen und Umständen und unter allen andern dramatischen Dichtern vorzugsweise der christliche und eben darum auch der am meisten romantische.“ Freilich können die Nachahmungen, die aus diesem Enthusiasmus hervorgingen, ein andres als literarhistorisches Interesse nicht beanspruchen; der „Marcos“ Friedrich Schlegels ist ein in Anlage und Ausführung verfehltes Machwerk, das aller poetischen Weihe entbehrt, Ludwig Tiecks „Genoveva“ ein Versuch, dem außer vielem andern namentlich das, was Calderon so groß macht, die dramatische Wirkung, vollkommen abgeht, und die krankhaften, kunstwidrigen Schicksalstragödien der Werner, Müllner und anderer haben längst die verdiente Verurtheilung gefunden. Daß aber Calderon, verständig studirt, für das moderne Drama von hohem Nutzen werden könnte, wird niemand in Abrede stellen, der seine großen Vorzüge zu würdigen versteht: die schöpferische Kraft, die sich nicht allein im Umfang, sondern vor allem im Gehalte seiner Schauspiele manifestirt, die Vielseitigkeit und Beweglichkeit seines Talents, die Vereinigung eines nie versiegenden poetischen Reichthums mit souveräner Beherrschung der technischen Mittel, ohne die auch das gehaltvollste Werk auf der Bühne keine Wirkung hervorbringt. Und so wird Calderon, was man auch vom Standpunkte unsrer Zeit und unsrer Denkweise im einzelnen an ihm aussetzen und bemängeln möge, in seiner Totalität betrachtet als einer der Genien anerkannt werden müssen, die das Anrecht auf einen dauernden Ehrenplatz in der Weltliteratur besitzen.



Staats- und  
Universitätsbibliothek Bremen

# Die Düsseldorfer Schule.

Von Adolf Rosenberg.

## 3. Der Realismus und die Romantik in der Landschaftsmalerei. Andreas und Oswald Achenbach. Albert Flamm.



Im Laufe ihrer Entwicklung bis auf die Gegenwart hat die Düsseldorfer Landschaftsmalerei eine wesentlich andre Richtung eingeschlagen, als ihr von ihren Begründern, Lessing und Schirmer, vorgeschrieben war. Obwohl der letztere bis zum Jahre 1853, wo er einem Rufe als Director an die Kunstschule in Karlsruhe folgte, der Landschaftsklasse der Düsseldorfer Akademie vorstand und in Folge dessen kein Maler, der sich an der Akademie der Landschaftsmalerei widmete, sich seiner Unterweisung und seinem Einflusse entziehen konnte, so ist doch seine Eigenart, namentlich, wie sie sich in der letzten Epoche seines Lebens ausgebildet hatte, mit ihm ausgestorben. Schirmer rang sich vom naiven und treuen Nachahmer der Natur, nach einem Durchgangsstadium durch den nach frappanten Lichteffecten strebenden Colorismus französischen Charakters, zu einem formenstrengen Stilisten empor, der das höchste Ziel seines Schaffens in der „historischen“ Landschaft sah. Die moderne Landschaftsmalerei in Düsseldorf hat denselben Weg in umgekehrter Richtung gemacht.

Schirmers Verdienste um die Entwicklung derselben beruhen im wesentlichen auf seiner technischen Virtuosität, welche er namentlich durch Reisen nach Frankreich gewonnen hatte, wo er mit den Häuptern der französischen Landschafterschule in persönliche Berührung gekommen war. Seine glänzende Technik, welche noch den stilisirten Landschaften seiner letzten Jahre, namentlich den großen biblischen Cyklen, die Romantik der Farbe verleiht, captivirte selbst diejenigen unter den jungen Künstlern, welche in ihrem innern Wesen dem Meister fremd gegenüberstanden. Die Wurzeln der phänomenalen Erscheinung Andreas Achenbachs liegen nach der technischen d. h. rein malerischen Seite in Schirmer, nach der formalen Seite in Lessing. Der Realismus der Bewegung trat dann als neues Element hinzu, welches die beiden ältern verband und durchdrang und so eine neue künstlerische Individualität von gewaltiger Kraft schuf.

Andreas Achenbach wurde am 29. September 1815 in Kassel als der Sohn eines Kaufmanns geboren, welcher ebenso wie seine Frau Neigung und Herz für die bildenden Künste besaß. Der Knabe verbrachte eine sehr unruhige Jugend, da der Gang der Geschäfte den Vater veranlaßte, mehrere Male seinen Wohn-

fiß zu wechseln. Auf Kassel folgt Mannheim, dann Petersburg, wo Andreas den ersten Zeichenunterricht genoß und zugleich Gelegenheit fand, zum ersten Male das Meer zu sehen, und endlich Düsseldorf, wo der Vater 1823 eine dauernde Stätte fand und der Sohn den Grundstein seines zukünftigen Ruhmes legen sollte. Er setzte es durch, daß er schon als zehnjähriger Knabe die Elementarklasse der Akademie besuchen durfte. 1827, also mit zwölf Jahren, trat er als Schüler in die Akademie selbst ein und wurde, dank der Protection Schadows, später nach seiner ausgesprochenen Begabung, in die etwa 1830 unter Schirmers Leitung ins Leben getretene Landschafterkasse aufgenommen. Pecht erzählt in seiner Biographie Achenbachs,\*) zu welcher ihm der Künstler selbst Material geliefert hat, daß derselbe schon in seinem fünfzehnten Jahre sein erstes Bild, eine felsige Seeküste, gemalt habe, welches der Graf Raczyński in Berlin, der bekante Kunstmäcen, ankaufen ließ. Wie schnell sich aber auch das Talent des jungen Andreas entwickelt haben mag, so ist seine Reise denn doch nicht so frühzeitig eingetreten. Das würde schon den thatsächlichen Verhältnissen in Düsseldorf nicht entsprochen haben. Im vorigen Abschnitt ist berichtet worden, daß Schirmer nach längern Vorstudien seine erste Landschaft 1828 zu Stande brachte. Erst ein paar Jahre darauf wurde von Schadow unter Schirmers Leitung eine Art Landschaftsklasse improvisirt, in welcher Andreas Achenbach seine regelrechten Studien begann. Und damit stimmt denn auch, daß die Raczyński'sche Landschaft die Jahreszahl 1834 trägt, von dem Künstler also in seinem neunzehnten Lebensjahre gemalt worden ist. Diese Marine also ist nicht sein Erstlingswerk. Er begann vielmehr 1831 mit einer Ansicht des Düsseldorfer Akademiegebäudes, welchem 1832 eine Landschaft mit einer Kapelle folgte. In diesem Jahre unternahm Achenbach auch mit seinem Vater eine größere Reise, die ihn über Rotterdam, Scheveningen, Amsterdam durch die Nordsee nach Hamburg und von da nach Riga führte und bis ins nächste Jahr hinein dauerte. Nach seiner Rückkehr malte er zunächst noch Landschaften nach heimischen Motiven, ländliche Idyllen wie die „Fähre bei Hamm,“ das „Haus im Walde.“ 1834 debütierte er dann mit jener Marine bei Raczyński, welche er „Norwegische Landschaft“ nannte, wiewohl er erst im folgenden Jahre Norwegen kennen lernte. Auf dieser zweiten Reise, die ihn über Dänemark nach Norwegen und Schweden führte, vertieften sich erst bei ihm die Eindrücke der norwegischen Natur, so daß er sie zu Bildern gestalten konnte. Bis zum Jahre 1835 gehörte Achenbach der Akademie als Schüler an. Er schied von derselben, weil sich, wie Pecht erzählt, Gegensätze zwischen ihm und Schirmer gebildet hatten, welcher auf den schnell

\*) Deutsche Künstler des neunzehnten Jahrhunderts. Dritte Reihe. Nördlingen, 1881. S. 336.

wachsenden Ruhm des jungen Mannes mit eifersüchtigen Augen blickte. Es kam zu Reibungen und Zerwürfissen, infolge deren Achenbach als Führer einer Opposition, zu welcher Funk, Pose und andre gehörten, „ziemlich ostentativ“ die Anstalt verließ.

Die erste Frucht seiner norwegischen Reise war eine „Marine mit einem Leuchtturm“ (1835), welche Prinz Friedrich von Hohenzollern ankaufte, dessen kleiner Hof in Düsseldorf der geistige Mittelpunkt des dortigen Kunstlebens war. Im folgenden Jahre malte er einen „Seesturm an der schwedischen Küste“, ein Bild, welchem man trotz mancher Unvollkommenheiten in der Ausführung eine geradezu epochemachende Bedeutung in der modernen Landschaftsmalerei beizumessen muß. Es ist ein historisches Merkzeichen, von welchem eine neue Ära der Landschaftsmalerei beginnt. Vor ihm hatte von den neuern Meistern nur der Berliner Wilhelm Krause im Jahre 1831 einen Seesturm zu malen gewagt. Es ist nicht anzunehmen, daß Achenbach von ihm beeinflusst worden ist. Außer der Natur waren etwa noch die holländischen Marine- und Landschaftsmaler seine Lehrmeister gewesen. Aber bei aller Hochachtung vor Willem van de Velde und Ludolf Bachhuysen — dem modernen Maler steht doch eine größere Universalität der Anschauung, ein weiterer Gesichtskreis zur Seite. Die dramatische Kraft, mit welcher er das Toben und Wüthen der See darzustellen weiß, hat etwas elementares, etwas dämonisches, und das ist eben der neue Grundstoff, der mit Andreas Achenbach in die Erscheinung tritt und durch ihn in die Kunstgeschichte eingeführt wird. Allmählich bildet sich dann dieses dramatische Element zu größerer Vielfeitigkeit aus. Dem ungestümen Rasen des Wassers tritt die menschliche Kraft gegenüber, um sich mit dem blindwüthigen Riesen zu messen, und dieser Kampf der menschlichen Intelligenz mit der rohen Elementargewalt bildet später das Grundthema der großartigsten Schöpfungen Andreas Achenbachs. Er vertritt in den scheinbar durch und durch realistischen Gebilden des Meisters die ideale Seite, und so finden wir denn auch in der Beobachtung, daß ein wahrhaft großer Realist zugleich ein großer Idealist ist, die ewige Wahrheit wieder, die manche in der Gegenwart verdunkelt oder gar verkannt glauben, daß das höchste Ziel der Kunst immer das Ideal ist, gleichgiltig, auf welchem Wege es erstritten wird, ob mit Hilfe einer von vornherein idealistischen Ausdrucksweise oder mit der leidenschaftlichen Rhetorik eines kühnen Realismus.

1836 unternahm Achenbach eine Reise nach Süddeutschland und Tirol und ließ sich dann für einige Zeit in München nieder, wo König Ludwig den oben erwähnten „Seesturm“ für die neue Pinakothek in München ankaufte. Einen zweiten „Seesturm“ aus demselben Jahre erwarb der Rheinisch-westfälische Kunstverein. Der Künstler kam noch öfters auf dieses Thema zurück, welches ihm

gestattete, seine enorme Kenntniß des Seewassers in allen Stadien der Erregung, in allen Metamorphosen von der schweren, schlammigen Sturzwelle bis zum flockigen Gischt zu zeigen. Mit diesem Studium des Wassers ging ein gleich eingehendes Studium der Luft über dem Meere und über dem Strande und ihrer eigenthümlichen Reflexe auf dem Wasser Hand in Hand. Man sagt, daß Achenbach die gewonnenen Eindrücke nicht in Skizzenbüchern und Delstudien festhielt, sondern daß er dieselben, unterstützt durch eine erstaunliche Gedächtniskraft, im Kopfe mit sich herumtrug. 1837 begab sich Achenbach nach Frankfurt a. M., wohin ihn sein Düsseldorfer Freund Alfred Rethel vorausgegangen war, und dort vollendete er einen dritten „Seesturm an der Küste mit einem strandenden Schiffe“, welcher für das Städelsche Institut angekauft wurde. Dann ging er wieder nach Düsseldorf zurück, und dieses blieb nun bis zum Jahre 1843 seine Heimstätte, zu der er von seinen häufigen Reisen nach England, Frankreich, wo er Turner und Gudin kennen lernte, und Norwegen (1838) immer wieder zurückkehrte. Die großartige Schönheit der norwegischen Gebirgsnatur hat er zuerst für die Kunst entdeckt. Durch seine Erfolge ermuntert, kamen erst junge skandinavische Maler nach Düsseldorf, um dort von seiner glänzenden Technik zu profitieren und mit ihrer Hilfe die Reize ihres Heimatlandes nach seinem Vorgange weiter zu erschöpfen. Achenbach entfaltete schon in dieser Zeit eine außerordentliche Productivität, und bald sagte man ihm nach, daß er am schnellsten von allen Düsseldorfern male, ohne daß die Solidität seiner Mache dadurch geschädigt wurde. Der „Hardanger Fjord bei Bergen“ (1843) in der städtischen Galerie in Düsseldorf bezeichnet wohl den Höhepunkt der Schöpfungen dieser ersten Epoche.

Es ist ein psychologisches Räthsel, daß Achenbach in dieser Zeit voll regster Arbeitsamkeit sich mit Speculationen abgab, die im Frühjahr 1843 seinen Uebertritt zum Katholicismus zur Folge hatten. Zum Gedächtniß an diesen Act malte er für den Hochaltar der Lambertikirche in Düsseldorf ein Altarbild mit neun Heiligen auf Goldgrund, das erste und letzte Heiligenbild, das er gemalt hat. Die Energie und Tiefe der Farbe verräth einen Künstler, der auch auf diesem, ihm sonst fernem Gebiete zu der süßlichen Romantik der Düsseldorfer Heiligenmaler in Opposition getreten war.

Mit seinem Uebertritt zum Katholicismus scheint auch eine Reise nach Italien in Verbindung gestanden zu haben, die er im Herbst 1843 unternahm. Das Studium des Meeres und der italienischen Küsten war selbstverständlich für ihn die Hauptsache. Aber im großen und ganzen war die Ausbeute seines Aufenthalts in Italien, der sich bis zum Jahre 1845 ausdehnte, nicht sonderlich reich. Die classischen Linien der italienischen Landschaft bildeten den Inbegriff alles Studiums für die Formenstilisten im Geiste Rottmanns und Schirmer's. Achen-

bachs Streben ging aber anderswohin. Seinem Bruder Oswald blieb es vorbehalten, eine neue Auffassung der italienischen Landschaft zu begründen.

Andreas fand indessen auch in Italien manches, was seine Eigenart reizte. Die „Pontinischen Sümpfe“ in der Neuen Pinakothek zu München (1846), die „Cyklopfelsen“ (1847) im Museum zu Philadelphia, die Landschaft von Corleone (im Besitz des deutschen Kaisers), „Scylla“ an der Küste von Sicilien sind Beispiele für die Art und Weise, in welcher sich Achenbach mit der südlichen Natur abfand. Indessen bilden diese italienischen Landschaften und Marinen nur eine Episode in seiner Thätigkeit, die man getrost streichen könnte, ohne daß sich das Charakterbild seiner Kunst ändern würde. Seine Kraft wurzelt im Norden, an der nordischen Küste, in Holland, Belgien und Norwegen. Die schäumenden Wasserfälle des letztern Landes hat Achenbach oft mit unübertroffener Bravour dargestellt: romantische Motive, die durch die realistische Auffassungsart des Malers nur noch großartiger wirken.

Obwohl aber Achenbachs größte Erfolge nach der Seite des geräuschvollen Effects auf dem Gebiete des Seestücks liegen, hat er sein Leben lang mit gleicher Liebe die Binnenlandschaft cultivirt. Und gerade auf diesen Bildern erkennen wir am deutlichsten, wie nachhaltig und für sein ganzes Leben bestimmend Lessing auf ihn eingewirkt hat. Wie Lessing, wählt Achenbach gern einen hohen Standpunkt und läßt von diesem aus den Beschauer in stille Thalwinkel, auf Wiesen und Felder, auf die Windungen kleiner Flüsse, in die Gäßchen alterthümlicher Städte blicken, die er mit lichtem Sonnenglanz oder mit dem Scheine des Mondlichts umwebt. Da zeigt sich denn der Meister, der sonst gewöhnt ist, mit breitem Pinsel ungeberdige Sturzwellen zu malen, als liebevoller, sorgfamer Miniaturmaler, den die geringste Einzelheit nicht zu unbedeutend ist. Die Motive zu diesen Landschaften sind meist vom Niederrhein gewählt. Gelegentlich macht Achenbach dann einen Abstecher ins Hannöversche, wo ihm besonders Hildesheim mit seinem mittelalterlichen Charakter fesselte. Bisweilen drang er auch in das innere Gassengewir holländischer Städte, wie zum Beispiel in das Judenviertel Amsterdams, ein und holte sich mit seinem treffsichern Blick für das Malerische Motive heraus, an die niemand zuvor gedacht hatte. Das Malerische sucht er stets in der Bewegung, mag sie ihm das Gewühl der Menschen oder das Treiben der Wolken oder das Spiel des Lichts und des Windes auf der Wasserfläche darbieten. Innerhalb dieser Bewegung bleibt aber immer die plastische Form bestehen, die ihm niemals zum Spielball wird. Achenbach ist deshalb ein ebenso tüchtiger Terrain- und Architekturmaler, wie es Lessing gewesen, und deshalb durften wir oben sagen, daß die formale Seite seiner Kunst an Lessing anknüpft. Aber noch in einem andern Sinne. Lessing war der erste,

welcher die Bedeutung der Staffage für die Landschaft in einer völlig neuen Weise auffaßte. Indem er aufhörte, die Figuren nach der Art der ältern Landschaftsmaler flüchtig zu skizziren, setzte er sie in innige Beziehung zu ihrer landschaftlichen Umgebung, so daß diese oft einen erläuternden Commentar zu dem durch die Figuren versinnlichten Vorgange bildete. Wir erinnern nur an zwei Beispiele: an die Landschaft mit dem getödteten Krieger (in Frankfurt a. M.) und an das herrliche Bild mit dem brennenden Kloster und den abziehenden Mönchen (in der Dresdener Galerie). Eine ähnlich bedeutame Rolle spielen die Figuren auf den Gemälden Andreas Achenbachs, ebenso wie seines Bruders Oswald, der dieselben formalen Elemente von seinem Bruder und Lehrer übernahm. Romantische Geheimnisse haben uns freilich die Figuren des energischen Realisten nicht zu verrathen. Es sind Gestalten aus dem Leben herausgerissen, nicht in dasselbe hineingedistelt: Küstenbewohner, die ihren harten Kampf mit dem Meere bestehen, Fischer, die bei herannahendem Sturme ihre Schaluppe und ihre Netze bergen, Booten, die einem bedrängten Schiffe zu Hilfe kommen, wettererprobte Männer, die ihre Dämme vor dem Anprall der Wogen sichern, Leute, die ein Fahrzeug ausladen u. dgl. m. Oft sind die Figuren zu einer hochdramatischen Action vereinigt, zu einem Kampfe um Leben und Tod, wie z. B. auf der prachtvollen Schilderung des Sturms und der Ueberschwemmung am Niederrhein im Jahre 1876. Ein andermal geben sie ihren episodischen Charakter ganz auf, treten so stark in den Vordergrund und dehnen sich in solcher Zahl über das ganze Bild aus, daß sich die Grenze zwischen Landschaft und Genre verwischt. Ein Beispiel für diese letztere Gattung ist der „Fischmarkt in Ostende,“ ein Motiv also aus einer Dertlichkeit, die mit Scheveningen in den letzten Jahren der Schauplatz von Achenbachs glorreichsten Thaten gewesen ist. Verweilen wir einen Augenblick bei diesem letztern Bilde.

Die großen Fischerboote sind eben eingetroffen. Sie legen am Quai an, und ihre Mannschaften machen sich daran, die Ladung ans Land zu schaffen, wo sich bereits ein reges Leben entfaltet hat. Auf den Steinplatten liegen die Meeresbewohner ausgebreitet, der Käufer harrend. Es ist noch früh, und der eigentliche Verkauf hat noch nicht begonnen. Desto lebhafter discurren die Marktweiber, die Fischer und die Bootsleute mit einander. Alles ist eitel Bewegung und Leben. Alle diese Figuren, dieses Menschengewoge, dieses Kommen und Gehen trägt den Stempel treuester Naturbeobachtung, unübertrefflicher Wahrheit an sich. Und nun denke man sich dazu die schäumenden Wellen, welche an die Quadern klatschen, die Boote heben und gegen den Quai drängen, den blaßblauen Himmel, an dem sich unter der frischen Brise weiße Wolken jagen, den bläulichen Rauch, der aus den Essen steigt und sich mit aufspritzendem Gischt

und den Dünsten des Wassers mischt — das alles verleiht dem alltäglichen und trivialen Vorgange ein so großartiges Relief, daß dem Beschauer ein Gefühl beschleicht, als stünde er dem erhabensten Naturschauspiel gegenüber. Und mit welcher gesättigten Kraft hält die Farbe diese Scenerie voll Hast und Unruhe zusammen! Da ist kein Ton, der herausfällt, keiner, der schreiend die Aufmerksamkeit auf sich lenkt. Jeder Farbenfleck hat seine Beziehungen zum Ganzen, seinen bestimmten Zweck im Organismus, ohne daß irgendwo die Spuren einer raffinierten Suche nach Effecten, eines spitzfindigen Disteln sichtbar sind. Rein instinctiv wie jedes echte Genie stellt der Meister durch den Zusammenklang der Farben die Harmonie in der Bewegung her, eine ihm angeborne malerische Prozedur, über welche er sich in ihren einzelnen Stadien nicht einmal selbst wird Rechenschaft ablegen können.

Freilich artet die stupende Technik des Künstlers, wie es nicht anders sein kann, bisweilen auch in Flüchtigkeit aus. Das war namentlich in jener Zeit der Fall, als der Milliardenregen in die Börsen der Gründer strömte und die letztern über Nacht zu Kunstkennern wurden, von denen jeder seinen Achenbach haben mußte. Da vermochte selbst der furiose Pinsel des Meisters Andreas dem Ansturm kaum zu genügen, und die Kunsthändler holten ihm die nassen Bilder aus dem Atelier, unbekümmert, ob sie fertig waren oder nicht. Wenn nur der splendide Besteller das bekannte, sauber gerundete Zeichen A. Achenbach. in der Ecke fand. Auch der flotte Export nach Amerika nahm eine Zeit lang den Meister stark in Anspruch, und so tragen denn die Bilder dieser Epoche nicht den Stempel liebevoller Durchbildung der Luftöne und Wasserflächen, an welche uns Achenbach gewöhnt hat. Himmel und Wellen sehen „blechern“ und „ledern“ aus, und das Achenbachsche Grau, eine Farbe, die er in einer erstaunlichen Weise zu nuanciren weiß, macht sich recht trocken, nüchtern und eintönig. Man wird also diese Sorte von Bildern aus dem Werke des Meisters, das schon jetzt über tausend Nummern umfaßt, ausscheiden müssen, weil man sonst zu der irrigen Auffassung gelangen könnte, daß die Kraft des den Siebzigern zusteuern den Meisters zu erlahmen drohe. In Wahrheit ist aber das Gegentheil der Fall. Wie seinem Altersgenossen Menzel, der auch im Jahre 1815 geboren ist, wachsen ihm mit den Jahren die Schwingen zu immer höherm Fluge.

Es ist selbstverständlich, daß eine so geniale Kraft von großem Einfluß auf ihre Umgebung werden mußte. Gleich Lessing trat zwar auch Achenbach in kein näheres Verhältniß zur Akademie, hat auch, wie jener, in seinem Atelier keine Schüler, mit Ausnahme von zweien, herangebildet. Aber sein Beispiel, seine gloriosen Thaten wirkten auf die heranwachsende Generation, und so verdankt ihm die gegenwärtige Düsseldorfer Schule ein gut Theil ihrer Tüchtigkeit.

Der eine seiner beiden Schüler war sein jüngerer Bruder Oswald Achenbach, geboren zu Düsseldorf am 2. Februar 1827. Frühreif, wie Andreas, besuchte er schon seit 1839 die Akademie, eignete sich schnell die Elementarkenntnisse an und widmete sich dann unter Leitung des Bruders der Malerei. Seine Naturstudien begannen 1845 mit einer Reise in das bairische Gebirge, nach der Schweiz und Oberitalien. Die Frucht derselben waren bis zum Jahre 1849: „Morgenlandschaft aus der Lombardei“, „Abend im bairischen Gebirge“, „Landschaft aus Oberitalien“, „Italienische Gewitterlandschaft“, „Italienische Landschaft am Meere“, „Partie einer Villa im Mondlicht.“ Diese Liste ist insofern lehrreich, als sie uns schon die eigenthümliche Richtung Oswald Achenbachs charakterisirt, die ihn von seinem Bruder so wesentlich unterscheidet. Beide sind Poeten, der eine aber ein Realist, dessen dramatische Kühnheit sich nur mit Shakespeare vergleichen läßt, der andre ein idealgestimmter Romantiker, welcher sich mächtig zum Vaterlande Tassos und Ariostos hingezogen fühlt. Seine Bilder sind farbenglühend, stimmungsvoll und harmonisch gefügt wie die Strophen der beiden ihm congenialen Dichter.

Was seinem Bruder versagt geblieben war, die italienische Landschaft in ihrem vollen poetischen Dufte, mit ihrem sanften, fast elegischen Wechselspiel zwischen Licht und Schatten, mit ihren zauberischen Perspektiven, in denen die zartesten Töne sich mit einander verschmelzen, zu erfassen, das erreichte Oswald wie kein zweiter Landschaftsmaler der Welt. Die deutschen Künstler, die vor ihm die italienische Natur ausbeuteten, suchten fast ohne Ausnahme auf der stilisirten Anschauungsweise Kottmanns. Sie lösten aus den wechselnden Phänomenen des Himmels und der Luft die ewigen Formen der Landschaft heraus. Die classische, strenge und keusche Schönheit der Linien war ihr Ideal, dessen alleinige Giltigkeit noch bis auf die neueste Zeit von Friedrich Bressler und Gurlitt vertreten worden ist und vertreten wird. Diesen Stilisten trat nun Oswald Achenbach mit dem magischen Reichthum einer unerschöpflichen Palette gegenüber. Bei ihm verschwand die Linie, welche den Horizont begrenzt, unter dem weichen Nebeldunst der Ferne, der je nach der Beleuchtung in allerhand Farben schillerte. Das Meer wurde auch ihm zum wichtigen Factor; aber er zeigte es niemals in seinem Aufruhr, sondern in jener majestätischen Ruhe, welche die Fläche wie einen Spiegel erscheinen läßt, auf dem tausend Lichter funkeln, die, gebrochen durch die dazwischen liegende Luftschicht, wieder zum Himmel zurückstrahlen. Die Stimmungen aller Tages- und Nachtzeiten hat er zum Gegenstande eindringlichsten Studiums gemacht, sofern sich ihnen eine poetische Seite abgewinnen läßt. Gleich den Dichtern weilt er aber am liebsten im Mondenscheine, und so sind seine Mondscheinlandschaften die Höhepunkte seines Schaffens

geworden. Unter ihnen steht obenan die herrliche von Santa Lucia in Neapel mit dem flammenden Vesuv im Hintergrunde, welche im Jahre 1879 vollendet wurde.

Wo Oswald Achenbach in das Innere der italienischen Städte dringt, da ist er ein Architekturmalers ersten Ranges, der zwar nicht Stein für Stein copirt, gleichwohl aber das Charakteristische eines Bauwerks so klar und deutlich hervorhebt, daß man gar nicht gewahr wird, daß die Architekturen nicht detaillirt, sondern als Massen behandelt sind. Ein classisches Beispiel für diese Richtung in seiner Kunst ist der „Marktplatz von Amalfi,“ welchen die Berliner Nationalgalerie besitzt, 1876 gemalt. In greller Mittagssonne liegt der Platz mit seiner ehrwürdigen Umgebung vor uns. Scharf und klar heben sich die Formen der Architektur vom Himmel ab: links vom Beschauer der schlanke Glockenthurm, rechts die Kathedrale von San Andrea, zu der eine steinerne Treppe hinaufführt, und im Hintergrunde, gleichsam als Fortsetzung der Architektur, das terrassenförmig emporsteigende Gebirge mit dem alten, verwitterten Thurm der Königin Johanna, der mit den Felsen verwachsen zu sein scheint. Auf dem Marktplatz, der sich in sanfter Steigung bis an die Kirchentreppe hinaufzieht, stehen Obsthändler und hocken Maisverkäufer herum. Einer ist beschäftigt, einen Maishaufen zusammenzukehren — sonst absolute Trägheit und Ruhe, die mit der umgebenden Natur im Einklang steht.

Oswald Achenbach legt auf die Staffage einen noch größern Werth als sein Bruder Andreas. Wenn man seine Figuren aus unmittelbarer Nähe betrachtet, sieht man nur formlose, bunte Flecke. Man ahnt ungefähr, daß diese Farbenflecke ein gewichtiges Wort in der coloristischen Totalwirkung mitzureden haben. Man begreift aber nicht, wie diese Flecke, je weiter man sich entfernt, desto compacter und plastischer werden und schließlich zu völlig runden, körperhaften und lebensvollen Figuren werden. Welch eine Schärfe des Auges, welche eine Sicherheit der Berechnung, welche eine Festigkeit der Hand setzt das voraus! Professor Wiegmann hat in seinem vortrefflichen Werke „Die königliche Kunstakademie zu Düsseldorf und die Düsseldorfer Künstler“ (Düsseldorf 1856) bei aller Anerkennung „der geistreich und lebendig erfundenen Figurenstaffage“ die skizzenhafte Behandlung derselben getadelte. Wiegmann war noch zu sehr an die streng zeichnerische Durchführung der Figuren in den Lessing'schen Landschaften gewöhnt, um die Bedeutung dieser specifisch malerischen Behandlungsweise umfassen zu können. Oswald Achenbach begnügt sich selten mit wenigen Figuren; er zeigt uns eine Cavalcade, eine Schaar von Landleuten zu Pferde, Esel und Wagen, galoppirende Reiter, eine Procession, eine Gesellschaft vornehmer Forstieri in glänzenden Carossen, Burschen und Dirnen bei Spiel und Tanz oder wohl gar ein ganzes Volksfest oder eine Genrescene von selbständiger Be-

deutung, wie die Einsegnung eines Fischerbootes durch einen Geistlichen. Die bunten, fliegenden Gewänder im hellsten Sonnenlicht geben dann gewöhnlich die höchsten Töne der Farbenscala an, denen sich die vollern und tiefern Recorde unterordnen.

Mit besondrer Vorliebe schildert er die Wirkungen des Sonnenlichtes auf den aufwirbelnden Staub oder das Durchdringen des Sonnenlichtes durch das Blätterdach staubiger Alleen und durch die Zwischenräume, welche die Bäume offenlassen. Wie flüssiges Gold schwimmt überall das glitzernde Licht auf Bäumen und Blättern, auf der Erde, auf den Menschen und in der Luft herum. Ein solches Motiv unter Abendbeleuchtung behandelt die „Villa Torlonia bei Frascati“ in der Berliner Nationalgalerie. Oswald Achenbachs historische Bedeutung liegt darin, daß er als der erste die Licht- und Luftphänomene des Südens für die Kunst nutzbar gemacht hat, an denen die Italiener selbst, welche auch heute das Poetische ihres Landes noch nicht recht herausgeföhlt haben, mit merkwürdiger Gleichgiltigkeit vorübergegangen sind. Er, der Bahnbrecher, ist bis jetzt noch von keinem seiner Rivalen übertroffen worden, und selbst im Auslande findet er seines gleichen nicht.

Von Beginn der sechziger Jahre bis 1872 stand der Künstler, jedoch mit Unterbrechungen, der Landschaftsklasse der Akademie vor. In dieser Stellung vertrat ihn während der letzten Zeit sein Studiengenosse Albert Flamm, welcher zugleich mit ihm unter Andreas' Leitung in dessen Atelier gearbeitet und gelernt hatte. Geboren 1823 zu Köln, widmete er sich in den Jahren 1836—1838 auf der Düsseldorfer Akademie dem Bausach, dann nach einem Studienaufenthalte in Belgien während der Jahre 1840 und 1841 der Malerei. Der beständige Verkehr, die gemeinschaftliche Arbeit und später auch die gemeinsamen Reisen mit Oswald Achenbach bewirkten, daß er, der nicht in gleichem Maße begabte, dem starken Einfluß des jüngern Genossen sich willig hingab, und daß sich bald zwischen ihnen eine Uebereinstimmung bildete, die sich vornehmlich auf die äußern Factoren, die Behandlung der Architektur, der Staffage und der Lufttöne, erstreckt. Im Bewußtsein von dem Umfange seiner Kraft versteigt sich Flamm nicht zu glänzenden Effectstücken, sondern er sucht mit Vorliebe schlichte Motive, für welche sein Können völlig ausreicht. Die Campagna zur Frühlings- und Sommerzeit mit ihren ausgedörrten Grasflächen und riesigen, unter den Hufen der Campagnapferde und Büffel aufgewirbelten Staubwolken, durch welche die Strahlen der Sonne mühsam hindurchdringen, ist ihm ein geläufiges Terrain. Langsamer und sorgfamer arbeitend als die beiden Achenbach ist er ihnen nicht selten in der feinen Durchführung der Einzelformen überlegen.

