

AUSERLESENE
GEMÄLDE
DER
GALERIE SCHACK
IN
MÜNCHEN.

HAERFENSTEIN
S. 1. 1. 0. 1.

GETTY RESEARCH INSTITUTE

3 3125 01637 4049

AUSERLESENE GEMÄLDE
DER
GALERIE SCHACK
IN
MÜNCHEN.

MIT TEXT
VON
DR. OSKAR BERGGRUEN.



WIEN.
GESELLSCHAFT FÜR VERVIELFÄLTIGENDE KUNST.
1886.



VERZEICHNISS

DER REPRODUCIRTEN GEMÄLDE.

- | | | |
|--|---|---|
| <p>A. BÜCKLIN, „Der Anachoret“,
 „Des Hirten Liebesklage“,
 — „Villa am Meer“,
 — „Der Gang nach Emmaus“,
 — „Meeresidylle“,
 „Atrömische Taverne“,
 „Der Tod, durch eine Herbstlandschaft reitend“;</p> | } | Radirungen von W. Hecht. |
| <p>L. BODE, „Die Alpenbraut“, Radirung von P. Halm.</p> | | |
| <p>P. v. CORNELIUS, „Flucht nach Aegypten“, Radirung von R. Leemann.</p> | | |
| <p>A. FEUERBACH, „Hafis am Brunnen“,
 — „Mutterglück“,
 — „Belanftetes Kinder-Concert“,
 — „Romerin“;</p> | } | Radirungen von W. Krauskopf. |
| <p>B. GENELLI, „Schlacht des Lykurgos mit den bacchifchen Schaaren“,
 — „Bacchus bei den Mufen“;</p> | } | Lichtkupferliche des
k. k. militär-geographifchen Inftituts. |
| <p>L. v. HÄGN, „Italienifche Gartenfcene“, Radirung von L. Kuhn.</p> | | |
| <p>K. HENNEBERG, „Wilde Jagd“, Radirung von W. Krauskopf.</p> | | |
| <p>F. LENBACH, „Weibliches Portrat“,
 — „Ein Monch“,
 — „Portrat des Grafen Adolf Friedrich von Schack“;</p> | } | Radirungen von W. Hecht |
| <p>L. NEUBERT, „Italienifche Landfchaft“, Lichtkupferlich des k. k. militär-geographifchen Inftituts.</p> | | |
| <p>C. ROTTMANN, „Griechifche Meereskufte bei Gewitter“,</p> | | |
| <p>ED. SCHLEICH, „Anficht des Starnberger-Sees“,</p> | | |
| <p>M. v. SCHWIND, „Rubenzahl“,
 — „Die Hochzeitsreife“,
 — „Der Graf von Gleichen“,
 — „Sanct Wolfgang und der Teufel beim Kirchenbau“,
 — „Wieland der Schmied“;</p> | } | Radirungen von W. Hecht. |
| <p>C. SPITZWEG, „Der Abfchied“,</p> | | |
| <p>ED. STEINLE, „Der Violinpieler“, Radirung von Doris Raab.</p> | | |







Aufsicht der Villa Schack

EINLEITUNG.

HNFERN den Münchener Propyläen und jenem, in einer modernen Stadt so feltfam anmuthenden Platze, auf welchem König LUDWIG I. ein altgriechisches Städtebild hingestellt hat, erhebt sich zur Linken des durch die Brienerstraße nach dem Lustschloffe Nymphenburg wandernden Beschauers ein, durch seine eigenthümliche Gliederung und phantastische Gestaltung auffallendes Bauwerk. Wer da weiß, das es die *Galerie Schack* birgt und wer die Gründung und den Bestand dieser berühmten Sammlung genauer kennt, dem erscheint der originelle, phantastische, fast improvisatorische Charakter der Architectur so recht als ein Sinnbild der Geschichte der Galerie.

Selbst als König MAXIMILIAN von Bayern den als Dichter und Historiker bereits rühmlichst bekannt gewordenen Grafen *Adolf Friedrich von Schack* nach München einlud, konnte er nicht ahnen, das er damit jenen, in der Kunstgeschichte einzig dastehenden Bestrebungen seines Vaters, des Königs LUDWIG I., gedient hatte, durch welche auf dem denkbar ungünstigsten Boden und mit verhältnißmäßig sehr beschränkten Mitteln eine gewaltige Kunstbewegung hervorgerufen ward.

Vom Landschaftsmaler *Carl Rofs*, den der Graf in Griechenland kennen gelernt, wurde er nach seiner Ansiedlung in München, 1857, auf den fast unbekanntem, im Stillen schaffenden *Genelli* aufmerksam gemacht, bei dem er die „Vision des Ezechiel“ in Wasserfarben bestellte und ihm dann den Auftrag zu großen Ölgemälden ertheilte, welche heute zu den bedeutendsten Werken der *Galerie Schack* gehören. Auch *Schwind* war in München lange nicht nach Verdienst anerkannt.

Graf *Schack*, welcher den Grundfatz befolgte, Bilder zu bestellen und von den ihm vorgelegten Entwürfen zunächst jene ausführen zu lassen, die der Künstler selbst wünschte, liefs sofort nach *Schwind's* Wunsch den „Grafen von Gleichen“ ausführen und gewann so eines seiner Hauptbilder. Auch erwarb er nach und nach vierunddreissig Bilder *Schwind's*, weshalb man in die *Galerie Schack* wandern mus, um den grossen deutschen Romantiker mit Stift und Palette völlig kennen zu lernen. Das Macenatenthum des Grafen trug für seine Sammlung reiche Früchte bei einem der bedeutendsten Künstler unserer Zeit, bei *Feuerbach*. Dessen Ölbild „Dante mit edlen Frauen in Ravenna luftwandelnd“ erregte 1862 auf einer Kunstausstellung so sehr die Bewunderung *Schack's*, das er sich mit dem ihm ganz unbekanntem Künstler in Verbindung setzte und jene Reihe herrlicher Werke erwarb, die gegenwärtig zu den Zierden seiner Sammlung gehören.

Auf solche Weise war Graf *Schack*, ohne die Anlegung einer Bildergalerie beabsichtigt zu haben, schon zu Anfang der Sechzigerjahre zu einer so grossen Anzahl von Künstlerwerken gelangt, das er sie in seinen Wohnräumen nicht mehr unterbringen konnte und durch mehrere, in verschiedenen Zeiträumen ausgeführte Bauten, welche von 1871 bis 1873 durch Lorenz *Gedon* zu der gegenwärtigen *Villa Schack* phantasiereich und malerisch zusammengefasst worden, eine geeignete kleine Pinakothek errichten liefs. Nun konnte *Schack* seinen längst gefassten Entschluss ausführen und eine eigentliche Bildergalerie anlegen. Hiebei ging er, in der Absicht die Kunst zu fördern, von dem Grundfatz aus, nur Bilder neuerer deutscher Künstler zu erwerben. Die alte Kunst aber berücksichtigte Graf *Schack* in einer Weise, welche uns als die, für einen nicht über ganz ungeheure Geldmittel gebietenden Kunstfreund allein richtige und in näher Zukunft selbst für neue öffentliche Sammlungen grosser Staaten allein mögliche erscheint, indem er talentvollen Kunstjüngern den Auftrag erteilte, nach seinen Lieblingsbildern alter Meister in Italien und Spanien Copien anzufertigen. Dabei hatte er das Glück, auf *Lenbach* zu stossen und von dessen Hand Copien zu erlangen, die sich geradezu als Ideal der Nachbildung eines alten Meisters durch einen modernen darstellen. So bilden die zahlreichen Copien nach alten Meistern in der nahezu dreihundert Nummern umfassenden *Galerie Schack* fast ein Drittel der ganzen Sammlung und einen, auch in künstlerischer Hinsicht hochwichtigen Bestandtheil derselben.

Wendet man sich zu den Werken moderner deutscher Künstler, so fällt zunächst auf, das Graf *Schack*, von den bereits erwähnten Grundfätzen geleitet, in seiner Galerie weit weniger mittelmässige Bilder besitzt, als selbst die grössten öffentlichen Sammlungen dieser Art. Man durchwandere die Neue Pinakothek in München, die National-Galerie in Berlin, oder das obere Stockwerk des Dresdener Museums, welches der modernen deutschen Kunst gewidmet ist, und man wird über den hohen Percentfatz mittelmässiger, ja schwacher Werke erschrecken, welcher sich bei unbelangener Schätzung der angehäuften Bilder ergibt. In der *Galerie Schack* findet sich, abgesehen von einigen Gemälden, die der Graf aus Interesse an dem Gegenstande der Darstellung erwarb, kaum ein schwaches Bild; die Mehrzahl der in seiner Sammlung vereinigten Werke mus man fogar als bedeutend ansehen. Den Meistern, welche in der *Galerie Schack* hauptsächlich vertreten sind, widmen wir im Folgenden eigene kurze Betrachtungen, daher wir sie an dieser Stelle nicht weiter berühren.

Somit vertreten die Historienmalerei in der *Galerie Schack* zunächst Joseph von *Führich*, auf dessen Wunsch der Graf nach vorhandenen Skizzen zwei Gemälde „Die Einführung des Christenthums in Deutschland“ und „Die Aufindung der Leiche des Johannes von Nepomuk in der Moldau“ ausführen liefs. Von Anton *Schnorr von Carolsfeld* erwarb *Schack* einen „Erköning“, von Hermann *Wislicenus* ein recht bezeichnendes Gemälde „Die Phantasie von den Träumen getragen“. Auf Bestellung *Schack's* führte Eugen *Newreuther* eine Reihe von Bildern zu Dichtungen aus; ferner erwarb der Graf eine Madonna von *Newreuther*, dann zwei Erinnerungsbilder an die ewige Stadt „Villa Malta“ und „Villa Mills“, schliesslich eine historisch interessante Porträtgruppe „Cornelius unter seinen Kunstgenossen“. Eine spätere Epoche der Münchener Historienmalerei vertritt das von *Piloly* auf Bestellung des Grafen angefertigte grosse Gemälde „Columbus erblickt die neue Welt“. Nicht ganz glücklich stellt sich Wilhelm *Lindenschmit* in seinem grossen und anspruchsvollen Gemälde „Der Fischer“ nach *Goethe* dar. Die Porträtmalerei vertreten der Münchener Historienmaler Heinrich *Hefs* mit einem ausgezeichneten Bildnisse *Thorwaldsen's*, dann der Wiener Carl *Rahl* mit einem trefflichen Porträt des Landschaftsmalers *Willers*. Das Genre tritt in der *Galerie Schack* weit weniger hervor, als in anderen Sammlungen moderner Bilder; was sich jedoch auf diesem Gebiete findet, ist so bedeutend, das den betreffenden Künstlern im Folgenden eine eigene Betrachtung wird gewidmet werden müssen.

Der Landschaft ist in der *Galerie Schack* eine hervorragende Vertretung zu Theil geworden. Von Joseph *Koch*, dem Haupte der neueren deutschen Landschaftsmalerei, erwarb der Graf eine ausgezeichnete Vedute „Anficht von Olevano“, welche alle charakteristischen Eigenschaften des Tiroler Meisters in sich vereinigt. Durch Friedrich *Preller*, dessen Bekanntheit der Graf bei *Genelli* machte, liefs er zwei Compositionen aus dem Odysee-Cyclus in Öl ausführen, die ersten Gemälde nach den Cartons. Dem Geiste *Preller's* verwandt zeigt sich die grosse treffliche Landschaft „Supho am Meeresstrande“ des früh verstorbenen, hochbegabten Franz *Dreber*. Auf dem Gebiete der historischen Landschaft findet man in der Sammlung ferner zwei grosse Gemälde von Albert *Zimmermann*: „Golgatha während der Kreuzigung Christi“ und

„Walpurgisnacht“, eine Darstellung der Brockenfene aus *Goethe's „Faust“*. Die ältere deutsche Vedutenmalerei wird repräsentirt von *Joseph Rebell* mit einer „Anficht von Capri“ und einer „Anficht von Cafamicciola auf Ichia“, ferner von *Franz Catel* mit einer Vedute „Das Theater von Taormina“. Die neuere deutsche Schule auf dem Gebiete der Landschaft, welcher *Rottmann* die Wege gewiesen, vertreten *Bernhard Fries* mit den Veduten „Anficht der Mamellen bei Civitella im Sabinergebirge“ und „Thal des Oreto und die Admiralsbrücke bei Palermo“, ferner *Ernst Willers* mit einer „Anficht der Akropolis von Athen“ und einem „Ausblick auf's Meer vom Parke Chigi bei Ariccia“, dann *Carl Rofs* und *Georg Kübel*. Von dem durch *Rottmann* wesentlich beeinflussten, namentlich in coloristischer Hinsicht hervorragenden Landschaftler *Fritz Bamberger* erwarb *Schack* eine Reihe schöner Veduten aus Spanien. Die Vedutenmalerei vertreten außerdem *Christian Morgensftern*, *Carl Morgensftern*, *Ernst Kaiser*, *Carl Millner*, *Anton Zwengener*, *C. Ludwig*, *A. Studemann*, *E. Schweinfurth*, *Max Schmidt*, *Sidorowicz*, *L. Larsen* und *W. Nylander*. Auf dem Gebiete der Architecturmalerei finden wir eine interessante, von dem berühmten Architecten *Leo von Klenze* gemalte „Innenanficht des farazenischen Palaftes Ruffalo in Ravello bei Amalfi“. Der dem Grafen befreundete Architect und Maler *Eduard Geyhardt* hat ihm eine ganze Reihe von Veduten auf Bestellung gemalt. Von *E. Kirchner* finden wir eine „Anficht der Piazzetta und des Markusplatzes von Venedig“, dann eine „Anficht von Verona, vom Giardino Giusti aus“. *Bernhard Stange* hat ein von ihm oft gemaltes Effectstück: „Die Abendglocke“ beigetragen, ferner die mondbeglänzte „Reiterstatue des Colcon in Venedig“ in einer, nach venetianischen Motiven componirten Architectur. Das Stilleben, welches selbst in der mühe- und kunstvollsten Ausführung durch die niederländischen Feinmaler weder zum Geiste, noch zum Gemüthe spricht, hat *Graf Schack* — und das ist für seine Grundätze bei Erwerbung von Bildern bezeichnend — ganz und gar nicht berücksichtigt. Die nun abgeschlossene, keiner weiteren Vermehrung Raum bietende *Galerie Schack* bleibt, so hoffen wir, für alle Zeit ein Besitzthum der deutschen Nation, zu deren Ehre sie angelegt worden; die Kunstschätze dieser Sammlung werden, so hoffen wir, nie zerstreut werden, sondern an der Stelle, wo sie heutzutage vereinigt sind, aufbewahrt bleiben als ein unvergängliches Denkmal der kunstfördernden Thätigkeit des deutschen Dichters und Denkers, der sie unter Opfern und Mühen aller Art gesammelt





PETER VON CORNELIUS.

Der Meister der deutschen Malerei wurde *Peter von Cornelius* noch bei Lebzeiten von einem Biographen genannt, und mit Recht. Denn, wenn man auch nicht verkennen darf, daß die reformatorische Bewegung in der deutschen Kunst von *Carstens* ausgegangen ist, so kann man auf dem Gebiete der Malerei doch nur *Genelli* als den eigentlichen Nachfolger des früh verstorbenen schleswig'schen Meisters betrachten, welcher den Weg zur klassischen Kunst gewiesen, ohne daß ihm vergönnt gewesen wäre, auf denselben zum Ziele zu wandeln. Cornelius dagegen hat in der ewigen Stadt, mitten unter den Schätzen der antiken Kunst und der Renaissance, den Pfad zu einer völlig nationalen, den deutschen Geist klar ausprechenden Kunst gefunden. Deshalb muß jede zusammenhängende Betrachtung der neueren deutschen Kunst von Cornelius, als dem Hauptmeister, ausgehen. Ein glückliches Geschick ver setzte ihn gleich bei seiner Geburt in eine der Entfaltung seiner Gaben günstige Umgebung. Als er am 23. September 1783 in Düsseldorf zur Welt kam, befand sich daselbst noch die herrliche Gemäldesammlung, welche heute in der Pinakothek zu München bewundert wird, und sein Vater Aloisius, ein nicht ungehickter Maler, war Inspector derselben. Der kleine Peter tummelte sich stots in der Galerie herum und gab schon als Kind so große Beweise seiner Anlagen für die Kunst, daß ein Freund des Hauses einst voll Erstaunen ausrief: „Nehmt mir das Kind in Acht! Das wird ein Überflieger!“ Nach Vollendung des zwölften Lebensjahres wurde Peter an die Academie geschickt, welcher damals J. Peter von *Langer* vorstand, ein Anhänger der classizirenden Richtung *David's*. „Sie wollen am Ende noch gar ein Raffael werden!“ verspottete einst *Langer* den Zögling, der nach seinen eigenen Ideen arbeitete; dieser aber gab ernst zur Antwort: „Aut Cäsar, aut nihil!“ und behielt Recht. Durch Zeichnen für Kunstbändler, Malen von Bildnissen und Kirchenfahnen und sonstige Arbeiten erwarb Cornelius kümmerlich den Lebensunterhalt. Als der Fürst-Primas von *Dalberg*, für welchen er eine im Frankfurter städtischen Museum noch vorhandene „Heilige Familie“ ausführte, dem jungen Künstler die Mittel zu einer Reise nach Rom unter der Bedingung anbot, daß dieser die damals moderne französische Manier sich eigen mache, wies Cornelius den Antrag zurück. Sieben Federzeichnungen zu *Goethe's* „Faust“, an welchen der große Dichter „die Reinlichkeit und Leichtigkeit der Feder, sowie die große Gewandtheit im Technischen“ besonders lobte, verschafften Cornelius die Mittel zur ersehnten Reise nach Rom, die er im August 1811 zu Fuß antrat.

In Rom strebte damals die deutsche Künstlercolonie zur Zeit der Ankunft von Cornelius nach zwei grundverschiedenen Richtungen. Ein Theil derselben, geführt von *Thorvaldsen* und *Koch*, setzte die klassischen Traditionen von *Carstens* fort; der andere Theil, dessen geistige Häupter *Overbeck* und *Schadow* waren, bildete die Gruppe der christlich-romantischen Künstler. Es war natürlich, daß Cornelius sich der letzteren anschloß, für deren Richtung die berühmten Frescomalereien im Palaste des 1815 als preussischer General-Consul nach Rom gekommenen kunstfertigen Jacob Salomon *Bartholdy* auf dem Monte Pincio bezeichnend wurden. *Cornelius*, *Overbeck*, Wilhelm *Schadow* und Philipp *Veit* führten die Arbeit gegen bloße Beistellung des Materiales und ihres bescheidenen Lebensunterhaltes aus. Die Fresken der *Casa Bartholdy* erregten in Rom großes und gerechtfertigtes Aufsehen. Geringere Bedeutung haben die wenigen Ölgemälde, welche Cornelius in der ewigen Stadt geschaffen hat. Für den Entwicklungsgang des Künstlers am meisten bezeichnend erscheint uns unter denselben die „Flucht nach Ägypten“ der *Galerie Schack*. Dieses Bild zeigt, wie Graf *Schack* treffend hervorhebt, „einerseits das Zurückgehen des Künstlers und seiner Gefinnungsgenossen auf die Quelle der vorraffaelischen Kunst, um der entarteten, sich nur in Äußerlichkeiten bewegendem Malerei ihrer Zeit wieder eine Seele einzuflößen“; andererseits verräth es „durch seine Kraft bereits den künftigen Schöpfer der Iliasfresken, und der Kopf der Madonna ähnelt so sehr dem der Chriemhild auf den Nibelungen-Compositionen, daß Manche das Bild schon hieran auf den ersten Blick als ein Werk von Cornelius erkannt haben.“

Auf den damaligen Kronprinzen *Ludwig* von Bayern, der Anfang 1818 nach Rom gekommen war, machte Cornelius einen so günstigen Eindruck, daß er ihm die Ausmalung zweier Säle der Glyptothek übertrug. Im September 1818 kehrte er, nach achtjährigem Aufenthalte in der ewigen Stadt, in's Vaterland zurück und wandte sich zunächst nach München.

Faßt ein Jahr arbeitete der Meister in der Glyptothek und trat 1821 an die Spitze der Düsselbacher Akademie; er pflegte sodann den Winter in Düsseldorf zu verbringen, seine Schule zu leiten, die Entwürfe zu den Fresken der Glyptothek zu zeichnen und dann in der günstigen Jahreszeit mit seinen besten Schülern nach München zu übersiedeln. Die Glyptothek ward zur Stätte, auf welcher die Lehre des Meisters aus den Salen der Akademie in die Wirklichkeit der Dinge trat. Die aller Welt bekannten Fresken derselben sind unbestritten die bedeutendste und vollkommenste Leistung, welche in der Ikarstadt an das Wirken von Cornelius erinnert. Durch diese Arbeit hatte der Meister seinen Beruf für die monumentale Malerei wie für die Ausübung seiner Kunst im nationalen Sinne glänzend bethätigt; er hat die Wiedergeburt der deutschen Malerei ebenso vollzogen, wie vor ihm *Lessing*, *Goethe* und *Schiller* die der deutschen Dichtkunst und, nach der Blüthezeit seines Schaffens, sein Zeitgenosse *Richard Wagner* die der deutschen Musik. Erst 1830, also nach zehnjähriger Arbeit, gelangten die Fresken in der Glyptothek zur Vollendung. Zur Erholung reiste der Meister noch in demselben Jahre mit seiner Familie nach Rom und verblieb daselbst ein volles Jahr.

Nach der Heimkehr trat an Cornelius die Ausschmückung der neuerbauten Ludwigskirche heran, welche er auf die Darstellung der Welterschöpfung, der Erlösung durch das Christenthum und des jüngsten Gerichtes beschränken mußte. Bis 1839 war das „jüngste Gericht“ von seiner Hand vollendet, während seine übrigen Entwürfe von Gehilfen ausgeführt worden sind. Sein Ruf verbreitete sich über ganz Europa; auf einer Erholungsreise nach Paris 1839, sowie auf einer Reise nach London, 1841, wurden ihm Anerkennungen und äußere Ehren in Fülle zu Theil. Aber Alles, was Cornelius für München geschaffen, hinderte nicht, daß Undank und Mißgunst ihm dort verletzend entgegentraten. Mit dem Worte: „Die Kunst habe ich stets geliebt, die Künfte aber stets verachtet“ schied er 1841 aus München, um einem durch Alexander von *Humboldt* vermittelten Rufe des Königs *Friedrich Wilhelm IV.* nach Berlin zu folgen. Dort beschäftigten ihn hauptsächlich die Entwürfe für die Ausschmückung des vom Könige geplanten neuen Berliner Domes, den rückwärts eine Friedhofshalle nach Art des Campo fanto zu Pisa umgeben sollte. Die Ausführung der Entwürfe begann er in Rom, wohin er im Herbst 1843 tief verstimmt gegangen war. Im Mai 1844 nach Berlin zurückgekehrt, vollendete Cornelius den in kleinem Maßstabe in Umrissen gezeichneten ersten Entwurf auf vier Blättern. Der Eindruck dieser Compositionen war ein gewaltiger und man mußte die künstlerische Kraft des Meisters anstaunen, welcher bereits im siebenten Jahrzehnt seines Lebens stand. Im Frühjahr 1845 ging er wieder nach Rom und konnte schon im Herbst 1846 dort seinen ersten großen Carton für die Ausschmückung des Campo fanto ausstellen: „Die vier apokalyptischen Reiter.“ Die Vollendung dieses ungeheuren Werkes bildete die Hauptaufgabe der letzten zwei Jahrzehnte seines Lebens. „Stellt man sich auf den gläubigen Standpunkt,“ bemerkt *Recht* treffend, „so muß man sagen, daß die christliche Mythik niemals eine umfangendere und erhabener Verherrlichung gefunden habe, als in diesen Compositionen, deren Gehalt für die Uneingeweihten nicht immer auf den ersten Blick deutlich ist.“ Aber wenn man auch von dem Sinne dieser Compositionen ganz absteht, fühlt man sich mächtig ergriffen von der Schönheit der Gestalten und der Erhabenheit der sie bewegenden inneren Kraft. Der Meister war sich dessen wohl bewußt, daß die Ausführung seiner Entwürfe für das Campo fanto eine weit größere künstlerische That bedeuten würde, als die Münchener Fresken, allein der große Wunsch seines Lebens sollte nicht in Erfüllung gehen. Der Plan der Erbauung des Campo fanto kam zuerst durch den Tod *Friedrich Wilhelm's II.* in's Stocken; gänzlich befeitigte ihn dann die große politische Bewegung, welche zur Wiederaufrichtung des deutschen Reiches führte. Doch der hochbetagte Meister arbeitete rastlos fort. Sein langes, bis zum letzten Augenblicke der Kunst gewidmetes Leben erlosch ruhig am 6. März 1867; Berlin, welches den Künstler bei Lebzeiten wenig verstand, ehrte ihn im Tode durch eine großartige Leichenfeier. Selbst der flüchtige Blick, den wir bei der bescheidenen, wenn auch höchst interessanten Vertretung von Cornelius in der *Galerie Schack* auf das Leben und Wirken des Meisters werfen konnten, zeigt die ungeheure Bedeutung dieses Genies für die neuere deutsche Kunst. Cornelius hat zuerst die nationale Richtung derselben angebahnt und dieselbe als Lehrer, wie durch das Beispiel seiner Production wirkungsvoll vertreten. In diesem Sinne ist seine Schule mittelbar wie unmittelbar zu einer weit ausgebreiteten und verzweigten geworden, so daß man ihr fast alle deutschen Künstler beizählen muß, welche im Laufe des neunzehnten Jahrhunderts sich hervorgethan haben.

EDUARD VON STEINLE.

Alle die deutschen Künstler, welche seit den ersten Decennien unseres Jahrhunderts die christlich-romantische Richtung im bewußten Gegensatz zur classischen vertraten, hat einer der hervorragendsten unter ihnen, der 1810 in Wien zur Welt gekommene *Eduard Jacob Steinle*, überlebt. Auch der im Verlaufe der letzten zwei Jahrzehnte fast zur Alleinherrschaft gelangte moderne Realismus ist an dem Meister, welcher doch während dieser Zeit die Hände wahrlich nicht in den Schoß gelegt hat, so gut wie spurlos vorübergegangen. Frühzeitig in die Wiener Akademie der bildenden Künfte

aufgenommen, zeichnete Steine unter tüchtiger Anleitung überaus fleißig nach seiner Aufnahme im Atelier von Leopold Kupelwieser, einem Schüler *Oberbeck's*. Seine Fortschritte waren so auffallend, daß er schon 1828 nach Rom ziehen konnte, wo *Oberbeck* und *Veit* ihn wohlwollend aufnahmen. In das Verhältniß eines eigentlichen Schülers aber trat Steine in Rom zu keinem der ihm befreundeten Künstler, sondern las eifrig, um seine geringen Schulkenntnisse zu vermehren, und malte viel nach den ihm zuzugenden Vorbildern der alten Kunst. Bald nach seiner Heimkehr, 1834, vermählte sich Steine mit der Tochter einer Wienerin und suchte nach einer Gelegenheit, seine künstlerische Kraft zu erproben. Das damalige Wien bot sie ihm durch drei Jahre nicht und erst 1837, gelegentlich einer Reise an den Rhein, erlangte er in Deutschland mehrere ihm zuzugende Aufträge. Er übersiedelte mit seiner Familie nach Frankfurt am Main und nahm dort, da sich die Bestellungen häuften, seinen bleibenden Aufenthalt. König *Friedrich Wilhelm II.* von Preußen ertheilte ihm den Auftrag, im Chor des Kölner Domes die neun Engelthore *al fresco* auszuführen. In dieser Arbeit, welche den Künstler von 1843 bis 1846 beschäftigte, bewährte er sich nicht nur als berufener Meister der christlichen Kunst, sondern entfaltete auch in der Behandlung der colossalen Gestalten, sowie im Colorit ein ungewöhnliches technisches Vermögen. Hierauf bedachte ihn der kunstfönnige Besteller mit einem neuen, höchst ehrenvollen Auftrage: er forderte ihn, nebst *Cornelius*, *Oberbeck* und *Veit* auf, für den in Berlin neu zu erbauenden Dom ein Freskogemälde „Die Erwartung des jüngsten Gerichtes“ zu entwerfen. Schon im folgenden Jahre, 1847, ging Steine's farbiger Carton nach Berlin ab; allein die Ereignisse des Jahres 1848 vereitelten leider das ganze künstlerische Unternehmen.

In Frankfurt stand Steine in innigem Verkehr mit *Veit* und als derselbe 1843 seine Stelle als Director des *Städel'schen* Institutes niedergelegt hatte, nahm Steine 1850 die Stelle des ersten Professors an denselben an. Der Bewegung des Jahres 1848 stand er begreiflicher Weise fremd gegenüber; er blieb nach wie vor ein treuer Sohn seiner österreichischen Heimat und widmete sich dem Lehramte — zu seinen bekanntesten Schülern zählen Leopold *Bode* und Frederik *Leighton* — sowie seiner eigenen Production. Nimmt man die Wandgemälde im Treppenhause des städtischen Museums zu Köln aus, die von 1860 bis 1863 entstanden sind und nur getheilte Anerkennung fanden, so sehen wir alle seine Leistungen auf dem Gebiete der christlichen Kunst. Dahin gehören die Fresken in der *Sanct Ägydi-Kirche* zu Münster, ferner der 1865 entstandene *Cyclus* von Fresken in der *Marien-Kirche* zu Aachen, dann die von dem Fürsten *Löwenstein-Wartheim* bestellten, 1869 und 1870 ausgeführten Fresken für eine Capelle zu Kleinheubach, welche das Leben Mariä schildern; schließlich die von 1876 bis 1880 in Öltempera auf Goldgrund hergestellten Wandgemälde in der *Apfis* des Straßburger Münsters. Dahin gehören auch die Cartons zu Kirchenfenstern, welche Steine in großer Zahl geschaffen hat. Die Ölbilder des Meisters gehören ebenfalls zum größten Theile der religiösen Kunst an und er hat, nach *Reber's* treffendem Ausspruch, in mehreren derselben eine Kraft des Colorits entfaltet, wie sie *Veit* nur in seiner besten Zeit erlangte.

Wenn von Steine die Rede ist, so pflegt man allgemein bloß an den Meister der christlichen Kunst zu denken und überieht dabei, daß der Name des Künstlers auf die Nachwelt kommen würde, selbst wenn von ihm nichts zurückbliebe, als das, was er außerhalb der ihm hauptsächlich charakterisirenden Kunstrichtung geschaffen hat. Durch zahlreiche Bildnisse hat er bekundet, daß er auch das Gebiet der Porträtmalerei beherrscht: mehrere Gedenkblätter und Adressen, sowie Entwürfe für Monumente, Fahnen, Pocale, Wappen, Siegel, Medaillen und ähnliche kleinere Arbeiten zeigen, daß er mit der decorativen Kunst vertraut ist; seine schönsten Triumphe auf nichtreligiösem Kunstgebiete aber verdankt Steine seinen Märchenbildern. Mehrere derselben stehen auf einer Linie mit den Schöpfungen *Schwind's* und rufen das Bedauern wach, daß Steine dieses Gebiet im Verhältniß zu seiner sonstigen ungeheueren Production wenig cultivirt hat. Die Sage von der „*Loreley*“ hat Steine in mehreren Aquarellen und dann in einem der *Galerie Schack* angehörigen Ölbilde aus dem Jahre 1864 behandelt. Dieses in großen Dimensionen gehaltene Ölgemälde befriedigt, des minder gelungenen Colorits wegen, nicht in gleichem Maaße wie der reizvolle erste Entwurf der „*Loreley*“ in Wasserfarben, den ebenfalls die *Galerie Schack* besitzt. Weit glücklicher in der Farbe sind zwei Ölbilder Steine's in der genannten Galerie, die man als Gegenstücke betrachten kann und von denen Wiederholungen vorhanden sind: „*Der Thürmer*“ und „*der Violinpieler*“. Beide Bilder zeichnen sich durch poetische Auffassung und Stimmung aus.

Steine's Werk ist ungeheuer und bezeugt eine unerföhpliche Erfindungsgabe, gepaart mit feltener Arbeitskraft und ewig jugendlicher Schaffensluft. Während des halben Jahrhunderts, das Steine's künstlerische Thätigkeit umfaßt, hat er weit mehr als ein halbes Tausend Compositionen verschiedenster Art und in verschiedenster Technik hervorgebracht; neben kleinen Zeichnungen, die der Augenblick eingab, finden sich in großer Anzahl monumentale Gemälde und Arbeiten, deren Ausführung lange Zeit hatte in Anspruch nehmen müssen. Das größte wie das kleinste Gebilde seiner Meisterhand aber zeigt gleichmäÙig eine, nur vollster Harmonie der geistigen Kräfte entströmende Frische der Empfindung und eine feltene Innerlichkeit der Auffassung; überall fällt die strenge, verständnisvolle, durchgebildete Zeichnung auf, sowie ein feines Farbengefühl, das den Künstler bei seinen Aquarellen niemals, bei den Fresken und Ölgemälden nur selten im Stich läßt. Obgleich es Steine an äußerer Anerkennung seines künstlerischen Schaffens nicht gefehlt hat, seitdem

ihm auf der Pariser Weltausstellung 1854 die höchsten, anlässlich derselben verliehenen Auszeichnungen zu Theil geworden waren, so erfreut er sich, wegen der nicht aller Welt gleich zugänglichen Richtung und Beschaffenheit seiner Production, keineswegs jener Popularität, die in unserer Zeit Künstler von weit geringerer Bedeutung oft über Nacht erringen. Er mag sich damit trösten, daß er hierin das Schickfal mehrerer der hervorragendsten deutschen Künstler theilt, die seine Zeitgenossen gewesen, das Schickfal *Schwind's* und *Genelli's*; aber auch damit, daß sein Name und sein Schaffen unvergessen bleiben werden zu einer Zeit, da jede Erinnerung an gar manchen künstlerischen Helden des Tages spurlos verschwunden sein wird.

MORIZ VON SCHWIND.

„Meister Schwind, Sie sind ein Genie und ein Romantiker!“ Mit diesem nie von einem Auftrage begleiteten Lobspruche pflegte König *Ludwig*, so oft er Schwind's Atelier in der Münchener Akademie betrat, den Künstler zur Verzweiflung zu bringen. Zur Zeit, als *Moriz von Schwind* im Griechenviertel der Stadt Wien geboren ward — man schrieb den 21. Januar 1804 — galt übrigens das Genie nicht viel; die Romantik vollends war ein noch ungekannter Begriff. Der junge Moriz sollte studiren und kam in das trefflich geleitete Gymnasium des Schottenstiftes in Wien, wo er auf einer Schulbank mit *Bauernfeld* und *Leuan* saß. Das große Zeichentalent Schwind's gab sich schon während seiner Knabenjahre in auffallendster Weise kund; auch war er von Hause aus sehr musikalisch und schloß sich mit besonderer Liebe dem frühverstorbenen Franz *Schubert* an. Im achtzehnten Lebensjahre faßte er den Entschluß, sich ganz der Kunst zu widmen. Die Verhältnisse waren ihm nicht günstig; während seiner Lehrjahre, von 1821 bis 1827, mußte er für verschiedene „Verleger“ verschiedenartige kleine Arbeiten ausführen und eigentliche systematische Kunststudien hat Schwind während der Lehrzeit nicht getrieben, obwohl er von 1821 bis 1823 den Antikenfaal der Kunstakademie, das Atelier *Ludwig Schnorr's* und hin und wieder auch das von Peter *Kraft* besuchte.

Was in der Kunst gelernt werden muß, wie die Technik der Ölmalerei, das hat der Meister daher Zeit seines Lebens nicht ganz zu beherrschen vermocht. Die Technik des Malens al fresco hat Schwind sich später in München angeeignet; im Grunde genommen aber haben ihm Stift, Feder und Wasserfarben — die Ausdrucksmittel der künstlerischen Autoidakten und der Dilettanten — seit jeher und bis in die letzte Zeit am meisten zugefagt. Ohne seine Kunst recht gelernt zu haben, war Schwind fast ein Meister geworden; den Wander- und Meisterjahren waren keine eigentlichen Lehrjahre vorangegangen.

Im Hochsommer 1827 hatte Schwind eine kurze Reise nach München gemacht, um *Cornelius* kennen zu lernen, und von diesem „göttlichen Meister“ einen so starken Eindruck empfangen, daß er sich im Herbst 1828 entschloß, in die Harfadt zu ziehen. Über die Aufnahme in München hatte Schwind sich nicht zu beklagen. Julius von *Schnorr* und *Cornelius* nahmen sich seiner an. Auch fand er allmählig nothdürftigen Unterhalt durch Vignetten und Zeichnungen, ferner durch Illustrationen. Einen größeren Carton „David und Abigail“ führte er als Ölbild aus und verkaufte daselbe an den Münchener Kunstverein. Nun kamen für ihn bessere Zeiten und das Jahr 1832 brachte ihm gar unter *Kaulbach's* Vermittlung den ehrenvollen Auftrag, das Bibliothekzimmer der Königin im neuen „Königsbau“ der Münchener Residenz mit Bildern zu den Gedichten Tieck's, des Hauptes der romantischen Schule, al fresco zu schmücken. Von einer kurzen, für seine Entwicklung bedeutungsvollen Rundreise zurückgekehrt, verbrachte Schwind das Jahr 1834 mit der Ausmalung des Tieck-Zimmers für die Königin, erhielt dann den Auftrag, für den Habsburgerfaal im neuen Festsaalbau der Münchener Residenz seinen berühmten Kinderfries auszuführen und arbeitete an dem von dem Kronprinzen *Aleximilian* bestellten Cyclus für die wiederaufgebaute Burg Hohenfchwangau, welcher mehr als fünfzig Blätter umfaßt.

In diese fruchtbare Schaffensperiode von 1833—1837 fallen auch zahlreiche Zeichnungen, Radirungen und Ölbilder, von denen mehrere in der *Galerie Schack* sich befinden. Das Jahr 1838 brachte dem Künstler den Auftrag zur Ausschmückung der neuen Akademie in Karlsruhe. Eine Reihe der edelsten Werke der neueren deutschen Kunst verdankt dem nahezu fünfjährigen Aufenthalte Schwind's in Karlsruhe seine Entstehung. Dort begründete er auch 1842 sein Lebensglück.

In Folge einiger echt kleinstädtischer Reibungen überfiedelte er 1844 nach Frankfurt, wo er ebenfalls eine große Thätigkeit entfaltete. Sein „Sängerkrieg auf der Wartburg“ für das Städtel'sche Institut wurde fertig und der Plan zu den „Sieben Raben“, das „Affenbrödel“ tauchte auf. Daneben liefen viele kleine Arbeiten. Im Frühjahr 1847 finden wir ihn als Professor an der Münchener Akademie bei seinen alten Freunden. Doch die großen Aufträge, welche Schwind sich für München versprochen haben dürfte, blieben aus. Das Illustriren half ihm über manche Geldverlegenheiten hinweg; ferner gewann der deutsche Holzschnitt, welchem Braun und Schneider, die Herausgeber der „Fliegenden Blätter“, auch

in München eine Stätte fröhlichen Gedeihens begründet hatten, in Schwind einen Künstler, der es nicht verächtlich, einige seiner schönsten Geistesblüthen dem deutschen Volke in Kreuzerblättern darzubieten.

In das für die künstlerische Laufbahn Schwind's bedeutungsvolle, durch rüftiges Schaffen ausgezeichnete Lufrum von 1849 bis 1854 fällt eines seiner Hauptwerke; der Wartburg-Cyclus. Nach längeren Verhandlungen kam mit dem Großherzoge ein förmlicher Vertrag zu Stande und im Frühjahr 1854 finden wir Schwind auf der Wartburg. Der dortige Aufenthalt wirkte auf ihn sehr wohlthunend. Bei seiner Rückkehr nach München im Herbste wurde er mit Ehren überhäuft und voll froher Hoffnungen ging er nach Wien, wo ein großer Auftrag zur Ausschmückung des Arfenals in Aussicht stand, der sich leider zerflügelte.

Dafür nahm sein in vollem Zuge rasch vollendetes Märchen von den „Sieben Raben“ auf der im Juli 1858 eröffneten deutschen Kunstausstellung im Münchener Glaspalast einen Ehrenplatz ein. Sechs große Aquarelle in einer von romanischen Bogen gebildeten, durch reliefartig gemalte Büsten seiner Freunde geschmückten Arkadenreihe, bergen das vom Meister umgedichtete und fortgesponnene uralte deutsche Märchen. Nicht bloß bei den Künstlern, sondern auch beim großen Publicum war der Erfolg ungeheuer. Übertroffen wurde er indes durch das gewaltige Aufsehen, welches der im Januar 1870 ausgestellte, gegenwärtig in der kaiserlichen Gemäldegalerie zu Wien aufbewahrte Cyclus von der „Schönen Melusine“ erregte. An Popularität stand Schwind damals wohl hinter keinem der gleichzeitigen deutschen Künstler zurück. Die Inspiration zur „Schönen Melusine“ war für Schwind der Nixenkuss gewesen, mit welchem die Romantik ihren treuen Ritter zu Tode geleitete, um mit ihm zugleich aus der deutschen Kunst zu verschwinden. Das Alter machte sich geltend, der ausgebrochene deutsche Krieg verletzte ihn in nicht geringe Aufregungen; am 8. Februar 1871 gab er seinen Geist auf, indes die Iroica von jenseits des Rheins herzerfreud in sein Sterbezimmer hineinklang.

Die nähere Betrachtung der Werke Schwind's, welche sich in der *Galerie Schack* befinden und von denen unser Album die bedeutendsten darbietet, führt zur Erkenntnis, daß dieser Meister gegenwärtig kaum irgendwo anders so eindringlich erfasst werden kann wie in der Villa vor den Münchener Propyläen, die der kunstfreundliche Besitzer zu einer Heimstätte der neueren deutschen Kunst gestaltet hat. Hat man einmal jene Schöpfungen kennen gelernt, welche den Ruhm des Meisters dauernd begründen, vor allen die Bilder auf der Wartburg und die drei großen Märchen, so gewährt es einen hohen Genuß, die *Galerie Schack* zu durchwandeln und in den zahlreichen Arbeiten Schwind's, die sie enthält, nicht bloß Keime und Motive zu seinen Hauptwerken zu finden, sondern auch einen Überblick zu gewinnen über den weiten Kreis von Empfindungen, Gedanken und Gestalten, in welchem der Künstler, trotz dem Beharren in einer Hauptrichtung, sich frei bewegt und schönheitsvolle, wechselreiche Bilder zu schaffen vermocht hat. In der *Galerie Schack* klingen fast alle Saiten nach, welche Schwind jemals berührt; leise ertönt da manches Motiv, welches anderweitig zu herrlicher Melodie sich harmonisch entfaltet. Daher kommt es, daß die Bilder des Meisters in dieser trefflichen Sammlung, mögen sie sich auch Angesichts seiner Hauptwerke nur als Parerga darstellen, dennoch in der gesäminnten künstlerischen Arbeit seines Lebens von hervorragender Bedeutung erscheinen, und wesentlich dazu beitragen werden, den Namen ihres Urhebers dauernd der Nacht des Vergessens zu entreißen.

LEOPOLD BODE.

Zu *Steinle's* Schülern zählt der Historienmaler *Leopold Bode*. Am 11. März 1831 zu Offenbach geboren, kam er frühzeitig in das *Städelsche* Institut zu Frankfurt, wo Anfangs *Jacob Becker* und *Paffavant*, sowie der Kupferstecher *Eugen Schäffer* seine Lehrer waren. Nachdem *Steinle* 1850 die Stelle des ersten Professors an diesem Institute angenommen hatte, begab sich Bode in die Schule dieses Meisters, dessen Einfluß auf die geistige Richtung und Technik des Kunstjägers bestimmend blieb, obgleich eine, mitunter stark ausgesprochene Anlehnung an *Schwind* in der nachmaligen Production Bode's nicht zu verkennen ist. Nach seiner Rückkehr von einer längeren Studienreise betheiligte sich Bode an der Ausführung der Fresken im Treppenhause des Kölner Museums, welche *Steinle* von 1860 bis 1864 befehligte, und vollendete in den folgenden Jahren, neben kleineren Arbeiten, eine Folge von zwölf Zeichnungen zu *Schiller's* „Glocke“, die großen Beifall fanden. Seine späteren Illustrationen zu Dichterverken, hauptsächlich die zu *Shakespeare's* „Wintermärchen“, stehen an Werth hinter denen zur „Glocke“ zurück. Die gelungensten und erfreulichsten Schöpfungen Bode's birgt unfretig die *Galerie Schack*. Das in derselben befindliche Bildchen „Alpenbraut“ läßt den Einfluß von *Schwind* deutlich erkennen. Es lehnt sich an eine Ballade des Wiener Dichters *J. G. Seidl* an und schildert, wie die fagenhafte „Alpenbraut“, dem Schwindel vergleichbar, der auch geübte Bergsteiger manchmal überkommt, einen zur Gemsenjagd ausgezogenen jungen Alpensohn auf steiler Felswand anfaßt, um ihn in die Tiefe zu ziehen. Graf *Schack* theilt den

charakteristischen Ausdruck *Schwind's* über Bode's „Alpenbraut“ mit: „Das ist ja gerade, als ob ich es gemacht hätte; nur daß ich nicht so gut malen kann!“ Noch mehr Fleiß von seinem Fleische hätte *Schwind* sicherlich in Bode's cyklischer Composition zu *de la Motte-Pouquá's* „Undine“ gefunden. Obwohl Bode's Lebensalter einen nahen Abschluß seiner künstlichen Production nicht befürchten läßt, so glauben wir im Hinblick auf seine Leistungen während der anderthalb Jahrzehnte, die seit dem Entfichen seiner besprochenen Arbeiten für die *Galerie Schack* verstrichen sind, doch nicht in der Annahme fehlzugehen, daß er in Zukunft kaum etwas schaffen werde, was für seine Stellung in der deutschen Kunst bezeichnender, für die Schätzung seines Talentes entscheidender werden könnte, als die Bilder, die Graf *Schack* mit glücklichem Griff für seine Sammlung erworben hat.

BUONAVENTURA GENELLI.

Die Geschichte der Kunst des neunzehnten Jahrhunderts hat kaum einen Künstler aufzuweisen, dessen Schöpfungen mit seiner Persönlichkeit in einem so organischen Zusammenhange stehen und mit derselben so untrennbar verwachsen sind, zugleich aber von der allgemeinen Kunstentwicklung der Zeit seines Schaffens so wenig berührt erscheinen, wie dies bei *Giovanni Buonaventura Genelli* zusammentrifft. Als Sprosse einer römischen Künstlerfamilie kam Genelli im September 1798 in Berlin zur Welt und ergriff den künstlerischen Beruf wie selbstverständlich. Der Jüngling besuchte die Berliner Academie, und arbeitete viel bei dem geschickten Porträtmaler *Bury*. Nach seinem zwanzigsten Lebensjahre erlangte er von der Königin der Niederlande ein Stipendium und begab sich 1822 nach Rom, wo er *Thorvaldsen*, *Koch*, die Brüder *Riepenhausen*, den Bildhauer *Wagner* und den Landschaftler *Reinhart* vorfand; es kamen die Nazarener und Romantiker dazu: *Oeberbeck*, *Veit*, *Schadow*, *Führich*, *Hefs*, *Schnorr* u. A.; schließlich fanden sich *Preller* und *Rahl* ein. Rom hat wohl niemals wieder so viele interessante und bedeutende deutsche Künstler zu gleicher Zeit beherbergt, wie während des Jahrzehnts, das Genelli dort zubrachte.

Gleich vielen anderen Kunstgenossen führte auch Genelli in Rom ein absonderliches Leben und studirte mehr mit den Augen und dem Geiste, als mit Stif und Pinsel. In seinem Atelier pflegte er völlig unbekleidet herumzuspazieren und zu arbeiten, da er seinen eigenen herrlich gebauten Körper als Modell benützte. Obgleich er sich in Rom wie in der späteren Lebenszeit gerne der Einsamkeit ergab, blieb er doch nicht allein. In seinem ärmlichen Studio lebte er in der Gesellschaft längst abgechiedener Geister. Das alte Testament, die Ilias und Don Quixote lagen stets aufgeschlagen herum; mit Aeschylus, Sophokles und Dante verkehrte er ebenfalls häufig. Auf diesen Gipfeln des menschlichen Geistes suchte er, was ihn allein anzog, allein ihn zum Schaffen begeisterte: poetische Schönheit. So hat Genelli in Rom den Grund gelegt fast zu Allem, was er nachmals hervorgebracht, und ein großer Theil seiner Werke entspringt unmittelbar der römischen Zeit; auch die Formen Sprache, die er sich dort zu eigen gemacht, hat sich nachmals wenig geändert. In die Öffentlichkeit drang von Genelli's Arbeiten fast keine; nur im Jahre 1829 hat er zu einer Ausstellung moderner Bilder im Palazzo Caffarelli ein noch vorhandenes Aquarell „Simfon und Delila“ beigezeichnet. Trotz seiner Abgeschlossenheit blieb Genelli's Bedeutung den in Rom lebenden Künstlern und Kunstfreunden nicht unbekannt, so erlangte er ohne sein Zuthun eine für seinen Lebensgang entscheidende Bestellung. Ein ideal geinnter Kunstliebhaber, Dr. H. *Härtel*, zog ihn nach Leipzig, um ein Haus in römischen Villenstil mit Wandmalereien zu schmücken; Genelli folgte die ewige Stadt nicht wiedersehen.

Zehn Jahre, nachdem er die Heimat verlassen, 1832, betrat Genelli wieder deutschen Boden. Leider hatte er sich mit der schwierigen Technik der Malerei al fresco in Rom nicht befähigt; auch hatte er von dort keine Cartons mitgebracht. Als er nun daran ging, die Figuren groß al fresco zu malen, ging ihm die ungewohnte Arbeit nicht von Statton. Genelli wurde nach mehreren fruchtlosen Bemühungen unmuthig und ließ die Arbeit stehen, der Besteller verlor nach längerem Warten auch die Geduld. Nahezu vier Jahre aus der Periode der Vollkraft des Künstlers gingen für sein Schaffen fast verloren; glücklicher Weise jedoch fand er am Abende seines Lebens einen Mäcen, der ihm die Möglichkeit bot, die der römischen Villa in Leipzig zugeordneten Compositionen in großen Olgemälden auszuführen. Betrachtet man diese Werke in der *Galerie Schack*, so kann man nur lebhaft bedauern, daß sie nicht in der Weise ausgeführt worden sind, welche dem Urheber der Composition vorschwebte, so sehr entsprechen sie ihrer ursprünglichen Bestimmung. Gleich das Deckenbild „Bacchus unter den Mufen“ ist meisterhaft für diese Verwendung concipirt, welche aus der Anordnung des Ganzen klar hervorgeht. Ungleich großartiger ist die als Wandgemälde gedachte Darstellung des „Herakles Mufagetes bei Omphale“ mit lebensgroßen Figuren. Der römischen Zeit entflammt ferner der „Raub der Europa“, ein ohne Zweifel auch als Wand schmuck gedachtes Gemälde der *Galerie Schack*, nach einer Stelle aus der zweiten Idylle des sarakusischen Poeten *Mofchus*.

Einfacher im Aufbau ist die ebenfalls zu einem Wandgemälde bestimmte großartige und figurenreiche Darstellung der Schlacht zwischen Lykurgos, dem Könige der Edoner in Thracien, mit Dionysos, in welcher der Erstere Sieger bleibt und von seinem Streitwagen herab den Weingott in die Flucht schlägt. Die Idee zu dieser Darstellung hat der Künstler aus einem seiner Erbauungsbücher, aus der Ilias, geschöpft.

Der Künstler, welcher bereits so großartige Entwürfe geschaffen hatte, fand in Deutschland leider kein Verständnis. Mittellos stand er da und ohne Aussicht für die Zukunft; nichts hatte er während vierjährigen Aufenthaltes davongetragen, als ein armes, aber heißgeliebtes und ungewöhnlich schönes Weib, das muthvoll und treu ihm die schlimmen Tage tragen half, welche nun folgten. Auch in München, wohin er 1836 zog, schlugen alle Versuche, in dem damals hochgehenden Kunstleben Boden zu gewinnen, gänzlich fehl, da dem König *Ludwig* der stolze steifackige Künstler nicht sympathisch war. So verbrachte Genelli in München fast ein Vierteljahrhundert in drückender Armuth; oft konnte er, wie *Paul Heyse* erzählt, nicht die Bleistifte kaufen, mit denen er seine Träume von den Göttern Griechenlands in zarten Linien niederschrieb. Genelli ertrug Alles mit der Gelassenheit eines antiken Weisen; die in Rom gewonnene Lebensregel „*Cuor forte rompe cattiva sorte*“ hat er getreulich befolgt; er hörte es fogar nicht gerne, wenn in späteren besseren Tagen sein ruhiges Erdulden der Armuth gepriesen wurde. Die Anzahl der Compositionen, die er in München hervorgebracht, ist überraschend groß; wohl die Hälfte derselben weist, dem Entwürfe oder mindestens der Idee nach, auf seinen Aufenthalt in Rom zurück. Während der langen Münchener Leidensepoche hat Genelli auch seine großen cyklischen Compositionen geschaffen, die für die ganze Arbeit seines Lebens so charakteristisch sind. Zu diesen gehört der in der *Galerie Schack* befindliche Entwurf zu einem Bühnenvorhang, dessen reizende Composition bedauern läßt, daß bisher noch keines der neueren deutschen Schauspielhäuser daran dachte, Genelli's Entwurf ausführen zu lassen.

In dem letzten Jahrzehnte, das Genelli in München zubrachte, hatten sich seine Verhältnisse besser gestaltet. Sein Freund *Rahl* hatte ihm mehrere Aufträge in Wien vermittelt und einzelne Compositionen fanden auf Kunstvereinsausstellungen Käufer. In den Tagen seiner Noth war er ungebrochen und schaffensfreudig geblieben; nun, da die Sorge um das tägliche Brod endlich doch gewichen war, widertrahlte sein Wesen noch stärker jene olympische Heiterkeit, die ihn zum geistigen Mittelpunkt einer fröhlichen Tafelrunde von Künstlern und Schriftstellern machte. Genelli beklagt es einmal brieflich seinem Freunde *Rahl* gegenüber, daß er in der Jugend und im Mannesalter „keinen Protector gefunden und daß ihm der treffliche *Schack* etwas zu spät erländen sei“. Dennoch hat diese Verbindung dem Künstler die Gelegenheit geboten, zu zeigen, daß er auch zu malen verstehe, zwar nicht wie Tizian, aber wie Genelli, wie einer seiner Freunde geistreich schrieb. Nach Vollendung des „Raubes der Europa“ erhielt Genelli auf *Preller's* Betreiben zugleich mit *Böcklin* und *Lenbach* einen Ruf an die neu errichtete Kunstschule zu Weimar, wo den Abend seines Lebens ein Abglanz jenes Glückes übertrahlte, das ihm zu Beginn seiner Laufbahn geleuchtet hatte. Dort hat er sorgenfrei geschaffen und insbesondere seine großen Gemälde für die *Galerie Schack* hervorgebracht: „Herakles Mifagetes bei Omphale“, dann der „Kampf des Lykurgos mit den bacchischen Schaaren“, ferner die „Verheißung der Geburt Izaak's“, hierauf „Bacchus unter den Mufen“ und der „Bühnenvorhang“. Diese Arbeiten riefen dem alternden Künstler die schönen römischen Jugendtage zurück. In dem letzten Jahrzehnt seines Lebens erft war es Genelli beschieden, durch die für die *Galerie Schack* ausgeführten Bilder seine künstlerische Bedeutung einem weiteren Kreise von Liebhabern klar zu machen; von der Menge wird er auch heute nicht ganz verstanden und gewürdigt. Künftige Reproductionen seiner Entwürfe und Studien in jener vollkommeneren, treueren Weise, welche die gegenwärtige Entwicklung der vervielfältigenden Künfte ermöglicht, werden ohne Zweifel dazu beitragen, das Werk Genelli's seinem Volke näher zu bringen. Den Besten desselben aber war der Meister schon bei Lebzeiten theuer und wird es auch in Zukunft bleiben. Dies allein genügt seinen Manen, denn er wird nur in jenen Sphären dauernde Eroberungen machen, in denen etwas von dem Geiste der klassischen Cultur als Bestandtheil jeder höheren Bildung lebendig ist. Auch von seiner Muse gilt, was sein alter Freund *Koch* von der Capella Sistina gesagt hat: „Diese Art Malerei ist nicht für Jedermann; wer sie nicht faßt, und hinausgeht, sollte wenigstens sein Haupt neigen!“

ARNOLD BÖCKLIN.

Wie unabweisbar oft aus dem Werke eines Künstlers uns der stätige Einfluß entgegentritt, den seine Umgebung auf ihn genommen, so gibt es andererseits vollwichtige Talente, in deren Entwicklungsgang auch das schärfste Auge eine Beziehung zu ihrem äußeren Leben aufzufinden nicht vermag. Künstler dieser Art bewahrheiten das sinnige Wort, welches *Goethe* über die „problematischen Naturen“ gesprochen und pflegen, wie Böcklin's Beispiel darthut, jene starke Anziehungskraft zu besitzen, die einem der Betrachtung würdigen Probleme allezeit innewohnt. Zu ihnen zählt *Arnold Böcklin*, der als Sohn

eines wohlhabenden Kaufmannes 1827 in Basel zur Welt kam und 1846 in Dürfeldorf unter dem Landschaftler Johann Wilhelm Schirmer seine Studien begann. Unmittelbarer Einfluss dieser Lehrzeit ist in den Werken des Künstlers nicht zu entdecken. Auf Schirmer's Rath begab sich Böcklin nach Brüssel, um dort Colorit und Figurenmalerei zu lernen, verschaffte sich durch Copiren die Mittel nach Paris zu gehen, und im März 1850 finden wir ihn in Rom, wo er zu Franz Dreber und Feuerbach in wechselseitig anregende Beziehungen trat. Unberührt von der gemeinen Noth des Lebens wandelte Böcklin auf dem klassischen Boden seine eigenen Pfade. Er schweifete einsam in der Gegend umher, prägte sich, ohne Stift oder Pinsel in die Hand zu nehmen, ihre Formen oder Farben ein und malte am Ende „ein frei componirtes, nur den allgemeinen Charakter der Gegend, diesen aber höchst prägnant, ja grandios wiedergebendes Bild“. Dafs solch' eine nur nach Innen gerichtete Thätigkeit den Künstler in der Außenwelt nicht förderte, leuchtet ein; dennoch nahm er 1853 eine schöne arme Römerin zum Weibe und diese Ehe ist für den Künstler wahrhaft beglückend geworden. Der Weltklugheit, mitunter selbst gegen die eigene Überzeugung zu schaffen, was dem Zahlenden genehm, hat sich Böcklin auch im Kampfe um den Lebensunterhalt seiner Familie nie gefügt und sich so manches herbe Mißgeschick zugezogen. Als er es übernommen hatte, den Speiseaal einer Villa in Hannover zu schmücken, zog er dorthin mit Weib und Kind; seine Arbeiten mißfielen aber dem Betteller und ganz mittellos schlug er 1856 an der Ikar seine Heimstätte auf.

Gleich das erste Bild, das Böcklin in München ausstellte, erregte bei allen Kunstverständigen das größte Aufsehen. Es war, für den Künstler höchst bezeichnend, die Darstellung eines schilfbewachsenen Moores, in dessen Röhricht der „große Pan“ halbverborgen lagerte. Paul Heyse machte den Grafen Schack auf Böcklin aufmerksam und es zeugt für das Kunstverständnis dieses Liebhabers, dafs er sofort erkannte, welch' ein Geisteskind der damals noch unbeachtete junge Schweizer war, und eine große Anzahl seiner besten Bilder nach und nach mit feinsinnigster Answahl an sich brachte. Graf Schack verlor den Künstler auch nicht aus dem Auge, als er 1858 mit Leubach und Reinhold Begas an die neu errichtete Kunstschule in Weimar berufen ward. Diese gefoherte Stellung war anfänglich von wohlthätigem Einfluss auf seine Production. In Weimar entstanden einige seiner reizvollsten Bilder; aber der phantastische Feuergeist des Künstlers bedurfte zur Regung seiner Schwingen größere Verhältnisse, als die kleine Residenz an der Ikar ihm zu bieten vermochte, und nach kaum drei Jahren ging er zurück nach Rom. So glücklich er sich aber auch auf dem klassischen Boden im Kreise seiner Familie geföhlt haben mag, seine äufseren Lebensumstände wollten dort nicht recht vorwärts kommen. Böcklin begab sich daher, als ihm 1866 der Auftrag winkte, das Stiegenhaus des Baseler Museums mit Fresken zu schmücken, in seine Vaterstadt zurück. Während der fünf Jahre, die er nun daselbst zubrachte, schuf er mehrere Fresken im Hause des Rathsherrn Sarrafin, und malte sodann im Baseler Museum die Compositionen al fresco, welche die meergeborne Naturkraft in Gestalt eines schönheitsvollen Weibes, ferner Flora als Symbol der zeugenden Erde und Apoll als Sonnengott darstellen. Einige bedeutende Bilder für die Galerie Schack stammen aus der Zeit dieses Aufenthaltes in Basel, von wo Böcklin 1871 abermals an die Ikar zog. In München nun schuf der Künstler sein Meisterstück, das an Originalität der Erfindung, an Kühnheit und Reiz der Composition, sowie an coloristischer Pracht der Durchführung in der ganzen modernen Kunst feinesgleichen sucht: die „Meeresidylle“ mit der großen Seechlange. Dieses Bild hat Böcklin nicht überboten; es bezeichnet umfomehr den Höhepunkt seiner Leitungsfähigkeit, als er nicht lange nach dessen Entstehen neue Wege einschlug, auf denen ihm ein gleicher Erfolg bisher nicht befohieden war.

Seit 1876 befindet sich der rastlos wandernde Künstler in Florenz, wo er eine Schule von begeisterten Jüngern um sich gesammelt hat. Die eigene Production Böcklin's seit seiner Übersiedlung nach Florenz ist durch ein Verlassen der alten Richtung und durch eine starke Anlehnung an die Quattrocentisten charakterisirt. Sein bedeutendstes Werk aus der Florentiner Epoche ist die 1876 gemalte „Kreuzabnahme auf Golgatha“, ein Bild, das einerseits große Bewunderung, andererseits große Entrüstung hervorrief. Aber selbst jener Kritiker, der auf dasselbe, sowie auf Böcklin's Production überhaupt am schlechtesten zu sprechen ist, Adolf Rosenberg, und der sich äußert, dafs „selbst die kräftesten Realisten der flandrischen und altkölnischen Malerschulen sich niemals zu so ungeheuerlichen Karrikaturen vertriegen haben, wie Böcklin in dieser „Kreuzabnahme“, mufs jedoch zugestehen, dafs der Künstler „die Kraft gefunden hat, in dem Kopfe der von Johannes getörfeten Magdalena einen Abglanz fast überirdischer Schönheit zu zeigen“. Welche Entwicklung Böcklin in Zukunft nehmen wird, läst sich gegenwärtig in keiner Weise voraussehen, denn noch steht er in einem Alter, wo bei einer Productionskraft gleich der feinen das Betreten neuer Wege selbst dann nicht ungewöhnlich erföhene, wenn man es nicht mit einem so ruhelos forschenden, experimentirenden und mit sich selbst nie zufriedenen Geiste zu thun hätte.

Was an Böcklin's Schöpfungen, namentlich an den in der Galerie Schack befindlichen, zunächst auffällt und den bleibendsten allgemeinen Eindruck hinterläst, ist der durchaus romantische Geist, in welchem der Künstler klassische Motive behandelt. Böcklin hatte aus dem Gymnasium seiner Vaterstadt einen wohlgefüllten Schulack auf die Akademie mitgebracht; ihm waren die Werke der klassischen Autoren nicht langweilige Aufgaben gewesen, sondern ein Born reinen Gemiffes, aus dem er auch nach überstandener Schulzeit sich häufig erlabte. Jener antike Pantheismus, dem die Natur Alles ist, erföhent

in dem Künstler lebendig; der „große Pan“, welchem er, wie erwähnt, durch ein merkwürdiges Bild gehuldigt, ist für ihn noch lange nicht gestorben. Aber zugleich wird Böcklin von einem durchaus modernen, suchenden, ja grübelnden Zuge beherrscht und er behandelt die antiken Motive nicht mit jener Unbefangenheit, wie sie ein Künstler des Alterthums oder ein Meister der klassischen Renaissance dargestellt haben würde, sondern sie nehmen bei ihm fast immer eine geistreiche, oft humoristische Pointe und einen eigenthümlichen Ausdruck an, für den wir keine passendere Bezeichnung finden, als das vielfach mißbrauchte Wort „romantisch“. Aber nicht nur in der Wahl seiner Stoffe und in dem Geiste ihrer Behandlung tritt bei Böcklin das romantische Element zu Tage, sondern auch in der äußeren Gestaltung und in dem Colorit seiner Bilder. Form und Farbe müssen sich — das ist bei Böcklin oberstes Princip — der Idee unterordnen, welcher das Bild Ausdruck geben soll, mag dieselbe noch so phantastisch, mitunter sogar bizarr sein; das hiebei die Naturwahrheit nicht immer am besten wegkommen kann, ist selbstverständlich. Nicht Mangel an Einfachheit oder Darstellungsvermögen, sondern bewußtes Wollen ist es, das den Künstler mitunter dazu bringt, die Naturwahrheiten außer Acht zu lassen; für diesen Mangel aber entschädigt er fast immer reichlich durch den Geist und die malerische Wirkung seiner Arbeiten, sowie durch seine Vielseitigkeit. Böcklin ist auf dem ganzen Gebiete der Landschaft heimisch. Demselben gehören mehrere seiner schönsten Bilder in der *Galerie Schack* an und deren charakteristische Staffage ist, um einen Vergleich musikalischer Natur zu gebrauchen, nur die Vorzeichnung, welche die Tonart andeutet, in der das Landschaftsbild componirt ist. Seine Waldlandschaft mit der Staffage einer einsamen Nymphe, seine „Ideale Frühlinglandschaft“, die beiden ziemlich übereinstimmend componirten Villen am Meeresufer, dann der „Gang nach Emmaus“ sind geistvoll construirte und berückend schön ausgeführte Stimmungsbilder, die ihresgleichen suchen. In einigen Bildern der *Galerie Schack* gelangt die Staffage zu großer Bedeutung, ohgleich die Landschaft dem Künstler auch bei denselben Hauptfache gewesen zu sein scheint. Dazu gehören: „Der Ritt des Todes“, „Der Anachoret“ und die wild phantastische, von dämonischem Humor getragene „Drachenhöhle“. Nur jene Bilder Böcklin's in der *Galerie Schack*, welche antike Motive behandeln, rücken den Menschen in den Vordergrund des Interesses; es sind Idyllen und Genrefcenen, die ein heiterer Humor belebt. Da ist zunächst die „Altrömische Taverne“, dann die „Liebesklage des Hirten“, dann „Der Panische Schreck“. Die Fülle seiner Eigenart und die Summe seines Könnens aber hat Böcklin in der erwähnten „Meeresidylle“, auf welcher die berühmte „große Seeschlange“ eine Hauptrolle spielt, zur Geltung gebracht. Man wäre versucht, den Einfall barock zu nennen, sähe man ihn nicht so einfach, natürlich und poetievoll durchgeführt. Die „Meeresidylle“ allein würde, selbst wenn die anderen Gemälde Böcklin's in der *Galerie Schack* nicht vorhanden wären, sicherlich hinreichen, den Namen ihres Urhebers in der Geschichte der Kunst unserer Zeit dauernd zu erhalten; wer solch' ein Werk geschaffen, der kann dem unbefangenen Urtheile kommender Tage ruhig entgegensehen.

ANSELM FEUERBACH.

Wenigen deutschen Künstlern unserer Zeit war es beschieden, mitten im Gewirre der vielfach verflochtenen Strömungen, denen die moderne Kunst eklektisch folgt, als Wegweiser zu neuen selbständigen Bahnen emporzuragen. Zu diesen Auserwählten zählt *Anselm Feuerbach*, einer der nationalsten Historienmaler, die Deutschland in der zweiten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts besaßen. Ein rühmlich bekannter Name ward dem 1829 geborenen Künstler schon beim Eintritt in's Leben zu Theil. Schon früh bethätigte er einen unwiderstehlichen Trieb zu künstlerischer Beschäftigung; doch fand er keine Gnade vor den Augen des Zeichenlehrers am Gymnasium, der ihm alle und jede Begabung für's Zeichnen absprach. Aber in dem Jüngling regte sich der Trieb zur Kunst so mächtig, daß der Vater ihn an die Akademie zu Düsseldorf schickte. Dort sagte ihm nur Alfred *Rethel* mit seiner starken und ursprünglichen Begabung zu; auf den Rath dieses Meisters verließ er 1848 Düsseldorf und ging nach München, wo er sich an *Rahl* angeschlossen, aber, wie *Pecht* aus eigener Erinnerung erzählt, in den Münchener Künstlerkreisen durch sein überwältigendes, Geist und Leben sprühendes Wesen einen förmlichen Aufruhr hervorbrachte. Allein Feuerbach's Versuch, sich bei dem geistvollen und redgewandten Wiener Künstler in die Lehre zu begeben, schlug fehl, und nach kaum acht Tagen verließ er dessen Atelier, um wie in Düsseldorf selbständig zu arbeiten. Die zwei Jahre, die Feuerbach in München zubrachte, pfl egte er später zu den für seine Laufbahn einzig verlorenen zu zählen. Antwerpen war Feuerbach's nächste künstlerische Station; er kam im Herbst 1849 an und verblieb daselbst bis zum Sommer des folgenden Jahres; dann ging er nach Paris. Eigentliche Anleitung erhielt er bloß von *Couture*, der damals als Lehrer wie als Künstler hochgeehrt war; im Atelier dieses Meisters zeichnete er mit anderen, nachmals berühmten gewordenen Genossen acht Monate lang Akte.

Leider währte Feuerbach's sorglose Schaffensfreudigkeit in Paris nur kurze Zeit. Der 1841 eingetretene Tod seines Vaters beraubte ihn der Mittel, den Aufenthalt in Paris fortzusetzen. „Eines schönen Tages wachte ich“, schreibt

Feuerbach „in Karlsruhe auf“ Von dieser Zeit an beginnt seine selbständige Künstlerlaufbahn, welche ihm am Beginne, wie am Schlusse so herbe und unverdiente Enttäuschungen bringen sollte. Gleich mit dem ersten, 1854 in Karlsruhe gemalten größeren Ölbilde „Pietro Aretino's Tod“ fand er keine Gnade vor der Karlsruher Akademie-Commission; doch erreichte er so viel, daß der Großherzog auf ihn aufmerksam geworden war und ihm durch die Bestellung einer Copie der „Affunta“ von Tizian die allerdings kärglichen Mittel gewährte, nach Italien zu kommen. Feuerbach's erster Aufenthalt in Venedig, der kaum ein Jahr währte, reichte hin, auf sein Colorit den erfreulichsten Einfluß zu üben; in Karlsruhe freilich fanden seine Leistungen so wenig Anklang, daß man dem Künstler das Stipendium nicht erneuerte. Mittellos zog er 1856 über Florenz nach der ewigen Stadt, wo er in innerhalb zwei Decennien fast Alles geschaffen, was seinen Namen der Nachwelt erhalten hat. Die Summe der geistigen Bedeutung und künstlerischen Gestaltungskraft Feuerbach's während der ersten Jahre seines Aufenthaltes in Rom erscheint uns in der herrlichen von 1862 auf 1863 entstandenen „Pietà“ aus der *Galerie Schack* gezogen, welche zu den wenigen modernen Compositionen aus dem Stoffgebiete der italienischen Kunst gehört, die ihrem Geiste nach wahrhafte Historienbilder sind, ohne sich an Vorbilder aus der Renaissancezeit anzulehnen und ohne den specifisch kirchlichen Charakter anzutreiben. Auf die „Pietà“ folgten zumeist in der *Galerie Schack* befindliche Bilder, die im Gegenätze zu den vorwiegend klassische Motive behandelnden Compositionen Feuerbach's aus der Zeit seines reifen Mannesalters, seit 1869, romantische Vorwürfe darstellen. Das bedeutendste derselben ist unstreitig das 1864 nach Dante's „Hölle“ entworfene Bild „Francesca von Rimini und Paolo Malatesta“, welches durch seinen malerischen Reiz nicht minder fesselt, als durch die edle durchgeistigte Schönheit der Hauptfigur. Durch charakteristische Erfindung, interessante Behandlung der Costüme und prächtige, an die Venezianer erinnernde Gestaltung der landschaftlichen, wie architektonischen Umgebung ragt der „Garten des Ariost“ hervor; in gleichem Geiste entworfen ist die Schilderung der ersten Begegnung zwischen Petrarca und Laura in der Kirche von Avignon. Herrlich ist „Hafis am Brunnen“ concepit; der Künstler führt uns einen einfach gewandeten Mann an der Schwelle des Greisenalters mit dem milden edlen Kopfe eines hellenischen Weifen vor, dessen fesselnder Rede zwei wunderbar schöne römische Mädchen mit lebhaftem Antheil lauschen. In der psychologischen Durchbildung dieser drei Personen und in ihrer hohen Formschönheit liegt der ganze Reiz des Bildes; man kann sich die glücklich erfundenen Nebenfiguren, als auch den im Hintergrunde meisterhaft aufgebauten Treppenweg zu dem hoch gelegenen Gebirgsfelsen und alle anderen hübschen Details wegdenken, ohne daß das Werk einen wesentlichen Verlust erlitte.

Eine neue Richtung nahm Feuerbach, als er das reife Mannesalter erreicht hatte. Bis dahin waren es vornehmlich lyrische und epische Motive gewesen, die er ausgestaltete; nun wendete er sich mehr dramatischen Vorwürfen zu, welche er fast ausschließlich der griechischen Sagenwelt entlehnte. Eine Iphigenia auf Tauris, eine Lesbia mit dem Sperling, Bacchus und Ariadne und mehrere Zeichnungen lassen erkennen, daß er durch antike Motive angeregt war; 1867 vollendete er das „Gastmal des Platon“ in einem Ölbilde mit lebensgroßen Figuren. Diese Composition nimmt in dem Werke des Künstlers eine hervorragende Stelle ein; sie bekundete zuerst, wie sehr die Antike in Feuerbach's Geist lebendig geworden war und in welchem Grade er es vernachte, sie der modernen Empfindungsweise nahe zu bringen. Noch während ihn das „Gastmal des Platon“ beschäftigte, 1866, entwarf er eine ihre Flucht vorbereitende Medea, welche er 1870 in einem gewaltigen Bilde ausführte. Die kolchische Königstochter hat den Künstler durch längere Zeit gefesselt; 1871 hat er sie über dem Gedanken des Kindermordes brütend, und hierauf, 1873, an der Urne trauernd dargestellt. Die tiefgehende Befähigung mit diesem tragischen Stoffe hat Feuerbach nicht abgesehen, anmutigere Gebiete der griechischen Sage zu betreten. So finden wir eine Darstellung des mit der Eurydike aus der Unterwelt rückkehrenden Orpheus, dann ein „Urtheil des Paris“ und eine zweite Darstellung der Iphigenia aus dem Jahre 1871. Sie ist das einzige Werk, mit welchem Feuerbach sofort und vollständig durchdrang; der Erfolg desselben führte zu seiner Berufung als Lehrer der Historienmalerei an die Wiener Kunstakademie.

Anscheindend stand Feuerbach, als er im Frühlinge 1873 nach Wien kam, auf der Höhe seiner Laufbahn; ein von Sorgen freies, einer erfreulichen Lehr- und Schaffensthätigkeit zugewendetes Dasein schien ihm zu erblühen. In der Regel hatte es langer Jahre bedurft, ehe die Schöpfungen Feuerbach's sein Atelier für die Dauer verließen. Unter solchen Umständen mußte er sich oft geradezu kümmerlich behelfen. Das Einsiedlerleben, welches er in Rom führte und ihn mit dem Schicksale eines Sonderlings bedrohte, bedarf keiner anderen Erklärung als die beharrliche Verkennung seiner Kunst im Vaterlande. Leider sollte es ihm an der Donau nicht besser werden als an dem Strande der Tiber. Denn so unbefritten auch der Erfolg der zweiten „Iphigenia“ gewesen war, so bewährte sich an der bald darauf noch in Rom vollendeten „Amazonenschlacht“ abermals das herkömmliche Schicksal der Schöpfungen Feuerbach's, bei ihrem ersten Erscheinen vom Publicum nicht gewürdigt und auch von den Kennern unterschätzt zu werden. Noch schlimmer erging es seinem nächsten bedeutenden Werke, auf dessen Erfolg er große Hoffnungen gebaut hatte: dem Deckenbismuck für den Hauptsaal der Wiener Kunstakademie. Er hatte, mit vortrefflicher Berechnung des ihm zur Verfügung stehenden Raumes, für den großen ovalen Deckenpiegel des Saales den Titanensturz im Sinne der Hesiod'schen Dichtung als Sieg der Cultur

über die Barbarei des Naturzustandes gewählt; kleinere Eck- und Seitenbilder folgten die Prometheusfage, dann Personifikationen der Athene und der Elementargötter Gaa, Okcanos, Uranos und Eros enthalten. Mit Begeisterung machte sich der Künstler an die Anfertigung der Skizzen. Allein noch vor der Vollendung des Hauptbildes war dem Künstler der Aufenthalt in Wien unerträglich geworden. Als Lehrer zwar fand er volle, ja begeisterte Anerkennung; aber vielen unliebbaren Einflüssen des großstädtischen Lebens vermochte die unbewehrte empfindliche Brust des Künstlers keinen Widerstand zu leisten. Unbedeutende lästige Angelegenheiten, die ein Anderer lachend abgefechtelt hätte, zehrten an seiner Stimmung und Arbeitskraft. Entmutigt verließ Feuerbach nach drei Jahren Wien und ging nach Venedig. Dort fehlten er frischen Lebens- und Schaffensmuth zu schöpfen; dort trug er sich mit der Idee zu neuen Bildern; von dort aus sendete er das große Deckengemälde für die Kunstakademie nach Wien, das mittelbar die Ursache seines frühen Todes werden sollte. An keinem feiner Werke hatte der Künstler so viel und intensiv gearbeitet, wie an dem Deckenschmuck der Wiener Kunstakademie; dennoch wurden die kleineren Stücke der Decke abbestellt und das Hauptgemälde „Der Titanenkurz“ fand in Wien nur einen kühlen Achtungserfolg. Nicht lange zuvor hatte Feuerbach eine heftige Gemüthserschütterung erlitten: vier reizende Venezianerinnen, die ihm zu seinem letzten unvollendeten Gemälde, dem „Concert“, als Modelle gedient hatten, waren auf einer nächtlichen Luftfahrt nach dem Lido von einem großen Dampfer überfahren und in den Wellen begraben worden; der neue herbe Schmerz, welchen der Misserfolg seines letzten großen Werkes ihm bereitete, zehrte an dem Leben des unglücklichen Künstlers; am 4. Januar 1880 raffte ihn ein Herzschlag dahin. Feuerbach ist der deutschen Kunst entrissen worden, noch ehe sein Genius die ihm verliehenen hohen Gaben zur vollen Entfaltung hat bringen können; was von ihm geblieben, zeugt für eine immer noch aufstrebende, nirgends bereits nachlassende Kraft. Der Trost bleibt jedoch seinen Freunden: das die Werke, die zu schaffen ihm gegönnt gewesen, weitaus hinreichen, um seinen Namen nicht minder auf die Nachwelt zu bringen, als die Namen der bedeutendsten deutschen Künstler unseres Jahrhunderts.

FRANZ LENBACH.

Dafs die moderne Porträtmalerei die Anfangs so bedenklich aufgetretene Nebenbuhlerchaft, welche ihr vor einem Menschenalter in der Erfindung des Lichtbildes erwachsen war, rasch und vollständig zu befeigen vermochte, ist vornehmlich jenen dünn gefäeten Bildnißmalern zu verdanken, welche gleich *Franz Lenbach* das Schwergewicht ihrer Leistung nicht auf deren äufseren Effect, sondern vielmehr auf die psychologische Erfassung und Verlebendigung der zur Darstellung gebrachten Persönlichkeit legen und deshalb jenen Eindruck unbeflecklicher Wahrheit und Treue hervorbringen, der Jedermann überzeugt, Jedermann wohlthuend berührt. So recht aus dem Grunde des deutschen Volkes ist der Künstler hervorgegangen, welcher heute in der vordersten Reihe der Bildnißmaler aller Nationen steht. Geboren am 15. December 1836 in dem altbayrischen Markt Flecken Schrobenhausen als Sohn eines Maurermeisters, wurde Lenbach für das Bauhandwerk bestimmt und der Ehrgeiz des Vaters hoffte, den Sprössling dereinst als Baumeister zu sehen. Deshalb wurde der Knabe nach Landshut an die Gewerbeschule geschickt, wo er Unterricht im Bauzeichnen erhielt; mächtiger als dieser Unterricht aber regten ihn die Betrachtung der Natur und das Vorbild des Thiermalers *Hofner* an, der zur Sommerszeit nach Schraunhausen zu kommen pflegte, um daselbst Studien zu machen. Der Knabe begann fleißig nach der Natur zu zeichnen und frühzeitig schon entwickelte er ein besonderes Geschick im Treffen. Trotz der unverkennbaren großen Begabung seines Sohnes hielt Vater Lenbach die Porträtmalerei für ein zu unsicheres Brod und bestand darauf, dafs der Junge das Maurerhandwerk tüchtig erlerne, bevor er ihn nach Augsburg auf die polytechnische Schule schickte. In der alten Reichsstadt interessirte sich Lenbach weit mehr für die dortige Galerie, als für sein Fachstudium; der Tod seines Vaters räumte auch das letzte Hinderniß weg, welches dieser Änderung der Berufswahl entgegenstand. Er ging 1855 nach München, um sich an der dortigen Akademie fortzubilden, wurde mit *Piloly* bekannt, und durfte, kaum zwanzig Jahre alt, seinen Lehrer nach Rom begleiten.

Anfangs schien Lenbach sich der Genremalerei zuwenden zu wollen; ein auf einer blühenden Wiese ruhender „Hirtknabe“, wovon die *Galerie Schack* eine Wiederholung besitzt, und ein bäuerliches Genrebild „Gebet während des Gewitters“, bezeichnen den Beginn seiner Künstlerlaufbahn. Aus Rom brachte Lenbach, aufser einigen Costümfstudien, eine Ansicht des Forums nach Haufe, welche ihm den Vorwurf zuzog, dafs er „mit Koth male und mit Tinte schatire“. Lenbach liefs sich jedoch dadurch an seinem Principe rücksichtsloser, ungeschminkter Wiedergabe der Natur nicht im Geringsten irre machen; er übertrug daselbe vielmehr auch auf das Porträt. Aber gleich gegen das erste Werk dieser Art, das Bildniß eines in München sehr bekannten Arztes, erhabenen Künstlers und Publikums ein gewaltiges Geschrei und Lenbach befand sich in einer nichts weniger als beneidenswerthen Lage, als er mit *Böcklin* und Reinhold *Begas* an die neu errichtete Kunstschule

in Weimar berufen ward. Dafs er dort so wenig Wurzel fassen konnte wie *Böcklin*, erscheint fast selbstverständlich; schon im zweiten Jahre seines dortigen Aufenthaltes erwachte in ihm immer heftiger der Wunsch, sich von seiner unbefriedigenden Lehrthätigkeit zu befreien und den Spuren der alten Kunst nachzugehen. Lenbach kehrte nach München zurück und fand an dem Grafen *Schack* einen Beschützer, der ihm die Mittel zu einer Kunstreise nach Italien gegen die Verpflichtung gewährte, eine Anzahl Copien nach Bildern alter Meister anzufertigen. Diese Verbindung des idealgefinnten, kunstbegeisterten Dichters mit dem aus tiefer Analyse und Kritik heraus neu und selbständig gestaltenden Künstler wurde nicht blofs entscheidend für die Laufbahn des letzteren, sondern förderte auch wesentlich die Anlage der *Galerie Schack*, welche gerade den herrlichen Lenbach'schen Copien nach alten Meistern einen Theil ihrer Anziehungskraft verdankt.

Bezeichnend für den angeborenen Beruf Lenbach's zum Bildnißmaler erscheint uns, dafs er auch bei seinen Arbeiten nach alten Meistern sich vorzugsweise dem Porträt zugewendet hat, obgleich Graf *Schack* ursprünglich an nichts weniger als an eine solche Bevorzugung des Porträts dachte. Die Aufträge des Grafen *Schack* fesselten den Künstler durch nahezu drei Jahre an Italien, namentlich an Rom und Florenz; in beiden Städten brachte er abwechselnd die Zeit von 1863 bis 1866 zu und machte nur gelegentlich Ausflüge nach anderen italienischen Städten, sowie nach München. Im Herbst 1867 reiste er mit dem Maler Ernst von *Liphart* nach Madrid und blieb dort ein halbes Jahr, im Mai 1868 suchte Graf *Schack* die beiden Künstler dort auf und machte mit ihnen eine Reise durch Andalusien nach Granada. Die *Galerie Schack* verdankt dieser Reise die Ansicht der Alhambra von San Nicolaus aus, den Blick auf die Vega von Granada von der „Torre de las Infantas“ und die Vedute „Tocador de la Reina auf der Alhambra“. Diese Bilder bekunden, welche trefflicher Landschaftler Lenbach geworden wäre, wenn er die Studien seiner Jugendzeit auf diesem Gebiete fortgesetzt hätte. Auch während seiner Reisen hatte Lenbach den Griffel des Porträtirten nicht ganz aus der Hand gelegt. Sein eigenes Bildniß in der *Galerie Schack*, verschiedene Bildnisse des Grafen, den Lenbach mehrmals, und zwar in immer neuer bedeutender Auffassung gemalt hat, und mehrere in Italien und Spanien angefertigte Porträts erregten Aufsehen; auf der Pariser Weltausstellung 1867 verschafften sie dem Künstler eine Medaille. Von einem der schönsten weiblichen Bildnisse aus jener Zeit, von dem der Gattin des Dichters *Heyse*, besitzt die *Galerie Schack* die von uns reproducirte Wiederholung. Mit gleich charakteristischer Wahrheit sind die drei männlichen Bildnisse und Studien aus jener Zeit behandelt, welche die *Galerie Schack* besitzt; das bedeutendste unter denselben ist die von uns reproducirte Studie eines Franziskanermonches, dessen Vorbild der Künstler nur in Spanien aufgefunden haben kann.

Dem Jahrzehent von 1870 bis 1880, das der Künstler grösstentheils in München zubrachte, entlammt eine grosse Anzahl von Bildnissen, die ihren Urheber als einen der hervorragendsten Meister der ganzen modernen Porträtkunst beglaubigen. Auf der Wiener Weltausstellung von 1873 wurde er nicht minder anerkannt und gefeiert, als auf der Pariser von 1878.

Der ungemaine Reiz der Lenbach'schen Bildnisse beruht auf ihrem geistigen Gehalte; der philosophisch angelegte Künstler, der mit jenem tiefen psychologischen Blick ausgerüstet erscheint, den unter den Alten vornehmlich *Velasquez* besaßen, entreißt jeder Person, die er zu schildern unternimmt, das psychische Geheimniß ihrer Individualität und drückt es deutlich im Abbilde aus, wie etwa ein Anatom das Herz einer Leiche auf den Secirisch sichtbar hinlegt. Gegenüber dem psychologischen Gehalte der Lenbach'schen Bildnisse, der sich äußerlich auch dadurch erkennbar macht, dafs der Künstler auf die Wiedergabe des Kopfes seine Sorgfalt beschränkt und den Rest der Figur nur nebenher abthut, ist seine an alte Meister, in erster Linie an *Rembrandt*, sich anlehende Malweise nebenfachlich; soweit das Ausdrucksvermögen des Pinsels reicht, ist Lenbach desselben Herr. Eine Ikonographie dieses Porträtirten, nach Art der *van Dyck's*, würde von nicht geringem Interesse sein, da das gegenwärtig bereits so zahlreiche Werk Lenbach's eine Reihe unserer bedeutendsten Zeitgenossen auf allen Gebieten des geistigen Schaffens und des Wirkens in den hervorragendsten staatlichen Stellungen umfaßt.

LUDWIG VON HAGN.

Von den feinen, mit geschmackvoller Eleganz behandelten Darstellungen aus dem Gebiete des höheren Genre, die *Ludwig von Hagn* geliefert hat, besitzt die *Galerie Schack* zwei anmuthige, in die Zeit der italienischen Renaissance versetzte Conversationsstücke, welche Männer und Frauen von hoher gesellschaftlicher Stellung und Bildung in behaglicher, durch Musik belebter Unterhaltung, mitten in prächtigen italienischen Gärten zeigen. Der Künstler ist am 23. November 1820 in München zur Welt gekommen und wurde dort im Cadettencorps erzogen, liefs sich jedoch, bei seiner geringen Neigung für die militärische Laufbahn, bestimmen, 1841 die Münchener Kunstakademie zu beziehen. Dort benützte er die Vorbilder der niederländischen Genremaler zu selbständigem Studium und erwarb sich nebenbei mit Stift und Pinsel seinen Lebens-

unterhält. Endlich war es ihm 1847 möglich, nach Antwerpen zu gehen und dann nach Brüssel. Von dort begab sich von Hagn 1851 nach Berlin, wo *Mense's* Arbeiten und der Besuch der Schlösser von Potsdam und Sanssouci ihn zur Cultivirung des Rococo-Genre veranlaßten. Großen Einfluß auf seine Ausbildung hatte ein fast dreijähriger Aufenthalt in Paris, von 1853 bis 1865, worauf von Hagn in München seinen bleibenden Wohnsitz nahm, den er feither nur durch einen zweijährigen Aufenthalt in Rom, von 1863 bis 1865, wie durch häufige Ausflüge in verschiedene Kunststädte unterbrach. Seit nahezu vier Jahrzehnten ist von Hagn in anregendem Verkehr mit den hervorragendsten Kunstgenossen verschiedener Länder und verschiedener Richtungen; auch sein glückliches häusliches Leben und die vielen erfrischenden Reisen haben dazu beigetragen, seiner Production das Gepräge heiterer Auffassung und anmuthiger Gestaltung des Lebens zu verleihen. Der Künstler, der seit 1867 der Münchener Kunstakademie als Mitglied angehört, ist noch immer in voller Production begriffen.

KARL SPITZWEG.

Mit einigen seiner besten Bilder ist in der *Galerie Schack* ein Münchener Meister des humoristischen Genre, *Karl Spitzweg*, vertreten. Da finden wir zunächst den gemüthlich komischen „Hypochonder“, einen echten kleinädtlichen Philister, der früh Morgens aus dem Fenster seiner Dachkammer bedächtigt nach dem Wetter auslugt und einen mitleidigen Blick nach dem Stübchen einer Nachbarin wirft, aus welchem ein schwacher Lichtschimmer dringt und andeutet, daß das arme Geschöpf die Nacht hindurch hat arbeiten müssen. Nicht minder ansprechend ist der „Abschied“ eines jungen Mannes, der sich, trotz ungeduldigen Drängens des Postillons, nicht vom Halbe seiner Braut losmachen kann. Ein romantischer und dabei höchst komischer Zug zeichnet die „Serenade“ aus, welche in *Roffini's* „Barbier von Sevilla“ der junge Graf Almaviva seiner Schönen darbringt. Die charakteristische Behaglichkeit und stille Freude am Dasein ist im „Türkischen Kaffeehaus“ ausgeprägt, das der Künstler prächtig geschildert hat, ohne je den Orient gesehen zu haben. Die tiefe Naturempfindung Spitzweg's hinwieder tritt im „Einfiedler“ zu Tage. Karl Spitzweg, geboren am 5. Februar 1808, war Anfangs Pharmaceut, fand sich jedoch nach dem Universitäts-Examen durch Kränklichkeit bewogen, dieses Fach mit der Kunst zu vertauschen. Seit 1836 beschäfigte er sich vorwiegend mit Landschaftsmalerei, lieferte dann eine Reihe launiger Zeichnungen für die „Fliegenden Blätter“ und fing 1842 an, sich gänzlich dem Genre zu widmen. Gleich seine ersten humoristischen Szenen, wie der „Sonntagsjäger“ aus dem Jahre 1844, fanden großen Anklang und feither hat Spitzweg eine bedeutende Anzahl von gemüth- und humorvollen Bildern hervorgebracht. Viele seiner Darstellungen kann man nicht ansehen, ohne herzlich aufzulachen; andere dagegen berühren durch den Ausdruck eines tiefen reinen Gemüthes höchst wohlthunend. Die Zahl der Bilder Spitzweg's ist eine sehr beträchtliche; Kraft und Lust zum Schaffen sind ihm glücklicherweise noch im Greisenalter treu geblieben und bis zu seinem 1885 eingetretenen Tode hat er Pinsel und Palette nicht aus der Hand gelegt.

KARL ROTTMANN.

Obzwar die deutsche Landschaftsmalerei der Gegenwart, insbesondere die der Münchener Schule, so wenig der Richtung gefolgt ist, welche der bedeutendste neuere Landschaftsmaler, *Karl Rottmann*, mit ungenügendem Erfolge zur Geltung gebracht hat, so gehört das Schaffen Rottmann's in München doch zu den bedeutungsvollsten Momenten jener merkwürdigen Kunstbewegung, die König *Ludwig* in seiner Hauptstadt hervorzurufen und im verhältnißmäßig kurzen Zeitraume eines Menschenalters zu so gewaltiger, bis in die Gegenwart fortzeugender Fülle der Kraft emporzubringen verstanden hat. Die Begabung des 1798 in Handfuchsheim bei Heidelberg geborenen Künstlers scheint ererbte gewesen zu sein. Schon im Alter von siebzehn Jahren auf seinen Lebensunterhalt bedacht, malte Rottmann Ansichten des Heidelberger Schlosses und der Umgebung für die zahlreichen Fremden. Er liefs aber die dortige Landschaftsmalerei, welche damals *Wagonbauer* und *Dorner* in rein naturalistischer Richtung vertraten, ganz unbeachtet. Er arbeitete in mächtiger, breiter Behandlung auf große Wirkung und intensive Stimmung des Naturbildes hin und schon zwei Jahre nach seiner Ankunft in München stand er in der Reihe der dortigen Kunstgrößen, welche damals den Kunstverein gründeten. Einen äußerst heilsamen Einfluß auf die Production Rottmann's übte die 1826 unternommene erstmalige Studienreise nach Italien aus. König *Ludwig* brachte eine Anzahl seiner italienischen Bilder an sich und ward durch seine Skizzen angeregt, die neuerbauten Arcaden des Hofgartens zu München durch Rottmann mit einer Reihe südlicher Landschaften auszumücken zu lassen. Obwohl der Künstler dabei durch die Diktiven des Königs beschränkt war und erst im Verlaufe der Arbeit der ihm ganz

ungewohnter Technik des Malens al fresco einigermaßen Herr wurde, war der Eindruck, den die Fresken selbst vor ihrer recht gelungenen Restauration im Jahre 1875 hervorbrachten, ein wahrhaft monumentaler. Ihr Eindruck auf die damaligen Münchener Landschaftler war ungeheuer. Schon in dem folgenden Jahre wurde dem Künstler eine neue, noch schwierigere Aufgabe übertragen. Die Wahl seines Sohnes zum Könige von Griechenland und seine eigene Reise in das klaffende Land hatten in dem Könige den Gedanken wachgerufen, den unteren Arkadengang im Hofgarten durch eine Reihe griechischer Landschaften schmücken zu lassen. Rottmann begab sich 1834 nach Griechenland und hielt sich dort nahezu zwei Jahre auf; die anderthalb Jahrzehnte künstlerischen Schaffens, welche ihm nach seiner Heimkehr gegönnt waren, sind zum größten Theile mit der Verarbeitung der zahllosen Motive ausgefüllt, die er aus Griechenland mitgebracht hatte. In impofantester Vereinigung lernt man Rottmann's griechische Landschaften in der Neuen Pinakothek zu München kennen, wo sie in einem eigenen Saale unter einer eigenthümlichen, ihrer Wirkung nicht ganz zufügenden Beleuchtung zu sehen sind. Sie bekunden am klarsten die erstaunliche Fähigkeit des Künstlers, das Wesentliche eines Landschaftsbildes frei von allen Zufälligkeiten desselben so prägnant darzustellen, daß das Abbild die Natur an innerer Wahrheit zu überbieten scheint. Dem Künstler war kein glückliches Ende beschieden. Ein hartnäckiges Augenübel machte ihn zur Ausübung der geliebten Kunst unfähig und erfüllte ihn mit Selbstmordgedanken; am 7. Juli 1850 erliefte ihn der Tod von seinen seelischen und körperlichen Leiden. Durch das, was Rottmann in München geschaffen, hat er seinen Namen für alle Zeiten der Nachwelt überliefert.

RUDOLF FRIEDRICH HENNEBERG.

Verhältnißmäßig spät und unter Umständen, welche ein minder starkes Talent kaum hätten zur vollen Entwicklung und zu hervorragenden Leistungen gelangen lassen, hat sich *Rudolf Friedrich Henneberg* zur Künstlerlaufbahn durchgearbeitet. Am 13. September 1825 zu Braunschweig geboren, wurde er für den Staatsdienst bestimmt und prakticirte 1849 bei dem Stadtgerichte seiner Vaterstadt, bis er sich 1850 nach Antwerpen begab, um dort Malerstudien zu machen. Nach zweijährigem Aufenthalte in der Scheidefladt ging er nach Paris und errang 1856 mit dem „Wilden Jäger“ eine goldene Medaille. Eine etwas kleinere Wiederholung dieses Gemäldes, das für die ganze künftige Richtung Henneberg's charakteristisch erscheint, befindet sich in der *Galerie Schack*, deren Besitzer mit dem Künstler innig befreundet war. Ein nicht ganz ebenbürtiger Wurf Henneberg's war seine 1860 gemalte Illustration zu *Schiller's* Novelle „Der Verbrecher aus verlorener Ehre“, gegenwärtig in der Berliner National-Galerie. Im folgenden Jahre, 1861, begab sich der Künstler über Venedig nach Rom, blieb in Neapel und Florenz durch längere Zeit, besuchte abermals Paris und ging hierauf nach München, wo er für zwei Jahre seinen Aufenthalt nahm. In der Isarstadt begann Henneberg die Composition jenes Gemäldes, welches seinen Namen allgemein bekannt machen sollte: „Die Jagd nach dem Glück“. An diesem seinem Hauptbilde, welches jener Geist düsterer, mittelalterlicher Romantik umweht, der sich in den „Todtentänzen“ offenbart, obzwar ihn ein Hauch moderner Schönheitsempfindung mildert, hat der Künstler jahrelang gearbeitet; es wurde gleich nach seiner Vollendung für die Berliner Nationalgalerie angekauft und trug dem Künstler eine goldene Medaille in Berlin, sowie auf der Wiener Weltausstellung 1873 ein. Leider verlief Henneberg die Bahn, die er mit dem „Wilden Jäger“ betreten hatte, und auf welcher er zur „Jagd nach dem Glück“ gelangt war; die patriotischen Phantasien, zu welchen ihn die gewaltigen Ereignisse des deutschen Krieges begeisterten und die er von 1870—1873 als Wandgemälde in der Villa *Warschauer* zu Charlottenburg ausführte, reichten an den künstlerischen Werth seiner erwähnten Hauptbilder keineswegs heran. Im Jahre 1873 zwang anlaufende Kränklichkeit den Künstler, in Italien seinen Aufenthalt zu nehmen; dort fristete er durch zwei Jahre ein trauriges, kraftloses Dasein und kehrte im Frühjahr 1876, als er das Herannahen der Auflösung fühlte, in seine Vaterstadt zurück, um ruhig den befreienden Tod zu erwarten, der bis zum 14. September 1876 auf sich warten ließ. Als 1877 Henneberg's gesamter Nachlaß in der Berliner Nationalgalerie ausgestellt war, mußte man im Angesichte so mancher schöner Compositionen und vielerprechender Entwürfe tief bedauern, daß dieser edle, durch und durch deutsche Geist in dem Augenblicke zertrübt ward, wo er begonnen hatte, die ihm durch Verläumdiffe der Jugendzeit im Wege gestandenen technischen Schwierigkeiten zu benehmen, sowie sein eigentliches Wesen voll und rein auszusprechen.

EDUARD SCHLEICH.

Die Richtung, welche die deutsche Landschaftsmalerei der Gegenwart verfolgt, hat kein Künstler in dem Maße begründet, wie *Eduard Schleich*. Zu Harbach bei Landshut 1812 geboren, besuchte er zunächst die Münchener Kunstakademie und warf sich, kaum zwanzig Jahre alt, selbständig auf die Landschaftsmalerei. Im Wesentlichen blieb er Autodidact, eine eigenartige Richtung beginnt nach 1848, nachdem er mit einigen Pariser Bildern aus dem Bereiche des „Payfrage intime“ bekannt geworden war. Doch wäre es irrig, Schleich den französischen Intimiten schlechtweg beizuzählen. Ohne Frage wird Schleich von *Rouffeu* und den späteren Intimiten an Schwung der Phantasie, an Mannigfaltigkeit der Vorwürfe, an Kühnheit der Conception und Reichthum der Palette übertroffen; sicherlich aber steht er ihnen an Tiefe der Empfindung und an Intensität der Stimmung, welche bei ihm oft eine düstere, mitunter aber eine süße Schwermuth, selten aber ungebrochene Heiterkeit ausdrückt, ebenso wenig nach, wie hinsichtlich der freien, energischen Pinselführung und der coloristischen Begabung. Obgleich Schleich auf seinen Studienreisen Italien, Frankreich, Norddeutschland und die Niederlande durchstreift hat, ist er in der Wahl seiner Motive doch dem Flachlande in der Nähe München's allezeit treu geblieben. In der *Galerie Schack* ist er insofern glücklich repräsentirt, als seine „Alpe im hinteren Zillerthal“ und das Nachstück „Venedig bei Mondschein“ mit Meisterhaft Vorwürfe behandeln, die der Künstler gewählt hat, während die „Ansicht des Starnberger See's“ zu seinen schönsten und am meisten charakteristischen Landschaftsbildern zählt. Doch übten seine Production und der Rath, den er aufstrebenden jungen Künstlern mit großer Bereitwilligkeit zu ertheilen pflegte, auf die Münchener Landschaftler den nachhaltigsten Einfluß aus, welcher noch lange nicht erloschen ist.

LOUIS NEUBERT.

Obgleich seit Jahren in München schaffend, wo er auch jene Eindrücke empfangen hat, die für seine Richtung bestimmend geworden sind, kann *Louis Neubert* doch nicht zur Schule der Münchener Landschaftler gerechnet werden. In Leipzig 1846 geboren, machte er unter *Preller*, dann an der Kunstakademie zu Weimar seine Studien. Gelegentlich einer Reise nach München, 1872, sah er in der *Galerie Schack* zuerst Bilder von *Böcklin* und der „Eindruck dieser poetischen, phantasievollen Kunstwerke mit ihren enträumten Motiven und ihrer eigenartigen Naturanschauung“ war, wie Neubert selbst erzählt, ein so mächtiger, daß er beschloß, in München zu bleiben und die Landschaften *Böcklin's* zum Vorbilde seiner Production zu nehmen. Seither hat Neubert seinen Aufenthalt in München nur durch Studienreisen nach Frankreich und Italien unterbrochen. Gleich sein erstes großes Bild: die in der *Galerie Schack* befindliche „Italienische Landschaft“ läßt, neben Spuren des *Preller'schen* Stiles, den Einfluß *Böcklin's* deutlich wahrnehmen. Auf dem Wege, den Neubert mit diesem Gemälde betreten, ist er seither rüstig weiter gewandelt, wie seine drei Bilder: „Abendstimmung“, „An der französischen Küste“ und „Norddeutsche Landschaft“ auf der Nürnberger Ausstellung 1882 deutlich bekundet haben; dieser Weg dürfte den noch jungen Künstler ohne allen Zweifel zu einer angefahrenen Stellung in der deutschen Landschaftsmalerei führen.









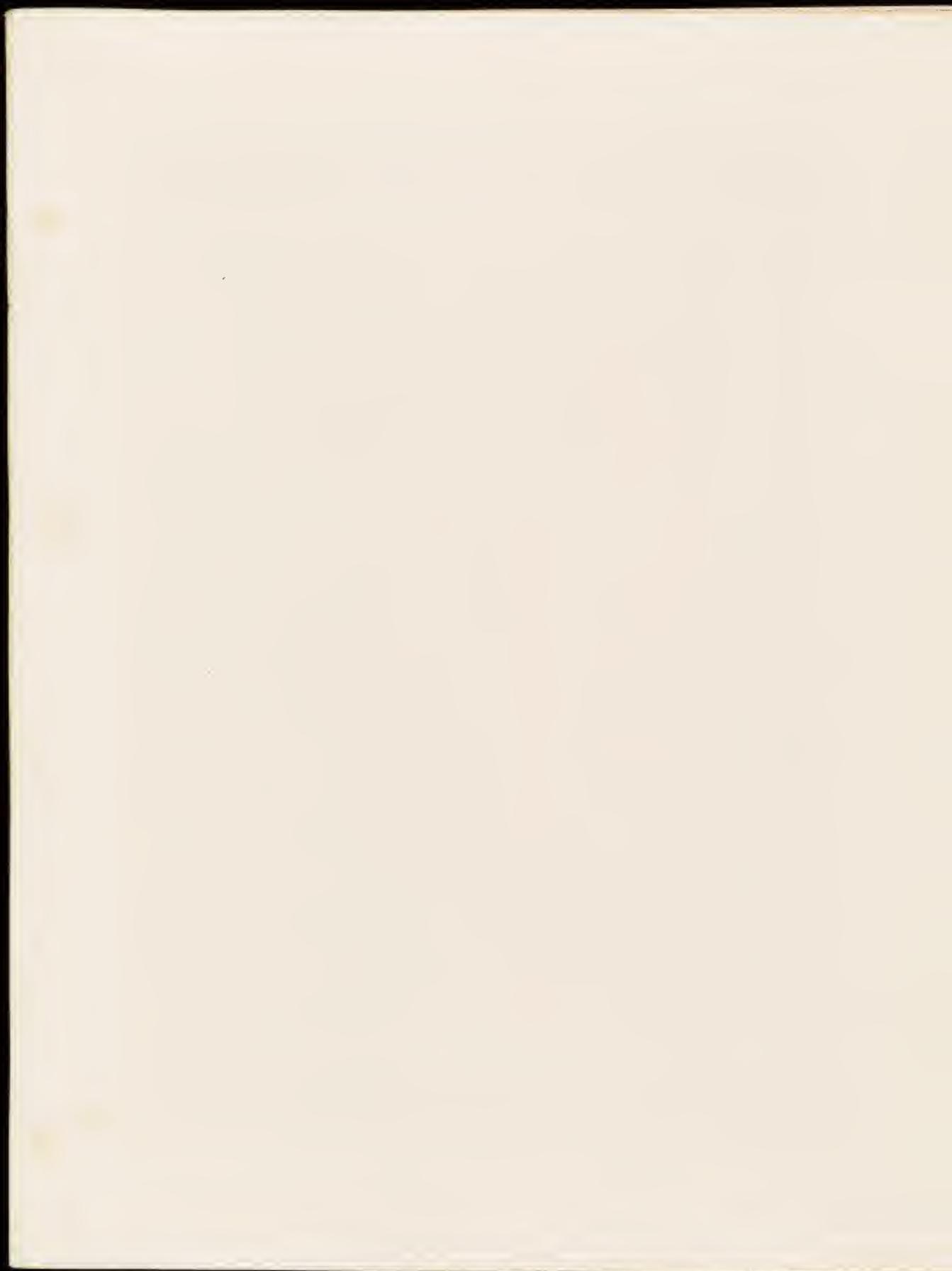


THE WIFE OF THE WEAVER



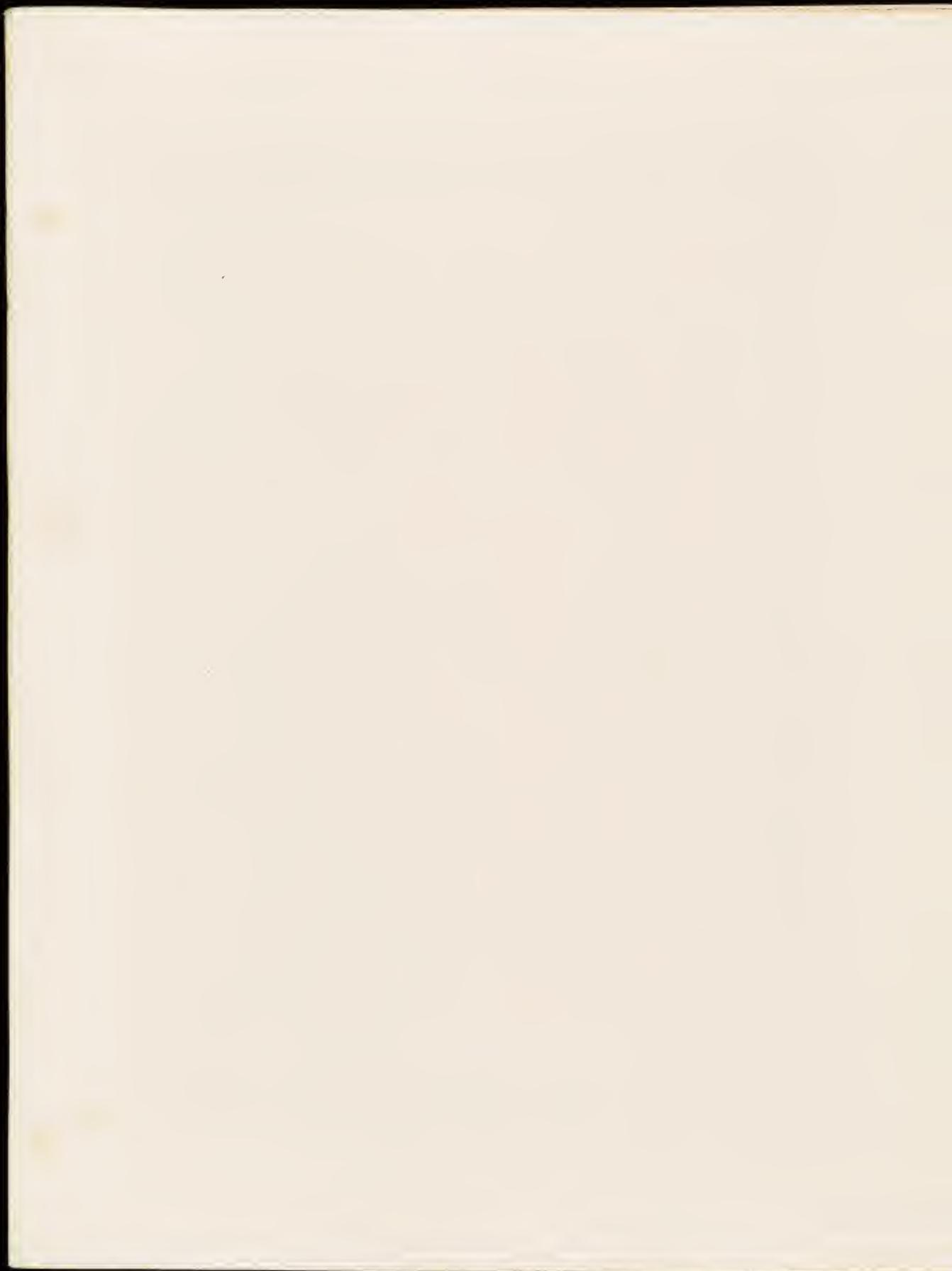


VIEW OF THE BAY

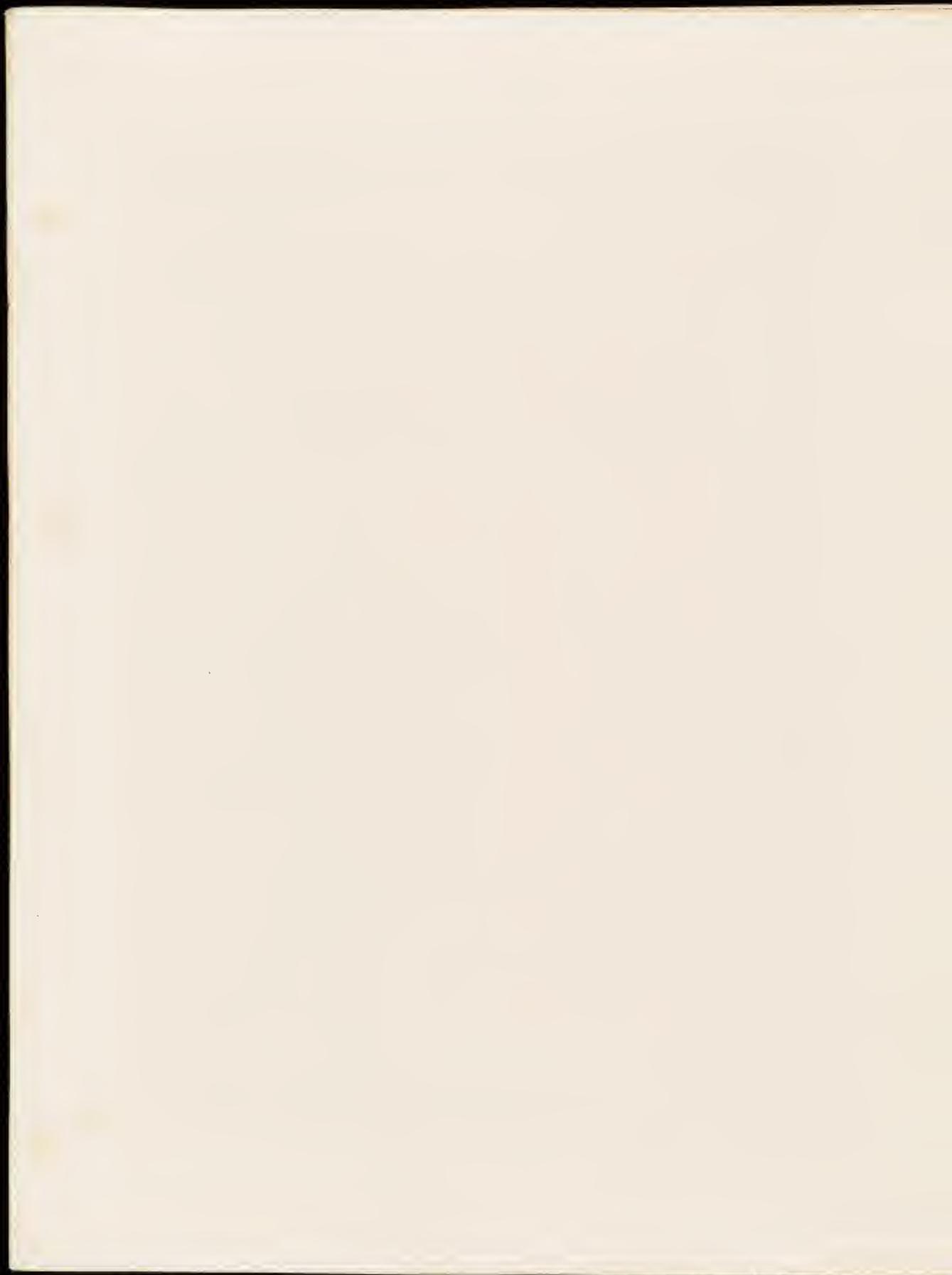


THE TEMPLE OF VESTA



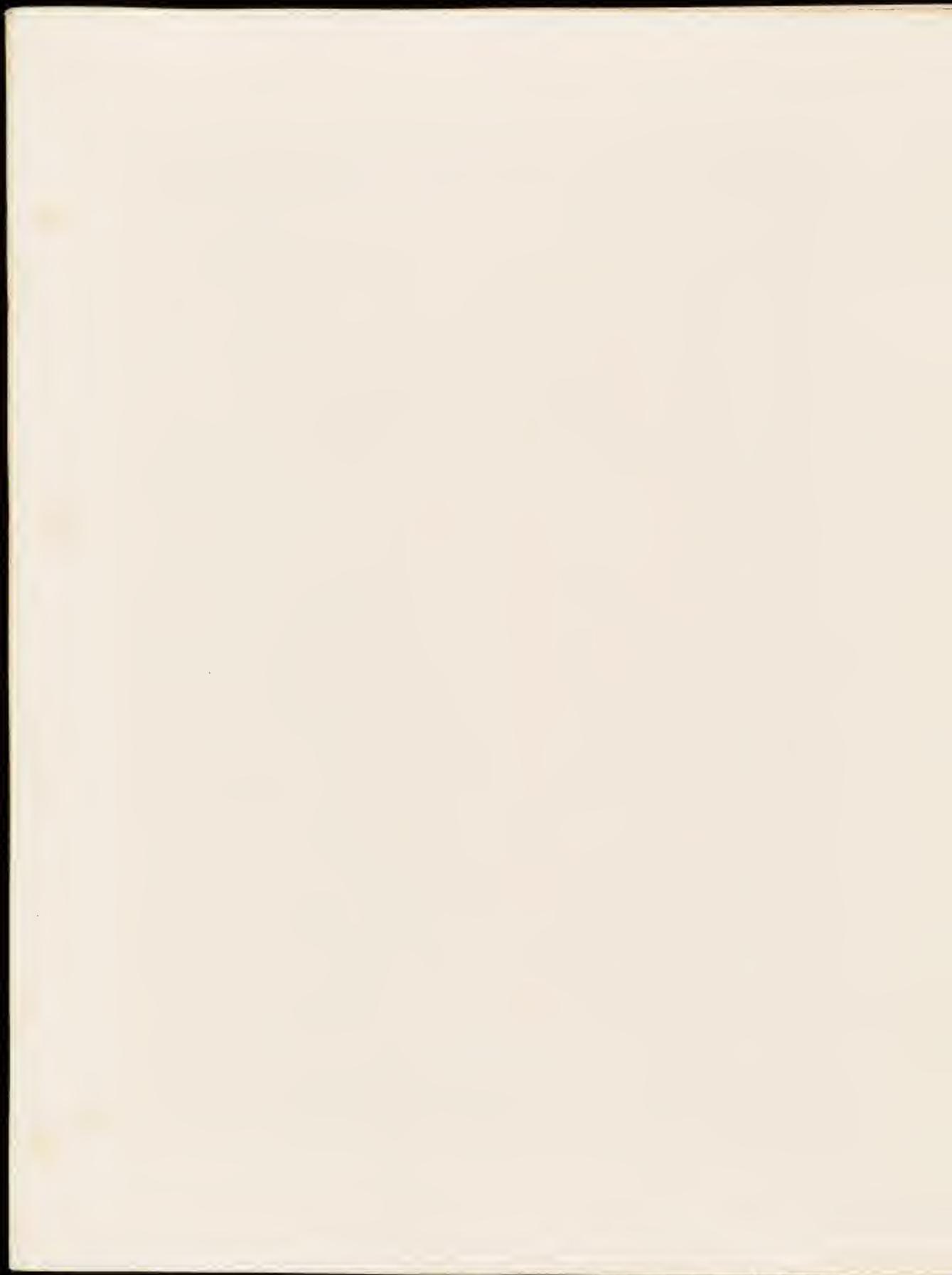






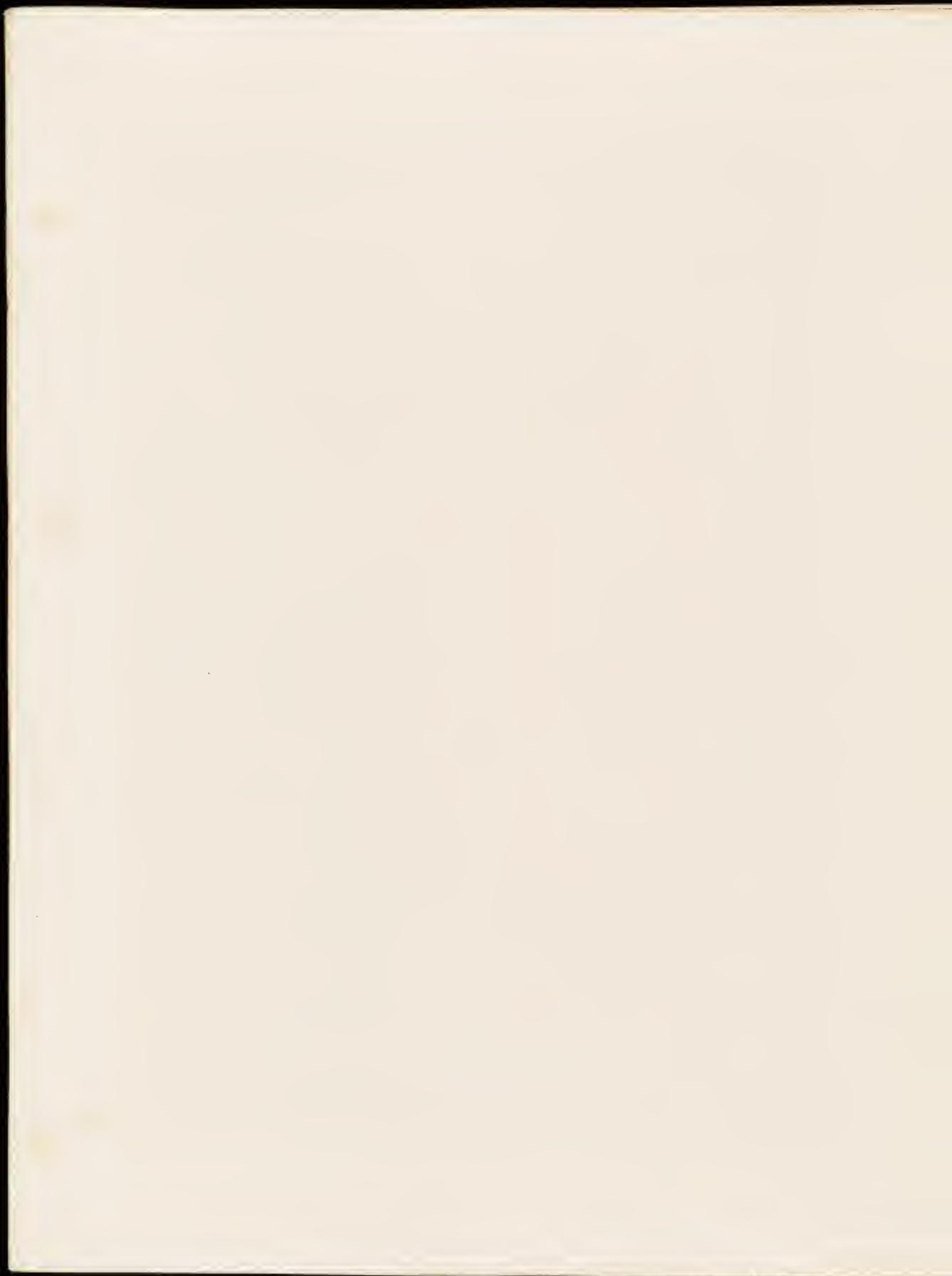
OFFICERS' AVENUE





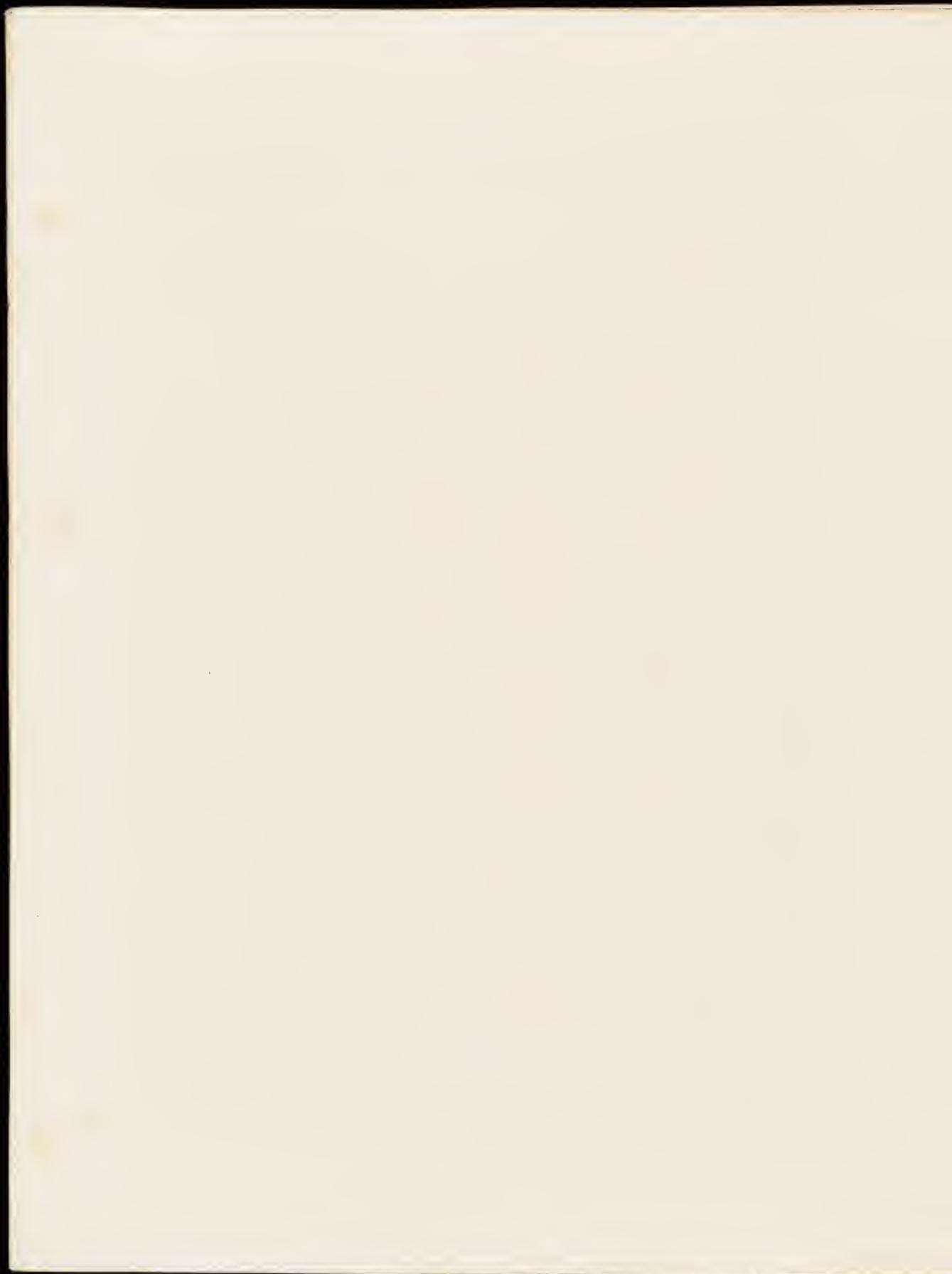


VIEW OF RIVER VALLEY

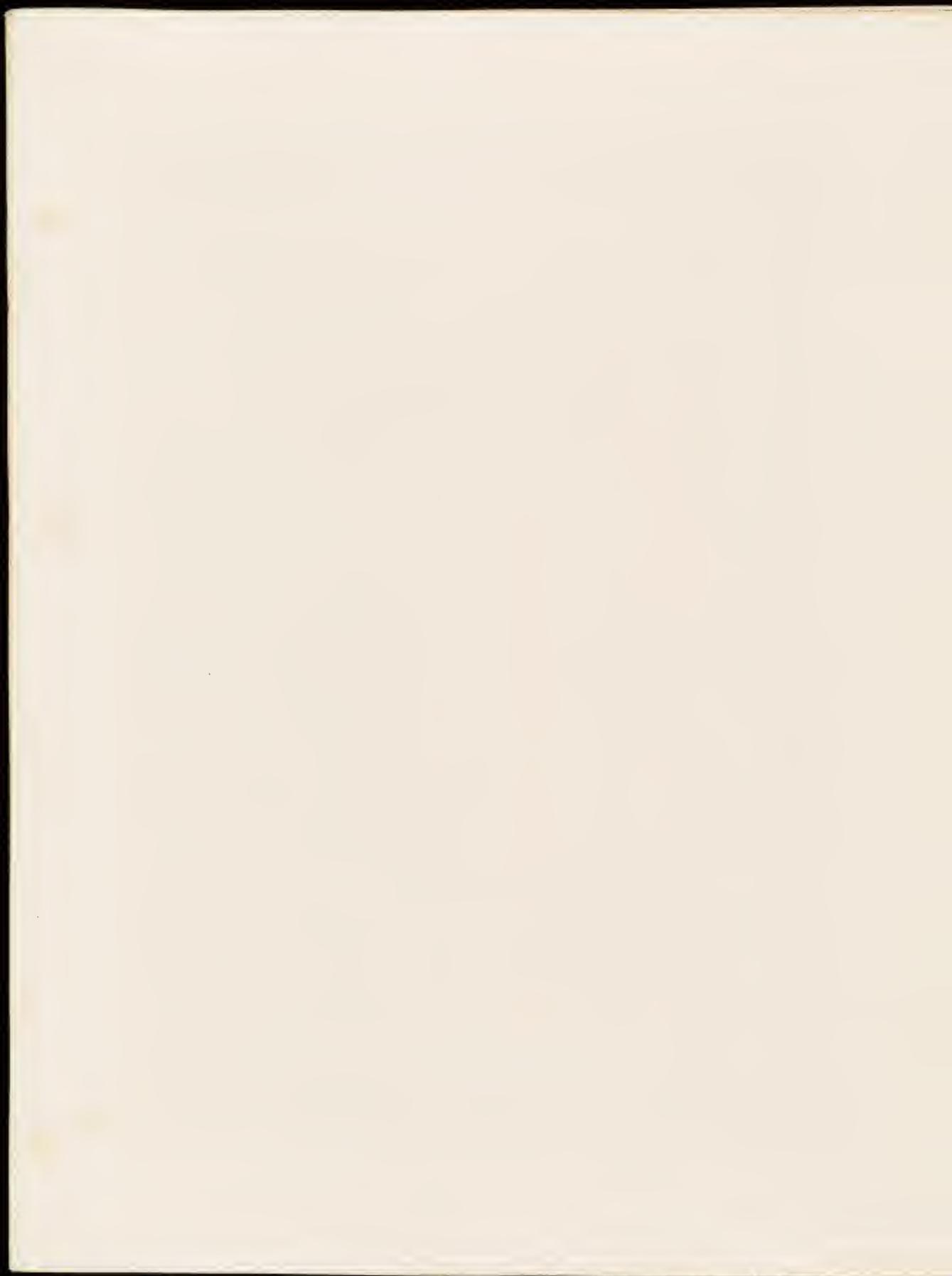




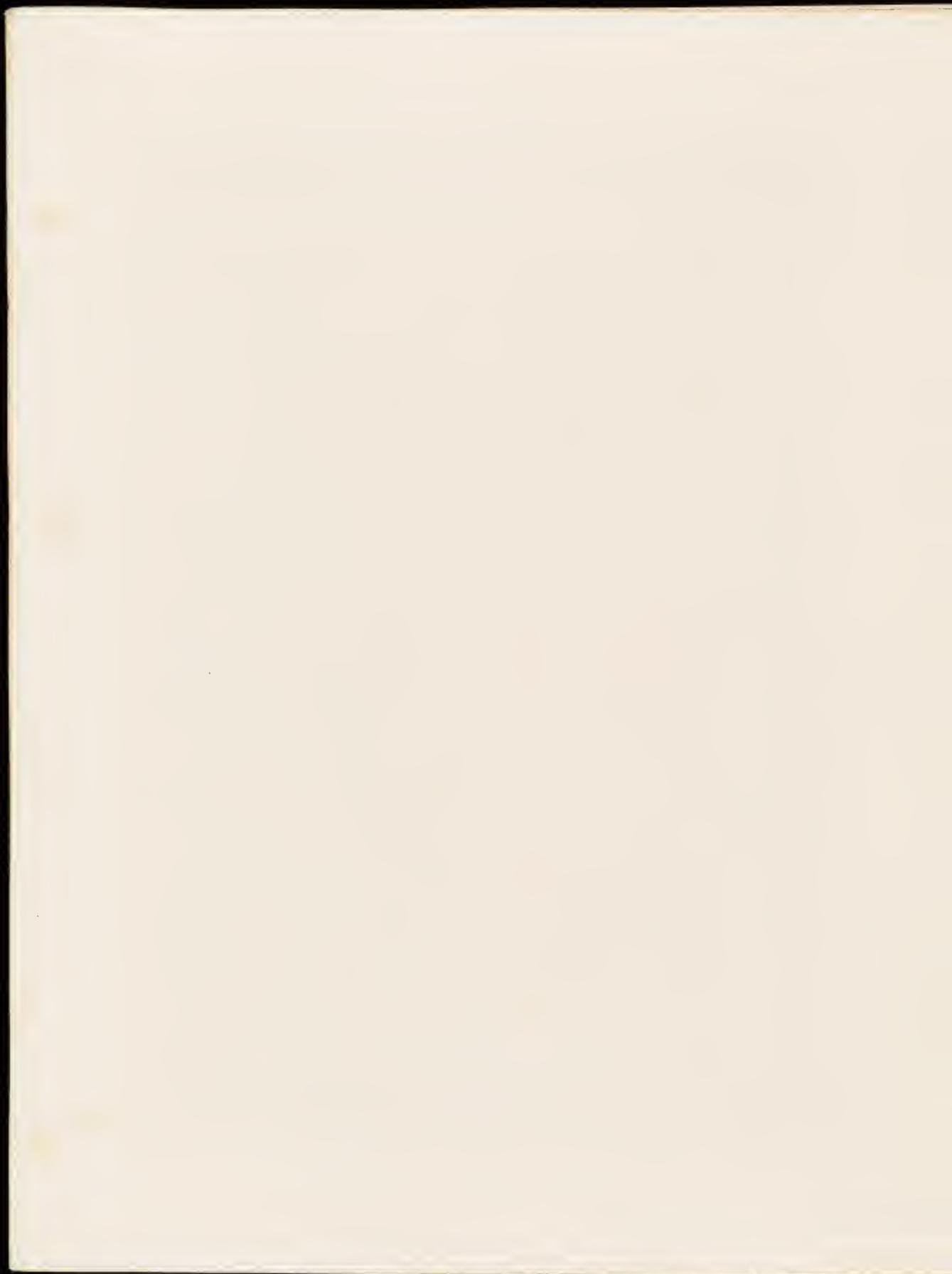
THE ALPINE CLIMBER.



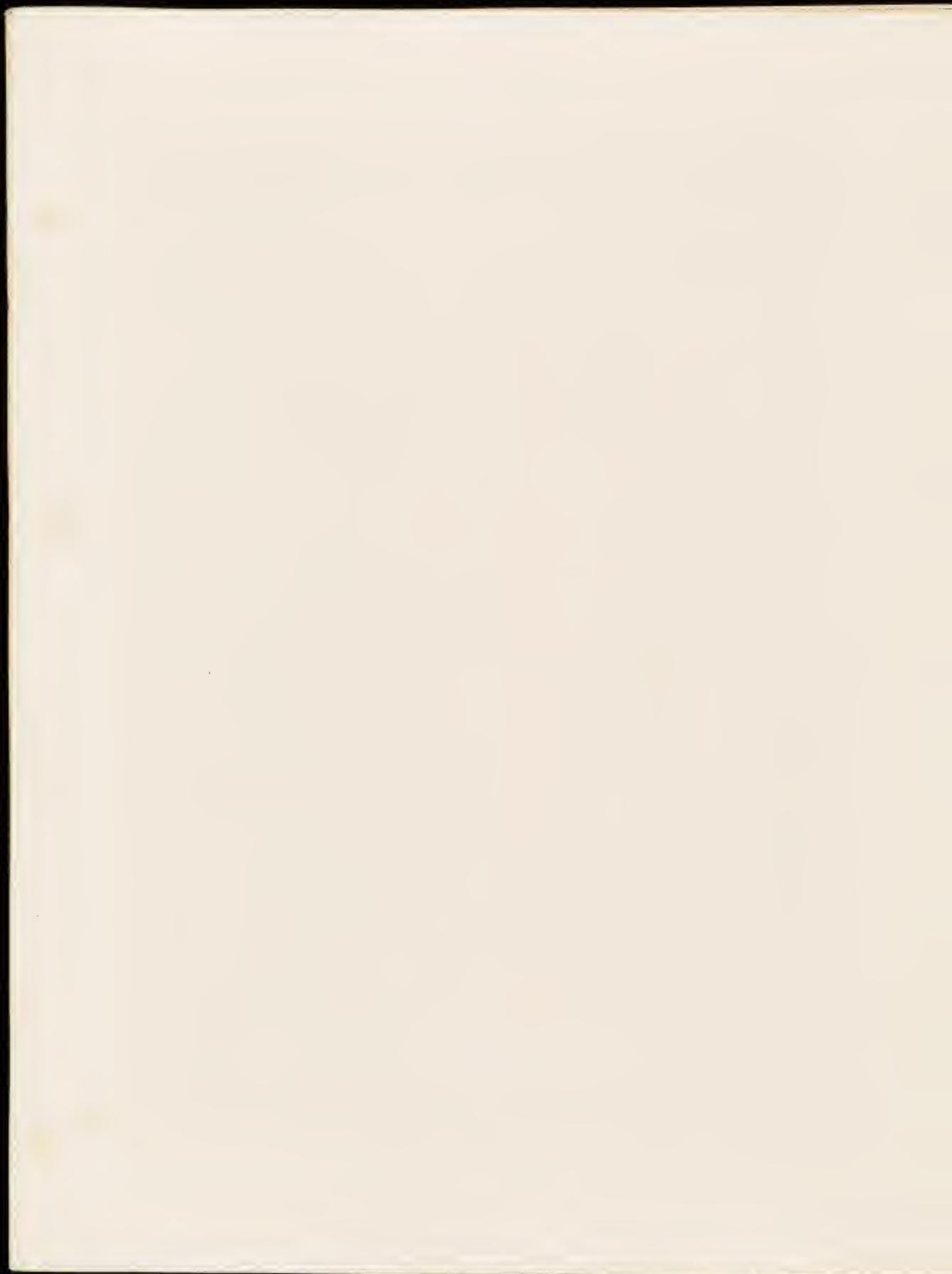












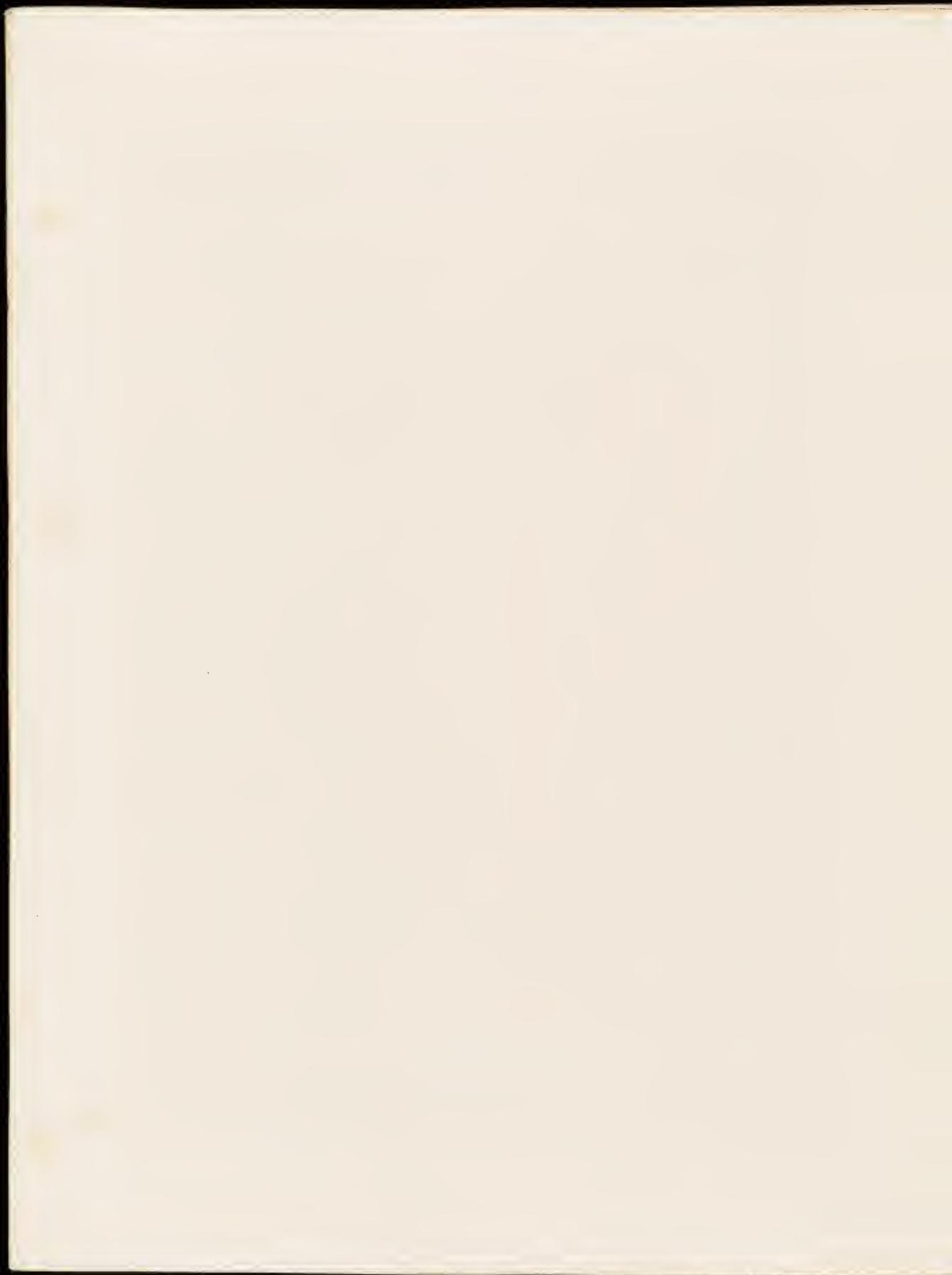


GLAUCIDES RINDZE CONCEPT.

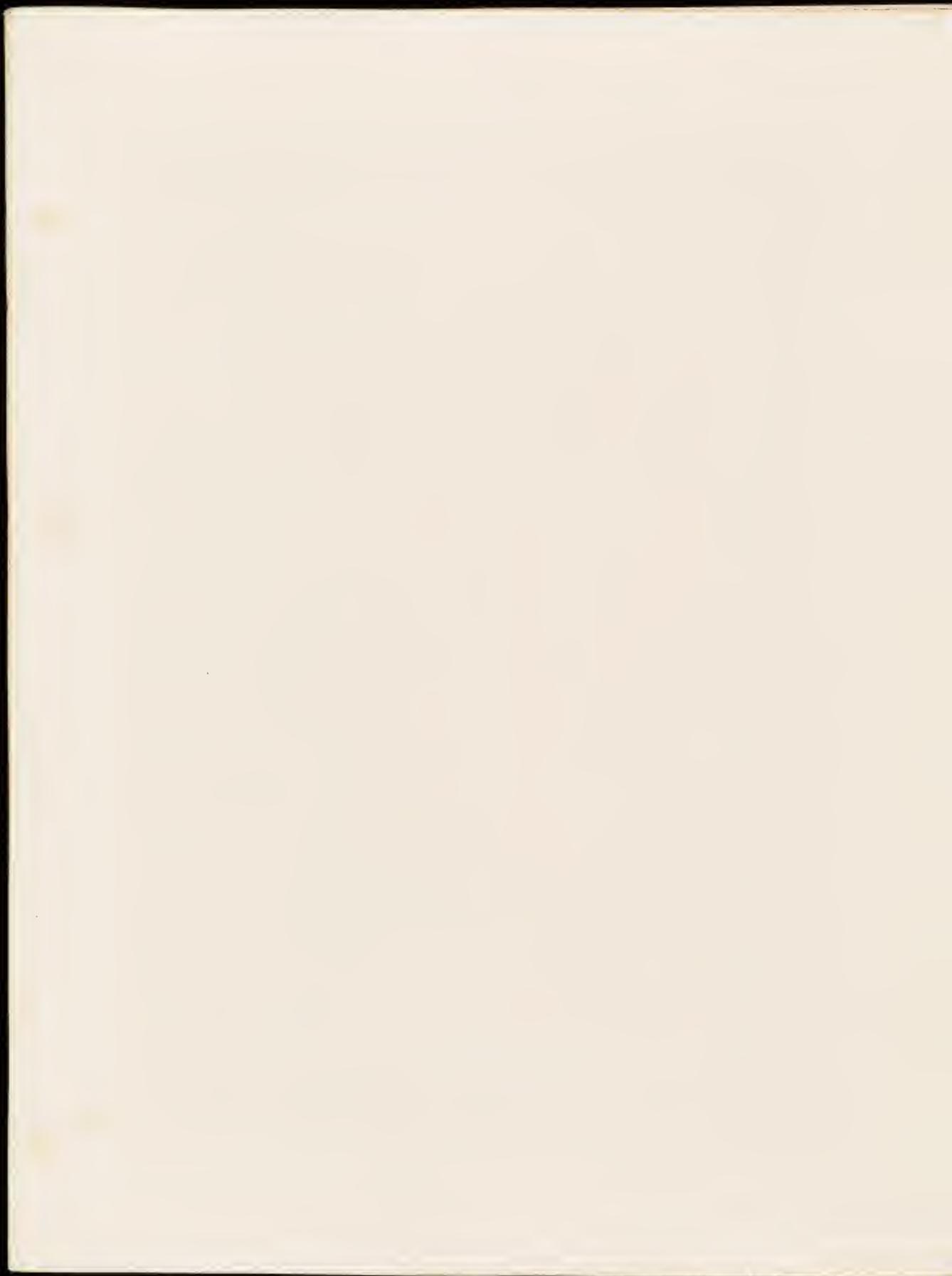




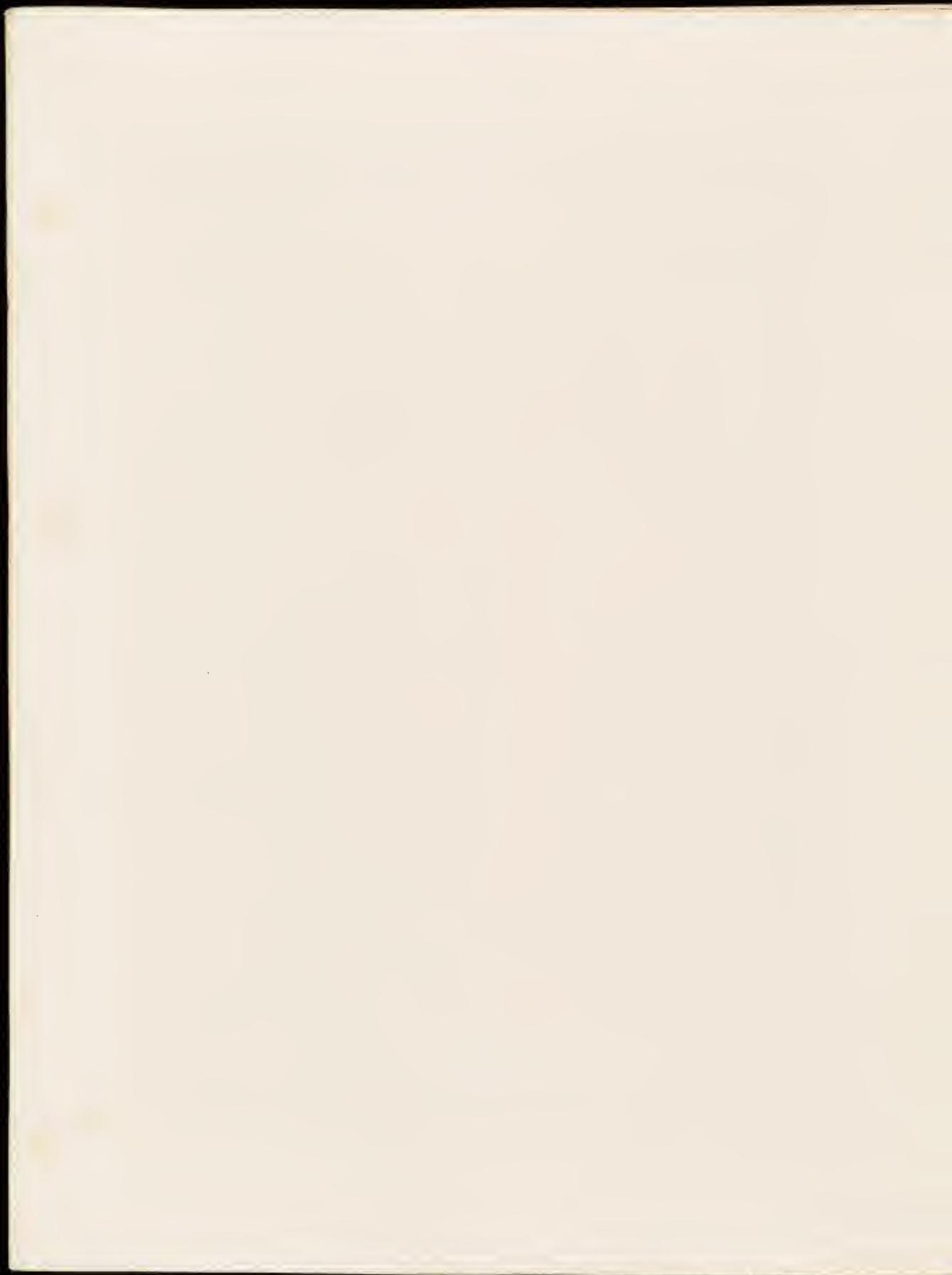
COMPTON.



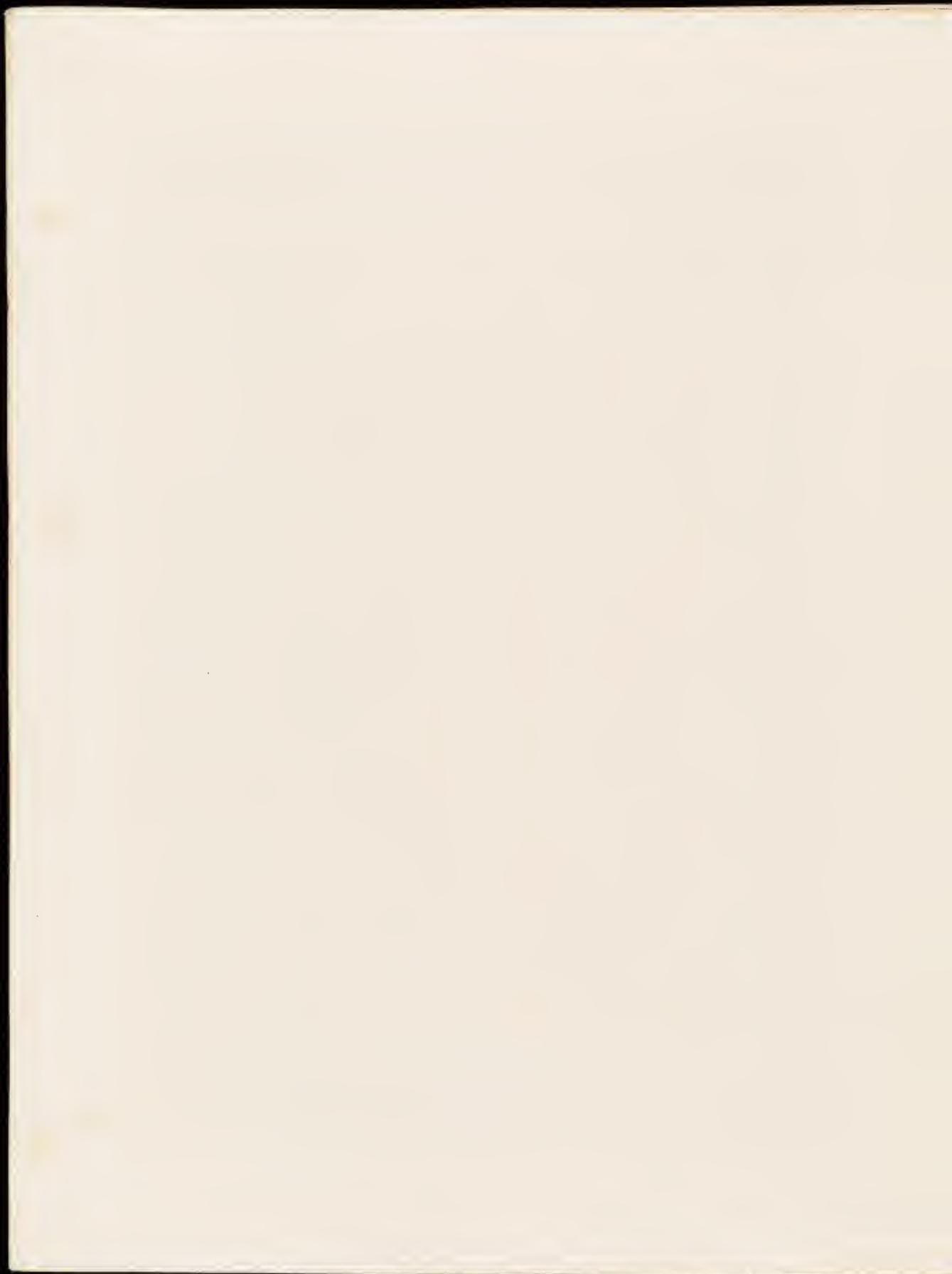






















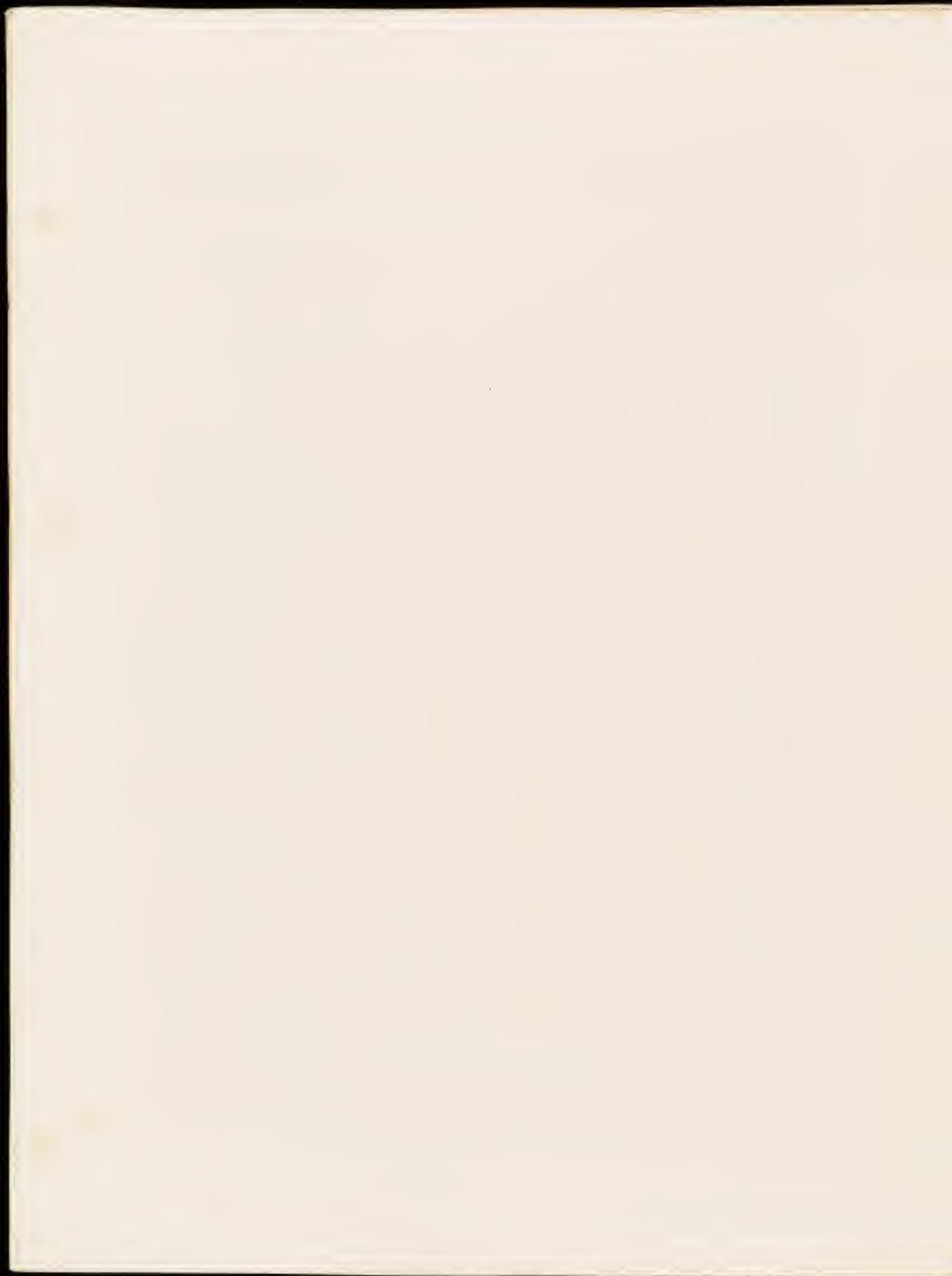




Wolf, Ferdinand Graf von Dietrich

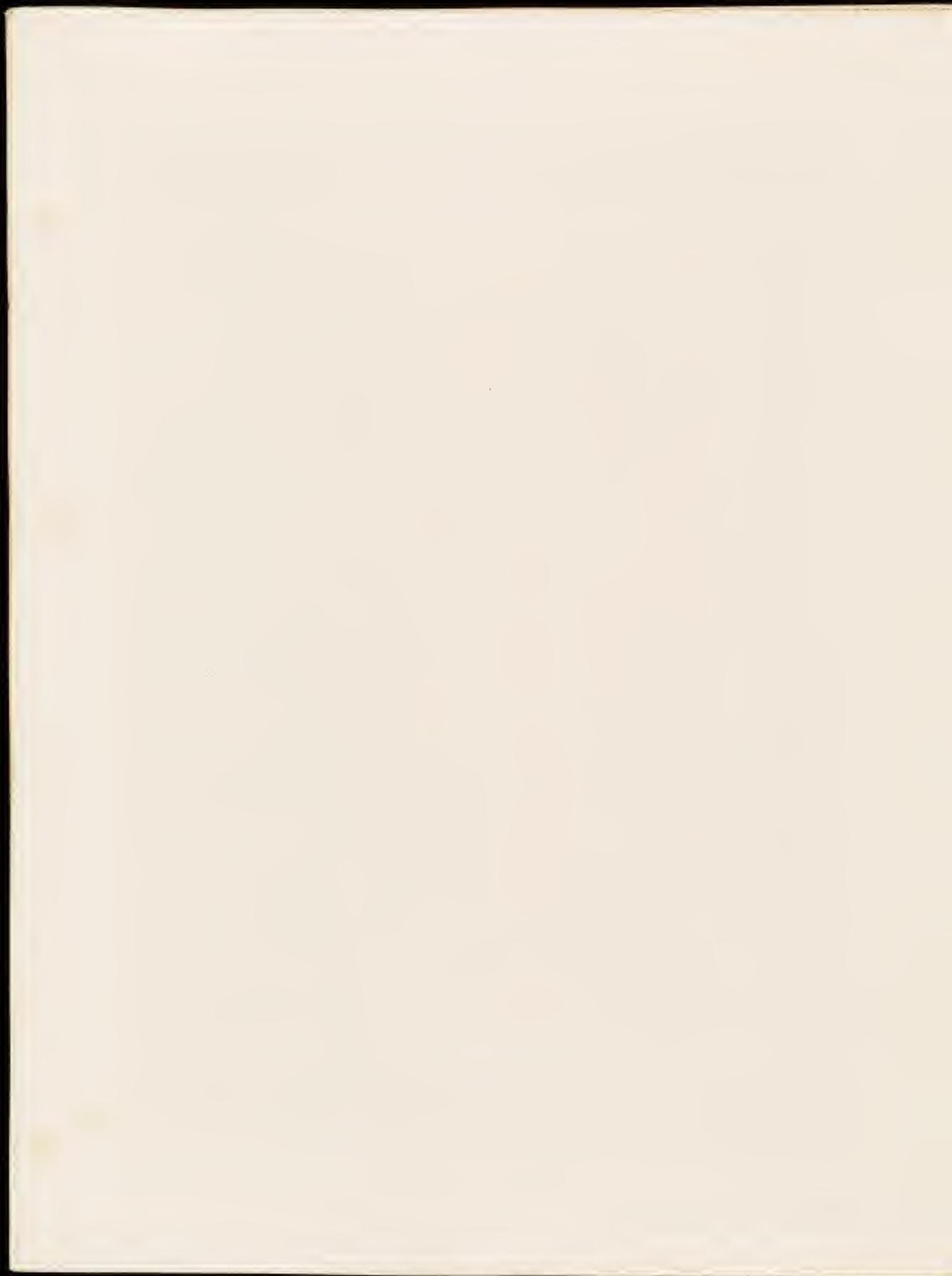




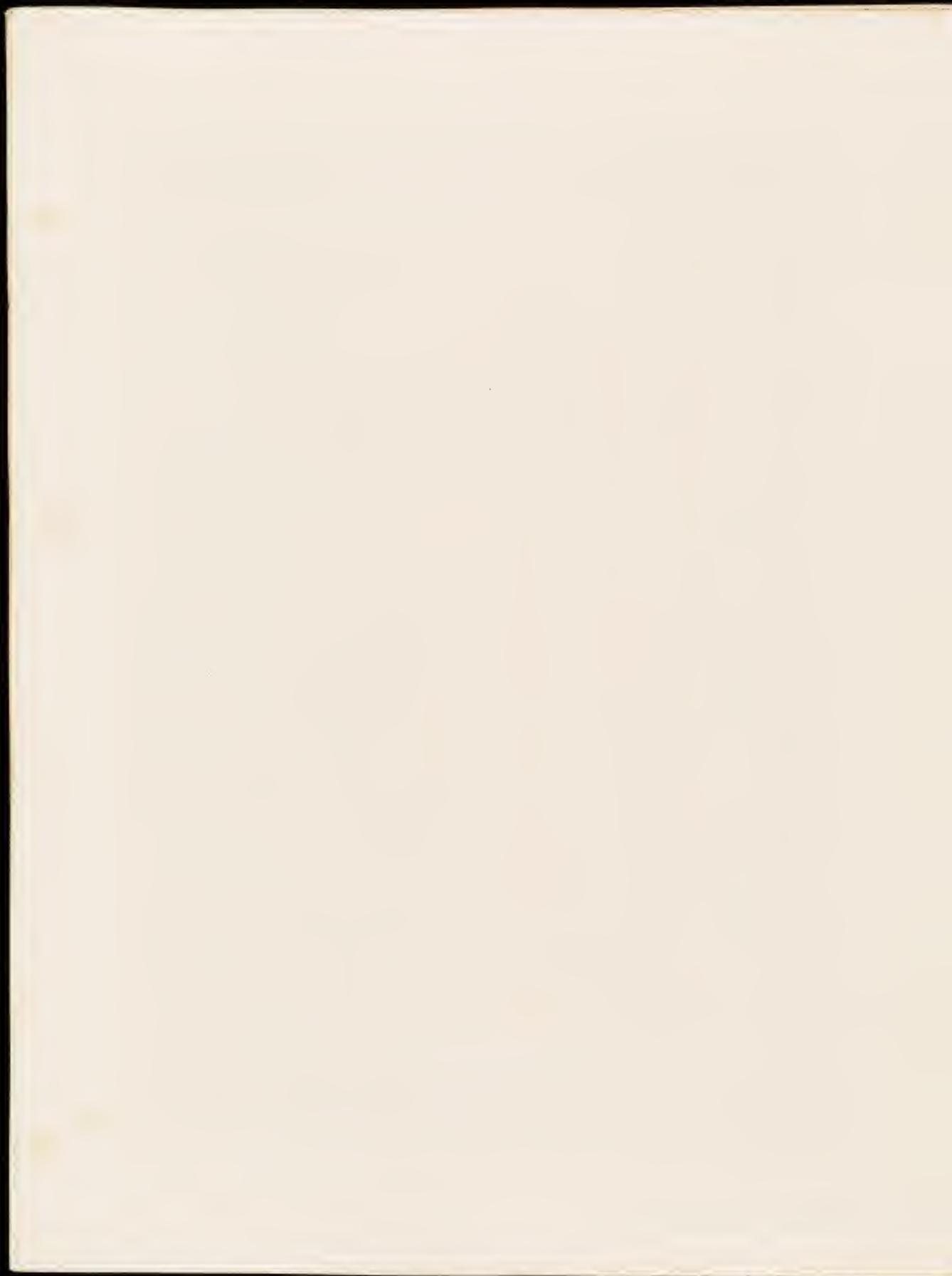




View of the Valley of the Rhine, from the Rhine Falls, Switzerland.

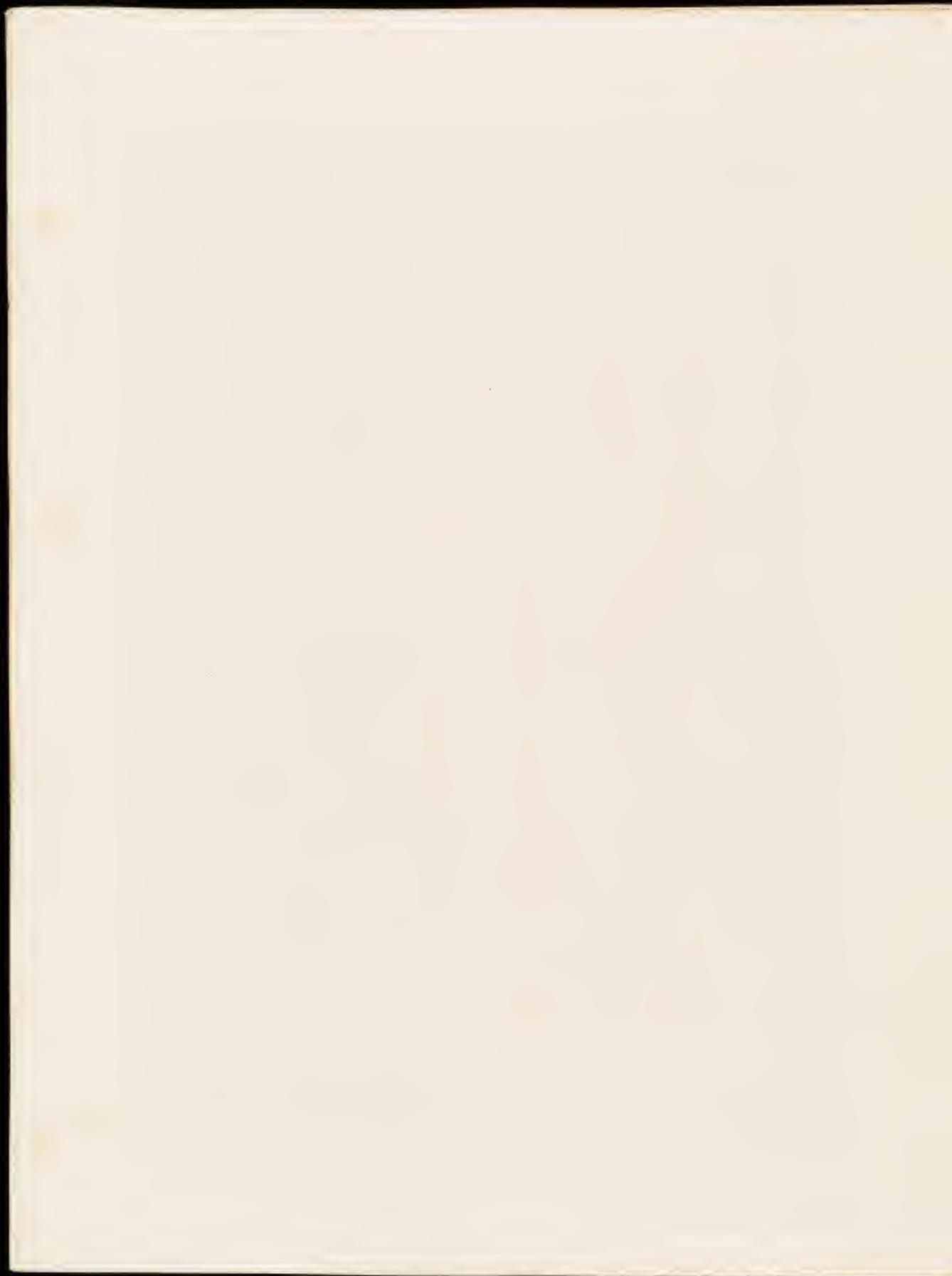








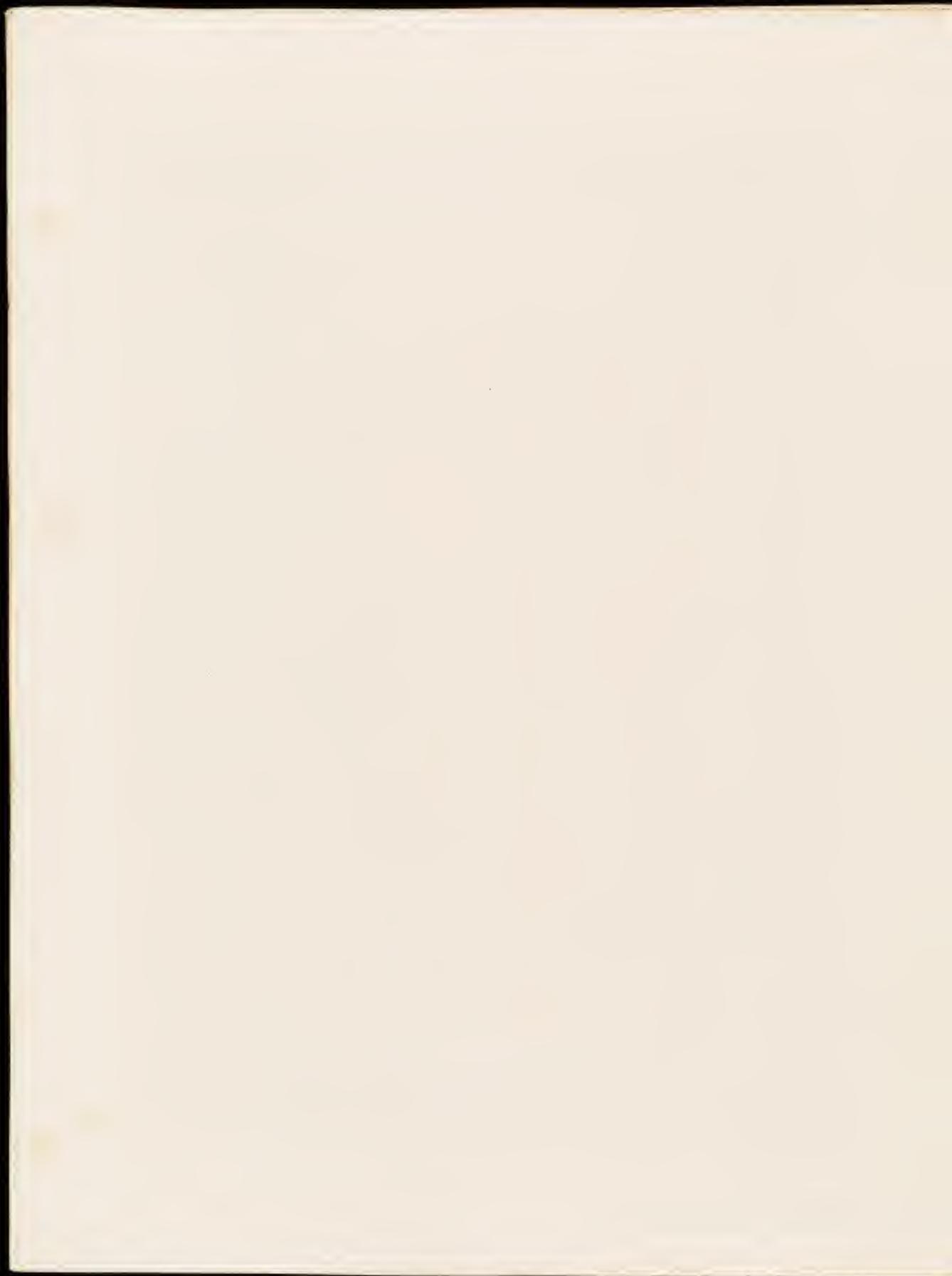
THE WOODMAN





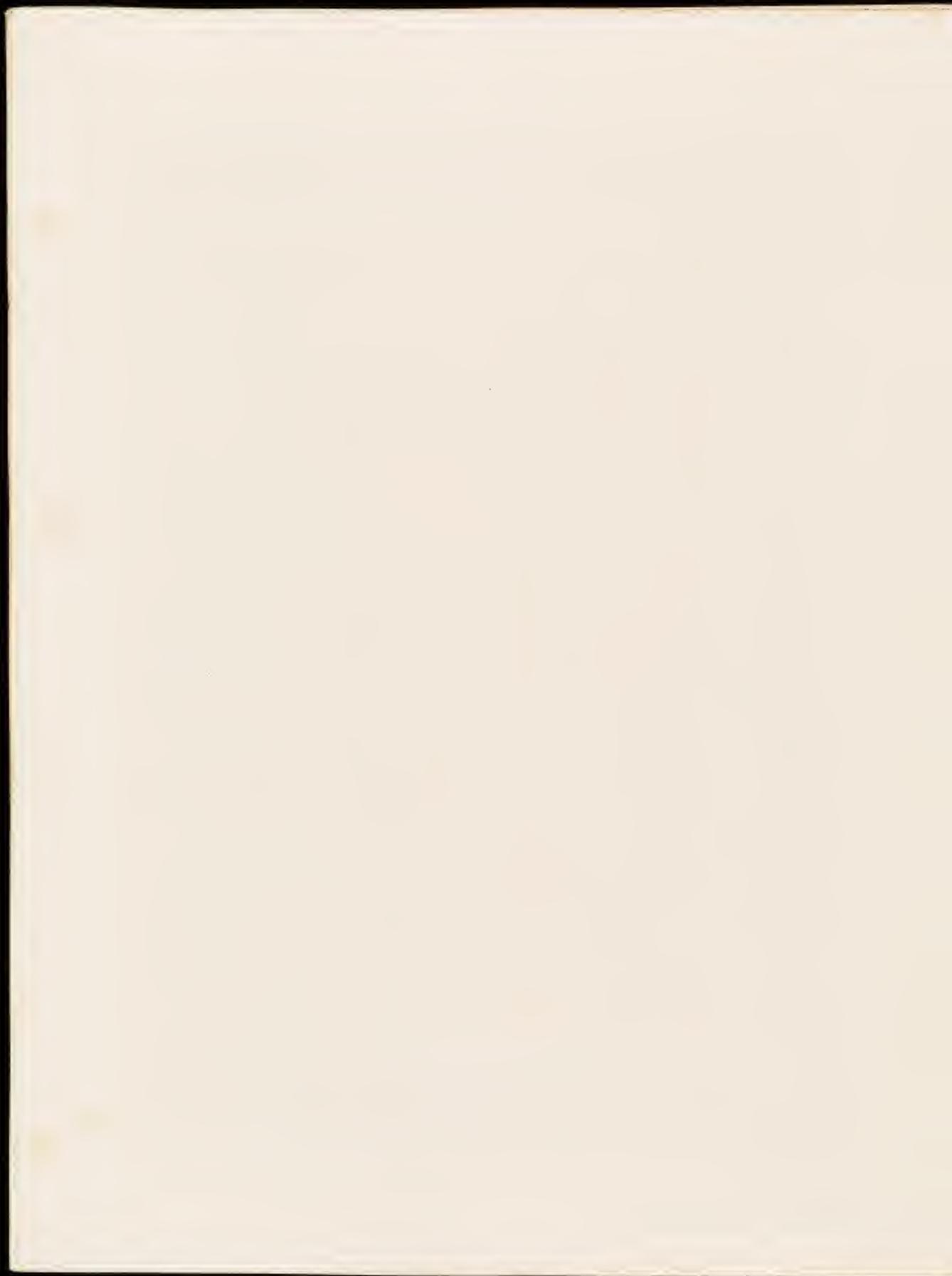




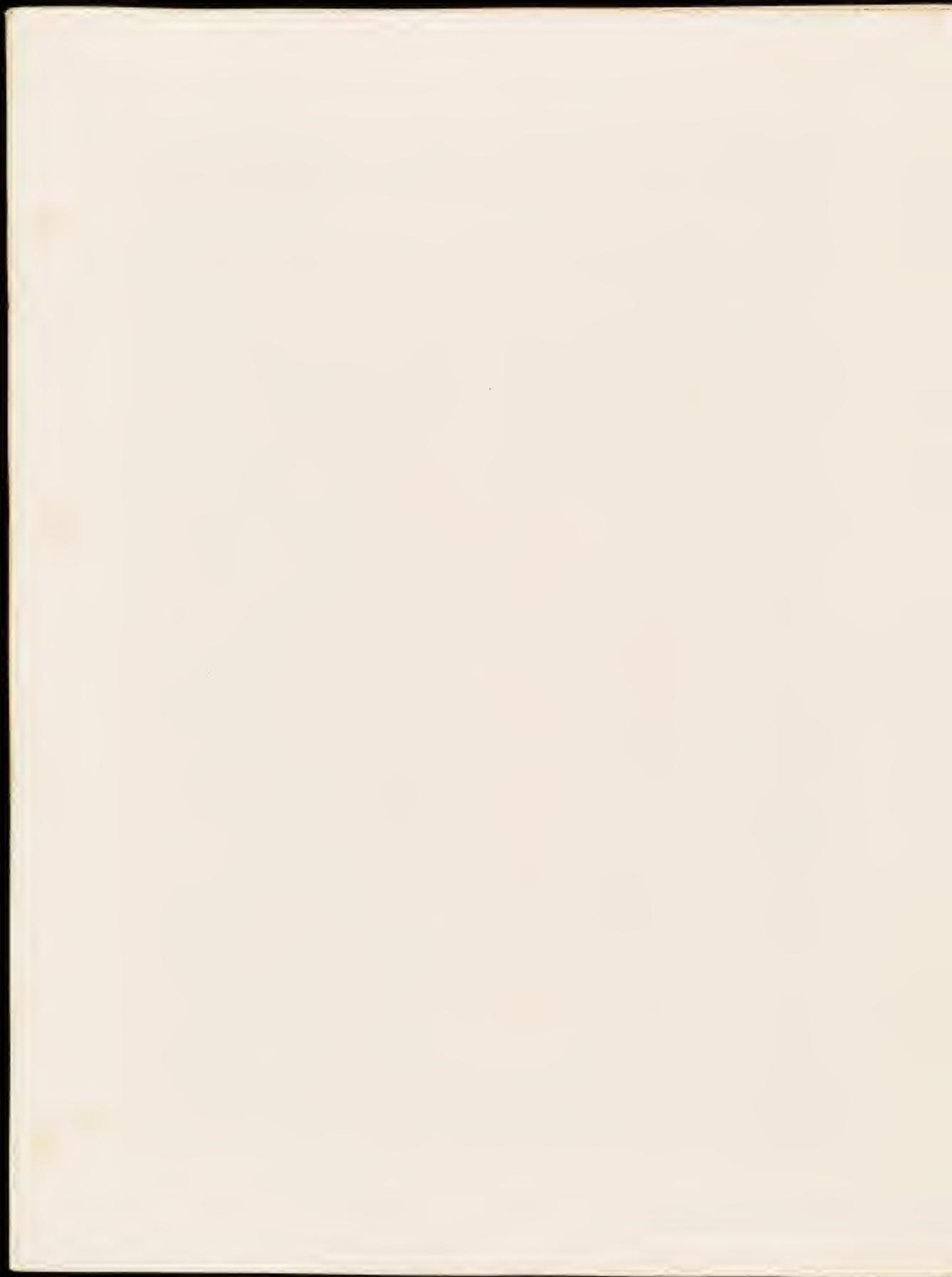




Adolungus tunc est Kiribelin
Der Adel et si lome imer die
Sine d'arceu helle d'arceu tu arceu
Wol er lome d'arceu d'arceu tu l'arceu
Wol er lome d'arceu d'arceu tu l'arceu
Wol er lome d'arceu d'arceu tu l'arceu









THE GARDEN

