

KUNST UND GESCHICHTE

GROSSE AUSGABE



◆ III ◆

VON H. LUCKENBACH

Biblioteka Politechniki Krakowskiej



100000298793

BIBLIOTEKA POLITECHNICZNA
KRAKÓW

W. 140



W. Tischbein, Goethe in der Campagna. 1789. Frankfurt a. M.

KUNST UND GESCHICHTE

VON

H. LUCKENBACH

DRITTER TEIL:

NEUZEIT

VOM AUSGANG DES 18. JAHRHUNDERTS AN

MIT 128 ABBILDUNGEN

DARUNTER 5 IN VIERFARBENDRUCK

7. AUFLAGE, 64.-78. TAUSEND

4494



MÜNCHEN UND BERLIN 1926

DRUCK UND VERLAG VON R. OLDENBOURG



44-306827

BIBLIOTEKA POLITECHNICZNA
KRAKÓW

~~III 15219~~

ZPK-3-118/2018

Akc. Nr. _____

~~447/50~~

EINLEITUNG.

I. Allgemeine Übersicht über die deutsche Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts.

Für eine übersichtliche Betrachtung der deutschen Kunst des 19. Jahrhunderts ist es gut, vier Perioden anzunehmen. In der ersten herrscht der Klassizismus, in der zweiten die Romantik, in der dritten handelt es sich um eine Neubelebung der Renaissance, das Wort im weitesten Sinne genommen, in der vierten um den Bruch mit der Überlieferung (Impressionismus). Jedoch ist zu beachten, daß diese verschiedenen Richtungen zum Teil nebeneinander herlaufen, daß bei der Bilderei die scharfe Trennung unmöglich ist, daß wir bei der vierten Periode zunächst nur an die Malerei denken, und daß endlich die Werke mancher und gerade der größten Künstler sich nicht ohne Zwang einer dieser vier Gruppen zuweisen lassen.

1. Klassizismus. Wie man in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts in der Literatur neue Bahnen einschlug, teilweise mit bewußter Anlehnung an die Alten, so ward auch in der Kunst Rückkehr zur Natur im Anschluß an die Antike gefordert. „Der einzige Weg für uns, groß, ja, wenn es möglich ist, unnachahmlich zu werden, ist die Nachahmung der Alten, sonderlich der Griechen“, so hatte Johann Joachim Winckelmann (1717—1768), der Begründer der Kunstgeschichte, 1755 geschrieben, und in seiner Geschichte der Kunst des Altertums (1764) hatte er im Gegensatz zum Barock und Rokoko auf die edle Einfachheit und stille Größe der griechischen Meisterwerke hingewiesen. Das heidnische Rom wird das Wanderziel nicht nur der Künstler, sondern auch vieler Gebildeten (Goethe!). So wird die Richtung hervorgerufen, die wir Klassizismus nennen, und deren bekannteste Vertreter Schinkel und Thorwaldsen sind.

2. Romantik. Gegen den Klassizismus erhob sich, zunächst in der Literatur, die Romantik. Dem griechisch-römischen Altertum stellt man das deutsche Mittelalter, dem Heiden das Christentum, der Vernunft das Gemüt gegenüber. Hatte man bis dahin dem Rationalismus gehuldigt, der auch in der Religion die Vernunft als maßgebend anerkannte, so liebt man jetzt das Irrationale, das, was nicht mit dem Verstande ergriffen, sondern nur gefühlt oder geahnt werden kann. Daher die Vorliebe für Kultus und Lehre der katholischen Religion, die Neigung zum Seltsamen, Wunderbaren und Abenteuerlichen. Von den Höhen idealen Menschentums

steigt man auch wieder zum Volk und zum Volkstümlichen herab. Alte Märchen werden gesammelt, die Elfen und Nixen leben wieder auf, und das Volkslied wird erneuert.

Die bildende Kunst schließt sich an. Den Vertretern dieser Richtung erscheinen die mittelalterlichen Bauwerke vorbildlich, und nach einer Unterbrechung von mehreren Jahrhunderten fängt man wieder an, romanisch oder gotisch zu bauen. Für Kirchen werden ein Jahrhundert lang die mittelalterlichen Stile bevorzugt, der romanische insbesondere auch für Friedhöfe und Krematorien. Die Maler finden ihre Vorbilder bei den altdeutschen Meistern bis auf Dürer und bei italienischen Künstlern, die vor Raffael lebten. Man pilgert wie zuvor nach Rom: aber nicht das antike, sondern das christliche Rom übt die Anziehung aus.

3. Neubelebung der Renaissance. Auch in dieser Epoche sieht man sich nach fremden Vorbildern um. Hatten bisher Altertum und Mittelalter als nachahmenswert gegolten, so wird jetzt die Renaissance, zumal die italienische, hochgeschätzt. In der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts werden fast alle Profanbauten im Stile der Renaissance erbaut. In der Malerei hatten bisher viele Künstler die Zeichnung als die Hauptsache angesehen, um bei den großen monumentalen (religiösen und historischen) Aufgaben tieferen Gedanken sichtbaren Ausdruck zu verleihen, jetzt erst wurde die Farbe wieder in ihre Rechte eingesetzt; Tizian, Rubens und Rembrandt werden nachgeahmt. Von Frankreich und Belgien her kam die neue Richtung nach Deutschland, und nun wird nicht mehr Rom, sondern Paris das Ziel der jungen Künstler (z. B. Semper und Feuerbach). Als im Jahre 1843 einige flämische Werke in den großen Städten Deutschlands ausgestellt wurden, da staunte man über die „Wirklichkeit, die bis an die Illusion“ reiche, und neben das Schlagwort Kolorismus tritt das zweite, Realismus (oder Naturalismus). Die Landschaft wird wieder wie sie ist, ohne klassische und romantische Zutaten, gemalt, man sucht das wirkliche Leben und Treiben darzustellen, man lernt alle Stoffe mit ungewöhnlichem Können malen. Inhaltlich wird die Historienmalerei und das Sittenbild bevorzugt, während gleichzeitig der geschichtliche Roman und die Dorfgeschichte in der Literatur herrschen.

4. Impressionismus. In der 2. Hälfte des Jahrhunderts trat in der Malerei eine neue Richtung auf, die mit den alten Grundsätzen brach und eine neue Lehre verkündigte. Der Inhalt dieser Lehre läßt sich etwa auf folgende Art wiedergeben: Wenn jemand einen Ritter im Stahlgewande auf einer grünen Wiese, als Hintergrund ein graues Haus mit rotem Ziegeldach darstellen will, so kann er sich zwar ein Stück Rasen von der Wiese, eine kleine Fläche des grauen Bewurfes, einige dachartig zusammengestellte Ziegel und eine Ritterrüstung oder sogar einen Mann in der Rüstung in seinem Atelier aufstellen, sorgsam das einzelne nachbilden und jeden Gegenstand in seiner Eigenfarbe (Lokalfarbe) malen, aber ein naturwahres Bild wird er auf diese Weise nicht erreichen, denn er sieht die mitgenommenen Gegenstände in ganz anderer Beleuchtung als in der freien Natur. Hier verleihen Sonnenlicht und Luft den Eigenfarben eine bestimmte Tönung und binden dadurch die verschiedensten Gegenstände. Zu jeder Tageszeit ist das Bild in der Natur ein anderes, und nur dann, wenn ich die gleichzeitigen Farbentöne in meinem Bilde vereine, ahme ich in diesem die Natur nach. Unmittelbare Wiedergabe eines farbigen Natureindrucks aber galt und gilt den Vertretern dieser Richtung zunächst als höchstes und einziges Ziel, und so erscholl der Ruf: Los von der Überlieferung, nicht Tizian oder Rubens kann unser Lehrer sein, sondern nur die Natur (Naturalismus oder Verismus). Hatten früher die dunklen Farben auf den Bildern vorgeherrscht, so wurden jetzt naturgemäß die hellen bevorzugt, und es entstand die Freilicht- oder Hellmalerei. Eng verbunden damit ist die Lehre des Impressionismus, nach der wir die Dinge nicht so malen dürfen, wie wir wissen, daß sie tatsächlich sind, sondern nach dem Eindruck (der Im-

pression), den sie auf uns machen. So geht die strenge Zeichnung, von der behauptet wird, sie gehe mehr aus dem Wissen als aus dem unmittelbaren Sehen hervor, und mit ihr vor allem der scharfe Umriß verloren, und an deren Stelle tritt vielfach eine Auflösung der Erscheinung in Licht- und Farbenflecken, die sich dem in dieser Richtung geschulten Auge, besonders bei richtigem Abstand, wieder zum Bilde ergänzen. Viele Maler zeichnen, ganz im Gegensatz zu früher, überhaupt nicht mehr.

Auch diese Bewegung ging von Frankreich aus und verschaffte sich überall überzeugte Anhänger, aber nicht wenige bedeutende Künstler sind, unbekümmert um die herrschende Strömung, ihren eigenen Weg gegangen.

5. Expressionismus. In scharfen Gegensatz zur Eindruckskunst (Impressionismus) tritt in unserem Jahrhundert eine Richtung, die sich Ausdruckskunst nennt. Der Expressionist will gar nicht ein getreues Abbild der Natur geben (er kennt z. B. keinen Schatten), sondern er will etwas malen, was über die Natur hinausgeht; er will seine Empfindung und Vorstellung in das Bild legen. An Stelle des Eindrucks, den er empfing, ist der Ausdruck (die Expression) dessen getreten, was er uns mitteilen will. So erscheint die neue Richtung als Willkürkunst, zumal wenn der Künstler unter Verzicht auf die Wiedergabe der Naturform in Dreiecken und Quadraten (Kubismus), in runden und zackigen Linien (Futurismus) zu uns spricht. Die Technik ist völlig geändert: an Stelle der Pinseltupfen und der Auflösung der Farbwerte pflegt man die verschiedenen Farbflächen scharf nebeneinander zu setzen, feste Umrisse verdrängen die sorgsame Nachbildung der Luft- und Lichtwirkung.

II. Die Baukunst.

Noch im 18. Jahrhundert geschaffen ist das Brandenburger Tor, in dem Langhans (1733—1808) Hellenisches und Römisches mischt: Dorische Säulen wie bei den Propyläen in Athen, darüber Metopen und Triglyphen. Die Attika mit der Quadriga wie bei den römischen Triumphbögen (Fig. 2 u. 47). Ein tüchtiger Baumeister zur Zeit des Klassizismus ist Schinkel in Berlin (1781—1841), der in freier Weise die griechische Formenwelt verwertet (Fig. 1, 3, 7, 11 u. 34). In München ragt Leo von Klenze hervor (1784—1864, Fig. 4 bis 6), in Karlsruhe Weinbrenner (1766—1826, Fig. 8).

Von den Bauten, die das Mittelalter nachahmen, bringen wir das Düppeler Siegesdenkmal und die Protestationskirche in Speyer, die Mehrzahl der im 19. Jahrhundert erbauten Kirchen gehört dahin.

Durch Gottfried Semper (1803—1879) wird für die Profanarchitektur die italienische Renaissance vorbildlich. Wie einst diese ihre äußeren Formen dem römischen Stil entlehnt habe, so glaubte er als sicherste Grundlage für moderne Baubestrebungen eine zweite Renaissance anbahnen zu sollen, die auf den Baustil der römischen Kaiserzeit und der davon abgeleiteten italienischen Hochrenaissance zurückgehe. In Dresden erbaut er das Museum und das Theater (Fig. 12), in Zürich das Polytechnikum, in Wien entwirft er Pläne für das Hofburgtheater und die beiden Hofmuseen. Auch das neue Reichstagsgebäude, das von Paul Wallot (1841—1912) erbaut und 1894 vollendet wurde

(Fig. 13 bis 16), zeigt den Stil italienischer Hochrenaissance. Andere wenden sich mit Vorliebe der deutschen Renaissance oder dem Barockstil zu oder verwenden die Rokokodekoration. So hat sich der Kreislauf vollendet: alle Stile von der Antike bis zum Ausgang des 18. Jahrhunderts dienten im 19. Jahrhundert als Richtschnur, und nicht selten kann man dicht nebeneinander neue Bauten der allerverschiedensten Stile sehen.

Erst gegen Ende des Jahrhunderts erschallt laut und lauter der Ruf „Los von der Tradition“ und „Fort mit der ewigen Nachahmung“. Neue Aufgaben (Bahnhöfe, Kaufhäuser, Bureauhäuser, Markthallen, Schlachthöfe) erleichtern den Übergang zu neuen Formen. Eigenartig ist das Museum, das Billing für Mannheim erbaute, Fig. 20. Für das Kaufhaus hat Alfred Messel einen neuen Typ geschaffen (1853—1909, Fig. 26 bis 29). Das Landhaus erhielt zunächst im Anschluß an das englische Landhaus ein neues Aussehen: man vermied strenge Symmetrie, liebte hohe Dächer und ging auf malerische Wirkung aus. Aber nach etwa zwei Jahrzehnten trat dieser Richtung eine andere Strömung entgegen, die darauf ausging, wie bei anderen Bauten so auch beim Landhausbau eine große einfache Hauptform zu finden. So Fig. 22, während Fig. 21 mit seinen Anbauten und seinem steilen Dach noch an die malerische Art erinnert. Gegenüber früherer Überladung wird bei der Inneneinrichtung Vereinfachung erstrebt, wie denn überhaupt die Wohnungsausstattung sich sehr geändert hat (vgl. Fig. 15 u. 18 mit Fig. 23, 24, 31 u. 32).

III. Die Bildnerei.

Schon der Venetianer Canova (1757—1822) hatte sich der Antike genähert, aber an ihr gemessen sind seine Figuren geziert und affektiert (Fig. 37). Dagegen schien in dem Dänen Thorwaldsen (1770—1840) in Form und Gedanken ein echter Grieche wiedererstanden zu sein. Er lernt an den Antiken Roms und studiert so lange an ihnen, bis er ihre Formen völlig beherrscht. Lehrreich ist der Vergleich des Jason (Fig. 43), durch den er zum berühmten Künstler wurde, mit dem Apoll vom Belvedere. Seine Idealgestalten gehören meist der griechischen Heroenwelt an. Aber selbst wo er ein Motiv nach der Natur benutzt, da weiß er den sinnlichen Eindruck in den Formen der Antike wiederzugeben, wie bei dem Hirtenknaben, dessen Kopf eher einem Amor als einem wirklichen Hirten angehört (Fig. 44). Am glücklichsten ist Thorwaldsen im Relief. Der Parthenonfries erschien

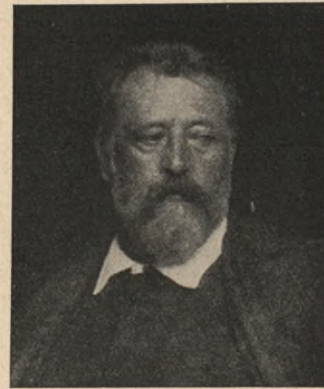


Gottfried Schadow.

damals als maßgebendes Vorbild, und so verzichtet Thorwaldsen auf Raumvertiefung, indem er gewöhnlich die Figuren nebeneinander stellt. Als Napoleons Einzug in Rom 1811 erwartet wurde, sollte der Quirinal für ihn als Sommerresidenz eingerichtet werden, und Thorwaldsen erhielt den Auftrag, einen der Säle mit einem Frieze zu schmücken. Er wählte, mit deutlich ausgesprochener Beziehung, Alexanders Einzug in Babylon; für die Pferde seines Zuges muß der Parthenonfries das Vorbild abgeben (Fig. 42). In ähnlicher Weise stellt der Schweizer Trippel Goethe als Apoll dar (Fig. 56), und Dannecker aus Stuttgart (1758—1841), der zuerst die klassische Richtung in Deutschland vertrat, gibt seinem Schiller lange Locken (Fig. 45 u. 54). Im Gegensatz zu dieser Richtung steht Gottfried Schadow (1764 bis 1850), der von der Barockkunst (Fig. 36) seinen Ausgang nahm und, seiner Zeit vorausweisend, in einem kräftigen Realismus seine Stärke hat. Der tote oder schlafende Knabe in Fig. 36 ist in seiner naturwahren Darstellung ergreifend, die Rosse des Viergespanns auf dem Brandenburger Tor (Fig. 47) hielt Napoleon für würdig, seine Hauptstadt zu schmücken. Mutig bricht Schadow mit dem Herkommen und läßt seine deutschen Heldengestalten, wie Friedrich den Großen und Zieten, in der Tracht ihrer Zeit erscheinen (Fig. 48 u. 49). Antiker Einfluß ist vielleicht am meisten in den Gewändern des Schwesternpaares (Fig. 46) zu beobachten, wobei nicht zu vergessen ist, daß damals griechische Tracht Mode war. Hatte Thorwaldsen die Schönheit erstrebt, so war

Schadows Trachten auf Wahrheit gerichtet; so steht der Klassizismus oder Idealismus dem Realismus entgegen. Schadows Richtung wurde auf dem Gebiete der Zeichnung durch Adolf Menzel fortgesetzt.

Beide Richtungen, die ideale eines Thorwaldsen und die realistische eines Schadow, verband des letzteren Schüler, Christian Rauch (1777—1857). Das Marmorbild der Königin Luise im Mausoleum zu Charlottenburg zeigt den Meister schon auf seiner Höhe (Fig. 50), das Reiterdenkmal Friedrichs des Großen bringt in der lebenswahren Darstellung des großen Königs wie seiner Helden und anderer bedeutender Zeitgenossen bei aller Schlichtheit der Gestalten doch den freudigen Stolz der Preußen auf die große Zeit zum überzeugenden Ausdruck (Fig. 61 u. 64). Rauch hat eine bekannte Büste des 71jährigen Goethe geschaffen (Fig. 53); unter seinen



Adolf Hildebrand.

Feldherrngestalten ragt Blücher hervor, als schneidiger Reitergeneral gut charakterisiert (Fig. 51); an dem Mantel und der Hose beachte man die „klassischen“ Falten.

Ebenbürtig tritt ihm sein großer Schüler Riettschel (1804—1861) an die Seite; dieser stellte in Braunschweig Lessing in der Tracht seiner Zeit ohne Mantel dar und ist der Schöpfer des Doppelstandbildes von Goethe und Schiller in Weimar (Fig. 55 u. 59).

Neben diesen großen Meistern stehen andere; als einen der tüchtigsten erwähnen wir Adolf Hildebrand (1847—1921, Fig. 69). Von nichtdeutschen Bildhauern haben wir außer Thorwaldsen bloß den Belgier Konstantin Meunier (1831—1905) berücksichtigt, der Arbeiter und Tagelöhner, so wie sie sind, mit großer Naturwahrheit in die plastische Kunst eingeführt hat (Fig. 70 u. 71).

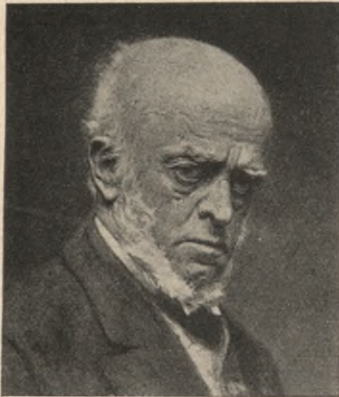
Von Denkmälern seien noch erwähnt: das erste Nationaldenkmal, Arminius, im Teutoburger Walde, von E. v. Bandel (Fig. 66); das Niederwalddenkmal von Johannes Schilling (Fig. 62, 63, 65); das Denkmal Wilhelms I. (Fig. 34 u. 60), von Begas (1831—1911) geschaffen, der sich von der überlieferten Richtung ziemlich weit entfernt und wieder an die Barockkunst angeknüpft hat; das Hamburger Bismarckdenkmal (Fig. 67). Spielt schon bei einigen der genannten Denkmäler die Architektur eine große Rolle, so überwiegt bei andern gegenüber dem Plastischen das Architektonische, so bei dem Denkmal in Fig. 33. Die meisten dieser Denkmäler suchen mit Glück einen starken einheitlichen Ein-

druck zu erzielen. Bei den Denkmälern von Arminius und Bismarck ist es der eine Mann, von dem nichts ablenkt, aber auch bei dem Niederwalddenkmal verleiht die Idee und die alles beherrschende Figur der Germania dem Ganzen höchste Geschlossenheit. Begas allerdings sucht auf andere Weise, durch die Figurenfülle und den Reichtum der ganzen Anlage, zu wirken. Was er in seinem Kaiser-Wilhelm-Denkmal bietet, ist ein Vielerlei,

das um so weniger einheitlich wirken kann, als man das Denkmal mit seiner riesigen Säulenhalle von keinem Standpunkt aus recht überschauen kann und die Möglichkeit einer Fernansicht völlig fehlt. So steht dieses Werk im schärfsten Gegensatz zu dem von Bruno Schmitz (1858—1916) geschaffenen Völkerschlacht-Denkmal, das durch die Großartigkeit seines Aufbaues eine starke Wirkung ausübt (Fig. 33).

IV. Die Malerei.

1. Dem 18. Jahrhundert gehört Chodowiecki (sprich: Chodowiczki) aus Danzig an (1726—1801). Gleichweit entfernt von der großartigen Dekorationskunst, wie sie im 18. Jahrhundert in Kirchen und Schlössern zu finden ist, wie auch von der klassizistischen Kunst, schildert er mit gesundem Wirklichkeitssinn und guter Beobachtungsgabe die kleinbürgerliche Welt, die ihn umgibt. Als Illustrator bedeutet er mit seinen zahlreichen Kupferstichen für die zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts dasselbe, was Ludwig Richter seiner Zeit durch den Holzschnitt war; in den Schilderungen aus Friedrichs des Großen Leben ist er Menzels Vorgänger (Fig. 72



Adolf Menzel.

bis 74, 76). Als erstes Bild des Klassizismus bringen wir auf dem Titelbild Goethe in der Campagna auf antiken Trümmern, gemalt von W. Tischbein (1751—1829). Das Bild „zeigt den größten Deutschen jener Tage im Vollgenusse eines Glückes, das als Traum der Sehnsucht wohl jedem Gebildeten und ideal Gesinnten unter seinen Zeitgenossen einmal vorschwebte: angesichts der Denkmäler antiker Kunst auf klassischem Boden wandeln zu dürfen“. Das Bild wurde 1786—1788 gemalt, zu einer Zeit, wo die klassizistische Richtung in der Kunst sich das Feld eroberte. Vier Jahre später, 1792, kam Asmus Carstens (1754—1798) nach Rom, den wir als ersten Vertreter der neuen Richtung nennen müssen. Malen freilich konnte er nicht, ja es fehlte ihm der Sinn für die Farbe, wie denn seine Studien von der antiken Bildnerei ausgehen, neben der er besonders noch Michelangelo auf sich wirken ließ. So ahmt er klassische Formen nach und stellt zumeist antike Stoffe dar (Fig. 75). Carstens hat großen Einfluß auf Thorwaldsen gewonnen und ihn zuerst für die Antike begeistert. Bonaventura Genelli (aus Berlin, 1798—1868), für Linie und Form begabt, vermag ebensowenig wie Carstens zu malen. In seinen „Umrissen zum Homer“ gefällt „die schöne Linie“ und die Komposition (Fig. 77).

Neben diesen nennen wir noch Josef Anton Koch (1768—1839) als den Vater der stilisierten, heroischen oder historischen Landschaft. Ihr größter Vertreter in anderer Zeit wurde Friedrich Preller (1804—1878), der durch seine Odysseelandschaften seinen wohlverdienten Ruhm begründete (Fig. 95 u. 96). Auch Böcklin, Thoma und Klinger lassen sich in diesem Zusammenhang nennen.

2. Innerlich den Romantikern verwandt und mit Tieck befreundet, war der früh verstorbene O. Runge (1777—1810, Fig. 80). Mehr Aufsehen erregte der Kreis, der die religiösen Vorstellungen des christlichen Mittelalters wieder lebendig zu machen versuchte. Die Ver-



Arnold Böcklin.

treter dieser Richtung, als deren Haupt Overbeck (1789—1869) gelten kann, sind unter dem Namen Nazarener bekannt; ein gemeinschaftliches, für jene Zeit bedeutsames Denkmal entstand in Rom im Hause des preußischen Konsuls Bartholdy, das mit Fresken aus der Geschichte Josephs geschmückt wurde. Beteiligt war dabei auch Peter Cornelius (1783—1867), der aber durch die Zeichnungen zu Goethes Faust und zum Nibelungenlied nationale Wege einschlug und dann durch Ausführung großer monumentaler Aufgaben in München und Berlin eine selbständige deutsche Kunst anzubahnen hoffte (Fresken in der Münchener Glyptothek und Entwürfe für den geplanten Campo santo in Berlin, darunter die Apokalyptischen Reiter, Fig. 78). Von seinen Schülern ist Wilhelm Kaulbach (1805—1874) durch die Hunnenschlacht (Fig. 79) und die Zerstörung Jerusalems bekannt geworden. In die romantische Märchenwelt führt uns Moritz von Schwind (1804—1871), während Ludwig Richter (1803—1884) in seinen Zeichnungen für den Holzschnitt sich der Schilderung des Volkes mit liebenswürdigem Humor zuwandte (Fig. 84 bis 89). Mit harmlos heiteren Geschichten erfreut uns Karl Spitzweg (1808—1885), der in der Farbe die anderen Romantiker übertrifft (Fig. 92—94). Er ist der

Darsteller der „guten alten Zeit“, er fühlt sich wohl in alten verwinkelten Gassen mit Türmen und Toren, hohen Giebelhäusern und malerischen Durchblicken. Wunderliche oder schnurrige Menschen, Straßenmusikanten, Kinder sind seine Lieblinge. Eine eigenartige Erscheinung ist Alfred Rethel (1816—1859), der mit wuchtiger Kraft die Fresken im Aachener Rathaus, Hannibals Zug über die Alpen, den Totentanz u. a. schuf (Fig. 90 u. 91).

3. An die Spitze der Koloristen stellen wir Anselm Feuerbach (1829—1880), der den Weg nach Antwerpen und Paris fand und in der Stadt, in der er am meisten seine Vorbilder in der Farbe suchte, in Venedig, starb (Fig. 106 u. 107). Als Bildnismaler ist Lenbach (1836—1904) viel gepriesen; ihm war es vergönnt, die Größten seiner Zeit zu malen. Durch gewissenhaftes Kopieren versenkte er sich in die Maltechnik der alten Meister wie Tizian und Rembrandt; das Charakteristische und Bedeutende seiner Helden hat er wiederzugeben verstanden (Fig. 115 u. 116). Knaus (1829—1910), Vautier (1829—1898) und Defregger (1835—1921) malten Sittenbilder und gewannen den Beifall weitester Kreise (Fig. 108 bis 110). Den größten Ruhm genoß Arnold Böcklin (1827—1901), ein Meister der Farbe, der die Welt mit den Augen des Dichters ansah und die Gestalten seiner Phantasie in die Wirklichkeit versetzte (Fig. 111—114). Im Gegensatz zu ihm steht Adolf Menzel (1815—1905), der einem ausgesprochenen Realismus huldigte und der Illustrator der Zeit Friedrichs des Großen geworden ist (Fig. 97—104).

4. Der erste große deutsche Hellmaler ist Max Liebermann (geb. 1847) geworden, der, unermüdlich in seinem Streben, der Natur geheimstes Walten nachzuahmen suchte und die Aufgaben, die er sich stellte, trefflich gelöst hat (Fig. 118 u. 119). Während Liebermann sich getreu an das hielt, was die Natur seinem Auge bot, stellte Fritz von Uhde (1848—1911) sich neben den malerischen auch religiöse Probleme: in einer Reihe von Bildern ließ er Christus als Tröster zu den Gläubigen unserer Zeit kommen (Fig. 123). Als Tiermaler zeichnet sich H. Zügel (geb. 1850) aus (Fig. 120).

Von den gleichzeitigen Malern anderer Richtung nennen wir Wilhelm Leibl (1844—1900), Hans Thoma (1839—1924) und Max Klinger (1857—1920). Leibl ist unübertroffen in der peinlich genauen Wiedergabe der Natur. Sein Stoffkreis war beschränkt. Auf dem Lande in der Nähe von München lebend, malte er meist Bauern, sie selbst und ihre Umgebung. Thoma gewinnt durch die Innigkeit seiner Darstellung, in seinen Figuren erinnert er durch seinen harten Umriß oft an die altdeutschen Meister (Fig. 121 u. 122). Klinger ist als Maler, Radierer und Bildhauer bekannt, seine herbe Größe kann nur von einem kleinen Kreise geistig Hochstehender verstanden werden. Zu seinen anmutigsten Blättern gehört die von uns gewählte Radierung (Fig. 124).

5. Dem Expressionismus fehlen bis jetzt überragende Künstler; die gewählten Bilder (Fig. 126 u. 127) können uns die Ziele und Wege dieser Richtung einigermaßen klar machen.

Klassizismus in Berlin.



Fig. 1. Landhaus Charlottenhof bei Potsdam, 1826 von Schinkel erbaut.



Fig. 2. Das Brandenburger Tor, 1789—1793 von Langhans erbaut.

Ansicht von der Stadtseite. Fünf Durchfahrten. Dorische Säulen und dorisches Gebälk mit Metopen und Triglyphen. Auf der durch aufsteigende Stufen belebten Attika Schadows Viergespann, Fig. 47.



Fig. 3. Die Königswache in Berlin, 1816 von Schinkel erbaut.

Ein Kastell mit vier Ecktürmen und vorgelegter dorischer Säulenhalle. Viktorien sind an die Stelle der Triglyphen getreten.



Fig. 4. Der Königsplatz in München. Rechts die Glyptothek (ionisch), in der Mitte die Propyläen (dorisch), links das von Ziebland 1845 vollendete frühere Kunstausstellungsgebäude, jetzt Neue Staatsgalerie (korinthisch).

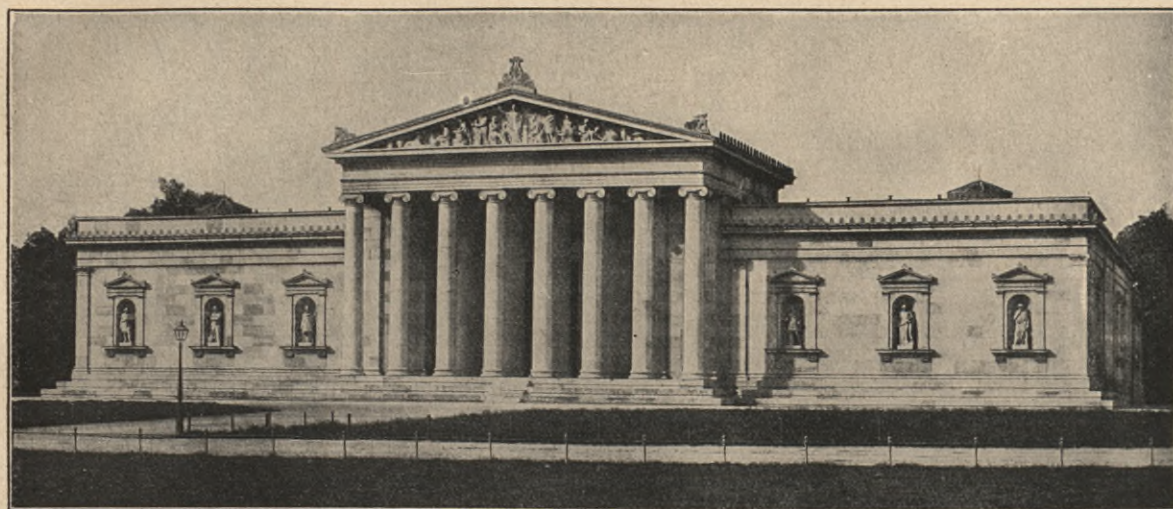


Fig. 5. L. v. Klenze, die Glyptothek in München. 1816—1830. Dreizehn Säule umschließen einen viereckigen Hof, der das Licht spendet. Vorhalle von acht ionischen Säulen; rechts und links je drei Nischen für Statuen.

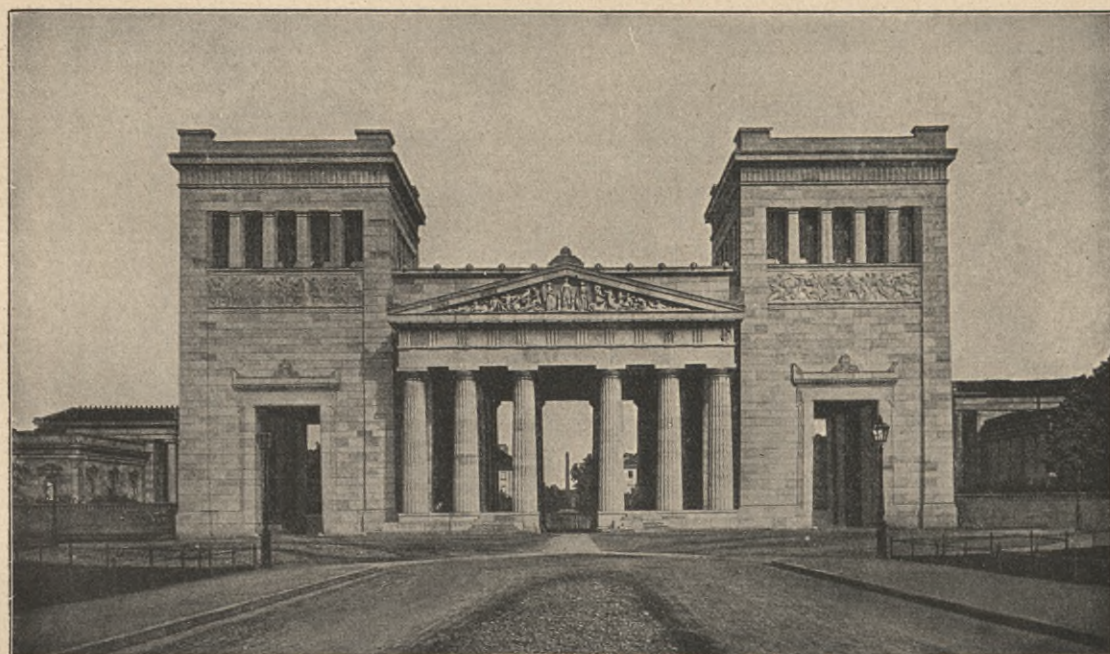
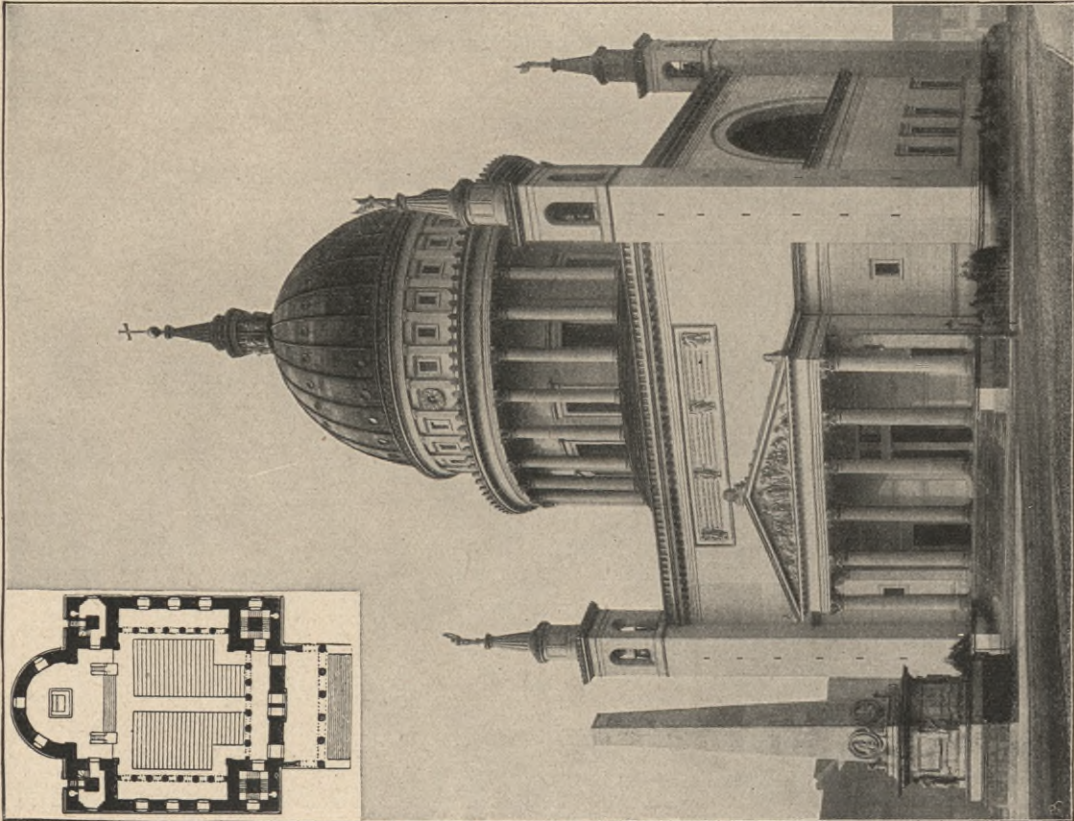


Fig. 6. L. v. Klenze, die Propyläen in München. 1846—1862. Zwischen zwei Kastelltürmen die Säulenhalle mit dorischen Säulen außen und ionischen innen.



(Schinkel, Entwürfe, und Gurlitt, Historische Städtebilder.)

Fig. 7. Schinkel, Die Nikolaikirche in Potsdam. Nach Schinkels Plänen 1830—1837 erbaut (die Ecktürmchen gehen nicht auf Schinkel zurück). Der Grundriß ist ein kurzschenkliges, griechisches Kreuz mit dem Halbrund. Griechische Vorhalle, wirksame große Flächen mit geringer Gliederung.

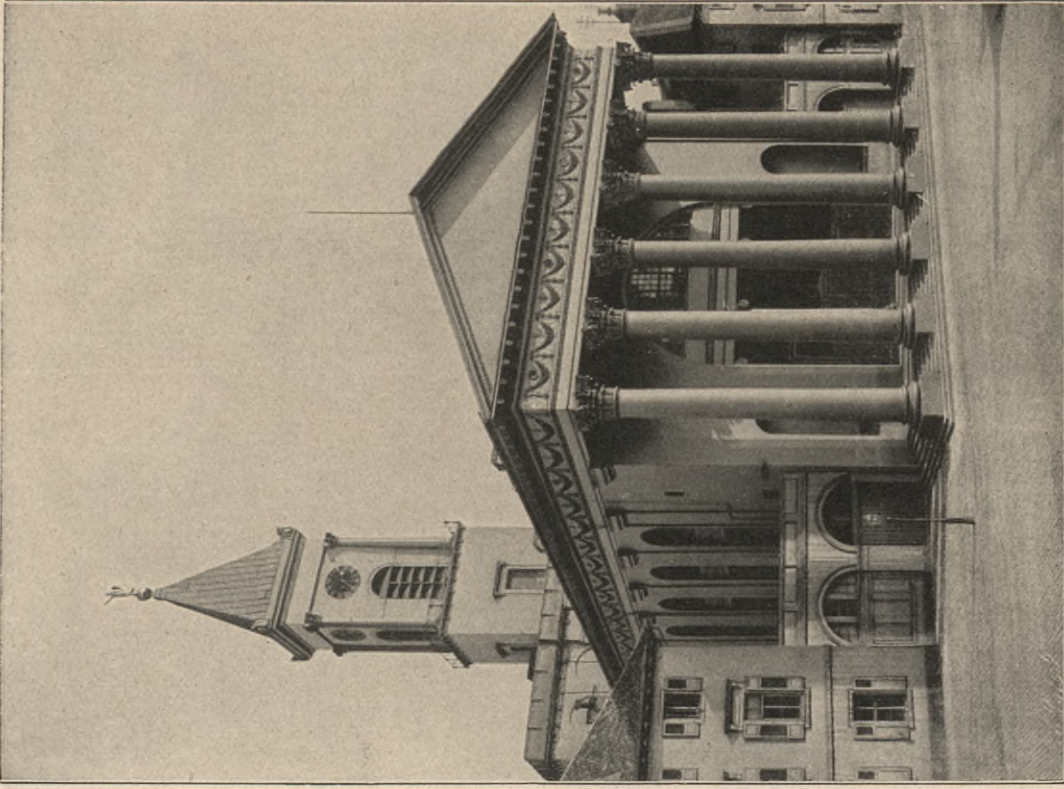


Fig. 8. Weinbrenner, evang. Stadtkirche in Karlsruhe.

Die Kirche nach Art eines römischen Tempels erbaut. Korinthische Vorhalle. Der obere Teil des Turmes von vier korinthischen Säulen eingefast, oben mit einem pyramidalen Turmhelm abgeschlossen. 1816 vollendet.

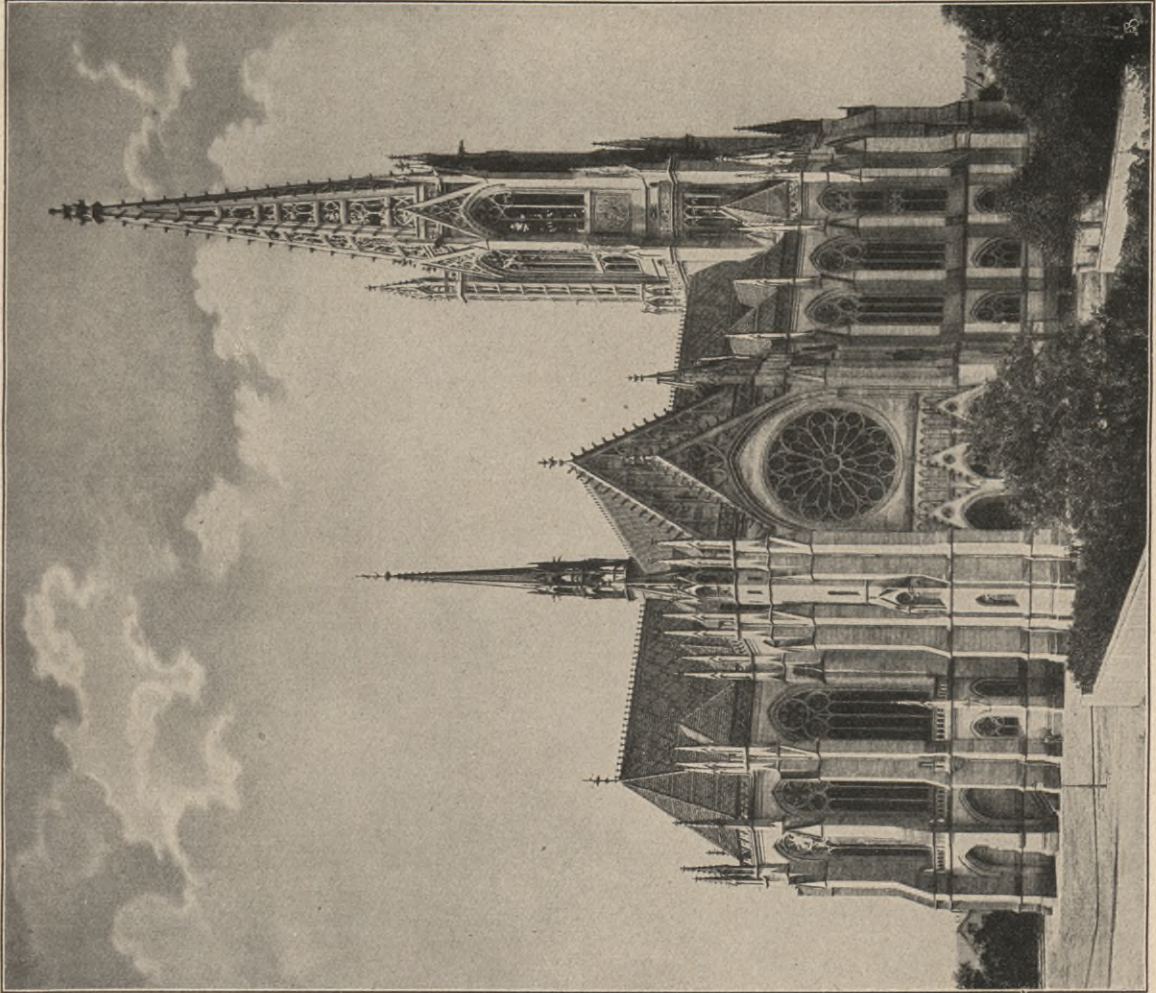


Fig. 9. Protestationskirche in Speyer, 1893—1904 erbaut.
Äußerlich im Stil der Hochgotik. Durch Kürzung des Langhauses und breites Querschiff nähert sich die Kirche einem Zentralbau (Predigtkirche).
Der 100 m hohe Turm ist sechseckig.

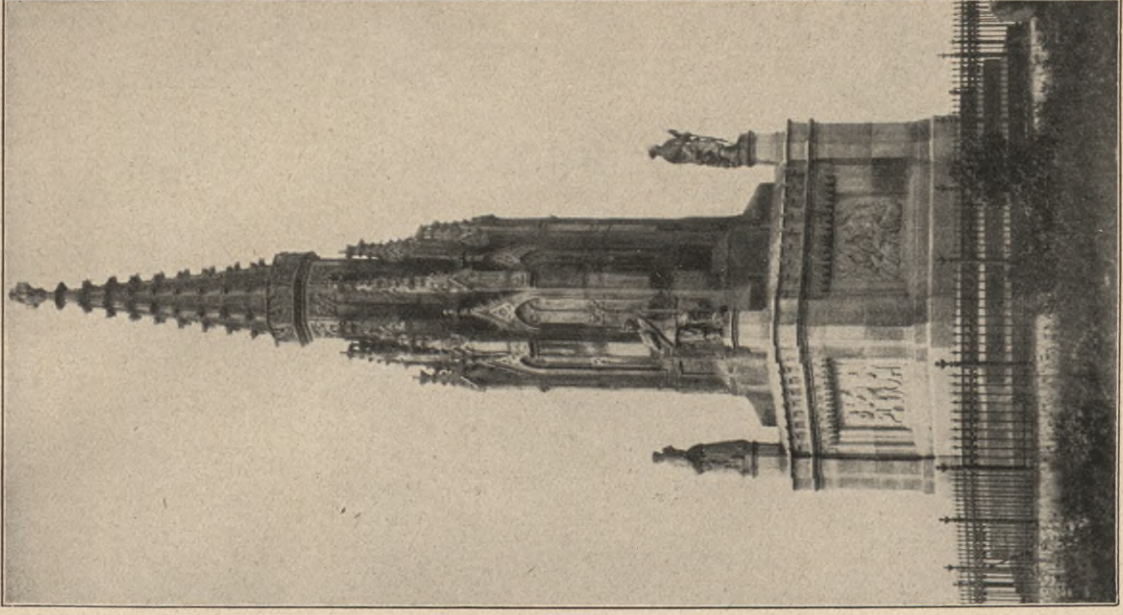


Fig. 10. Siegesdenkmal bei Düppel.
Zur Erinnerung an die Erstürmung der Düppeler Schanzen im April 1864. Eine 22 m hohe gotische Spitzsäule mit Fialen, Helm, Krabben und Kreuzblume.

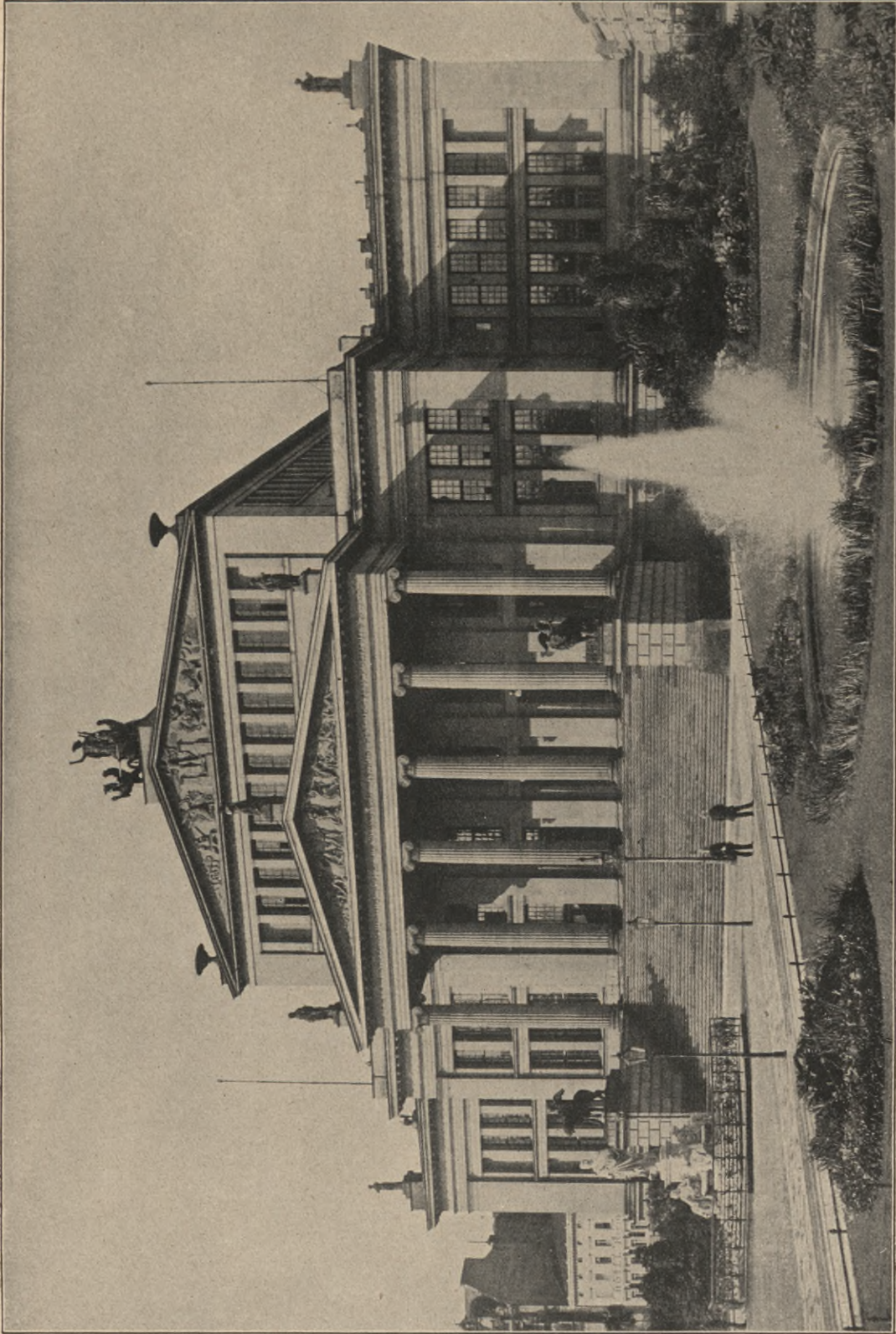


Fig. 11. Das Schauspielhaus in Berlin, 1818—1821 von Schinkel erbaut.

Der ganze Bau bildet ein großes Rechteck. Auf gequadertem Unterbau erheben sich Pilaster und zwischen diesen zwei Reihen kleinerer Stützen. Die Zwischenöffnungen dienen als Lichtöffnungen. Das um ein weiteres Halbgeschoß erhöhte Mittelstück des Baues ist das eigentliche Theater. An der Hauptfassade eine ionische Vorhalle, zu der eine breite Freitreppe emporführt.

Das Theater im Stil der Renaissance (Semper).

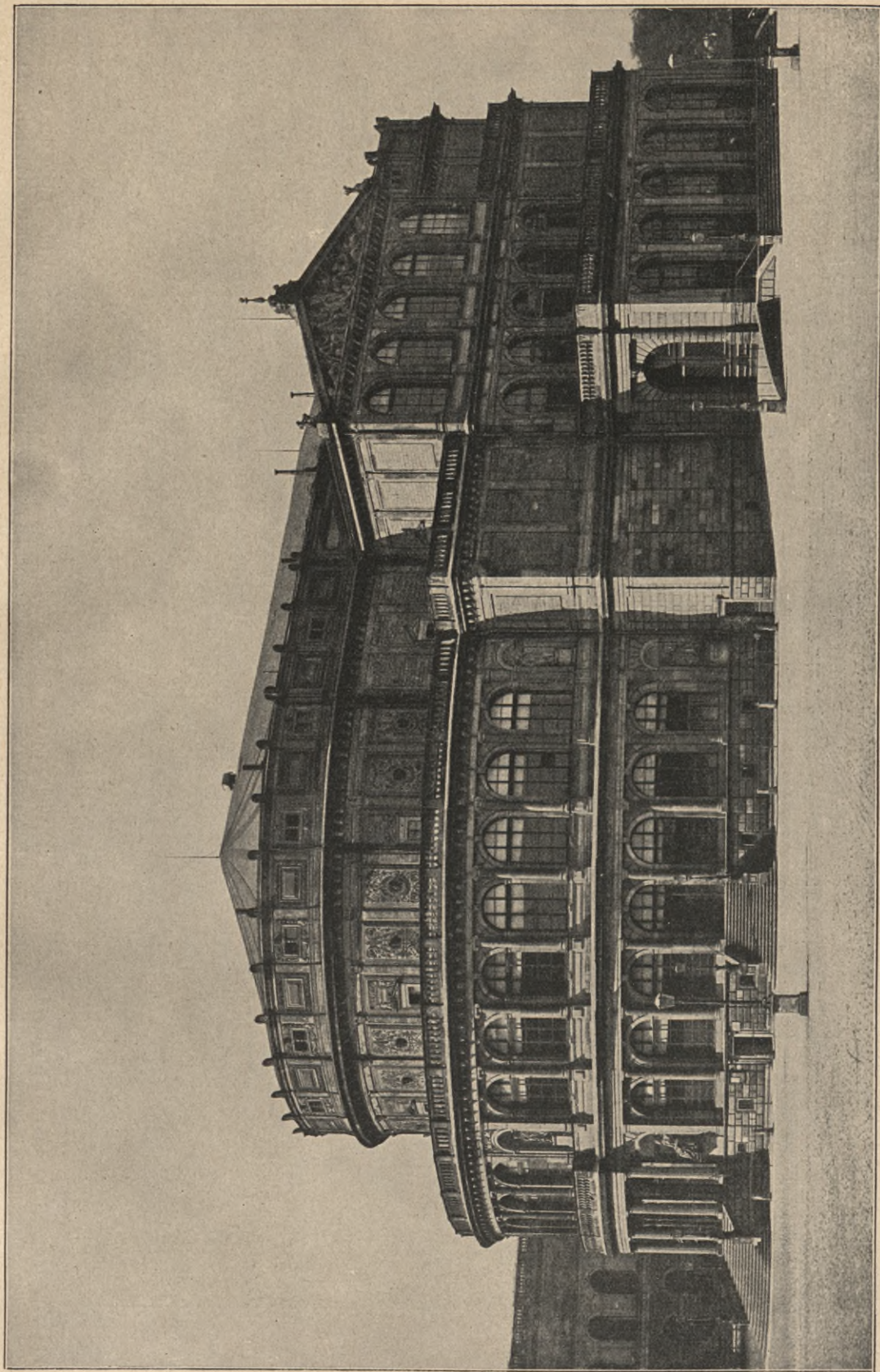


Fig. 12. G. Semper, Das alte Hoftheater in Dresden. 1838—1841. Seitenansicht.

Der Rundbau, durch den der Zuschauerraum klar charakterisiert wird, knüpft an die römischen Theater (Marcellustheater) und Amphitheatern an, z. B. an das Kolosseum in Rom. Vor den Pfeilern der zwei unteren Stockwerke hier wie dort dorische und ionische Halbsäulen, korinthische Pilaster im dritten Stockwerke wie beim Kolosseum im vierten. An die auf unserem Bilde nicht sichtbare Fassade sind seitwärts dreistöckige Flügel angebaut, die oben mit Giebeln abgeschlossen. Das 1869 abgebrannte Gebäude wurde nach einem neuen, aber veränderten Plan desselben Meisters wieder aufgebaut (1871—1878). Das Gebäude links hinter dem Theater ist das Museum.

Reichstagsgebäude (Wallot).

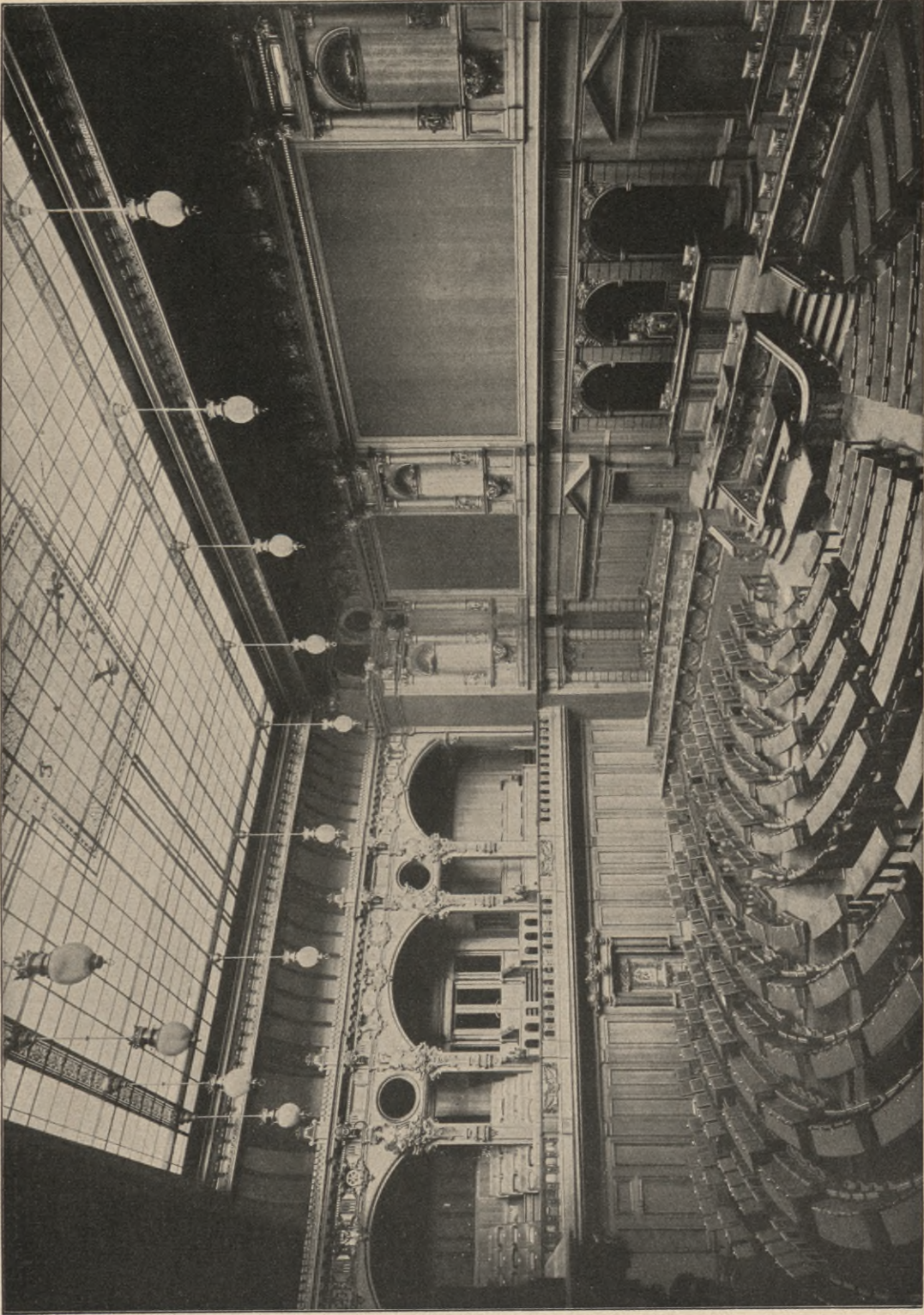


Fig. 13. Der Große Sitzungssaal im Reichstagsgebäude. Aufnahme von Südwesten, so daß große Stücke der Nordwand (links) und der Ostwand (rechts) erblickt werden. Das untere Wandgeschoß an den Seiten (im Norden und Süden) einfach gehalten mit je einer Tür für den »Hammelsprung«. Das Logengeschoß darüber ist mit Pfeilern und Karyatiden geschmückt, die hübsche Flachbögen tragen. In der Mitte der Ostwand unten der Präsidentensitz, davor das Rednerpult, zwischen diesem und dem »Tisch des Hauses« die Stenographenplätze. Das obere Geschoß über dem Präsidentensitz bietet große Flächen für Gemälde.

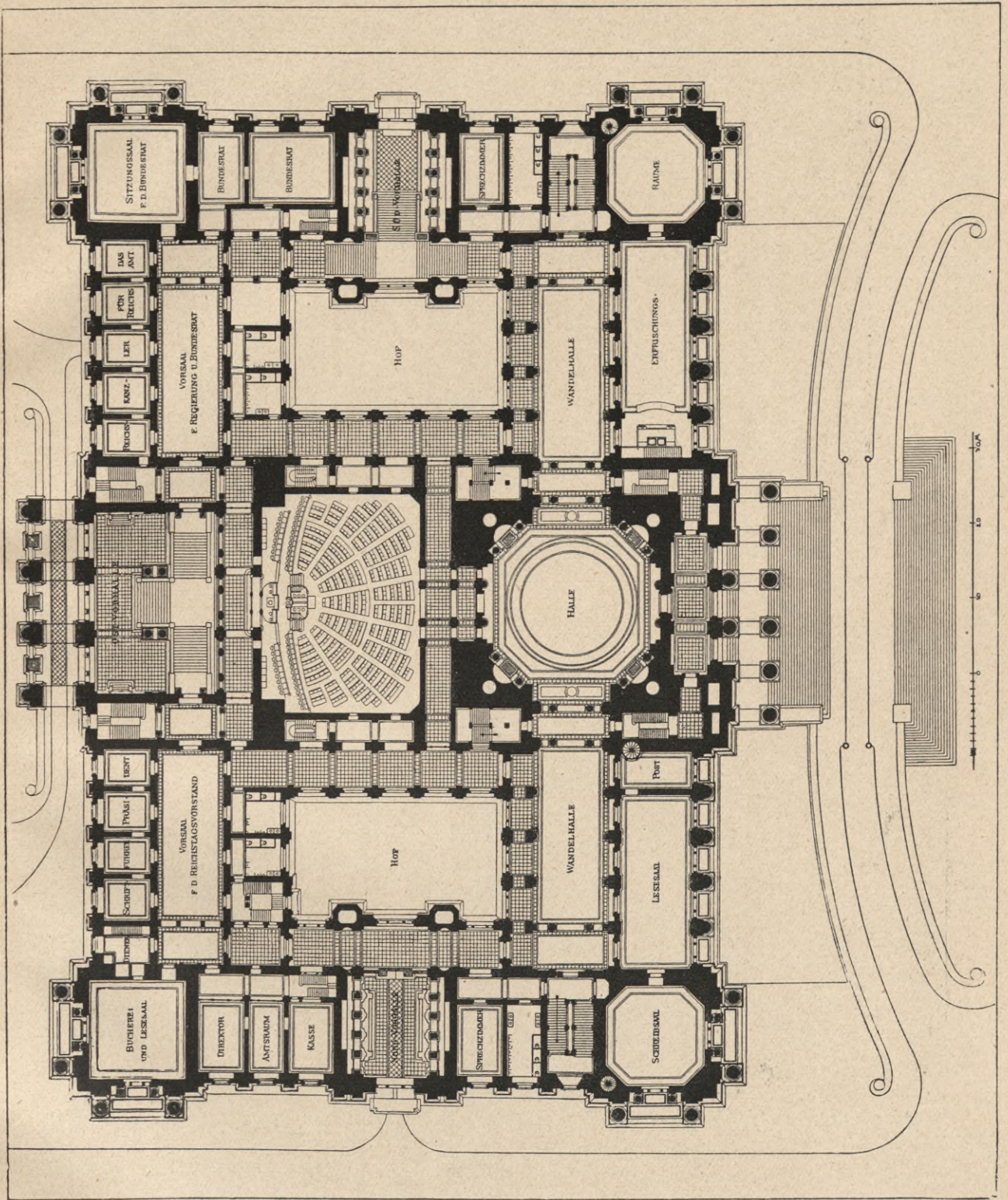


Fig. 14. Das Reichstagsgebäude. Grundriß.

Im Zeichen der Renaissance.

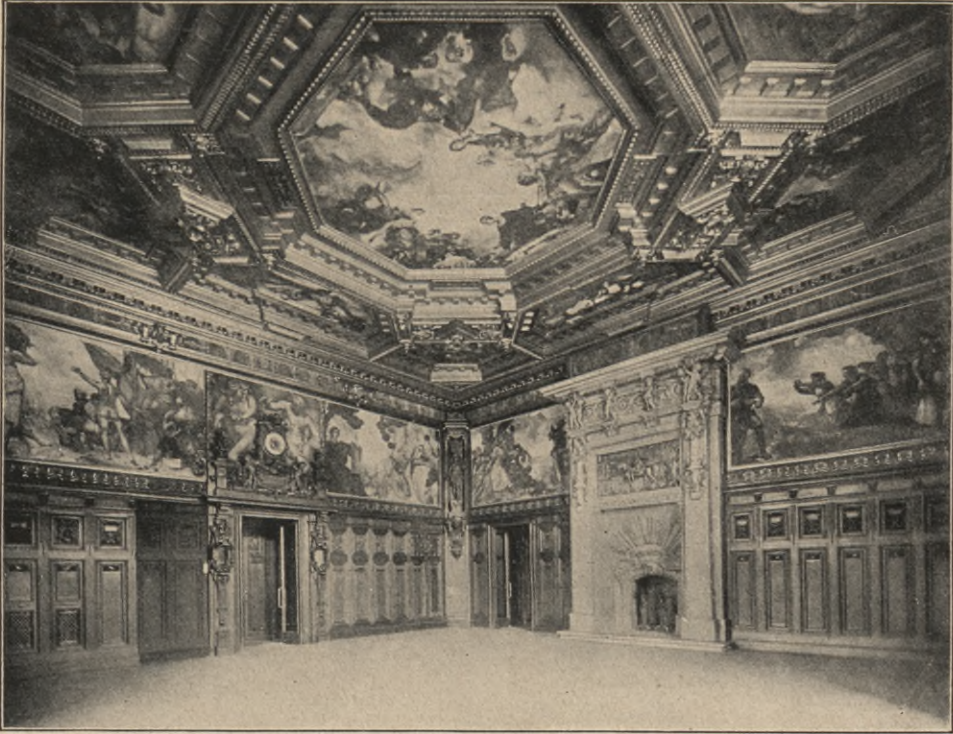


Fig. 15. Reichstagsgebäude. Der Sitzungssaal für den ehemaligen Bundesrat.
Die Gemälde von Raffael Schuster-Woldan.



Fig. 16. Das Reichstagsgebäude, 1884—1894 von Wallot im Stil italienischer Hochrenaissance erbaut.
Im Kellergeschoß Rustika, die beiden Geschosse darüber durch korinthische Säulen zusammengefaßt. Die ganze Baumasse durch die vier Ecktürme und die über dem Sitzungssaal emporsteigende Glaskuppel zu einem einheitlichen Ganzen verbunden.

(Wallot und Ludwig Hoffmann.)



Fig. 17 und 18. Das Reichsgerichtsgebäude. Die große Halle und Speisezimmer in der Präsidentenwohnung.

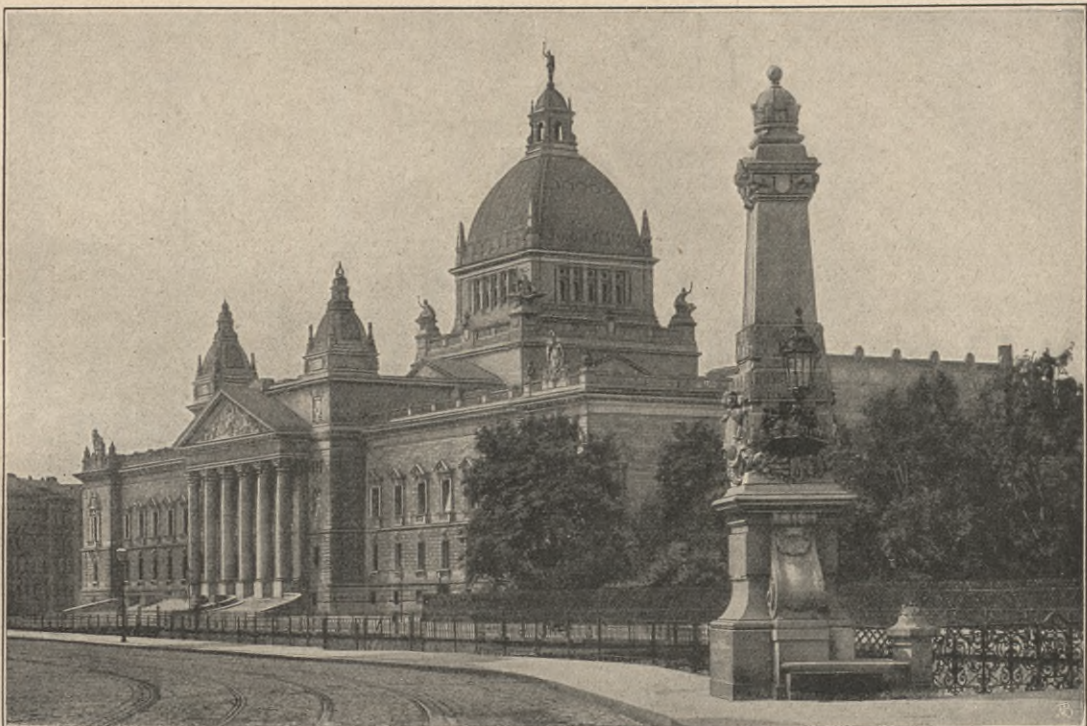


Fig. 19. Das Reichsgerichtsgebäude in Leipzig, 1888—1895 von Ludwig Hoffmann erbaut.
Ein Rechteck, über dessen Mitte die Kuppel emporsteigt.

Neue Bahnen.



Fig. 20. Hermann Billing, Die Kunsthalle in Mannheim, 1907.

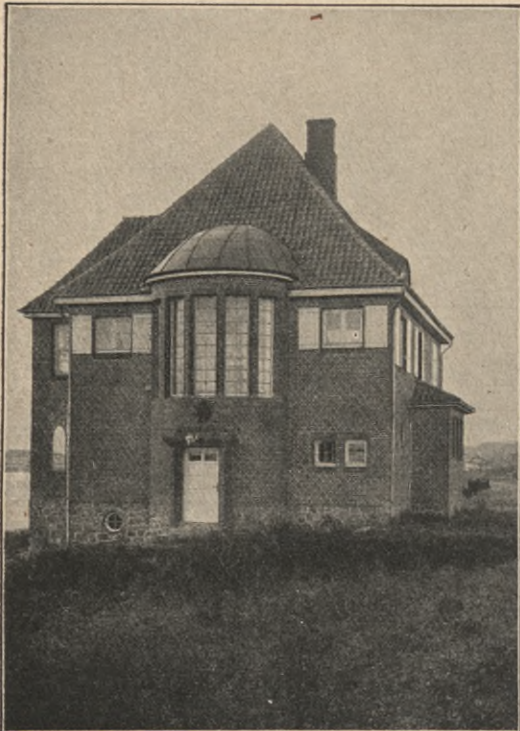


Fig. 21. A. Huber, Landhaus in Apenrade.

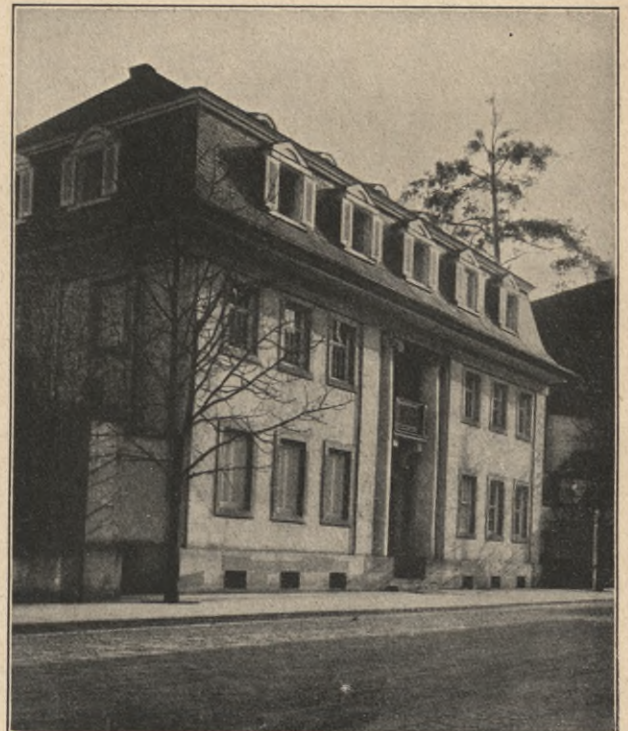


Fig. 22. Ostendorf, Wohnhaus in Karlsruhe.

(H. Eilling, Ostendorf, Bruno Paul, R. Riemerschmid.)



Fig. 23. Bruno Paul, der kleine Silbersaal auf der Weltausstellung zu Brüssel 1910.



Fig. 24. R. Riemerschmid, Zimmer (Diele) in einem Landhause. 1906.

Das Kaufhaus.

Für das Kaufhaus hat Alfred Messel († 1909) in dem Warenhaus Wertheim (Berlin, Leipziger Straße) einen neuen vorbildlichen Typ geschaffen. An mächtige Pfeiler aus Granit wird das zum Teil aus Eisen bestehende Innere gehängt, darüber das Dach gestülpt. Lebhaft werden wir an gotische Bauten erinnert, bei denen die Strebepfeiler von unten bis oben reichen. So beim Thorner Rathaus,



Fig. 25. Das Rathaus in Thorn.

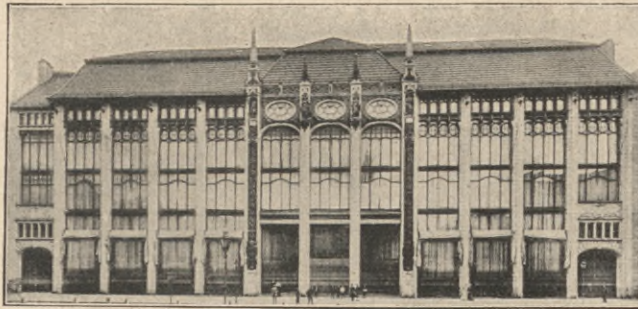


Fig. 26. Alfred Messel,
Das Warenhaus Wertheim in Berlin.
Vorderansicht in der Leipziger Straße.

das im wesentlichen aus gotischer Zeit stammt (die Ecktürmchen aus späterer Zeit). In Thorn wird die Mitte durch den Vorbau mit dem hohen Giebel als Eingang betont. Entsprechend, aber in anderer Weise hebt Messel die Mitte hervor, in der Verzierung der Pfeiler, den ovalen Fenstern sowie in dem Mansarddach sich barocker Formgebung nähernd. Die Erbauung des Kaufhauses fällt in die Jahre 1897 bis 1904.



Fig. 27. Warenhaus Wertheim. Mittelteil.

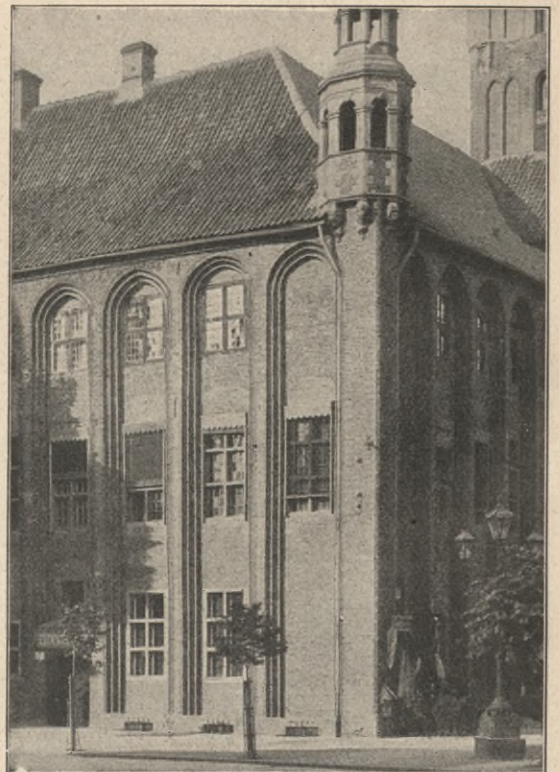


Fig. 28. Das Rathaus in Thorn. Ecke.



Fig. 29. Warenhaus Wertheim. Ecke am Leipziger Platz.

Wir sehen die dem Gebäude nachträglich angebaute Ecke am Leipziger Platz. Die Grundgedanken der architektonischen Haltung sind dieselben wie beim alten Teil (Fig. 26 u. 27): durchgehende Pfeiler, hohes Mansarddach, vertikale Tendenz. Die dekorative Ausgestaltung hat gewechselt. In den hohen Bögen der Eingangshalle, der Verwendung von figürlichem Schmuck, den hohen ungeteilten Fenstern zeigt sich eine deutliche Anlehnung an den Cathedralbau der Gotik.



Fig. 30. Fritz Höger, Das Chilehaus in Hamburg, 1923.

Das großstädtische Bürohaus befriedigt das Bedürfnis nach Geschäftsräumen auf dem teuren Boden der Stadtmitte (City). Daher das Übereinandertürmen von Stockwerken, das in Amerika den Typus des Wolkenkratzers herbeigeführt hat. — Höger hatte einen ganzen Block einheitlich zu bebauen, durch den eine schmale Straße, die Fischertwiete, hindurchführt. Das Gebäude enthält im Erdgeschoß Läden, in den Obergeschossen vermietbare Büros. Es ist ein Backsteinbau. Die Gliederung der fünf unteren Geschosse mit der starken senkrechten Teilung erinnert an Thorn (Fig. 25 u. 28); die kräftig vorspringenden Gesimse und das stufenförmige Zurückweichen der oberen Stockwerke geben dem Bau einen wirkungsvollen horizontalen Abschluß. Das Dach ist flach und bildet Terrassen. Der Mittelteil, durch den die Fischertwiete hindurchführt, ist um ein Stockwerk erhöht.

G. Bestelmeyer und P. Bonatz.

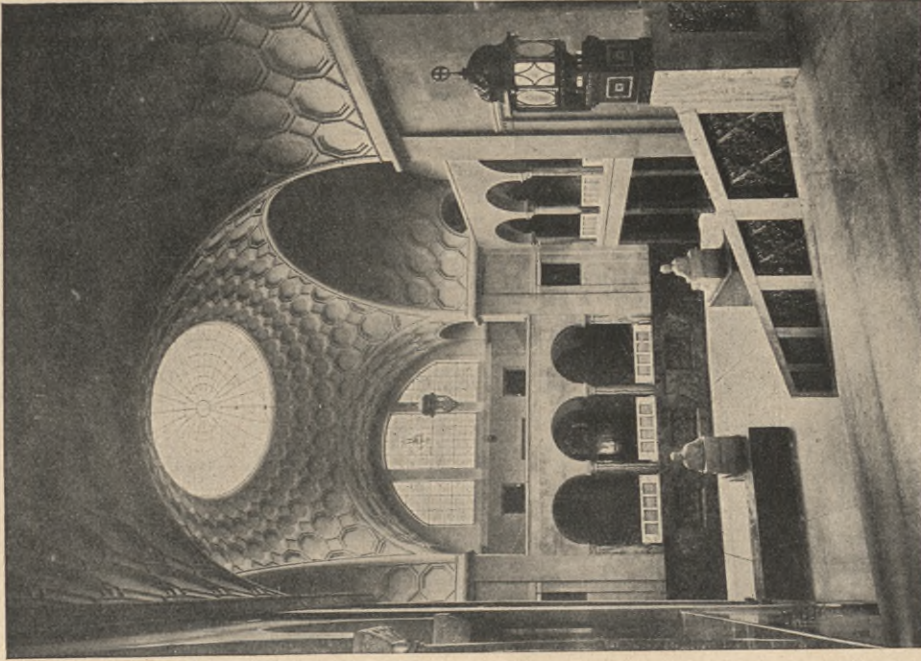


Fig. 31. G. Bestelmeyer, Lichthof der Universität in München. 1906—1909.

Der Lichthof, der die Verbindung des alten Universitätsgebäudes mit den Neubauten des 20. Jahrhunderts herstellt, ist ein kuppelüberdeckter Zentralraum. Die kassettierte Decke, das dreifellige Fenster und der sonstige Schmuck zeigen Anlehnung an die Formen der späteren römischen Kaiserzeit, insbesondere ist die römische Thermenarchitektur von Einfluß gewesen. Die Stuttgarter Halle enthält auf beiden Seiten die Fahrkartenschalter, in der Mitte die Treppe, die zu den Bahnsteigen führt. Quaderbau mit flacher Holzdecke. Der Raum wirkt nur durch seine bauliche Form; schmückende Einzelheiten fehlen.

Die in den Fig. 13, 15, 17, 31 und 32 dargestellten monumentalen Innenräume sind sämtlich in Anlehnung an die Architektur der römischen Antike oder der von ihr beeinflussten Renaissance erbaut. Trotzdem ist die Wirkung ganz verschieden, da die architektonische Dekoration im Reichstagsgebäude überreich ist, in Leipzig und München sich maßvoll zurückhält und in Stuttgart ganz fehlt.

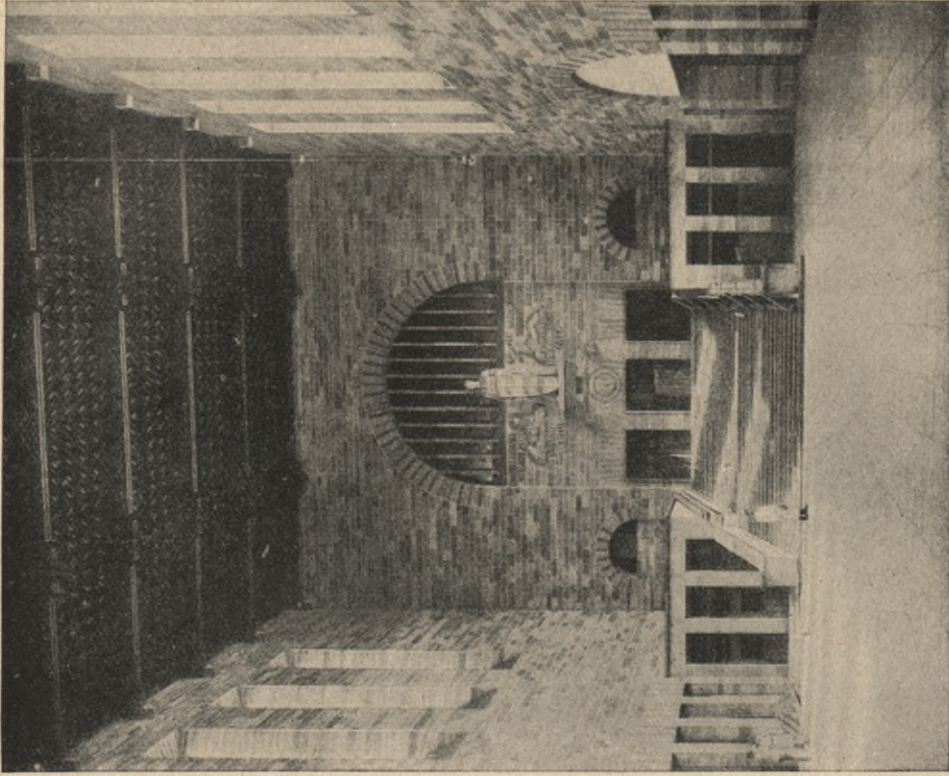


Fig. 32. Paul Bonatz, Eingangshalle des Hauptbahnhofs in Stuttgart. 1914—1920.

Das architektonische Denkmal.



Fig. 33. Bruno Schmitz, das Völkerschlacht-Denkmal bei Leipzig.

Über einem künstlichen (rechts und links zum Teil sichtbaren) Hügel von 30 m Höhe erhebt sich der Riesenbau von insgesamt 100 m Höhe. Vorn gewaltige Stützmauern mit großartiger Treppenanlage. Das große Relief stellt den 12 m hohen heiligen Michael auf einem von fackeltragenden Furien beziehten Streitwagen dar. In dem breiten pyramidenförmig ansteigenden Unterbau sind die gefallenen Helden ruhend gedacht, der Mittelbau enthält die Ruhmeshalle, an der kuppelförmigen Bekrönung stehen 12 Hüter der Freiheit.



Altes Museum.

Schloßbrücke.

Dom.

Kaiser-Wilhelm-Strasse.

(Aus dem Album Berlin, Globus-Verlag G. m. b. H. Berlin W 9.)

Schloß.

Kaiser-Wilhelm-Denkmal.

Fig. 34. Berlin vom Alten Museum bis zum Kaiser-Wilhelm-Denkmal. Aufnahme vom Dach eines Hauses.



Fig. 35. Die wichtigsten Teile von Berlin.

Der Tiergarten trennt Charlottenburg (westlich) von Berlin (östlich). Im Osten des Tiergartens liegt die Siegesallee, auf der wir unsere Wanderung beginnen (Fig. 35 links). Am Südende der Allee sehen wir den Rolandbrunnen; am Nordende liegt der Königsplatz, in dessen Mitte sich die Siegesssäule erhebt, zur Erinnerung an die Siege von 1864, 1866 und 1870. Östlich davon das Reichstagsgebäude (Fig. 13—16), vor dem das Bismarckdenkmal von Begas sich befindet. Zurück in die Siegesallee und von dort nach Osten auf das Brandenburger Tor zu (Fig. 2). Über den Pariser Platz gelangen wir auf die 60 m breite Straße »Unter den Linden«, in der wir auf das Denkmal Friedrichs des Großen stoßen (Fig. 64). Auf der nördlichen Seite der Straße liegen die Neue Bibliothek, die Universität, die Königswache (Fig. 3) und das Zeughaus, auf der südlichen Seite das Palais Kaiser Wilhelms I., der Opernplatz und das Opernhaus.

Über die mit 8 Marmorgruppen (Fig. 52) geschmückte Schloßbrücke kommen wir auf eine rings von der Spree umflossene Insel (Alt-Kölln). Der nördliche Teil der Insel wird ganz von Museen eingenommen und heißt deshalb Museumsinsel; Altes Museum, 1824—1828 von Schinkel erbaut und mit einer Vorhalle von 18 ionischen Säulen versehen, Neues Museum, Nationalgalerie, Pergamon-Museum (jetzt abgebrochen), Kaiser-Friedrich-Museum. Hinter dem Lustgarten der Dom, von Raschdorff erbaut und 1905 eingeweiht. Er zeigt den Stil italienischer Hochrenaissance; die Kuppel (Tambour, Kuppel, Laterne) ist von 4 Kuppeltürmchen umgeben. Das Schloß bildet ein Rechteck von 200 m Länge und über 100 m Breite mit zwei großen Höfen. Die schmale Westfront wurde zu Anfang des 18. Jahrhunderts von Eosander von Goethe erbaut, das große Hauptportal wurde dem Konstantinsbogen in Rom nachgebildet und hat einen großen und zwei kleinere Durchgänge. Diesem Portal gegenüber, in die Spree hineingebaut, das Nationaldenkmal für Kaiser Wilhelm I. In der Mitte der Kaiser, dessen Pferd von einem weiblichen Friedensgenius geleitet wird. An den Ecken zwei Viergespanne mit der Borussia und Bavaria. Die Kurfürstenbrücke, auf der das Reiterbild des Großen Kurfürsten von Schlüter steht, führt von Alt-Kölln (II) nach Alt-Berlin (I). Hier das Rathaus und die Hauptpost.

Alt-Berlin (I) von der Spree bis zur Stadtbahn und Alt-Kölln (II) auf der Spreeinsel sind die ältesten Stadtteile, ursprünglich bildeten sie zwei selbständige Städte. Daran schlossen sich an Friedrichswerder (III) vom Zeughaus bis zum Spittelmarkt, Neu-Kölln (IV) südlich von Alt-Kölln, die Dorotheenstadt (V) nördlich und südlich der Straße Unter den Linden, die Friedrichstadt (VI) südlich davon. Um diesen Kern legten sich nach und nach die anderen Stadtteile.

Canova, Thorwaldsen, G. Schadow.



Fig. 36. G. Schadow, Grabmal des Grafen von der Mark in Berlin. 1790.

Oben in der Nische die drei Parzen; auf dem Sarkophag die prächtige Gestalt des jugendlichen Prinzen, dessen Hand das Schwert entsinkt. Ein Helm ist unter sein Kissen geschoben. Der Prinz ist wie ein Schlafender dargestellt. Seine Bildung verrät trotz klassischer Gewandung treue und liebevolle Nachahmung der Natur. Barock in der Form und im Gedanken ist das Relief, auf dem Chronos der Minerva den Knaben entreißt und zum Hades hinabführt.



Fig. 37. Canova, Hebe.



Fig. 38. Thorwaldsen, Hebe.



Fig. 39. G. Schadow, Hoffnung.

Fig. 37—39. Die drei Statuen können als Beispiele der verschiedenen Richtungen dienen. Man vergleiche die kokette, noch das Rokoko verratende Hebe Canovas und die mit antikem Formgefühl geschaffene Hebe Thorwaldsens, diese wieder mit der nach der Natur gearbeiteten Hoffnung Schadows. (Das Gesicht ist Porträt, der Anker nicht antik, die Kleidung schließt sich an die damalige Tracht an.) Die Haltung der Arme geziert (Canova), stilisiert (Thorwaldsen), natürlich (Schadow).



Fig. 40 u. 41.
Thorwaldsen,
Der Morgen (Aurora)
und die Nacht,
1815.



Fig. 42. Aus Thorwaldsens Alexanderzug. Zuerst 1811 in Gips für den Quirinal gebildet, später mehrfach in Marmor ausgeführt. Alexander zieht in Babylon mit seinen Kriegeren ein und wird festlich empfangen. Den Mittelpunkt bildet Alexander selbst, ihm geht Mazäus mit seinen fünf Söhnen entgegen. Hinter Mazäus zwei Waffenträger, vor ihm die Friedensgöttin, die freiwillige Unterwerfung der Perser verkündend.

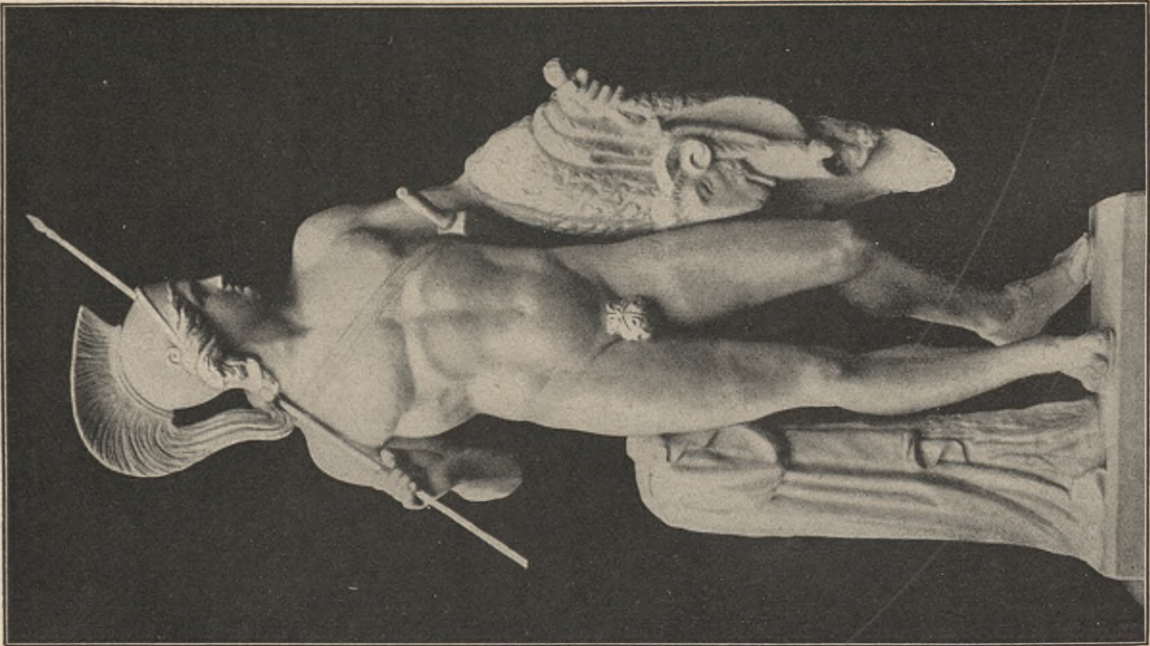


Fig. 43. Thorwaldsen, Jason.

1802 im Modell, aber erst 1828 in Marmor vollendet. Jason hat das goldene Vließ erbeutet; ehe er das fremde Land verläßt, wirft er noch einen triumphierenden Blick auf den besiegten Drachen zurück.



Fig. 43a.

Apoll

vom Belvedere.

Vom Apoll hat Jason das Stammmotiv, den Baumstamm, das Wehrgehenk, die Kopfhaltung übernommen. Der linke Arm trägt hier das Vließ, dort das Gewand.

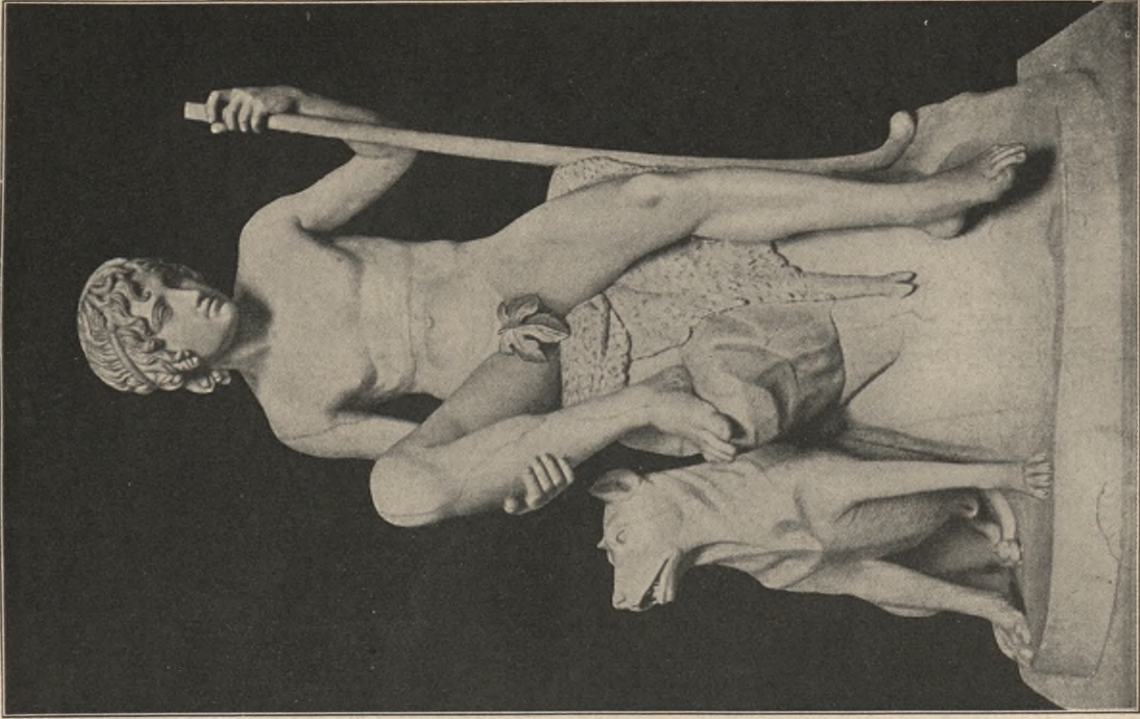


Fig. 44. Thorwaldsen, Hirtenknabe. 1817.

Nach einer Stellung, die zufällig sein Modell zu einem Ganymed eingenommen hatte, schuf Th. seinen Hirtenknaben. In dem Hunde lehnt er sich an die Molosserhunde in der Sammlung des Vatikans an.

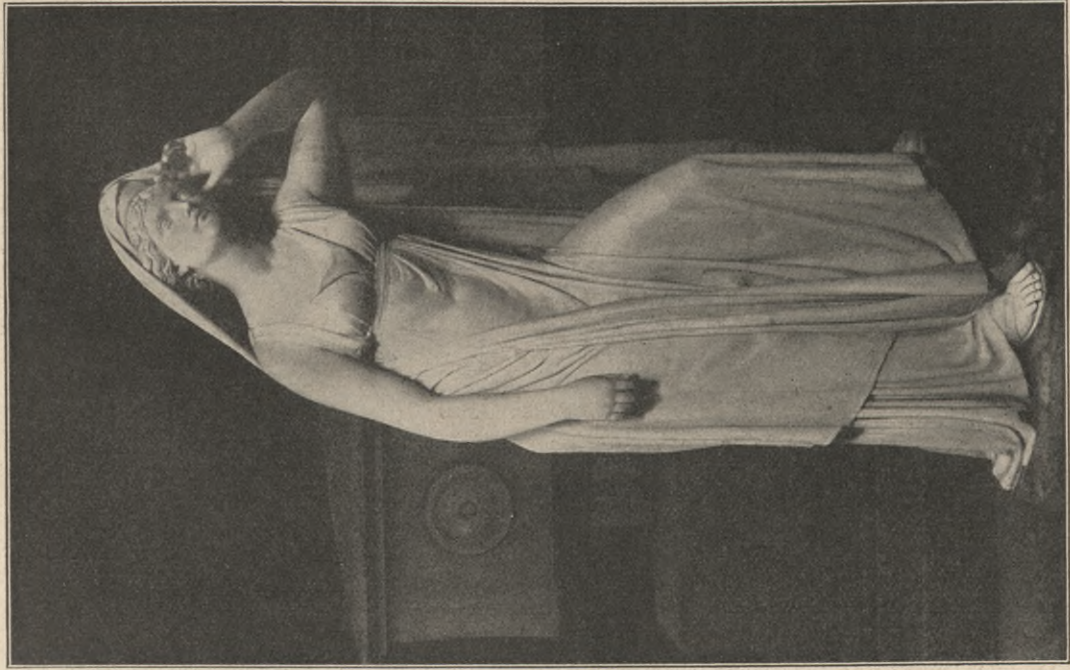


Fig. 45. Dannecker, die trauernde Freundschaft. 1801—1805.

Fig. 45. Vor einem Sarkophag aus schwarzem, schwedischem Marmor die Freundschaft, auf den Sarkophag gestützt, das Haupt wehmütig erhoben. Das Denkmal wurde dem Grafen Zeppelin († 1801) von dem Herzog Friedrich von Württemberg errichtet und befindet sich in einem Mausoleum des Ludwigsburger Friedhofs.



Fig. 46. Schadow, Kronprinzessin Luise u. ihre Schwester. 1795.

Fig. 46. Anmutiges Bild der Schwesterliebe. Die Prinzessinnen im Kostüm ihrer Zeit, aber mit Sandalen. Goethe (1793, Belagerung von Mainz): »Man konnte die beiden Damen für himmlische Erscheinungen halten, deren Eindruck auch mir niemals verlöschen wird.«

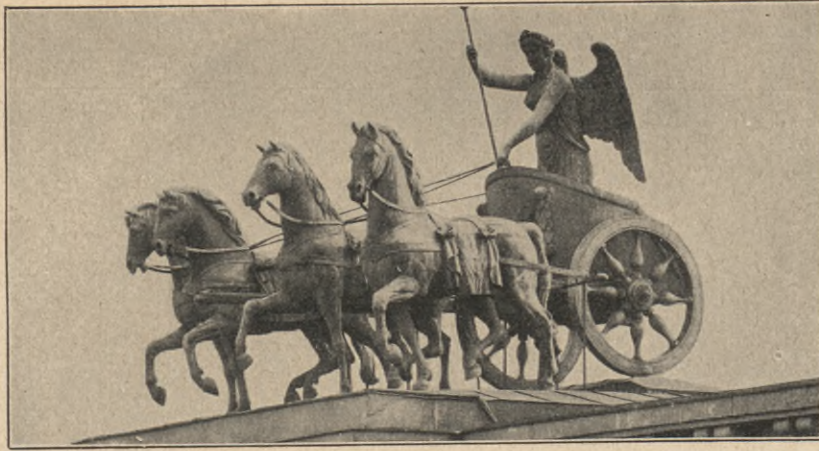


Fig. 47. Das Viergespann auf dem Brandenburger Tor, 1795 von Schadow vollendet, 1807 nach Paris gebracht, 1814 zurückgeholt, seitdem der Stadt zugewandt. Das Tor selbst Fig. 2.



Fig. 48. G. Schadow, Friedrich d. Gr. in Sanssouci, 1816.



Fig. 49. G. Schadow, Zieten. 1793. Das Marmororiginal jetzt im Kaiser-Friedrich-Museum. Auf dem Wilhelmplatz in Berlin Kopie in Bronze.

Rauch.

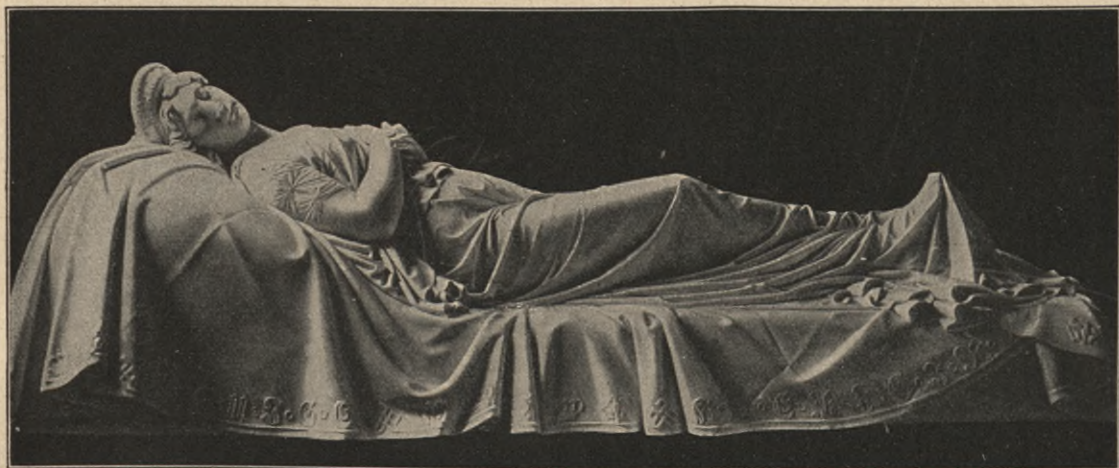


Fig. 50. Chr. Rauch, Grabdenkmal der Königin Luise im Mausoleum zu Charlottenburg, 1812—1814.



Fig. 51. Chr. Rauch, Blücherdenkmal auf dem Platz am Opernhause in Berlin, 1826.



Fig. 52. Rauchs Schule (Dräke 1805—1882), Nike krönt den Sieger. Berliner Schloßbrücke.



Fig. 53. Chr. Rauch. Goethebüste des Leipziger Museums, 1820. Vom 18.—20. August 1820 saß Goethe gleichzeitig zwei Bildhauern Chr. Rauch und Fr. Tieck.

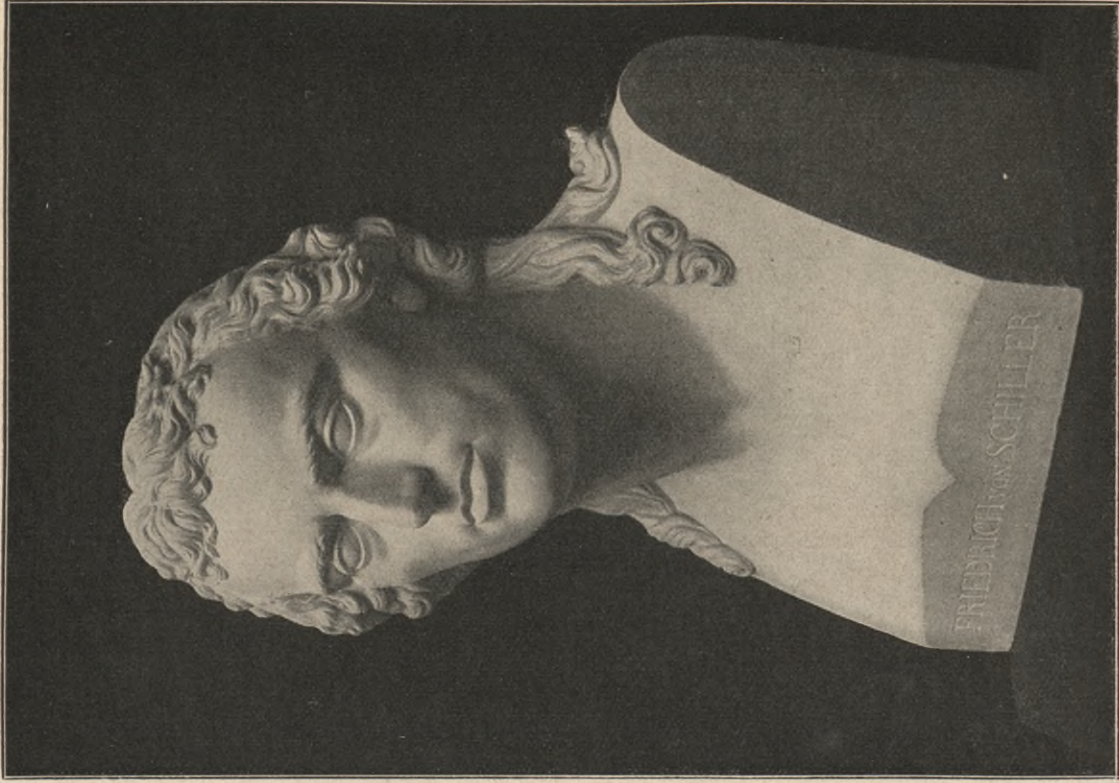


Fig. 54. Dannecker, Schillerbüste in Stuttgart. 1805—1810. Das Marmororiginal von Dannecker selbst beschädigt, unser Bild nach dem Abguß der unverletzten Kolossalbüste.



Fig. 56. Trippel,
Goethe 1789.



Fig. 57. G. Schadow,
Goethe 1816.



Fig. 58. Stieler,
Goethe 1828.



Fig. 55. E. Rietschel, Goethe-Schiller-Denkmal in Weimar,
1857 vollendet.

Fest, mit klarem Blick steht Goethe da, wie einer, der das Leben ergreift, erobert, gestaltet und genießt, Schiller schaut ins Reich der Ideale empor. Der ältere G. hat zuerst die gemeinsame Höhe erstiegen, daher hält er den Lorbeerkrantz fest in der Hand, Schiller berührt ihn erst. Beachte die Tracht des Ministers und des Professors.

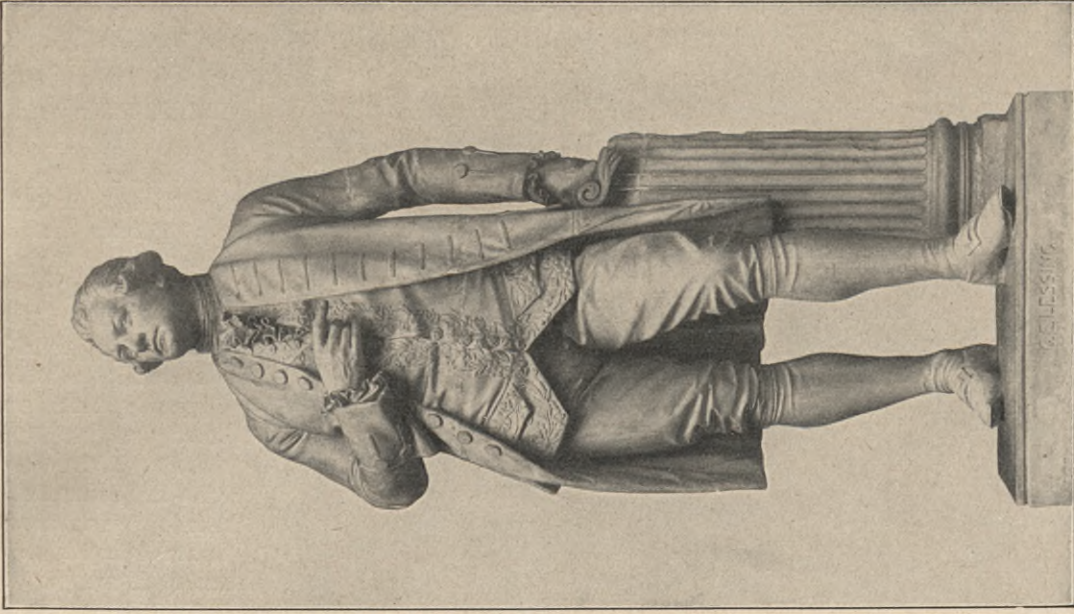


Fig. 59. Ernst Rietschel, Lessingdenkmal in
Braunschweig, 1853 vollendet.

„Lessing suchte im Leben nie etwas zu bemänteln; darum will ich ihn ohne Mantel machen; gerade bei ihm wäre der Mantel eine rechte Lüge.“ Der unerschrockene Kämpfer legt die rechte Hand vor die Brust, mit der linken stützt er sich auf den Stumpf einer antiken Säule.



Fig. 60. Reinhold Begas, Kriegsrelief am Kaiser-Wilhelm-Denkmal in Berlin, Fig. 34.

Ein in Formen übertragenes Gemälde. Brandfackeln in den Händen schwingend, rast die Kriegsfurie heran. Ihr Roß wird von einem Mordgesellen geführt, ein zweiter schwingt sein Krummschwert mit Macht. Im Vordergrund neben anderen Toten drei Jünglinge vernichtet, eine Frau deckt ihr Kind mit ihrem Leibe, eine Alte ist zur Verzweiflung erstarrt. Zu ihr gehört der nackte abgemagerte Knabe, der sein Haupt todesmatt senkt. Die Natur selbst ist im Aufruhr, der Blitz fährt vom Himmel krachend in die Bäume (eines Friedhofes?) hernieder, der Sturmwind jagt über die Felder, Raubvögel erwittern das Aas.

Man vergleiche die Apokalypsen von Dürer und Cornelius (Fig. 78).



(Photographie Waldemar Titzenthaler, Berlin W.)

Fig. 61. Chr. Rauch, vom Denkmal Friedrichs des Großen. Vgl. Fig. 64. Am Sockel im Hintergrund Flachrelief: zwischen der märkischen Kiefer und dem Lorbeer der alte Dessauer (links) und Schwerin (rechts). Davor als freistehende Figuren fünf höhere Offiziere. An den Ecken links Zieten und rechts Prinz Heinrich.



Fig. 62. Schilling, Relief vom Niederwalddenkmal: Abschied (Auszug zum Kriege). Vgl. Fig. 65.
Die deutschen Krieger ziehen aus: links aus den bayerischen Alpen der Reitersmann, rechts vom Gestade der See (Masten, Rahen, Schiffstau, Anker) der Landwehrmann, in der Mitte der Infanterist.



(Mit Genehmigung der Kunstanstalt F. u. O. Brockmanns Nachf. R. Tamme, Dresden.)

Fig. 63. Schilling, Relief vom Niederwalddenkmal: Wiedersehen (Heimkehr der Krieger).

»Nicht jubelnd kehren die Krieger aus hartem Kampfe zurück. Es ist mehr die ernste Weihe, welche das Ringen um des Vaterlandes Größe den Helden aufgeprägt, die sich in den kräftigen Gestalten und Gesichtern derselben kundgibt.«
Anlehnung an die Antike in der Frauenkleidung.



Fig. 64. Chr. Rauch, Denkmal Friedrichs d. Gr. in Berlin, 1840—1851.

Der alte Fritz, mit dem Hermelinmantel bekleidet, auf dem Haupte den Dreispitz, stemmt den Krückstock in die Seite. Die oberen Reliefs bringen Szenen aus Friedrichs Leben, an den Ecken allegorische Figuren. Darunter sprengen aus den Ecken vier Reiter hervor, Prinz Heinrich, Herzog Ferdinand von Braunschweig, Zieten und Seydlitz; die Flächen zwischen den Reitern mit lebensvollen Gruppen von Zeitgenossen des Königs ausgefüllt.



(Mit Genehmigung der Kunstanstalt F. u. O. Brockmanns Nachf. R. Tamme, Dresden.)

Fig. 65. Johannes Schilling († 1910), das Niederwald-Denkmal. 1877—1883.

Auf mächtigem Unterbau und hohem Sockel thront die Germania, sie hält die Kaiserkrone, die Errungenschaft des Krieges von 1870—1871 empor. Ihre Höhe beträgt bis zum Scheitel 10,60 m. Unten am Sockel übergibt der Rhein der Mosel das Wächterhorn, fortan soll sie die Grenz wacht üben. An den Ecksockeln des Unterbaues der Krieg mit Schwert und Kriegsposaune und der Friede mit Füllhorn und Friedenszweig. Zwischen diesen Figuren das Hauptrelief »Die Wacht am Rhein«: Kaiser Wilhelm umgeben von den Führern des Heeres und seinen Krieger n. Die Seitenreliefs S. 35.

Arminius.



Fig. 66. Ernst von Bandel, Arminius-Denkmal auf der Grotenburg im Teutoburger Walde.

„Dies hier ist Hermann, der Cheruskerheld,
Und dies die Stätte, wo er Rom gefällt.“

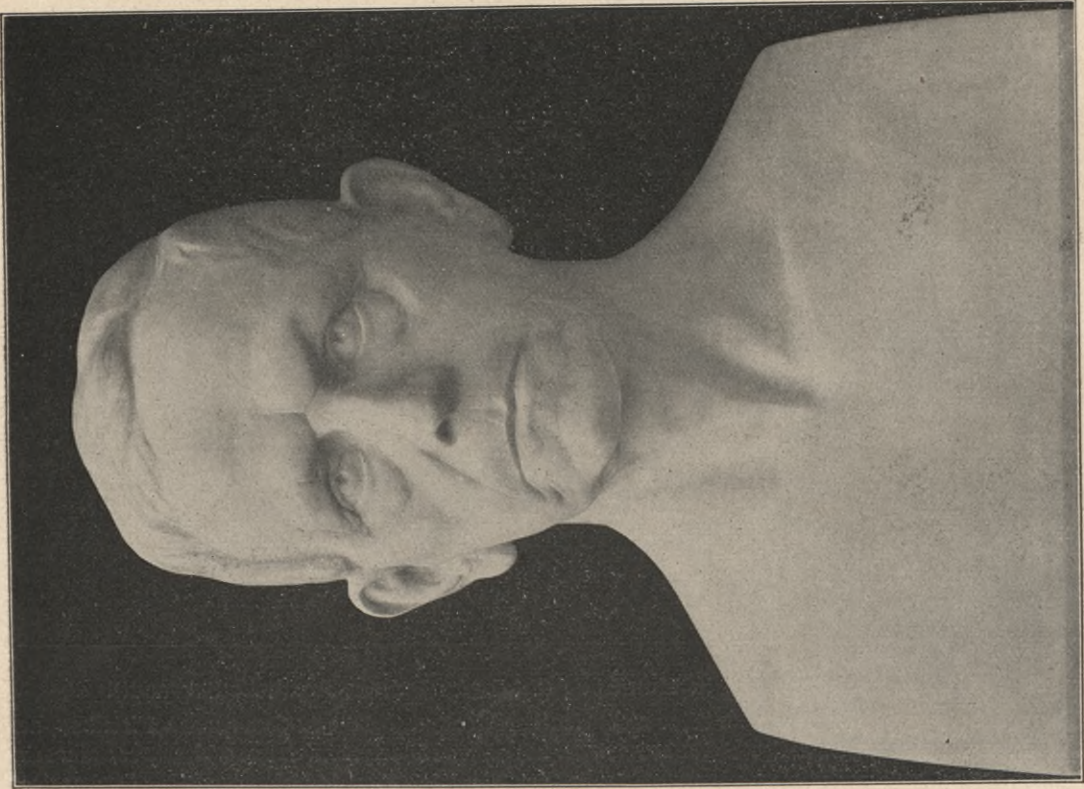
Blick um dich, rings ist deutsches Vaterland,
Neig dich vor ihm, du dankst es seiner Hand.“

Der 31 m hohe Unterbau wurde bereits in den Jahren 1838—1846 errichtet, die Statue, die bis zur Spitze des Schwertes 27 m mißt, erst 1875 vollendet. — Unser Bild nach einer Radierung von H. Braun; der Spruch von E. v. Wildenbruch.



Fig. 67. Bismarckdenkmal in Hamburg (Bildhauer Lederer, Architekt Schnaudt).

Auf einer Anhöhe führt eine große (auf unserem Bilde nicht sichtbare) Treppenanlage zu dem runden Mittelbau, auf dessen Spitze, von zwei Adlern umgeben, Bismarck steht. Der Künstler hat seinen Helden nicht dargestellt, wie er unter seinen Zeitgenossen gewandelt ist, sondern in mittelalterlicher Rüstung als alten Roland und ihn dadurch gewaltigen Recken der Vorzeit, wie sie nur die Sage kennt, gleichgestellt. — Höhe der Figur fast 15 m, Höhe des ganzen Denkmals 36 m.



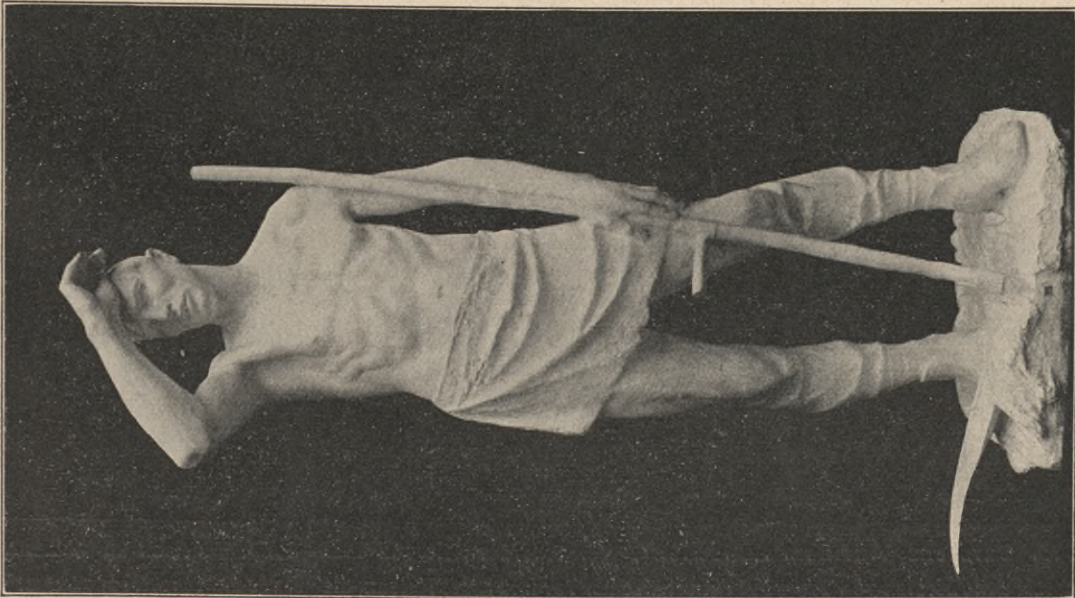
(Mit Genehmigung von Prof. Hahn.)

Fig. 68. Hermann Hahn, Moltkebüste in der Walhalla bei Regensburg. Der Krieger ohne Helm!



(Mit Genehmigung von Prof. Hildebrand.)

Fig. 69. Hildebrand, vom Reiterstandbild Bismarcks in Bremen. Der Staatsmann mit Helm!



(Mit Genehmigung des Herrn Jacques-Meunier.)

Fig. 70. Constantin Meunier (1831—1905),
der Mäher in der Ruhe.



Fig. 70a. Myron,
der Diskobol.

Mit Meuniers Mäher bei der Arbeit ist in Haltung und Bewegung Myrons Diskoswerfer verglichen worden: neben dem Mäher, der ganz der Wirklichkeit entlehnt ist, erscheint der Diskoswerfer in der Haltung stilisiert, in der Formgebung idealisiert.



(Mit Genehmigung des Herrn Jacques-Meunier.)

Fig. 71. Constantin Meunier, der Mäher bei der Arbeit.

Chodowiecki, Carstens und Genelli.



Fig. 72.
Chodowiecki, Der Schneider.
Aus der Folge der »Heiratsanträge«.



Fig. 73.
Chodowiecki, Friedrich d. Gr.
krank auf der Terrasse von Sanssouci.
»Bald werde ich dir (der Sonne) näher
kommen.«



Fig. 74.
Chodowiecki, Der Fleischer.
Aus der Folge der »Heiratsanträge«.



Fig. 75. Carstens, Auf dem skäischen Tore. Aus der Zeit von 1792—1798. Museum zu Weimar.
Priamos sitzt mit den Ältesten von Troja auf dem skäischen Tor und ladet Helena, die gerade die Turmtreppe emporgestiegen ist, mit freundlicher Handbewegung zum Sitzen ein. Ilias III, 146 ff.



Fig. 76. Chodowiecki, Wallfahrt nach Französisch-Buchholz. Radierung.

Die scherzhafte Zeichnung stellt die Familie des Künstlers dar und entstand zum Trost und zur Erheiterung seiner Kinder, als ein geplanter Sonntagsausflug nach Fr.-Buchholz, einem Vergnügungsorte bei Berlin, durch schlechtes Wetter vereitelt wurde, 1775.



Fig. 77. Genelli, Umrisse zum Homer, Tafel I.

Thetis, dem Meer entstiegen, fragt ihren Sohn Achill nach der Ursache seiner Trauer. (Ilias I, 348—361.)



Fig. 78. Cornelius, Die apokalyptischen Reiter. Nationalgalerie zu Berlin. Friedrich Wilhelm IV. hatte eine große Begräbnisstätte für die kgl. Familie geplant. Cornelius sollte sie mit Gemälden schmücken. An den Kartons arbeitete der Künstler von 1841 bis zu seinem Tode 1867. Seuche, Teuerung, Krieg und Tod vernichteten die Menschheit. Vgl. Dürers Apokalyptische Reiter.



Fig. 79. W. Kaulbach, Die Hunnenschlacht. Eines der sechs Wandgemälde, die 1847—1866 ausgeführt wurden. Berlin.

Nach der Sage setzten die Geister der auf den katalanischen Gefilden Erschlagenen den Kampf in den Lüften fort. Die Toten auf der Walsstatt beginnen zu erwachen, andere steigen, noch halb im Traum, empor. Ganz erwacht, schließen sie sich dem Kampfgetümmel an. Rechts Attila mit seinen Scharen, links, am Kreuz gekennlich, die Christen; ihr Führer ist Theoderich, der König der Westgoten, der seine beiden Söhne in den Armen hält. Der Maler verlegt den Vorgang vor die Mauern Roms; in der Stadt das hochragende Grabmal Hadrians, später Engelsburg genannt.



Fig. 80. Runge, Der Morgen, 1805. Kunsthalle in Hamburg.

Inneres Bild: Auf weiter, duftiger Wiese ein neugeborenes Knäblein als die Verkörperung der jungen Menschheit oder als Symbol der erwachenden Natur. Es wird von knienden Genien begrüßt, im ersten Glanz der Morgenröte, um die zahlreiche Putten schweben, mehrere in der von ihr gehaltenen Lilie. Darüber Engelsköpfe, die sich um den Morgenstern drängen, in dessen Strahlen, jenseits des Rahmens, Tausende von anderen Engelsköpfen sichtbar werden. In den oberen Bildecken dunkle Symbole der Nacht.

Der Rahmen wiederholt die Lichtwerdung des Mittelbildes. Zwei Genien fliegen vom Sonnenaufgang her zu den Kindern im Wurzelgehäuse, den noch im Dunkel befangenen unerlösten Seelen. Erlöst steigen diese auf den Lilien, die seitwärts empordringen, zum Lichte der Erkenntnis empor.

Schwind.



Fig. 81. Schwind, Hochzeitsreise. 1862. Schackgalerie in München.

Die Vorliebe für die Poesie eines altdeutschen Straßenbildes mit seinen eckigen, winkligen, gemütlichen Häusern war auch ein Stück Romantik. Am frühen Morgen fahren die jungen Eheleute in die weite Welt hinaus. Der Mann ist Schwind selbst, der Kopf des Wirtes trägt die Züge des Komponisten Franz Lachner.

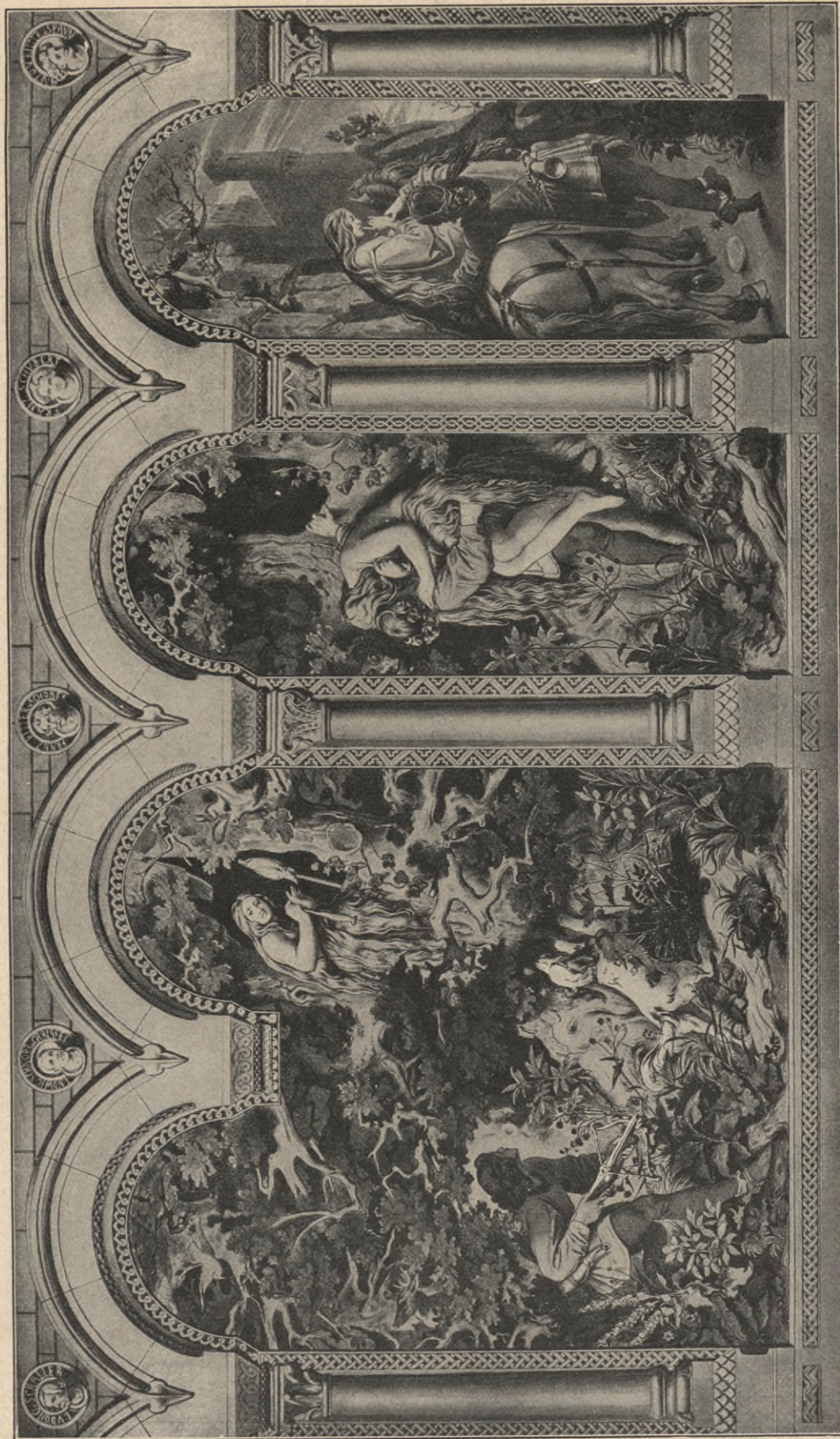


Fig. 82. M. v. Schwind, Das Märchen von den sieben Raben und der treuen Schwester. 1857—1858. Zweites Bild.

Um seine in Raben verwandelten sieben Brüder zu erlösen, muß das Mädchen sieben Jahre unverbrüchlich schweigen und sieben Hemden spinnen. Sechs Jahre wohnt es in einem hohlen Baum und spinnst sechs Hemden. Die Kleider fallen mit den Jahren ab, das lange Haar hüllt seinen Körper ein. Da entdeckt der jagende Königssohn die Jungfrau, holt sie aus ihrem Versteck und führt sie in sein Schloß. Sie wird seine Gattin, gebiert Zwillinge, die aber als Raben zum Fenster hinausfliegen. Als Hexe zum Feuertod verurteilt, vollendet sie im Kerker das letzte Hemd. Schon steht sie auf dem Scheiterhaufen, da kommen die erlösten Brüder und befreien ihre Schwester; die Fee bringt ihr die beiden Kinder wieder.

Sechs Bilder in Aquarell, die einzelnen Szenen durch romanische Säulen voneinander getrennt.



(Mit Genehmigung der Kunstanstalt von F. & O. Brockmanns Nacht. R. Tamme, Dresden.)

Fig. 83. L. Richter, Überfahrt am Schreckenstein. 1837. Gemäldegalerie in Dresden.
In romantischer Gegend trägt der Kahn bei Sonnenuntergang seine Gäste über die Elbe. Beachte besonders den Harfner und den Wanderer mit Stab und Ranzen.



Fig. 84. Mariandl ist so schön,
Mariandl gilt mir all's.



Fig. 86. Der Wirt in dem Märchen
»Tischlein deck dich«.



Fig. 88. O sanctissima, o piissima.



Fig. 85. Hase und Igel zu dem Märchen
vom Wettlauf zwischen dem Hasen und dem Igel.



Fig. 87. Guter Mond, du gehst so stille.



Fig. 89. So hab ich denn die Stadt verlassen.



Fig. 90. Alfred Rethel, das zweite Blatt des Totentanzes, 1848.

Der Tod reitet über die Landstraße gegen die friedliche Stadt, das Landvolk flieht entsetzt vor ihm.



Fig. 91. Alfred Rethel, das sechste Blatt des Totentanzes, 1848.

Der Tod hat den Mantel abgeworfen und reitet als unverhülltes Gerippe, mit dem Lorbeerkranz des Siegers geschmückt, über die Barrikaden. Hohnlachend blickt er einen Verwundeten an, sein Gaul leckt einem Toten die Wunden aus. Jammernde Witwen und Waisen, die rauchende Stadt.

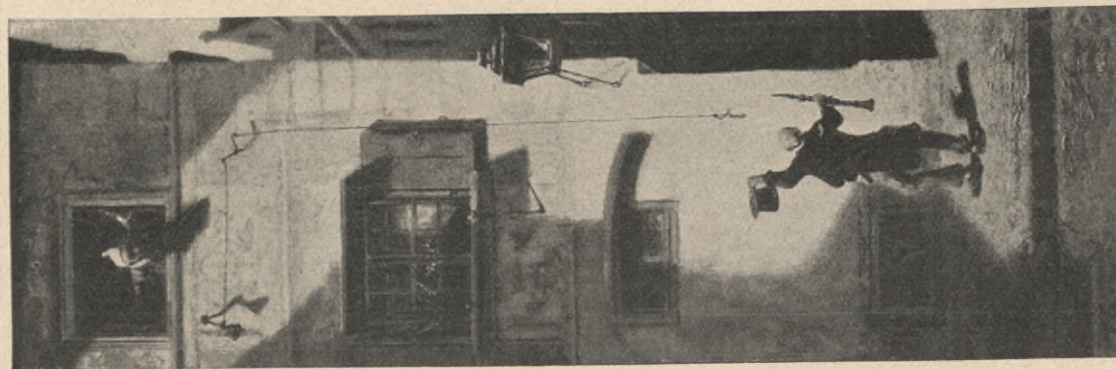


Fig. 92. Der Bettelmusikant.

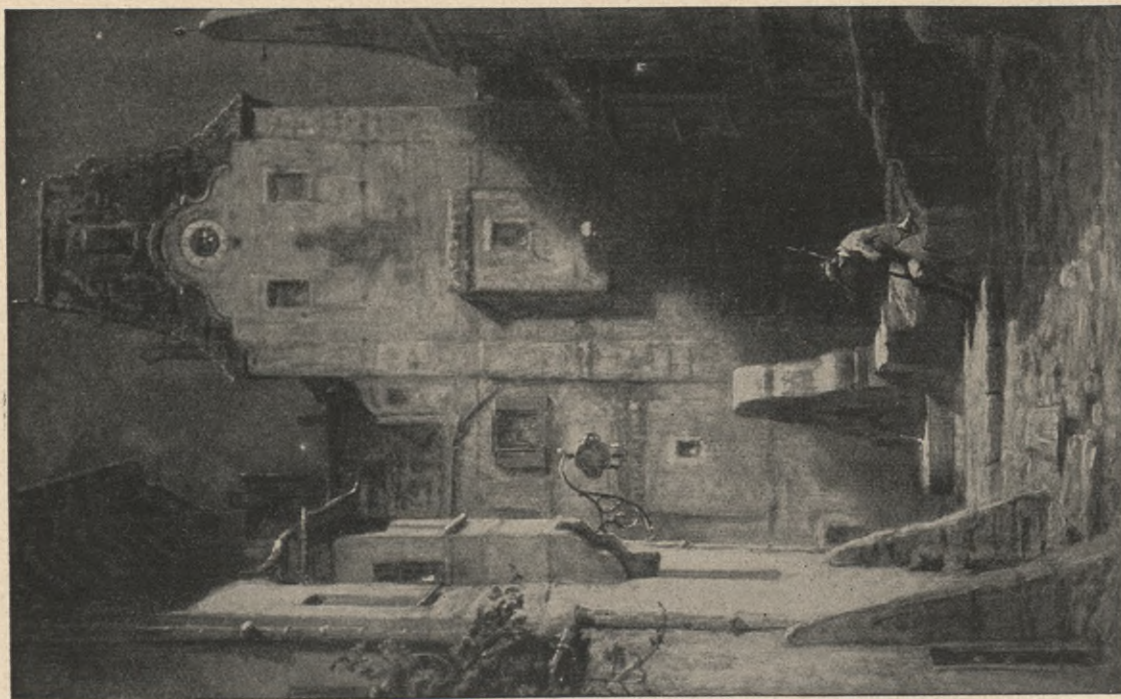


Fig. 93. Der eingeschlafene Wächter.

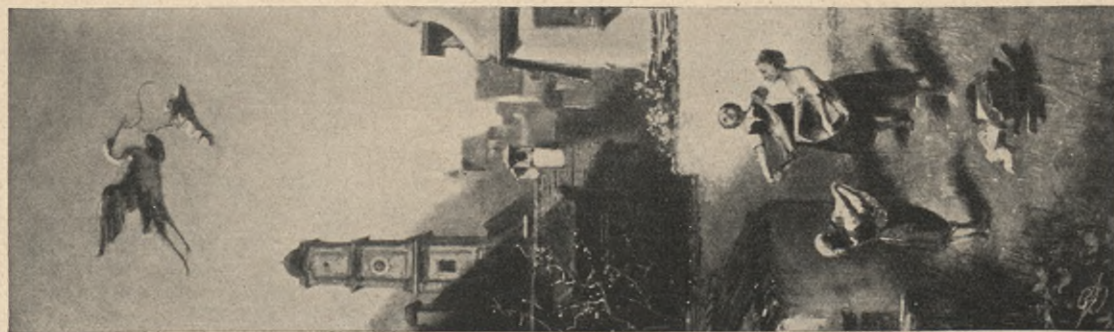


Fig. 94. Der Storch.



Fig. 95. Preller, Kalypso und Odysseus.

Fig. 95. Kalypso hat Odysseus' Schiff mit Lebensmitteln versehen, wünscht ihm gute Fahrt und nimmt Abschied von ihm. Odyssee V, 263 ff.

Fig. 96. Das Fahrzeug des Odysseus ist zerschmettert. Ängstlich klammert er sich an den Rest des Bootes, da erscheint, von den Fluten emporgehoben, Leukothea und wirft ihm ihre Art Schwimmgürtel zu. Odyssee V, 333 ff.



Fig. 96. Preller, Leukothea und Odysseus.

Menzel.



Fig. 97.

Menzel, Schlacht
bei Lobositz.

Rechts erscheinen die
Preußen, einige Panduren
vor sich herjagend; links
die Österreicher.



Fig. 98. Menzel.

Der
König überall.
Friedrich auf dem
Exerzierplatz.

Aus einem bei
Gustav Weise in Stutt-
gart 1869 erschienenen
Bilderbogen.

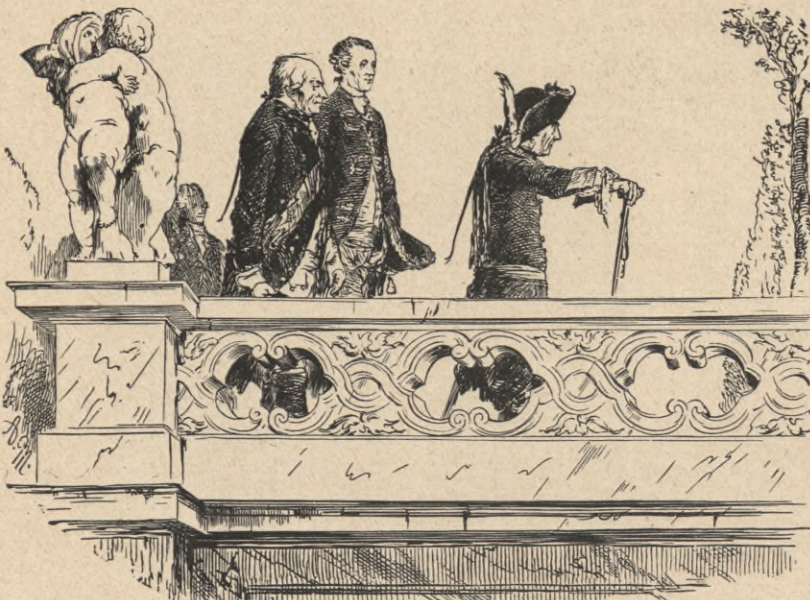


Fig. 99.

Menzel, Der alte Fritz.

Friedrich, von den Generalen Pfuhl und
Röhlich begleitet, auf der Terrasse vor
der Bildergalerie von Sanssouci.

Fig. 97 und 99 sind Illustrationen von Menzel
zu Kuglers Geschichte Friedrichs d. Gr.
(1839—1842.)

Menzel.

Fig. 100.

Menzel, Vignette zu Kapitel VI der
»Geschichte meiner Zeit«.

Ein Krieger wischt mit Lorbeerbüscheln das Blut von der Klinge des Schwertes ab. Der blutige Sieg von Chotusitz brachte den ruhmvollen Frieden von Breslau.

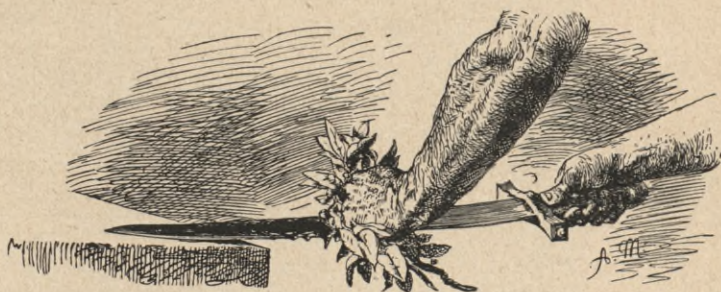


Fig. 101.

Menzel, Vignette zu einem Aufsatz des Jahres 1779.

Das von Friedrich vorgeschlagene Verhalten der preußischen Armee, wenn bei einem neuen Kriege der Gegner in uneinnehmbaren Stellungen in Mähren verharren sollte, wird von Menzel illustriert durch das Verhalten eines beweglichen Löwen dem plumperen Elefanten gegenüber. Der Löwe läßt dem Elefanten keine Ruhe und erspäht seine Blöße.

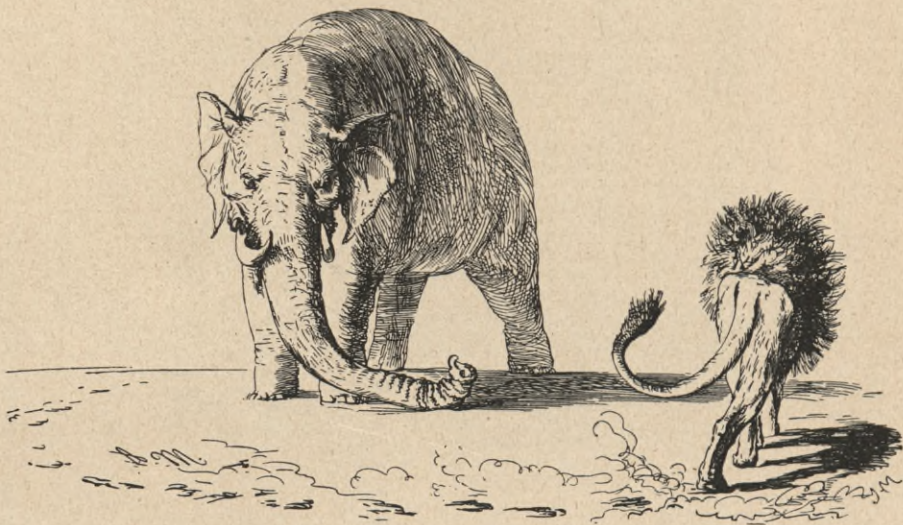
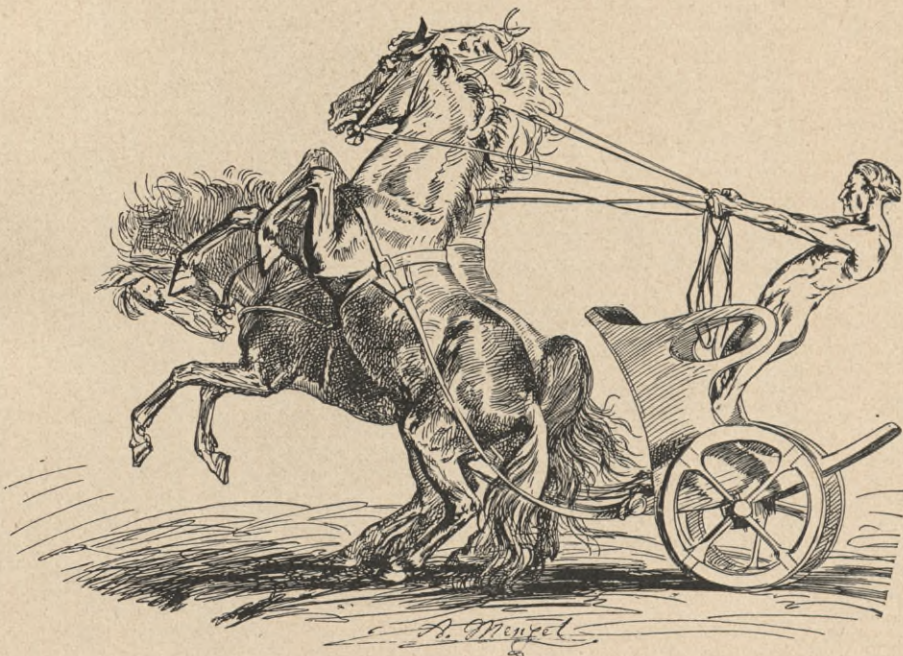


Fig. 102.

Menzel, Vignette zur Epistel an den Marquis d'Argens, gedichtet 1757.

Friedrich teilt dem Marquis seinen Entschluß mit, lieber seinem Dasein mit eigener Hand ein Ziel zu setzen, als den Untergang Preußens zu überleben. Der Wagenlenker mit den Gesichtszügen Friedrichs sucht mit äußerster Anstrengung sein Dreigespann vom Abhang zurückzureißen. »Ich aber, den der stürzende Strom der großen Ereignisse in seinem stürmischen Lauf mit sich fortreißt, ich bin der unheilvolle Antrieb seiner rapiden Bewegung.«



Menzel.



Fig. 103. Menzel, Der Marschall Vorwärts.

Fig. 103 für das Werk »Hohenzollern« von Stillfried und Kugler gezeichnet, 1882. Fig. 100—102, 104 aus Menzels Illustrationen zu den Werken Friedrichs d. Gr. entnommen, 1843—1849.



Fig. 104. Menzel, Vignette zur »Ode an meinen Bruder Heinrich«, gedichtet 1757.

Es ist Nacht; ein Posten, in seinen Mantel gehüllt, hält Wacht. Im Innern eines Bauernhauses hat der König sein Nachtquartier. Beim Schein einer Kerze, nach der anstrengenden Tätigkeit des Tages, fliegt seine Seele in höhere Sphären, er dichtet. »Dans les troubles des camps Phébus dicta ces vers.«



(Mit Genehmigung der Photographischen Gesellschaft in Berlin.)

Fig. 105. Adolf Menzel, Konzert. 1852. Nationalgalerie zu Berlin.

Im hellerleuchteten Festsaal zu Sanssouci findet ein Konzert statt, bei dem neben dem König Friedrich II. fünf Musiker mitwirken. Der König trägt ein Flötensolo vor. Im Hintergrunde auf dem Sofa des Königs Schwester Wilhelmine, rechts am Ende des Bildes des Königs Musiklehrer Quanz.

Anselm Feuerbach.



Fig. 106. Feuerbach, Medea. 1870. Neue Pinakothek in München.

Am Strande Medea, das jüngere Kind sitzt in ihrem Schoß, das ältere steht, von ihrem Arm umfaßt. In ihrem Entschluß, ihre und des treulosen Gatten Kinder zu töten, wird sie durch die Liebe zu diesen gehemmt. Die Dienerin aber weiß, was kommen muß; das Gesicht in den Händen bergend, sitzt sie in sich zusammengesunken. Die Zeit der Tat ist gekommen, schon schieben die Schifferknechte den Kahn, der Medea hinwegführen soll, durch die Wogen ins Meer. — Links der Seelenkampf der Mutter, Schmerz und Verzweiflung, rechts als Kontrast die kräftigen derben Matrosen bei angestrengter Arbeit.



Fig. 107. Anselm Feuerbach, Das Gastmahl des Platon, 1869 vollendet. Gemäldegalerie zu Karlsruhe.

Platon läßt in seinem Symposion (Gastmahl) den Dichter Agathon, der als Schauspielidichter seinen ersten Erfolg gehabt hat, zur Feier des frohen Ereignisses seine Freunde einladen. Philosophische Gespräche bilden die Unterhaltung, und jeder hat eine Lobrede auf den Eros (die Liebe) zu halten. Da erscheint Alkibiades, von Mädchen und Sklaven begleitet; er wird von Agathon begrüßt, läßt sich nieder und preist den Sokrates.

Das Bild zeigt uns einen großen Saal, der sich in den Hof öffnet. Zwei große Gruppen: rechts an der Tafel die Gäste, unter denen der glatzköpfige Sokrates leicht zu kennen ist; links Alkibiades mit seinem Gefolge. Die Verbindung zwischen den beiden Gruppen stellt Agathon her; er geht dem Alkibiades entgegen und heißt ihn mit der Trinkschale willkommen. Von den Gästen bei Tisch wendet sich der liegende Lustspiieldichter Aristophanes, überlegen lächelnd, den Eintretenden zu.

Später (1873) wiederholte Feuerbach das Gemälde und malte auch den Rahmen hinzu, Gemäldegalerie in Berlin.

Knaus und Vautier.



(Mit Genehmigung der Photographischen Gesellschaft in Berlin.)
 Fig. 108. Ludwig Knaus, Zigeunerfuhrwerk. 1884.



(Mit Genehmigung der Photographischen Gesellschaft in Berlin.)
 Fig. 109. Benjamin Vautier, Im Bade. 1889.

Defregger.



(Photographie und Verlag von Franz Hanfstaengl, München.)

Fig. 110. Franz Defregger, Das letzte Aufgebot. 1874. Museum in Innsbruck.

In der Mitte der Auszug der Alten zum Kampf gegen Napoleon 1809. In dem ruhigen, sicheren Tritt und dem gleichmäßigen Vorwärtsschreiten offenbart sich die Entschlossenheit und Kampfbereitschaft der alten Tiroler; beachte die Handbewegung des Mannes in der Mitte.



Fig. 111. Böcklin, Beweinung. Berlin.

Böcklin.



(Mit Genehmigung der Photographischen Union in München.)

Fig. 112. Böcklin, Das Spiel der Najaden. 1886. Museum zu Basel.

Böcklin.



(Mit Genehmigung der Photographischen Union in München.)
 Fig. 113. Böcklin, Ruine am Meer. 1883.



(Mit Genehmigung der Photographischen Union in München.)
 Fig. 114. Böcklin, Idylle (Pan zwischen zwei Säulen). 1875.

Lenbach.



(Mit Genehmigung der Frau Prof. v. Lenbach.)

Fig. 115. Lenbach, Bismarck.



(Mit Genehmigung der Photogr. Union in München.)

Fig. 116. Lenbach, Wilhelm I.

Leibl.



(Mit Genehmigung der Photographischen Gesellschaft in Berlin.)

Fig. 117. Wilh. Leibl, Dachauer Bäuerinnen. Nationalgalerie in Berlin.



Fig. 118. Liebermann, Seilerbahn.
(Weit vom Auge halten!)

Aus der Zeitschrift „Die Kunst“ (F. Bruckmann, München.)



Fig. 119. Max Liebermann, Holländische Dorfstraße.
Es hat geregnet, der Himmel hellt sich ein wenig auf, feuchter Glanz umgibt Mensch und Tier.



Fig. 120. Zügel, Spätnachmittag im Moor. Staatsgalerie Augsburg.

(Weit vom Auge halten!)

Aus der Zeitschrift „Die Kunst“ (F. Bruckmann, München).



(Mit Genehmigung der Photographischen Gesellschaft in Berlin.)

Fig. 121. Hans Thoma, Das Paradies. 1876.

Thoma.



(Mit Genehmigung der Photographischen Gesellschaft in Berlin.)

Fig. 122. Hans Thoma, Religionsunterricht. 1878.

v. Uhde.



(Mit Genehmigung der Photographischen Union in München.)

Fig. 123. F. v. Uhde, Lasset die Kindlein zu mir kommen. 1884. Leipziger Museum.

Uhde liebte hellerleuchtete Innenräume. Hier hat Christus in einer deutschen Bauernstube Platz genommen und läßt die Kinder zu sich kommen.



(Mit Genehmigung der Verleger Amsler & Ruthardt, Berlin W 64.)

Fig. 124. Max Klinger, Narcissus und Echo. 1879. Radierung. Blatt VII der Rettungen ovidischer Opfer. (Fortsetzung auf Blatt VIII.)

Prächtige Landschaft, von zwei Bäumen in drei Bilder zerlegt. An den Bäumen zwei Satyrn, der Musik und dem Wein hingegeben. Dem Flötenbläser gebietet der andere Schweigen, damit sie die Liebesszenen beobachten können: Narziß begegnet der Echo, sie macht ihm eine Liebeserklärung, ein Kuß besiegelt den Bund. Darunter Ornamentfries: Echo wird von Amor mit dem Pfeil getroffen, Narziß bleibt unverwundet, weil ein Vogel den Pfeil in seinem Fluge zum Ziel wegschnappt.



Fig. 125. San Gimignano in Toskana, nach einer Photographie.



Fig. 126. San Gimignano, Gemälde von Kanoldt d. J.

Der Maler hat, wie ein Vergleich mit Fig. 125 lehrt, Naturtreue im einzelnen gar nicht angestrebt. Er malt die Stadt als unheimliche dunkle Masse. Die Häuser haben keine Fenster oder Öffnungen, ebensowenig die Türme, die wie Schornsteine eines Hochofens dräuend in die Lüfte emporragen. Scharf und kantig, nicht von Licht und Luft umflossen, stößt die Horizontale der Dächer mit den Türmen zusammen.

Fig. 127. Symmetrie der vor Schmerz fast erstarrten Klagefrauen. Die Linien führen von ihnen zum Toten hin. Für dessen Leichenfarbe und Entstellung beruft man sich gern auf Grünewald. Ein Vergleich mit Böcklins Beweinung Christi (Fig. 111) zeigt den krassen Unterschied der Auffassung: dort poetische Verklärung mit leuchtenden Farben, hier mit stumpfen Farben nur niederdrückendes Weh.

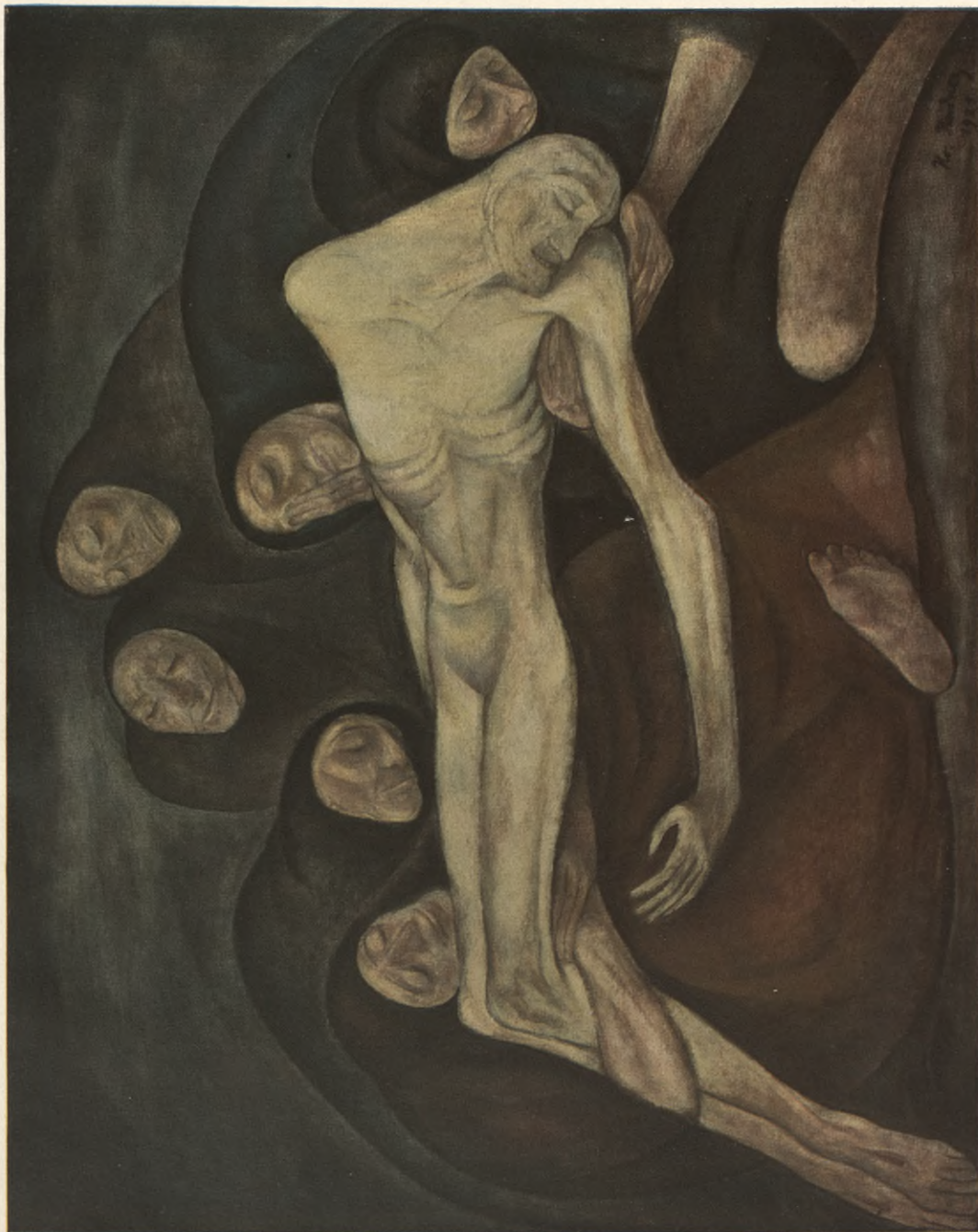


Fig. 127. H. Heidner, *Beweinung*. 1921.

INHALT.

I. Baukunst.		Seite			Seite
1. Klassizismus		8—9	2. G. Schadow und Rauch als Bildner preußi-		
a) Berlin		8	schen Heldentums		30—31
b) München		9	a) G. Schadow		30
2. Die Kirche des Klassizismus und der Ro-			b) Rauch	31, 34, 36	
mantik	10—11		3. Darstellung unserer drei großen Dichter		32—33
a) Kirchen in Potsdam und Karlsruhe	10		a) Dannecker—Schiller		32
b) Protestationskirche in Speyer (und Denk-		11	b) Rauch—Goethe		32
mal von Düppel)			c) Rietschel—Lessing, Goethe-Schiller		33
3. Das Theater im Stil des Klassizismus und			4. Nationaldenkmäler und Nationalhelden		34—40
der Renaissance	12—13		a) Reliefbehandlung (Rauch, Schilling, Begas)		34—35
a) Schinkel	12		b) Rauch—Friedrich der Große		34, 36
b) Semper	13		c) Niederwald-Denkmal		35, 37
4. Im Zeichen der Renaissance	14—17		d) Kaiser-Wilhelm-Denkmal in Berlin		25, 34
a) Das Reichstagsgebäude (Wallot)	14—16		e) Arminius-Denkmal		38
b) Das Reichsgerichtsgebäude (Ludwig		17	f) Bismarck-Denkmal in Hamburg		39
Hoffmann)			g) Bismarck und Moltke		40
5. Im 20. Jahrhundert	18—23		5. Neue Wege (Constantin Meunier)		41
a) Kunsthalle in Mannheim	18		III. Malerei und Griffelkunst.		
b) Moderne Landhäuser	18		1. Chodowiecki		42—43
c) Innere Einrichtung	19		2. Tischbein, Carstens und Genelli Titeltafel,		42—43
d) Kaufhaus und Bürohaus	20—21		3. Cornelius und W. Kaulbach		44—45
e) Eingangshallen	22		4. Runge		46
f) Das Architekturdenkmal (Bruno		23	5. Schwind, L. Richter, Rethel, Spitzweg		47—52
Schmitz)			6. Preller		53
6. Die Stadt Berlin	24—25		7. Menzel		54—57
II. Bildnerei.			8. Feuerbach		58—59
1. Klassizismus und Realismus		26—29	9. Knaus, Vautier, Defregger		60—61
a) G. Schadow		26	10. Böcklin und Lenbach		62—65
b) Canova, Thorwaldsen, Schadow		27	11. Leibl		66
c) Thorwaldsen	27—28		12. Liebermann und Zügel		67—69
d) Dannecker und Schadow	29		13. Thoma		70—71
			14. v. Uhde		72
			15. Klinger		73
			16. Expressionismus		74—75



BIBLIOTEKA POLITECHNICZNA
KRAKÓW

S. 61

WYDZIAŁY POLITECHNICZNE KRAKÓW

Biblioteka Politechniki Krakowskiej



III-306927

L.

Druk. U. J. Zam. 356, 10.000.

Biblioteka Politechniki Krakowskiej



100000298793