



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Universitätsbibliothek Paderborn

Kleine Schriften und Studien zur Kunstgeschichte

Kleine Schriften über neuere Kunst und deren Angelegenheiten

Kugler, Franz

Stuttgart, 1854

Berichte, Kritiken, Erörterungen. 1831 - 1836.

[urn:nbn:de:gbv:wim2-g-1499400](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:gbv:wim2-g-1499400)

BERICHTE, KRITIKEN, ERÖRTERUNGEN.

1831 — 1836.

Neue Stickmuster.

(Gesellschafter 1831, Beiblatt No. 15.)

Die bildenden Künste haben seit etlicher Zeit einen Aufschwung genommen, dessen Ende und Folgen noch lange nicht abzusehen sind; aber auf die Dinge, welche uns in unserm häuslichen Leben umgeben, hat dieser Aufschwung kaum noch einen Einfluss ausgeübt. Vergleichen wir unsre Geräthe etwa mit denen unsrer guten Vorfahren im Mittelalter, so muss uns die Formlosigkeit unseres sonst sehr uniformen Jahrhunderts in unerquicklichster Weise berühren. Dies und Jenes hat freilich auch bei uns seine bestimmten, oft mit peinlicher Sorgfalt beobachteten Formen, aber doch nicht seine eignen, vielmehr von fremden Dingen entlehnte, die sich in ihrer neuen Verwendung seltsam genug ausnehmen. Wir haben Wandspiegel, deren Einfassungen durch Stücke antiker Tempelpartiken gebildet werden: wir haben Ofenschirme, welche vollständigen portativen Tempelchen gleichen. Nur wo zufällig, für's Kleine, unmittelbar brauchbare griechische Muster vorlagen, bei Krügen, Schalen u. dergl., giebt es Ausnahmen. Im Grossen und Ganzen ist wenig zu hoffen, so lange die Mode in ihrer Opposition gegen die Kunst verharrt.

Die Muster für Stickarbeiten, beliebteste Artikel für schöne Hände, haben bisher am meisten unter den Einfällen der Mode gelitten. Wir gedenken mit Entsetzen der kaum vorübergegangenen Chinesen-Wuth, da uns aller Orten jene kleinen, embryo-ähnlichen Teufelchen entgegentrübten. Sah ich doch selbst vor einigen Jahren Kolbe's anmuthige Sängerkunft — das Titelblatt des gleichnamigen Almanachs — ganz und gar, mit Rittern, Pilgern und Engeln, verchinesirt. Ähnliches, wenn auch ohne das spezifische Chinesen-Kostüm, können wir noch heute an den Fenstern sämmtlicher Stückwaaren-Handlungen sehen; Hildebrand's Warnung vor der Wassernixe, Hübner's Fischer — dieser mit anständig

idyllischer Jacke und Hose — sind eben das Neuste der Art. Auch unter den Dingen, mit welchen sich ein etwas vernünftiger Geschmack einverstanden und die er dem Charakter der Arbeit mehr entsprechend finden dürfte, — Ornamenten, Blumen, grösseren Thierfiguren, — finden sich sehr wenig gute Muster; wir können in den Läden der Stickwaaren-Händler ganze Kasten durchsuchen, ohne oft auch nur auf ein einziges brauchbares zu stossen. Es fehlt, abgesehen von der wenig geschmackvollen Anordnung in Form und Farbe, vor Allem das, was man unter dem Worte Styl begreift.

Rumohr nennt den Styl ein Sich-fügen in die Forderungen des Stoffes, in welchem der Künstler seine Gestalten bildet. Hier also wäre einerseits der weiche Charakter der Seide oder Wolle, oder die Anwendung beider zugleich, andererseits, was das Wichtigere, das Mosaikartige der Arbeit zu berücksichtigen. Die erste Rücksicht empfiehlt u. A. die Ausführung von Blumen; die zweite verbietet alles kleinliche Detail, fordert eine mehr massenhafte Auffassung der Gegenstände, und begünstigt besonders das aus geraden Linien und Flächen zusammengesetzte Ornament, wie wir dasselbe z. B. bei den alten Italienern und Arabern finden: — Sterne, Kreuze, Bandverschlingungen u. s. w., oder eine, diesem Ornament entsprechende, d. h. für dasselbe stylisirte Darstellung freier Naturformen, namentlich wiederum der Blumen. Die Anwendung des Ornamentes wird aber bei den Stickereien meist schon aus dem Grunde anzurathen sein, weil sie nicht auf den Namen selbständiger Kunstwerke Anspruch machen, vielmehr eben nur zum Schmuck für Dinge des Gebrauches dienen wollen.

Die Herren Nicolai und Gillet, Stickwaaren-Händler zu Berlin, haben sich das Verdienst erworben, die Ersten zu sein, welche durch einen, in der Erfindung des Ornaments ausgezeichneten Künstler, den Architekten Herrn C. Bötticher, eine Reihe von Stickmustern haben anfertigen lassen, bei denen die obigen Rücksichten auf das Sorglichste beobachtet sind. Diese Muster, welche sich in den Formen des genannten Ornaments und der für dasselbe stylisirten Blumen bewegen und in denen die Farben-Zusammensetzung zugleich höchst sinnig angeordnet ist, sind meistens durch den Titel des Arabischen Styls bezeichnet; sie sind für Teppiche, Decken, Taschen, Schuhe, Klingelzüge u. s. w. bestimmt, und werden Jedem, dessen Auge nach entschiedenen Formen verlangt, willkommen sein ¹⁾.

¹⁾ Es möge beim Wiederabdruck des kleinen Artikels, nach fast einem Vierteljahrhundert, abermals und nachdrücklichst auf die Bötticher'schen Stickmuster hingewiesen sein. Auch die junge Welt von heute kann sie mit bestem Nutzen gebrauchen, und der Name des Meisters, der sie gefertigt, wird heute zur vollsten Genüge für ihre Classicität und Anmuth bürgen.

Bilder zu Tieck's Genovefa, von Joseph Führich.

(Gesellschafter 1832, Beiblatt No. 1 f.)

Wenn wir die Gestalten, welche Führich uns in seinen Bildern vorüberführt und zu denen wir uns auf eigne Weise hingezogen fühlen, näher und aufmerksamer betrachten, so erkennen wir in ihnen bald alte und liebe Bekannte; es ist der deutsche Charakter, dessen Stempel ein jedes seiner Bilder trägt. Sie sind deutsch-fromm und ernst, deutsch-tiefsinnig und kindlich, deutsch-phantastisch und auch der deutsche Humor klingt zuweilen mit hinein; — Richtungen, die wir aus den Bildern z. B. von Albrecht Dürer gar wohl kennen. Und wenn die Gestalten, welche aus dem Gemüth des wahren Künstlers hervorgegangen sind, — für einen solchen aber halte ich Joseph Führich — wie in einem klaren Spiegel sein Inneres erschauen lassen, so müssen wir dem Zeichner der oben genannten Bilder in herzlicher Liebe gewogen werden.

Führich hat, soviel mir bekannt, vor den neuerdings erschienenen Bildern zur Genovefa folgende Gegenstände herausgegeben, welche sämmtlich, so wie auch jene, bei P. Bohmann's Erben zu Prag (der Heimat des Künstlers) erschienen sind:

Das Gebet des Herrn, 9 Blätter, von dem Künstler selbst leicht und sicher radirt, mit erläuterndem Text von Anton Müller, k. k. Professor der Aesthetik an der hohen Schule zu Prag. Das erste Blatt ist eine Tafel, auf welcher sich die Inschrift des Titels befindet, nach Art eines gothischen Portals von einfachen Zierraten und verschlungenen Zweigen umgeben, von denen kleinere Bilder eingeschlossen werden. Diese einzelnen Theile des Rahmens, meist Scenen aus dem Leben Christi enthaltend, geben gewissermaassen eine Inhaltsanzeige der folgenden Blätter. Unter der Inschrift ist eine spitzbogige Nische mit dem Brustbilde des Künstlers, welcher den Blick fromm nach oben richtet; in der Rechten hält er den Zeichenstift, in der Linken eine kleine Tafel, darauf die Buchstaben O A M D G stehen, — „Omnia ad majorem dei gloriam“. Diese Worte scheinen Führich's künstlerischen Bestrebungen als leitender Wahlspruch zu dienen: wir finden eine Tafel mit denselben Buchstaben auf dem letzten Blatt der Genovefa wieder. Die folgenden Blätter stellen ein jedes eine einzelne der Bitten dar, stets den Sinn derselben auf eine tiefgefühlte poetische Weise lösend; es sind symbolische Darstellungen, aber das Symbol ist Leben geworden. Die Beschreibung eines Bildes möge die der andern vertreten: — „Dein Reich komme“. Eine kalte Winterlandschaft, heftiger Wind. Ein alter Kapuziner reitet auf einem Saumthier, die Monstranz in seinen frosterstarrten Händen; er will einem Sterbenden das letzte Mahl bringen. Der Sakristan, mit einem Glöcklein läutend, zieht das müde Thier durch den Schnee; vielleicht ist es der Bauer selbst, dessen Weib in dem fernen Dorfe, dahin der Weg führt, krank liegt. Der Wanderer im Vordergrund hat sich auf das Knie geworfen und schlägt seine Brust; sein Haar flattert im Sturm. Ich glaube, er strebte nach fernen, wärmeren Ländern; da ist ihm hier in der kalten, unwirthbaren Wüste ein andres Licht aufgegangen. Denn das Reich des Herrn ist nicht von dieser Welt. —

Der wilde Jäger, 5 Blätter, nach dem Bürger'schen Gedicht gleiches Namens, radirt von Anton Gareis, ebenfalls mit kritischen Aufsätzen

von A. Müller. Die fünf Hauptmomente des Gedichtes sind von dem Künstler besonnen aufgefasst und so dargestellt worden, dass sie auch ohne das Gedicht ein verständliches Ganze ausmachen. Wir sehen das Wachsen der Leidenschaft, den allmählichen Sieg des Bösen, die endliche Strafe. Vorzüglich ausgezeichnet schien mir das zweite Bild, da der Graf die Saat niederzureiten im Begriff ist. Eine dreifache Handlung bewegt den Grafen; er hat die Hand mit der Knute gegen den armen Bauer, der flehend vor seinem Pferde steht, erhoben; der lichte Ritter zur Rechten ist vorgesprengt und wehrt ihm mit der linken Hand, der dunkle Ritter zur Linken zieht ihn seitwärts über den Hag, dem Hirsche nach, in das Getraide. Trefflicher Ausdruck in den Köpfen. Der linke Ritter trägt in allen Blättern unter dem spitzen Hut die — übrigens im Mittelalter gebräuchliche — Mephistopheles-Kappe, welche Kopf, Hals und einen Theil der Brust bedeckt und nur das Gesicht frei lässt.

Christus, schlafend im Sturm auf dem See, nach Führich's Carton auf Stein gezeichnet von Eduard Schaller. — Während der Meister schläft, hat der Feind, der diese Frist benutzen zu müssen glaubt, die Wuth der Elemente entfesselt; das Schifflein scheint zwischen den Wasserbergen, deren einer es gleich zu überstürzen droht, verloren; vorn fasst eine Welle, fast wie eine gespreizte Hand anzusehen, nach dem Schlafenden. Auf dem Schiff ist höchste Angst; nur der eine von den Schiffern bemüht sich noch, des Segels Herr zu werden; der andre hat bereits das ohnmächtige Steuer aus den Händen gelassen. Alles drängt sich zu dem Meister, der in tiefem Frieden schlummert; — wir sehen es diesem Frieden an, dass aus ihm allein Hülfe zu kommen vermag. Alle Gestalten tragen das Gepräge eines hohen Adels, und wenn wir eine Parallele ziehen wollen, so erinnern wir uns bei diesem Bilde vielleicht an Overbeck, — einen Namen, der durch keine früheren Jahrhunderte verdunkelt wird.

Zu Tieck's Genovefa hat Führich 15 Blätter geliefert, welche, wie die zum Gebet des Herrn, auch von ihm selbst radirt zu sein scheinen. Erläuternde Bemerkungen, Stellen des Gedichtes enthaltend, sind zur Erklärung beigegeben. Wie warm und innig Führich dasselbe in sich aufgenommen und wiedergegeben hat, werden uns die einzelnen Blätter zeigen; Adel und Einfalt sind der Grundcharakter eines jeden.

1. Titelblatt. Gothisch verschlungene trockne Baumzweige fügen sich zu einer Art Architektur, welche das Bild in drei Räume theilt. In dem mittleren Hauptraum ist eine Tafel mit der Inschrift des Titels befestigt; eine Lilie und eine Passionsblume neigen sich auf die Tafel. Darüber schwebt, von zwei Engeln getragen, die verklärte Gestalt der Heiligen, nur in ein weites Gewand gehüllt, wie wir sie später in der Wüste finden werden. Sie blickt nieder auf ihre Lieben; auf den kleinen Schmerzensreich, der, unterhalb der Tafel, auf einer Steinplatte sitzend, ernst vor sich in die Höhe sieht und in dessen Schoos die Hirschkuh ihr trauriges Haupt legt, und auf Siegfried, ihren Gemahl, der knieend zu ihr emporschaut und dessen ganze Geberde den Entschluss, Einsiedler zu werden an dem Orte, wo Genovefa litt, ausdrückt. Ueber ihm auf einem Zweige eine einsame Taube. Zur Linken des Siegfried, im Seitenraum, steht Karl Martell, dem jener gegen die Sarazenen gefolgt war, den einen Fuss und den Streithammer auf den Nacken eines Sarazenen gestützt. In dem andern Seitenraume steht die Verführerin Gertrud; vor ihr, noch im Mittelraum, sitzt Golo. Die Laute, zu welcher er einst süsse Lieder zu singen

wusste, ist zerbrochen, trübsinnig schaut er in einen Spiegel, der das Bild der verklärten Heiligen auffängt; er fühlt, wie fern er von ihr ist; vergebens zeigt die Alte nach dem Apfel, den die wohlbekannte Schlange niederreicht. Der Spiegel wird dem Golo von einem Amor entgegen gehalten; wir erkennen diesen an der Binde; seine Flügel gleichen den Schmetterlingsflügeln, aber sie enden mit Krallen, wie die Flügel der Fledermäuse, und statt des hübschen Pfauenauges ist ein Tottenkopf darauf gemalt. Auf einem Zweige über dem Golo sitzt ein genäsiges Eichkätzchen; über der alten Gertrud nistet eine Spinne. Zwei Medaillons im Obertheil der Seitenräume, Episoden des Gedichts enthaltend, vollenden den Kreis der angedeuteten Hauptmomente.

2. Der Geist des heil. Bonifacius in der Kapelle, in welcher Siegfried vor seinem Zuge gegen die Sarazenen das heilige Abendmahl nimmt. „Der Dichter (heisst es in den erläuternden Bemerkungen) lässt diese hochehrwürdige Person die Handlung eröffnen und schliessen, und in dem siebenjährigen Stillstande derselben mit salbungsvoller Belehrung dazwischen treten. . . . Der Heilige, der uns aufmerksam macht auf das, was im Hintergrunde vorgeht, deutet auf eine vergangene Geschichte hin, an der er sich wohl selbst erbaut haben mag.“ So steht er da, wie es dem Chorus ziemt, ernst und feierlich, mit Schwert und Palme, mit der Bischofsmütze und den langen, grossen Falten der Casula, jenen Bildern auf alten Grabsteinen zu vergleichen, welche uns in der geheimnissvollen Dämmerung der gothischen Kirchen schöne heilige Legenden zu erzählen wissen. Der Hintergrund stellt eine gothische Kapelle dar, von einer einzigen Lampe erleuchtet, deren Schein der hereinbrechende Morgen verdrängt. Zur Linken Siegfried mit seinen Vasallen vor dem Hochaltar, das Abendmahl empfangend. Zur Rechten drei Männer, Wendelin, Grimoald, Benno, welche den bildlich dargestellten Martertod des heil. Sebastian beschauen; charakteristisch ist besonders die Stellung des argen Benno, der, den Mantel über die Schulter geschlagen, die linke Hand in die Seite stützt und mit der Rechten das Kinn fasst, indem er mit dem trocknen Zweifelgeiste eines gemüthlosen Lesers „heiliger Geschichten“ meint:

Wer weiss, ob Alles sich so hat begeben.

3. Golo hört den Hirten Heinrich das Lied singen:

Dicht von Felsen eingeschlossen,

Wo die stillen Bächlein gehn u. s. w.

Vorn sitzt Heinrich und singt, auf seinen Hirtenstab sich stützend, unschuldig zum Bilde heraus; Dietrich, sein Freund, sitzt neben ihm und bläst auf der Schalmel, „als ob es eben so recht wäre.“ Neben ihnen lehnt Golo an einem Zaun, eine kräftig blühende Jünglings-Gestalt; das Haar fällt wellig auf die Schultern herab; er stützt das Kinn in seine linke Hand und blickt trübe vor sich nieder. Er meint, es sei das Lied, was ihn so traurig gestimmt hat; „ein trübseliges Lied, sagt er, und höchst klägliche Weise, die sich meines Ohres so leise bemeistert hat, so mein Herz überwältigt, dass ich mich kaum der Thränen enthalten kann.“ Aber wir wissen besser, als er selbst, was in ihm vorgeht; es ist das Verhängnissvolle dieses Tages, da sein Herr ihm die Obhut der Burg und seiner holden Gemahlin anvertraut; es sind die Geister des künftigen Unheils, die in ihm aufsteigen; es ist die Ahnung seines eignen graunvollen Endes, da die Worte des Liedes an ihm selbst zur Prophezeiung werden. So oft

ich das Bild betrachtete, war es mir stets, als hörte ich die rührende Melodie, welche Luise Reichardt zu jenem Liede gesetzt hat.

4. Siegfried nimmt Abschied von Genovefa. Beide sind allein in einem Gemach, an dessen Wänden Waffen und Jagdgeräth hängen; durch die geöffnete Thür blickt man auf den Burghof, wo Siegfrieds Mannen mit dem Kreuzbanner auf unruhig schnaubenden Pferden harren. Siegfried, in voller Kriegsrüstung, ist ein frommer, ritterlicher Herr, Genovefa eine wunderbar aufgeschlossene Rose; aber sie hängt matt und welk in seinen Armen, der Schmerz der Trennung droht sie aufzulösen. Wir sehen es diesen seitwärts gesenkten Blicken an, dass sie, fast wie ein letztes Mittel, um ihn aufzuhalten, die leisen Worte seufzt:

Bist Du so rauh, Gemahl, so wenig freundlich
Dem schwachen kranken Weibe? — Nun, so höre,
Ich will die Zunge zwingen, es zu sagen,
Ich fühle mich seit wenig Wochen Mutter.

Und wieder ist es nicht bloss der gegenwärtige Schmerz, der ihre Seele umfassen hält; auch hier ist es die Ahnung zukünftiger schwererer Leiden.

5. Genovefa, von Gertrud auf den Altan geführt, hört Golo's Liebesklage. Das einzig unangenehme Blatt unter allen. Der Grund liegt zunächst an einer Dissonanz in der Perspektive. Der Künstler hat für das Ganze einen hohen Augenpunkt genommen, um die Gestalten der beiden Frauen vorn auf dem Altan, auf welchen man niedersieht, mit der Gestalt des seitwärts unter demselben stehenden Golo ungefähr auf gleiche Fläche zu bringen. Wenn es aber schon bei der Genovefa stört, dass sie von einem andern Standpunkte aus gezeichnet ist als der Altan, so fällt der dritte, noch niedrigere Augenpunkt für die Figur des Golo noch unangenehmer auf; er scheint wie in verjüngtem Maassstabe vor den Frauen in der Luft zu schweben. Dazu kommt, dass Golo im Ganzen wenig Ausdruck hat und dass der Genovefa statt des milden Ernstes ein Anstrich von Prüderie gegeben ist. Vortrefflich dagegen ist Gesicht und Geberde der alten Lauscherin. An sinnigen Einzelheiten fehlt es auch diesem Blatte nicht. So steht vorn auf dem Geländer des Altans ein Topf mit einer Lilienblume, um welche sich von unten herauf ein üppiger Weinstock rankt; neben dem Golo blühen Tulpen und Mohn, und um sein Haupt schwirrt eine Fledermaus. Im Garten, hinter Golo, plätschert ein Springbrunnen; der Garten wird von den Gebäuden der Burg begrenzt, über denen die Scheibe des Mondes steht.

6. Golo bringt Genovefa in den Verdacht der Untreue und lässt sie mit Drago verhaften. Das Zimmer der Genovefa. Hinten, zwischen zwei Fenstern, aus deren einem man in die Sternen-Nacht hinaus sieht, in einer Nische das Bild der heiligen Jungfrau, zu dessen beiden Seiten Vasen mit Blumen. Vor der Nische ein Gebetpult, auf welchem Notenbücher und eine zierliche Laute liegen. Vorn, an dem runden Tisch, auf dem ein grosser Leuchter steht, waren Genovefa und Drago so eben Willens, sich mit dem Lesen heiliger Legenden zu erbauen; sie werden durch die Eindringenden gestört. Drago, ein frommes, ehrliches, nicht mehr jugendliches Gesicht, schlicht niedergekämmtes Haar, hat sich zum Vorlesen gesammelt; die Hände liegen noch gefaltet vor dem grossen Legendenbuch; er sitzt und blickt gelassen nach der Thür, ohne alle Ahnung dessen, was

in wenig Augenblicken ihm selbst geschehen wird. Genovefa, — sie ist durch ihr ahnendes Gemüth bereits vorbereitet, — hat sich stolz und ruhig, ihrer Reinheit sich bewusst, erhoben; sie schiebt den Stuhl zurück, auf dessen gepolsterter Lehne wir ein zierlich gewirktes Muster bemerken, und wendet sich seitwärts gegen die Eintretenden. Golo, der mit der Linken hastig die Thür aufreisst, weist mit der Rechten ins Zimmer:

Hier seht ihr selbst, was ich zuvor gesprochen,
Ernesst nun selber, was sie wohl verbrochen!

Das Haupt wendet er zu seinen Gefährten zurück; über seinem linken Auge wetterleuchtet der Zorn verschmähter Leidenschaft. Neben ihm ist der gute betrogene Wendelin; er reisst das Auge weit auf, um das Unglaubliche gewiss zu schauen, und möchte zugleich mit dem unteren Augenlid das Auge wiederum schliessen; er presst die Hände krampfhaft nieder und würde, die letzten Stufen der Treppe vergessend, in das Zimmer herein stürzen, wenn Golo nicht halb vor ihm stände. Neben Wendelin tritt Benno in das Gemach, das widerwärtige, kalte Gesicht in jene Mephistopheles-Kappe gehüllt; er trägt auf dem rechten Arm die schweren Ketten für Drago und hält in der linken Hand eine kleine Laterne, welche er der Genovefa entgegenreckt. Dem Benno wird eine Hand vertraulich auf die Schulter gelegt, welche ohne Zweifel der wackligen Kapuze zugehört, die hinter seinem Kopf zum Vorschein kommt; ich höre die heimtückischen Worte, die ihm aus der Kapuze zugeflüstert werden. Zwischen Benno und Wendelin, tief im Schatten, sieht man noch ein Stück von einem brutalen Gesicht, auf dessen Rechnung die gewaltige Partisane zu schreiben ist, welche über dem Golo mit ins Zimmer herein ragt.

7. Genovefa's Standhaftigkeit im Kerker. Arme Genovefa! die Pflegerin, deren sie in ihrem jetzigen Zustande so sehr bedarf, hat sie arg verlassen und schreitet wohlbedächtig die enge Treppe, die wir durch die offene Kerkerthür sehen, hinauf zum Ausgang des Thurmes. Und statt ihrer erblicken wir Golo bei der Genovefa, der nunmehr ein Sklav seiner rasenden Leidenschaft geworden ist; er ist vor ihr auf die Kniee gestürzt, und presst mit beiden Händen sein zuckendes Herz nieder; seine Schultern sind krampfhaft gehoben, so dass der laute Schrei im dumpfen Aechzen erstirbt; das Haar über der Stirn bäumt sich wild empor. Genovefa hat das Gesicht abgewandt und hält ihm die Hand abwehrend entgegen. Die Scene wird stumm gespielt, wir hören den Fusstritt der Alten draussen auf der Treppe; aber die Stille ist wie die des Stromes, aus dessen Tiefe schnell Verderben bringende Wirbel aufsteigen.

8. Winfreda, von Golo gedungen, zeigt dem Ritter Siegfried den Treubruch seiner Gattin in einem Zauberspiegel. Golo hat sich zum Siegfried nach Strassburg begeben, wo dieser an einer Wunde niederlag, und ihn bewogen, durch Hexenkünste sich die Bestätigung seiner erlogenen Nachricht geben zu lassen. Das Bild zeigt uns das Zimmer der Hexe. Links, vor dem Spiegel, welcher die ganze Seitenwand einnimmt, steht ein kleines Pult mit dem Zauberbuch; daneben, auf einem Totenkopf, ein Becken, aus welchem sich giftiger Zaubermal entwickelt. Teufelchen, Drachen, Schlangen, Schmetterlinge, Vögel, Sterne tanzen in dem Qualm, der kreisend gegen den Spiegel schlägt; drinn sehen wir, wie in einer Laube, in schwachen Linien die Gestalten von Genovefa und Drago, welche nebeneinander sitzend sich fest umschlingen und küssen. Sie sind

beide gar wohl getroffen, aber eben das zeigt recht deutlich die Lüge der ganzen Erscheinung, das frech und unpassend Ersonnene derselben. Golo musste bei dem Siegfried gut vorgearbeitet haben, dass solch leeres Trugbild diesen zum Todesurtheil gegen sein Weib und sein Kind, das er nicht anerkennen will, bewegen konnte. Siegfried sitzt vor dem Spiegel auf einem aus Knochen gebauten Stuhl; er ist im Begriff aufzuspringen und den Drago mit der Faust zu erwürgen; sein Gesicht ist nicht mehr so blühend, wie wir es auf dem vierten Blatte sahen, Spuren, vielleicht mehr der Sorge, als der Krankheit. Neben ihm steht die Hexe Winfreda, ein grosses Weib mit nackten muskulösen Armen; das lange Haar hängt straff herab, arger Hohn zuckt über ihr Gesicht; wir kennen solche Gestalten aus Walter Scott's Romanen. Hinter dem Siegfried steht, sich auf die Lehne des Stuhls stützend, Golo; er ist noch im Reisekleid. Heimlich legt er der Alten eine Börse in die Hand und blickt mit in den Spiegel, düstere Schadenfreude, befriedigte Rache und stete, unaustilgbare Lust an dem Anblick des schönen Weibes im Gesicht. Ihm zur Seite ist ein offnes Fenster; auf das Kreuz desselben hat sich ein grosser Schuhu gesetzt und glotzt in den Spuk herein.

9. Genovefa flösst ihren Mördern Mitleid ein. Mit dem neugebornen Kindlein ist sie hinausgestossen in die kalte Wüste, und nach dem Haupte des Kindes reckt sich bereits die Hand des gedungenen Mörders. Sie kauert angstvoll am Boden, umfasst das Kind mit dem linken Arm und hält die Rechte schützend über seinem Kopf, indem sie flehend zu den Mördern aufblickt. Der eine von diesen, der Köhler Grimoald, ist auch schon erweicht; er hält das Messer, das erst gegen sie gerichtet war, jetzt zürnend dem andern entgegen. Dieser ist Benno. Wir erkennen auf den ersten Blick dasselbe widerwärtige Gesicht, welches wir im sechsten Blatt gesehen; der Kappe ist hier noch eine Hahnenfeder zugesellt, welche an der Mütze steckt. Noch scheint er gar nicht Willens, sich seine Beute entgehen zu lassen; dafür hat das von Natur so durchaus gleichgültige Gesicht noch viel zu viel Bewegung. Indess, wenn er die linke Hand nicht zurückziehen und mit der rechten, in welcher der Dolch befindlich ist, weiter vorrücken wird, so glauben wir es dem Ausdruck im Gesicht des Grimoald, dass er aus seinen Worten Ernst machen wird:

Zurück! sonst stoss' ich Dir das blanke Eisen
In Deinen Schelmenwanst.

Vortrefflich hat Führich in dieser Figur des Benno die hastige Bewegung und das leise Zaudern bei der verfänglichen Drohung des Grimoald auszudrücken gewusst; dazu kommt der vom Winde rückwärts geschlagene Mantel, dessen Faltenwurf sehr gelungen ist. (An dem rechten Unterarm des Grimoald könnte die Verkürzung deutlicher gezeichnet sein.) Zwischen Beiden steht ängstlich das mitgelaufene Windspiel, dem hernach, als Zeichen des vollzogenen Urtheils, Zunge und Augen ausgeschnitten werden. Die Handlung geht in einer wilden Schlucht vor, durch welche der Wind hinfährt. In der Ferne sieht man die Thürme des Schlosses, zu dem Genovefa nun nimmer zurückkehren soll.

10. Ein Engel tröstet Genovefa mit dem Bilde des Gekreuzigten. Genovefa hat in dem von Menschen unbetretenen Walde in einer Höhle ein gastliches Asyl gefunden, das uns der Dichter freilich nicht allzu freundlich schildert:

Die Wüstenei, anstatt ihr schönes Haus,
 Statt ihres Prunkgemachs die finstre Kluft;
 Statt Diener gingen Thiere ein und aus;
 Statt schöner Speisen Kräuter in der Gruft;
 Statt reicher Betten Aengstigen und Graus
 Auf dürrn Reisern in der kalten Luft;
 Der edlen Perlen musste sie entbehren,
 Statt deren dienten ihre heissen Zähren.

Führich aber hat uns im Gegensatz dieser Worte — es ist gerade einer von den „schönen Sommertagen“ — einen gar anmuthigen Waldes-Haushalt dargestellt. Neben dem Eingang zur Höhle entspringt unter den Wurzeln eines alten Eichbaumes eine Quelle, welche sich vorn, am Rande des Bildes, hinzieht und den Eingang fast wie eine Insel umschliesst; Brombeer-Genist und Kräuter stehen am Ursprung der Quelle. Die Hirschkuh, deren Milch im Anfang das Leben des kleinen Schmerzenreich erhalten hat, säuft aus dem Wasser. Schmerzenreich, in einem Kleid von Fellen, spielt mit zwei Kaninchen und faltet dem einen die Pfötchen, wie es ihn die Mutter zum Gebet des Vaterunser gelehrt hat; eine überaus anmuthige kleine Gruppe. Eine Bachstelze sitzt an der Quelle; weiterhin stehen ein Paar gravitatische Kraniche, deren einer sich so eben mit höchst-eigenem Schnabel ein Fischlein fängt; aus dem hohlen Eichbaum schaut ein kluges Käuzlein heraus; auf einem Ast der Eiche sitzt ein Eichkätzchen und nagt an einer Nuss; daneben, an einer Tanne, klopft eifrig ein Specht. Auf der andern Seite, im Hintergrund, schaut ein junger Zwölf-Ender zwischen den Tannenbäumen hervor. Alles haust in tiefem Frieden nebeneinander, Eins um das Andre unbekümmert; man wird fast versucht, Genovefa um ihr stilles Waldleben zu beneiden. Sie selbst kniet mitten im Bilde vor der Erscheinung des Engels, der, von seinen langen Flügeln getragen, zu ihr nieder geschwebt ist und ihr das elfenbeinerne Crucifix entgegenreicht. Sie hat ein weites Gewand um den Leib geschlagen, Arme und Brust sind nackt, das Haar hängt glatt über Rücken und Seiten herab. Ihr mildes, frommes Antlitz ist zu dem Engel empor gerichtet, sie will so eben das Crucifix in Empfang nehmen. „Keinem Beschauer wird es entgehen, dass der geistige Verkehr zwischen Genovefa und dem Engel keinen aufmerksamen lebendigen Zuhörer hat, als den, welcher den Boten des Trostes gesandt hat.“

11. Golo stürzt seinen Helfershelfer Benno vom Felsen. „So kummervoll und einsam sich auch das Leben Genovefa's hinschleppt: so sind ihre Thränen doch nichts gegen die Höllepein Golo's, den die Schmerzen unbefriedigter Leidenschaft und der Vorwurf einer blutigen That von Siegfried's Schlosse in die Wildniss trieben. Er will sein Gewissen übertäuben durch die Freuden der Jagd. Sein Helfershelfer Benno begleitet ihn. Aber auch die Mühen des Tages lassen ihn nicht ruhen. Wir sehen ihn in diesem Blatt auf dem Gipfel eines Berges, den er halb wahnsinnig im Mondschein mit Benno erklommen hat. Nachdem Golo gefragt: wie Genovefa ausgesehen, als sie zum Tode ging, und wie sie Benno ermorden konnte? wird ihr Zwiegespräch heftig und thätlich.“ — „Auf mich willst Du die Schuld nun wälzen, Schurke?“ ruft Golo, fasst den Benno mit Riesengewalt, um ihn hinab zu schleudern in den Abgrund, drin ein Fluss vorüberstrudelt. Vortrefflich ist die Zeichnung beider Figuren. Golo, den

man fast von hinten sieht, hat Benno mit der Rechten ins Gewand unter dem Kinn gefasst und reisst mit der Linken dessen rechten Fuss vom Boden; so hält er ihn einen Augenblick schwebend über dem Abgrund, während Benno, das Gesicht angstvoll verzerrend, seine linke Hand um Golo's rechte klammert und mit seiner rechten in die leere Luft greift. Zur Seite tritt Einer in Pilgerhülle aus dem Walde; es ist Otto's Geist, Golo's Vater. Zu seiner Strafe muss er Augenzeuge von der Verworfenheit dessen sein, den er in verbotener Liebe gezeugt hat. — Ich hätte diesem Geist, statt der bepanzerten Beine, ein längeres Pilgerkleid gewünscht, damit er unmittelbarer, ich möchte sagen, mehr wie aus dem Boden gewachsen erschiene.

12. Siegfried findet die Genovefa wieder. Dies Blatt zeigt uns nochmals die Höhle der Genovefa, aber von einer andern Seite. Das Crucifix ist über der Quelle zwischen der Tanne und Eiche aufgestellt; zwei, auf den Seiten desselben gepflanzte und oben zusammen gebundene Zweige bilden eine Art Nische. Von der besiedelten Waldgenossenschaft des vorigen Blattes sehen wir auf diesem nichts mehr; dafür haben sich einige Tauben als Mitbewohner der Höhle eingefunden. Vorn steht Genovefa, in Siegfried's Mantel gehüllt, den er ihr vorhin zuwarf, um ihre Blösse zu bedecken; sie neigt ihr Haupt zu Siegfried nieder, der sie erkannt hat und unter der Riesenlast ihres Unglücks und seiner Schuld besinnungslos zu Boden gestürzt ist; er liegt platt auf dem Boden da. Der rechte Winkel, welcher auf diese Weise durch die beiden Hauptfiguren des Blattes gebildet wird, möchte von manchem Kritiker, dessen Auge stets nach wohlgeordneten Gruppen verlangt, getadelt werden; aber ich glaube, es giebt Momente im Leben, wo der Schmerz auch die wohlgeordnetsten Gruppen auseinander zu reissen im Stande ist. Siegfried hat das Haupt bereits erhoben und die Hände vor sich auf dem Boden gefaltet; man sieht, dass es ihm Mühe kostet, die verlornen Gedanken wieder zusammen zu suchen. Neben Genovefa steht die Hirschkuh und sieht sorglich nach dem Walde, aus dem so eben der kleine Schmerzenreich mit seinen beiden Kaninchen hervoreilt. Er trägt Kräuter in seinem Rückchen, welche er zur Speise für die Mutter gesammelt hat.

13. Siegfried führt die wiedergefundene Genovefa in seine Burg heim. Ein Blatt voll Jubel und Freude und Sonnenschein. Und doch geht eine leise Dissonanz hindurch: wir bemerken, wenn wir die Gestalt der Genovefa aufmerkamer betrachten, dass diese laute Lust nicht zu ihren abgezehrten Wangen und zu der Art, wie sie sich matt in den Arm des Siegfried hängt, passen will, und dass ihr Lächeln nur der Befriedigung ihres letzten irdischen Wunsches gilt. Genovefa ist wieder wie andre Frauen gekleidet; hinter ihr sehen wir die Hirschkuh, die, wenn auch stutzig ob solchen Gedränges, doch getrost der Herrin nachschreitet. Jäger zu Fuss und zu Pferde, ihre Freude auf verschiedene Weise äussernd, folgen. Vor dem neu verbundenen Ehepaar geht Wendelin (den wir bereits im sechsten Blatt liebgewonnen haben) und trägt Schmerzenreich auf dem Arme, welchem gleichfalls ein anständigeres Kleidchen angezogen ist; mehrere Kinder langen zu ihm empor; — eine anmuthige Gruppe. Jubelnd eilt die Schlossbewohnerschaft durch das Thor den Ankommenden entgegen.

14. Golo's Tod. Wir erkennen dieselbe Schlucht, in welcher Golo die Genovefa und ihr Kindlein wollte morden lassen; dieselbe, von der es in jenem traurigen Liede heisst:

Dicht von Felsen eingeschlossen,
 Wo die stillen Bächlein gehn,
 Wo die dunklen Weiden sprossen,
 Wünsch' ich bald mein Grab zu sehn.
 Dort im kühlen, abgelegnen Thal
 Such' ich Ruh' für meines Herzens Qual.

Und vorn liegt Golo, auf den Boden hingestreckt, die Hände über der Brust zusammengebunden. Die männlich-kräftige Gestalt, deren volle Schönheit sich in dieser Lage entwickelt, möchte den Tod, welchen das gebrochene Auge und der leise, krampfhaftige Zug am Munde kund giebt, gern Lügen strafen; aber der aus der Brust emporragende Lanzenschaft spricht allzu verständlich. Die Schergen, welche ihm ein Grab versagt, schleichen hinten so eben um eine Felsecke davon. Aber neben dem Golo steht der Schäfer Heinrich, der ihm einst das Lied gesungen; er beweint, der einzige, seinen Wohlthäter, und wir wissen es, dass er ihm das Grab „im einsam grünen Thal“ bereiten wird. Vorn steht eine Distel, deren Kopf niedergeschlagen ist.

15. Genovefa's Tod. Genovefa liegt auf dem Sterbelager, die Hände, in denen sie ein kleines Crucifix hält, über der Brust zusammengelegt, die Augen geschlossen. Sie ist aber noch nicht gestorben; sie träumt, und zwar von den nahen seligen Freuden, deren Bild sie hernach scheidend den Ihrigen zurücklässt. Hinter dem Lager steht der Bischof Hidulfus, der ihr das Sakrament gereicht hat; er taucht den Wedel in das geweihte Wasser, um sie damit zu besprengen. Neben ihm noch zwei Geistliche. Vor dem Lager kniet Siegfried und stützt die Stirn bekümmert mit der rechten Hand, indem er seine linke auf die rechte der Sterbenden legt. Neben dem Siegfried sitzt Schmerzenreich auf einem Fussbänkchen, — eine Gestalt, vielleicht die bedeutendste des ganzen Heftes. Führich hat in ihr auf wunderbare Weise alle zarte, liebenswürdige Kindlichkeit mit dem tiefen Ernst, der so früh schon im Begriff ist, den irdischen Freuden zu entsagen — er theilt nach dem Tode der Mutter die Einsiedlerschaft des Vaters — zu vereinigen gewusst. Nachlässig sitzt er da, das Kinn in die linke Hand stützend, und blickt über das Antlitz der Mutter weit hinaus, mit einem Blick, dem wir es glauben, dass er den Vater zu trösten in die Worte auszubrechen vermag:

O lass sie ziehn, denn das ist ihr Verlangen,
 Nach Himmelslichte steht ihr frommer Sinn,
 Die Erde nährte sie mit Pein und Bangen,
 Nun geht sie in die ew'ge Freiheit hin.

— — — — —
 Sie ist die Müdeste, sie geht voraus,
 Wir kommen nach in unsres Vaters Haus.

Die Sterbeszene wird durch eine offne Thür gesehen, auf deren beiden Seiten Trauernde knien, nicht sowohl Diener des Schlosses, als vielmehr Repräsentanten des gesammten Publikums, das an der frommen Legende sich erbauf hat. Das weinende Mädchen zur Rechten hat, ich weiss nicht ob in ihren Formen oder in ihrer Stellung, etwas Griechisches, was aber gerade der Weltlichkeit des Beschauers, im Gegensatz zu jener Heiligen,

angemessen sein dürfte. Der Jüngling zur Linken faltet ruhiger die Hände. Ueber ihm ist die schon bei den Zeichnungen zum Gebet des Herrn erwähnte Tafel angebracht, auf welcher die Anfangsbuchstaben von Joseph Führich's Wahlspruch zu lesen sind: O. A. M. D. G.

Randzeichnungen zu den Dichtungen der deutschen Classiker von Eugen Neureuther. 1832. 1. Theil, 1., 2., 3. Heft; 2. Theil, 4. Heft (das Heft aus 8 Blättern bestehend).

(Museum 1833, No. 3.)

Es ist ein eigen Ding mit dem Lesen von Gedichten. Ich will nicht von der Unmöglichkeit reden, eine Sammlung Gedichte quer durchzulesen wie etwa einen Roman; auch das Einzelne, wenn es die beabsichtigte Wirkung erreichen soll, macht seine besondern Ansprüche: Vieles ist besser zu hören als zu lesen, Vieles besser zu singen. Romanze und Lied wollen beide in der Regel mehr sagen, als in den wenigen Worten selbst steht; sie sind Skizzen, zu denen der Beschauer ein gut Theil eigner Phantasie mitbringen muss; sie sind wie musikalische Instrumente, deren Resonanzboden lange nachklingt.

Es will sich daher wohl schicken und ist eigentlich ein Bedürfniss des Gedichtes, wenn es nicht im dürftigen Gewande seiner nüchternen Buchstaben (deren Form im letzten Jahrhundert bei uns leider gar so nüchtern geworden ist) vor unsre Augen tritt, sondern wenn um dasselbe sich mannigfache Bilder umherschlingen, Figuren und Schnörkel, Blumen und Thiere, Ranken und Früchte und dergl., die entweder mehr den Inhalt verbildlichen oder mehr ihn träumerisch für das nachsinnende Gemüth hinausspinnen oder aber, was auch nicht eben zu verachten ist, nur als ein würdiger Rahmen schöner Gefühle oder Gedanken zu betrachten sein sollen.

Das fühlte man vor Zeiten gar wohl. Wie wunderlieblich nehmen sich in den alten pergamentenen Gebetbüchern jene bunten Einfassungen aus, welche neben den ernsthaftesten, oft klagereichsten Gebeten des sündigen Geschlechtes mit ihren Blümchen, Vögelchen, Schmetterlingen und Würmchen die helle, fröhliche Kinder-Unschuld der Frühlings-Natur hinzustellen scheinen! Wie sinnreich sind jene weissen Sprüche des arabischen Korans über einen reichen, blumig verschlungenen Grund hingezogen, daraus sie selbst fast nur wie dunkler gefärbte, bedeutungsvollere Blumen hervortauchen! — Das fühlt auch der Dichter noch heute, wenn er, was lebendig in ihm ist, genügend zur Gestalt zu bringen wünscht.

Gar grossen Dank sind wir den Bestrebungen Neureuther's schuldig, der es unternommen, die Lieder unsrer Dichter in anmuthigerem Aeusseren, jegliches von eigenthümlichen Bildern und Träumen umgeben, uns vor die Augen zu führen, und dem es weder an einer märchenkundigen, reichen und beweglichen Phantasie, noch an einer fügsamen Hand zu diesem Unternehmen mangelt. Mehrfach sind bereits seine Randzeichnungen zu Göthe'schen Gedichten und zu bayerischen Volksliedern besprochen

worden; es dürfte anmaassend erscheinen, nach der Empfehlung, die diesen von dem alten Dichterkönige, ehe er scheiden ging, an sein Volk mitgegeben wurde, noch etwas Besondres hinzufügen zu wollen.

Ein neustes Werk von Neureuther ist das in der Ueberschrift genannte. Auch hier finden wir dieselbe Gabe phantastischer Nacherfindung, dieselbe arabeskenartige Verschlingung der handelnden Figuren, dieselbe unerschöpfliche humoristische Laune, welche seinen früheren Werken eigen war. Schon der Umschlag dieser Hefte enthält in dem Rahmen von zierlich gewundenem Ranken- und Blätterornament, belebt von Vögelchen, Eichkätzchen, Schnecken und Schmetterlingen, zu oberst mit ein Paar Sternblumen geschmückt, unten durchkrochen von seltsamen Molchen, ein kleines Meisterwerk. Der Inhalt des ersten Theiles besteht aus Gedichten vom König Ludwig, von Göthe, Schiller, Wieland, Bürger, Hebel, Platen, Uhland, Körner, Tieck, Klopstock; das Titelblatt enthält Göthe's Apotheose. Das vierte Heft giebt Gedichte von Langbein und Göthe.

Wir wollen hier nur auf einige der vorzüglichsten Blätter aufmerksam machen. Vor Allem dünkt uns das erste Blatt zu Göthe's Zauberlehrling wohl gelungen, dessen reiche Ausstattung nur Einer Strophe des Gedichtes Raum gegönnt hat. Da sehen wir in der Mitte den unglücklichen Jünger, der das mystische Band umgehängt hat, wie er sich verzweifelt gegen das von allen Seiten auf ihn einströmende Wasser zu vertheidigen sucht; allerlei fabelhaftes Gethier, Vögel, Frösche, Fische und dergl., das auf den Ranken umhersitzt und daraus hervowächst, speit das Wasser in dicken Strahlen, und selbst aus den Kelchen der Blumen ergiesst es sich, wie aus Giesskannen, auf sein Haupt. Unten ist es wie ein See, und ein Krebs langt eben mit einer grossen polypenartigen Blume, statt der Scheere, nach dem Verzweifelnden. Seitwärts sitzt ein Aeffchen gravitatisch mit Zaubermitze und Besen auf einem grossen Akanthusblatt, und wieder sehen wir den verhängnissvollen Besen in der Mitte aufgerichtet, ausgehend in ein seltsames Eulengesicht, das mit seinen Krallen die Blumenkelche auf den armen Jungen richtet. Neben dem Besen aber, auf hohem Blumenthrone, sitzt der alte Meister, der eben im Begriff ist, den tollen Spuk durch sein mächtiges Wort zu bannen. — Nicht minder gefiel uns das erste Blatt zu Körner's „Männer und Buben.“ Oben auf einem breiten Blumenbeete der rüstige, deutsche Kämpfer mit Glas und Flamberg, und hinter ihm, in der Ferne, die Schaar der Seinen. An den Seiten ziehen sich Blumenranken nieder, und hier wächst, in ergötzlichem Contrast gegen den oberen Raum, all das jämmerliche Philistergesinde, davon die einzelnen Strophen des Liedes sprechen, aus kleineren Kelchen hervor; meisterhafte Karikaturen, besonders der Sterbende, der vor dem Tode über ihm sich entsetzend, sich tief in den geöffneten Kelch zu verkriechen strebt. Mit vieler Laune ist das erste Blatt zu Langbein's goldnem Hut gezeichnet, mit eigenthümlicher Phantasie und einer an's Schauerliche streifenden Grazie die fünf Blätter zu Göthe's Braut von Korinth.

Mehrfach hat Neureuther auch, statt arabeskenartig das Lied zu umschliessen, nur eben Bilder beigefügt, welche die etwa erzählte Geschichte selbst darstellen sollen. Doch möchten wir ihm hierin Vorsicht rathen, da ihm die historische Composition nicht immer glückt. So ist das Bild über Bürger's Lenore wenig gelungen (andre Randbilder dieses auf 5 Blätter geschriebenen Gedichtes sind dagegen vortrefflich), ebenso erscheint das Bild über dem Liede aus Tieck's Genovefa: „Dicht von Felsen eingeschlos-

sen“, matt, besonders wenn man es mit Führich's ausgezeichnet schöner Darstellung dieses Momentes vergleicht. Doch ist auch hier vieles Vortreffliche, namentlich wenn der Gegenstand selbst eine phantastische Auffassung erlaubte, oder wenn der Künstler im Stande war, ihn wiederum arabeskenartig dem gegebenen Raume anzuschliessen. Wir erwähnen hier u. A. des schönen Schlussbildes zu Schiller's Taucher, welches auf dem Grunde des Meeres den todten Jüngling, den Becher in seiner Rechten, darstellt, von widerwärtigem Seegewürme umschlungen und angestaunt. Gar lieblich und sinnreich dünkt uns auch das Schlussbild zu dem Gedichte: die Mutter am Christabend, wo die Darstellung des Kinderfestes auf's Anmuthigste in die Arabeske verflochten ist.

Noch näher in das Einzelne einzugehen, erlaubt hier weder der Raum, noch möchten sich diese fröhlichen Spiele der Phantasie genügend mit Worten wiedergeben lassen. Schliesslich aber wollen wir nicht mit dem Künstler rechten, dass er, statt die zartere Radirnadel anzuwenden, es vorgezogen hat, seine Compositionen mit der Feder auf Stein zu zeichnen, was zwar wohlfeiler, wodurch uns aber auch manche Feinheit des Ausdruckes verloren gegangen ist. Doch scheint wenigstens das wünschenswerth, dass diese Gegenstände gleich von vorn herein in Gestalt eines Buches in die Welt kommen möchten, statt auf einzelnen, nur auf einer Seite bedruckten Blättern; hiedurch würde zugleich der Uebelstand gehoben, dass ganze Gedichte, deren erste Strophe nur eine Randzeichnung erhielt, von gesonderten, zuweilen gänzlich unverzierten Blättern nachgeschleppt werden müssen.

Auf alle Fälle aber bleibt dem wackern Künstler noch ein reicher Stoff zu seinen Darstellungen übrig; vielleicht versucht er es einmal mit der Ausschmückung eines grösseren Ganzen. Wie im Kleinen Lied oder Romanze, so dürfte im Grossen das Märchen der willkommenste Gegenstand sein; unerschöpflich ist der Reichthum unsrer Volksmärchen, Trefflichstes von einzelnen Dichtern geliefert, — wir erinnern nur an Novalis überaus anmuthiges Märchen von Rosenblüthchen und Hyacinth, das fast schon in seinen Worten wie eine Arabeske anzuschauen ist.

Die Arabeske aber ist das Märchen der bildenden Kunst.

Die Geschichte von den sieben Schwaben, mit zehn lithographirten Darstellungen. Stuttgart, Fr. Brodhag'sche Buchhandlung. 1832. in 4.

(Museum 1833, No. 4.)

Wenn es seit dem Ambrosianischen Codex des Homer und seit dem Vaticanischen des Virgil nicht an tüchtigen Künstlern gefehlt hat, welche das klassische Epos mit mehr oder minder klassischen Bildern zu verziern beflissen waren, so haben sich neuerdings, mit der neuerwachten Liebe zur Vorzeit unsres Volkes, die Bestrebungen der Kunst nicht minder auch dem nationalen Epos zugewandt und auch auf diesem Felde die reichsten Kränze gewunden. Dass Namen, wie Siegfried und Chriemhild,

wie Dietrich und Parcival, nicht mehr vergessen sind oder unsre Ohren nicht mehr barbarisch verletzen, das danken wir keineswegs den neueren Philologen und Dichtern allein, dazu haben ihnen die Künstler redlich in die Hände gearbeitet.

Doch lange noch sind die Stoffe nicht erschöpft, noch sind nur eben erst die reichen Adern des köstlichen Erzes angeschlagen. Auch bringt ein jedes Ding zugleich seine Kehrseite mit, und wie die tolle Wirthschaft der Komödie sich unmittelbar an die tief-ernste Tragödie anschliesst, so hat es auch zu keiner Zeit an den ergötzlichsten Parodien der hochschreitenden Epopöe gefehlt. Wie viel davon bei uns erhalten und wie viel Laune und Lust, um für die Erhaltung zu sorgen, noch im Volke vorhanden ist, das bezeugen die Tischchen an den Strassenecken, welche neben den neuen Liedern, gedruckt in diesem Jahr, neben dem hörnen Siegfried und den Haimonskindern, die Geschichten vom Till Eulenspiegel, vom Pommerschen Fräulein, von Münchhausen's Lügen u. s. w. um ein Geringes feil bieten; und das Bedürfniss nach bildlicher Darstellung des Gelesenen spricht die Menge der freilich nicht allzu künstlerisch angefertigten Holzschnitte aus, welche in diesen Büchern vielfach den Text unterbrechen.

Die in der Ueberschrift genannte Verlagshandlung hat es unternommen, einem dieser Bursche, oder eigentlich sieben von ihnen, ein schönes Kleid anzuziehen, dass sie es wagen dürfen, ungescheut die vornehmsten Salons, die zierlichsten Boudoirs zu betreten; auch wird es ihnen hoffentlich auf diese Weise gelingen, zugleich in den nördlichen Theilen unsres Vaterlandes, wo sie bisher weniger gekannt waren, Freunde und Gönner zu finden. Schreiber dieses bedauert nur, dass es hier nicht der Ort ist, näher auf eine Charakteristik dieser vortrefflichen Schwabengeschichte einzugehen: der kühne Argonautenzug jener sieben Helden, wie sie sämmtlich den schweren Spiess tragend, durch die schwäbischen Gauen wandern, steckt so voll der ergötzlichsten Episoden, die eigentliche Hauptaction, wo das Häslein, von dem Lärmen erschreckt, davon läuft, ist so schlagend, der Schluss so wunderbar beruhigend, dass schwerlich ein würdiges Seitenstück zu finden sein dürfte. Hier haben wir es nur mit den zehn Bildern zu thun, mit denen das saubre Büchlein ausgestattet ist; aber auch die Bilder stecken so voll des erquicklichsten Humores, dass sie keineswegs als blosse Aushängeschilder für die Geschichte betrachtet werden dürfen. Der Zeichner (sie sind mit der Feder auf Stein gezeichnet) hat sich nicht genannt¹⁾; doch erkennen wir ohne Mühe eine Münchner Schule in den Bildern; und vortrefflich passt der Kothurn dieser Schule, der sich hier besonders in einem streng stylisirten Faltenwurfe zeigt, zu dem burlesken Ernst, der über der ganzen Geschichte waltet und in dem quasi-religiösen Schlusse einen eignen Reflex über sie zurückwirft. Glückliche sind die Situationen für die einzelnen Bilder gewählt, höchst charakteristisch die einzelnen Helden, ihren Eigenthümlichkeiten gemäss, aufgefasst und in den verschiedenen Situationen durchgeführt. Wie würdevoll sitzt gleich auf der vorderen Seite des Umschlages der zerlumpte Spiegelschwab da, mit Bierkrug und Kanne, wie tiefsinnend verrichtet er sein berühmtes Spiegelgeschäft! Wie überfein und zierlich, trotz des Tanzmeisters fünf Positionen, macht später der verliebte Blitzschwab dem schönen Kätherle aus der Herrschaft Schwabeck den Hof! Vortrefflich ist das Entsetzen, von dem das böse Weib des Spiegel-

¹⁾ Es ist Dr. Fellner.

schwaben gepackt wird, als dieser ihr, in's Bärenfell gehüllt, liebkost. Grossartige Verkürzungen (z. B. Fusssohle und ein wenig Gesicht als Bezeichnung eines ganzen Menschen) bietet das Blatt, wo sämtliche Sieben, statt in's Meer, in ein blühendes Flachsfeld hinabspringen. Kühn und lebendig ist der Unterricht, den der Allgäuer dem Studenten Adolphus in den Schwabenstreichen (mit der umgekehrten Peitsche nämlich und ad posteriora) ertheilt. Am gelungensten dürfte das folgende Blatt sein, wo die sieben Schwaben, nachdem sie am Bodensee angekommen sind, vor ihrem Kampfe zum letzten Mal Mittag halten und dabei Todesbetrachtungen anstellen; der tiefe Ernst des langen Allgäuers, die stets gleiche Dummheit des dünnen Nestleschwaben, die Verzweiflung des dicken Knöpfleschwaben, der indess, seinen strömenden Thränen zum Trotz, doch einen ungeheuren Kloss in's Maul zu schieben vermag, dürften nicht leicht treffender darzustellen sein.

Um indess ernsthaften Leuten kein Aergerniss zu geben, brechen wir hiemit ab. Schliesslich aber wünschen wir nochmals dem artigen Büchlein recht viele Leser und Beschauer und dem Unternehmen überhaupt recht würdige Nachahmer. Dass es an Stoff nicht fehlt, haben wir oben bereits angedeutet; dass es auch an Künstlern nicht fehlt, beweisen z. B. Adolph Schrödter's Bilder auf der letzten Berliner Ausstellung. Schreiber dieses sah von ihm einen Münchhausen, der von seinen auf eine Schnur gezogenen Enten in die Luft getragen wird, eine Zeichnung, die ihm das Herz schwer gemacht hat; möge er sie bald radiren, möge er uns den launigen Gesellen in recht vielen Abenteuern vorführen!

Sculptur. — Berlin.

(Museum 1833, No. 5 f.)

Im Atelier des Professor Ludwig Wichmann ist gegenwärtig das Gypsmodell einer überlebensgrossen Statue Christi aufgestellt, welches — einer eignen, unzerstreuten Beleuchtung, wie ein jedes plastische Werk, bedürftig — bei der vorigen Kunstaussstellung dem übergrossen Andränge von Gegenständen gewichen war. Der Künstler hat die Statue des Heilandes etwa als einen Altarschmuck, statt des sonst gebräuchlichen Crucifixes, gearbeitet. Aber er vermied sowohl die hergebrachte, wenig künstlerische Form des letzteren, er hatte nicht die Absicht, seine anatomischen Kenntnisse an einem auf die Folter gespannten Leichnam zu entwickeln, als er auf der andern Seite auch nicht einen bestimmten Moment aus dem Leben des Heilandes festzuhalten suchte. Sein Werk hat einen wesentlich symbolischen Charakter. Noch erinnern die liebevoll ausgebreiteten Arme an die Stellung des Gekreuzigten (welche so von den Dichtern christlicher Vorzeit gedeutet worden ist), noch wird hinter der Statue selbst ein hohes teppichbehangenes Kreuz aufgestellt werden; aber an der Stelle des Todten sehen wir den Auferstandenen. Dieser Umstand gab dem Künstler zugleich die Freiheit, den Oberkörper unbekleidet darzustellen und nur die unteren Theile durch ein um die Hüften gewundenes Gewand zu verhüllen. Mit

Glück sind die typischen Formen des Kopfes beibehalten, ist der Ausdruck einer heiligen Ruhe, eines milden Ernstes wiedergegeben. Es wäre gewiss wünschenswerth, dies vielfach verdienstliche Werk, in Marmor ausgeführt, in einer Hauptkirche aufgestellt zu sehen. Auch dürfte es nur wenig Kosten verursachen, wenn kleinere, so häufig ganz schmuckleere Kirchen mit einem Gypsabguss desselben ausgestattet würden. —

Der Professor Rauch, mannigfach von dem Könige von Bayern mit der Anfertigung würdiger Kunstgegenstände beauftragt, hat so eben das Gypsmodell einer für die Walhalla bestimmten Victorienstatue vollendet; man ist im Begriff, den Marmorblock für dieselbe zu behauen. Die Walhalla wird bekanntlich aus einer langen, oblongen, von einem Tonnengewölbe überspannten Halle bestehen; zwei breite Gurtbögen, von je zwei vortretenden gekuppelten ionischen Säulen getragen, werden diese Halle in drei Räume sondern¹⁾. An den Wänden werden die Büsten ihren Platz finden. Um indess diese lange Reihen zu unterbrechen, soll in der Mitte einer jeden Seitenwand eine Victoria aufgestellt werden. Die genannte Statue ist eine der für den Mittelraum bestimmten, sitzend, lebensgross. Sie ist mit dem Chiton bekleidet, der von der linken Schulter niederfällt; der Ueberschlag vorn ist über der rechten Schulter befestigt und unter dem linken Arm durchgeschlungen. Das Haar ist in einen Knoten gewunden, das Haupt ein wenig vorgeneigt. Sie hält in jeder Hand einen Kranz, die rechte etwas erhoben, die linke ruht auf der Lende. Die Füße sind leicht gekreuzt.

Es scheint überflüssig, der Würde, Reinheit, Idealität, der Besonnenheit und des ernsten Styles, deren Gepräge, wie ein jedes Werk von Rauch, so auch dieses trägt, hier besonders zu erwähnen. Diese Victoria zeichnet sich zunächst durch eine eigene jungfräuliche Frische, durch eine besondere Elasticität der Formen aus. Sie macht, obgleich sie fest und ruhig sitzt, den Eindruck, als sei sie im Begriff, sich von ihrem Sessel zu erheben und mit dem aufgehobenen Kranze das Haupt des Würdigen zu schmücken.

Die Indulgenz des heiligen Franciscus, al Fresco gemalt in der Engelkirche bei Assisi, von Friedrich Overbeck. Nach dem Carton gezeichnet und lithogr. von J. C. Koch. München 1832.

(Museum 1833, No. 6.)

Es wird den Freunden der Kunst angenehm sein, von diesem vielbesprochenen Bilde Overbeck's durch das vorliegende Blatt eine ziemlich genaue Anschauung zu bekommen. Das Bild, bekanntlich an dem Giebel des kleinen inneren Kirchleins gemalt, zeigt zu oberst Christus und Maria, in einer Glorie sitzend, von lobsingenden und musicirenden Engeln umgeben. Maria neigt sich fürbittend zu Jesu und dieser blickt segnend und gewährend auf den heil. Franciscus hernieder, welcher auf der einen Seite

¹⁾ Dies war in der That der ursprüngliche, nachmals veränderte Plan.

des Bildes, die Arme emporbreitend, kniet. In der Mitte des Bildes steht ein Altar, über den man, durch das geöffnete Portal, in eine öde Wintergegend hinaussieht; neben dem Portal aber ist ein blühender Rosenstrauch, und aus den Wolken, welche jene heilige Vision tragen, fallen Rosen nieder auf den Altar. Zur Seite des Franciscus stehen zwei Engel mit Pilgerstäben, deren einer in seinem Gewande bereits einen Theil der Rosen trägt, welche Franciscus dem Papste zur Bestätigung der Vision und dessen, was ihm der Erlöser verheissen, (eines bestimmten Ablasses für diese Kirche), zu überbringen hat. Auf der andern Seite des Altares knieen zwei Ordensbrüder des Heiligen, denen das Wunder anzuschauen und mit zu bezeugen vergönnt war.

Der Zeichner der vorliegenden Lithographie hat die Bestimmtheit und Zartheit, die Einfalt und Frömmigkeit, welche Overbeck's Werken eigen sind, mit Glück wiederzugeben gewusst; einfache und reine Schraffirungen in den Schatten, grosse Lichtpartieen sind der nach keinem Effekt und Sinnesreiz hinstrebenden Behandlung des Cartons, wir glauben auch des Gemäldes selbst, wohl angemessen. Es gehört dies Blatt mit zu jenen Grüßen, die aus dem Frieden, welchen der Meister sich erworben, mahnd in unser vielfach bewegtes Kunsttreiben herübertönen.

Karikatur der Engländer.

(Museum 1833, No. 14 f.)

Die Karikatur der Engländer scheint sich im Ganzen mehr nach einer gewissen phantastischen Richtung zu neigen. Schon der Name bezeichnet nicht sowohl eine unmittelbar aus den Hefen des Lebens gegriffene Darstellung, als vielmehr eine solche, welche wesentlich der Laune und dem Humor des Einzelnen ihre Entstehung verdankt. Natürlich aber hat es eine solche Laune nur mit den Gemeinheiten und Thorheiten des Lebens zu thun, welche sie an die Stelle des Allgemeinen und Wahren zu setzen liebt und deren Nichtigkeit sie in solchem Widerspruche aufs Ergötzlichste zu offenbaren weiss.

Der Meister der englischen Karikatur ist heutiges Tages ohne Zweifel Cruikshank, auch bei uns vielfach bekannt durch seine Skizzen und Radirungen, durch seine Bilder zu W. Scott's Dämonologie, zu Chamisso's Schlemihl u. s. w. Den früheren Arbeiten stellt sich sein neuestes Werk: „Illustrations of Smollet, Fielding und Goldsmith, in a series of forty-one plates,“ würdig zur Seite. Eine unerschöpfliche Phantasie, welche sich in seltsamen Verzerrungen der Gestalten des gemeinen Lebens wohlgefällt, eine leichte und gewandte Nadel, welche stets den kühn umherschweifenden Gedanken zu folgen weiss, ist Cruikshanks Eigenthum: fast allen seinen Figuren aber, ob Schlechtigkeit oder ob Dummheit — denn es giebt auch dumme Teufel — der Hauptzug ihres Characters sei, ist ein eigenthümlich diabolisches Gepräge gegeben. Wenn wir eine Reihe

Cruikshank'scher Bilder aufmerksam durchblättert haben, so ist es uns zu Muthe, als ob wir in eine tolle Walpurgisnacht hineingerathen wären, und alle das Hexengesindel umtanze uns in wilden Sprüngen. Mitleid ergreift uns dann über die einzelnen edleren Gestalten, welche hin und wieder zwischen den grinsenden Larven hervortauchen; und gar ist es sinneverwirrend, wenn wir bemerken, dass der ganze aberwitzige Spuk eigentlich aus Leuten besteht, die mit uns in einem Dorfe wohnen und die zu anderen Zeiten ganz und gar wie ehrliche Leute aussehen. Erhöht wird dieser seltsame Eindruck in dem genannten Werke noch durch das fabelhaft steife Kostüm des vorigen Jahrhunderts, welches, den dargestellten Scenen gemäss, in sämtlichen Bildern wiederkehrt. Das Herauswenden jener unheimlichen diabolischen Seite im Menschen erinnert nicht selten an Hoffmann's Erzählungen; schwerlich würde Cruikshank passendere Anknüpfungspunkte für seine phantastischen Schöpfungen finden können.

Diese durch Cruikshank am schärfsten bezeichnete subjective Richtung wird auch von andern englischen Karikaturisten mit grösserem oder geringerem Glücke verfolgt; zugleich aber auch jene ruhigere objective, welche sich mehr darauf beschränkt, die Thorheiten der Zeit zu verspotten. Als Ausartung aber müssen wir es bezeichnen, wenn, was ebenfalls nicht allzuseiten bei den Engländern vorkommt, beides in ein leeres Vergnügen an zwecklos widerwärtigen und hässlichen Bildungen der menschlichen Gestalt übergeht. In dem „Comic annual by Thomas Hood“ ist leider, neben manchen wahrhaft humoristischen Blättern, ein grosser Theil der Holzschnitte also beschaffen.

Unübertroffen sind die Engländer in der politischen Karikatur: vielleicht weil hier Künstler und Publikum in der schärfsten Wechselwirkung stehen. Auch hier wird, wie bei der Karikatur überhaupt, ein Gemeines, ein Beschränktes, an die Stelle des Allgemeinen gesetzt; auch hier kommt es darauf an, im Gegensatz gegen eine leitende Idee, zu der hin sich das Leben der Völker entwickelt, letzteres lediglich als ein wüstes, thörichtes Spiel, dazu es ohne jene Idee wird, darzustellen. Das wissen die Engländer auf mancherlei Weise zu lösen, zumeist durch den Kunstgriff, dass sie die grossen Ereignisse des öffentlichen Lebens auf eine lustig allegorische Weise in die Beschränktheiten des Privatlebens herunterziehen.

Zu den geistreichsten politischen Karikaturen gehören die Lithographien des „Caricature annual.“ Schon das Titelblatt des vorliegenden Heftes dieser Annalen (1831, vol. 2.) bezeichnet die angegebene Richtung. Es stellt, in einem von Reben umschlungenen Rahmen, einen fröhlichen Fischer am Ufer eines Baches dar; sämtliche Fische aber, sowohl die bereits gefangenen, als diejenigen, welche noch unten im Wasser umher schwimmen, tragen auf naive Weise Menschenköpfe, und zwar sehr charakteristische Portraits. Die Unterschrift erklärt die Absicht des Zeichners; sie dürfte sich etwa so übersetzen lassen:

Wie Walton¹⁾ einst, der Alte, am sanftgewundenen Bach
Den Karpfen und Forellen mit Angeln stellte nach,
Also beliebt es mir, am Strom der Zeit zu sitzen,
Zu fischen nach den Grillen, Thorheiten oder Witzen
Von gross und kleinen Leuten. Schlagt um! so findet ihr
Gekocht, was ich geßcht hab', auf mancherlei Manier.

¹⁾ Verfasser eines berühmten alten Angelbuches.

Drinnen nun bewegt sich Alles mit wunderlichem Ernst, wie ein barockes Puppenspiel durcheinander; höchst seltsame Geschäfte werden von den erhabensten Personen, oft in sonderbarster Verkleidung, verrichtet; in unbefangener Nähe verkehrt mit ihnen der biderbe Mr. John Bull. So sehen wir die Reform als einen grossen Plump-Budding gebacken, den ein gewisser, als Koch gekleideter Lord herein bringt; er trägt schwer an seiner Last. Drei Aerzte wehren ihm entsetzt, den Budding aufzutragen, da er für die Constitution ihres Patienten allzu compact sei; dieser aber, Mr. Bull, sitzt in einem Nebenzimmer am Tisch und schellt ungeduldig, denn ihn hungert. So sehen wir später einen höchst ergötzlichen Jubeltanz der hohen Geistlichkeit über den Untergang der Bill, da sich die dicken alten Herren in mädchenhaftester Grazie, mit den zierlichsten Bewegungen der Hände und Füsse, durcheinander schlingen; den aber, der ihnen aufspielt, nennt man nicht gern. Ein andermal ist der „Zustand des englischen Eisenhandels“ einfach so dargestellt: John Bull, als fleissiger Krämer gekleidet, hält in jedem Arm einen grossen Kanonenlauf; der eine ist „für Belgien,“ der andere „für Holland“ bestimmt. Er lacht lustig vor sich hin und sagt: „Ha, ha, lasst sie's ausfechten!“ — Zwischen alledem spuken mancherlei phantastische Gebilde herum, denen erst der Stift des Zeichners Leben verliehen; wie die „Rotten-ones,“ zerbrochene Eier, statt der „Rottenboroughs,“ der gebrochenen Burgflecken, bei denen die Linien des Bruches stets ein höchst jämmerliches Gesicht bilden. Bisweilen auch tritt der Ernst, der doch alle Fäden des Puppenspieles führt, minder verhüllt und unmittelbar hervor. Vortrefflich sind jene beiden Vampyre dargestellt, welche dem Weibe, das unter der saitenlosen irischen Harfe liegt, das Blut ausaugen; gewaltig ist die Darstellung der Cholera, welche, ein verhülltes ungeheures Knochengespenst, über beide, Sieger und Besiegte, Russen und Polen, hinschreitet. — So lange es aber dem Zeichner solcher Karikaturen Ernst bleibt um sein höheres Ziel, die Nichtigkeit aller Politik, die sich nur auf menschliche Kräfte stützt, darzustellen, so lange ist sein Werk Satyre, nie Pasquill; und es wird auch zu letzterem nicht dadurch, dass er seinen Helden die wohlgetroffensten Portraits von Männern giebt, welche eben die Träger des öffentlichen Lebens sind.

Englischer Stahlstich.

(Museum 1833, No. 18.)

Geschichte u. Topographie der Rheinufer von Cöln bis Mainz. Redigirt (in deutscher, französischer und englischer Sprache) von William Gray Fearnside. Zahlreich verziert mit Abbildungen der berühmtesten Ansichten, gezeichnet von W. Tombleson, von den bekanntesten Meistern in Stahl gestochen. London, Paris, Carlsruhe, 1832.

Der Herausgeber hat, wie er sich im Vorwort äussert, dieses Werk unternommen, um den Mängeln früherer abzuhelpen, die entweder nicht

hinreichend mit genügenden Abbildungen versehen oder zu weitläufig und kostbar sind. Er hat die Absicht, ein Handbuch für Reisende (die Engländer reisen bekanntlich auf der Rheinstrasse nach dem Süden) zu liefern, welches Wohlfeilheit mit Pracht verbinden soll. Das Werk erscheint in Heften in gross 8, welche monatlich ausgegeben werden; jedes Heft enthält 3 saubere Stahlstiche und einen halben Bogen Text. Der höchst wohlfeile Preis ist 6 Pence für das Heft. Das Ganze wird einen Band von 23 Heften bilden.

Zum Ruhme des englischen Stahlstiches etwas hier zu wiederholen, erscheint überflüssig; die Engländer sind als Meister in Allem, was Technik heisst, bekannt. Diese glückliche Nachahmung freister oder weichster Pinselührung, diese kräftig gearbeiteten Vorgründe, diese leise Abtönung der Fernen, welche auch in den vorliegenden Blättern uns erfreuen, sind unübertrefflich.

Ein Andres aber ist es, wenn wir die Art und Weise der künstlerischen Auffassung betrachten. Die Engländer begnügen sich selten, wie es unsre deutsche Sitte ist, wenn wir nicht unnöthiger Weise Fremdes nachahmen, das Bild einer Gegend einfach und treu so wiederzugeben, wie sie es vor sich gesehen; sie verlangen ein pikantes Spiel von Licht und Schatten, dunkle Wolkenmassen, die ein helles Gebäude im Vordergrund heben, oder sonnige Fernen, in den Rahmen eines dunklen Vorgrundes eingeschlossen. Und freilich müssen wir es anerkennen, dass sie auf diese Weise der Landschaft zuweilen einen eigenthümlich phantastischen Reiz zu geben wissen. So befindet sich in einem der vorliegenden Hefte (im 8ten) eine Ansicht des Lurley-Felsens bei St. Goar, darin diese, schon an sich seltsame Formation wie zu einem Märchenbilde umgestaltet erscheint: der Himmel ist mit dicken, zerrissenen Wolken bedeckt, der Rhein treibt ungestüm in dunkeln, fast schwarzen Wogen; der Felsen ist grell beleuchtet, dass seine wunderlichen Zacken und Brüche fast wie lebendige Gestalten hervorspringen; oben in den Wolken entwickelt es sich wie ein elektrisches Licht und fernere Lichtmassen schütteln sich auf den Berg im Grunde des Bildes nieder. Das Bild passt zu den unheimlichen Geschichten, die von dem Felsen erzählt werden. Nicht minder gelungen ist (im 4ten Heft) die Ansicht von St. Goar und den Ruinen der Bergfestung Rheinfels. Hier blickt man von der Höhe auf den weiten, klaren Spiegel des Rheines hinab, der das umgekehrte Bild von St. Goar und Goarshausen mit ihren Bergen und Burgen deutlich wiedergiebt; die Sonne wird durch den Wipfel eines kühn über den Abgrund sich hinaus lehrenden, schlanken Baumes gedeckt, während über den hellbeleuchteten Zinnen der alten Festung Wolken aufzusteigen beginnen. Wir bezweifeln nur, dass hier, gen Süden, jemals die Sonne so tief über dem Horizont gestanden hat.

Auf Letzteres indess wird es dem reisenden Engländer wenig ankommen; ebensowenig darauf, ob in diesen Heften die deutsche Landschaft in ihrem eigenthümlichen Charakter wiedergegeben oder, wie es meist der Fall, ob sie als Folie willkürlicher Phantasieen benutzt ist. Vor der Hand ist er zufrieden, an Ort und Stelle gewesen zu sein; hernach kann er in aller Gemächlichkeit seine schönen *Views of the Rhine* betrachten. Als ich in Heidelberg studirte, begegnete ich auf der schönen Bergstrasse nicht selten englischen Reisewagen, die zu allen Seiten wohlverschlossen waren.

Was den beigefügten Text anbetrifft, so ist hier nicht der Ort, denselben zu recensiren. Er ist, wie oben bemerkt, nicht nur in englischer,

sondern auch, nach dem Bedürfniss der Käufer, in französischer und deutscher Sprache abgefasst. Der deutsche Text, aus dem Englischen von einem Engländer übersetzt, ist — mit Hülfe des Englischen — ganz gut zu verstehen.

Barber's picturesque illustrations of the Isle of Wight.
London, 1833.

Dies Werk schliesst sich in seiner Oekonomie ganz dem vorigen an. Es erscheint, wie jenes, in monatlichen Heften in gross 8, deren jedes 3 gleich meisterliche Stahlstiche und einen halben Bogen Text enthält. Der Preis des Heftes ist bei dem wohl zu erwartenden geringeren Absatz auf 8 Pence bestimmt. Das Ganze wird aus 12 Heften bestehen.

Die Insel Wight wird der Garten von England genannt; wenig Orte von gleich geringer Ausdehnung besitzen grössere Verschiedenheit und Schönheit an landschaftlichen Gegenständen: grossartige Küsten-Ansichten wechseln mit furchtbar zerrissenen Klippen, welche durch Erdrevolutionen hervorgebracht sind; reichbebaute Ebenen mit romantischen Waldgehegen. Auch fehlt es nicht an Gegenständen für historisches und antiquarisches Interesse; merkwürdig sind besonders die Ruinen von Carisbrook Castle, welches lange Zeit das Gefängniss des unglücklichen Carl I. war.

Unter den Blättern der vorliegenden ersten Hefte zeichnet sich namentlich das 3te aus, „Appuldurcombe Pk. Lord Yarborough's:“ ein friedlich stiller, schattiger Wald, mit zahmen Hirschen bevölkert, aus dem man auf ein helles Schlösschen hinaussieht, das am Fusse waldiger Hügel liegt. Vortrefflich ist in diesem Blatte besonders das mannigfache Laub der Bäume dargestellt, ein Punkt, der bei den Arbeiten der Engländer nicht selten zu den schwächeren gehört.

Tombleson Ansichten an den Ufern der Flüsse Themse und Medway. Redigirt (in deutscher, französischer und englischer Sprache) von William Gray Fearnside. London, Paris, Carlsruhe.

Auch dies Werk hat die Absicht, sich den mit grossem Beifall aufgenommenen Rheinansichten anzuschliessen. Es erscheint in monatlichen Heften in 4, deren jedes 4 saubere Stahlstiche und einen halben Bogen Text enthält. Der Preis des Heftes ist 1 Schilling; das Ganze wird aus 24 Heften bestehen.

Die Themse, „der geliebteste von den Söhnen des Oceans,“ ist reich, wenn auch nicht an grossartigen Uferbildern, so doch an malerischen Landschaften, üppigen Feldern, Hügeln und bewaldeten Anhöhen, die in angenehmster Abwechslung auf einander folgen; reich an geologischen Ueberresten, zumeist aber an Denkmälern der Baukunst, die sich in stetem Wechsel über den bunten Ufern erheben: — Oxford's classischer Boden, die prächtige königliche Residenz Windsor Castle, Eton u. s. w., vor allen die Hauptstadt des Königreichs selbst, das Emporium der Welt. Der Medway, der Zwillingsfluss der Themse, der mit ihr zwar nicht an Grösse und Wichtigkeit wetteifern kann, giebt ihr doch an Schönheit nichts nach und hat, was Abwechslung und landschaftliche Effekte betrifft, unstreitig den Vorzug. Die kurzen, scharfen Wendungen, die Fülle malerischer Ansichten, die sich in seinem Laufe durch die üppige Grafschaft Kent in

jedem Augenblicke darbieten, gewähren dem Naturfreunde reichsten Genuss. Auch dies Unternehmen wird auf mannigfachen Beifall rechnen dürfen.

Was zuvörderst die Ausstattung des vorliegenden ersten Heftes betrifft, so ist sie, wie zu erwarten stand, nicht minder prächtig als die der oben genannten Werke; auch hier die meisterlichste Feinheit und Klarheit des Stiches. Als unterscheidendes Beiwerk hat der Zeichner ein jedes dieser Bilder, wie es vor etwa 70 Jahren Mode war, mit verschiedenen Gegenständen eingerahmt, welche auf symbolische Weise die Bedeutung des Vorgestellten schärfer hervorheben sollen. So sitzt oben über der „Quelle der Themse“ der Flussgott mit seiner Urne, ein Ruder in der Hand, Frachtballen und Tonnen im Schilf um ihn her, Schiffe in der Ferne; zu den Seiten Angeln, Schaufeln, Körbe, Hamen und andre Fischergeräth; unten Muscheln und Korallen. So liegen oben über der Darstellung des Londoner „Zollhauses“ reiche Fruchthörner; seitwärts Krahen, welche Lastballen emporwinden; dann Anker, andre Ballen, Tonnen, Krüge, Flaschen, Elfenbeinzähne u. s. w. Eine solche Symbolik aber dünkt uns ein wenig äusserlich und nüchtern. Auch verlangen wir Deutschen bei dergleichen Dingen eine etwas strenger stylisirte, gesetzlichere Form und Anordnung, und Referent bezweifelt, ob es überhaupt den Engländern gelingen wird, was ihre neusten Fabrikate andeuten, die styllosen Formen des alten Haarbeutelstyles wieder einzuführen.¹⁾

Vortrefflich scheinen übrigens die Ansichten selbst aufgefasst. Höchst malerisch erhebt sich die Londoner „Paulskirche“ mit ihrer hohen Kuppel über den vielstückigen Häusern am Ufer des Flusses, und spiegelt sich mit diesen in der klaren stillen Flut. Nicht minder gelungen ist die Ansicht der majestätischen „Londonbrücke“, durch deren einen weitgesprengten Bogen man drüben wiederum St. Paul erblickt. Bei der Darstellung des „Zollhauses“ ist das Leben auf dem Flusse ebenso wie die durchsichtige Klarheit des Wassers zu rühmen.

Was die deutsche Abfassung des Textes anbetrifft, so rührt dieselbe, wie bei den Rheinansichten, von englischer Hand her; mannigfache Sprachfehler, sonderbarste Constructionen und häufige Unverständlichkeit bezeugen dies zur Genüge.

Christi Einzug in Jerusalem. J. F. Overbeck pinx. 1824.
O. Speckter lith. 1833. Hamburg. Steindruck von Speckter & Comp.

(Museum 1833, No. 20.)

Das Original-Gemälde (7 Fuss $10\frac{5}{8}$ Zoll lang, 5 Fuss $4\frac{7}{8}$ Zoll hoch. Hamb. M.) befindet sich in der Marienkirche zu Lübeck.

„Hinsichtlich des Bildes von Overbeck — so schreibt uns ein geehrter Kunstfreund — bemerke ich, dass er es bei Füger in Wien, seinem Lehrer,

¹⁾ Referent hat zu voreilig gezweifelt; das Rococo gehört zu den Götzen des Tages! (1853.)

anfang, über zwanzig Jahre dort und in Rom daran malte, und es endlich, durch Beiträge einiger Lübecker und anderer Kunstfreunde, unter denen Rumohr am reichlichsten spendete, dazu in den Stand gesetzt, vollendete und seiner Vaterstadt schenkte. Hier hängt es in einer Kapelle der Marienkirche, welche, selbst ein herrliches Denkmal der mitteldeutschen Kunst, an Gemälden aus dem sechzehnten Jahrhundert gar reich ist. An dem vorliegenden Steindruck hat der junge Künstler mehrere Jahre, durch Brodarbeiten abgehalten, oft unterbrochen gearbeitet, und ihn jetzt glücklich vollendet. Wenn Sie dessen in Ihrem Museum gedenken, würde es vielleicht nicht übel sein, an eine sehr schöne Sammlung von Köpfen, aus dem vortrefflichen Lübecker Dombilde (das Freund Rumohr für einen Hemelink oder Memelink hält) zu erinnern, die Otto Speckter nebst seinem Bruder Erwin Speckter (jetzt in Rom) und dem Maler Milde in Hamburg, daselbst vor einigen Jahren im Steindruck herausgab.“ —

Mit grosser Freude benachrichtigen wir unsre Leser von der Erscheinung eines Blattes, das eines der ersten Meisterwerke neuerer Kunst, soweit es möglich ist, zum Gemeingut macht. Wir wünschen, und wir sind von der Erfüllung dieses Wunsches überzeugt, dass dasselbe mannigfach in unserm Vaterlande Eingang finden, und viele Gemüther der Kunst, sofern diese ein Höheres, Heiliges in sich trägt, zuneigen möge. Aus Overbeck's Bildern weht uns ein Friede entgegen, wie wir ihn nur in den Schöpfungen einer frommen christlichen Vergangenheit kennen: jener grossartige, altkirchliche Styl, den der Meister befolgt, spricht selbst schon als geheiligte Tradition zu uns. Gleichwohl steht Overbeck frei und künstlerisch vollendet genug da, dass die einzelne Figur, welche er schafft, nicht, wie es wohl bei jenen alten Meistern der Fall ist, ohne Bedeutung für sich, ohne eigenthümliches, selbständiges Leben, nur als Glied eines grösseren wohlgeordneten Ganzen erscheint; bei ihm vielmehr hat alles Einzelne zugleich Leben, Charakter.

Das beweist vor vielen Andern das Bild, welches die Ueberschrift nennt. Ein feierlicher, einfach geordneter Zug, mit verschiedenen, leicht übersehbaren Gruppen von Zuschauern umgeben. Und doch, bei fast 150 Köpfen, welche ein Reichthum der Erfindung, welche eine Anmuth der Bewegung, welche eine Mannigfaltigkeit des Ausdruckes! In der Mitte der Meister in ernster göttlicher Ruhe; hinter ihm und zur Seite die Jünger voll stiller Begeisterung, jeder in strengster Eigenthümlichkeit aufgefasst, vor ihm die heiligen Frauen; in den Zuschauern alle Stufen von Jubel, Verlangen, Ahnung, von Zweifel, Neugier, Stumpfheit, Hass — ich könnte die Geschichte eines Jeden, den das Bild darstellt, schreiben. Seht jene Krieger! das Gesicht des einen, der sein Haar suevisch in einen Knäuel gewunden hat, erscheint noch stumpf, wie das eines Blinden; er ist noch in der Nacht eines tiefsten Heidenthums begraben, seine trotzige Stirn kennt nur das Gesetz der Gewalt. Neben ihm, der das edle, behelmte Haupt vorbeugt, unruhig, fragend, erwartend, — es kann nur Longinus sein, jener andre Paulus. Seht unter dem Palmbaum jene vier Asiaten! Sie sprechen über den Vorgang, gegen dessen tiefe Bedeutsamkeit ihr Gemüth nicht verschlossen ist; aber alles Gut an die Armen zu geben nach den Geboten des Meisters, — o seht, wie es spöttisch um den Mund des schönen Jünglings zuckt! Seht hinter den Jüngern jene stille Künstlerschaar, lebensvollste Portraits, und doch ein jeder den hohen Moment in

innerstes Anschauen aufnehmend! So oft ich das Bild betrachtete, stets entdeckte ich neue tiefsinnige Züge.

Was die Arbeit des Lithographen betrifft, so ist zunächst die grosse Liebe und Sorgfalt zu rühmen, welche sich unverkennbar in der Behandlung und Ausführung jedes einzelnen Theiles, vor Allem der Köpfe, kund giebt; überall leuchtet der Geist des hohen Originalen durch. Die Technik sodann ist bestimmt, sauber und harmonisch. Leider stehen wir in Norddeutschland, was Aetzen und Druck der Lithographien betrifft, immer noch hinter München und Paris zurück. Doch wollen wir uns bei unwesentlichen Theilen des Bildes nicht aufhalten, wo alles Wesentliche so wohl gerathen ist, wo überhaupt so höchst Würdiges und Dankenswerthes geliefert wird.

Der Lithographie ist ein kleineres Blatt beigegeben, welches die hier in Umrissen mitgetheilten bedeutendsten Figuren des Bildes erklärt und unter den Zuschauern den Künstler selbst, seine Gattin, seinen Vater (den Dichter Overbeck, Bürgermeister zu Lübeck) und seine Mutter nennt.

Diorama. — Berlin.

(Museum 1833, No. 25.)

Im Diorama von Carl Gropius sind seit einiger Zeit zwei neue Bilder aufgestellt: Eine Ansicht der Teufelsbrücke auf dem St. Gotthard in der Schweiz; und eine innere Ansicht der St. Peterskirche in Rom, am Charfreitage bei der Kreuzes-Beleuchtung. Das letztere ist ein Bild von ausserordentlich schönem und grossartigem Effekt. Man sieht das weite Mittelschiff des prachtvollen Tempels aufwärts, nach dem gewaltigen Hochaltare hin, der unter der Kuppel steht. Vor dem Hochaltar, denselben zum Theil verdeckend, hängt das grosse metallene, 33 Fuss hohe Kreuz, an welchem die Lampen (314 an der Zahl) befindlich sind. Gleich jenem feurigen Zeichen, welches einst dem heidnischen Kaiser Sieg verhies, wenn er es zum Feldzeichen erwähle, schwebt es über dem Beschauer und strömt ein blendendes Licht über die umgebenden Gegenstände aus. Diese Gegenstände, unter und hinter der Kuppel, namentlich das Tabernakel des Altars mit seinen ehernen Riesensäulen, schimmern nur in schwachen Umrissen durch den Lichtnebel, und die Kerzen, welche auf dem Altar brennen, und der Lampenkreis vor demselben, enthalten eben nur hinreichendes Licht, um sich selbst bemerklich zu machen. Die reichen Goldverzierungen, welche die Stukkatur an dem grossen Gewölbe des Schiffes bedecken, flimmern hin und wieder; scharf markiren sich die Vorsprünge der architektonischen Glieder, und lange Schlagschatten fallen in den Vordergrund. Von eigenthümlicher Wirkung ist die gelbrothe Farbe dieses Lampenlichtes, dessen Reflex selbst den Schatten eine besondere Wärme mittheilt. Die Transparenz, auf welche der Effekt dieses Bildes basirt, ist mit grossem Geschick und Glück durchgeführt worden; die verschiedene Stärke des Lichtes an den einzelnen Architekturtheilen entspricht durchaus der perspektivischen Anordnung des

Ganzen. Ausserdem aber dünkt uns nicht weniger die grossartige symmetrische Auffassung des erhabenen Gegenstandes zu loben, welche mit Verschmähung jener wohlfeileren Illusion — die durch scharf aus dem Vordergrund heraustretende Gegenstände bewirkt wird — die eigentliche Wirkung auf die Hauptsache concentrirt und jene unbehagliche Störung fern hält, die dem Beschauer allzuleicht bereitet wird, wenn er, bei verändertem Standpunkt, die unveränderte Stellung der verschiedenen Gegenstände im Bilde bemerkt. — Nicht auf gleiche Weise gelungen schien uns das zweite Bild, die Ansicht der Teufelsbrücke. Wenn hier auch der Vor- und Mittelgrund, namentlich der scharf beleuchtete Felsweg und die alte und neue, noch im Bau begriffene Teufelsbrücke, rühmlich zu erwähnen ist, so fehlt es doch vor den mächtigen Felswänden des Hintergrundes an Luft, die, wie durchsichtig sie auch in den Schweizergenden sein möge, immer das wesentlich Trennende zwischen nahen und fernen Gegenständen bleibt. Ueberhaupt ist es uns sehr zweifelhaft, ob landschaftliche Gegenstände auf gleiche Weise für die Darstellungen des Diorama geeignet sind wie architektonische. Die Erfahrung spricht bisher dagegen; doch werden wir uns freuen, unsre Zweifel durch die That widerlegt zu sehen. Schliesslich aber sind wir der Meinung, dass besonders die Darstellung solcher Gegenstände für das Diorama sich eignet, welche ausser dem malerischen noch ein, ich möchte sagen, tieferes, ein geschichtliches Interesse für uns haben, wie dies bereits bei der Ansicht der Peterskirche der Fall ist. Jene ägyptischen Riesentrümmer — wie die Wunder von Ibsambul oder Luxor — jene Grottentempel von Ellora, jene heiligen Ueberreste des Parthenon, jene stolzen Hallen von Spalatro, jener mährchengleiche Löwenhof im Alhambra, jene ehrwürdigen gothischen Kathedralen u. s. w.; u. s. w. — welch ein überreiches Feld eröffnen diese Monumente für interessante und imposante Darstellungen, für die verschiedenartigsten Effekte in Farben und Lichtern! Auf solche Weise würde sich vielleicht ein bestimmter Kreis, eine consequentere Auswahl für die Bilder des Diorama ins Werk richten lassen.

Der Dom und die St. Severi Stiftskirche in Erfurt. Nach einem Gemälde von C. Hasenpflug (im Besitz Sr. Majestät des Königs von Preussen), mit der Feder auf Stein gezeichnet von A. Klaus. Lithogr. Anstalt von F. W. Wenig zu Halberstadt. Gr. Roy. Fol.

(Museum 1833, No. 25.)

Die Zeichnung mit der Feder auf Stein hat ihre besondern Eigenthümlichkeiten und dürfte, in gewissen Fällen, andern Arten der Vervielfältigung vorzuziehen sein. Sie verlangt eine scharfe, skizzenhafte Behandlung, ähnlich dem Holzschnitt, wie dieser im Anfange des sechzehnten Jahrhunderts von den deutschen Meistern zu so hoher Vollkommenheit gebracht wurde. Besonders wird sie für eine leichte und doch bestimmte und genaue Darstellung architektonischer Gegenstände günstig sein. Wir bedauern, dass diese Kunstart bisher so wenig geübt worden: Einige, auf

solche Weise gezeichnete Blätter von Schinkel, dieses grossen Meisters vollkommen würdig, bezeugen zur Genüge, wie viel darin zu leisten ist.

Das vorliegende Blatt, das uns von einem geehrten Kunstfreunde als das erste Kunstblatt bezeichnet wird, welches Hr. A. Klaus gearbeitet, zeigt uns in diesem jungen Künstler ein tüchtiges Talent für die gewählte Manier und verspricht Vieles für deren weitere Ausbildung. Es hat im Ganzen eine gute Haltung; im Einzelnen, namentlich an den Häusern des Mittelgrundes, wird bereits jene sichere und freie Führung der Feder bemerkbar, welche sich zum Theil mehr mit blosser Andeutung begnügt und für diese Art der Zeichnung als charakteristisch verlangt wird. Wir wissen es dem Zeichner Dank, dass er einen so ansprechenden Gegenstand zu vervielfältigen unternahm. Wie das eigentliche Gebäude des Domes selbst mit seinen reichen Fensterrosen ein sehr interessantes Monument ist, so giebt nicht minder die Lage desselben und die Art, wie Hasenpflug diese aufgefasst hat, ein ansprechendes Bild. Ueber den mächtigen, mit zierlichen Geländern gekrönten Substructionen ruht der Chor des ehrwürdigen Domes; seitwärts ziehen sich die Terrassen mit ihren Treppen empor und über den; an den Berg hingelagerten Nachbarhäusern erheben sich die Thürme der Severi Stiftskirche mit ihren leichten, schlanken Spitzen.

Souvenirs d'un Voyage dans le midi de la France, dessinés d'après nature par Chapuy, et lith. par divers Artistes.

(Museum 1833, No. 25.)

Was bei landschaftlichen Gegenständen die Engländer im Stahlstich, das leisten die Franzosen mit der lithographischen Kreide. Unübertroffen sind sie bis jetzt in der Weichheit und in dem verschwimmenden Duft ihrer Fernen, noch mehr in der Wärme, ich möchte sagen, Farbe, welche über dem Ganzen ausgebreitet liegt. Sie wissen nicht minder den Standpunkt und einen zweckmässigen Vorgrund wohl zu wählen; und wie die Engländer sich am besten auf einen nordisch phantastischen Wolkenhimmel verstehen, so fassen die Franzosen, ohne nach seltsamen Effekten zu haschen, mit Glück das klare Licht ihres heiteren Landes auf.

Die vorliegenden Hefte, denen der rühmlichst bekannte Name des Zeichners zur genügenden Empfehlung dient, bestätigen das Gesagte. Sie enthalten eine Sammlung höchst interessanter Skizzen, zum Theil rein landschaftliche, zum Theil Aeusseres und Inneres von Architekturen. Die stillen, glänzenden Ufer der Rhone, die wilden Felshörner der Pyrenäen, romantisch gelegene Bauerhütten, Ansichten von Städten, von alten, zum Theil zerstörten Schlössern und Klöstern gewähren eine angenehm wechselnde Unterhaltung. Unter diesen alten Architekturen findet sich manches Bemerkenswerthe, was um so wichtiger ist, als die Franzosen erst einen geringen Theil ihrer mittelalterlichen Bauwerke bekannt gemacht haben. Neben verschiedenen Andern zeichnet sich besonders ein alt-rund-

bogiges Kirchlein bei Espalion aus, dessen Chor in schönen und ansprechenden Verhältnissen erbaut ist.

Es wäre wohl zu wünschen, dass auch Einige von unsern Künstlern ihre reichen Skizzenbücher auf ähnliche Weise zugänglicher machten. Wir würden zeigen können, dass es auch unserm Vaterlande so wenig an interessanten landschaftlichen und geschichtlich bedeutsamen Punkten mangelt wie an kunstgeübten Händen zu deren Aufnahme.

Malerei. — Berlin.

(Museum 1833, No. 26 f.)

Im Atelier des Landschaftmalers Krause sahen wir kürzlich ein Seestück von ausgezeichneter Arbeit, einen jener Fiords, jener Binnen- oder Küstenwasser darstellend, welche, durch Klippen von dem offenen Meere getrennt, den Schiffen so leicht Gefahr bringen. Bewegte, kurz gebrochne Wellen, von einigen Schiffen durchschnitten, bedecken die weite Fläche bis zum Horizont, der durch einen schmalen Küstenstreif gebildet wird; meisterhaft ist die Beweglichkeit des Elementes, seine Tiefe und Durchsichtigkeit, der darüber hinfahrende und den Schaum wegstäubende Wind aufgefasst und mit einer freien und unabhängigen Technik ausgeführt, welche wir so noch nicht in den früheren Bildern dieses ausgezeichneten Künstlers bemerkten und welche dies jüngste den trefflichsten Niederländern anreihet. —

Herr Menschel, ein älterer Künstler, der sich bisher, wie wir hören, nur mit dem Restauriren alter Oelgemälde beschäftigt hat, auf der vorigen Berliner Ausstellung indess bereits durch einige vortrefflich gearbeitete Portraits Aufmerksamkeit erregte, hat jüngst u. A. das Portrait einer Dame in weissem Atlasskleide vollendet, welches, abgesehen von der charaktervollen Aehnlichkeit, durch seine grosse Gediegenheit einer jeden Sammlung zur Zierde gereichen dürfte. Naivetät, Grazie und Eigenthümlichkeit in der Bewegung, vortreffliche Ausfüllung des gegebenen Raumes und vollkommene Abgeschlossenheit in demselben (es ist nur Brustbild mit Händen), eine meisterliche Modellirung, ein einfacher, besonnener und redlicher Auftrag, zugleich aber auch eine weiche Verschmelzung der Farben, — diesen Forderungen, welche gern an das Portrait eines höheren Ranges gemacht werden, ist hier auf's Vollkommenste entsprochen. Wir sind überzeugt, dass Herr Menschel sich in Kurzem eines sehr bedeutenden Rufes erfreuen wird. —

Herr Bendemann hat das zweite Bild, dessen Ausführung ihm durch den Kunstverein für die Rheinlande und Westphalen angetragen ist, vollendet. Der Gegenstand ist nicht ein heroischer oder tragisch erschütternder, wie jenes erste Werk, die gefangenen Juden in Babylon, oder wie einzelne andre Compositionen des jungen Meisters; es ist ein lyrisches Bild, einfach in seinen Intentionen, aber nicht minder anziehend, nicht minder das Gemüth des Beschauers rührend und ihn in eine idealere Welt emporhebend. Es stellt zwei Jungfrauen dar, welche den Gipfel eines

Hügels erstiegen haben, von dem man auf reizende italische Ebenen mit Waldungen und Ortschaften und auf die Buchten eines klaren, tiefblauen Meeres hinabblickt. Sie haben sich neben eine Quelle niedergesetzt, die, unter einem Fliederbusch hervor, in ein steinernes Becken und daraus weiter rinnt. Die eine von ihnen, in prächtig rothem sammtnem Oberkleide, einen gestickten Schleier im schwarzen Haar und ein leichtes Kränzlein darüber, legt eben die Mandoline, auf der sie gespielt und ein Lied dazu gesungen, zur Seite. Wüssten wir den Inhalt des Liedes! es muss in's Herz geklungen haben. Denn während die schöne Sängerin heiter und zuversichtlich hoffend emporschaut, ist in der Gespielin manch eine Erinnerung, manch eine Ahnung geweckt worden. Diese trägt ein violettes, mit einem goldgestickten Schleier gegürtetes Obergewand, ihr blondes Haar ist in Zöpfe geflochten; sie lehnt mit der rechten Hand an der Schulter der Sängerin und blickt schwermüthig vor sich nieder. Es liegt ein geheimer Zauber in diesen schmerzlich geschlossenen Lippen, und wir wissen nicht, ob die klare Schönheit der geschmückten Sängerin mehr dazu dient, den stillen Reiz der Gespielin hervorzuheben, oder ob diese mehr als Folie für jene gemalt ist. Aber gerade dieser Contrast ist von der anmuthigsten Wirkung. — Dass der Maler der gefangenen Juden auch dies Bild in einem edlen, grossartigen Style aufgefasst, dass die Technik, was die Ausführung der Köpfe und Hände, der Gewänder, der landschaftlichen Gegenstände betrifft, auch hier die meisterlichste ist, dünkt uns unnöthig zu erwähnen. Wohl aber widerlegt dies Bild auf's Entschiedenste gewisse Zweifel, welche bei jenem erhoben wurden, — dass dasselbe vielleicht mehr aus Nachwirkung Michel-Angelo'scher Propheten und Sibyllen entstanden sei, dass es vielleicht nur in der Umgebung der Düsseldorfer Schule in solcher Vollendung ausgeführt werden konnte.

Das Portrait einer Dame (Brustbild) in schwarzem Atlasskleide, mit dunkelviolettem Sammthut und Perlen im schwarzen Haar, das Herr Bendenmann kürzlich gemalt hat, zeigt den Künstler auch in dieser gebundneren Gattung der Malerei, in welcher er zuerst vor dem Berliner Publikum auftrat, durch sprechende Aehnlichkeit, vollendete Technik und höhere, idealere Auffassung als Meister.

Umriss zu Schiller's Lied von der Glocke nebst Andeutungen von Moritz Retzsch. Stuttgart und Tübingen, Verlag der J. G. Cotta'schen Buchhandlung. 1833.

(Museum 1833, No. 29.)

Die genannten Entwürfe von Retzsch, welche seit längerer Zeit schon das Eigenthum Cotta's waren, sind so eben, von seinen Erben herausgegeben, im Kunsthandel erschienen. Sie bilden ein starkes Heft von 43 Blättern in langem Quartformat, den übrigen ähnlichen Werken von Retzsch sich anschliessend. Sie stimmen im Wesentlichen mit denselben in Bezug auf Vorzüge und Mängel überein, obgleich sie, was wir von vornherein

bemerken wollen, das Hauptwerk, die schönen Umriss zum Faust, nicht ganz erreichen.

Was die Art der Composition anbetrifft, die sich auf blosse Umriss beschränkt, so erfordert dieselbe eine eigenthümlich stylisirende Auffassung des Gegenstandes, und zwar eine ähnliche, wie sie in dem antiken Basrelief oder noch mehr in der antiken Vasenmalerei durchgebildet und neuerdings von Flaxman so glücklich angewandt ist. Der Mangel an Verschiedenheit der Farbe und des Lichtes macht die einfachste Gruppierung, das bestimmteste Hervortreten der einzelnen Figuren nöthig, wenn sonst Klarheit und Ruhe erreicht werden soll; die Perspective reducirt sich auf sehr geringe Mittel, so dass die darzustellende Handlung am besten nur auf Einem Gründe (ohne Vor- und Hintergrund) angeordnet und die etwa nöthige Landschaft u. dergl. nur möglichst skizzenhaft angedeutet wird. Aus beiden Ursachen auch ist es hier insbesondere nöthig, dass das Ganze der Composition als ein Festes, in sich Abgeschlossenes, nicht erst durch die Linien der Einrahmung Begränztes, erscheine.

Mannigfach fehlt Retzsch in seinen Compositionen gegen die letztgenannten Punkte. Wie sehr jene aber durch Beobachtung derselben gewinnen, davon findet sich ein recht schlagendes Beispiel in der bibliographischen und malerischen Reise des Engländers Dibdin durch Frankreich und Deutschland, worin eine Reihe der eben damals erschienenen Umriss zum Faust im Holzschnitt mitgetheilt wird; nicht aber die ganzen Blätter, sondern meist nur die jedesmaligen Hauptgruppen, welche, da Retzsch dieselben in der Regel sehr wohl zu ordnen weiss, durch die Entässerung anderweitiger Umgebung ausserordentlich gewinnen. Derselbe Fall tritt bei den vorliegenden Umrissen ein: vielfach Störendem würde auf diese Weise vorgebeugt werden. Was soll man z. B. sagen, wenn man jenes schwärmende Liebespaar auf dem neunzehnten Blatte betrachtet, und der Richtung ihrer Blicke folgend, oben in der Luft Etwas wie ein aufgehängtes Hörnchen bemerkt, das aber bei näherer Untersuchung sich als halben Mond ausweist? Wir wiederholen unser Bedauern über derartig unpassende Darstellungen, da im Uebrigen auch dies Heft so höchst Anmuthiges und Geistreiches enthält.

In Bezug auf die eigenthümliche Auffassung des Gedichtes zerfallen die Darstellungen zunächst in drei verschiedene Reihen. Die erste enthält diejenigen Momente, welche das technische Geschäft des Glockengusses in seinen verschiedenen Stadien vorüberführen, Blätter, die meist recht tüchtig und kräftig entworfen sind. Die zweite Reihe besteht aus allegorischen Compositionen, welche das philosophische Element des Dichters zu verbildlichen suchen, die dritte stellt die erzählenden Partien desselben dar. Jene sind zum Theil auf tief sinnige Weise aufgefasst und in reinen und klaren Formen wiedergegeben. Zuweilen nur, dünkt uns, geht der Zeichner in diesen allegorischen Compositionen über die Grenzen der bildenden Kunst hinaus, indem er Gedanken darzustellen sich bestrebt, denen die schöne Form nicht eine nothwendige Hülle ist und welche die Form überhaupt zu einem willkürlichen Symbol stempeln.

Als einen besondern Missgriff aber müssen wir es rügen, dass der Künstler, bewogen durch die Bildersprache des Dichters, zur Verkörperung jener Allegorien sich antik idealer Gestalten bediente; während er die Bilder der dritten Reihe im Kostüm und in den Verhältnissen des Mittelalters dargestellt hat, dem jene Gestalten durchaus fremd sind. Am klar-

sten tritt dieser Widerspruch auf dem siebenten Blatte hervor, in welchem beide Reihen sich begegnen; es ist die Taufe; die heilige Handlung unter einem Baldachin von gothisch verschlungenen, bedeutungsvollen Ranken beschlossen. Drüber aber sind es nicht züchtige christliche Engel, welche dem emporgerichteten Blicke des Predigers begegnen, sondern heidnisch nackte, fast hermaphroditisch üppige Gestalten, Leid und Freude bezeichnend, mit ihren verschiedengeschmückten Urnen für „die schwarzen und die heitern Löße“, welche letzteren als kleine stumme Horen dem Schoosse der Ewigkeit entquellen.

Die Bilder der dritten Reihe enthalten im Einzelnen höchst Ansprechendes und Zartes, so gleich das achte Blatt, „der Mutterliebe zarte Sorgen“ darstellend. Vortrefflich ist das zehnte Blatt, der Abschied von der Heimat, von den Eltern und von des Nachbars Töchterlein: — „vom Mädchen reisst sich stolz der Knabe,“ — eine frische, leichte, edle Jünglingsgestalt, zu allen freudigsten Aussichten für die Zukunft berechtigt. Das folgende zeigt den jugendlichen Wandrer, der „in's Leben wild hinausstürmt.“ Die Wanderschaft führt der Künstler uns in mehreren Blättern vor; gar schöne ist die Heimkehr in's Haus der Eltern, wo diese den zum stolzen Mann Herangereiften nicht erkennen und zweifelnd anblicken, — es ist dasselbe Zimmer mit all dem wohlbekanntem Geräth, wo einst des Säuglings Wiege stand. Die ersten Stadien der Liebe, die auf den nächsten Blättern folgen, kleiden unsern Freund minder wie seine Wanderlust (es ist ja auch nicht ein Jeder zum Amoroso geschaffen!), trefflich aber sind die zärtlichen, unbelauschten Gruppen auf dem neunzehnten und zwanzigsten Blatt. Dann kommt das Leben in der selbstgegründeten Heimat; ausgezeichnet ist hier das vierundzwanzigste Blatt, die Scene, welche das Walten der Hausfrau darstellt, wie sie die Mädchen unterrichtet und die wilden Buben, die des Vaters Abwesenheit sehr wohl gemerkt haben, zur Ruhe weist. Nicht minder schön ist das dreissigste Blatt, die Gruppe nach dem Brande. — Den Aufruhr hat der Zeichner auf zwei Blättern dargestellt; das zweite zeigt uns den Markt einer Stadt, auf den man von hohem Standpunkte niederblickt, mit einem Gewühl wilder Gruppen angefüllt; wir bedauern, dass der Künstler diese Gruppen nicht, wie er Anfangs Willens war, auf einzelnen Blättern behandelt hat; er hätte Vorzüglichstes leisten können, und um so Wünschenswertheres, als der grösste Theil der vorliegenden Umriss zarteren Scenen gewidmet ist.

Auf jeden Fall wird auch dies Werk Denen, welche Retzschens Art und Weise lieben, angenehm sein und mannigfach den Beschauer fesseln und anregen.

Sculptur. — Berlin.

(Museum 1833, No. 29.)

Im Atelier des Professor Rauch herrscht unausgesetzt die erfreulichste Thätigkeit; bedeutendes Neue ist seit unserm letzten Bericht über dasselbe

entstanden. Vornämlich sind es die für die Walhalla bestimmten Victorien-Statuen, welche den Künstler, im Auftrage des Königs von Bayern, beschäftigen. Die erste derselben, eine sitzende, die wir früher beschrieben, ist bereits, in kolossalen Massen, in Marmor ausgehauen und der weiteren Ausführung von des Meisters eigener Hand gewärtig; für eine zweite wird so eben der Marmorblock zubereitet; das Modell einer dritten ist kürzlich geformt und in Gyps gegossen. Die beiden letztgenannten Statuen sind stehend, aber unter sich sehr verschieden. Die eine macht auf den Beschauer einen einfach ruhigen, grossartigen Eindruck: die Hände mit den Kränzen fast symmetrisch erhoben, steht sie gerade vor uns da; die aufwärts gerichteten Schwingen deuten an, dass sie eben erst den Boden der Erde betritt; sie ist im Begriff vorzuschreiten. Der Mantel, über der rechten Schulter befestigt, ist über den linken Arm geschlagen und bedeckt den Oberkörper, klare, grossartige Falten bildend. Die edelste, jungfräulich reinste Form zeichnet sich in den Linien der Gewandung. Es ist dies Bild, in seiner vollkommenen Ruhe und Leidenschaftlosigkeit, wie die unmittelbare Nähe des Heiligen, deren der Geweihte sich erfreut. Anders ist die andre stehende Statue gebildet. Sie ist in bewegt vorwärtsschreitender Stellung, der Mantel niedergefallen und um die Hüften geschlagen; der dünne, kurzärmelige Chiton bedeckt den Oberleib, in anmuthigstem Spiele sich den zartesten Formen anschmiegend. Alles ist in dieser Statue Grazie, Lieblichkeit, Bewegung, Leben; sie eilt, den auserkornen Liebling zu begrüßen.

Wie diese drei genannten Statuen die Göttin des Sieges bereits auf so charakteristisch verschiedene Weise, der Verschiedenheit der Sieger gemäss, aufgefasst darstellen, so sind wir nicht minder auf die Erscheinung der drei folgenden Statuen gespannt. Es ist diese sechsfach verschiedene Darstellung desselben Gegenstandes eine der interessantesten Aufgaben, welche einem Künstler neuerer Zeit geworden; aber es dürfte auch von keinem eine glücklichere Lösung zu erwarten sein, als eben von Rauch, welcher mit ernster und würdiger Stylisirung des Ganzen seiner Kunstwerke das liebevollste Eingehen in die einzelne, besondere Formenbildung verbindet. Hiedurch behalten dieselben, bei aller Erhabenheit, stets jene schöne Menschlichkeit, wodurch sie vor den Werken der Zeitgenossen ausgezeichnet sind.

Oeffentliche Sitzung der Königl. Akademie der Künste zu
Berlin, am 3. August.

(Museum 1833, No. 32.)

Nach althergebrachter schöner Sitte, die den Geburtstag des Königs zu einem allgemeinen Freudentage für das preussische Volk macht, war auch in diesem Jahre die Hauptsitzung der hiesigen Kunstakademie auf den 3. August angeordnet. Die Ertheilung des Preises in Bezug auf die jährlich Statt findenden Concurrenzen junger Künstler bildet stets den Gegenstand dieser Sitzungen: in diesem Jahre war eine Concurrenz für Bild-

hauer eröffnet worden. Der grosse Saal der Akademie war für die Aufnahme einer Versammlung, die sich sehr zahlreich einfand, eingerichtet und festlich geschmückt. Nach den Einleitungsworten, welche der Vorsitzende, der Herr Geheime Ober-Regierungsrath Uhden statt des abwesenden Direktors, sprach, eröffnete eine, vom Musikdirektor Rungenhagen componirte und von schönen Stimmen ausgeführte Cantate, welche die Freuden und den Preis der Kunst verkündete, das Fest. Darauf hielt Herr Professor Toelken, Sekretair der Akademie, eine Rede, in welcher er die Bedeutsamkeit und Nothwendigkeit der akademischen Institute für die Gegenwart, als durch welche der künstlerischen Ausbildung ein sicheres Fundament geboten und eine dauernde Kunstblüthe begründet werde, entwickelte und besonders das Vorurtheil zu widerlegen suchte, welches noch stets die heutigen Akademien mit den, zwar gleichnamigen, aber ihrer Einrichtung nach sehr verschiedenen Instituten des siebzehnten und achtzehnten Jahrhunderts verwechselt. Herr Toelken beschloss seinen Vortrag mit der Verlesung des Reglements für die neu eingerichtete musikalische Section der Akademie, über deren Stiftung bereits in der Sitzung vom 11. Juni d. J. berichtet worden war, und eröffnete endlich noch eine unerwartet freudige Aussicht, dass nemlich auch für die Poesie, und zwar für die dramatische, eine ähnliche, zwar unabhängige, Anstalt zu hoffen sei. Auch hier sollten, was bei der Einrichtung der musikalischen Section der Akademie ebenfalls als ein Haupttheil ihrer Wirksamkeit bezeichnet wurde, Preisbewerbungen und, für den Sieger, die Mittel für sorgenfreie Studienjahre das Wesentlichste sein. Somit haben wir zu hoffen, dass derjenigen Kunst, welche den Grund und wahren Inhalt aller übrigen ausmacht, auch mit der Zeit eine öffentlich anerkannte Stellung in dem öffentlichen Leben und für dasselbe zu Theil werden dürfe, während sie bisher noch stets der schrankenlosen Willkür des Einzelnen überlassen ist.

Darauf ward zur Ertheilung des Preises für die Bildhauer geschritten. Es hatten sich diesmal zwar nur drei Concurrenten gemeldet, doch waren sie, nachdem die ersten, nach einer bestimmten Aufgabe gefertigten Skizzen die Probeakte und die Skizzen nach der Hauptaufgabe sämmtlich als befriedigend befunden worden waren, zur Anfertigung der grösseren, entscheidenden Reliefs zugelassen worden. Die Hauptaufgabe war, mit einzelnen, für die plastische Gestaltung des Momentes nöthigen Abänderungen, dem zwei und zwanzigsten Buch der Odyssee entnommen und ungefähr also gestellt: Odysseus hat die Freier erlegt und ist im Begriff auch den alten Sänger Phemios zu erschlagen, der sich an den Altar des Zeus geflüchtet hat; Telemachos sucht ihn durch sein Fürbitten davon abzuhalten; eine Sklavin wendet sich mit Entsetzen von den Erschlagenen hinweg. Von den letzteren sei wenigstens Einer anzubringen. Die Breite der Reliefs war auf 3 F. 8 Z., mit entsprechender Höhe, bestimmt, ein Zeitraum von ungefähr 13 Wochen für ihre Anfertigung festgesetzt worden. — Die Erklärung des akademischen Senates ging dahin: dass eine Jede der abgelieferten Arbeiten im Einzelnen viel Schönes und Würdiges enthalte, auf der andern Seite aber auch Manches, was namentlich Anatomie und Proportion betreffe, zu wünschen lasse. Der Preis sei dem Relief No. II. zuerkannt. Doch werde No. III. als das in der Conception glücklichste, No. I. als ehrenvoller Erwähnung würdig genannt. Hierauf wurde der Name des Siegers, Hrn. Julius Troschel aus Berlin, Schülers des Hrn. Professor Rauch, proclamirt und ihm von dem Vorsitzenden die Schenkungs-

Akte eines dreijährigen Reisestipendiums von jährlich 500 Thalern überreicht. — Der preussische Volksgesang beschloss die Sitzung.

In einem der nunmehr eröffneten hinteren Säle waren die Reliefs ausgestellt, das des Siegers mit einem Lorbeerkranze geschmückt. Eine gewandte Technik und eine sichere Handhabung des Materials gaben in diesem den mehrjährigen Schüler und fleissigen Arbeiter in Rauch's Atelier zu erkennen; Vorzüge, welche allerdings dem Relief No. III. fehlten. Dagegen fanden wir dieses, wie es auch bereits die Erklärung des Senates angedeutet, als ganz vorzüglich in der Erfindung, in der künstlerischen Gestaltung und Zusammenfassung des gegebenen Momentes. Vortrefflich ist in dem Odysseus, welcher in der Mitte steht, der Zorn des Kampfes und das durch die Bitten des Sohnes und des Sängers hervorgebrachte Zaudern ausgedrückt. Telemachos, zur Seite, hält mit einer eigenthümlich naiven Bewegung den bewaffneten Arm des Vaters, der alte Sänger umfasst das Knie des Helden. Zürnend blickt dieser auf den Sänger nieder und ballt die Faust noch über dessen Haupt, als sei er im Begriff gewesen, dasselbe scharfrichterlich bei den Haaren emporzuziehen. Die Sklavin auf der andern Seite; die, als eigentlich zur Haupthandlung ungehörig, sehr schwer mit derselben zu verbinden war, zeigt hier, mit der Angst für das eigne Leben, zugleich Sorge um das Schicksal des Sängers, indem sie im Begriff ist, das zurückgewandte Haupt mit dem Schleier zu verhüllen, wie um das Entsetzliche nicht zu sehen. In allen Bewegungen ist hier Wahrheit, Leben und Originalität; nicht minder in den Motiven des Faltenwurfes. Als der talentvolle Verfertiger dieser vielversprechenden Arbeit wurde uns Hr. Reinhardt, Schüler des Hrn. Professor Tieck, genannt. Wir sind überzeugt, dass der Senat nach weisen Gründen und nach reiflicher Abwägung derselben entschieden hat; unser, von dieser Entscheidung abweichendes Urtheil, darf, bewährten Richtern gegenüber und als nur auf den ersten Eindruck basirt, kein Gewicht haben. Auf jeden Fall wird diese Concurrenz für Hrn. Reinhardt um so mehr ein Sporn sein, durch eifriges Studium den vollen Besitz auch noch dessen zu erstreben, was der nothwendige Boden für eine lebendige und höchste Entfaltung der Kunst ist: Vollendung und Sicherheit in allen technischen Theilen. — Auch das Relief No. I., als dessen Verfertiger uns Hr. Gramzow, Schüler des Hrn. Professor Wichmann, genannt wurde, hat eigenthümliche Schönheiten, namentlich eine Anlage zu einer edlen und grossartigen, um ein Modewort zu gebrauchen: stylistischen Auffassung des Gegenstandes, welche der Plastik ihre eigenste Würde verleiht. Möge auch dies schöne Talent die Schwierigkeiten, die noch zu beseitigen sein werden, glücklich überwinden!

John Flaxman's Umrissè zu Dante Alighieri's göttlicher Komödie. Erste Lieferung. Hölle. — Karlsruhe, Kunstverlag, W. Creuzbauer. London, A. Schloss & Comp. Paris, J. Veith.

(Museum 1833, No. 34.)

Flaxman ist der Meister in der Umrissdarstellung. Seine Compositionen haben etwas eigenthümlich Gehaltenes und Gemessenes, ich möchte sagen, etwas Schweigsames, das in keiner andern Weise der Darstellung zu erreichen sein dürfte. Er weiss den inneren poetischen Gehalt eines Momentes mit wenig Strichen anzudeuten, indem er es der Phantasie des Beschauers überlässt, diese Andeutungen zum vollständigen Bilde auszuführen. Dass er ihn dazu zwingt, darin beruht eben seine poetische Kraft, das Geheimniss seines künstlerischen Schaffens; und der Reichthum seines Genies ist bedeutend genug, um uns bei jedem Blatte von Neuem zu fesseln.

Bei Gegenständen, die aus der antiken Mythe entnommen sind, liegt uns eine solche Darstellung bereits näher; die plastische Entwicklung der Figuren und Gruppen, vornehmlich in den Reliefs, hat hier unsern Sinn an eine solche Anschauung schon mehr gewöhnt. Es bedarf hier in der Regel nur der Modellirung, um das im Umriss angedeutete Kunstwerk zu vollenden. Wenn Flaxman in seinen Umrissen zum Homer und Aeschylus zuweilen etwas weiter geht und mehr andeutet, als die bloss plastische Ausführung hinzufügen könnte (so in der Leukothea, Odyssee Bl. 9, im Neptun, Ilias, Bl. 22, u. a. m.), so scheint uns das eines Theils zwar nur desshalb so, weil wir den Gelehrten bisher geglaubt haben, dass die antike Kunst so farblos und grau in grau gewesen sei, wie die heutige; anderen Theils aber liegt es allerdings auch in einer eigenthümlich phantastischen Richtung des Zeichners.

Bestimmter spricht sich diese phantastische Richtung in den Blättern aus, welche er zu Dichtungen der romantischen Zeit, namentlich zu Dante's göttlicher Komödie geliefert hat. Hier ist minder Gelegenheit zu jener plastischen Auffassung des Gegenstandes; ja, es würde eine solche mit demselben zumeist im Widerspruch stehen: aber noch mehr, wie dort, ist hier diese Darstellung im Umriss zweckgemäss, zumeist nothwendig. Jenes göttliche Gedicht, welches sich stets an der Gränze des Sinnlichen und Uebersinnlichen hinzieht, erlaubt es nicht, seinen Gestalten volle, körperliche Consistenz zu geben; es sollen dieselben mehr mit dem inneren, als mit dem äusseren Auge angesehen werden. Jene dämonischen Gestalten namentlich, in ihrer mehr willkürlich phantastischen Formenbildung, welche einen grossen Theil des Hintergrundes ausmachen, jene verzerrten, wild umhergetriebenen Verdammten gehören hieher; so auch jene beiden schweigenden Wanderer, Dante und Virgil, mit ihren in langen florentinischen Falten niederhängenden Mänteln. Es ist wohlgethan, wenn der Künstler ihr Bild im Beschauer nur weckt, nicht ihm geradezu damit gegenüber tritt.

Wenn Flaxman mit seinen Umrissen zum Homer bereits vollständig bei uns eingebürgert ist, so ist dies nicht mit denen zum Dante derselbe Fall. Grossen Dank sind wir somit dem in der Ueberschrift genannten Kunstverlag schuldig, welcher auch die letzteren (wie er es bereits mit

jenen gethan) in einer neuen, geschmackvollen Ausgabe dem Publikum vorlegt und einem grösseren Theile desselben durch einen sehr wohlfeilen Preis zugänglich macht. Die erste Lieferung, die Umriss zur „Hölle“ enthaltend, ist so eben erschienen, 25 Blätter, mit Text, zu 1 Rthlr. 15 Sgr. Es sind ebenfalls etwas verkleinerte Copien der Originale, meist sehr wohl gelungen, sauber auf schönes Papier gedruckt. Jedem Umriss ist ein zierliches Textblatt beigelegt, welches die bezügliche Stelle des Gedichtes, sammt deren Uebersetzung in deutscher, englischer und französischer Sprache enthält. Auch der Titel ist in diesen vier Sprachen abgefasst.

Wir wünschen dem, für viele Kunstfreunde gewiss sehr erfreulichen Unternehmen eine recht schnelle und allgemeine Verbreitung, die es in hohem Grade verdient. Wir hoffen, dass die Verlagshandlung, nach der Vollendung dieses Werkes, auch die herrlichen Umriss Flaxman's zum Aeschylus, vielleicht das Grösste, was dieser geniale Künstler geschaffen, in ähnlicher Weise folgen lassen wird.

Anordnung des Vorraths von Kunstwerken, die sich in meinem Besitze, oder nächstem Bereiche, insonderheit an öffentlichen Orten der Stadt und Universität (Greifswalde) finden, um sie in geschichtlicher Folge vorzuzeigen oder darauf hinzuweisen. — Nebst Vorwort und Beilagen vom Prof. Schildener. (Bd. II, Heft III. der Greifswalder academischen Zeitschrift. 1833.)

(Museum 1833, No. 35.)

Wir haben, in Gesprächen über die bevorstehende weitere Entfaltung der gegenwärtig neu aufblühenden Kunst, öfters die wenig erfreuliche Ansicht aussprechen hören, dass die Kunst unsrer Zeit nicht als ein charakteristisch Nothwendiges, aus innerem Bedürfniss Hervorgegangenes zu betrachten sei; dass sie mehr nur eine Laune des Zeitgeistes, eine Treibhauspflanze genannt und nur mit derjenigen Kunst verglichen werden könne, die zur Zeit der Römerherrschaft, vornehmlich unter der Regierung des Hadrian, ausgeübt wurde. Möglicher Weise ist eine solche Ansicht nicht geradezu von der Hand zu weisen, wenn wir unsern Blick nach dem Süden unsers Vaterlandes richten, wo bisher die grossartigsten Kunstunternehmungen in's Leben getreten sind. Hier ist es nur der einzelne Wille eines kunstliebenden und kunstsinnigen Monarchen, der eine Reihe der ausgezeichnetsten Künstler um sich versammelt; auf seinen Wink erhebt sich, zu München, ein bedeutendes Bauwerk nach dem andern, eins das andere mit dem reichen Schmuck seiner Fresken übertreffend; auf seinen Wink glänzt die ehrwürdige Kathedrale von Regensburg in der herrlichsten Pracht der gemalten Fenster, wie kein andres Gotteshaus von Deutschland; auf seinen Wink gründen sich, an den Ufern der Donau, die Mauern der Walhalla, wo die deutsche Geschichte durch deutsche Sculptur verherrlicht werden soll. Wir fragen aber, und wissen, für den Augenblick wenigstens, noch nicht zu antworten, ob ebendort auch im Volk derjenige Sinn ge-

weckt und verbreitet ist, welcher die Kunstunternehmungen zu würdigen und an ihnen sich zu einer höheren Geistes- und Lebensbildung emporzuarbeiten vermag; ob die Nachwelt dieselben als wahrhafte, geschichtlich lebendige Denkmale unsrer Zeit, nicht eines einzelnen Fürsten, wird gelten lassen?

Ein andres Resultat, stellt sich uns dar, wenn wir, in dieser Beziehung, norddeutsche Kunstbestrebungen, vornehmlich die Düsseldorfer Malerschule betrachten. Ebenfalls wird hier Bedeutendes geleistet, was zwar, in Bezug auf räumliche Ausdehnung und grossartige Massen, den Arbeiten der Münchner Maler nachsteht, ihnen aber wohl, was innere Kraft und Bedeutsamkeit betrifft, die Wage hält. Dies ist ein durchaus freier, unabhängiger Künstlerverein, bei dessen Zusammenberufung eben nicht der Wille eines Einzelnen thätig war, dessen bisherige Leistungen lediglich aus innerem Antriebe hervorgegangen sind. Freilich können wir nicht vorhersagen, wozu dieses Zusammenwirken so vieler Talente ersten Ranges berufen sein wird.

Wenn nun die bisherige, schon so bedeutende Thätigkeit einer also gebildeten Schule sich nicht füglich anders erklären lässt, als eben auf dem Grunde eines inneren, im Volke lebenden Bedürfnisses erwachsen, so wird die Annahme eines solchen noch durch verschiedene andere Erscheinungen bestätigt, die unmittelbar aus dem Volke selbst hervorgegangen sind, vornehmlich durch jene ringsverbreiteten Kunstvereine. Es ist über die hohe Bedeutung und Pflicht der letzteren mannigfach in diesen Blättern die Rede gewesen; wir vermeiden die Wiederholung des schon Gesagten.

Diese Vereine vertreten die Interessen eines grösseren Publikums. Wir begegnen aber auch nicht selten, und zwar, was uns besonders erfreulich dünkt, nicht selten in mehr abgelegenen Provinzialstädten, den Stimmen einzelner Männer, die in ihrem Kreise thätig für die Belebung der Kunst und des Kunstsinnes wirken, durch welche die bisher mehr centralisirten Schätze und Kräfte der Kunst in die verschiedenen Theile der Nation, zu allgemeiner Erbauung, hinüber geleitet werden und die selbst als Mittelpunkte und Repräsentanten einer wahrhaften Kunstbildung zu betrachten sind. Vor Allen gehören hieher die Gründer und Beförderer der eben genannten Kunstvereine, die fast überall ein schönes Ziel mit Enthusiasmus verfolgen und ihre Bemühungen mit immer wachsenden Folgen gekrönt sehen. Aber auch viele Andre, die eben nicht im Mittelpunkt solcher Institute stehen, wirken für gleiche Zwecke, durch That sowohl wie durch Lehre. Die Zeiten, in welchen reiche Bürger einzelner Orte es vorzogen, statt üppiger Ausschmückung des eignen Hauses, der Kirche ein Kunstwerk zu vermachen, Viele dadurch zu erbauen und sich selbst ein würdigstes Monument zu setzen, diese Zeiten liegen jetzt nicht mehr nur hinter uns. So wurde z. B. erst kürzlich dem Maler Hübner von zweien Bürgern von Meseritz, einer Stadt im Grossherzogthum Posen, die Anfertigung eines Altargemäldes für eine dortige Kirche aufgetragen. Und wie endlich Wissenschaft und Kunst auf ihrem Gipfel ein sich gegenseitig Ergänzendes sind, so muss die allgemeinere Verbreitung einer wahrhaft wissenschaftlichen Kunstbildung, d. h. die Lehre von den ersten Versuchen, der Entfaltung, Vollendung, Verzweigung, dem theilweisen Absterben, dem Neuaufblühen der Kunst, und dies alles mit geschichtlich-philosophischer Begründung, nothwendig, wie alles Studium der Geschichte, auf die Gegen-

wart und deren Thätigkeit führen, und lebendiges Interesse für die Kunstbestrebungen der Gegenwart erwecken.

Einen Mann, der auf solche Weise für eine allgemeinere Erkenntniss der Kunst wirkt und dazu wie wenige berufen ist, lehrt uns die in der Ueberschrift genannte kleine Schrift in dem Professor Schildener zu Greifswalde kennen, der als scharfsinniger Geschichtsforscher (vornehmlich in Bezug auf germanische und nordische Rechtsalterthümer) rühmlichst bekannt ist¹⁾. Die Schrift enthält im Wesentlichen das Verzeichniss einer Kunstsammlung, welche des Verfassers Eigenthum ist und die er einem Kreise von Kunstfreunden in einer gewissen Folge vorzuzeigen aufgefördert ward. Diese Folge gestaltete sich am Passendsten geschichtlich, und so knüpften sich an das Vorweisen der Kunstwerke kunstgeschichtliche Betrachtungen, zu welchen wiederum das Verzeichniss den Faden giebt. In Bezug auf die Art und Weise wie eine solche Privatsammlung zu diesem höheren Standpunkte sich heranbildet, sagt der Verfasser im „Vorwort“ Folgendes:

„Wer sich der Kunst mit einigem Ernste zuwendet und in diesem Sinne Kunstsachen zu sammeln beginnt, sucht nicht bloss Genuss, sondern auch Unterricht. Dieser nun kann ihm nur zu Theil werden nach dem Maasse seiner fortschreitenden Entwicklung — und die Sammlung, welche auf diesem Wege zusammengebracht wird, enthält mithin eine Geschichte der persönlichen Ausbildung des Sammlers. Wie denn aber der einzelne Mensch in dem engen Kreise seiner Persönlichkeit eine ähnliche Bahn zu durchwandeln hat als die Menschheit in einem weitem, so wird solche Privatsammlung, je nach der Individualität des Sammlers, auch mehr oder weniger Stoff für die allgemeine Geschichte der Kunst darbieten. Gelangt dann der Sammler im Laufe des Lebens auf einen Punkt freierer Uebersicht, von wo aus er einen Blick werfen kann auf den Abstand seiner individuellen Lebensrichtung von der Aufgabe der Menschheit überhaupt, und so auch auf die Lücken seiner kleinen Kunstsammlung in Vergleichung mit den zahllosen Denkmälern der allgemeinen Kunstgeschichte; vermag er dann sich zu fassen und sein kleines Besitzthum so einzurichten und anzuordnen, dass es zugleich Veranlassung und Mittel zur Auffassung der Hauptgegenstände und Epochen der allgemeinen Kunstgeschichte darbiete — Ueberflüssiges auszuschneiden, Bedeutendes hinzuzufügen, Lückenhaftes zu ergänzen — so dürften sich von dem individuell-lebendigen Grunde einer solchen Privatsammlung aus, recht klare und befriedigende Blicke in die allgemeine Kunstgeschichte thun lassen.“

Das Verzeichniss selbst lehrt einen trefflichen, sehr wohl geordneten Vorrath von Kunstwerken aller Perioden kennen, von denen die dem Verfasser zugehörigen zwar bei weitem den Hauptbestandtheil ausmachen, worin er aber die allgemein zugänglichen, auf der Königlichen Universitäts-Bibliothek, so wie in und an öffentlichen Gebäuden befindlichen, als angenehme Ergänzungen mit aufführt: Kupferstiche und Lithographien der grösseren Zahl nach, doch auch eine, nicht ganz unbeträchtliche Sammlung von Gemälden, lithographisch kunstgeschichtliche Werke, so wie Hindeutungen auf die mittelalterlichen Gebäude von Greifswald und der Umgegend, von denen die Greifswalder und die von Stralsund mit zu den merkwürdigsten in unserer Gegend gehören; u. s. w.

¹⁾ Auch im Bereich der Kunstgeschichte begegneten wir bereits dem Namen des Herrn Schildener und zwar mit folgendem Werk: „Des Schwedischen Bauern und Malers, Pehr Hörbergs, Lebensbeschreibung. Von ihm selbst verfasst; übersetzt und mit einigen Anmerkungen begleitet von Schildener. Greifswald, 1819. 8. mit Kupfern.“

Das Publikum des Verfassers besteht, der Hauptzahl nach, aus wissenschaftlich entwickelten Männern; die Mittheilungen mussten somit im Allgemeinen „für die Idee“ geschehen. Um einer genaueren Darlegung und Beschreibung zu entgehen, was er unter diesem Ausdruck verstanden wissen wolle, hat der Verfasser einige „Beilagen,“ enthaltend allgemeinere Ansichten von der Kunst, hinzugefügt: —

„Nicht um Beispiele zu geben, wie schöne bildliche Gegenstände in hohe Ideen aufzulösen sind — (vielmehr liegt schon in der Natur einer geselligen Unterhaltung, wo einzelne Kunstgegenstände von verschiedenen Individuen sorgfältig betrachtet worden, mehr als zu viel Veranlassung zu detaillirten artistischen, historischen, technischen Bemerkungen); — sondern um den allgemeinen Sinn und Geist, worin das Ganze sich bewegen wird, in einigen Umrissen anzudeuten.“

Die in diesen Beilagen mitgetheilten drei kleinen Aufsätze halten wir für so eigenthümlich, so würdig und tüchtig, dass wir es für einen grossen Gewinnst der Kunstgeschichte ansehen würden, wenn der geehrte Herr Verfasser sich der Bearbeitung grösserer kunstgeschichtlicher Gegenstände zuwendete; wir beneiden diejenigen, denen an seinen Mittheilungen Theil zu nehmen vergönnt ist.

Malerei. — Berlin.

(Museum 1833, No. 35.)

Herr Professor Wach hat so eben das Portrait der Prinzessin Marianne, Gemahlin des Prinzen Albrecht von Preussen, und mit demselben ein treffliches Meisterwerk vollendet. Die Eigenthümlichkeiten Wach's — eine gewisse Festlichkeit in den Stellungen seiner Figuren, eine sehr wohlgeordnete, stylisirte Gewandung, eine anmuthige Sorgfalt in dem Wiedergeben verschiedenartiger Stoffe und namentlich ein völlig magisches Spiel in den Farben — sind bekannt; es musste somit die Anfertigung eines Prachtbildes, wie des genannten, welches die Prinzessin der Stadt Amsterdam zum Geschenk bestimmt hat, dem Meister eine sehr willkommene Aufgabe sein. Die Anordnung des Gemäldes ist folgende. Die schlanke, zarte Gestalt der Prinzessin ruht auf einem Sessel, das sprechende Gesicht gegen den Beschauer gewandt; sie trägt ein gelbseidenes Kleid, drüber eine rothsamtmene Robe mit Hermelin, einen Hut von gleichem Stoff mit Federn und einen reichen, zierlich gefassten Schmuck von Brillanten. Der Sessel hat schön gezeichnete Lehnen von Goldbronze, der weisse Atlassschuh ruht auf einem Samtkissen von zarter Lilafarbe mit goldenen Tressen. Zur Linken, vor einer Balustrade, welche die Aussicht ins Freie öffnet, steht eine Blumenvase; zur Rechten ein Tisch mit dunkler grünsamtmener Decke und goldenen Troddeln, auf dem die Krone liegt. Dahinter steht ein bronzener Candelaber. Den Grund bildet auf dieser Seite ein violetter Teppich, auf dem das Preussische und Niederländische Wappen angebracht ist; auf der linken Seite die Aussicht durch den Garten, der sich hinter dem Palais des Prinzen Albrecht befindet, nach dem Kreuz-

berge. Wir sind absichtlich bei diesen Angaben ins Detail eingegangen; denn obgleich die blosse Benennung der Farben noch nicht im Entferntesten das Verhältniss ihrer verschiedenen Tiefe und Wärme, wodurch erst die wahre Harmonie entsteht, anzugeben vermag, so wird man wenigstens schon hieraus abnehmen können, wie das Vorherrschen Einer gelben Masse (des seidenen Kleides), die bekanntlich bei Zusammenstellung verschiedener Farben störend wirkt, hier durch das Vertheilen goldener und gelber Stoffe unter die verschiedenen umgebenden Theile auf wohlverstandene Weise gebrochen ist. In der Malerei der Fleischpartieen schienen uns besonders die schönen Hände trefflich gerathen. Das Ganze macht einen edlen und grossartigen Eindruck; es wird den schönsten Schmuck eines Festsaaes bilden.

Drei Schreiben aus Rom gegen Kunstschreiberei in Deutschland. Erlassen und unterzeichnet von Franz Catel; Jos. Koch; Friedr. Riepenhausen; von Rohden; Alb. Thorwaldsen; Ph. Veit; Joh. Chr. Reinhart; Friedr. Rud. Meyer. Mit einem lithographirten Blatte, nach einer Zeichnung von J. C. Reinhart. Dessau, 1833.

(Museum 1833, No. 37.)

Die vorliegende, 67 Seiten starke Brochüre, welche uns zur Ansicht und Besprechung zugesandt worden, hatten wir anfänglich, nachdem wir sie als etwas durchaus Unwürdiges und Schlechtes erkannt, dem Verleger zurückgeschickt. Wir hörten aber später, dass sie gleichwohl gelesen werde und namentlich bei Künstlern von Hand zu Hand gehe. Somit halten wir es, trotz unsrer herzlichen Abneigung, nunmehr für unsre Pflicht, dem Unbefangenen wenigstens die böse Tendenz dieser Schrift, den Missbrauch mit edlen Namen, deren im Titel genannt werden, zu enthüllen.

Das erste der mitgetheilten Schreiben ist aus der Beilage zur Allgemeinen Zeitung von 1826, No. 119—121, abgedruckt. Es ist überschrieben: Betrachtungen und Meinungen über die in Deutschland herrschende Kunstschreiberei. Von Künstlern in Rom; und unterzeichnet von Catel; Jos. Koch; J. C. Reinhart; Friedr. und Joh. Riepenhausen; von Rohden; Alb. Thorwaldsen; Ph. Veit. Es hat die Absicht, das wesentliche, entscheidende Urtheil über Kunstgegenstände nur für den Künstler in Anspruch zu nehmen. Wir sind nicht gestimmt, den alten Streit zwischen Künstler und Kritiker, oder richtiger: zwischen Künstler und Publikum (denn was ist der sogenannte Kritiker anders als eine Stimme des letzteren?) hier wieder aufzunehmen und das Falsche jenes Anspruches darzulegen; um so weniger als ein werther Mitarbeiter kürzlich (Herr Dr. Schöll in No. 33, S. 261 des Museums) die gegenseitige Stellung beider bereits aufs Einfachste und Klarste ausgesprochen hat. Will der Künstler nur vom Künstler beurtheilt sein, so ist das, als wenn der Prediger nur für seine Amtsbrüder predigen wollte, oder als

wenn gemeine Schuster behaupten, dass nicht die Empfindung dessen, welchen der Stiefel drückt, sondern nur ein Schuster über die Arbeit entscheiden könne. Uebrigens ist jenes gesammte erste Schreiben, obgleich erst sieben Jahre alt, bereits veraltet. Der neue, jugendliche Aufschwung der Kunst in unserm Norden, den freilich die in Rom, in den letzten Jahrzehnten des vorigen Jahrhunderts Zurückgebliebenen nicht kennen oder nicht kennen wollen, hat andre Ansichten geweckt; und die vielen Stimmen, die hier und dort über die Gegenstände der Kunst laut werden, sind, wie viel Verkehrtes auch mit unterlaufe, immer ein erfreuliches Zeichen allgemeinerer Theilnahme. Stellen jenes Schreibens, wie: „die Kunst hat sich aus dem öffentlichen in das Privat-Leben zurückgezogen“, oder: „eine Zeit, wo die Kunst mehr einer exotischen Pflanze in einem künstlichen Gewächshause, als einem üppigen, im freien Felde treibenden Baum zu vergleichen ist“ u. a. m., sind falsch geworden, und somit fällt das Fundament jenes Schreibens, in Bezug auf die Gegenwart, schon von selbst zusammen. — Es ist nur zu bedauern, dass Künstler, die zu den Ersten und am Höchsten Stehenden gehören, ihren Namen zur Unterzeichnung von Dingen hergegeben, die sie nicht durchgelesen haben.

Das zweite Schreiben lautet: Sendschreiben an Dr. Schorn in München von Joh. Chr. Reinhart in Rom. Unterzeichnet: Rom, den 26. Juni 1830. Herr Schorn hat im Kunstblatt 1829, No. 96, ein Bild von Herrn Reinhart beurtheilt, dasselbe im Ganzen gelobt, Einzelnes getadelt; Hr. Reinhart hat sich dadurch verletzt gefühlt und eine, 26 Seiten lange Antikritik geschrieben, die von den empörendsten, pöbelhaftesten Gemeinheiten wimmelt. Eine beigelegte (die auf dem Titel erwähnte) Karikatur auf Hrn. Schorn ist so fad erfunden und so schlecht gezeichnet, dass ein Freund, dem wir das Büchlein mitgetheilt und der die tüchtigen Radirungen Reinhart's von landschaftlichen und Thier-Gegenständen nicht kannte, meinte, nur ein solcher Pfuscher könne sich zu so gemeinen Ausfällen erniedrigen. Hr. Schorn ist übrigens als unbefangener Forscher und als Mann von Gesinnung zu allgemein anerkannt, als dass es nöthig wäre, hier nur Ein Wort zu seiner etwanigen Vertheidigung auszusprechen. Wir machen hiebei nur die gelegentliche Bemerkung, dass die allerdings anzuerkennende technische Kunstbildung, welche wir in Hrn. Reinhart's Arbeiten finden, noch gar verschieden ist von der inneren und wahren Bildung, von derjenigen Würde des Charakters, welche des grossen und eigentlichen Künstlers Eigenthum ist.

Das dritte Schreiben: Sendschreiben an einen Kunst-Kritiker in Dresden von Friedr. Rud. Meyer in Rom (Rom, den 11. December 1830) ist Ballast; es dient nur, dem Ganzen eine reichere Farbe zu geben, und soll dasselbe scheinbar nach noch verschiedenen Seiten hinüberspielen lassen.

Denn den eigentlichen Mittelpunkt der ganzen Brochüre bildet das Reinhart'sche Sendschreiben; das erste ist demselben, wie es in der Anmerkung zu S. 46 ausdrücklich heisst, nur vorgedruckt. Auf solche Weise ist der Schein gewonnen, als ob wesentlich für eine allgemeine Sache gefochten würde, während es nur auf eine schlechte Privatrache abgesehen ist; als ob die auf dem Titel zusammengestellten, zum Theil sehr ehrenwerthen Namen Alle für Einen ständen, Alle gleichmässig Theil an jenen gegen Schorn gerichteten Invectiven hätten (denn man liest den Titel und die dort zusammengeschriebenen Namen, blättert ins Buch hinein und hält sich

etwa bei den einzelnen Persönlichkeiten auf, ohne eben die gesonderten Theile des Buches zu unterscheiden), während hinter dieser Schaar Ein Feiger sich verbirgt, vielleicht nicht der Verfasser des zweiten Schreibens. —

Die Brochüre, zum Theil bereits im Jahre 1830, zum Theil beträchtlich früher abgefasst, erscheint, unbegreiflicher Weise, erst jetzt; begreiflicher Weise vielleicht, wenn man bedenkt, dass Hr. Schorn erst kürzlich zu einer höhern Wirksamkeit nach Weimar berufen wurde, dass diese Schmähschrift vielleicht die Absicht hat, ihm dort einen üblen Willkomm zu bereiten. Seltsam! und in verschiedenen Anmerkungen nennt sich ein besondrer anonymer „Herausgeber“, der sogar, in der Anmerkung zu S. 40, ganz ausser dem Zusammenhange, auf das Berliner Kunstwesen zu sprechen kommt und aus der Brochüre: „Des Herrn Direktors Dr. Waagen Bildertaufe und Aufstellung der Gemälde im Königl. Museum in Berlin“ — eine grosse Stelle mittheilt.

Wir überlassen dem Leser die weiteren Vermuthungen und Schlussfolgen.

Lithographie.

(Museum 1833, No. 40.)

Von Hildebrand's Märchenerzählerin, welche jüngst, sammt einer beträchtlichen Anzahl Lithographien nach diesem Bilde, im Kunst-Verein für die Rheinlande und Westphalen verlost worden ist, liegt so eben eine der Lithographien vor uns; die Zeichnung auf Stein ist von J. Becker, Druck und Verlag der lithographischen Anstalt von F. C. Vogel in Frankfurt a. M. Wir hoffen, dass dieses treffliche und anmuthige Blatt bald im Handel und in den Händen des grösseren Publikums sein wird. Hildebrand befolgt, seit er von dem tragischen Kothurn herabgestiegen, eine so eigenthümliche Richtung und diese mit solchem Glück, dass keiner der früheren Meister mit ihm, was eben den Inhalt seiner Darstellungen betrifft, verglichen werden könnte. Wollte man seine Bilder mit dem schlechten Wort „Genre“ bezeichnen, so ist mindestens ein neues, und zwar das wesentlichste Element darin, welches den frühern Genrebildern fehlt: die deutsche Innigkeit und Gemüthlichkeit, die gleich weit entfernt ist von modischer Sentimentalität, wie von holländischer Beschränktheit, von englischer Phantasterei oder französischer Coquetterie. Hildebrand's gesunde, meisterliche Technik, vornehmlich im Colorit, ist bekannt. Ueberaus anziehend ist die Composition des vorliegenden Blattes: Das Zimmer der Grossmutter, auf altväterische Weise geschmückt; zur Seite ein Kamin im bizarren Style des siebzehnten Jahrhunderts, auf dessen Gesims Krüge, Flaschen, eine Lampe, welche das Zimmer erhellt. Daneben, auf einem Stuhl mit seltsam geschnitzter Lehne, die Alte, die eben zu einem entscheidenden Moment ihrer Erzählung gekommen ist; man sieht es ihren Geberden, ihrer Gestikulation an, wie jetzt etwa der Oger immer näher und näher an den Versteck des kleinen Däumlings kommt und sein: „Ich wittre Menschenfleisch“ immer bedenklicher brummt. Der Knabe, der zu ihrer einen Seite auf einem Stühlchen sitzt und auf dessen Rücken das

verglommene Kohlenfeuer des Kamins einen eignen Reflex wirft, hört aufs Gespannteste zu. Auf der andern Seite kniet ein Mädchen und lehnt sich auf den Schooss der Grossmutter; sie sieht sich ängstlich um, die schwarzen Locken fallen zu beiden Seiten des Köpfchens dick herab; es ist ein anmuthiges, bedeutendes Gesicht — Lithographie und Druck sind im Ganzen recht gut; hier und da fehlt es, vornehmlich in den tieferen Schatten, an der nöthigen Klarheit und Bestimmtheit.

Apoll unter den Hirten. Nach dem Gemälde von Schick gezeichnet und lithographirt von C. C. Schmidt. Stuttgart. Verlag der G. Ebner'schen Kunsthandlung.

(Museum 1833, No. 41.)

Das genannte Gemälde von Schick, welches sich gleich nach seiner Vollendung, im Jahre 1808, des ausserordentlichsten Beifalls erfreute, ist einer der interessantesten Punkte in dem Entwicklungsgange der neusten Kunst. Carstens und Schick, mit ihrem der Antike zugewandten Sinne, sind es vornehmlich, in deren Werken sich das Bestreben nach einer reinen, idealen Auffassung der Natur ausspricht; in verwandter Richtung, aber als Vollendung derselben, zeigt sich in diesen Tagen Schinkel in seinen bewunderungswürdigen Entwürfen zu den Wandgemälden, welche die Vorhalle des Museums von Berlin zu schmücken bestimmt sind. — Der vorliegende Steindruck ist treu und fleissig gearbeitet, das Ganze der reichen Composition gut in Ton und Haltung; wir wissen es dem Lithographen Dank, dass er dies schöne Kunstwerk dem grösseren Publikum auf eine würdige Weise zugänglich gemacht und die Richtigkeit jener früheren günstigen Urtheile bestätigt hat. Auf der einen Seite des Bildes, unter einem Oelbaum, auf die Lyra sich stützend, sitzt der jugendliche Gott; er spricht in melodischer Rede zu den um ihn Versammelten. Dies sind Hirten verschiedenen Alters und Geschlechtes, in reizenden Gruppen vor ihm und zu seinen Seiten gelagert; zu seinen Füssen eine, ihn in Begeisterung anschauende Jungfrau. Ueberall ist hier Naivetät und Adel, sowie lieblichste Harmonie, in den Bewegungen ausgedrückt. Im Hintergrund sind einige Baulichkeiten, ein opfernder Hirt, eine weitgedehnte Landschaft; zur Rechten, im Gebüsch sich verbergend und daraus hervorlanschend, verschiedene Satyrn, welche der Zauber des Liedes mit herbeigelockt hat. Das Bild übt durch das eigenthümlich Melodische, welches den verschiedenen Gestalten innewohnt und dem Auge des Beschauers wohlthut, eine fortdauernde, nicht zu häufige Anziehungskraft aus.

Es wäre wohl zu wünschen, dass noch mehrere Werke dieser interessanten Kunstperiode, namentlich Carstens'sche Gemälde oder Zeichnungen, deren u. A. Berlin mehrere besitzt, auf ähnliche Weise herausgegeben würden. Der Gypsabguss der von Carstens modellirten, seit einiger Zeit im Handel befindlichen (sogenannten) Parze ist bereits vielen Künstlern und Kunstfreunden ein werthes Eigenthum.

Heilige Familie. *Veni de Libano, Sponsa mea.* Cant. Cantic. IV, 8. — Gemalt von C. Zimmermann. Nach dem Originalgemälde auf Stein gezeichnet von H. Kohler. Gedruckt in der Cotta'schen lithogr. Anstalt in München von Thomas Kammerer.

(Museum 1833, No. 43.)

Das vorliegende Blatt ist ein neuer Beweis von der Trefflichkeit des Münchner Steindrucks, welcher, wie es scheint, durch die Strixner'schen Lithographien seine eigenthümliche Richtung erhalten hat. Wir möchten diese Richtung die deutsche nennen, indem sie, mit Verschmähung eines französisch glänzenden Effectes, sich mit einfach unbefangener Wiedergabe von Licht und Schatten begnügt; wir glauben, dass es sich für uns sehr ziemt, eben in dieser Richtung nach grösserer Vollendung zu streben, statt fremde Manieren nachzuahmen. Wie vollkommen diese Richtung sich mit Weichheit, mit Klarheit und Kraft verträgt, zeigt auch das vorliegende Blatt, und um so mehr, als in den tieferen Schatten, namentlich der Umgebungen, sogar jene Feinheit vermisst wird, welche sonst eine grössere Klarheit begünstigt. — Was die Composition anbetriift, so hat sie für uns zunächst das Interesse, der Münchner Schule anzugehören, welche so selten historische Gemälde nach Norddeutschland entsendet; der Typus einer gewissen Würde in den Gestalten, eigenthümlich grossartige Linien des Faltenwurfes sind das zunächst und gemeinsam Ansprechende dieser Schule. — Neben ihrem weinumrankten Hause, vor einer Brüstung, über welche man in die Landschaft hinaussieht, sitzen Maria und Joseph; sie hält den Christknaben auf dem Schoosse; vor ihr kniet die heilige Katharina, welcher sich der Knabe verlobt. Die heilige Jungfrau ist eine hohe, edle Gestalt: bei den Andern aber ist mancherlei Unpassendes und Unschickliches zu rügen. Der Knabe, nur mit einem schlichten Schurz bekleidet, ist bereits mindestens vier Jahre alt und sehr gross und stark, und doch sitzt er in aller Bequemlichkeit der Mutter auf dem Schoosse und hat sich sogar noch ein Samtkissen untergelegt; die heilige Katharina ist ein Mädchen von dreizehn Jahren, und doch hatte sie die Vision dieser Verlobung, als sie bereits eine erwachsene Jungfrau war. Es war, wie es scheint, die Absicht des Malers, die Verlobung, die zwischen einer Jungfrau und einem Kinde befremdlich scheinen durfte, möglichst wahrscheinlich zu machen; uns will indess eine solche Willkür nicht ganz erlaubt bedünken. Der heilige Joseph endlich, der etwas nüchtern und pietistisch zur Seite sitzt, ist als ein Mann von ungefähr achtunddreissig Jahren dargestellt; nach der Legende aber befand er sich bereits im hohen Greisenalter, als er die Jungfrau heirathen musste; nothwendig also ist er als ein würdiger, liebevoller Greis darzustellen: anders rechtfertigt er alle Spötereien, die ihm seit Giotto in reichem Maasse zu Theil wurden. Es ist zu wünschen, dass Künstler, welche heilige Begebenheiten darstellen wollen, ein wenig in den Legenden des christlichen Alterthums erfahren sein mögen.

Leonore. Das Original ist vom Kunstverein für die Rheinlande und Westphalen am 21. Mai 1831 verloost. Gemalt von C. F. Lessing. Lith. von Fr. Jentzen. Gedruckt im Lith. Institut von L. Sachse & Comp., Berlin durch Berndt, 1833.

(Museum 1833, No. 44.)

Wir beeilen uns, dem Publikum die Vollendung einer Lithographie anzuzeigen, durch welche Berlin aus einem eben so beschämenden wie drückenden Abhängigkeits-Verhältnisse zu Paris und München befreit wird und endlich in einer Kunst, die wie keine andere zur möglichst allgemeinen Verbreitung der einzelnen Werke dient, mit genügender Selbständigkeit auftritt. Bereits durch die ersten Hefte der von Meyerheim und Strack aufgenommenen, von Meyerheim lithographirten „Architektonischen Denkmäler der Altmark“ hatten die Herausgeber, die Herren L. Sachse & Comp., gezeigt, wie entschiedener Wille und kräftiger Widerstand gegen den alten, leider nur zu lange herrschend gebliebenen Schlendrian zuletzt doch Untadliches hervorbringen müssen; indem Zeichnungen und Druck gleich meisterlich ausfielen, wurden Blätter geliefert, welche alles ähnliche bisher in Deutschland Versuchte übertrafen, auch sich den französischen Arbeiten der Art wenigstens an die Seite stellen konnten. Doch haben diese Blätter noch eine verhältnissmässig kleinere Dimension; und die Fertigung lithographischer Copien nach grossen Gemälden hat wiederum andern Anforderungen zu beugen.

Die in der Ueberschrift genannte Lithographie misst $21\frac{1}{2}$ Zoll in der Breite, $18\frac{1}{2}$ in der Höhe; der dargestellte Gegenstand erlaubt den Beschauern, die das Original gesehen, — wer es aber gesehen, dem haben sich dessen Gestalten unauslöschlich eingeprägt, — eine erwünschte Vergleichung mit letzterem. Was die Arbeit des Lithographen anbelangt, so ist derselbe mit unverkennbarer Liebe in den Geist des Lessing'schen Gemäldes eingegangen, und wie er mit seiner anerkannt gediegenen Technik alle Details wiederzugeben gewusst hat, so insbesondere das erschütternd Leidenschaftliche, das den poetischen Gesamt-Inhalt des Originals ausmacht. Mit grosser Reinheit und einer bestimmten und sichern Handhabung des Stiftes hat er dem Drucker aufs Angenehmste vorgearbeitet; und dieser hat nicht minder das Seinige gethan, um nirgend kalt auf den Kalkstein aufgetragene Schwärze, sondern überall eine warme, lebendige Farbe hervorzubringen und das Ganze in gleichmässigster Haltung wiederzugeben. Leider ist diese Lithographie ausschliesslich für die Mitglieder des genannten Kunstvereines bestimmt; doch hat, wie wir hören, Herr Jentzen es bereits übernommen, da ein Stein auch für die Anzahl der Mitglieder nicht hinlänglich gute Abdrücke liefern würde, das Blatt für denselben Verein alsbald noch einmal zu lithographiren, und so dürfen wir hoffen, dass gute Abdrücke auch noch in das grössere Publikum kommen werden.

Dem lithographischen Institute von L. Sachse & Comp. möge die gebührende Anerkennung für das Verdienst zu Theil werden, durch den Verein so trefflicher Kräfte in Berlin zuerst ein so vollendetes Kunstwerk hergestellt zu haben, — wie es sich freilich für die Hauptstadt des preussischen Staates nur geziemt.

Bilder zu englischen Dichtern.

(Museum 1833, No. 47.)

Wir haben die Absicht, wie wir es schon in früheren Blättern des Museums gethan, dem geneigten Leser wiederum von einigen neuen Kupferwerken der fleissigen Engländer Nachricht zu geben. Die vorliegenden verschiedenen Bilderwerke zu englischen Dichtern mögen uns zugleich verschiedene Richtungen der englischen Kunst vergegenwärtigen.

Illustrations to Shakspeare; from the plates in Boydell's Edition.
London: published by A. J. Valpy, M. A. 1832, 1833.

Das Werk, welches verkleinerte Umriss, der im Jahre 1805 von Boydell herausgegebenen Shakspeare-Gallerie enthält, erscheint in Lieferungen von etwa 14 Blättern in klein Octav. Acht Lieferungen liegen uns bereits vor; sie bieten aber wenig Erfreuliches. Wir bedauern, dass uns das grosse Prachtwerk nicht zur Hand ist und wir uns, um eine Vergleichung zwischen beiden anzustellen, an der Erinnerung genügen lassen müssen. Wenn wir indess auch einen grossen Theil der Mängel in den vorliegenden Blättern auf die Rechnung der, übrigens recht sauber (von Starling) gestochenen Nachbildungen schreiben wollen, so bleibt doch immer des ursprünglich Verfehlten, Nüchternen und Matten so viel, dass unsre nicht zu hohe Meinung von der historischen Schule der Engländer, wie dieselbe gegen das Ende des vorigen Jahrhunderts begründet wurde, hiedurch nicht eben erhöht werden dürfte. Und sollten wir aus diesem neuen Unternehmen, welches natürlich ohne den Beifall des Publikums nicht fortgesetzt sein würde, einen Schluss auf den Sinn der Engländer für historische Malerei in der gegenwärtigen Zeit machen, so würde derselbe ebenfalls nicht allzu günstig ausfallen. Doch, — wir wollen in Demuth zugleich an unsre Kupfer in den Taschenausgaben unsres Schiller, Göthe u. s. w. denken; wir wollen uns vorstellen, wie vielleicht in diesem Augenblick ein Kritiker in einem Nachbarlande diese wenig schmückenden Schmuckbilder auf gleiche Weise betrachtet, wie wir jene erneute Shakspeare-Gallerie; — wir wollen vor der Hand mit den Nachbarn lieber in Frieden bleiben.

Ein Etwas aber ist in diesem neuen Unternehmen, das wir nicht unberücksichtigt lassen dürfen; ich möchte es die nationale Gesinnung nennen, die dasselbe noch ebenso trägt, wie vorher das grosse Original-Werk aus ihr hervorgegangen war; es ist die Anhänglichkeit an den Verein jener ersten Meister, welcher der englischen Nation vor dreissig Jahren, da freilich die Kunst erst wieder aus alten Fesseln sich zu lösen begann, einen bedeutenden Platz unter den kunstübenden Völkern schuf; dessen Lehren und Beispiele für die Engländer im Wesentlichen noch immer Gültigkeit haben. Dies Zusammenziehen der künstlerischen Kräfte eines Volkes auf nationale Zwecke ist aber im höchsten Grade wichtig für beide, Volk und Kunst: so wird das Volk empfänglicher für das Evangelium der Kunst, so die Kunst selbst ihrer hohen ethischen Zwecke sich

bewusst. Jenes grossartige Unternehmen von Boydell gedieh leider nicht zu einer grösseren Vollendung und fand auch keine Nachfolge; es konnte somit keine weiteren Früchte tragen. — Aehnliche Bestrebungen, nur in viel grösserem Maassstabe, sind heutiges Tages die, welche in Deutschland durch den König von Baiern ins Leben gerufen werden; dies ist der Punkt, in welchem dieselben, wenn wir auch in manchen Beziehungen nicht mit ihnen einverstanden sind, unsere grösste Hochachtung und lebendigste Theilnahme in Anspruch nehmen. —

Wie die eben genannten *Illustrations to Shakspeare* allerdings als kein Beweis für eine sonderliche Blüthe der historischen Malerei bei den Engländern angesehen werden dürfen, so giebt es doch andre Richtungen, welche sie gelegentlich mit Glück ausgebildet haben: Ich möchte hier vornehmlich zwei Richtungen, eine humoristische und eine phantastische, unterscheiden: beide verdanken bei ihnen einer besonderen Schärfe des Gemüthes ihre Entstehung, beide spielen mit den Erscheinungen des Lebens; beide aber arten leicht aus, so dass das humoristische Bild in widerwärtige Karikatur, das phantastische in ein wirr barockes übergeht. Für beide liegen uns, unter den Darstellungen nach englischen Dichtern, Beispiele vor. Zuerst nenne ich ein seltsames Werk:

New readings of old authors. London: E. Wilson & C. Tilt.

Dieses „Neue Lesen alter Autoren“ ist dahin zu verstehen, dass bekannte Phrasen beliebter Dichter (hier des Shakspeare und Byron) aus ihrem Zusammenhange genommen und einem willkürlich dazu erfundenen Bilde als Unterschrift beigefügt sind; natürlich werden die so erfundenen Bilder die ausgelassensten Parodien der angeführten Phrasen. So sehen wir statt der ersten Scene des *Macheth*, wo die drei Hexen ihr „Wann kommen wir drei wieder zusammen?“ heulen, drei gute, geputzte Damen sehr wohlbehäbig um eine Punschbowle sitzen; so werden die drohenden Worte, welche im „Sturm“ Prospero zum Kaliban spricht, „Dafür sollst du zur Nachtzeit Krämpfe haben,“ auf ein armes altes Frauenzimmer angewandt, welches durch den entsetzlichsten Regen mit zerrissenem Schirm nach Hause schleicht; so hat im „Julius Caesar“ die Uhr drei geschlagen, indem sie vom Thurm herunterstürzend, drei Vorüberwandelnde mit niederschlägt u. s. w; u. s. w. Das Werk erscheint in Heften in klein 8, das Heft, welches jedesmal ein besondres Gedicht umfasst, mit 10 leicht lithographirten Blättern. Wir vermissten an diesen Blättern aber die eigentliche unbefangene Lustigkeit und fanden in ihnen mehr ein Vergnügen an verzerrten Gestalten; ohnehin sind sie für uns zum Theil, als lokalen Beziehungen angehörend, unverständlich.

The Paradise lost of Milton with illustrations by John Martin.
London: Charles Tilt. 1833.

Dies neue, gleich den beiden vorigen ebenfalls noch unvollendete Werk, vertritt in seinen Kupfern die phantastische Richtung der Engländer auf entschiedene Weise. Es ist eine neue Prachtausgabe des verlorenen Paradieses von Milton und erscheint in Heften in 4, deren jedes mit 2 Kupfern versehen ist; 12 Hefte, die sich monatlich folgen sollen, werden das Ganze vollenden. Die Kupfer, meist landschaftliche Gegenstände, sind,

wie der Titel besagt, von John Martin gezeichnet und in Kupfer geschabt. Die Darstellungsweise Martin's ist aus seinen grösseren Blättern, der Sündfluth, dem Zuge der Juden durch das rothe Meer; dem Feste des Belsazar, u. s. w. bekannt und hat ebenso ihre Gegner, wie ihre Verehrer; sie wiederholt sich in den vorliegenden Bildern. Charakteristisch ist überall ein Streben nach möglichst brillantem Effekt, nach einem gewissen scenischen Pomp, dessen sich die neuste Opernbühne bedient. Zuweilen zwar artet dieser Effekt auf eine wunderliche Weise aus, wie z. B. gleich auf dem ersten Bilde, welches die Schöpfung der Welt und den über den Wassern schwebenden Geist Gottes darstellt: die Sonne, mit drei Strahlen zwischen scharfbeleuchteten Wolkenprofilen hervorbrechend, zwei Blitze, der halbe Mond und zwei Sterne, ein wenig Licht am Horizont, drei helle Streifen auf dem Wasser als Spiegelung der drei Strahlen, und räthselhafte Andeutungen einer riesigen schwebenden Gestalt, dies, aus einem schwarzen Grunde hervorgeschaht, sind die Elemente, aus denen das Bild zusammengesetzt ist. Ähnlich sind noch andre Compositionen, besonders wo Höhlenscenen dargestellt werden. Diejenigen hingegen, welche eigentliche Landschaften enthalten, trifft dieser Vorwurf nicht; sie haben zumeist etwas ungemein Grossartiges in der Composition und wirken durch die entweder mehr massenhafte oder mehr vereinzelt energische Anwendung des Lichtes auf eine eigenthümliche, ich möchte sagen: berauschende Weise. Es sind Landschaften, wie sie zuweilen im Traum an unserm inneren Sinne vorüberziehen.

Illustrations to the poetical works of Sir Walter Scott, Bart.
London: Charles Tilt.

Von diesen Bildern zu Walter Scott's Dichtungen liegt uns das erste Heft, mit 5 Kupfern verschiedenen Inhalts, vor. Es repräsentirt noch eine eigenthümliche Richtung, die sich in der englischen Kunst ebenfalls als eine selbständige geltend macht; nämlich die, wo es mehr auf eine elegante, einschmeichelnde Technik, als auf eigentliche Poesie des Inhalts abgesehen ist; doch müssen wir den beiden ersten der drei, nach der Natur gezeichneten Landschaften eine grosse Anmuth in der Auffassung zuerkennen. Das vierte Bild dagegen, ein Mädchenkopf, ist fast nichts als ein in Punktir-Manier sehr kunstreich ausgeführtes Helldunkel; das fünfte ist ein blosses Waffen- und Wappenbild.

Diorama und Panoramen. — Berlin.

(Museum 1833, No. 48.)

Im Diorama von Carl Cropius ist seit kurzer Zeit ein neues Bild aufgestellt: eine Ansicht des grossen Tempels von Apollinopolis magna, dem heutigen Edfu, in Aegypten. Es ist nach einem Kupferstich in dem kaiserlichen Prachtwerke der *Description de l'Egypte* gearbeitet

und enthält eine Aussicht aus den versandeten Riesensäulen des Hypostyls auf den weiten Vorhof mit seinen Säulengängen und den Thurmbau der Pylonen. Dies ist einer von den Gegenständen, für welche das Diorama recht eigentlich geschaffen scheint: keiner andern Darstellungsweise kann es gelingen, diesen unmittelbaren Eindruck der architektonischen Masse auf den Beschauer hervorzubringen; wir fühlen uns körperlich versetzt an den fremden Ort, während bei Betrachtung eines gewöhnlichen Architekturbildes die Thätigkeit unsrer eignen Phantasie nur zu sehr mit in Anspruch genommen wird. Das Bild ist trefflich im Effekt und gut in der Farbe, nur dünkte es uns, als ob wir immer noch Luft vermissten. — Wenn uns hier das Riesenwerk einer räthselhaften Vorzeit vorgeführt wird, wie es jetzt dem Reisenden gegenübersteht, wenn wir die furchtbare Macht des Sandes der Wüste, der die Säulen bis an das Kapital vergraben hat, sehen und neben jenen ungeheuren Architekturstücken die schlechten, verfallenen Hütten ärmlicher Beduinen, und wenn das Alles einen malerischen Effekt allerdings begünstigt; so wäre es auf der andern Seite doch ebenfalls nicht ohne Interesse, das Diorama versuchte es einmal, mit den mannigfachen Mitteln der Illusion, die ihm zu Gebote stehen, uns in die Vorzeit selbst zurückzuführen, — wir meinen, eine Restauration denkwürdiger Orte in ihrer alten Herrlichkeit zu geben. Die Akropolis von Athen z. B. würde ein trefflicher Gegenstand für solche Darstellung sein: die Propyläen mit ihren Vorbauten, die Mauern über dem Felsenhang, der hohe Tempel des Parthenon, die riesige Statue der Athena Promachos, u. s. w. — welche ergreifenden Bilder sind dies, und wie malerisch baut das Ganze sich empor! — Die gothische Kirche nach Schinkel, von den Strahlen der aufgehenden Sonne umleuchtet, die vor längerer Zeit im Diorama aufgestellt war, ist ein ähnlicher und sehr glücklicher Versuch, uns in vergangne Zeiten zurückzusetzen, der aber nur aus der Phantasie des Künstlers, ohne bestimmte geschichtliche Beziehung, hervorgegangen war.

Die jüngst aufgestellten, mit Fleiss und Umsicht gearbeiteten Panoramen von Sachetti enthalten ebenfalls mannigfach Sehenswerthes, z. B. einen trefflichen Ueberblick der Gegend von Silistria und eine Durchsicht durch Pompeji, in deren stillen Strassen man immer auf's Neue gern verweilt. In einigen andern Bildern sind Lichteffecte von grosser Wirkung angewandt, so in demjenigen, welches einen Niederblick in den Krater des Vesuv darstellt; man sieht die glühende Lava drinnen brodeln, die eben den Rand des Kessels übertreten will und glühende Steine wie Leucht- kugeln in den weissen Rauch emporwirft.

Umrisse zu Schiller's Pegasus im Joche nebst Andeutungen von Moritz Retzsch. Stuttgart und Tübingen, Verlag der Cotta'schen Buchhandlung, 1833.

(Museum 1833, No. 48.)

Ein Heft von zwölf Blättern in langem Quartformat, auf ähnliche Weise eingerichtet, wie die jüngst erschienenen Umrisse zur Glocke, über die wir in No. 29 des Museums berichtet haben. Dies neue Heft trifft derselbe Tadel, den wir dort auszusprechen uns genöthigt sahen: auch hier fehlt jene eigenthümlich stylisirende Auffassung, wodurch die Umrissdarstellung sich als selbständige Kunstweise geltend macht; auch hier ist mannigfach Manierirtes in der Zeichnung der Figuren (besonders des Flügelrosses); auch hier endlich das unbequeme und ganz unpassende (Theater-) Kostüm des sechzehnten Jahrhunderts, das Retzsch überhaupt besonders zu lieben scheint. Im Ganzen erkennen wir zwar den gewandten und vielgeübten Zeichner; Anmuthiges aber und Ansprechendes wüssten wir kaum hervorzuheben. Es würde, nach unsrer Meinung, dem Ruhme des Künstlers dienlicher gewesen sein, wenn dies Heft in seiner Mappe verblieben wäre.

Architectural beauties of continental Europa in a series of views of remarkable ancient edifices, civil and ecclesiastical, in France, the Low Countries, Germany and Italy, engraved by John Coney, from his own drawings, taken on the spot, with descriptive and historical illustrations by H. E. Lloyd. London: Harding, 1831 etc.

(Museum 1833, No. 49.)

Ansichten meist mittelalterlicher Architekturen von Frankreich, den Niederlanden, Deutschland und Italien. Das Werk, welches in Heften in Folio, das Heft mit 4 Blättern und mit 8 Vignetten im Text, erscheint und aus 12 Heften bestehen wird, bildet, was die äussere Ausstattung anbelangt, einen seltsamen Contrast mit andern englischen Werken der Art. Während hier nämlich in der Regel eine besondere Sorgfalt auf möglichst feine Ausführung gewandt und möglichste Eleganz erstrebt wird, tritt das vorliegende Werk mit dem Anspruch einer gewissen nachlässigen Genialität auf und sucht dadurch dem Beschauer zu imponiren: es giebt die Gegenstände nur in Umrissen (wie es scheint, in Zink geätzt), doch nicht mit scharfen und bestimmten, wie wir es bei unsern Architekturzeichnungen gewohnt sind, sondern mit malerisch flüchtigen und schwankenden, indem der Zeichner mehr die Absicht hatte, ein interessantes Bild zu skizziren, als eine genaue Darstellung merkwürdiger Baulichkeiten zu geben. Es ist mehr für die Neugier, als für die Wissenschaft oder den Kunstsinn. Indess — die Engländer lieben das Kuriose, zumal wenn es sich um Anti-

quitäten handelt; somit, und weil das Ganze im Uebrigen vornehm und köstbar ausgestattet ist, darf es wohl auf den Beifall des englischen Publikums rechnen. Was die Art der Aufnahme anbetrifft, so bemerken wir noch, dass nicht selten jene eigenthümliche Perspektive angewandt ist, bei der man das Auge auf den einen Winkel des Blattes drücken muss, wenn man das Ganze in richtigen Verhältnissen vor sich haben will.

Die dargestellten Gegenstände sind mehr oder minder bekannt, zum Theil für den Geschichtsforscher nicht unwichtig. So im ersten Heft der Chor der Kathedrale von Beauvais, der in seiner grossen Höhe, in seinen leichten und fast zu schlanken Details, in Frankreich als das Muster gothischer Chöre gilt; im zweiten Heft das zierliche Stadthaus von Brügge mit seinen leichten, reichverzierten Erkerthürmen; im dritten Heft das Innere der Kathedrale von Ypern, wo, ähnlich wie in Notre-Dame zu Paris, die Wände des Mittelschiffes noch von starken Säulen mit Blätterkapitälern getragen werden, über welchen erst leichtverbundene Halbsäulchen als Träger der Gewölbgurte aufsetzen, zwischen denen eine kleine spitzbogige Gallerie und drüber die schlankgegliederten Fenster sich hinziehen; im vierten Heft die überreiche Portalseite von St. Maclou zu Rouen u. s. w., u. s. w.

Karl Barth, der Zeichner, Kupferstecher und Dichter.

(Museum 1833, No. 50.)

Unsre Almanache liefern meist eine Sorte von Modebildern, deren Beurtheilung nicht füglich in das Bereich dieser Blätter gehört. Sie haben es mit einem Publikum zu thun, das für allerlei andre Dinge Sinn haben mag, nur nicht eben für die Kunst.

Als wir uns in diesem Herbst auf dem Deck eines Dampfschiffes an den Gedichten des eben erschienenen Musenalmanachs (von Chamisso und Schwab, 1834) erbauten, hörten wir, wie eine junge Dame hinter uns sagte: „Das ist nichts für uns, Mama: lauter Gedichte und nur ein Bild!“ — Sie wollen Bilder sehen; weiter wissen sie von der Kunst nichts.

Das eine Bild dieses Almanachs (das Titelkupfer) war aber gerade ein wirkliches Kunstwerk, eins mit dem man sich, selbst ohne weitere Gesellschaft, ganz hübsch unterhalten kann: das Bildniss des deutschen Dichters Friedrich Rückert, mit den scharfen, noch jugendlich blitzenden Augen, mit der breiten, ernsten Stirn und den feinen, anmuthig spielenden Lippen, ein Gesicht, das Jedem, der es kennt, eine theure Erinnerung bleiben wird. Es ist von Karl Barth gezeichnet und gestochen, lebendig und doch in edler, nachdenklicher Ruhe aufgefasst und in einer eben so anspruchlosen wie treuen und gesunden Technik ausgeführt. Es herrscht darin eine erfreuliche Mitte zwischen der älteren, deutschen und italienischen, Manier und der Eleganz neuerer Kupferstiche.

Auch der Musenalmanach von 1833 enthielt ein von Barth in derselben Weise gestochenes Portrait, Adelbert von Chamisso, nach einem

Bilde von R. Reinick, auch dies ein echtes Dichterbild. Leider war hier manches von dem Tiefen und Bedeutsamen des Originals durch die Zeichnung von andrer Hand, nach der Barth den Stich gefertigt, verloren gegangen.

Sehr überraschend war es uns, durch den neuen Almanach in dem Kupferstecher zugleich einen Dichter kennen zu lernen, der unter der grossen Dichtermenge, die das Vaterland gegenwärtig ernährt, keinen der letzten Plätze einnimmt und der so auch durch das Wort es kund zu thun weiss, dass der echte Künstler stets einen Dichter in sich trägt, welcher den Gebilden der Hand allein die lebendige Seele einzuhauchen vermag.

Um unsern Lesern im Urtheil nicht vorzugreifen, theilen wir ihnen hier zwei dieser Gedichte von Barth mit, davon das eine auch in der Kunst des Wortes den darstellenden Künstler zeigt, das andre, seiner Ueberschrift entsprechend, eben nur ein dichterischer Hauch ist. Doch möge uns vergönt sein, vorher noch eine Stelle aus der Einleitung des Anordners (Rückert's selbst) hieher zu setzen, die von dem Verhältniss des Dichters und Malers handelt und auf anmuthigste Weise eine künstlerische Situation beschreibt.

Rückert sagt:

Als, ich weiss nicht zum wievielsten Male,
Du mein schlechtes Antlitz zeichnen wolltest,
Diesmal nicht zu eigner Lust und Freude,
Sondern es zur Schau zu stellen, Eingangs
Dieses Buchs, dem Richterblick des Lesers —
(Mög er nur es günstig gelten lassen,
Wie es Gott schuf, und du nach es schufest!
Es ergänzen sich die beiden Bilder,
Das von dir und das in meinen Liedern) —
Als ich regungslos nun dir gegenüber
Musste sitzen, und die Unterhaltung
Ausging, gabst du zur Enflangeweilung,
Dass sich nicht entspannte Züge dehnten,
Mir in Handschrift die gesammten Werke
Eines mir ganz unbekanntem Dichters,
Deine eignen; und ich las, und staunte.
Welche Haltung soll ich dir gegenüber
Nun behaupten? Wo ich dir, dem Maler,
Kühn die Stirn als Dichter bot, erkenn' ich,
Dass du selbst ein Meister meiner Kunst bist,
Ich in deiner nicht einmal ein Pfuscher. U. s. w.

Folgendes sind die beiden Gedichte von Barth:

Des Goldschmiedlehrlings Klage.

(Jugenderinnerung.)

Von Rauch und Dampf und Feuers Qualm umflossen,
Ein Slave an den Ambos angeschlossen,
An schwarzer Esse wühlend in Metallen,
Wo ohrzerreissend Hammerschläge fallen,

Und schrillend kreischt der grimme Ton der Feilen;
Da soll ich Armer lebenslang verweilen,
Und ohne Hoffnung immer nur vom Frischen
Die heissen Thränen mit dem Feilstaub mischen!

Durch trübe Fenster nach dem Fleckchen Himmel,
Und nach der freien Mücken Tanzgewimmel,
Blick' ich mit Neid aus meiner finstern Klause,
Und wünsche mich weit weg vom Vaterhause. —
Statt Silber, schmied' ich Pläne zum Entweichen,
Wie meines Lebens Wunsch ich könn' erreichen:
Durch Farben Leben geben den Gedanken,
Und dir, o Kunst, nur dienen ohne Wanken!

Alles nur ein Hauch.

Auf edler Frucht ein Dufthauch, den zerstört
Die leiseste Berührung, ist die Unschuld;
Die Sünd' ein gift'ger Hauch auf reinen Spiegel,
Dess erster Anflug ew'ge Flecken lässt;
Die ird'sche Lieb' ein Hauch der ew'gen Liebe;
Der Traum ein Hauch von einem schönern Leben,
Das Leben selbst ein Hauch aus Gottes Munde;
Das Wort ein Hauch des ewigen Gedankens,
Und was ich sing', ein Hauch dess, was ich fühlte.

Der Räuber, nach dem Originalgemälde von C. F. Lessing. Auf Stein
gezeichnet von J. Becker. Druck und Verlag der lithographischen An-
stalt von F. C. Vogel in Frankfurt a. M.

(Museum 1833, No. 52.)

Die Verlagshandlung erwirbt sich durch die Herausgabe dieser Litho-
graphie nach einem der trefflichsten Meisterwerke neuerer Zeit den auf-
richtigen Dank der Kunstfreunde, wie sie es schon durch einige ähnliche
Unternehmungen gethan. Die Kunst unsrer Zeit, welche dieselben Interes-
sen widerspiegelt, die uns beleben, hat so mannigfach Bedeutendes und
vielseitig Ansprechendes geliefert; aber noch allzusehr fehlt es an würdigen
Verallgemeinerungen der einzelnen Stücke.

Der Lessing'sche Räuber ist einem grossen Theile des Publikums von
den letzten Ausstellungen bekannt. Es ist ein eigenthümliches Bild. Wir
denken bei einem solchen Gegenstande wohl zunächst an die poetische
Ausstattung des italienischen Räuberlebens, an alle Keckheit und Laune,
die über das düstre Bild ein lustiges Streiflicht werfen; da giebt es gute
Kameraden, ein Weib, das die Gefahren theilt und das Schönste von der
Beute für sich nimmt; bunte Kleider mit goldnen Tressen, zierliche Flin-

ten und kunstreich ausgelegte Dolche; da ist das schlimme Gewerbe ein wildes, gefährliches Spiel. Anders bei dem Mann auf Lessing's Bilde, der auf dem Felsvorsprunge ruht und das Haupt in schweren Gedanken stützt: er ist nicht ein Räuber aus Beruf, er ist einer geworden; die Leute unten, die in der schönen Landschaft zu seinen Füßen wohnen, haben ihn und den Knaben an seiner Seite geächtet, dass er in den Klüften des Gebirges seine Zuflucht suchen muss; es ist ein Rachekrieg, den er mit den Bewohnern der Ebene führt. Daher kein verwegener Trotz in seinen schmerzhaft gepressten Zügen, aber auch keine Pein des Gewissens; daher kein launiger Putz in seiner Kleidung, aber freilich, wie einfach sie sei, auch keine barbarischen Lumpen. Man hat die fast bürgerliche Kleidung des Räubers getadelt, aber man hat sich nicht bemüht, das Bild, wie es ist, zu verstehen.

Was die Technik des vorliegenden Steindruckes betrifft, so ist derselbe auch in dieser Beziehung nur zu empfehlen. Der Zeichner hat das Original in seinen einzelnen Theilen wohl verstanden und mit Geschick und, wo es nöthig war, mit Resignation wiederzugeben gewusst; es liegt eine gewisse Entschiedenheit in seinen Strichen, die auf den Beschauer nur einen wohlthätigen Eindruck hervorbringt, und die wir einer weichlichen Nachtüpfelung ebensosehr vorziehen, als einer, anderweitig für genial ausgegebenen renommtistischen Effektmanier. Auch der Druck ist rein und klar. Wenn in einigen wenigen Partien des Vordergrundes etwas Disharmonisches (namentlich in einigen zu starken Schatten) vorhanden ist, so liegt der Grund wohl darin, dass der Zeichner sich vielleicht eines dunkler gefärbten Steines bediente, ein Umstand, der nicht genug berücksichtigt werden kann, indem der dunklere Grund des Steines die Wirkung der Zeichnung auf dem hellen Papier im Voraus kaum berechnen lässt.

Illustrations of modern sculpture. A series of Engravings, with descriptive prose, and illustrative poetry by T. K. Hervey. London Charles Tilt etc., 1832 etc.

(Museum 1833, No. 52.)

Ein Unternehmen, welches die Absicht hat, in einer Reihe englisch-prachtvoller Kupferblätter eine Uebersicht und Gesamtdarstellung der modernen Sculptur zu liefern. Es erscheint in Heften (in imperial 4), das Heft mit drei Kupfern und „beschreibendem“ Text in Prosa und „erläuterndem“ in Versen. Zwei von den Kupfern jegliches Heftes stellen Werke englischer Bildhauer, das dritte das eines Ausländers dar. Die drei vorliegenden Hefte enthalten Sculpturen von Westmacott, Flaxman, Chantrey, Baily, Carew, von Canova und Thorwaldsen; in dem Verzeichniss der folgenden Hefte werden, ausser mehreren andern Engländern noch ein Paar Franzosen, von deutschen Künstlern aber nur der einzige (Rudolph) Schadow, mit seiner Spinnerin, genannt. Daraus folgt, dass an ein allgemeines Bild moderner Sculptur bei diesem Werke nicht wohl zu denken ist; nur

von der englischen erhalten wir eine Ansicht, die allerdings, in Vergleichung mit den Proben anderer Meister, daraus ganz gut festzustellen sein dürfte.

Die Engländer aber sind nicht die Vorkämpfer unter den Künstlern unsrer Zeit. Es ist der einzige Flaxman, und wieder nur Flaxman, zu dem man unter den englischen Bildhauern gern zurückkehrt, der einen Geist voll tiefer, unerschöpflicher Phantasie hat, der seinen Gestalten das Gepräge eines eigenthümlich edlen, sittlichen Charakters mitzuthellen weiss, wie keiner seiner Landsleute; leider nur fehlt es ihm, was als das zweite im künstlerischen Schaffen nothwendig hinzukommen muss, an jener steten Hingebung und Treue, die nicht eher rastet, als bis der Gedanke die Form gänzlich durchdrungen hat und eins mit ihr geworden ist: seine nur skizirten Umrisszeichnungen zu den griechischen und italienischen Dichtern bleiben das Grösste, was er geschaffen. Nicht ohne Bedeutung indess ist seine im dritten der vorliegenden Hefte enthaltene Gruppe, Michael und Satan; obschon sie einigermassen an Raphael erinnert und auch nicht hinreicht, die eben ausgesprochene Ansicht aufzuheben. — Manche der andern englischen Künstler übertreffen ihn vielleicht in der Form; aber sie sind im besseren Falle kalt und inhaltlos, im schlimmeren manierirt und affektirt.

Als der hohe, freilich sehr unerreichte Meister der letzteren erscheint hier der sinnlich weichliche Canova mit seinen Statuen der Tänzerin und der Venus (die beide bekanntlich in verschiedenen Exemplaren vorhanden sind). Aber — ich weiss nicht, ob die so viel und hoch gepriesene „Morbidezza“ dieses Meisters wirklich als ein Gegenstand ächter Kunst zu betrachten ist. Dinge, die in den Prunkgemächern der Reichen stehen, sind nicht für öffentliche Betrachtung und — Beurtheilung da.

Erst in solcher Zusammenstellung empfindet man das Hochwürdige, welches den Werken Thorwaldsen's innewohnt: rein und heilig, voll göttlicher Stille, schreitet seine „Hebe“ durch all jene verlockenden oder wesenlosen Gestalten.

Die Ausstattung des Werkes ist, wie gesagt, höchst prachtvoll; der Kupferstich ist in zartester Punktirmanier, von den ersten Meistern dieses Faches, Finden, Cook, Dyer, Thomson, Fry, Tomkins, ausgeführt. Doch, dünkt mich, ist eine solche Manier, so sehr sie das Auge bestechen mag, nicht für den Ernst der plastischen Kunst geeignet; sie giebt den Formen etwas Unbestimmtes, Wolliges, was sich — wenigstens bei der Darstellung Thorwaldsen'scher Werke — nicht ziemt; für Canova freilich passt sie besser.

Ueberhaupt macht das ganze Werk, in der Art, wie es uns vorliegt, auf den ernsteren Sinn keinen angenehmen Eindruck; es ist lediglich dahin gearbeitet, den pretiösen Anforderungen des Luxus — des Wurmes, an welchem die englische Kunst krankt — zu genügen. Die Merkursflügel am Kopfe des kleinen Genius, der auf der Titelvignette das Haupt der Pallas Athene abzuzeichnen scheint, sind charakteristisch für den Zweck des Herausgebers.

Wir können, wenn wir das Treiben fremder Nationen betrachten, manch eine gute Nutzenanwendung daraus für uns ziehen, u. A. auch für unsre Kunst.

Wirthshausstube an der Preussischen Grenze, zur Zeit der Cholera. Gemalt von Jos. Petzl, 1832; auf Stein gezeichnet von R. Leiter. Verlag der Schenk'schen Kunsthandlung. (L. W. Ramdohr) zu Braunschweig.

(Museum 1834, No. 1.)

Petzl zeichnet sich unter den jüngeren Genremalern durch eine ungewöhliche Leichtigkeit in der Composition und durch eine seltene Beweglichkeit der Phantasie aus; eine grosse Menge von ihm vorhandener Bilder, durch sein vielfach wechselndes Wanderleben¹⁾ über alle Orte verstreut, enthält viel Anmuthiges und Ansprechendes; sie sind leicht und keck, aber sauber und brillant gemalt und Kabinetstücke im wahren Sinne des Wortes. In der Regel indess sind seine kleineren Compositionen vorzuziehen, bei denen die Beschränktheit des Raumes ihn an ein einfaches Motiv fesselte; bei grösseren stört zumeist die Ueberfülle des Dargestellten den behaglichen Genuss anziehender Einzelheiten.

Dahin scheint uns auch das Bild zu gehören, davon eine Lithographie uns so eben vorliegt. Der Titel lässt den Inhalt desselben errathen. In der Mitte sitzt, als dicke Hauptfigur, der Gastwirth, mit halb eingeseiftem Gesicht; ihm zur Seite steht, den Schaum bereitend, der Barbier, eine treffliche Figur, dem berühmten Berliner Schelle nah verwandt. Neben dem Wirth, auf einem Polsterstuhle sitzend, studirt ein ältlicher französischer Refugié emsig in der Zeitung, während ein Hündchen seine herabhängende Rocktasche nicht minder emsig untersucht. Umher alles mögliche Volk, wie es sich nur auf der Landstrasse begegnet: Handwerksburschen, polnische Juden, Gensd'armen, Studenten, Maler, Jäger, Bauern, Weiber und Kinder, sammt allerlei Geräthe und Gepäck; in Gruppen oder allein, ausruhend oder politisirend, rauchend oder zechend u. s. w. Höchst charakteristisch sind die einzelnen Personen, insbesondere was die Köpfe anbetrifft, ein jeder trägt seine ganze Geschichte in seiner Physiognomie; das bunte Zusammenwürfeln dieser Verschiedenartigsten, die nur das eine Gemeinsame des Landstrassenlebens haben, bildet ein seltsames Ganze. Die Arbeit des Lithographen ist dreist und tüchtig; es ist eine vorherrschende Strichmanier, doch im Einzelnen vollkommen die zur Charakteristik nöthige Sauberkeit vorhanden. Auch der Druck ist zu loben.

Im Ganzen aber hat das lithographische Blatt etwas Unruhiges, das den Beschauer verwirrt. Dies liegt, ausser der Gesamtcomposition, besonders darin, dass die bezeichnete Mittelgruppe durch ein, vor dem Bilde angenommenes Fenster beleuchtet wird, welches aber sammt dem Sonnenlicht zugleich den Schlagschatten des Fensterkreuzes und draussen stehender Bäume hereinfallen lässt. Wenn es dem Maler gelungen war, durch die Kraft und Harmonie der Farbe, die das Original vor frühern Bildern vortheilhaft auszeichnet, diese höchst schwierige Aufgabe glücklich zu lösen und dann dem Bilde nur um so grösseren Reiz zu geben; so war der

¹⁾ Im vergangenen Sommer (1833) hatte er die Absicht, von Nauplia, wo er sich damals aufhielt und eine Pallikaren-Versammlung malte, nach Constantinopel zu gehen.

Lithograph nicht im Stande, ein Gleiches zu leisten, da man erst nach mühsamer Untersuchung die einzelnen Flecken und Lichter zu einem Ganzen verbinden kann.

Es scheint wünschenswerth, dass von mehreren Petzl'schen Bildern, namentlich von kleineren, Lithographien angefertigt werden möchten, die, wie z. B. seine Bettelmönche, seine Tyroler u. s. w. des Beifalls von Seiten des Publikums gewiss nicht entbehren würden.

Besuch in Charlottenhof bei Potsdam, Villa Sr. K. Hoheit des Kronprinzen.

(Museum 1834, No. 2.)

Wir verliessen die majestätischen Terrassen von Sanssouci und den kleinen zirkelrunden Teich an deren Fuss, in welchem sich die weissen französischen Marmorgötter spiegeln, und wandten uns seitwärts, den Saum des Waldes entlang, der sich zwischen Sanssouci und dem neuen Palais hinbreitet. Aus den Gruppen der Bäume schimmerte es hier und dort schon röthlich hervor; seltsam schweigend lag das japanische Haus dazwischen mit seinen lebensgrossen Statuen, die am Boden vor den Eingängen kauern, Thee trinken, Musik machen und den Vorübergehenden mit ihren ehemals goldenen Gesichtern, mit ihren verzwickten Augen unheimlich anblinzeln. Die alte Zeit und ihre phantastisch barocke Pracht war in mir lebendig geworden; es würde mich kaum überrascht haben, wenn plötzlich eine Assemblée in Reifröcken und Haarbeuteln gemessenen Schrittes den Baumgang herniedergeschwebt wäre. Indess, die Reifrücke von damals sind aus der Mode und das Gold auf den Gesichtern der Japanesen verwittert. Von Andreem jedoch kann man nicht sagen, dass es aus der Mode sei: nur ein Paar Schritte ins Freie, und über das fernere Gebüsch ragt die stolze Kuppel des neuen Palais mit den drei berühmten Grazien, den Kronenträgerinnen, hervor; überall erblickt man hier die hohe pflegende Hand, welche diese Denkstätten aus der Zeit des grossen Friedrich als stete Mahner für die Gegenwart zu erhalten strebt.

In der Mitte etwa zwischen den beiden Schlössern führte uns ein Weg zur Linken aus dem Walde und dessen ehrwürdigen Schatten hinaus und über einen Bach, welcher den Wald auf dieser Seite begrenzt. Die jenseitigen Parkanlagen sind niedriger und offener und verrathen einen jüngeren Ursprung. Nach wenigen Schritten erblickten wir bereits, in einiger Entfernung, die Villa des Kronprinzen mit ihrem zierlich dorischen Prostyl und einer auf leichten Pfeilern fortgeführten Weinlaube; der Strahl eines Springbrunnens funkelte in der abendlichen Sonne. Ein Akaziengebüsch verdeckte auf einige Augenblicke das Bild, um uns beim Heraustreten durch ein andres, näher liegendes zu überraschen; wir glaubten uns durch einen Zauberschlag in ein südliches fröhlicheres Land versetzt; wo bei der Anordnung der Wohnungen so wenig jenes ängstliche Bedürfniss, wie

jene diktatorische Regel einer sogenannten Symmetrie bemerkbar wird, die uns gewöhnlich um alle Grazie und Anmuth bringen. Es ist die Wohnung des Gärtners, zwei Häuschen mit einem kleinen Thurm als Belvedere, mit Laubgängen umgeben und durch dieselben verbunden.

Zunächst traten wir in den Hofraum zwischen den beiden Gebäuden. Hier bildet sich eine erhöhte Laube, die von Säulen und einer mächtigen Herme in altattischem Styl getragen wird und mit antiken Vasen und Fragmenten antiker Architektur und Sculptur dekorirt ist: in der Umgebung von grünen Büschen und Blumen versteht man den Sinn der Antike besser als in kalten Museen. An der Rückwand der Laube, wo jetzt verschiedene Vasen stehen, soll ein Relief von Rauch in Terracotta, eine Bacchantin darstellend, angebracht werden, und zu dessen Seiten zwei Löwenköpfe, die aus ihren Mäulern rothen und weissen Wein ergiessen. Seitwärts springt ein Wasserstrahl in einen antiken, mit Centauren geschmückten Sarkophag, und aus diesem weiter in die Blumen; in der Mitte des Tisches, der in der Laube steht, ist ein Becken, mit beweglich murmelndem Wasser gefüllt, das ein lebendigeres, eigenthümlicheres Accompaniment der Conversation bilden dürfte, als die bei den Novellenschreiberinnen allgemein beliebte Theemaschine. Nach hinten, durch ein dichtes blühendes Hortensiengebüsch von der Laube getrennt, schliesst eine unbedeckte steinerne Treppe den Hof ab; sie führt erst nach dem Häuschen zur Linken und dann hinüber zu dem Belvedere; es war anmuthig zu sehen, wie die Treppe sich belebte und die Gestalten durch das Grün der Lauben hier und dort hervorblickten. Aus dem Thurm kommt man, über das flache Dach einer zierlichen Loge, in die oberen Zimmer des zweiten Gebäudes, die, für die eigne Benutzung des erhabenen Besitzers bestimmt, einfach, aber geschmackvoll dekorirt sind. Ein andres Treppchen führt von dem Thurm in einen zweiten grösseren Hof hinab, in dessen Mitte, von zierlichen Blumenbeeten umgeben, ein Wasserstrahl hoch emporsteigt. Ein von Pfeilern getragener Weingang führt hier von dem Belvedere zu einem kleinen Pavillon, dessen Portikus auf bezeichnende Weise aus viereckigen Pfeilern gebildet wird; im Innern des Pavillons ist die hintere Wand, in ihrer ganzen Ausdehnung, durch ein grosses, von Blechen gemaltes Bild des wundervoll gelegenen Tegernsee geschmückt. Dem Pavillon gegenüber zieht sich eine geräumige Arkade hin, die zur Aufnahme plastischer Werke bestimmt ist. Sie stösst an einen breiten, mit grünen und rothen Schlingpflanzen überwölbten Kanal, welcher sich seitwärts zu einem kleinen See erweitert; am Ufer des letzteren, in einer Nische, steht eine liebliche Bronzegruppe, ein Knabe, der auf einem Delphin reitet, nach Schinkels Zeichnung modellirt; der Delphin spritzt Wasserstrahlen in den See.

Wie die innere Einrichtung dieser Wohnungen ebenso behaglich wie anmuthig, das Zusammenfügen derselben und die Verbindung zwischen den einzelnen Theilen ebenso bequem, wie scheinbar rücksichtslos in Bezug auf äussere Erscheinung ist, so geben sie von allen Punkten aus, bald im Wasser sich spiegelnd, bald durch Gebüsch halb versteckt, das reizendste Bild, wie es der Pinsel eines in Italien gebildeten Landschafters nur erfinden kann. Es ist ein eigentlich plastisches Kunstwerk in grösserem Maassstabe, ein architektonisch-landschaftliches Idyll.

Mehrere Stunden waren unbemerkt unter dem Betrachten des Einzelnen, unter dem Aufsuchen der Ansichten und Durchsichten hingegangen. Wir mussten uns von diesem liebgewordenen Orte trennen, wenn wir noch

die Villa selbst kennen lernen wollten. Der Weg dahin führt an wechselnden Buschpartien vorbei, aus deren einer, geschmackvoll wie ein grosser Candelaber verziert, der hohe Schornstein der Dampfmaschine, welche die genannten Wasser treibt, hervorrägt. Die Villa selbst war ursprünglich eine einfache Privatwohnung; sie ist von Schinkel für den jetzigen Besitzer umgebaut. Der dorische Prostyl führt auf eine lange Terrasse, welche auf der andern Seite durch eine grosse halbkreisrunde, mit einem Zelt überspannte Bank geschlossen wird. An der nischenartigen Rückwand dieser Bank, deren beide vordere Ecken mit schönen Bronze-Statuen geschmückt sind, fanden wir einen jungen Maler, Herrn Rosenthal, bei der Ausführung eines bunten Frieses beschäftigt, einen Triumph der Amphitrite und Kämpfe von Seegöttheiten mit chimärischen Thieren vorstellend; die ersten Gruppen sind nach Schinkel's Zeichnungen, die folgenden aus Raphaels Arabesken zusammengestellt, der grösste Theil aber von Herrn Rosenthals Erfindung und so im Geist der beiden genannten Meister fortgeführt, dass es schwer halten dürfte, das Einzelne von einander zu scheiden. Das Hauptbindemittel der Farben besteht hier, um sie gegen die Einwirkungen des Wetters zu sichern, aus Wachs. Trefflich ist, vom Portikus aus betrachtet, der Effekt dieser farbigen Nische gegen den Garten und die Luft. Der Laubgang, welcher dieselbe mit der Villa verbindet, ruht auf leichten viereckigen Pfeilern; der Theil zunächst vor dem Gebäude, der bedeckt, aber zu den Seiten offen ist, bildet eine Art Vorhalle, die wie jene Nische auf's Zierlichste mit farbigen Arabesken bemalt ist. Hier insbesondere sieht man recht deutlich, wie Farbe und Malerei der Architektur nothwendig sind und wie letztere erst in dieser Verbindung ihre volle Wirkung ausübt. Uebersaus lieblich ist gerade hier der Contrast des strengeren stylisirten Ornamentes gegen die beweglichen Formen der Weinwand, welche sich noch auf der einen Seite dieser Vorhalle hinzieht. Eine Marmorstatue, die auf die Brüstung der letzteren gesetzt werden soll, wird vor diesem lebendig grünen Teppich den herrlichsten Effekt machen. In der Mitte der Terrasse erhebt sich ein Wasserstrahl zu mässiger Höhe, fällt dann in eine Schaale, aus der er in unzähligen feinen Strahlen niederströmt. An der Seite des Platzes, über blühenden Blumen, bilden sich blitzende Wasserglocken.

Die innere Einrichtung der Villa ist eben so edel und geschmackvoll, wie einfach und anspruchlos. Der nach der Terrasse zu sich öffnende Salon ist, den Fenstern gegenüber, mit zwei Nischen versehen, die mit scharlachrothen Teppichen behängt sind und schöne Marmorstatuen enthalten, die eine Wredow's Ganymed, die andere den David von Imhof. Bemerkenswerth ist das Treppenhaus, dessen weisse, mit leichten Arabesken geschmückte Wände, vermöge des blauen Lichtes, welches durch das blaugefärbte Fenster über der Thür hereinfällt und alles übrige Blau förmlich absorbiert, in eigenthümlich rosigem Schimmer erscheinen. Die Zimmer haben, durch ihre kleinen Dimensionen, etwas besonders Behagliches, ähnlich den antiken. Auf geschmackvolle Weise sind die Spiegel angebracht, von verhältnissmässig nicht bedeutender Grösse, mit einer schmalen Goldleiste eingefasst, und mit einem leichten, auf die Wand gemalten Ornament umgeben. Die Aussicht aus verschiedenen Zimmern wird durch den Blick auf das neue Palais zu einem schönen Bilde, und

überall hat die Einrichtung des umgebenden Parks etwas so anmuthig Einnehmendes, dass dieselbe zwar nicht grossartigere Gegenden ersetzen, sie aber wohl vergessen machen kann.

Wahrlich ich sage euch: Unter allen, die von Weibern geboren sind, ist nicht aufkommen, der grösser sei, denn Johannes der Täufer. (Matth. 11, 11) Guido Reni pinx. Friedrich Wagner del. et sculp. Carl Mayer impr. Nbg. Im Besitz des Nürnberger Vereins von Künstlern und Kunstfreunden.

(Museum 1834, No. 3.)

„Der Nürnberger Verein von Künstlern und Kunstfreunden hatte im April v. J. beschlossen, aus den Kassenüberschüssen der letzten Jahre und aus kleinen Extrabeiträgen der in Nürnberg wohnenden Mitglieder, versuchsweise eine Verloosung von Kunstgegenständen unter den Vereinsmitgliedern zu veranstalten und, im günstigen Falle, alle drei Jahre damit fortzufahren. Zu diesem Endzweck wurde auch die in der Ueberschrift genannte Kupferplatte gestochen, wovon jeder Theilnehmer an der Verloosung einen Abdruck *avant la lettre* bekam. Es sind jedoch nur 150 solcher Abdrücke gemacht worden. Die Platte selbst bleibt Eigenthum des Vereins, welcher indess Abdrücke davon in den Handel giebt. Die Steinische Buch- und Kunsthandlung in Nürnberg hat den Verlag des Kupferstiches übernommen, dessen Preis 3 fl., auf chines. Papier 4 fl. beträgt.“ —

Bei der nur geringen Theilnahme, welche der Kupferstich heutiges Tages findet, ist eine Erscheinung, wie die des vorliegenden Blattes, mit um so grösserem Beifall anzuerkennen. Dasselbe enthält, als Kniestück, eine Darstellung Johannes des Täufers; der Oberleib des Heiligen ist entblösst, die linke Hand auf die Brust gelegt, der rechte Arm auf ein Felsstück gestützt und ein hölzernes Kreuz haltend, das lockige Haupt nach oben gerichtet. Die Entfaltung der einzelnen Theile eines nackten, jugendlich kräftigen Körpers ist das zunächst Ansprechende dieser Composition; eine solche wiederzugeben und darin die Meisterschaft seiner Technik zu zeigen, war, wie es scheint, die Hauptabsicht des Kupferstechers. Letztere ist aufs Erfreulichste gelungen. Seine Strichlagen haben eine grosse Reinheit und Klarheit und sind mit vollkommener Sicherheit und Besonnenheit, bald sich hebend und wieder anschwellend, bald perspektivisch sich zusammenlegend, sich kreuzend und mit leisen Diagonalstrichen versehen, um die einzelnen Glieder geführt. Es ist in ihnen etwas von plastischer Kunst, indem die Schwingung fast jeder Linie eine Art Profil des Gliedes enthält; sie erleichtern das Verständniss der Form auf angenehme Weise und laden in anmuthigem Spiel zum Genuss derselben ein. Vornehmlich sind die Arme gelungen; hier lösen sich die Muskeln aufs Anschaulichste und sind zugleich durch die weichsten Uebergänge verbunden, welches Letztere am Bauch, an der Gegend der Rippen, nicht auf dieselbe Weise der Fall ist. Die Brust erscheint gegen das helle, etwas harte Licht der linken Hand zu dunkel, was indess möglicher Weise ein Mangel des Ori-

ginals, etwa durch Nachdunkeln oder Retouchen hervorgebracht, sein dürfte. Der Kopf ist nicht minder fleissig gearbeitet, leider jedoch wenig ansprechend; er enthält nur die bekannte flache Idealität des Guido Reni.

Ueberhaupt können wir nicht wohl umhin, unser Bedauern auszusprechen, dass der Kupferstecher gerade ein solches Gemälde zur Nachbildung wählte; denn wenn ihn auch die vollendete Formenbildung im Original anzog und zum Wettstreit aufforderte, so kann dies doch nicht den unangenehmen Eindruck aufheben, welchen der ausdruckslose Kopf und die pretiöse Stellung des Heiligen auf den unbefangenen Beschauer machen. Es kommt, so dünkt uns, bei einem Kunstwerke zuerst auf den Inhalt an und zum zweiten auf die Form.

Liebhavern und Sammlern indess kann dies im Uebrigen so höchst ausgezeichnete Blatt auf jeden Fall nur willkommen sein.

Künstlers Erdenwallen. Componirt und lithographirt von A. Menzel.
Herausgegeben von L. Sachse & Comp. Berlin, 1834.

(Museum 1834, No. 3.)

Mit diesem Heft, welches auf 6 Blättern in Folio 11 mit der Feder gezeichnete Darstellungen enthält, tritt vor dem grösseren Publikum, so viel uns bekannt, zum ersten Mal ein junger Künstler auf, dessen Talent als ein nicht gewöhnliches zu beachten ist und Bedeutendes für die Zukunft zu versprechen scheint. Eine gemüthliche Auffassung, eine anspruchlose, leis ironische Darstellung, eine gesunde, besonnene Technik ist das zunächst Eigenthümliche der vorliegenden Blätter. Sie stellen die Entwicklung eines Künstlers im Kampf gegen widerstrebende Verhältnisse dar. Ihr Inhalt ist in Kurzem, nach Angabe der Unterschriften, folgender: Keim. Der Knabe hat mit Kreide Figuren auf die Dielen gezeichnet und bekommt vom Vater, einem wohlgenährten Goldschmiedemeister, Schläge. — Trieb. Er ist Geselle bei einem Schuhmacher und zeichnet unter allerlei Handwerksgeräth, bei der Arbeitslampe, nach der Büste Blüchers. Ein überaus anmüthiges Bildchen, in jeder Beziehung gelungen und das Trefflichste des ganzen Heftes; es ist etwas so Glückliches in dieser einfachen Composition, es spricht sich ein so reines, liebenswürdiges Gemüth darin aus, und das Ganze ist mit so unverkennbarer Liebe gezeichnet, dass man nur ungerne weiter blättert. Sehr ungezwungen und doch auf wohl überlegte Weise ist das phantastische Schustergeräth umher geordnet; der schöne Knabe ist ganz bei seiner Arbeit, alles Andre um sich vergessend, und wir freuen uns mit ihm, dass die Uhr, welche hinten an der Wand, neben dem Ofen, hängt, eben erst die frühe fünfte Stunde geschlagen hat, dass er sein Glück also noch eine volle Stunde bis zum Anfang der Arbeit geniessen kann. — Zwang. Dieselbe Werkstatt, aber Vormittags um 10 Uhr; die Thür hinten, die zur Küche führt, ist geöffnet, und man sieht den Meister, wie er eine Masse bezeichneter Papiere auf den brennenden Heerd wirft, der Meisterin zur grossen Freude; vorn sitzt der arme Junge brütend am

Arbeitsstisch, von rohen Gesellen verhöhnt. — Freiheit! Hausdächer mit Schornsteinen, vom Monde beschienen. Aus dem Bodenfenster des vorderen, an dem eine Leiter lehnt, steigt unser Freund mit Bündel und Wanderstab hervor. — Schule. Das Glück hat ihn günstig geführt. Er befindet sich in der Zeichenklasse einer Kunstschule und studirt an dem Kopfe des Laokoon; es wird ihm sehr sauer, man sieht all seinen Mienen und Geberden das noch Unentwickelte an; doch liegt in seinem Gesichte Etwas, das seine künstlerische Ausbildung nicht bezweifeln lässt. Der Lehrer, mit einem Lehrergesicht *comme il faut*, muss ihn gründlich zurechtweisen. — Selbstkampf. Die Züge im Gesicht wollen sich entwickeln, aber freilich geschieht das nicht ohne Mühe und Noth. Er sitzt in seinem Bodenstübchen vor der Staffelei, verdrossen vor sich niederstarrend, die Hände krampfhaft ineinandergedrückt. Zornig verlässt ihn ein älterer Künstler, dessen Rath er kein Gehör geben kann. — Liebe. Es ist eine Kirche; ein zartes, etwas sentimentales junges Mädchen kniet vor dem Bilde einer Mater dolorosa, das Gebetbuch in der Hand; unser Freund, ein zierlicher Kurtka, steht staunend hinter ihr. — Luftschlösser. Sie und ihre alte Mutter leben vom Spinnen; er ist bei ihnen und hat den Arm um sie geschlungen, indem er ihr die schönsten Dinge vorschwatzt; seine Umarmung hat etwas Gezwungenes. — Wirklichkeit. Es ist wieder, wie auch im Vorigen, eine Dachwohnung. Durch die geöffnete Thür sieht man im Hinterstübchen die nunmehrige Frau, die mit ihren Kindern spielt; vorn sitzt er vor der Staffelei, mit verbissenem Ingrimme das Portrait einer Dame malend, die, sammt ihrem Begleiter, aus Göthes „Künstlers Erdenwallen“ genugsam bekannt ist; beide, besonders der Herr, sind vorzügliche Karikaturen. — Bis hieher sind wir den Lithographien mit Liebe gefolgt; wenn auch hin und wieder eine Figur etwas zu kurz gerathen, wenn auch die letzten Bilder nicht mehr mit dem sorglichen Fleiss ausgeführt waren, wie die ersten, so hatte sich doch in allen Compositionen eben so viel Laune wie Gemüth gezeigt, und überhaupt ein Ganzes, das eben so besonnen eingeleitet, wie fortgeführt war. Nun fehlt aber das Resultat aller bisherigen Bestrebungen, der eigentliche Licht- und Silberblick des Künstlerlebens. Das folgende Bild enthält sein Ende, das letzte, grössere den Nachruhm, — die vollständige Scene aus Göthes „Apotheose des Künstlers“, wie sein Bild in der Gemäldegallerie aufgestellt, von Fürst, Kennern und Künstlern bewundert und schwer bezahlt wird. Es fehlt die erste Scene des Göthe'schen Gedichtes, wo der Künstler in dem Genusse der eignen Begeisterung schwelgt; es fehlt, was ungleich höher ist, die Darstellung des Bewusstseins, durch die Kunst, wenn auch im engsten Kreise, erbaulich gewirkt zu haben. Dies Bewusstsein gerade bildet die wahre Kraft zum Widerstande gegen alle Leiden trübseliger Wirklichkeit, wenn auch der Körper unterliegt; es hält den wahrhaften Künstler in allen Drangsalen aufrecht, während nur der hochmüthige Handwerker, der nicht zur Kunst berufen war, erliegen kann; es ist mehr als jener eitle „Nachruhm.“ Denn für die Bildergallerie malt schwerlich der ächte Künstler; sein Werk soll lebendig ins Leben greifen.

Abgesehen also von dem mangelnden, oder, wie er vorliegt, unangenehmen Schlusse, gehört das Werk unter die erfreulichsten Erscheinungen der Art; es ist dem Künstler alle Aufmunterung zu wünschen, damit er auf dem eingeschlagenen Wege fortfahren und sein schönes und eigenthümliches Talent immer freier ausbilden möge, um so mehr, als er sich,

was die Technik der Federzeichnung auf Stein anbetrifft, bereits vollkommen gewandt und ein löbliches Verständniss der Form zeigt. Wir rathen ihm für etwanige künftige Bilderreihen, solche in Bezug auf vorhandene Dichtungen zu entwerfen, und möchten ihm unter letzteren etwa den „Peter Schlemihl“ von A. v. Chamisso (zu dem der Engländer Cruikshank zwar bereits Zeichnungen geliefert), vornehmlich aber den „Taugenichts“ von J. v. Eichendorff vorschlagen. Die ersten Blätter des vorliegenden Heftes sind, was die darin ausgesprochene Gemüthlichkeit betrifft, vollkommen dem Ton der letztgenannten unvergleichlichen Novelle entsprechend.

Der Krieger mit seinem Kinde. Gemalt von Hildebrand, lithogr. von Wildt. Gedr. im Lith. Inst. v. L. Sachse & Comp. durch Berndt.

(Museum 1834, No. 3.)

Das Bild von Hildebrand, ein rüstiger ritterlicher Krieger, der am Fenster seines engen Stübchens sitzend, seinen Knaben auf dem Schooss hat und mit ihm scherzt, gehört durch Idee und Ausführung zu den aller-trefflichsten Meisterwerken der neuern Zeit. Dieser Gegensatz der still gemüthlichen Freude des Vaters gegen das wilde, glänzende Reiterleben, oder vielmehr die Verbindung beider, bildet einen so tief-sittlichen Inhalt, die Auffassung desselben ist so rein und heiter, die Darstellung so reizend, die Technik so durchaus meisterhaft, dass es weiter nicht befremden darf, wenn das Bild ein allgemeiner Lieblingsgegenstand des Publikums geworden ist. Es war daher ein vielfach geäussertes Wunsch des letzteren, dass dasselbe durch eine genügende Lithographie dem täglichen Genuss zugänglich gemacht werden möchte. Diesen Wunsch erfüllt die vorliegende Lithographie, welche sich den besseren Arbeiten der Art vortheilhaft anschliesst. Die Zeichnung zeugt von einem guten Verständniss des Originals und giebt dessen Eigenthümlichkeiten mit Sorgfalt wieder; die Arbeit ist sauber und geschickt, weich in den zarteren Partien des Bildes (besonders den nackten Theilen des Knaben), kräftig und entschieden in den andern; das Ganze hat Farbe und vornehmlich eine glückliche Harmonie der verschiedenen Töne. Nur die etwas ängstliche Zeichnung der Locken, sowohl am Kopf des Knaben, als an dem des Vaters, scheint uns störend. Der Druck ist ausgezeichnet und entspricht den Anforderungen, zu denen die jüngsten Leistungen der Sachse'schen Steindruckerei uns berechtigt haben.

Die Herausgabe dieser Lithographie ist um so erfreulicher, als sie gleichzeitig mit einer andern, die nach einer von Hrn. Grünler aus der Erinnerung gemalten Kopie des Hildebrand'schen Bildes angefertigt und von Hrn. G. E. Müller verlegt ist, erschien und deren üble Wirkung aufgehoben hat. Die letztere giebt den aus derselben Fabrik hervorgegangenen Lithographien der „gefangenen Juden“ nach Bendemann und des „trauernden Königspaares“ nach Lessing nichts nach, übertrifft vielmehr noch diese Meisterwerke einer gemeinen und abgeschmackten Auffassung.

Ex hoc beatam me dicent omnes generationes. (Luc. I. 48.) Marienbild aus der Anbetung der heil. drei Könige, Frescogemälde in der Allerheiligen-Kapelle in München, von H. Hess, Professor. Gest. von H. Merz in München. Gedr. von H. Felsing in Darmstadt.

(Museum 1834, No. 6.)

Es ist in neuerer Zeit wohl manchmal Klage darüber geführt und es ist auch manch ein spottendes Wort laut geworden, wenn Künstler, von den Wundern des wiedererweckten Mittelalters berauscht, sich diesem übermächtigen Eindruck willig hingaben und in ihren Werken die Formen und Typen jener Zeit nachzubilden suchten. Der Erfolg hat freilich Klage und Spott zumeist gerechtfertigt; jedoch nur, insofern er die subjektive Schwäche jener Künstler herausstellte, die entweder am Mittelalter gerades Weges zu Grunde gegangen sind oder, aus Furcht vor Letzterem, sich auf ein Gebiet geflüchtet haben, wo sie vielleicht durch Nachahmung brillanter Aeusserlichkeit die Menge bestachen, das Wesen indess so wenig wie dort zu erfassen im Stande waren.

Heinrich Hess gehört nicht zu jenen Künstlern. Denn wenn es immerhin Gestalten des Mittelalters sind, die er in seinen Bildern hervorgehoben, so ist er doch der Meister, welcher diese Formen in seiner Gewalt hat und nicht, umgekehrt, von ihnen beherrscht wird. Zu solcher Meisterschaft ist aber ein reiner Sinn und ein ernster Wille nöthig, was in den Werken Jener vermisst wird, die statt dessen nur ein blödes Umhertappen und nur eine prahlerische Eitelkeit kund geben.

Es sind wundersame Schätze, die Heinrich Hess aus den Tiefen des Mittelalters emporhebt. Ich kenne die Gestalten jener Zeit gar wohl; ich habe oft in den dunklen Krypten halbverlorenene Wandgemälde oder in Bibliotheken die Miniaturen verknitterter Pergamente nachgezeichnet; aber das Starre, Mumienhafte konnte meine Phantasie diesen Gestalten nicht entnehmen und es schien mir ein trüber Druck auf jener ganzen, sonst doch so reichen Zeit zu lasten. Erst als ich in die Allerheiligen-Kapelle zu München trat, und in den Fresken und Cartons von Hess die Urbilder jener Formen sah, schloss sich mir ihr inneres Wesen deutlicher auf; Hess hat ihnen eine lebendige Seele einzuhauchen gewusst.

Das aber ist allerdings eine andre Frage, ob diese Erneuerung des Mittelalters nun auch wahrhaft im Geist und Bedürfniss unserer Zeit sei, ob daraus sich ein gemeinsam gültiger Kunststyl für letztere entwickeln könne? Dies, glaube ich, müssen wir mit Nein beantworten. Es sind uns nicht — weder darin, noch überhaupt — künstlerische Typen aus der christlichen Urzeit überliefert; und wie das vierte und fünfte Jahrhundert die heiligen Gegenstände vollkommen ideal behandelten, wie das Mittelalter, nach vernichtenden Völkerstürmen, mühsam nach einer festen Gestaltung des Gedankens rang, wie die grossen Reformatoren des Cinquecento den Gedanken von dem hemmenden Gewicht archaischer Typen befreiten, so sind auch wir nur auf die Stimme in unsrer eigenen Brust angewiesen. Das Mittelalter aber ist ein Andres als unsere Zeit.

Das vorliegende Blatt stellt die heilige Jungfrau dar, auf alterthümlichem thronartigem Sessel sitzend, und das Christuskind auf ihrem Schoosse.

Sie ist in dem früher gebräuchlichen Matronencostüm, einem langen Untergewande und einem weiten Mantel, letzterer nach Art einer priesterlichen Casula, wie es das Mittelalter liebt, um den Oberleib geschlagen, das Haupt mit einem Schleier bedeckt. Das Christuskind ist nackt; es sitzt auf einem Kissen, dem Beschauer gerade zugewandt, und erhebt die Rechte zum Segen. Zwei Engel halten einen Teppich hinter der heil. Jungfrau und schauen zu dessen beiden Seiten hervor. Das Ganze macht, in seiner vollkommenen Ruhe und Leidenschaftslosigkeit, in den einfach grossartigen Linien des Faltenwurfes, einen hochernsten und feierlichen Eindruck. Doch ist auch dies, wie gesagt, ein Werk, welches wesentlich als nur dem Mittelalter angehörig betrachtet werden muss; es liegt eine gewisse mönchische Apathie in allen diesen Gesichtern, die zu unsrer lebendigeren Ansicht des Lebens — wie wir es doch sämmtlich meinen und fühlen — nicht passen will.

Die Arbeit des Kupferstechers ist im Wesentlichen nur erfreulich und als eine wahrhaft deutsche, entfernt von allem affectirten Glanz und Flimmer, zu bezeichnen. Es sind einfache Striche, in gleichen Stärken und Abständen neben einandergelegt und der besonderen Lage der einzelnen Theile wohl angemessen; die verschiedenen Localtöne, durch ein grösseres oder geringeres Zusammentreten zweckmässig bezeichnend; in den Schatten verstärkt und mit, meist einfachen, Kreuzstrichen versehen. Nur ist zu bemerken, dass an einzelnen Lichtstellen der Gewandung die zu wünschende vollkommene Gleichmässigkeit der Striche fehlt. In den Fleischpartieen lösen sich, nach den lichtereren Stellen zu, die Striche von einander und gehen, um eine grössere Weichheit und zartere Modellirung hervorzubringen, in längliche gestossene Punkte über. Dies leichtere Mittel aber, das, wie es scheint, nur mit grosser Behutsamkeit anzuwenden ist, hat den Kupferstecher an einigen Stellen verführt, die Punkte zu sehr und ausser dem genauen Gesetz der Strichlagen zu häufen, wodurch an mehreren halbdunklen Stellen, statt der klaren Schatten einfacher oder doppelter Strichlagen, ein verwischtes Grau hervorgebracht ist. Noch unangenehmer wirkt es, wo diese Punkte gewissermaassen als Aushülfe und Retouche zwischen den Strichen angewandt sind.

Doch betreffen diese Ausstellungen nur einzelne kleinere Partieen; im Wesentlichsten ist das Blatt mit grosser Sorgfalt, mit Geist und Sinn gearbeitet und Liebhabern sehr zu empfehlen.

Der lange Markt in Danzig. Gemalt von Dominic Quaglio.
Lithographirt von J. Bergmann. Gedruckt im lith. Inst. v. L. Sachse
& Comp. durch Berndt. Verlag von L. Sachse & Comp. in Berlin.

(Museum 1834, No. 8.)

Das vorliegende Blatt enthält einen Blick in das interessante Innere einer ehemals mächtig blühenden norddeutschen Stadt. Hohe und schmale Giebelhäuser im Styl des siebzehnten Jahrhunderts, meist nur zwei Fen-

ster breit, mit Treppen und Terrassen vor den Thüren, umgeben den Markt. Auf der einen Seite desselben ist der berühmte Artushof (die Börse), mit hohen und weiten gothischen Fenstern, dazu sich die korinthischen Pilaster des Obergeschosses und die ägyptischen Obeliskten auf den Giebeldecken seltsam ausnehmen. Nicht weit davon ist das Rathhaus in gothischem Styl, mit seinem himmelhohen Thurme, der alle Kirchthürme der Stadt überragt und dem Schiffer schon von Weitem die stolze Hansestadt ankündigen musste. Die Lust am Thurbau, welche dem Mittelalter so charakteristisch eigen ist, hat sich heutiges Tages sehr verloren; wir haben jetzt überhaupt keinen rechten Humor in der Baukunst, wir verstehen nicht einmal mehr das Geheimniss, ordentliche, lebendig emporstrebende Thürme aufzurichten. Der Thurm des Danziger Rathhauses erhebt sich aus der Mitte des Gebäudes auf schmaler Grundfläche; aber an seinen vier Ecken springen Erker hervor, die, durch herumlaufende Gesims-Bänder an die Masse des Thurmes fest gebunden, dem Ganzen eine grössere Sicherheit zu geben scheinen. Sie schliessen in leichten Spitzen; zwischen ihnen schiesst in mehreren Knoten die Spitze des Hauptthurmes empor. Eigenthümlich ist ausserdem besonders die Verkleidung von dem Giebel des unteren Gebäudes, welche ebenfalls durch Erker an den Seiten fest gehalten wird. Neben dem Rathhause sieht man eine Strasse entlang, und vor dem Gebäude steht ein lustiger Springbrunn mit einem Neptun und andern heidnischen Figuren; der Markt ist von vielfachen Gruppen Volkes, von Kindern, Bauern, Juden, Kaufleuten, Soldaten u. s. w. belebt. Die Composition des Ganzen, ebenso wie die Ausführung der Einzelheiten ist ansprechend, und von guter Wirkung. Auch die Arbeit des Lithographen ist erfreulich: namentlich sind bei dem wohlgelungenen Bestreben, ein malerisch zusammengehaltenes Ganze zu liefern, die Eigenthümlichkeiten der Architektur mit grosser Schärfe und Deutlichkeit wiedergegeben.

Capriccio.

(Museum, 1834, No. 9.)

Unter dem Titel von Neujahrswünschen sind bei E. H. Schröder in Berlin einige humoristische Skizzen von Adolph Schrödter in Düsseldorf (von A. Menzel mit der Feder auf Stein gezeichnet) erschienen, ein grösseres Blatt: „das entfliehende Jahr,“ und zwei kleinere: „die zerbrochene Flasche“ und „die gewiegten Flaschen.“ Schrödter's eigenthümliche Weise, die fabelhaftesten, lächerlichsten Dinge von den fabelhaftesten Gesellen mit vollkommenem Ernst, mit gänzlicher Hingebung unternehmen zu lassen und dem dargestellten Gegenstande den Stempel eines strengen, erhabenen Styles aufzudrücken, ist zu bekannt und geschätzt, als dass es noch einer besondern Auseinandersetzung oder Empfehlung bedürfte. Diese vollkommene Meisterschaft in der Komödie der bildenden Kunst (im klassischen Sinne des Wortes) hat vor ihm noch Keiner in gleichem Maasse erreicht; nur einzelnes dahin Gehörige findet

sich bei Jacques Callot und bei dem jüngeren Teniers. Unter den genannten Skizzen sind es vornehmlich die beiden letztgenannten, welche uns durch einen allgemeineren Inhalt anziehen. Die „zerbrochene Flasche“ stellt einen Philosophen dar, der in den Boden einer solchen hineinschaut; es scheint zwischen dem kegelartig aufsteigenden Boden der Flasche und zwischen seiner tiefgeneigten Nase eine Art magnetischer Anziehungskraft, ein gewisses verwandtschaftliches Verhältniss statt zu finden. Es ist eine seltsame Karikatur; seine sehr nachdenkliche Stellung, seine unverwandte Aufmerksamkeit, die freudige Aufklärung in seinem Gesicht zeigen es an, dass ihm jetzt die vielgesuchte Wissenschaft von dem Grunde des Weines gekommen; die Wünsche seines Daseins sind erfüllt. Das andre Blatt, „die gewiegten Flaschen,“ enthält die Freuden eines glücklichen Vaters, der neben einer Wiege kauert und in derselben zwei kleine Fläschchen sanft schaukelt; die stille Glückseligkeit in seinem Gesichte, die Freude an den lieben Kleinen, das Träumen in eine ferne Zukunft, da ihm seine Sorge von den Pfleglingen vergolten werden wird, sind unübertrefflich dargestellt. Den Skizzen sind Reime beigefügt, welche das Gesagte auf ihre Weise andeuten.

Berliner Werkstätten.

(Museum 1834, Nr. 11. f.)

.... Vor dem Thor im Grünen, auf dem Carlsbade, in der Nähe von dem phantastisch mittelalterlichen Hause des Prof. W. Stier, liegt die Wohnung des Prof. Begas, ebenso anmuthig künstlerisch im Inneren ausgestattet, wie nach aussen mit fröhlichen Aussichten; ein trefflichst angelegtes geräumiges Atelier erregt das Interesse aller Künstler. Hier sahen wir, seiner Vollendung fast nahe, ein Gemälde, die Aussetzung Mosis vorstellend. Es ist ein reizend heimlicher Uferplatz; die Mutter hat, wie es scheint, dem Kinde eben zum letzten Mal die Brust gereicht und ist im Begriff, dasselbe in den Korb zu legen, indem sie es noch einmal schmerzvoll anblickt; die ältere Schwester des Knaben, ein Mädchen von etwa zehn Jahren, hört Geräusch und will die Mutter zur Eile antreiben; oben, über den grünen Berghang, sieht man die Prinzessin mit der Schaar ihrer scherzenden Begleiterinnen herniederwandeln. Ueber die anmuthvolle, sinnige Composition, über die Meisterschaft der Technik, vornehmlich in der Farbe, möge das Publikum inskünftige selbst urtheilen. Das Bild ist zwar für den rheinisch-westphälischen Kunstverein gearbeitet; doch hoffen wir bei der anerkannt edlen, seltenen Liberalität dieses Vereines zuversichtlich, dasselbe als eine Zierde unserer grossen Herbst-Ausstellung wiederzusehen. Ausserdem sahen wir in Begas' Atelier bereits eine Leinwand von bedeutenden Dimensionen aufgespannt, welche demnächst durch eine grossartige Composition, Kaiser Heinrich IV., als Büsser im Burghofe von Canossa, ausgefüllt werden wird. Das Skizzenbuch des Meisters ist ausserdem reich an interessanten Compositionen; es enthält

u. a. den Zug Heinrichs IV. über die Alpen; eine Lorelei, die tief sinnige Sirene des Mittelalters, welche Begas für den hiesigen Kunstverein ausführen wird; einen Friedrich Barbarossa, wie er, laut der Sage, noch heute schlafend in einer Höhle des Kyffhäuser sitzt und sein Bart durch den Marmortisch gewachsen ist; biblische Scenen, u. a. m.

Das grosse Bild von Hensel, Christus vor Pilatus, welches den Künstler bereits seit Jahren beschäftigt, wird ebenfalls zur diesjährigen Ausstellung vollendet werden. Es ist eine sehr reiche, durchdachte Composition. Zur Linken sitzt Pilatus mit Lictoren, Römerpriestern und Abgesandten tributpflichtiger Völker; vor ihm steht Christus, von einem Haufen jüdischer Schriftgelehrten umgeben, welche in wilder Hast den Tod des Heilandes fordern; hinter dieser Gruppe kommt der Zug des Hohenpriesters Caiphas, der von Knaben auf einem Palankin getragen wird und sein Gewand zerreisst; auf der rechten Seite ist ein Thurm, aus dessen Fenstergitter Barrabas schaut, eine römische Wache vor der Thür. Weiber drängen hier im Vordergrunde heran, das Blut des Erlösers auf ihre Kinder herniederrufend, und nur Eine wendet sich mitleidsvoll mit ihrem Knaben. Auf der anderen Seite sitzt, in tiefster Bekümmerniss, der treue Zeuge Johannes. Es ist dies vielleicht das grösste Staffeleibild, welches bisher in Berlin gemalt worden, — die Gruppen des Mittelgrundes, des Pilatus und Christus, sind in Lebensgrösse, die des Vordergrundes also bedeutend colossal, — und schon in dieser Beziehung, da es der Künstler ohne Bestellung malt, ein sehr ehrenwerthes Unternehmen. Das Ganze ordnet sich klar und verständlich, die Figuren sind edel gezeichnet, einzelne Köpfe der Juden bereits vollendet und voll des bewegtesten, eigenthümlichsten Lebens. Ausser den Köpfen hat der Künstler besonders auch den Bewegungen der Hände eine bedeutsame, vielfach verstärkende und bestimmende Sprache zu geben gewusst. Möge ein gutes Geschick dies Bild an einen würdigen, räumlich entsprechenden Ort führen, wo es als Ganzes, sowie in seinen Theilen, wirken und genossen werden kann!

Im Auftrage des Königes ist durch den Verein zweier Talente, des Blumenmalers Völcker d. V. und des Historienmalers von Klöber, ein eigenthümliches Werk entstanden: Pausias und sein Blumenmädchen. In der Mitte des Bildes, in leicht griechischem Gewande, fast lebensgross, sitzt das Mädchen; die Blumen zum Strauss zusammenfügend, die ihr von dem Geliebten, der zu ihren Füssen sitzt und zu ihr emporschaut, hingereicht werden. Vorn sind Blumen in reichster Pracht vor das Paar hingeschüttet, zur Seite blühen sie in voller Masse hervor und hinten im Halbschatten, auf einer Brüstung erhöht, steht ebenfalls eine Vase mit Blumen. Ein Weingang auf leichten Pfeilern führt in die Landschaft hinaus. Das sorgliche Entgegenkommen beider Künstler, das gemeinschaftliche Arbeiten auf Einen Zweck macht nur eine erfreuliche Wirkung, und wenn die Blumen, namentlich im Vordergrunde, durch den Glanz der Farbe vorzuherrschen scheinen, so siegen wiederum die Figuren durch das Gewicht und die Ruhe der grösseren Massen. — Ausserdem sahen wir in v. Klöber's Atelier eine anmuthige Composition, eine Scene aus der Jugend des Bacchus, die er für den hiesigen Verein zu malen angefangen hat. Sodann eine höchst grandiose Skizze: Christus auf dem Gipfel eines öden Berges, welcher den Versucher von sich gehen heisst und dem die Engel dienen. Sehr einfach und würdig ist die Figur des Erlösers, indem er mit der Linken den Versucher abwehrt und mit der Rechten empor weist; dieser,

ein Engel der Finsterniss, schleicht auf der einen Seite entsetzt den Berg-
hang hinab; auf der anderen schweben drei Engel des Himmels heran.
Zwischen die Figuren hindurch blickt man auf eine reiche Stadt und eine
weite Landschaft nieder. Wir wünschen dem Künstler, dass ihm der
Auftrag zu Theil werden möge, diese Composition in entsprechenden
grossen Maassen und für einen kirchlichen Zweck — es kann kaum ein
bedeutsameres Altarbild geben — auszuführen

Die königl. Porzellan-Manufaktur verdankt der energischen und
umsichtigen Leitung des dermaligen Direktors, Herrn Geh. Oberbergraths
Frick, die neue Blüthe, zu welcher sich dieses Institut in kurzer Zeit
aufgeschwungen. Durch liberale Zuziehung künstlerischer Talente werden
die Porzellanmalereien in verschiedenem Genre, wie sie früher zum Theil
minder kultivirt waren, mit künstlerischer Vollendung geliefert. Bei einem
Besuch, den wir kürzlich diesem Institut abstatteten, waren es, im histo-
rischen Fach, vornehmlich Arbeiten des Herrn von Klöber, welche wir
mit Geschick und Glück auf das Porzellan übergetragen sahen; in der
Ornamentik, einem für dieses dekorirende Fach sehr wichtigen Gegen-
stände, werden vornehmlich Muster des Herrn C. Bötticher, welcher sich
vor Anderen durch geistreiche Stylisirung der Pflanzen in Form und Farbe
auszeichnet, angewandt. Bereits vollendet sahen wir einen Tisch, dessen
Porzellanplatte durch Medaillons nach v. Klöber geschmückt war, in der
Mitte eine Victoria, im Kreise umher sechs Medaillons mit Amazonen-
kämpfen; das Ganze durch anmuthig gebildete Ornamente von Bötticher
verbunden und in trefflicher Harmonie, eine der ausgezeichnetsten Arbeiten,
welche wir bisher in dieser Art gesehen. Eine andre Tischplatte enthielt
in der Mitte einen Helios mit weissem Viergespann nach v. Klöber, leben-
dig aus dem blauen Grunde des Medaillons hervorspringend, umher ein
reiches Frucht- und Blumengewinde nach Völcker, beides aufs Treff-
lichste erfunden und ausgeführt und das dem Raume nach kleinere Mittel-
bild gleichwohl, durch die Energie der Farbe, glücklich über die volle
Umschliessung vorherrschend. Eine noch in der Arbeit begriffene Vase
wird in Kurzem ein sehr vollendetes Kunstwerk dieser Gattung darstellen.
Sie enthält, um die mittlere Hauptmasse sich umherziehend, ein neapoli-
tanisches Winzerfest nach v. Klöber's Composition. Hier sieht man das
fröhliche Geschäft der Weinlese, das von Gesang, Tanz und Volksspielen
begleitet wird und Anlass zu den anmuthigsten Gruppen giebt; dann zeigt
sich eine fürstliche Herrschaft, welche sich an Musik ergötzt und von
zierlichen Pagen bedient wird; Pfauen und andere Thiere wandeln da-
zwischen umher; von der Brüstung sieht man in die schöne Landschaft
und über das stille Meer hinaus; auf der einen Seite ist Sonnenuntergang,
auf der anderen steigt der Mond am Horizonte empor. Das Ganze bewegt
sich unter einer Laube, deren leichtgeschnittene Säulchen dasselbe in ver-
schiedene Gruppen theilen. Die Anwendung dieser leichten Architektur
ist es besonders, was uns, nächst der heitern Composition, angesprochen
hat; durch dieselbe nemlich wird überall die feste Linie des Vasenkör-
pers bezeichnet, was, bei der cylinderartigen Form des letzteren, dem Auge
eine angenehme Befriedigung gewährt. Wir glauben, dass eine solche
Einrichtung vielfach nachahmungswerth sein dürfte und Stoff zu den an-
muthigsten Erfindungen geben könnte; wir würden für solche Darstellungen
vornehmlich romantische oder orientalische Stoffe empfehlen, z. B. etwa
ein maurisches Hoffest mit der zierlichen Ausbildung maurischer Archi-

tektur und mit der heiteren Farbenpracht und edlen Lebenssitte, welche jener glücklichen Periode einwohnt. Die Composition der Ornamente des Unter- und Aufsatzes der genannten Vase ist von W. Stier. Im Fache der Landschaftsmalerei entwickelt sich auf gleiche Weise, durch die thätige Fürsorge des Direktors, ein mehr künstlerisches Leben; auch hier bestrebt man sich, tüchtige Vorbilder mit Geist wiederzugeben; ein glücklicher Erfolg krönt zumeist ein solches Bestreben. Wir sahen namentlich einige italienische Ansichten nach Ahlborn, welche als wohlgelungene Copien bezeichnet werden müssen. Heimische Gegenden, namentlich aus der schönen Umgebung von Potsdam, fanden wir nicht minder glücklich dargestellt. In der Darstellung architektonischer Prospekte wird, den mannigfachen Anforderungen hoher Käufer zu genügen, sehr thätig fortgeföhren und auch hier zeigt sich die erfreuliche Auswahl meisterhafter Vorbilder; so sahen wir, auf einer noch in der Arbeit begriffenen Vase die beiden Schlosshöfe nach Gärtner, deren Originale dem Publikum von einer der letzten grossen Ausstellungen her in gutem Gedächtniss sind. Doch können wir uns nicht bergen, dass die zumeist übliche Vasenform (mit geschwungenem, bauchigem Profil des Körpers) für Darstellungen der Art minder günstig ist, indem dadurch eine dem Auge wehethuende Verschiebung der Linien veranlasst wird. Im Fache der Blumenmalerei endlich bewährt die Porzellan-Manufaktur ihren anerkannten Ruhm, welchen sie der langjährigen Leitung des Professor Völcker verdankt. Durch Völcker's Bemühungen hat sich hier eine solide Schule für dieses Fach gebildet, welche selbst in der Verzierung kleinerer Geschirre Ausgezeichnetes leistet. Nur auf solche Weise ist es möglich, treffliche Arbeiten für verhältnissmässig geringen Preis zu liefern.

In Völcker's Atelier, welches sich in demselben Lokal der Porzellan-Manufaktur befindet, sahen wir, seiner Vollendung nahe, ein grosses Oelgemälde, das der Künstler im Auftrage des Königsberger Kunstvereins, und zwar für die öffentliche Gemälde-Gallerie zu Königsberg, malt. Es stellt in einer Nische eine antike Vase dar, in welcher ein voller Georginenstrauss befindlich; vorn, vor dem Postament der Vase, liegen Früchte verschiedener Art, in reicher Unordnung übereinander hingeschüttet. Naturwahrheit im Einzelnen, Harmonie des Ganzen in der Anordnung, sowie in der Farbe, vornehmlich in den verschiedenfarbigen Georginen, sind die wesentlichen Vorzüge dieses Bildes. Es ist rühmlich zu erwähnen, dass der Königsberger Verein in Bezug auf die öffentliche Gallerie, welche für möglichst vielseitige Kunstbildung und Genuss eingerichtet wird, für die verschiedenen Fächer der Malerei gleichmässig Sorge zu tragen scheint.

Ornamentenbuch zum praktischen Gebrauche für Architekten, Decorations- und Stubenmaler, Tapetenfabrikanten u. s. w. von C. Bötticher. 1te Lieferung (aus 6 Blättern in farbigem Steindruck bestehend) Berlin, 1834. Verlag von George Gropius.

(Museum 1834, No. 12.)

Vorliegendes Werk kommt einem dringenden Bedürfniss auf das Erfreulichste entgegen, da es bisher gänzlich an Musterbildern der Art für die im Titel genannten Künstler und Handwerker fehlte. Herr C. Bötticher hat sein ausgezeichnetes und zur Meisterschaft durchgebildetes Talent bereits früher durch eine grosse Anzahl trefflicher Stickmuster, die sich besonders durch Stylisirung der Formen und feine Zusammenstellung der Farben auszeichneten, bethätigt. Die Brauchbarkeit des Ornamentenbuches erweist sich schon im ersten Heft durch die ebenso unmittelbare wie vielseitige Anwendbarkeit desselben, für Verzierung fortlaufender Streifen, für geschlossene Flächen, für architektonische Gliederungen, für Mosaiken, Tapeten u. s. w. Die Zeichnung bewegt sich überall in sehr reinen und geschmackvollen Linien, die schweren Theile stehen zu den leichter sich durchschlingenden im glücklichsten Verhältniss, die Stylisirung der Pflanzenformen ist ebenso bestimmt, wie durchaus ungezwungen; alle Blätter endlich sind in verschiedenfarbigem Druck gegeben, und hier besonders ist die vollkommenste Harmonie in der Zusammenstellung der Farben zu rühmen. Die Verlagshandlung hat dafür gesorgt, dass schon durch eine würdige Ausstattung der Werth des Werkes auf erwünschte Weise bezeugt werde. Das Ornamentenbuch wird sich, unter diesen Umständen, eines ungetheilten Beifalls von Seiten der genannten Künstler und Handwerker zu erfreuen haben, so dass gewiss eine schnelle Folge bedeutender Lieferungen zu erwarten steht und das Talent des Herrn Bötticher somit einen erfreulichen Einfluss auf die weitere Bildung des Geschmacks in den dekorativen Künsten ausüben wird.

U m r i s s e.

(Museum 1834, No. 13.)

John Flaxman's Umriss- zu Dante Alighieri's Göttlicher Komödie. Zweite Lieferung: Fegefeuer. — Karlsruhe, Kunstverlag, W. Creuzbauer.

Diese jüngst erschienene zweite Lieferung, die in ihrer Ausstattung der ersten auf keine Weise nachsteht, veranlasst uns aufs Neue zu der Bemerkung, wie sehr Flaxman die eigenthümliche Weise der Umriss-Composition versteht, wie er klug die Phantasie des Beschauers nur erweckt, damit dieser die nur angedeuteten Gebilde selbst vollende, und wie

er gleichwohl ein geschlossenes, in sich vollendetes Ganze, nicht eine Skizze für etwanige weitere Ausführung, giebt. Diese seine Meisterschaft fällt um so mehr in die Augen, wenn man seine Werke mit andern Bestrebungen unsrer Zeit vergleicht. Dahin rechnen wir z. B. die

Galerie zu Shakspeare's dramatischen Werken. In Umrissen, erfunden und gestochen von Moritz Retzsch. Zweite Lieferung. Macbeth, XIII Blätter. Mit C. A. Böttiger's Andeutungen und den scenischen Stellen des Textes. Herausgegeben von Ernst Fleischer. Leipzig und London. 1833.

Allerdings ist hier vielfach Bedeutendes und Eigenthümliches enthalten, vornehmlich in den mehr phantastischen Scenen. So sind gleich auf dem zweiten Blatt die drei Hexen, wie sie über die schottische Haide hinschweifen, grandios, und, in dem ernsten altflorentinischen Faltenwurf ihrer Gewänder, in genügend tragischem Pathos gehalten; so sind in der Mordscene die nebelhaften Geister, welche den Macbeth und die schlafenden Hüter umschweifen und lautlos wehklagen, äusserst glücklich verkörpert; so ist ferner, die tolle Scene in der Hexenhöhle, besonders der still hindurchschreitende Zug der Könige, sehr wirksam dargestellt. Andres aber genügt uns weniger, vornehmlich durch den, bei Gelegenheit der Umrisse zu Schiller's Glocke von uns schon gerügten Umstand, dass Retzsch sich nur selten und nur zufälliger Weise an die strengen Bedingungen der Composition in blossen Umrissen bindet, wodurch eben Flaxman so glücklich wirkt. Mancherlei Manierirtes im Einzelnen können wir ebenfalls nicht billigen, überhaupt nicht in den ungemessenen Enthusiasmus einstimmen, welchen, laut dem Vorworte, die Engländer für unsern Künstler hegen und welchen wir jüngst in einem deutschen artistischen Blatte wiederholt fanden, darin Retzsch geradezu neben Shakspeare gesetzt ward. Den gelehrten Erläuterungen von Hofrath Böttiger genügt der Name ihres berühmten Verfassers zur Empfehlung.

Derselbe Vorwurf: unvollendete Skizzen zu Gemälden statt selbstgenügender Umrissdarstellungen gegeben zu haben, trifft auch das Werk eines andern Künstlers, welches uns eben vorliegt:

Ruhl's outlines to Shakspeare. Othello. Thirteen plates. Frankfurt o. M. published by Frederick Wilmans magazine of arts and literature. 1832.

Auch hier schliessen sich Seiten-, Mittel- und Hintergründe an die Handlung der einzelnen Scenen an, indem sie eine weitere Erläuterung derselben bilden sollen, aber nur dazu dienen, die für die geringen Mittel des Umrisses nicht immer genügend klar und plan entfalteten Gruppen noch mehr zu verwirren. Dazu kommt noch, dass der Künstler, im Einzelnen vielleicht durch das spanische Kostüm der Zeit verführt, wenig für eine stylisirende Zeichnung, wie sie der Umriss nicht minder verlangt, sorgte. Doch finden wir ausserdem weniger Manier als bei Retzsch und einzelne glückliche, selbst grossartige Compositionen. Als Krone von diesen nennen wir die Ermordung der Desdemona, welche eben so einfach als im höchsten tragischen Pathos erfunden und gezeichnet ist.

Englischer Kupferstich.

(Museum 1834, No. 15.)

Das eigentlich poetische Element in der englischen Kunst wiederholt sich am Entschiedensten in ihrer Landschaft. Einen neuen Beweis davon giebt uns ein jüngst erschienenes grosses Blatt, welches uns so eben vorliegt: *Byron's dream, painted by C. L. Eastlake. R. A. engraved by J. F. Willmore. London, published Nov. 1, 1833, by Moon etc.* Es ist eine griechische Gegend im stillen Mittage; zur Rechten erheben sich Säulen eines dorischen Tempels, dessen Trümmer umhergestreut liegen, zur Linken blickt man zwischen Cypressen, Oelbäumen und Palmen in die Weite hinaus. Auf der Meerbucht ziehen weisse Segel langsam vorüber, während sich drüben Gebirgszüge keck emporthürmen. Hohe Bäume werfen erquickliche Schatten über den Vorgrund, in denen sich Kameeltreiber mit ihren Thieren gelagert haben; nur Einer steht als Wache vorn, über seine Büchse gestützt. Abseits von seinem Gefolge liegt der träumende Dichter. Es ist ein melancholischer Zug in dieser schönen Landschaft, der von dem Geiste des Dichters hineingehaucht scheint. Trefflich ist die Arbeit des Stechers; Farbe, Luft und Licht sind auf's Glücklichste wiedergegeben.

Doch auch im Genre bringen die Engländer mannigfach Anmuthiges und Geistreiches hervor; hier ist es vor allen der erfindsame Wilkie, dem man die gelungensten Darstellungen verdankt. *The pedlar (painted by D. Wilkie, R. A. principal painter in ordinary to his Majesty, engraved by James Stewart. London, published Jan. 1, 1834, by Moon, Boys & Graves etc.)* — „der Hausirer“, reiht sich seinen früheren Arbeiten auf nicht minder glückliche Weise an. Es ist das Zimmer eines wohlhabenden Landmannes; Frauen und Mädchen untersuchen die verführerischen Waaren des Hausirers. Der Hausvater, der gemächlich am Fenster sitzt, sieht aber dem Handel mit einiger Besorgniss zu; er kann den schönen Stoff, welchen ihm sein Töchterlein hinreicht, gar nicht so geschmackvoll finden, wie diese. Vortrefflich ist das Handelsgesicht des Hausirers, sowie nicht minder der Ausdruck in den andern Köpfen; das Ganze ist, was allerdings als Lob gelten darf, ohne Affectation. Der Stich ist höchst ausgezeichnet, in grosser Sicherheit, Klarheit und Ruhe. — *Hide and Seek, painted and engraved by James Stewart, publ. Jan. 1, 1834, by Moon etc.*; spielende Kinder darstellend, nicht minder trefflich gestochen, zeigt Nachahmung nach Wilkie, aber wenig Sinn für Composition, und Affectation. Es macht einen unangenehmen Eindruck, so bedeutende Mittel, wie sie dieser Kupferstich zeigt, auf etwas so Inhaltsloses verschwendet zu sehen.

Mit der Historienmalerei jedoch sieht es, soviel uns davon bekannt geworden ist, bis jetzt noch ziemlich betrübt bei den Engländern aus. Auch hiefür liegt uns, unter den jüngsten Erscheinungen ihrer Kupferstecherkunst, ein neuer Beweis in einem geschabten Blatte von sehr bedeutenden Dimensionen vor: *The citation of Wycliffe, painted by J. S. E. Jones, engraved by J. Egan. London, publ. Jan. 1, 1834, by Harding & King.* Wykleff, vor dem geistlichen Gericht, von ihm wohlwollenden Lords vertheidigt, eine Handlung, die aus der wirren Composition nur mit

Mühe herausgesucht werden kann. Auf die weissen Geistlichen fällt, man weiss nicht woher, irgend ein Rembrandt'sches, oder richtiger Martin'sches Licht, während an andern Leuten nur hie und da Einiges an den Köpfen bemerkbar wird. An Charakter in den Köpfen, an Zeichnung in den Figuren, an Styl in der Gewandung ist fast gänzlicher Mangel; der Stich ist ausgezeichnet flau und wüst. Das Ganze ist auf den genannten weissen Lichteffect und vermuthlich auf die Liebhaberei der vornehmen Engländer an kostbaren Kunstwerken berechnet.

XXIV Landschaftliche Compositionen, staffirt mit Scenen aus Reineke Fuchs. In 4 Heften (in kl. Fol.), gezeichnet und lithographirt von Carl Krüger, (Berlin, Verlag von George Gropius.)

(Museum 1834, No. 33.)

Mit dem eben erschienenen ersten Hefte des genannten Werkes tritt ein junger Künstler, dessen Talent zu den schönsten Erwartungen berechtigt, zum ersten Male — so viel wir wissen — öffentlich auf. Mögen die wenigen Worte, die wir niederzuschreiben im Begriff sind, dazu beitragen, die Aufmerksamkeit der Kunstfreunde auf diese erfreuliche Erscheinung zu lenken!

Reineke Fuchs ist allen Deutschen zu wohl bekannt, als dass wir nöthig hätten, in die Trefflichkeit und den tiefen Inhalt dies wahrhaften Weltgedichtes irgend näher einzugehen. Es ist dasselbe auch schon früher zu künstlerischen Darstellungen benutzt worden. Wir erinnern die Kunstfreunde z. B. an Everdingen's 57 meisterhafte Radirungen, welche mit genialer Leichtigkeit, oft nicht ohne einen leichten Humor, die Natur der verschiedenen Thiere, sowie die landschaftlichen Hintergründe darstellen. Nur bemerken wir, was letztere anbetrifft, dass der Künstler grossen Theils mehr dahin gesehen hat, einen anmuthigen malerischen Prospekt, als die besondere Lokalität, welche die jedesmalige Handlung erfordert, anzudeuten. Ueberhaupt erscheint bei ihm die Landschaft in untergeordnetem Verhältniss. Noch mehr ist dies der Fall in den 30 neuerdings von J. H. Ramberg radirten Blättern, welche wesentlich nur die historischen Momente des Gedichtes darstellen und reich an Phantasie und Humor, aber auch sämmtlich in seiner bekannten affektirten Manier ausgeführt sind. Möge der Schweizer Disteli, der erste aller humoristischen Thierzeichner, sein ausgezeichnetes Talent diesem reichhaltigsten Gegenstande zuwenden!

Krüger's Absicht geht nicht sowohl dahin, die eigentliche Handlung des Gedichtes selbst, als vielmehr dessen lyrischen, oder vielleicht richtiger: elegischen Theil darzustellen. Die Heimlichkeiten der Natur, die stillen Plätze, wo die Thiere des Waldes und Feldes unbelauscht und ungestört ihr Wesen treiben, jenes unbewusste Weben und Schaffen, dahin noch keine menschliche Hand Gesetz und Schranke hineingetragen, dasselbe zum mindesten noch nicht überwunden hat, — dies vornehmlich ist es, wofür er mit einem besonders glücklichen Auffassungs- und Darstellungs-

vermögen begabt scheint. Und wie reichen Stoff bietet ihm das Gedicht für Darstellungen solcher Art! Unmittelbar zeichnet dasselbe ihm die reizendsten Bilder vor:

Pfingsten, das liebliche Fest war gekommen; es grünt und blühten
Fels und Wald; auf Hügeln und Höhen, in Büschen und Hecken
Uebten ein fröhliches Lied die neuermunterten Vögel;
Jede Wiese sprossete von Blumen in duftenden Gründen,
Festlich heiter glänzte der Himmel und farbig die Erde.

Wem ist dieser schönste aller Anfänge unbekannt! Doch erlaube man, neben die Göthe'sche Uebersetzung die noch anschaulicheren und naiveren Worte des alten Originals herzusetzen:

Id gheschach up einen pykste dach,
Dat men de wolde un velde sach
Grone staen mit loff un gras,
Un mannich vogel vrolig was
Mit sange, in haghen un up bomen;
De krüde sproten un de blomen,
De wol röken hier und dar:
De dach was schone, dat weder klar.

Solcher Stellen finden sich mehrere. Aber auch wo sie nicht so ausführlich schildern, setzen die jedesmaligen besondern Situationen eine bestimmte landschaftliche Umgebung voraus, und gerade diese hat Krüger mit glücklichstem Takt, ungleich richtiger als Everdingen in seinen Hintergründen, ergriffen. Die dargestellten Thierfiguren bilden gewissermaassen den Text zu diesen Landschaften; beide stehen in nothwendigem, innerlichem Zusammenhange, und die Scenen des Gedichtes sind keinesweges, wie man aus dem nicht ganz passend gewählten Titel schliessen könnte, eine zufällige Staffage.

Wir gehen zu den einzelnen Blättern des vorliegenden ersten Heftes über, die kräftig und derb, aber mit grösster Sicherheit und Freiheit, mit der Feder auf Stein gezeichnet sind. Doch erlauben wir uns noch, dem Künstler möglichsten Fleiss in der Ausführung des Details anzurathen; es wird vielleicht wohlgethan sein, wenn er nicht so oft weisse, die Haltung des Ganzen störende Flächen stehen lässt und auch die Thiere weniger hell auf dem dunkeln Grunde absetzt.

Das erste Blatt bezieht sich auf die Geschichte, wie Reineke, dem Wolf Isegrim zu Liebe, im Winter mit Lebensgefahr von einem Fischwagen, der des Weges herkam, Fische herabgeworfen hatte. Es ist eine hochbeschnittene Wintergegend; ein Weg führt durch einen Wald, der im Sommer gar anmuthig sein muss; denn hier, im Vorgrunde, reckt ein Eichbaum seine knorrigen Aeste zum Schneedach hervor, dort stehen schlanke Buchenstämme, weiterhin dunkle Fichten. Schneehaufen, aus denen unten mannigfaches Gestrüpp hervorsieht, lassen auf schönes Unterholz und blühenden Rasen schliessen. Vorn stehen Reineke und Isegrim, der jenem nur die Gräten von den Fischen zurückgelassen hat. In der Ferne wird der Wagen sogleich hinter die Stämme und Zweige auf dem

Es ist ein kühler, schattiger Platz. Unter einem vollen, üppig blühenden Fliederbaume steht der Brunnen; daneben trennt das Gehäge den Hof vom benachbarten, und dahinter wogt das helle sonnige Kornfeld, aus welchem ein trauliches Gehöft mit seinen Strohdächern und Bäumen hervorschaut.

Ueber die Sicherung des künstlerischen Eigenthums.

(Museum 1834, No. 35.)

Bei dem gegenwärtigen Aufschwunge der Kunst, bei der ausserordentlichen Ausbildung, deren die vervielfältigenden Künste in neuerer Zeit fähig geworden sind, bei der grösseren Belebung, welche der Kunsthandel dadurch erlangt hat, ist der Wunsch bereits mehrfach ausgesprochen worden, dass durch bestimmtere Gesetze auch bei uns der Kunsthandel und die damit verbundene freiere Ausbildung der vervielfältigenden Künste mehr gesichert werden möge ¹⁾. In Folge besondrer Anregung wagt es der Unterzeichnete, seine Gedanken über diesen Gegenstand öffentlich vorzulegen.

In Bezug auf künstlerisches Eigenthum ist der materielle Besitz eines Kunstwerkes (der nur durch gemeinen Diebstahl, durch Verletzung und dergl. gefährdet werden kann) von der im Kunstwerke énthalteneu und auf eigenthümliche Weise ausgesprochenen Idée, von der künstlerischen Erfindung, zu unterscheiden. Letztere kann Gegenstand eines besondern Besitzes werden und derselbe nicht minder Beeinträchtigungen ausgesetzt sein, mithin ebenfalls des rechtlichen Schutzes bedürfen. Dieses geistige Eigenthum am Kunstwerk soll im Folgenden betrachtet werden.

An dasselbe knüpft sich das Recht zur Vervielfältigung eines bezüglichen Kunstproduktes und zum Verkauf der solchergestalt gewonnenen Nachbildungen. Dieses Nutzungsrecht wird also für gewisse Individuen (seien es die erfindenden Künstler selbst oder seien es diejenigen, an welche dasselbe vertragsmässig übergegangen ist) ein Mittel zur Existenz; es wird dessen Grund (d. h. das Schaffen des erfindenden Künstlers) als Kapital in das öffentliche Leben niedergelegt: es enthalten somit die Eingriffe in dasselbe eine wirkliche Rechtsverletzung. Hiegegen ist eingeworfen worden, dass, von höherem Gesichtspunkte betrachtet, durch die Anerkennung eines solchen Rechtes die freie Entwicklung und der möglichst allgemeine Einfluss der Kunst auf das Leben gehemmt werde. Denn die Kunst, indem sie allgemein menschliche Interessen erfasse und reinige, diene zu einem der wirksamsten Bildungsmittel des Volkes, eine Eigenschaft, welche durch die Möglichkeit der Vervielfältigung des einzelnen

¹⁾ Die einzigen, für Preussen bisher gültigen Verordnungen über diesen Gegenstand, vom 29. April und 28. December 1786, sichern nur dem immatriculirten akademischen Künstler die rechtliche Nutzung des von ihm erfundenen und verfertigten Kunstwerkes, wenn solches von der Akademie der Künste zu Berlin anerkannt worden.

originalen Kunstproduktes noch um ein Bedeutendes erhöht werde und nicht beschränkt werden dürfe. Aber man hat übersehen, dass es zugleich wesentlich darauf ankommt, in Vervielfältigungen der Art den Geist des Originalen möglichst rein zu erhalten. Gerade also die Sorge für Letzteres liegt dem Staate ob; sofern er überhaupt die Kunst in jener höheren Wirksamkeit anerkennt. Und da bei dem wahren Künstler stets vorauszusetzen ist, dass ihm zunächst daran liegen müsse, sein Kunstwerk möglichst treu vervielfältigen zu lassen, so ist in solchem Unternehmen eben er oder derjenige, an welchen dasselbe vertragsmässig übergegangen, durch rechtlichen Schutz zu sichern und zu fördern.

Indem also das geistige Eigenthum, das Recht an die im Kunstwerke enthaltene und auf eigenthümliche Weise ausgesprochene Idee, als bestimmender Grund anzusehen sein dürfte, so erscheint dieses Recht gefährdet: durch unerlaubte Vervielfältigungen jeglicher Art, mögen dieselben (wie bei plastischen Werken) in unmittelbaren Abformungen bestehen, die nur das äusserlichste Handwerk, etwa des Formens und Giessens, voraussetzen, oder mögen es Nachbildungen sein, zu deren Fertigung bereits eine höhere, sogenannt künstlerische Technik erfordert wird. Es ist hiebei die Verkleinerung des Originalen ebensowenig, wie, in Bezug auf plastische Arbeiten, die Anfertigung der Nachbildung in anderem Stoff, und wie, bei Gemälden, die Reduction des Originalen auf eine einfarbige Zeichnung (für Kupferstich, Steindruck, Holzschnitt und dergl.) auszuschliessen. Die unerlaubte Vervielfältigung erlaubter, durch Kupferstich, Steindruck, Holzschnitt und dergl. oder durch Abformungen und dergl. beschaffter Nachbildungen ist demnach nicht minder als ein Eingriff in das künstlerische Eigenthum zu betrachten; auch dürfte derselbe Fall eintreten bei der Nachbildung eines plastischen Werkes durch eine der zeichnenden Künste, sowie bei der Nachbildung eines Gemäldes, einer Zeichnung und dergl. durch plastische Mittel. Denn, ich wiederhole es, die Eigenthümlichkeit eines originalen Kunstwerkes besteht gerade in dem geistigen Theile der Erfindung; keine Uebersetzung, wieviel künstlerische Technik auch dazu gehöre, schafft ein neues Kunstwerk; sie enthält, wenn unerlaubt, vielmehr stets einen Eingriff in das Nutzungsrecht der Erfindung.

Aus demselben Grunde wäre es ferner als unerlaubte Nachbildung eines Kunstwerkes zu betrachten:

1) wenn ein zweites Kunstwerk mit gewissen geringfügigen Abänderungen producirt würde, die das Wesentliche der Idee und ihrer besondern Gestaltung, wie sie an einem früheren erschienen ist, nicht berührten, sondern nur Gleichgültiges veränderten. Erlaubt aber und nicht mehr als eigentliche Nachbildung zu betrachten, würde ein Kunstwerk sein, welches vielleicht die Idee eines früheren im Allgemeinen benutzte, dieselbe jedoch anders auffasste, so dass es als ein im Wesentlichen neues Kunstwerk erschiene;

2) wenn nur ein Theil eines originalen Kunstwerkes nachgebildet und vielleicht mit ähnlichen geringfügigen Abänderungen versehen würde; wenn man z. B. von einem Portrait in ganzer Figur den Kopf nachbilden wollte;

3) wenn man mehrere vorhandene Kunstwerke, oder nur Theile derselben zu einem Ganzen verbände, ohne an denselben im Wesentlichen etwas zu verändern, und ohne sie einem höheren Gesichtspunkte unterzuordnen; wenn man z. B. einzeln vorhandene Portraits auf einem Blatt in beliebiger Weise zusammenstellte.

In zweifelhaften Fällen der angegebenen Art würde die Begutachtung über erlaubte und unerlaubte Nachbildung einer besondern Behörde zukommen.

Dass auch die Nachbildung derjenigen Kunstwerke, welche einem öffentlichen Zwecke gewidmet sind, denselben Bestimmungen unterliegen müsste, scheint einleuchtend; auch hier würde eine besondre Erlaubniss, und zwar der jedesmal betreffenden Behörde, einzuholen sein, indem letzterer wenigstens die Sorge für das Angemessene bei Publication jener Werke obliegen dürfte. —

Wenn das Gesagte schon in allen Beziehungen, wo es auf den Verkauf von Kunstgegenständen ankommt, seine Gültigkeit haben dürfte, so findet es doch seine vorzüglichste Anwendung in derjenigen am meisten ausgebreiteten Branche des Kunsthandels, welche sich eines einzelnen Mittels (einer Form, eines Prägestocks, einer Kupfer-, Stahl-, Stein-, Holzplatte und dergl.) bedient, um eine grosse Anzahl sich gleicher Nachbildungen hervorzubringen. Hier ist für den rechtmässigen Verkäufer der Schade, welcher ihm durch unerlaubte Nachbildungen zugefügt wird, um so empfindlicher, als er zur Beschaffung jenes besondern Vervielfältigungsmittels bedeutender Auslagen bedurfte, die für den Nachbildner begreiflicher Weise ungleich geringer sind. Ein Gemälde z. B. in einer einfarbigen Zeichnung, und zwar kleineren Formates, wiederzugeben, in einem, nach solcher Zeichnung anzufertigenden Kupferstich eine besondre, dem Gegenstände angemessene Lage der Tailen zu bestimmen, dies ist eine mühsame, mithin kostspielige Arbeit, während die ganze Arbeit des Nachstechens lediglich in dem Wiederholen der vorgefundnen Umrisse und Tailen besteht, so dass der Nachstich bedeutend wohlfeiler geliefert werden kann, als es bei dem Originalstich irgend möglich war. Aehnlich ist das Verhältniss bei den andern vervielfältigenden Mitteln, sowie nicht minder bei der Nachbildung des einen durch das andre.

Indess ist es nicht zu läugnen, dass das Recht der Vervielfältigung, wenn es solchergestalt die Basis eines solideren Kunsthandels geworden ist, für das Publikum gleichwohl drückend werden könne, indem der ausschliesslich berechnete Kunsthändler möglicher Weise willkürlich schlechte und theure Nachbildungen publiciren dürfte. Es scheint somit, um einen Mittelweg zu treffen, am Passendsten, wenn dem Kunsthändler das Recht der Publication eines besondern Werkes nur als Patent, auf eine bestimmte Reihe von Jahren, ertheilt würde. Für den Künstler selbst dürfte ein solches Patent auf Lebenszeit, für seine Erben etwa auf dieselbe bestimmte Reihe von Jahren Gültigkeit haben. Ein solches Patent zu erlangen, würde der Kunsthändler einige Exemplare des zu publicirenden Werkes der entsprechenden Behörde vorzulegen haben. Die Exemplare dürften als Eigenthum derselben verbleiben, um daraus zugleich Sammlungen vaterländischer Kunsterzeugnisse, vielleicht aus verschiedenen Gesichtspunkten, anzulegen. Natürlich würde das Patent nur nach dem Nachweis über das vorhandene Vervielfältigungsrecht ertheilt werden können.

Dichter und Maler.

(Museum 1834, No 37.)

Das heutige Blatt des Museums erscheint gleichzeitig mit der Eröffnung der diesjährigen grossen Kunstaussstellung von Berlin. Da jedoch Berichte über dieselbe füglich noch aufgeschoben bleiben müssen, so sprechen wir einstweilen von einer andern Ausstellung, die ebenfalls seit Kurzem eröffnet ist, nämlich von derjenigen, welche der neu erschienene

deutsche Musenalmanach für das Jahr 1835, herausgegeben von A. v. Chamisso und G. Schwab,

für die Dichter Deutschlands veranstaltet hat. Der Zweck unsres Blattes gestattet es nicht, Umfassendes und Allgemeineres über das zierliche Büchlein zu sagen; dies überlassen wir Anderen und fassen nur die wenigen Punkte in's Auge, welche in näherem Bezuge zur bildenden Kunst stehen.

Als künstlerische Ausstattung bringt der neue Almanach das Portrait Gustav Schwab's, von Karl Barth in seiner bekannten, geistreich tüchtigen Weise in Kupfer gestochen. Hier jedoch müssen wir leider gestehen, dass der (ungenannte) Zeichner die Züge des verehrten Dichters, wenn auch nicht unähnlich, so doch ohne die ihnen eben eigenthümliche Beweglichkeit und Unbefangenheit aufgefasst hat; es ist etwas von einer gewissen, modisch vornehmen Haltung darin, das nicht ganz am rechten Orte zu sein scheint.

Sodann begegnen wir unter der zahlreichen Menge der Dichternamen, welche das Büchlein enthält, verschiedenen, die uns ebenso im Fache der bildenden Kunst bekannt sind. Vor allen August Kopisch, dessen leidenschaftliches neugriechisches Gemälde: „Psaumis und Puras“, zu den allerbedeutendsten Gedichten der ganzen Summlung — und sie enthält sehr würdige Dichternamen — gehört. Andre dichtende Künstler sind, soviel wir wissen, Karl Barth, der Kupferstecher, und Robert Reinick.

Unter der Menge der übrigen Gedichte stossen wir ferner gar nicht selten auf die anmuthigsten Bilder, die gewissermaassen nur eine Uebersetzung von der Leinwand aufs Papier zu sein scheinen und die umgekehrt dem Maler mannigfaltige Motive zu bildnerischer Darstellung geben könnten. Vor Allen gehört hieher Carl Mayer. So oft wir Mayers Dichtungen lesen, war es uns, als ob derselbe von Natur eigentlich zum Landschaftsmaler bestimmt gewesen und nur durch zufällige Umstände dahin gebracht sei, seine Bilder mit Worten zu malen. Auch seine diesmaligen „Reiseblätter“ machen ganz den Eindruck, wie das reiche Skizzenbuch eines Malers; eine eigenthümliche, höchst unbefangene Auffassung der Natur spricht aus den geringsten seiner Reime. Wir theilen dem Leser nur ein Paar kleine Proben mit:

Ruhepunkt.

Die Alpen, silbergrau im Duft,
Davor Fischreiherr in der Luft,
Des Sees sonnig blaues Grüssen, —
O welche Welt vor meinen Füssen!

Regen-Éffekt.

Der See erscheint silberblaulich,
 Das Berggeschiebe düster, graulich,
 Bis in das Weissliche verregnet.
 Frischgrüner Baum, sei mir gesegnet!
 Es schwimmt der Landschaft Geisterbild
 In deinem Hintergrund so mild.

Das bedeutendste jedoch unter allen Bildern, welche der Almanach liefert, gehört dem Fache der Thiermalerei an. Es ist ein Beispiel, wie Grossartiges in diesem, so oft als untergeordnet gescholtenen Fache geleistet werden mag; wir empfehlen es allen wirklichen Thiermalern zum Studium und zur Uebersetzung. Der Titel des Gedichtes ist „Löwenritt“; der Dichter heisst Ferdinand Freiligrath.

Anweisung zur Architektur des christlichen Cultus von L. von Klenze Königl. Bayerischem Wirkl. Geheimen Rathe, Hofbau-Intendanten und Vorstände der obersten Baubehörde Commandeur und Ritter mehrerer Orden. Nebst XXXIX Kupfern. München MDCCCXXXIII.

(Museum 1834, No. 40.)

Wohlgesinnte Leser dürften meinen, dass Referent im Folgenden, wo es sich um die Ansichten und Leistungen eines hochstehenden Zeitgenossen handelt, vielleicht in rücksichtsvollerer Weise habe schreiben können. Es ist allerdings eine kritische Sache. Aber uns dünkt, dass man, bei aller Rücksicht gegen die Lebenden, doch zugleich und noch mehr der Hochachtung gedenken muss, welche man den grossen Todten schuldig ist, und dass Wahrheit und Schönheit nur in sich ihr Gesetz tragen.

Der Verfasser beginnt im Vorwort folgender Gestalt:

„Es ist eine unumstössliche, durch die Geschichte aller Zeiten bekräftigte Wahrheit, dass die Architektur, ihre Ausbildung und ihr Gedeihen, nur von dem Mittelpunkte der Staaten aus, und durch das, was von den Regierungen und dem gemeinen Wesen dafür geschieht, auf eine kräftige und belebende Art befördert werden können.“ Diese Beförderung erklärt der Verfasser einige Zeilen später, als: „den plastischen Typus einer Zeit bilden.“

Diesen Typus zu begründen ist der Zweck des vorliegenden Werkes:

„Es ist nun zwar nicht zu läugnen, dass die praktische Ausübung und Anwendung der Architektur und Kunst, wie sie von einer ursprünglichen Staatsbildung stets herbeigeführt wird, hierin am kräftigsten wirkt: jedoch bietet, bei langer Dauer eines Staates, nicht jede Zeit Gelegenheit dar, diese praktische Ausübung nach allen Richtungen hin zu entfalten, und wie dann in einem oder dem andern Kunstfache nicht durch praktische Beispiele gewirkt werden kann, so treten die Lehre und das theoretische

Beispiel in ihre vollen Rechte ein. Diese Rücksichten nun bestimmten das königlich bayerische Staats-Ministerium des Innern, bei welchem mir die obere Leitung des Bauwesens oblag, schon vor mehreren Jahren, nach dem Beispiele anderer Staaten, zunächst für den Gebrauch der Regierungs-Behörden, so wie für die Bauverständigen und Baulustigen, eine Sammlung von Bauplänen zu veranstalten, welche theils für die gebräuchlichsten Arten von Gebäuden als Beispiele dienen sollten, theils geeignet wären, den allgemeinen festen Begriff architektonischer Regel und Form auch in Bayern auszubreiten.“

„Ich erhielt mithin den Auftrag, ein solches Werk über den Kirchenbau zu bearbeiten, um davon zunächst mehrere hundert Exemplare unentgeltlich an die verschiedenen geistlichen und weltlichen Behörden des Reiches vertheilen zu können.“

Der Verfasser erklärt hierauf — und wir sind auf jeden Fall damit einverstanden — dass nur die „liturgische Architektur“ (d. h. die für religiöse Zwecke bestimmte) zu freier künstlerischer Vollendung führen könne, dass sie „als das Centrum aller Künste betrachtet werden müsse, welche von ihm als Radien ausgehen.“ Und zwar behandelt der Verfasser die christliche Liturgik im Allgemeinen; er findet nicht, „dass Katholicismus, Protestantismus und einige innere Einrichtungen, wie das Inconostasion etc. ausgenommen, sogar der griechische Gottesdienst, wesentliche architektonische, sondern nur mehr dekorative Verschiedenheiten in ihrem Kirchenbau bedingen. Der allgemeine moralische und physische Zweck ist bei den Kirchen aller christlichen Confessionen gleich, und Einzelheiten sollten und mussten hier unberücksichtigt bleiben.“

In jeder Beziehung also nimmt dies Werk unser höchstes Interesse in Anspruch: sowohl weil es den wichtigsten Gegenstand der Kunst überhaupt behandelt, weil es das künstlerische Glaubensbekenntniss eines zu höchster Wirksamkeit berufenen Mannes enthält, als auch weil es für die unmittelbare praktische Anwendung auf das Leben der Gegenwart bestimmt ist. Es ist somit unsre Pflicht, mit grösster Genauigkeit in die Ideen, die Grundsätze und Leistungen des Verfassers, wie er sie in Text und Kupfern dargelegt, einzugehen. Wir folgen ihm hierin Schritt vor Schritt, zunächst durch die einzelnen Kapitel seines Textes.

Kapitel I. Frühere Religionen und ihre Beziehungen zum Christenthume.

Das Resultat, zu welchem der Verfasser in diesem Kapitel gelangt, besteht darin: „dass der innere Geist, besonders der griechischen Religion, so viele Beziehungen zum Christenthume hatte, dass . . . beider liturgische Bedürfnisse auf ein und demselben architektonischen Wege befriedigt werden konnten.“ Wenn diese Möglichkeit vorhanden ist (unter liturgischen Bedürfnissen scheint der Verfasser hier die Erhebung des Gemüthes durch eine heilige räumliche Umgebung zu verstehen), so beruht sie gewiss auf andern Gründen. Denn ein jeder gebildete Christ weiss, dass in dem wichtigsten Punkte, in dem der Erlösung, der innere Geist des Christenthums so ausser aller Beziehung zu allen früheren Religionen steht, wie der Himmel entfernt ist von der Erde. Doch der Verfasser ist Künstler: ihn als Theologen zu beurtheilen, ist nicht unsre Sache.

Kapitel II. Zustand Judäa's während der Menschwerdung Christi, und während der Ausbreitung des Christenthums.

Resultat: „Da während dem Leben des Heilands und während der heroischen Epoche des Christenthums . . . alles Aeusserliche der Orte und Personen griechisch und römisch gestaltet war, . . . so muss in allen bildlichen Darstellungen christlicher Kunst (der Verfasser schliesst die Architektur mit ein), welche auf Wahrheit und vollkommene Harmonie des Geistigen und Plastischen Anspruch machen wollen, im Allgemeinen Alles, was äussere Form anbetrifft, nach antiker Art gebildet werden.“ Das heisst, in Bezug auf die historischen Verhältnisse, wie sie wirklich waren und jedem Gebildeten bekannt sind (und abgesehen von der eigentlichen Plastik, die uns hier vor der Hand nichts angeht): Da das Christenthum in die Welt trat, als griechische Bildung dieselbe erfüllte, da es sich in den ersten Jahrhunderten seiner Verbreitung höchst feindlich, sodann indifferent gegen die Werke der Kunst (der Architektur als Kunst mit eingeschlossen) verhielt, und da es später, ehe sich jedoch irgendwie christliche Nationalitäten gebildet hatten, für seine liturgischen Zwecke sich dem zufällig Vorgefundenen nur accomodirte¹⁾; so sind auch wir gezwungen, auf antike Weise zu bauen. Doch der Verfasser ist Künstler: es ist hier nicht der Ort, ihn als Logiker zu beurtheilen.

Kapitel III. Vom allgemein gültigen Grundsätze der Architektur.

Hier nähern wir uns schon dem eigentlichen Felde des Verfassers; folgen wir ihm in seinen einzelnen Bestimmungen.

„Architektur im ethischen Sinne ist die Kunst, Naturstoffe zu Zwecken der menschlichen Gesellschaft und ihrer Bedürfnisse so zu formen und zu vereinigen, dass die Art, wie die Gesetze der Stetigkeit, Erhaltung und Zweckmässigkeit bei dieser Vereinigung befolgt werden, ihren Hervorbringungen die möglichste Festigkeit und Dauer, bei dem geringsten Aufwande von Stoffen und Kräften gewährt.“ — Wie aus dieser ganz äusserlichen Erklärung die Besonderheiten der Formen und ihre gegenseitigen Verhältnisse hervorgehen können, ist unbegreiflich. Nehmen wir ein Beispiel. Die Zwischenräume, in welchen die Säulen der griechischen Halle voneinander abstehen, müssten, nach der Bestimmung des Verfassers, nothwendig durch die Haltbarkeit des Gebälkes bestimmt werden. Bilden wir letzteres aus Holz, so haben wir keinen Grund, die engen Säulenstellungen des griechischen Styles beizubehalten. Wie höchst widerwärtig aber eine Abweichung von dieser Regel erscheint, weiss jeder architektonisch Gebildete. Die Formen in ihrer Einzelheit, namentlich Gliederungen u. dergl., lassen sich durch obige Angabe noch minder begründen. Ferner:

„Da aber das, was die architektonischen Formen bildet, die Gesetze der Statik und die Baustoffe . . . überall gleich sind; da überall Frost, Regen und Sonnenschein abwechseln, so muss es auch für die architek-

¹⁾ Und zwar auf eine solche Weise accomodirte, das die liturgische Raumeintheilung, z. B. die Anordnung des Chores (wovon San Clemente al monte Celio zu Rom noch ein Beispiel ist) fast ganz willkürlich vorgenommen wurde.

tonische Form ein Absolutes, Objektives, für alle Zeiten und Länder Gültiges geben, und nur rücksichtlich der Zusammensetzung können Ort und Zeit eine Verschiedenheit bedingen.“ — Da die architektonischen Kunstformen nicht aus diesen Aeusserlichkeiten hervorgehen können, sondern lediglich und einzig nur als ein Produkt der höheren Geistes- und Gefühlsrichtung einer besondern Zeit zu erklären sind, so kann ihnen keine absolute Gültigkeit einwohnen, sondern ihre Wahrheit, wie die einer jeden menschlichen Produktion, stets nur eine subjektive, in unmittelbarem Bezuge auf Zeit und Nation, sein.

Das Resultat des Verfassers ist: dass in höchstem Grade „und in jedem Punkte des für unsern Zweck besonders wichtigen Einzelnen der Form, die griechische Architektur, in ihren beiden Hauptentwicklungs-Perioden, vor und nach Erfindung und Anwendung des Gewölbes, mithin im eigentlichen Griechenlande und in der Römischen Weltperiode, jenem ewigen Grundsätze entspricht.“ — Wer möchte die Herrlichkeit, die Vollendung des griechischen Bausystemes, soweit menschliches Vermögen Vollendetes schaffen kann, läugnen? Aber auch hier ist die Vollendung eine subjektive, einseitige, ausschliessende. Der Gewölbebau, mit welchem die Römer dasselbe vermischten, steht dazu im vollkommensten Widerspruch. Er erfordert überall, an Säulen, Pfeilern, Wänden, welche die allmählig emporsteigende Wölbung tragen, eine durchaus eigenthümliche Formirung der Glieder, eine gänzlich verschiedene von jenen Architekturtheilen, welche eine direkt abschliessende horizontale Bedeckung zu unterstützen haben. Wie äusserlich Gewölbe und griechisches Bausystem in der römischen Kunst verbunden waren, braucht keinem Gebildeten wiederholt zu werden.

Doch fügt der Verfasser selbst hinzu: „Unsere Bedürfnisse, und namentlich die liturgischen sind so verschieden von denen der Alten, dass leider nur selten das Höchste was die Architektur jemals schuf: der griechische Tempel in seiner Reinheit zu liturgischen Zwecken angewendet werden kann, und die griechischen Formen einer ganz verschiedenen Zusammenstellung bedürfen, um dieser Bestimmung zu entsprechen.“ Obwohl uns aber die leider so sparsam erhaltenen Ueberbleibsel antiker Gebäude, für die Art dieser Zusammenstellung nur wenig oder gar nichts als Vorbild darbieten, so hindert dieses doch keinesweges, dass das, was uns in dieser Beziehung Noth thut, wieder jenem allgemeinen Grundprincipe homogen gebildet werden muss und kann, sobald dieses Princip nur erst rein entwickelt, und in seinen Tiefen erkannt ist.“ — Hierauf scheint die einfache Erwiderung genügend: dass, wenn die griechische Architektur eine vollendete ist, auch ihre einzelnen Formen mit Nothwendigkeit aus der besondern Zusammenstellung der Theile hervorgehen müssen, diese Formen also nicht mehr dieselben bleiben können, wenn durch ein andres Princip der Struktur andere Beziehungen und Verhältnisse hervorgerufen sind. Doch wir setzen voraus, dass der Verfasser seine Ueberzeugung mehr durch unmittelbares Künstlergefühl, als durch oberflächliches Raisonnement gewonnen habe, und erwarten die in den Kupfertafeln mitgetheilte Realisirung seiner Ideen.

Kapitel IV. Ueberblick der liturgischen Bauwerke, vom Beginne des Christenthums bis auf unsere Zeiten.

Der Verfasser beginnt mit den römischen Basiliken, welche den Christen zuerst zum öffentlichen Gottesdienst eingeräumt wurden und nach denen sie ihre ersten Kirchen bauten. Seine Absicht ist, alle Eigenthümlichkeiten der christlichen Basiliken aus den Antiken herzuleiten. Für die Krypten (der Verf. schreibt Chribden) findet er schon ein Vorbild in dem kleinen Gewölbe, welches sich unter dem Tribunal der Basilika von Pompeji erhalten hat. Das Querschiff der christlichen Basilika findet der Verfasser ebenfalls in der römischen: die Advokaten sollen dort gesessen haben; — wir bitten um Citate aus den Alten! Das eine Beispiel der Basilika des Paulus Aemilius, das der Verfasser, nach Andrer Vorgange, anzuführen scheint (er verschreibt sich wohl nur, wenn er „San Paolo fuori delle mura“ nennt, eine christliche Basilika des fünften Jahrhunderts!) ist sehr ungenügend. Der capitolinische Plan (Piranesi, Antichità Romane I, pl. II, 51) zeigt in jener drei Säulenstellungen vor dem Tribunal, die wenig Aehnlichkeit mit dem christlichen Querschiffe haben. Der Verfasser stellt diese Meinung auf, um die Absicht jener einfach verständlichen Symbolik, eines vorherrschenden Kreuzes in der Grundanlage des Gebäudes, um die geringste selbständig künstlerische Erfindung von Seiten der früheren Christen wegzuläugnen; nur devoteste Verehrung des Alterthums soll da gelten, wo wir die Motive für unsre Bestrebungen zu entnehmen haben.

Aehnlich verhält es sich mit andern Neuerungen der alten Form. Die Kuppel über der Durchschneidung des Haupt- und Querschiffes, eine der grandiosesten Einführungen der Byzantiner, ist nach dem Verfasser aus rein constructivem Grunde errichtet, lediglich um Licht für das Sanctuarium zu schaffen. Die ältesten Glockenthürme, sehr einfache vierseitige Gebäude mit schlichten Arkadenöffnungen, die erst etwa mit dem neunten Jahrhundert aufkommen, müssen den Septizonien u. dergl., namentlich den thurmähnlichen Grabmalen, wie solche das weitentlegene Palmyra zeigt, nachgebildet sein.

Hierauf erzählt der Verfasser, wie dieser byzantinische Kuppelbau, um die Zeit Karls des Grossen, über das Abendland verbreitet sei; doch habe man Unrecht, „die Kuppeln allein als charakteristisches Merkmal der byzantinischen Bauart bezeichnen zu wollen, während viele anderweitige Kennzeichen derselben ankleben. Halbzirkelförmige Gewölbe; Anwendung zusammengetragener Ruinentheile antiker Gebäude, schlechte Ausführung und Zusammensetzung, kleine Fenster ohne Malereien, scheinbar beengter innerer Raum, ein verworrenes, jedoch oft malerisches Aeusseres, flache Pilaster ohne Knauf oben in Verbindung mit Gesimsen tretend, welche aus Konsolen und kleinen Bögen gebildet sind, und lange Reihe von Arkaden-Oeffnungen und Fenstern durch Säulen und Säulchen getrennt“ — eine meisterhaft confuse Schilderung einiger confusen lombardischen Gebäude. Die sehr bedeutsamen und geistreichen Gebäude, welche vornehmlich Deutschland in diesem Style besitzt, scheint der Verfasser nicht kennen gelernt zu haben. Gleichwohl enthalten diese seine Muster byzantinischen Baustyles „ein weit gesunderes constructives Princip“ als der Spitzbogenstyl: sie sind „gewissermaassen zu einer architektonischen

Palingenesie geeignet.“ Letzteres mag der Fall sein, unter anderm schon aus dem Grunde, dass das in ihnen obwaltende System vielleicht nirgend zu einer klaren, harmonischen Durchbildung gelangt ist, und eine solche auszuführen, für einen umsichtigen Architekten gewiss einladend sein dürfte. Der Verfasser schliesst seinen Vortrag über byzantinischen Baustyl mit der Vertheidigung dieser seiner gewöhnlichen Benennung, schlägt jedoch, um historische Irrungen zu vermeiden, eine bessere Benennung als „lombardischer“ Baustyl vor, was in die beliebte Kategorie der sächsischen, normannischen, friesischen, schwäbischen u. s. w. Baustyle des Mittelalters gehört.

Der Verfasser geht nunmehr zum gothischen Baustyl über. Nachdem er das tausendmal Wiederholte auch wiederholt, dass seine Benennung unpassend sei und nachdem er auch andre Namen abgewiesen hat, schlägt er zuerst vor, ihn als „mittelalterlichen Basilika-Styl“ zu bezeichnen, entscheidet sich aber später für die Benennung eines „christlich hierarchischen“ Baustyles. Denn seinen Grund und Wesen findet er in der kirchlichen Hierarchie, deren Blüthe zwar etliche Jahrhunderte früher falle, was aber nichts weiter ausmache, da zu dem Uebergange von einer Kunstart zu einer andern ein gewisser Zeitabschnitt nöthig gewesen sei. Nicht allein jedoch in der Hierarchie an sich, sondern überhaupt in der ganzen guelfischen Seite der grossen Kämpfe des Mittelalters zwischen Guelfen und Ghibellinen (der Verfasser schreibt: Giebellinen). Hier könnte man billig fragen, in welcher Weise sich denn die Seite der Ghibellinen manifestirt habe? wir finden auch auf dieser nur Gothisches. Uns scheint es vielmehr, als ob die gesammte gothische Baukunst, gleich so vielen andern grossen Erscheinungen des Mittelalters, namentlich der bedeutsamen Bildung der Städte, und in nächster Beziehung mit letzterer, — als ein Produkt, hervorgegangen aus jenen Kämpfen, zu betrachten ist. Dies weiter auszuführen ist hier nicht der Ort. Ebenso übergehen wir die Spitzfindigkeiten, mit welchen der Verfasser seine Meinung zu bestärken oder Schwierigkeiten zu umgehen sucht.

Wichtiger jedoch, als diese geschichtliche Ansicht des Verfassers, ist seine gänzliche Verwerfung des gothischen Baustyles. Zwar giebt er demselben „Grossartigkeit der Conception“, „grossen Sinn für Form und Verhältnisse“ zu, aber er nennt dies einen „Aufwand an Verstand, um den Mangel an Vernunft wieder gut zu machen“, eine „künstliche, nicht kunstgerechte Construction“ u. s. w. Die Profilirungen und Vertiefungen (will sagen: die Gliederungen) der Säulen (will sagen: Pfeiler) seien angewandt, um ihrer Schwere den Schein von Leichtigkeit zu geben; eben so bei den Gewölben jene künstliche, phantastisch geformte Verrippung (die bekanntlich jedoch erst bei einer gewissen Ausartung des Styles eintritt). An die Strebepfeiler und Strebebögen sei wiederum eine unendliche Arbeit verschwendet worden, um ihren wahren Zweck zu „bemänteln“ u. s. w. — Ist es glaublich, dass einem architektonisch gebildeten Manne jener klare Organismus hat entgehen können, welcher, versteht sich, bei den der Blüthezeit dieses Styles angehörigen Gebäuden so augenscheinlich heraustritt? Der Raum dieses Blattes und der eigentliche Zweck, den der Verfasser im Auge hat, erlauben uns auch hier nicht, im Detail zu antworten; wir verweisen statt dessen auf die jüngst erschienenen „Niederländischen Briefe von Karl Schnaase“, worin dieser Gegenstand bereits aufs Gründlichste und Geistreichste abgehandelt ist. Genug, wir theilen die

Meinung der Edelsten unsrer Zeit: dass der gothische Baustyl in sich, in seiner eigenthümlichen Ausbildung des Kreuzgewölbes, eben so vollendet und abgeschlossen, von gleicher subjektiver Wahrheit und Gültigkeit ist, wie der griechische. Die Angaben des Verfassers, wie klimatisch unzweckmässig, wie schwierig überhaupt die Structur dieses Baustyles gewesen sei, dürfen wir ebenfalls unberührt lassen, da man es einmal möglich gemacht hat, solche Gebäude zu errichten und da, nach unsrer bereits ausgesprochenen Ansicht, es bei der Architektur, als Kunst im höheren Sinne, nur auf die Form an sich ankommt, dem Architekten, als Werkmeister, aber die besten Mittel zu deren möglicher Realisirung überlassen bleiben. Aesthetische und technische Mängel verbieten nicht die Wiedereinführung dieses Styles, wenn demselben nicht vielleicht der tiefere Grund einer veränderten Geistesrichtung unsrer Zeit im Wege steht. Schliesslich erkennt der Verfasser jedoch bei den gothischen Kirchen das „schöne Princip eines freien durchsichtigen innern Baumes“ an, so wie namentlich die „bessere Art, wie die Thürme mit dem ganzen Gebäude vereinigt sind, so dass wir hieraus Mehreres für die klassische Architektur lernen und uns aneignen können.“ Wir werden sehen, wie viel der Verfasser gelernt hat.

Den Uebergang zu der sogenannten Wiedergeburt der Künste findet der Verfasser vornehmlich durch gewisse italienische Gebäude eines „schon mehr gereinigten Baustyles“ vermittelt, namentlich durch Orsanmichele, die Loggia de' Lanzi, S. Maria novella, den Dom und den Glockenthurm von Florenz. Was er an diesen rühmt und zur Nachahmung empfiehlt: „das Streben zur Reinheit und plastischen Consequenz der Antike“ (soll vermuthlich heissen: zur vorherrschenden Horizontallinie); das müssen wir jedoch bei den meisten als eine Abirrung und ein Missverständniss des in den germanischen Ländern zu eigenthümlicher Consequenz durchgebildeten gothischen Styles bezeichnen.

Kurze Empfehlung der Bestrebungen des Alberti und Brunelleschi, die wir bereitwilligst anerkennen, entschiedene Verwerfung der spätern italienischen Richtung, die besonders durch den Bau der Peterskirche in Rom begründet wurde (Michelangelo's ursprünglichen Plan wagen wir doch ein wenig in Schutz zu nehmen) beschliessen das reiche Kapitel. Können wir den Verfasser somit weder als Historiker noch als Aesthetiker anerkennen, so dürfen wir gleichwohl auch auf diese Punkte kein weiteres Gewicht legen. Der Verfasser ist Künstler; und um das zu sein, bedarf es weder der Historie noch der Aesthetik.

Kapitel V. Erfordernisse des christlich-liturgischen Baues.

Der Verfasser unterscheidet die eigentlichen Kirchen von den kleineren religiösen Monumenten. Für erstere stellt er gewisse äussere Erfordernisse auf, die im Einzelnen ganz Zweckmässiges enthalten. Sie bestehen kürzlich in Folgendem:

1) Ein einfacher Grundplan, möglichst frei im Innern, akustisch und so angeordnet, dass man von allen Plätzen des inneren Raumes auf das Presbyterium oder den Hauptaltar hinsehen kann. Diesem scheinere der Plan der Basiliken am besten zu entsprechen. (Warum andre Pläne, wie die des Kreuzes, des Vielecks, des Kreises, ausgeschlossen seien, wird nicht gesagt.) Sodann verlangt der Verfasser vor dem Eingange ein Vestibulum

oder Vorplatz, sowie die Sakristeien und andern nöthigen Räume mit einbegriffen in dem Plane des Ganzen.

Für die Kanzeln schlägt der Verfasser an einer andern Stelle vor, deren zur Seite des Hochaltars, innerhalb (?) oder neben der grossen Nische, anzubringen oder zu beweglichen Redebühnen seine Zuflucht zu nehmen, die man an beliebiger Stelle aufschlagen könne. Letzteres scheint uns wirklich nur eine „Zuflucht“ zu sein, da bekanntlich die Kanzel in der Basilika nie eine passende Stelle findet und wiederum bestätigt, wie sehr man sich mit dem christlichen Ritus der Basilika nur accomodirt hat. Wenn der Verfasser aber für protestantische Kirchen die Anordnung der Kanzel über dem Altartische für die beste erklärt, so dünkt uns das hier nicht minder unwürdig, als es für katholische Kirchen der Fall ist.

2) Thürme zur Aufstellung der Glocken, in organischer Verbindung mit der Vorderseite des Baues. Das Gesetz, wonach solche Thürme angelegt werden müssen, ist grosse Festigkeit der untern Theile, welche sich je weiter nach oben in leichtere Formen auflöst.

3) Kuppeln, über dem Hochaltar, sind zulässig.

4) Als Hauptform des Aeusseren wird, für Kirchen von normaler Grösse, die einfache Masse eines Oblongums mit Giebeldache und an der Vorderseite gehörig bezeichnetem Eingange bestimmt. Für die Fenster wird ein Hauptstockwerk im Aeusseren gewünscht.

5) Die Fenster sind in gewisser Höhe anzubringen. Die Masse des einfallenden Lichtes soll mässig und nicht übertrieben sein. Glasmalerei, doch nur als Ornament, ist erlaubt.

6) Die Kirchendecke ist nach gerader Linie zu bilden, sobald Holz: nach einem Halbkreise, wenn Stein zu ihrer Construction verwendet wird. Säulen werden unbedingt als innere Stützen der Kirchen angesehen: Grosse Gewölbe auf Säulen ruhend, gelten dem Verfasser als der höchste Grad von Vollkommenheit. Zur würdigen Auszierung der Kirchen muss jede Pracht, jedes Motiv mitwirken, welches uns das ganze Gebiet der Künste darbietet.

Der moralische Zweck kirchlicher Gebäude endlich, in Bezug auf die Erweckung der Andacht, ist nach dem Verfasser nur auf dem Wege der „gleichsam physischen Zweckmässigkeit“ zu suchen und er findet denselben vor Allem rein erfüllt in den römischen Basiliken. Bezüchtigt man seine Ueberzeugung und sein Gefühl hierin der Einseitigkeit, so spreche die Geschichte für ihn: das Innere der Basiliken habe ja die begeisterte Hingebung der Helden des Christenthums gesehen und die Begeisterung der Kirchenväter erweckt. Alle Achtung vor dem künstlerischen Gefühle des Verfassers; aber was letzteren Grund anbetrifft, so könnten wir Berliner mit gleichem Rechte etwa so argumentiren: Weil Schleiermacher, dieser grosse Lehrer der evangelischen Christenheit, Prediger an der Dreifaltigkeitskirche zu Berlin war, so ist dieselbe als eine Musterkirche für evangelische Christen anzusehen. Wer den Bau dieser Dreifaltigkeitskirche kennt, dürfte hierin vielleicht nicht ganz einstimmen.

Einige allgemeine constructive Bemerkungen, über die Zweckmässigkeit antiker Architektur auch im Norden, beschliessen das Kapitel.

Gehen wir nunmehr zu dem wichtigsten Theile dieser Kritik über, nämlich zu der Weise, wie der Verfasser diese Erfordernisse in den Entwürfen seiner Kirchen (es sind deren achtzehn) künstlerisch realisirt hat.

Wir sprechen zunächst von seinem Verhältniss zu den Vorbildern, die er in der Basilika und in dem antiken System überhaupt gefunden.

Die altchristliche Basilika hat in ihrer Gesamtcomposition, wie mangelhaft auch das Einzelne erscheinen mag, allerdings etwas Hochpoetisches und Feierliches. Das Mittelschiff ist der Hauptraum des Gebäudes: über den Reihen der von Säulen gebildeten Arkaden erheben sich die Seitenmauern desselben und lassen durch Fenster von genügender Grösse ein bedeutendes Licht einfallen. Die Seitenschiffe sind insgemein niedriger, sie erscheinen als beigeordnet und dienen, durch ihren Contrast das Grossartige des Mittelraumes klar ins Auge fallen zu lassen. Der Hochaltar steht vor einer grandiosen gewölbten Nische, welche das Gebäude in würdiger Ruhe schliesst. Noch bedeutender wird die Gesamtwirkung, wenn vor dem Altarraume ein Querschiff angewandt und die Verbindung des Mittelschiffes mit diesem durch einen kühnen, weitgesprengten Bogen (nach alter Weise der Triumphbogen genannt) vermittelt ist. — Nur die Form jener Altarnische hat der Verfasser, in den meisten Fällen, beibehalten; ein Querschiff der angegebenen Art hat er nirgend, und ebensowenig das eigenthümliche Verhältniss des Mittelschiffes zu den Seitenschiffen angewandt. Statt der letzteren hat er zuweilen Gallerieen, die auf Säulen ruhen, zuweilen eine zweite Säulenstellung darüber bis an die Decke: statt eines Hauptraumes also, dessen Wirkung durch niedrigere Nebenräume gehoben wird, kleinere Vorbauten, welche die grossartige Erhebung des Hauptraumes verdecken oder aufheben. Bei kleineren Kirchen fallen diese Gallerieen häufig ganz fort, bei einigen grösseren kommen andre Einrichtungen vor, die wir hernach besprechen wollen.

Wie der Verfasser sodann das antike Bausystem überhaupt aufgefasst, wird sich zunächst aus denjenigen Theilen ergeben, wo er dasselbe in unmittelbarer Nachahmung anwenden konnte, an den Prostylen vor den Eingängen der Kirchen. Es wird heutiges Tages, seit wir die Bauwerke der perikleischen Zeit in ihrer Reinheit kennen gelernt haben, wohl Niemand mehr in Abrede stellen, wie hoch dieselben über allen späteren, namentlich denen der Römer stehen, wie rein, verhältnissmässig, organisch sie durch und durch gebildet sind. Auch bei dem Verfasser (der, wie bekannt, zugleich mit architekturhistorischen Arbeiten aufgetreten ist) zeigt sich allerdings das Studium dieser Bauwerke. Ob aber Säulen (dorische und korinthische) kanellirt oder unkanellirt sind, darauf kommt es ihm wenig an; und doch ist eine unkanellirte griechische Säule — wir appelliren an das Gefühl eines jeden Gebildeten — ein kraftloses Unding: die Kanelirung ist der Ausdruck der inneren lebendigen Thätigkeit, die in der Säule wirksam ist, jenes herbe Zusammenziehen der Kraft, um dieselbe ganz und entschieden dem Drucke des Gebälks entgegen wenden zu können. Dann finden wir dorische Säulen, auf gut römisch, von acht Durchmesser Höhe, mit toskanischer Basis u. s. w. Auch fehlt nicht die Lieblingseinrichtung des Verfassers, zwischen die grossen Stufen, darauf der Prostyl sich erhebt, ein kleines, zur Eingangsthür führendes Treppchen anzulegen, wie ein solches bei der Glyptothek zu München nicht ohne Lebensgefahr zu passiren ist.

Andre, der verdorbensten Römerzeit nachgebildete, Unformen sind, ausser der gesammten Pilaster-Architektur, namentlich ionische Pilaster mit den Schneckenkapitälern der Säulen; zusammengeschrumpfte Architrave, welche nur die Hälfte des Frieses einnehmen; Verkröpfungen aller Art;

Karyatiden, die unmittelbar und ohne Kapital — im Gegensatz gegen die schöne Anordnung bei der Karyatidenhalle des Erechtheums — ein schweres horizontales Gebälk tragen, u. s. w.

Was die Formirung der architektonischen Glieder im Detail anbelangt, so zeigen sich zwar auch hier einzelne griechische Studien, doch bleibt der Verfasser stets in einem unerfreulichen Schwanken zwischen griechischer und römischer Weise. Nur die Gestalt des Echinus erinnert an griechische Motive, doch auch der späteren Zeit; der Rundstab erscheint stets in der unelastisch römischen Weise, die ihn in einem vollkommenen Halbkreise bildete; der Rinnleisten hat ebenfalls ganz die schwerfällige Form der Römer und trägt überdies insgemein, nach moderner Manier, die schwere Linie des Daches, statt leicht über derselben vorzuspringen. Ueberhaupt hat die Zusammenstellung der Glieder durchhin etwas Schweres und Ungefüges; und wo der Verfasser solche ohne antike Vorbilder versucht hat, ist sie nicht selten unorganisch, ohne Berücksichtigung der Gesetze des Druckes und Gegendruckes, ausgefallen. Man sehe das Fussgesims auf T. VI, Fig. 6, das Kränzgesims auf T. XXVIII, Fig. 3; u. a. m.

Ist der Verfasser demzufolge weder der grossartigen Einfalt der altchristlichen Basilika, noch der Reinheit und Consequenz griechischer Formenbildung treu geblieben, so findet sich immer noch Raum genug, um eigenthümlich und allgemeinhin Tüchtiges und Würdiges zu leisten. Sehen wir weiter.

Was die innere Anordnung, das wichtigste Moment bei einer christlichen Kirche, anbelangt, so haben wir gesehen, dass der Verfasser aus den alten Basiliken die grossartige Altarnische beibehalten hat. Dies sichert ihm für den bedeutendsten Theil der Kirche, auch wenn sie sonst nur ein einfaches Langhaus bildet, eine würdige Gestaltung. Ueber das profane Galleriewesen verschiedener Entwürfe haben wir uns ebenfalls schon ausgesprochen. Doch müssen wir noch hinzufügen, dass der Verfasser in einem Entwurfe (T. XIII) die dorischen Säulen unter dem horizontalen Gebälke der Gallerie ohne allen Grund so angeordnet hat, dass die Zwischenräume abwechselnd grösser und kleiner ausfallen, — noch ein Beispiel von dem eigenthümlichen Missverständniss der Antike! Die würdigste Anordnung der Gallerien zeigt der Entwurf auf T. XXI. Hier sind die Säulenstellungen, nach dem Vorgange mehrerer Italiener, durch kräftige Bögen verbunden, während die Dekoration der oberen Gallerie eine Nachbildung der eigenthümlichen Composition zeigt, welche Palladio für das Aeussere der Basilika von Vicenza erfunden hat, jedoch vernüchtert und zerbrochen, indem hier die neben dem Mittelpfeiler nöthigen Seitenpilaster weggelassen sind.

Dies Galleriewesen fällt jedoch ganz fort, oder wird (in einem Beispiel, T. XXIII) den Hauptformen der Pfeiler glücklich untergeordnet, wo der Verfasser gewölbte Decken angewandt hat. Für diese ist stets die Form des Tonnengewölbes gewählt, eine Form, die an sich gewiss bedeutend und gross wirkt. Aber das Tonnengewölbe verlangt nothwendig eine feste, horizontale Unterlage: der Verfasser lässt es dagegen überall (mit Ausnahme eines Beispiels) unmittelbar von den Kapitalen der Pfeiler oder Säulen ausgehen, wodurch er zu der widerwärtigen Form der Stiekkappen verleitet wird und überhaupt jener höchst gewaltigen Gewölbmasse für das Gefühl des Beschauers allen nothwendigen Halt raubt. Gewölbe, die unmittelbar von Pfeilern ausgehen sollen, müssen nothwendig die Form der

Kreuzgewölbe annehmen; der Verfasser hätte das aus der barbarisch gescholtenen gothischen Baukunst lernen können, statt ganz schwankende und ästhetisch unbegründete Formen zu kopiren. Auch sagt er selbst früher (S. 25), ganz im Widerspruch mit dieser Anordnung: „Gedrückte, elyptische“ (elliptische), „überhöhte und zusammengesetzte Gewöblinien würden wir nie dulden, und uns zu diesem Ausspruche . . . durch das Beispiel der Alten berechtigt glauben, welche dergleichen Gewöblinien . . . nie da anwendeten, wo Harmonie und Einfachheit der Linien erfordert ward.“

Die Ausnahme von diesen Anordnungen zeigt der letzte, bedeutendste Kirchenentwurf des Verfassers (T. XXV). Hier sind die Säulen, welche das grosse Gewölbe zu tragen haben, gekuppelt, oder vielmehr vier im Quadrat zusammengestellt (um den nöthigen Widerstand gegen den Druck des Gewölbes leisten zu können), und unter sich durch Gebälke, mit dem nächsten Carré durch Bögen verbunden; über diesen Bögen läuft dann ein gerades Gesims hin, auf welchem erst das Tonnengewölbe aufsetzt. Allerdings eine mehr harmonische, gesetzmässige Anordnung; aber die schlanken griechischen Säulen und ihre Gebälke erscheinen für das Gefühl jedenfalls ausser allem Verhältniss zu der ungeheuren Last, die auf ihnen ruht, und geben dem Verfasser den Vorwurf zurück, den er den grossen gothischen Baumeistern gemacht hat: eines „Aufwandes an Verstand, um den Mangel an Vernunft wieder gut zu machen.“ Solide Pfeilermassen, wie sie die vom Verfasser so verächtlich zurückgewiesenen späteren Italiener in gleichem Falle anwandten, wären hier die einzige Auskunft gewesen. Der in Rede stehende Kirchenplan ist übrigens der einzige, bei welchem der Verfasser ein bedeutendes Querschiff und über dessen Durchschneidung eine Kuppel angewandt hat; von dem kolossalen Thurme, der über dieser Kuppel errichtet ist, sprechen wir später.

Wenden wir uns nunmehr zum Aeusseren der Gebäude. Wir können dasselbe ziemlich ohne Rücksicht auf das Innere betrachten, da der Verfasser auch auf organischen Zusammenhang zwischen beidem, der z. B. in der gothischen Architektur so bedeutsam hervortritt, wenig Rücksicht genommen hat. Namentlich finden wir öfters, dass, um passende Verhältnisse zu gewinnen, ein Drittheil des inneren Raumes zur einfachsten Dachconstruction verwandt ist.

Der Verf. giebt in seinen Blättern wesentlich die Frontseiten der Kirchen; über die künstlerische Gestaltung der Langseiten erfahren wir nicht viel. Einige Entwürfe zeigen Fenster von der Form eines halben Kreises; andre haben zwei Reihen Fenster übereinander: „Man kann sich da oft nicht enthalten, zu fragen, in welcher Etage der Gottheit Wohnung sei.“ (Eigene Worte des Verf. S. 24.) — Wo die Frontseiten durch einen griechischen Prostyl von grösserer oder geringerer Säulenzahl gebildet werden, ist eine bekannte, an sich schöne Anordnung wiederholt. Bei verschiedenen kleineren Kirchen bildet dagegen die eigentliche Mauer des Gebäudes die Fronte und hat dann nach oben zu entweder einen Giebel nach griechischer Weise oder einen horizontalen Abschluss. Zuweilen kommen Pilaster auf den Ecken der Fronten vor; wo diese jedoch ein vollständiges griechisches Gebälk tragen, dünkt uns ein neuer Fehlgriff vorhanden: Pilaster, im Charakter einer griechischen Säulenordnung gehalten, müssen nothwendig deren Gesetze, also auch das der engeren Zwischenweiten, befolgen, wenn das Gefühl des Beschauers nicht verletzt

werden soll; sie fingiren wenigstens das System des Säulenbaues. Zuweilen hat der Verf. vor das Portal einen kleinen zweisäuligen Portikus mit griechischem Gebälk oder mit einem Bogen, letzteren jedoch ohne Widerlagen¹⁾, gesetzt; zuweilen eine offene Vorhalle im Gebäude selbst gebildet, die durch einen grossen Rundbogen überwölbt ist. Letztere Einrichtung gewährt häufig etwas Grandioses, erinnert im Einzelnen (z. B. T. II) jedoch wiederum zu sehr an römische Stadthore, die eben nichts Kirchliches haben. In einem Beispiel (T. XIV) ist diese Vorhalle als eine grosse Nische (mit halbkreisrundem Grundrisse) gebildet, was uns für einen Eingang von aussen ganz unpassend dünkt, wie trefflich diese Form auch für den Abschluss des Inneren passt; überdies kann auch die Thür, die aus dieser Nische in die Kirche führt, nicht dazu stimmen. In einem andern Beispiel (T. III) nimmt die Vorhalle die ganze Breite des Gebäudes ein und öffnet sich nach aussen durch Säulenarkaden, — ein treffliches Motiv italienischer, besonders mittelalterlicher Kunst, das aber hier wiederum gar nicht mit der schwerfälligen Masse der Fronte in Harmonie gesetzt ist.

Ueber die Mitte der so gestalteten Fronten erhebt sich der Thurm, gemeinhin ohne alle Verbindung mit dem unteren Bau, — ein sogenannter Dachreiter. Bei den einfacheren Plänen ist es eine hohe, lange, viereckige Masse, schwer, unverjüngt und ohne den Charakter des Emporstrebens, den die gothischen Baumeister so trefflich zu erreichen wussten. Den Haupttheil dieses Thurmes bildet gewöhnlich eine grosse überwölbte Oeffnung, darin die Glocken hangen. Gesimse theilen zumeist den Thurm in mehrere Geschosse; auch finden sich Pilaster auf den Ecken in antiker Weise angewandt, jedoch in der Regel, was Breite, Höhe, Entfernung anbetrifft, ganz ohne alles Verhältniss der Säulenordnungen, schwer und ungeschickt. Griechische Giebel bilden auch hier gewöhnlich den Abschluss. In der Mitte des Giebeldaches findet man einige Mal eine Statue errichtet, die aber, da sie von keiner leichten Spitze in die Höhe getragen wird, stets nur aus der Entfernung von einigen hundert Schritten ganz gesehen werden kann. Auch kommt statt deren einmal ein Engel vor, der an einem Kreuze flattert, vermuthlich eine künstlerisch ausgebildete Windfahne. Ein Beispiel dieser einfachen Gebäude (T. XIII) zeigt zwei Thürme auf den beiden Seiten, die besser zum Ganzen stimmen und auch in sich ein gutes Verhältniss haben. Eine grosse Uhr (zwei an dem eben genannten Beispiele) nimmt ebenfalls überall eine bedeutsame Stelle ein. Ja, auf einem Entwürfe ist dieser unkünstlerische Gegenstand mitten in das Giebelfeld des Unterbaues gesetzt und sind kolossale Ranken-Ornamente an seinen Seiten angeordnet: die Griechen, die hohen Meister des Verfassers, stellten in die Giebelfelder ihrer Tempel die Bilder der olympischen Götter. Man könnte an diesen Wechsel allgemeine Betrachtungen anknüpfen. In den Niederlanden dient der Thurm des Stadthauses, der kühne Belfried, zum Tragen der Uhr.

¹⁾ Einer solchen widersinnigen Struktur ist der Vorwurf ebenfalls zurückzugeben, den der Verf. der Technik der gothischen Baumeister macht: „Wenn man die eisernen Anker, Schlüssel, Schleudern und Bänder sieht, wodurch das Alles mühsam zusammen und aufrecht gehalten wird, so kann man sich kaum enthalten, die blinden Bewunderer solcher Künsteleien zu fragen, ob ihnen auch ein Grotesk tänzer, welcher sich und die Glieder seines Körpers durch Drähte und Stricke in den wunderbarsten, kühnsten Stellungen und Verdrehungen erhalten lässt, besser als ein griechischer Mime gefallen würde.“

Einige Entwürfe (T. IV und V), die wir zu den besten des ganzen Werkes zählen, sind der Anordnung italienischer Dorfkirchen nachgebildet. Die Mauer des Unterbaues ganz einfach, nur mit ausgezeichnetem Portale, die Schräge des Daches als genügende Begränzung nach oben (ohne horizontales Gesims), und aus dem Unterbau der Thurm unmittelbar emporsteigend und ebenso einfach gehalten.

Eine mehr künstlerische Ausbildung dieses Princips zeigt der Entwurf auf T. X. Hier springt das Portal ein wenig, mit kräftigen Pilastern, vor und trägt einen eigenen Giebel. Letzterer (ebenfalls ohne horizontales Gesims) hat die hübsche Form, die in Italien nicht selten ist, dass nemlich die Dachschräge an den unteren Ecken in die Horizontale übergeht, wodurch eine angenehme Ruhe zuwege gebracht wird. Aber die mit jenem kleineren Giebel parallel laufenden Linien des Hauptdaches befolgen dies Gesetz wiederum nicht. Das Portal hat sonst noch Anziehendes: in der Hauptform bildet es einen kräftigen wohlgegliederten Bogen, der durch die schönen Pilaster und deren Gebälk zweckmässig eingefasst wird; Rosetten schmücken die Ecken zwischen dem Bogen und der Einfassung. Diese Anordnung ist neuerdings mannigfach glücklich angewandt worden; doch stehen hier die übrigen Theile des Baues mit derselben nicht in sonderlichem Verhältniss: die Giebelgesimse namentlich werden durch ein schweres, barbarisches Ranken-Ornament, welches sich auf sie hinlagert, schier erdrückt.

Ein andrer Entwurf (T. XIX u. XX) hat wiederum eigenthümliche Anordnung. „Er zeigt am Aeusseren Strebepfeiler, welche am rechten Orte gebraucht und gehörig gestaltet, ebenfalls den Formen der klassischen Architektur anzugehören sich eignen.“ Diese Strebepfeiler springen hier in kurzen Zwischenräumen rings aus der Mauer hervor; aber sie haben nicht, wie die gothischen, eine selbständige Entwicklung; vielmehr kröpft das weitausladende Hauptgesims um sie herum und heisst sie geduldig der alten Schulordnung folgen. Doch abgesehen davon: Strebepfeiler haben stets etwas Imposantes: sie streben, ringen an gegen irgend einen von innen herausströmenden Druck: ein mächtiges Gewölbe muss solchen Widerstand hervorgerufen haben! Aber der Verfasser lacht sich über unsre ästhetischen Schlussfolgerungen ins Fäustchen: er hat die Kirche innen flach mit Brettern gedeckt. Zwischen den Streben laufen, im oberen Theil des Gebäudes und unter dem Gebälk, kleine Pfeilerstellungen hin, zwischen denen die Fenster befindlich sind; eine tüchtige Anordnung, nur nicht kirchlich. An den Ecken des Thurms steigen die Streben ebenfalls stolz in die Höhe und dienen oben kleinen Figürchen zum Postament. Dann folgt ein kurzes Obergeschoss, das für ein Schlossportal ganz zweckmässig wäre.

Zierlichere Thürme gestaltet der Verfasser auf die Weise, dass er ein griechisches Tempelchen über das andre setzt, jedes obere von geringerer Grundfläche als das untere. Doch scheint uns, als ob eine solche Composition eben nichts enthalte, als einen Tempel über dem andern: ein Thurm aber soll füglich ein Ganzes sein und ein Theil mit Nothwendigkeit aus dem andern hervorgehen. Das Hauptbeispiel dieses „Septizonien“-Thurmbaues enthält T. XXII; es macht sich folgender Gestalt. Zu unterst ein grosser sechssäuliger Portikus; darüber, in der Breite der vier mittleren Säulen, eine quadrate Masse mit zwei Pilastern auf den Ecken und reichem Gebälk; darüber wieder eine Säulenhalle mit je sechs Säulen,

über dem Gebälk eine hohe Attika; darüber, in der Breite der vier mittleren Säulen, eine kleinere Wiederholung jener quadraten Masse; darüber, um drei Stufen zurücktretend, eine Halle von je vier Säulen mit Giebel und hohem Kreuz — o Meister Erwin von Steinbach und Gerhard von Cöln! o Ictinus und Callicrates! o all ihr guten Geister einer vernünftigen Baukunst!

Aehnlich ist eine andre grosse Thurmanlage (T. XXIV), wo der Verfasser zwei Thürme auf den beiden Seiten der Fronte angenommen hat. Da sie beide beträchtlich schlank in die Höhe gehen, so ist zur Vermittelung zwischen ihnen, über dem Pörtikus des Einganges, noch eine grosse Säulenhalle angelegt worden. Es kommt also ein ähnliches System zu Stande, wie es Servandoni an dem Portal von St. Sulpice zu Paris bereits vorgefunden hat. Aber wie weit ist der Verfasser in seiner flachen Haltlosigkeit von der derben Kraft und dem ruhigen Ernste des französischen Architekten entfernt!

Noch ist eine grosse Thurmanlage (T. XXVII) zu erwähnen, diejenige, die sich über der oben bereits erwähnten Kuppel erhebt. Der Verfasser hat bei der Anwendung von Kuppeln, eine schöne Form des Aeusseren und Vermeidung eines schweren, eiförmigen Daches geboten. Er realisiert sein Gebot so, dass er die Kuppel, die er ohne weitere Vermittelung aus dem Dache hervorzunehmen lässt, zuerst von einem weiten Säulenkreise umgibt; diese Säulen treten mit verkröpftem Gebälk aus der Masse vor und tragen Statuen auf ihrem Gebälkkropfe. Darüber, etwas eingerückt, ein zweiter Säulenkreis mit wirklichem Gebälk und einem flachen Kuppeldache à la Pantheon, welches mit einem kleinen Monopteros als Laterne schliesst. Da die Laterne aber in beträchtliche Höhe über der eigentlichen Kuppel der Kirche gekommen ist und letztere gleichwohl von da erleuchtet werden soll, so zieht sich, ähnlich wie in St. Paul zu London, aber sonst ohne allen constructiven Grund, zwischen der oberen Kuppel und innerhalb jener Säulenkreise ein langer Trichter von oben bis zu den Seiten der unteren Kuppel hernieder.

Ausser diesen eigentlichen Kirchenplänen ist noch eine Reihe von Entwürfen zu kleineren Kapellen, Tabernakeln, Monumenten und dergleichen vorhanden. Auch über diese wäre noch Manches zu sagen, aber Referent will die Geduld des Lesers nicht noch weiter erschöpfen. Im Allgemeinen jedoch gilt auch von diesen Entwürfen dasselbe Urtheil, — welches aus dem bisher Gesagten zusammen zu addiren, dem geneigten Leser überlassen bleibt.

Heinrich Theodor von Schön. Nach einer Zeichnung von J. Wolff gest. von Eduard Eichens. Berlin 1834. Brustbild von etwa 8 Zoll Breite und 9½ Zoll Höhe.

(Museum 1834, No. 41.)

In edler männlicher Haltung ist der würdige Staatsmann hier aufgefasst, Gesicht und Blick ein wenig, wie nachsinnend, zur Seite gewandt; lebendig und bedeutend tritt die Goethe-Form des Kopfes aus dem Grunde, der eine Aussicht auf Marienburger Architekturen darstellt, hervor. Was uns aber zunächst an diesem Blatte interessirt, ist die treffliche Arbeit des Kupferstechers. Wir bemerken hier eine ungemein reine, bestimmte und geistreiche Führung des Grabstichels, welche das Leben der einzelnen Form fühlt und eine genügende Modellirung hervorbringt. Doch nicht Modellirung allein, auch die leise Abstufung der Farbentöne glauben wir wahrzunehmen; dies scheint uns besondrer Erwähnung werth, da der Kupferstecher an den Stellen, wo veränderte, feinere Strichlagen und eigenthümliche Anwendung kleinerer Striche und Punkte nöthig wurden, glücklich jene unharmonischen grauen Töne vermieden hat, die bei Andern nicht selten störend werden. Kräftig, aber ohne allen überflüssigen Glanz, sind die Kleidungsstücke, namentlich der Pelzbesatz des Oberrockes behandelt.

Die Erscheinung dieses schönen Blattes ist um so erfreulicher, als Arbeiten der Art, bei der Ueberfülle an Lithographien, nur so höchst selten vorkommen. Sie ist ein Zeugniß, dass es auch bei uns nicht an gediegenen Talenten fehlt, um diese edelste Gattung der nachahmenden Künste in ehrenhafter Ausübung zu erhalten.

Ruth und Boas. Friedr. Overbeck del. Ferd. Ruscheweyh sculp. Neustrelitz 1834.

(Museum 1834, No. 49.)

Dies Blatt ist das neuste Beispiel von Overbeck's edler und sinniger Compositionsweise, welches durch Ruscheweyh's Stichel unserm Norden vorgeführt wird. Es ist eine einfach ansprechende Scene: die Jungfrau unter den Schnittern, in edler Gestalt erhaben, während jene gebückt mit ihrer Arbeit beschäftigt sind, und seitwärts auf einer Anhöhe der würdige Herr des Feldes und der Diener, der ihn auf die Aehrenleserin aufmerksam macht; letzterer eine sehr anmuthige Gestalt, an die zarten Jünglinge auf Raphaels Jugendbildern erinnernd. Im Hintergrunde eine mannigfach gebildete Landschaft. Die Scene ist genreartig aufgefasst, zugleich aber weht der Hauch einer milden, reinen Seele darüber hin, wie wir ihn heutzutage fast nur in Overbeck's Bildern, und hier eben wahr und ohne schwächliche Kopfhängerei finden. Wie angemessen die alterthümlich schlichte Manier des Kupferstechers für Gegenstände solcher Art ist, weiss Jedermann; auch dies Blatt wird den Liebhabern seiner Stiche eine sehr willkommene Erscheinung sein.

Rheinischer Sagenkreis. Ein Ciclus (Cycelus) von Romanzen, Balladen und Legenden des Rheins, nach historischen Quellen bearbeitet von Adelheid von Stolterfoth, Stiftsdame. Mit Ein und zwanzig Umrissen von A. Rethel in Düsseldorf, lithographirt von Dielmann. Frankfurt a. M. 1835. Klein-Quer Fol.

(Museum 1834, No. 50.)

Wir freuen uns, in den Umrissen dieses Sagenkreises eins der tüchtigsten und liebenswürdigsten Talente unter den jüngeren der Düsseldorfer Schule in reicher Entfaltung kennen zu lernen. Die Art und Weise der Darstellung schliesst sich zunächst an Führich's bekannte Compositionen zu Tieck's Genovefa an; es ist derselbe Zug von Adel und Anmuth, dieselbe Grundlage eines reinen und — wenn ich mich so ausdrücken darf — sittlichen Gefühles, welches in diesen Blättern das Auge und Gemüth des Beschauers fesselt. Von jener Ostentation, jenem manierirten Haschen nach Effekt und äusserlicher Symbolik, welches bei andern bekannten Darstellungen der Art so häufig die innere Leere verdecken soll, ist hier keine Spur; zugleich aber eine so gediegene Technik, eine solche Sicherheit der Formenbezeichnung vorhanden, wie sie uns kaum anders, als in den wenig mehr ausgeführten Holzschnitten der Alten bekannt ist. Gesundheit und fröhliche Jugendkraft — ein Paar Eigenschaften, die in der heutigen Welt nicht zu oft vorgefunden werden — sprechen sich auf jedem Blatte aus. Wir wollen einige derselben dem Leser näher vorführen.

Das Titelblatt stellt „Rheinisches Leben“ dar. Ein zierliches Gerähme, von Eichenzweigen, Reben und Epheu umwunden, trennt das Blatt in verschiedene Felder. In dem grösseren Mittelfelde sitzt der Sänger mit der Harfe, Gruppen von Männern, Frauen und Kindern, innig gerührt durch den Gesang, um ihn her. Daneben, auf der einen Seite, eine schöne, langhaarige Maid und der Jagdhund des Liebsten, der seinen Kopf gehorsam auf ihren Schooss legt; der Jäger steht daneben und bläst mächtig ins Horn, so dass der Schuhu über ihm vor Schreck von seiner luftigen Ranke beinahe herabstürzt. Drüber rankt sich der Nibelungendrache vielverschlungen durch das Gezweige; er züngelt zu dem jungen Schlangentödter empor, der den wohlbekannten Feuerbrand über ihn schwingt. Auf der andern Seite sitzen ein Paar Musikantenköbolde mit ihren Dudelsäcken in den Blättern, und Vögel um sie her, von denen sie lustig verspottet werden. In dem obern Felde dieser Seite ist eine Scene stiller Häuslichkeit: eine junge Mutter am Spinnrocken und ein spielender Knabe zu ihren Füßen. Das Alles aufs anmuthigste gezeichnet und geordnet und in naivster Arabesken-Wahrheit durchgeführt.

„Kaiser Heinrich der IV in Bingen.“ Hier sieht man den greisen Fürsten, verrätherisch von den feilen Schergen seines Sohnes gefangen. Gewaltig steht die alte Heldengestalt unter den Leichen der Getreuen, auf den zersplitterten Reichsschild gestützt, den Arm mit grausem Fluch zu dem Sohne emporreckend, der drüben aus dem Fenster zuschaut; wild flattert um ihn der entehrte Kaisermantel. Groll, Entsetzen, stumpfe Neugier in den Gesichtern der umherstehenden Knechte. Nur Einer, aufs

Schwert gestützt, wendet mitleidvoll sein Gesicht; es ist derjenige, welcher den alten Kaiser wiederum befreien wird.

„Der Mäusethurm.“ Man sieht die Zinne des alten, verrufenen Gemäuers, um welches ein grausiger Nachtspek saust. Angstvoll klammert sich der verfluchte Geist des Bischofes Hatto an den Steinen fest; um ihn her schwirren die Geister derer, die er in Hunger und Feuersnoth aus teuflischem Geize sterben liess, ein jammervoller, qualenzerrissener Chor. Hier schleppt ein Mädchen seine alte Mutter durch die Lüfte herbei, dort hält ein junges Weib dem Bischofe ihren Säugling entgegen; andre klettern und haspeln sich an den Ecksteinen des Thurmes empor. Eine Schaar von Mäusen, die den Bischof im Leben verfolgten, umflattert ihn auch noch hier. Unten auf dem Rheine fährt ein einsamer Nachen vorüber.

„Der Schwesterfelsen oder die sieben Jungfrauen.“ Es ist die Stelle des Rheines wo, vor dem mächtigen Felsen der Loreley, Strudel und Klippen dem Schiffer Gefahr drohen. Aus den empörten Wogen schwingt sich die stolze Gestalt der verderblichen Nixe, eine Leukothea des Nordens, empor; hoch wie eine spritzende Welle flattert ihr weiter Mantel über ihrem Haupte. Vor ihr tanzt das Kählein mit den sieben schönen Kindern, die sich in reizendster Verzweiflung umfassen und die Hände ringen. Die Armen sollen für ihre Stein-Herzen nunmehr selber in Steinklippen verwandelt werden. Neugierige Hechte und Lachse stecken ihre Häupter hervor und sehen sich den verwunderlichen Vorgang mit an. Auch am Ufer steht ein Neugieriger, ein Poet von der romantischen Sekte, wie aus seiner feinen Cithar zu ersehen. Der Unglückliche! wie manch ein Loreley-Lied wird er fortan singen müssen!

„Die heilige Adelhaid.“ Wir sehen den Chor der Abtei Vilich. Wunderhübsche Nonnen knieen zu beiden Seiten, am Altartisch die heilige Abbatissin, vorn die andächtigen Zuhörer: ehrliche alte Bauern, unschuldige kindische Kinder, und links in der Ecke, an einen Pfeiler gelehnt, ein stolzer ritterlicher Gesell mit prächtigem verführerischem Lockenhaar. Er sieht nach der einen Nonne hinüber und sie wieder nach ihm; sie merkt nicht, dass sie falsch singt und dass die gestrenge Domina zürnende Blicke auf sie schießt und die dürre heilige Hand bereits erhebt zu dem Backenstreich; der — wie die Legende erzählt — schlechten Sängerinnen augenblicks die richtigsten Töne einimpfte. Neben der Unaufmerksamen kniet eine andre reizende Nonne, die gewiss nach bestem Willen richtig singen möchte; aber es will nicht gehen. Sie hat das Chorbuch sinken lassen und die Händchen darüber gefaltet, und erhebt das schmachtende Auge in inbrünstiger Verzweiflung nach oben. Auch ihr wird die ersehnte Hülfe von der heiligen Hand bald zu Theil werden, — die Dichterin wenigstens hat es uns nicht verschwiegen.

„Roland der treue Paladin.“ Auf hoher Terrasse seiner stolzen Burg Rolandseck sitzt der Ritter, tief in sich versunken, eine schöne mächtige Gestalt, deren edle Glieder von seinen einstigen Heldenthaten zeugen. Unverwandten Blickes schaut er nieder auf das Nonneneiland, wo das Kloster aus den Bäumen hervorragt und wo die Geliebte sterbend weilt. Lautlos hängt die Harfe neben ihm, vergebens schmeichelt ihm die treue Dogge, vergebens mahnt ihn der fröhliche Knappe, der zu seiner Seite steht, den Falken zu nehmen und auf die Reiherbeize hinauszureiten. Wenn das Glöcklein im Thale verklungen ist, wird auch des Helden Seele gebrochen sein.

„Der Bürgermeister von Cöln.“ Durch pfäffischen Trug ist der alte Bürgermeister Gryn in den Löwenzwinger des feindlichen Bischofes gelockt. Wüthend springt ihm das Ungeheuer entgegen. Aber muthig hat der Greis den linken Arm, mit dem Mantel umwickelt, in des Löwen Rachen gestossen und durchbohrt zugleich dessen Herz, ohne auf die Wunden zu achten, die ihm die fürchterlichen Tatzen schon in Brust und Genick geschlagen. Eine einfache, aber in trefflichstem Leben gezeichnete Gruppe.

Diese flüchtigen Schilderungen nur als Beispiele des reichen Vorrathes. Der Dichterin ist Glück zu wünschen, dass sie in solcher Genossenschaft vor das Publikum treten durfte; aber die Umrisse sind schlimme, etwas übermächtige Rivale ihrer Balladen. Die Ausstattung des Ganzen ist höchst geschmackvoll und einladend.

Kynalopekomachia. Der Hunde Fuchsenstreit. Herausgegeben von C. Fr. v. Rumohr. Mit sechs Bildern von Otto Speckter. Lübeck 1835.

(Museum 1834, No. 51.)

Hr. Speckter, durch seine trefflichen Vignetten zu dem „Fabelbuche“ bekannt, hat auch für die sechs Gesänge des vorliegenden komischen Epos sechs sauber in Stein gravirte Titelbilder gearbeitet, an welchen wir wiederum eine geistreichst komische Auffassung der thierischen Natur bewundern. Das erste Blatt stellt den Fuchs dar, der sich vor seiner Höhle sonnt, während die Jungen unbeholfen ihre Kräfte üben; sowie es die erste Strophe des Gedichtes besagt:

Um Mittag, wenn es still im Feld,
 (Weil längst der Bauer, der bestellt
 Morgens den Acker, Ross und Mann,
 Die Arbeit wohl hat abgethan
 Und rastet zu Haus auf seiner Bank,
 Ganz ausgestreckt die Länge lang),
 Pfl eget der Fuchs sehr ungezwungen
 Am Thore zu scherzen mit seinen Jungen
 Und anzusehn mit grossem Ergetzen,
 Wie plump noch über die Gräben sie setzen.

Das zweite Blatt zeigt die Schaar der Hunde, die den Fuchs umlagert haben, und über ihnen, auf höherem Felssteine, den Feind, der ihnen listig entronnen ist und sie verhöhnt; trefflich ist in jenen der Aërger und die Verdrüsslichkeit über das fehlgeschlagene Unternehmen ausgedrückt. Das dritte Blatt enthält die Heimkehr der Hunde und ihre zaghaften Mienen, dem inquirenden Schulzen gegenüber, weil während ihres Feldzuges von Zigeunern des Pfarrers Küche ausgeräumt worden. Das vierte Blatt

stellt, meisterlichst gearbeitet, das trügliche Freundschaftsbündniss dar, welches die Katze mit dem Fuchs eingeht. Im fünften Blatte sieht man eine Menagerie ausländischer Thiere, am Waldsaume lagernd: Affen, Papagayen und den majestätischen König der Thiere, der hinter dem Eisengitter seine mächtige Stimme erhebt und dem der Fuchs fein höfliche Worte zuspricht. Das sechste Blatt endlich zeigt die Kuhweide des Dorfs und die Mägde und den Hirten, der sich an seine Lieblingskuh lehnt.

Das Gedicht bewegt sich in gemüthlicher Behaglichkeit durch alle kleinen Details des Naturlebens, scheint zuweilen jedoch auch (wie es ja auch vom alten Reineke-Fuchs gesagt wird) allegorische Deutungen zuzulassen, wie sich z. B. die folgende sechzehnte Strophe des zweiten Gesanges auf anderweitige ästhetische Angelegenheiten beziehen dürfte:

Es ist des Bösen Meistergriff,
 Durch einen leeren Schaubegriff,
 Abstractum oder Ideal,
 Zu stürzen uns in Leid und Qual;
 Nachher, wann er uns aufgehetzt,
 In heft'ge Leidenschaft versetzt,
 Dass, eh' der Streit durchaus geschlichtet,
 Man vielen Schaden angerichtet,
 Damit wir späte Reu empfinden,
 Zuletzt ein Licht uns anzuzünden.

U. s. w.

Ornamentenbuch zum praktischen Gebrauche für Architekten, Dekorations- und Stubenmaler, Tapetenfabrikanten u. s. w. von C. Bötticher. 2te Lieferung (aus 6 Blättern in farbigem Steindruck bestehend). Berlin, 1834. Verlag von George Gropius.

(Museum 1834, No. 51.)

Auch die neue Lieferung dieses Werkes enthält die schätzenswerthe-
 sten Muster für Kunsthandwerk der mannigfaltigsten Art. Auf dem ersten
 Blatt sind verschiedene musivische Muster mitgetheilt, einfachere und
 reicher zusammengesetzte, in schöner harmonischer Zusammenstellung der
 Farben. Das zweite Blatt enthält sechs wohlstylisirte Muster für Scha-
 blonendruck, die ein edles und gereinigtes Formengefühl kund geben
 und vielfache Anwendung finden können: Herr Bötticher scheint uns be-
 sonders glücklich in der Stylisirung der Pflanzenformen und in der räum-
 lichen Vertheilung ihrer grösseren und kleineren Massen, was beides, so
 leicht es auf den ersten Blick erscheinen mag, gleichwohl nur in Folge
 besonderen Talentes und sorglichster Uebung ähnlich zu erreichen sein
 dürfte. Das dritte Blatt giebt das Muster einer Wachstuchdecke, ein
 reizendes Spiel anmuthiger Formen, bei denen die strenge und entschie-
 dene Form des einzelnen durch den steten Wechsel der Farben, von Lila

und hellbräunlichem Roth, angenehm gemildert wird. Auf dem vierten Blatt sind wiederum vier Muster für Schablonendruck enthalten, in denen besonders Mäander-artige Verschlingungen vorherrschen. Auf dem fünften Blatt sind die Deck- und Fussgesimse einer Zimmerwand, mit einfach zierlichen Ornamenten verziert, mitgetheilt; ähnlich auf dem sechsten Blatt ein reicheres Deckgesims, welches uns jedoch minder anspricht, namentlich in den unmotivirten Zusammenfügungen gewisser Details.

Wir wünschen diesem so tüchtig eingeleiteten und gewiss erspriesslichen Unternehmen den glücklichsten Fortgang.

Kunstabuch der Düsseldorfer Malerschule. Originalblätter und Nachbildungen in Facsimile. I. Lieferung (4 Blätter in Imp.-Format und 1 Blatt Text). Berlin, bei C. G. Lüderitz. 1835.

(Museum 1835, No. 3.)

In der künstlerischen Thätigkeit pflegen insgemein durch Composition und Ausführung zwei bestimmt geschiedene Momente bezeichnet zu werden. Ist es auch, und zwar mit Nothwendigkeit, vorauszusetzen, dass dem Künstler erst während der Ausführung sein Werk vollkommen klar werde und zur vollständigen Anschauung komme, dass erst nach und nach jene Belebung der Gestalten bis in die einzelsten Details vor sich gehe, so erscheint immerhin die erste, wenn auch nur skizzenhaft hingeworfene Composition als die ursprüngliche Gestaltung seiner Idee, als der Prototyp, nach dessen Vorbilde erst ein weiter durchgebildetes Werk ins Leben treten kann. Hier gewahrt man den ersten Impuls, der den Künstler zum Schaffen trieb, hier findet man das entschiedenste Zeugniß über die ihm inwohnende Schöpfungskraft ausgesprochen. Daher wurden zu aller Zeit die Handzeichnungen der Künstler in besonderem Werthe gehalten und, seit die vervielfältigenden Künste erfunden sind, in Nachbildungen verbreitet; und dies um so mehr, als in der Regel viele Compositionen des Künstlers, ohne zur weiteren Ausführung zu gelangen, in den Mappen zurückbleiben mussten.

Bei der Kunst unsrer Zeit, die wiederum eine entschiedene Stellung zum Leben zu gewinnen scheint, musste auch ein solches Interesse mit neuer Bedeutsamkeit hervortreten. Aus der Düsseldorfer Schule vornehmlich sehen wir eine Menge von Gemälden hervorgehen, deren schneller Absatz das beste Zeugniß für die grosse Theilnahme des Publikums ist. Mehr fast hören wir noch von der inneren Betriebsamkeit in dieser Schule, von den verschiedenen Compositionsvereinen, die sich dort gebildet haben und eine Fülle immer neuer Produktionen hervorbringen. Auch in diese, wenn ich so sagen darf: mehr häusliche Thätigkeit der Schule, auf den eigentlichen Grund und Boden ihres Schaffens einen Blick zu werfen, musste dem Kunstfreunde sehr erwünscht sein. Die in der Ueberschrift genannte Verlagshandlung hat es unternommen, einem solchen, schon mehrfach aus-

gesprochenen Wunsche des Publikums zu genügen und Handzeichnungen von Künstlern der Düsseldorfer Schule in genauen Facsimile's zu verbreiten, auch, wo Einzelne die Radirnadel oder die lithographische Kreide nicht verschmähen, wirkliche Originalzeichnungen beizufügen. Die Ausstattung des Unternehmens ist dem Werthe desselben nur angemessen und wirklich prachtvoll zu nennen; die Nachbildungen sind mit grösster Sorgfalt angefertigt und nichts den Vorblättern hinzu oder von ihnen hinweggethan, selbst wo in diesen neben den eigentlich geltenden Linien noch andre des ersten Versuches stehen geblieben waren.

Wir berichten über den Inhalt der ersten vorliegenden Lieferung. Das erste Blatt ist nach einer Zeichnung von C. F. Lessing, die Ermordung Philipps von Schwaben durch Otto von Wittelsbach, lithographirt von Papin. Das beiliegende Textblatt enthält eine Stelle aus v. Raumer's Geschichte der Hohenstaufen, welcher der Künstler in der Darstellung dieses tragischen Momentes gefolgt ist. Man blickt in ein alterthümliches Gemach des Schlosses Altenburg (bei Bamberg). Im Vordergrund liegt der Kaiser, eine hohe majestätische Gestalt, aber das Leben ist den edlen Gliedern bereits entflohen. Beatrix, seine schöne Nichte, von deren Vermählung er eben heimgekehrt, hat ihm den Kopf auf ein Tabouret gelegt und beugt sich in entsetzlicher Angst über ihn, den letzten Zuckungen des Lebens zu lauschen. Hinter dem Sessel des Kaisers steht sein Freund, der Bischof von Bamberg, indem er den Fluch des Himmels auf den Mörder herabrauft. Dieser, im vollen Eisenpanzer und im Begriff, aus der Thüre zu eilen, wendet sich gegen den getreuen Truchsess von Waldburg, der, eine jugendlich kühne Gestalt, zu spät das Schwert zur Vertheidigung seines Herrn zieht. Es ist eine einfache, aber wohlgeordnete Composition und von höchst ergreifender Wirkung. Um Hintergrund und Vordergrund klarer von einander zu sondern, ist bei ersterem, nach Anleitung des Originals, der Ueberdruck einer bläulichen Tonplatte angewandt worden.

Das zweite Blatt ist nach einer Zeichnung von Bendemann, lithogr. von Hosemann. Es enthält eine Darstellung des schönen Brautliedes, welches der fünf und vierzigste Psalm vorführt. Eine zierliche orientalische Bogenstellung theilt das Bild in zwei verschiedene Hallen. In der linken Halle, welche die Unterschrift führt: „Gürte dein Schwert an deine Seite, du Held, und schmücke dich schön!“ (v. 4), steht der Bräutigam, ein Heros in der edelsten Entfaltung jugendlicher Kraft, im Begriff, das Schloss seines Schwertgurtes ineinanderzufügen. Um ihn her seine Genossen, von denen der eine, zur Rechten, die Krone trägt, ein anderer, zur Linken, die „scharfen Pfeile“ hält, davor „die Völker vor ihm niederfallen.“ Die andre Halle führt die Unterschrift: „Die Braut stehet zu deiner Rechten, in eitel köstlichem Geschmeide.“ (v. 10). Hier gewahrt man den Brautzug, wie „des Königes Tochter in gestickten Kleidern zum Könige geführt wird und ihre Gespielen, mit Geschenken und Kerzen, ihr nachgehen,“ süsse jungfräuliche Gestalten in schöngefalteten Gewändern. Oben, in der Ecke zwischen den beiden Bögen, ist eine knieende Engelfigur angebracht, welche eine Tafel mit der Bezeichnung des Psalmes hält. Es ist in dieser Zeichnung etwas, das uns an die anmuthvollsten Blüthen der umbrischen Schule erinnert, freilich ohne die peruginesken Ecken und Schärfen mit aufzunehmen, wie sich in solcher Nachahmung die Fiesolaner und Nazarener unsrer Zeit nur zu wohl gefielen.

Das dritte Blatt enthält zwei Original-Radirungen von Adolph

Schrödter, dem ersten aller Humoristen unter den Künstlern. Im Textblatte sind zwei poetische Uebersetzungen derselben, von Schrödter's Kunstgenossen, R. Reinick, beigegeben. Beides sind Arabesken. Auf der ersten sieht man einen prächtig geschmückten kolossalen Pokal, um dessen Besitz sich verschiedene Gesellen wacker zanken. Die zweite stellt ein Ständchen dar, welches ein Kleeblatt gleichgesinnter alter Jünglinge — nicht einer angebeteten Schönheit — sondern einem würdigen Freunde bringt, der oben aus dem umästeten Fenster herabschaut und gerührt eine Thräne aus den Augen wischt. Unnachahmlich ist die philisterhafte Würde, Zufriedenheit und hinschmelzende Verzückung in den drei Gesellen ausgedrückt. Aber wer möchte den grandiosen Humor, der Schrödter's Gestalten bis in die kleine Zehe hinab einwohnt, in trockner Beschreibung wiedergeben? Das ist Sache des Dichters. . . .

Das vierte Blatt endlich enthält eine landschaftliche Composition von W. Schirmer, von Tempelzei lithographirt. Im Vorgrunde (der durch eine bräunliche Tonplatte hervorgehoben wird) sieht man hier auf einen abgelegenen Kirchhof, durch wenige verwitterte Kreuze bezeichnet, nieder. Rechts erhebt sich eine mächtige Felsenwand, an der ein schmaler Fusssteig zu einer alten gothischen Kirche, die halb in den Felsen hineingebaut ist, hinführt. Links sieht man auf die abendlich beleuchtete Ebene hin, aus der sich eine Stadt mit Kirchen und Thürmen und der höher gelegenen Burg hervorhebt. Ein Bild voll Ruhe und abendlichen Friedens.

Wir hoffen, dass die Fortsetzungen dieses höchst gediegenen Unternehmens, welches sich gewiss des Beifalls aller Kunstfreunde versichert halten kann, in schnellem Wechsel, und um einen möglichst mannigfaltigen Ueberblick zu gewähren, auf einander folgen werden.

Original-Ansichten der vornehmsten Städte in Deutschland, ihrer wichtigsten Dome, Kirchen und sonstigen Baudenkmäler alter und neuer Zeit. Nach der Natur aufgenommen von Ludwig Lange, Architekt und Zeichner, in Stahl gestochen von Ernst Rauch, Kupferstecher, im Verein mit Karl Rauch und andern deutschen Künstlern, mit einem artistisch-topographischen Text begleitet von Dr. Georg Lange. Darmstadt, 1832—1834.

(Museum 1835, No. 3, f.)

Schon lange war es unsre Pflicht, über ein Unternehmen zu berichten, welches, wie es „dem deutschen Vaterlande aus innigster Verehrung und Liebe gewidmet“ ist, der Würde und dem Ruhme desselben wirklich angemessen erscheint. Haben wir es versäumt, dem Werke bei seinem Beginnen ein günstiges Prognosticon zu stellen, so können wir jetzt, da bereits eine Folge von fünf Heften vor uns liegt, um so genügende Resultate über die vorhandenen höchst erfreulichen Leistungen zusammenfassen.

Das Werk erscheint in Heften in gross Quart, deren ein jedes zwei gestochene Platten und mindestens einen halben Bogen Text — zu dem sehr geringen Subscriptionspreise von 10 Sgr. — enthält. Auf den Platten befinden sich in der Regel zwei, bei grösseren Monumenten eine, bei kleineren zuweilen drei Ansichten. Diese geben sowohl allgemeine An- und Uebersichten der Städte, welche das Charakteristische ihrer jedesmaligen Gruppierung sammt den Umgebungen und die wichtigsten Bauwerke als ein Ganzes darlegen, als innere Durchblicke durch Strassen und Plätze und, wie es der Titel besagt, mehr detaillirte Abbildungen der für Geschichte und Kunst merkwürdigen Monumente der Architektur. Ueberall ist der Standpunkt mit grösster Umsicht gewählt, so dass auf gleiche Weise den Anforderungen des künstlerischen Sinnes, wie denen, welche die möglichst vollständige Entwicklung des jedesmal vorliegenden Gegenstandes zur Pflicht machen, Genüge geleistet wird.

Wie die von Louis Lange gefertigten Zeichnungen schlicht und durchaus ohne Affektation eben nur den Gegenstand im Auge haben und nur durch die eben angedeutete Wahl eines schönen und zweckmässigen Standpunktes ein wohlgeordnetes Bild zu geben suchen (statt der sonst nicht seltenen Verschiebungen, Restaurationen, hinzucomponirten Vor- und Hintergründe); ebenso zeichnet sich der Stahlstich durch die meisterhafte Behandlung, durch Ernst und würdige Ruhe, nicht minder jedoch auch durch vollkommenste Sauberkeit und Klarheit aus. Er ist in letzterer Beziehung den ähnlichen Arbeiten der Engländer zur Seite zu stellen, ohne jedoch, wie es bei diesen nur zu häufig vorkommt, den Gegenstand der Technik unterzuordnen. Es genügt, den berühmten Kupferstecher Ernst Rauch, dessen meisterhafte architektonische Stiche (in den Boisserée'schen und Moller'schen Werken) allgemeine Würdigung gefunden haben, als an der Spitze des Unternehmens stehend und am Thätigsten für dasselbe zu nennen; Carl Rauch, L. Schnell, Heinrich Hügel, E. Grünwald, deren Namen sich unter den bis jetzt vorhandenen Platten finden, verdienen dieselbe Anerkennung.

Das erste Heft enthält vier Ansichten von Frankfurt am Main. Höchst interessant ist hier besonders die erste, welche die Stadt von der unteren Seite des Mains darstellt. Hier sieht man die belebten Quais des Ufers hinauf, vorn von alterthümlichen Gebäuden begrenzt, unter denen die merkwürdige Leonhardskirche, der Saalhof, und weiter zurück der majestätische Thurm des Domes sich bemerklich machen. Dann führt die stolze Mainbrücke nach Sachsenhausen hinüber, und jenseit der Brücke, am östlichen Theile des Quais, erheben sich die hohen neuen Gebäude der schönen Aussicht, von dem zierlichen Bibliothekgebäude geschlossen. Der Fluss ist von Kähnen und Schiffen belebt; ein Dampfschiff hat eben das Ufer verlassen und wendet sich dem Beschauer entgegen, stromab nach Mainz. — Das zweite Bild stellt die Hauptstrasse Frankfurts, die Zeile, mit ihren reichen Häusern und Palästen dar. — Das dritte giebt einen Ueberblick von dem Thurm der Barfüsserkirche auf den ältesten Theil der Stadt, wo mannigfache Giebel, Zinnen und Erkerthürmchen aus dem Gewirre der Gassen emportauchen, Alles von dem mächtigen Domgebäude überragt. Dahinter zieht sich der Spiegel des breiten Stromes empor und leitet den Blick des Beschauers an Villen und Gebüsch vorbei, bis nach Offenbach und zu den fernen Bergen, die den Horizont umgrenzen. — Das

vierte Bild giebt eine Ansicht des Römerberges, des Schauplatzes einstiger Kaiser-Herrlichkeit.

Das zweite Heft enthält vier Ansichten von Würzburg. Auch hier gewährt die erste, welche einen Gesamt-Ueberblick der Stadt giebt, ein reiches, reizendes Bild. Von dem rebenumkränzten Steinberge, wo der köstliche Steinwein wächst, blickt man auf das gesegnete Mainthal hinab. Mannigfache Baumalleen führen über die Hügel und am Ufer des Flusses zur Stadt, die sich mit zahllosen Thürmen und mächtigen Kuppeln in der Ebene hinbreitet. Ausser den Kirchen markirt sich hier als bedeutendstes Gebäude vornehmlich die hochgelegene fürstbischöfliche Residenz mit ihren Pavillons. Eine Brücke in schön geschwungenen Bogen und mit Statuen reichlich geschmückt, führt nach der Altstadt hinüber, die von der Citadelle Marienberg gekrönt wird. In der Mitte zwischen beiden Theilen der Stadt blickt man den Lauf des „silberhellen“ Mainstromes empor, bis er sich, an verschiedenen reichen Ortschaften vorbei, in den südlichen Bergen verliert. Ein Blick, welcher südliche Anmuth und Heiterkeit mit den ruhigen nordischen Linien glücklich verbindet. — Die fürstbischöfliche Residenz (berühmt vornehmlich durch ihr prachtvolles Treppenhaus und ihre weitgebreiteten Keller) sehen wir in grösserer Ansicht auf dem zweiten Bilde des Heftes. — Das dritte giebt eine Ansicht der Liebfrauen-Kapelle in zierlichst gothischem Styl. Die Süd- und Westseite, die auf das Sauberste, wie ein kostbares Schaustück, in den Portalen, den Fensterstäben, den Strebepfeilern mit ihren Statuen und Thürmchen, der Dachbrüstung und dem achteckigen Thurme ausgeschnitzt ist, wendet sie dem offenen Marktplatze zu, darauf Käufer und Verkäufer sich in anmuthigster Verwirrung durcheinander bewegen. — Das vierte Bild führt den Beschauer in die Domstrasse, die durch die alterhümlichen Thürme des Domes begrenzt wird; eine feierliche Procession zieht die Strasse herab.

Die sechs Blätter der drei folgenden Hefte sind der sehr werthen alten Stadt Nürnberg gewidmet. Auch hier beginnt die Reihe der Ansichten mit einem Gesamtüberblick, der, von der nordöstlichen Seite aus aufgenommen, die Physiognomie der Stadt von ihrer schmalsten Seite, in möglichster Vereinigung der verschiedenartigen Theile, vorlegt. Das folgende Bild enthält einen Niederblick von dem Thurm der Lorenzkirche auf die merkwürdigsten Gebäude, unter denen sich die Marienkirche, das Rathhaus und die Sebalduskirche besonders auszeichnen; das Ganze wird von der höhergelegenen Burg gekrönt, die sich hier in ihrer Breite vollkommen auseinander stellt. — Des höchsten Lobes würdig ist das folgende Blatt, welches, in Einem grösseren Bilde, die St. Lorenzkirche darstellt. Wem ist das herrliche Gebäude mit seinen festen, ich möchte sagen kriegerischen Thürmen, die erst in ihrer Spitze leichtere Verhältnisse annehmen, mit dem reichgeschmückten Portale, welches jene Thürme zu beschirmen scheinen, und mit dem prachtvollen Rosenfenster über dem Portale, nicht bekannt? Wer empfindet bei diesem Anblicke nicht den eigenthümlich anmuthigen Conflict, den hier die strengere nordöstliche Bauweise mit den überströmenden Formen rheinischer Lebenslust, die wir an den Domen von Cöln, Strassburg, Freiburg u. s. w. bewundern, hervorbringt! Mit grösster Strenge ist in diesem von Ernst Rauch gestochenen Blatte das reiche Detail der Architektur durchgearbeitet und doch dem Ganzen eine wohlthätig klare malerische Wirkung verliehen.

Das vierte Heft giebt sechs kleinere Ansichten von Nürnberg. Zuerst

den zierlichen „schönen Erker“ ¹⁾ am Pfarrhause zu St. Sebald, dann den altbyzantinischen, sogenannten Heidenthurm der Burg und darunter die Sebalduskirche mit ihrem hohen gothischen Chore und der reichen Paradieses-Pforte, mit dem byzantinischen Schiffe und den schlanken Thürmen. Das folgende Blatt enthält Albrecht Dürer's schlichtes Wohnhaus und das ritterliche Haus Nassau mit seinen Zinnen und fröhlichen Erkerthürmchen; darunter der Marktplatz mit der Frauenkirche und dem schönen Brunnen, zweien Monumenten, die beide wie ein zierlichstes Bildschnitzer-Werk erscheinen und zwischen denen die Auswahl dem Beschauer schwer werden dürfte.

Das fünfte Heft giebt uns Bilder, wo minder jene zierliche Kunst der Steinmetzen, als vielmehr die Weise, wie das Bedürfniss seine Formen bildet, immer jedoch den angebornen Grund eines künstlerischen Gefühles nicht verläugnend, auftritt. Zuerst den Weg nach der Burg, deren Thürme sich über Felsen und mächtigen Substructionen erheben. Dann das Frauenthor mit Graben, Mauern und einem jener mächtigen runden Thorthürme Nürnbergs, die wie ungeheure Säulenstücke, jedem Angriff der Menschen wie der Zeit unbesiegbar, die einstige Macht und den kriegerischen Muth der Bürger verkünden. Dann folgt wiederum eine Ansicht der Burg, von dem Johannes-Kirchhofe, wo alle Edlen Nürnbergs ruhen, — man sieht einen Theil der Grabmäler im Vorgrunde — aufgenommen. Den Beschluss endlich macht eine jener malerischen Wasserpartieen in der Stadt am Ufer der Pegnitz, der sogenannte Henkersteg mit seinen breitgewölbten Brückenbogen, seinen massiven Thürmen und mannigfach umhergruppirten Häusern.

Wir haben im Vorigen absichtlich die verschiedenen in den fünf Heften enthaltenen Ansichten einzeln aufgeführt, um, wenn auch nur mit wenigen Worten, den Reichthum der Mittheilungen anzudeuten. Auch der Text erfüllt, durch gedrängte Darstellung der wichtigsten historischen Notizen,

¹⁾ Wir können nicht umhin, die beherzigungswerthen Worte, welche der Text bei Gelegenheit dieses interessanten Monumentes enthält, auszuheben. „Bald wurde es (heisst es dort) in den älteren Städten Europa's zu einer unvertilgbaren Gewohnheit, die man besonders in den süddeutschen Städten und vor allen in Nürnberg am tiefsten eingewurzelt findet, Erker und Ausschüsse zu bauen, welche auf die Strasse hinausgingen und diese allerdings häufig, zumal wenn sie enge waren, etwas verdunkelten. Doch hat diese Einrichtung etwas so Angenehmes, dass sich in mancher Strasse fast jeder Hausbesitzer einen solchen Erker errichten liess, wo man, vor Windzug, Sonne und Regen geschützt, bequem nach allen Richtungen hin die Strasse und alles, was auf derselben vorfiel, überschauen konnte. Ewig Schade, dass man von dieser guten alten Sitte so ganz abgekommen und dass sie in vielen Städten sogar bauwidrig geworden ist. Freilich hat man dafür die italienischen Balkone eingeführt, welche im Grunde ursprünglich dasselbe in Italien waren, was unsere Erker in Deutschland; nur dass man sie dort, dem heissen Klima gemäss, welches stets freien Zugang der Luft wünschenswerth machte, unbedeckt und uneingeschlossen liess, wodurch sie sich aber gerade für unser rauhes Klima nicht wohl eignen. Und wenn man den Maassstab des Aesthetischschönen anlegt, wo lässt sich eine herrlichere Hauszierde denken, als der hier in seiner ganzen Pracht dargestellte, mit vollem Recht sogenannte schöne Erker am Pfarrhofe zu St. Sebald? giebt es einen stärkeren Beweis als diesen, mit welcher Liebe man vordem diese freundlichen Vorsitze kunst- und sinnreich auszuschmücken bedacht war und verstand?“

sowie der künstlerischen Verhältnisse, seinen Zweck auf befriedigende Weise. Wir sind überzeugt, dass dies Werk, welches sich schon eines ausgebreiteten Beifalls erfreut, von den Unternehmern in eben der soliden und besonnenen Weise, wie es begonnen, durchgeführt werden und dazu beitragen wird, das Vaterland zum Bewusstsein seiner vielfachen Schätze zu bringen, die Freude an diesen zu erhöhen und die Hochachtung vor den Stützen seiner Geschichte zu erhalten. —

Wir verbinden hiemit die Anzeige eines andern Werkes, von welchem uns eben das erste Heft vorliegt:

Malerische Ansichten aus Nürnberg, nach der Natur gezeichnet und in Stahl gestochen von J. Poppel. Mit kurzem erläuterndem Texte von Dr. J. Ch. E. Lösch und beigefügter Uebersetzung in die französische und englische Sprache.

Auch dieses Werk, davon das Heft aus drei Tafeln (jede mit einer Ansicht) und einem halben Bogen Text besteht, empfiehlt sich vorerst durch die höchst meisterhafte Arbeit des Stahlstiches. Der Titel, welcher malerische Ansichten verspricht, scheint hierin eine Verschiedenheit von dem vorigen Werke anzudeuten, bei welchem der malerische Standpunkt nur als nöthwendige Zugabe, immer aber die vollkommene Erschöpfung des besonderen Gegenstandes als die Hauptsache zu nennen war. So erscheinen uns hier die Ansichten des Spittler-Thores und der Burg, letztere durch den Festungsgraben am neuen Thore gesehen, aufgefasst; beides höchst anmuthige und lebenvolle Bilder. Eine zierliche Abbildung des ältesten Stadtwappens, wie es an der Brustwehre des Wöhrder-Thürmchens ausgemeisselt ist, dient zur Eröffnung des Werkes. Auch diesem wird gewiss eine mannigfache Theilnahme nicht fehlen.

Diagraph und Pantograph,

Instrumente zum Zeichnen und Kupferstechen, erfunden von M. Gavard
in Paris.

(Museum 1835, No. 9.)

Der Diagraph ist ein Instrument, womit das Bild der körperlichen Natur, sowie es sich dem Auge darbietet, auf das Papier kalkirt wird. Frühere Erfindungen ähnlicher Art, wie Camera obscura, Camera lucida u. s. w., sind bekannt, nicht minder jedoch auch die Mängel, welche eine weitere Verbreitung derselben verhindert haben. Der Diagraph giebt das Bild der körperlichen Gegenstände in ihren Verhältnissen und perspektivischen Verkürzungen nicht nur vollkommen richtig, sondern vereinigt hiemit auch die bequemste Handhabung, und zwar der Art, dass ein jeder, selbst wer im Zeichnen nicht geübt ist, das Bild in denselben richtigen Verhältnissen darstellen muss, und nur die grössere oder geringere Reinheit der Linien von der mehr oder minder sicheren Hand abhängt.

Das der Construction des Diagraphen zu Grunde liegende Princip ist so einfach, dass man kaum begreifen kann, wie diese Erfindung der neusten Zeit vorbehalten blieb; indess ist es seit dem Ei des Columbus bekannt, dass man in der Regel auf das Einfachste zuletzt verfällt. Indem nemlich das Auge, vermittelt eines Diopters, an einen bestimmten Punkt gefesselt wird, lässt man durch einen andern Punkt, dessen Entfernung vom Auge von der Bestimmung des Zeichners abhängt, die Umrisse des zu zeichnenden Gegenstandes umschreiben. Dieselbe Bewegung, welche dieser letztere Punkt in der vertikalen Fläche ausübt, wiederholt, durch eine besondere Vorrichtung, auf der horizontalen Fläche (dem Zeichenbrett) ein aufrecht stehender und durch irgend ein geringes Gewicht beschwerter Bleistift. Die Hülse des Bleistifts leitet man mit den Händen und bestimmt durch diese, gewissermaassen unwillkürliche Manipulation die Bewegung jenes in der vertikalen Ebene befindlichen Visirpunktes. Die Construction des Instrumentes in ihren Einzelheiten würde hier ohne detaillirte Abbildungen nicht wohl zu veranschaulichen sein; wir unterlassen somit diese näheren Angaben und bemerken nur, dass die allerdings complicirte Bewegung ein mit höchster Accuratesse gearbeitetes Instrument nöthig macht, was jedoch bei den Gavard'schen Diagraphen bereits auf bewunderungswürdige Weise der Fall ist.¹⁾

Der Nutzen, welcher aus der Anwendung des Diagraphen für die gesammte Ausübung der Kunst gezogen werden kann, ist so augenfällig, dass besondere Andeutungen hierüber kaum nöthig scheinen. Alles was in der Arbeit des Zeichnens mechanisch ist, d. h. das Auffassen der Verhältnisse an in Ruhe befindlichen Gegenständen, die vollständige Angabe ihrer Umrisse, wird durch das Instrument geleistet. Landschaften, Architekturen, Sculpturen, Gemälde u. s. w. sind hiedurch aufs Genaueste aufzunehmen. Die schwierigen Constructionen, welche die Perspektive in der Aufnahme von architektonischen Gegenständen nöthig macht, werden durch den Diagraphen vollkommen überflüssig; die Verkürzungen in der Zeichnung der Statuen sind hier auf die leichteste und sicherste Weise wiederzugeben. Selbst für Porträtzeichnung, falls man den Kopf der zu zeichnenden Person durch irgend eine Vorrichtung auf einige Minuten in vollkommene Ruhe bringt, wird die Anwendung des Instrumentes, um sich der Verhältnisse im Voraus zu versichern, von grossem Vortheil sein. Und alles dies, wozu sonst vielfache Ueberlegung und langjährige Uebung gehört, ist hier in kürzester Zeit und ohne alle weiteren Vorstudien zu erreichen.

Natürlich wird Niemand übersehen, dass der Diagraph eben nur ein Instrument ist, dass er Leistungen, zu denen höhere Geistesthätigkeit erfordert wird, nicht hervorbringen kann. Wirkungen des Lichtes, der Luft, jenes geheime innerliche Leben der Natur, dessen Darstellung erst das höhere Kunstwerk bedingt, dies wird immer der eigenen Auffassungskraft des Künstlers überlassen bleiben müssen. Bei der selbstschöpferischen

¹⁾ Ausführlichste und durch Kupfertafeln erläuterte Beschreibung des Diagraphen in seinen mannigfachsten Modificationen enthält das Werk: *Notice sur le diagraphie, par M. Gavard, capitaine d'état-major, ancien élève de l'école polytechnique.* Paris (Pr. 15 Francs), auf welches wir unsre Leser verweisen müssen.

Thätigkeit des Künstlers endlich kann nie ein Instrument den Geist ersetzen, und ein geistvolles Kunstwerk mit Fehlern wird immer mehr bleiben, als ein richtiges ohne Geist. Aber eben, dass nunmehr das Mechanische der niederen Kunstübung rein auf mechanische Weise und ohne allen namhaften Zeitaufwand zu erreichen ist, dies wird dem gesammten Kunstbetriebe einen unberechenbaren Vortheil gewähren.

Ausser der angedeuteten Beschaffenheit der Diagraphen sind mit demselben noch andre Einrichtungen vorzunehmen, welche seine Anwendung noch für verschiedene Fälle erweitern. Dahin gehört vornehmlich diejenige, durch welche es möglich wird, die Gegenstände in ihrer geometrischen Projection zu zeichnen. Dies geschieht nemlich dadurch, dass der vordere Diopter beweglich gemacht wird und die Bewegungen des genannten Visirpunktes gleichzeitig aufs Genauste wiederholt; so dass also die Linien vom Auge auf den zu zeichnenden Gegenstand nicht divergirend ausgehen, sondern parallel neben einander laufen. Da hiedurch die Zeichnung in der natürlichen Grösse des Gegenstandes angefertigt wird, so kann man sich dieser Methode zugleich mit Vortheil zum Kalkiren von Gemälden und Zeichnungen bedienen, bei denen man durch anderweitige Umstände verhindert wird, ein Kalkir-Papier aufzulegen.

Um Plafondgemälde zu zeichnen (eine sonst sehr mühselige Arbeit!) bedient man sich eines Spiegels, welcher das Bild der Gemälde zurückwirft und in welchem der Punkt zur Umschreibung derselben befindlich ist. Anderweitige Vorrichtungen machen es möglich, Rundgemälde aufzunehmen, noch andre, um Gegenstände, die sich unter dem Mikroskope befinden, in ihrer dergestalt vergrösserten Form zu zeichnen. U. s. w., u. s. w.

Eine Erfindung der letzten Jahre ist der Pantograph, ein Instrument, wodurch man eine jede vorliegende Zeichnung in beliebig zu bestimmender Verkleinerung auf Kupfer radiren kann. Seine Einrichtung beruht auf dem schon bekannten Principe des Storchschnabels, ist aber auch hier in sinnreichster Genauigkeit, Beweglichkeit, und für die bequemste Handhabung ausgeführt. Durch dasselbe wird man sowohl wiederum aller Zwischenarbeiten, der Verkleinerung und Kalkirung, überhoben, als auch die Arbeit selbst durchaus auf die sicherste und reinlichste Weise ausgeführt wird. Indem man nur mit einem Stifte die gegebene Zeichnung nachfährt, wiederholt die Radirnadel von selbst und aufs Zierlichste dieselben Linien. Natürlich ist auch hier nur der einfache Umriss zu erreichen; verschiedenes Aetzen, das Nachholen der Drucker, sowie die etwanige weitere Ausführung müssen nothwendig der freien Hand des Stechers überlassen bleiben. ¹⁾

Die weitere Verbreitung dieser Instrumente dürfte, wie der gesammten niederen Kunstübung, so auch dem Kunsthandel eine andre Gestalt geben. Man wird fortan die Vervielfältigung von Kunstgegenständen auf leichtere und wohlfeilere Weise bewerkstelligen können. Und indem man somit anzuerkennen genöthigt wird, wie viel rein mechanische Arbeit in den Vervielfältigungen der Art enthalten ist, so wird dieser Umstand für die zu hoffenden gesetzlichen Bestimmungen gegen den künstlerischen Nachdruck vielleicht noch ein Gewicht mehr in die Wage legen.

¹⁾ Das eben erschienene Blatt von Jazet nach Horace Vernet, rastende Araber darstellend, ist nach dem Gemälde mit dem Diagraphen gezeichnet und seine Umrisse mit dem Pantographen gestochen.

Der Diagraph, der von den französischen Künstlern bereits seit einigen Jahren allgemein benutzt wird, ist, sowie der Pantograph, in Deutschland fast noch ganz unbekannt. Herr C. Gropius, im Diorama zu Berlin, hat durch ein Uebereinkommen mit dem Erfinder und Verfertiger beider Instrumente, den Vertrieb derselben für das nördliche Deutschland übernommen. Das Diorama, in dessen Kunstsäle die Instrumente seit einigen Wochen aufgestellt sind, bietet den Freunden der Kunst willkommene Gelegenheit dar, sich von der sinnreichen Erfindung, der trefflichen Arbeit und den überraschenden Leistungen desselben zu überzeugen.

C. W. Kolbe's nachgelassene landschaftliche Radirungen.
I. bis VI. Berlin, bei G. Reimer, 1835.

(Museum 1835, No. 11.)

Es wird den Freunden von Kolbe's Radirnadel willkommen sein, in diesen Blättern die letzten Werke seiner kunstreichen Hand zu empfangen. Die vier ersten Blätter enthalten Kräutergruppen, welche das Kleinleben der vegetabilischen Natur in sinnreicher Zusammenstellung und liebevoller Ausführung vorführen. Wir können uns hier auf dasjenige beziehen, was wir vor einigen Wochen (No. 6 d. diesj. Museums) bereits aus Kolbe's eigenen Aeusserungen über seine Kräuterblätter mitgeteilt haben, obgleich wir die edle Bescheidenheit des Meisters: „dass sie den prüfenden Blick des Naturbeobachters nicht aushalten könnten,“ nicht zu unterschreiben wagen. Diese Blätter dürften den Landschaftlern zum Studium angelegentlichst zu empfehlen sein. Als eine besondere Caprice des Künstlers bemerken wir, dass er in dreien derselben menschliche Figuren in kleinerem Maasstabe zwischen die Kräutergruppen hineingesetzt hat, so dass jene sich fast in einer urweltlichen Vegetation zu befinden scheinen. — Die beiden letzten Blätter des vorliegenden Heftes stellen im Vorgrunde alte, verdorrte und von den Wittern zerrissene Eichenstämme dar. Hier hat sich die phantastische Laune des Künstlers in den seltsamsten, ans Unheimliche streifenden Gebilden ergangen; bald glauben wir in diesen verknorrten und durcheinander gewundenen Aesten allerlei Gethier auf und nieder haspeln zu sehen, bald belebt sich das Ganze zu einem fabelhaften Gerippe, ähnlich den lustigen Teufeleien, an deren Darstellung die Holländer sich weiland zu ergötzen pflegten. In lebenswürdigem Contraste gegen diese fast excentrischen Formen stehen die stillen Wald-Hintergründe, mit ihren tiefen Durchsichten und mannigfach wechselnden Lichtern.

C: Harnisch's bildliche Darstellungen in Arabeskenform zu
Ossiens Gedichten.

(Museum 1835, No. 11.)

Das vorliegende, aus sechs lithographirten Blättern in Fol. bestehende Heft enthält einen Theil der phantasiereichen Compositionen Harnisch's, welche vor mehreren Jahren auf den Berliner Kunstausstellungen gesehen wurden und vielfachen Beifall fanden. Hr. Harnisch geht in seiner Darstellungsweise noch um einen Schritt weiter als Neureuther in den bekannten Randzeichnungen zu Goethe und andern Dichtern. Hier ist die Arabeske nicht mehr eine Begleitung, ein schmückender Rahmen des Gedichtes; es ist eine unmittelbare Uebersetzung desselben, und zwar, wie es ihr Charakter mit sich bringt, vornemlich seiner lyrischen Bezüge. „Der Erfinder beabsichtigt (so heisst es im Vorwort) mehr in Gesamtauffassung die eigenthümliche Art der Empfindung und Dichtung des altnordischen Sängers bildlich darzustellen, als eben mittelst jeder Zeichnung eine bestimmte Stelle des Dichters zu erläutern.... Bald genügt ein einzelnes Wort, um bei dem Erfinder ganze Gruppen von Figuren und Symbolen hervorzurufen, bald wieder umgekehrt bezeichnet die bildliche Darstellung öfters grössere Stellen des Dichters nur durch ein unbedeutendes Beiwerk oder eine allegorische Verzierung.“

Die Arabesken beziehen sich auf Stellen aus Kathloda, Komala, Lathmon, Fingal, Temora; sie erheben sich in aufsteigenden Columnen, so dass die einzelnen Gegenstände und Gruppen von Zweigen und Ranken getragen werden und das Ganze stets wie ein Baum mit Blüthen und Früchten anzusehen ist; andre, noch nicht herausgegebene Compositionen hat der Verf. auch in horizontaler Linie, wie einen Fries, fortgeführt. Sehr beachtenswerth ist die Weise, wie er, unter solchen scheinbar beengenden Bedingungen, seine Gestalten in geschmackvoller Symmetrie ordnet, und wie Leben und Bewegung derselben aufs Eigenthümlichste dem vegetabilischen Grunde, darauf sie ruhen, angeschlossen erscheint. Es ist etwas Traumhaftes, etwas — wenn man so sagen darf — Musikalisches in ihnen, was uns anderweitig kaum so glücklich, so aus der inneren Empfindung heraus, begegnet ist. Die gesammten Compositionen dürften sich trefflichst zur Verzierung von Wandflächen eignen. — Was die vorliegenden Lithographien anbetrifft, so können wir jedoch den Mangel von Schule und eigentlicher individueller Charakteristik nicht unbemerkt lassen, welcher den reinen Genuss derselben beeinträchtigt, — Fehler, denen der Verf. für künftige Herausgaben durch schärferes Studium der Natur leicht wird abhelfen können. Sein eigenthümliches Talent bleibt ihm sicher.

Leopold Robert.

(Museum 1835, No. 16.)

Ein Künstler, welcher die Zierde unsres Jahrhunderts war, ist gestorben; ein Name, den die Nachwelt dereinst den höchsten zugesellen wird, ist nicht mehr unter uns zu finden; ein Prophet, welcher das Heiligthum der Schönheit unsern Augen enthüllte, hat sein Amt niedergelegt. Uns bleibt die traurige Pflicht, die Grösse unsres Verlustes zu ermessen.

Leopold Robert war freilich nur, was die Schule einen „Genremaler“ nennt, das heisst: er hat nicht Götter und Heroen, nicht Heilige, keine weltgeschichtlichen Begebenheiten dargestellt; es sind nur Menschen des Tages, aus niederen Kreisen, in gewöhnlichen Beschäftigungen, die wir auf seinen Bildern sehen, — aber welch ein Geschlecht von Menschen! Es ist rührend, wenn wir hören, mit welcher Sorgfalt, mit wie unermüdetem Eifer er nach der Natur und nach seinen Modellen gearbeitet hat: tausende können dasselbe, und werden doch nichts Andres als alle Trivialität des gewöhnlichen Lebens wiedergeben. Ihm hatte ein Gott das Auge aufgethan, dass er im Menschen sein höheres Urbild, und nur dieses, sah, dass er den ewigen Gehalt des Lebens, bis in dessen kleinste Beziehungen hinein, fühlen und lebendig darstellen konnte. Seine Bilder sind keine idealen Träume, sie enthalten die eigentliche Wirklichkeit des Lebens; denn das Uebrige ist ein leerer Schaum, den die Sonne des Geistes schnell verflüchtigt.

Darum stehen seine Genre-Darstellungen den höchsten Vorwürfen früherer Jahrhunderte zur Seite; darum athmen sie dieselbe harmonische Ruhe, denselben Adel des Geistes, dieselbe Gleichmässigkeit und Reinheit des Gemüthes, die uns in den Werken des griechischen Alterthums, in den Werken des Cinquecento, vor Allen Raphael's, so wunderbar entgegenwehen. Es bietet das Leben dem Künstler nichts Kleines und nichts Grosses, wenn er daran glaubt, dass Gott den Menschen nach seinem Bilde geschaffen hat.

Und Leopold Robert war ein treuer Künstler. Er hat ernstlich, wie wenige, gerungen, um die Schönheit, welche seinem Auge vorschwebte, in vollkommener Lebendigkeit und Naturgemässheit auf die Leinwand überzutragen; mit unausgesetztem Fleisse hat er dahin gestrebt, die Gesetze der körperlichen Erscheinung in Form und Farbe sich zu eigen zu machen; er hat keine Kosten, keine Mühe und Gefahr gescheut, um die Natur, die ewige Lehrmeisterin des Künstlers, in ihrem fortwährenden Wechselspielen beobachten zu können. Er hat es erreicht, dass seine Werke den Stempel der technischen Vollendung tragen, ohne den freilich jene höhere Auffassung ein Traum geblieben wäre.

Sein Charakter als Mensch war derselbe, der aus seinen Bildern uns entgegentritt: ernst, mild, rein und zur Schwermuth geneigt. Im Beginn seiner höhern künstlerischen Laufbahn trat er zuerst, durch trübe Erfahrungen bedrückt, nicht ohne Zaghaftigkeit und Unentschlossenheit auf. Aber sobald er durch glücklichere Umstände in sein eigentliches Element geführt war und seine Kräfte geprüft hatte, so entfaltete sich schnell der Muth und das Bewusstsein seines Talentes. Freilich war er nie mit seinen

Leistungen zufrieden, er strebte fortwährend zu grösserer Vollkommenheit und fühlte, dass das Ideal, welches er in seiner Brust trug, immer unerreicht blieb. Aber das ist das Loos des Menschen. Und wollen wir ihn tadeln, dass er zu sorgfältig gearbeitet, dass er nicht mehr Werke geschaffen hat, als uns hinterlassen sind? Er würde ohne das vielleicht später, aber minder vollendet von der Erde geschieden sein. In der Blüthe des Mannesalters bemächtigte sich seiner eine häufige Kränklichkeit und eine Schwermuth (eins in Folge des andern), die, wie es scheint, ihn nach langem Kampfe verzehrt hat. —

Wir glauben Robert's Gedächtnisse einen nicht unwürdigen Dienst zu leisten, wenn wir hier eine flüchtige Uebersicht seines Lebensganges folgen lassen. Uns ist zwar nur sehr wenig von seinen äusseren Verhältnissen bekannt; doch sind wir, durch die Gunst zweier von seinen Freunden, im Stande, einzelne Auszüge aus seinen eignen Briefen ¹⁾ mitzutheilen, die um so interessantere Blicke in den Entwicklungsgang seines Innern werfen lassen.

Leopold Robert ward zu Chaux-de-Fonds bei Neuchatel geboren. Die Zeitungen geben das Alter, welches er erreicht hat, auf 38 Jahre an; nach der Versicherung eines Jugendfreundes muss er jedoch etliche Jahre älter geworden sein. Er war der Sohn eines Uhrgehäusemachers. Frühzeitige Anlagen verkündeten seinen Beruf zur Kunst. Er wurde zur Kupferstecherei bestimmt und erlernte dieselbe zu Paris; im J. 1814 erhielt er den zweiten grossen Preis in diesem Fache der Kunst. Seine Preisarbeit (ein Akt, nach eigener Zeichnung gestochen) giebt einen sehr vortheilhaften Beweis seiner tüchtigen Studien in diesem Fache, und er würde auch hierin, wenn er sich nicht nachmals für die Malerei entschieden hätte, einen berühmten Namen erlangt haben. Unter seinen Kupferstichen sind als tüchtige Arbeiten u. a. ein Portrait S. M. des Königs von Preussen nach Gérard und ein andres der Madame David, der Frau des Malers, nach einem Originale dieses Künstlers, zu erwähnen. Schon früher, im J. 1812, war er in David's Schule gekommen und bildete sich unter diesem zu einem tüchtigen Zeichner, wie er es auch nicht an glücklichen Versuchen in der Oelmalerei fehlen liess. Nachmals war er genöthigt, in seine Vaterstadt zurückzukehren, und hier finden wir ihn in dem ersten der vorliegenden Briefe (vom 17. September 1817), unzufrieden mit seinen Verhältnissen, im dunklen Vorgefühle eines höheren Berufes, und tröstender Freundschaft bedürftig.

„Mein Lieber (so schreibt er darin), Du kannst Dir denken, welches Verlangen ich habe, Italien zu sehen, und mit welchem Eifer ich, in der Hoffnung Fortschritte zu machen und dereinst vielleicht mit Dir an Einem Orte zu leben, diese Reise antreten würde; ich würde mich stark fühlen, wenn Dein Rath mich unterstützte. Wenn man Hindernisse empfunden hat, so misstraut man seinem Talent und seinen Mitteln. Um mich anzutreiben, mein Lieber, müsste ich bei Dir sein oder oft Nachrichten von Dir empfangen; ich hoffe, dass Du von der Wahrheit dessen, was ich sage, überzeugt bist: wenn Du es bist, so wirst Du mich nicht lange ohne einen Brief lassen. Eine einzige Seite — wenn Du nicht Zeit hast mehr zu schreiben, — würde hinreichen, um es mir ins Gedächtniss zurückzurufen, dass

¹⁾ Sie sind französisch geschrieben; wir geben die Auszüge in der Uebersetzung.

meine Bestimmung nicht ist, in Chaux-de-Fonds zu bleiben, und um mir jene Energie mitzuthellen, deren ich unglücklicher Weise gewöhnlich nur zu sehr entbehre.“

Durch Einleitung des Freundes eröffnet sich ihm unmittelbar auf diesen Brief eine günstige Aussicht zur Reise nach Italien, die ihn wiederum aufrichtet. „Du kannst Dir nicht vorstellen (schreibt er), welche Freude ich darüber empfinde; ein neuer Horizont eröffnet sich mir; einige schmeichlerische Hoffnungen bringen mir den Muth wieder, welcher mir so höchst nöthig war.“ — In demselben Briefe fügt er hinzu: „Einige Wochen habe ich in Locle zugebracht, um einige Portraits in Oel zu malen. In Bezug auf Aehnlichkeit gelingt es mir ganz wohl. Aber was mich hoffen lässt, dass ich noch Fortschritte machen werde, das ist, dass mir all meine Arbeit nicht gefällt, und dass ich es besser fühle, als ich es zur Zeit machen kann.“

Ein folgender Brief (vom 12. December 1817) schildert wiederum seine eigne Rathlosigkeit und sein freundes-bedürftiges Herz auf eine rührende Weise: — „Wenn ich nur auf mein Herz gehört hätte, mein theurer Freund, so würde ich sogleich auf Deinen Brief geantwortet haben, um es Dir zu bezeugen, wie empfänglich ich für die Beweise der Zuneigung bin, welche Du mir giebst. Aber wie kalt sind alle die Ausdrücke, um das Glück, dass ich einen Freund wie Dich, Lieber, gefunden habe, zu schildern! Du kannst die Wohlthat, welche Deine Freundschaft mir gewährt, noch nicht wissen: sie belebt mich wie ein Talisman, sie erfüllt mich aufs Neue mit Kraft, die mich zuweilen verlässt. Ich fühle es, ich neige zur Melancholie, so wie ein Wanderer, der durch einen langen und mühevollen Weg erschöpft ist; seinen Muth verliert, wenn er daran denkt, dass er noch nicht am Ziele seiner Mühen angelangt ist; ebenso kann ich nicht immer meiner traurigen Gedanken Herr werden, wenn ich den langen Weg, den ich noch zu machen habe, überblicke. Deine Briefe sind für mich, was ein gutes Lager für meinen Wandersmann sein würde. Darum, mein Lieber, denke an die Freude, die ihr Empfang mir bringt.“

Vornehmlich ist es der Zweifel über seine eigentliche Bestimmung, was ihn bedrückt: — „Ich muss Dir meine neuen Pläne und Studien, meine qualvolle Unentschlossenheit, — für welche Kunstgattung ich mich nunmehr entscheiden soll, — mittheilen. Meine Wünsche treiben mich zur Malerei; aber die Vernunft sagt mir, dass ich noch viel zu arbeiten habe, ehe ich nur zu einer geringen Bedeutung gelangen kann; die Studien in der Malerei sind kostbarer, die Modelle, die man für Kleinigkeiten braucht, leeren die Börse. Im Kupferstich dagegen fehlt mir nur einige Uebung mit dem Grabstichel, und ich zeichne hinreichend, um, wenn ich mich etwas mehr an die Handhabung des Werkzeugs gewöhnt habe, Platten anfertigen zu können, die immerhin für gute Arbeiten gelten dürften. Von der andern Seite wiederum sehe ich, dass es mir nicht an einer leichten Pinselführung fehlt; alle Portraits, die ich gemacht habe, sind sehr ähnlich befunden worden; auch Herr Meuron hat mir viel Rühmliches darüber gesagt, obgleich er über den Entschluss, den ich zu fassen habe, ziemlich wie ich denkt. Der Anblick Italiens wird mir, ich hoffe es, einige grössere und freiere Gedanken geben. Wir verrosten hier, Hr. Meuron sagt es mir alle Tage, er beklagt sich oft, dass er genöthigt ist, zu Hause zu bleiben.“

Endlich kommt es zu der ersehnten Reise, deren Nähe alle bangen Besorgnisse zerstreut. Am 30. April 1818 schreibt er von Neuchatel aus:

— „Endlich, mein Theurer, bin ich im Begriff abzureisen; ein Theil Deiner Kraft und Deiner grossen Weise zu sehen theilt sich mir mit, und obgleich sich gerade jetzt hier viele Arbeiten für mich finden, so lasse ich sie alle, um ganz Deinem Rath Folge zu leisten. Eine Entmuthigung (sehr verzeihlich nach den unglücklichen Ereignissen, die mir widerfahren sind) liess mich so viele unüberwindliche Schwierigkeiten sehen, dass ich zu keinem Entschluss kommen konnte: jetzt lacht mir Alles entgegen, Hoffnungen eines glücklichen Erfolges tauchen vor mir auf. — Ich lechze nach neuen Studien: und es scheint mir, dass diese Empfindung der Vorbote von Fortschritten ist.“

Ein schöner Zug seiner kindlichen Liebe, der sich in diesem Briefe findet, darf nicht übergangen werden: — „Wenn ich Dein Herz nach dem meinigen beurtheilen darf, so möchte ich Dir auch eine gute Mutter wünschen, das heisst: ich möchte Dir ein Glück wünschen, welches ohne das nicht vorhanden sein kann.“ —

Die Reise nach Rom und der längere Aufenthalt an diesem Orte entschieden für die eigenthümliche Richtung, der er fortan zu folgen hatte und die sich schnell und glänzend entwickelte. Wir lassen einige charakteristische Stellen aus den Briefen der nächsten Jahre folgen:

19. Juli 1818.

„Es ist Rom, von wo aus ich Dir schreibe, mein Theurer, und es ist kein Traum! welch ein zauberhafter Aufenthalt! welch ein Paradies für einen Künstler! — ach, mein Lieber, ich werde es nie vergessen, dass ich Dir dies Glück verdanke. — Alles bringt in mir unbekannte und selige Gefühle hervor, ich fühle, dass ich bis jetzt noch nicht gelebt habe. Man ist hier gezwungen zu denken, und man kann keine kleinen und engen Gedanken haben, wie so leicht zu Hause. Mein Herz ist zu voll, ich weiss nicht wie ich den Brief zu beginnen habe.“

„Ach, mein Theurer, welch Vergnügen habe ich gehabt, den Vatikan zu sehen! welche schönen Werke und welche Menge! Aber David sagte sehr wahr, als er behauptete, ein Künstler würde einfach durch den Himmel Italiens begeistert werden. Ich treibe mich viel umher, ich kann nicht zu Hause bleiben; Du siehst, mit welcher Hast ich diesen Brief anfülle, es scheint mir immer, als verliere ich meine Zeit, wenn ich nichts Neues sehe. Ich will zuerst eine grosse Menge Skizzen machen, besonders in den ersten Monaten; dann habe ich die Absicht, einige ausgeführte Studien, mit dem Pinsel und mit dem Zeichenstift, nach guten Gemälden zu machen, und dann wollen wir sehen, ob ich es wagen werde, ein Bild zu arbeiten; Aber dafür ist es nöthig, auf irgend eine Weise Geld zu verdienen, denn mit 50 Louis lässt sich natürlich nichts machen. Doch es wird Alles gut gehen, ich hoffe es; niemals bin ich so heiter, so glücklich gewesen.“

6. März 1819.

„Ich fange damit an, mein Lieber, Dir zu sagen, wie ich meine Zeit, seit ich in Rom bin, angewandt habe. Die ersten Monate brachte ich damit zu, Rom kennen zu lernen, viele Croquis zu machen und einige gemalte Skizzen — nach der Natur oder Compositionen — zu versuchen. Ich habe auch vor einigen Monaten ein Gemälde (ein Intérieur), welches mir aufgetragen war, angefangen. Es ist gegenwärtig beendet, und die

Leute, die es sehen, lassen es an Lob nicht fehlen. So eben bin ich im Begriff, ein andres von derselben Grösse zu beenden; ich glaube, es wird etwas mehr gefallen. Ich suche Alles nach der Natur zu machen, — David sagte uns immer, dass dies der einzige Lehrmeister ist, dem man ohne Furcht vor Verirrungen folgen kann. . . . Ach, mein Theurer, wie bin ich glücklich! wie schön ist Italien! wie nimmt die Freude an allen Dingen, die ich sehe, die ich bewundere, fortwährend zu! . . . Diese Gegenden sind für die Künstler gemacht, oder vielmehr: nur die Künstler sind im Stande, ihre Anmuth zu empfinden.“

3. October 1822.

„Ich bin sehr begünstigt worden, ich gestehe es; ich dachte ein Genre zu ergreifen, welches man noch nicht kannte, und es hat gefallen; viele andre Künstler fangen an, ähnliche Gegenstände zu malen: es ist immer Vortheil, der erste zu sein. Als ich ankam, frappirte mich der Charakter dieser italienischen Gestalten, ihrer besonderen Sitten und Gebräuche, ihrer malerischen und rauhen Kleidungen; ich dachte dies mit aller Wahrheit, wie es mir möglich wäre, wiederzugeben; vor Allem aber jene Einfachheit und jenen Adel, den ich bei diesem Volk bemerkte, das noch immer einen Zug seiner Vorfahren bewahrt. Was ich bisher gemacht habe, genügt mir noch nicht; ich hoffe, es wird mir besser gelingen. Indess sind meine Bilder, was sie auch darstellen, sehr gesucht: ich muss mir zu meiner italienischen Reise Glück wünschen, ich glaube, dass ich lange hier bleiben werde. Ein andrer Vortheil ist der, dass das Klima, statt mir zuwider zu sein, mir ausserordentlich wohl bekommt; ich habe niemals auch nur das leichteste Fieber gehabt.“

„Uebrigens kostet mich meine Kunst sehr viel. Ich bin genöthigt, fortwährend Modelle für meine Bilder zu halten, ich habe den Entschluss gefasst, nicht einen Finger ohne diese Hülfe, die niemals betrügen kann, zu machen. Ich besitze eine beträchtliche Garderobe von all den Kostümen, die ich in der Umgegend finde und die mir gefallen. Ich mache Excursionen im wildesten Gebirge; ich finde dort ganz neue Motive für dies Genre, und das ist es, was gefällt. Im vorigen Sommer bin ich in Neapel gewesen, wo ich Vieles der Art gekauft habe. Ich machte den Weg mit mehreren Freunden zu Fuss, und ebenso zurück über Monte Cassino, wo wir nur durch ein Wunder den Händen der Räuber entgangen sind.“ U. s. w.

Februar 1823.

„Ich möchte, dass Du in diesem Augenblicke in Rom wärest. Der Karneval hat angefangen, und ich denke, dass Du mit Deinem heiteren Charakter dabei gute Unterhaltung haben würdest. Ich für mein Theil denke daran so wenig, dass ich glaube, ich werde nicht einmal den Corso besuchen; — dies Volksgewühl macht mich dumm.“ —

Im Jahre 1822 hatte er seinen jüngeren Bruder, Aurel Robert, — einen Künstler, dessen Name jetzt mit Achtung neben dem seinigen genannt wird, — zu sich nach Rom kommen lassen; er freute sich, die Studien des gleichgesinnten Jünglings zu leiten, und bewies überhaupt, wie aus zahlreichen Zeugnissen der vorliegenden Briefe hervorgeht, bis an seinen Tod die zarteste Sorgfalt für das Wohl desselben. Im Jahre 1826 kamen seine geliebte Mutter und seine Schwester zu ihm und führten seinen Haus-

stand. Verheirathet ist er nie gewesen. „Ich möchte wohl Deinem Rathe folgen (so schreibt er im Jahre 1826) und mir eine Frau suchen; aber die Zeit ist noch nicht gekommen und wird auch wohl nicht kommen. Ich habe so viele Pläne, über deren Ausführung Jahre hingehen werden.“

Von diesen Jahren ab beginnt die Verbreitung seines Ruhmes; seine Bilder, deren er besonders nach den Pariser und Berliner Ausstellungen sandte, fanden entschiedenen Beifall; — wir erinnern hier nur u. A. an die trefflichen Räuberbilder, die wir vor mehreren Jahren auf den hiesigen Ausstellungen zu sehen das Glück hatten. Im Jahre 1825 war er zum Mitglied der Akademie der Künste zu Berlin ernannt worden. Die Glanzhöhe seines Ruhmes bezeichnet die Pariser Ausstellung vom Jahre 1831, auf welcher sein grosses Gemälde der Schnitter in den pontinischen Sümpfen erschien, ein Werk, das von enthusiastischen Verehrern als ein neues Evangelium gepriesen ward. Es ist zu bekannt, als dass wir etwas Besondres über seinen Werth hinzuzufügen hätten. Die Regierung, welche das Bild kaufte, ehrte das Verdienst des Meisters, indem sie ihn zum Ritter der Ehrenlegion ernannte.

Aus den Jahren zwischen 1826 und 1832 liegen uns keine Briefe Robert's vor. Die folgenden, welche er nach dieser Zeit an einen verehrten Künstler Berlins geschrieben hat, tragen ein andres, ein beängstigendes Gepräge; eine finstre Schwermuth hemmte den freien Aufschwung seines künstlerischen Genius, oder wenigstens: sie liess ihn an der lebendigen Kraft desselben zweifeln. Er hatte seinen Aufenthalt in Venedig genommen, um für die Anfertigung eines grossen Gemäldes, welches jetzt die laute Bewunderung der Pariser auf's Neue erweckt, — den Auszug adriatischer Fischer auf's Meer, — fortwährend die Umgebung derjenigen Natur, welche sein Werk verlangte, geniessen zu können. Das Clima von Venedig sagte seiner Gesundheit nicht zu; mehr jedoch, als diese körperliche Indisposition, scheint der unausgesetzte Anblick dieser Todtenstadt mit ihren verfallenen Palästen, mit all den traurigen Zeugen einer untergegangenen Herrlichkeit, die Melancholie seines Geistes genährt zu haben. Er konnte es nicht über sich gewinnen, sich dem Zauber dieser elegischen Umgebung zu entziehen und willenlos arbeitete er seinem traurigen Geschick in die Hände. Wir lassen wiederum einige Bruchstücke seiner Briefe folgen.

Der erste derselben (vom 21. März 1832) bezieht sich auf ein kleines anmuthvolles Gemälde, zwei Mädchen von Procida vorstellend, welches er für die Berliner Kunstausstellung d. J. anmeldet.

„Es hat mir sehr Leid gethan, dass ich Ihnen nicht, wie ich es Willens war, die Wiederholung eines Bildes schicken konnte, welches Sie in meinem Studium bemerkt haben, und welches eine Frau, weinend über den Trümmern ihres Hauses, vorstellt. Ich befand mich nach Ihrer Abreise (von Rom) so schlecht, dass ich sechs Monate auf dem Lande zuzubringen genöthigt war und auf keine Weise mich damit beschäftigen durfte. Hernach habe ich das Bild der pontinischen Sümpfe beendet, welches Sie angefangen sahen, und kurze Zeit darauf habe ich Rom verlassen, um eine Reise nach Paris und in die Schweiz zu machen. Seit wenigen Monaten bin ich nach Italien zurückgekehrt. Ich habe mich in Florenz aufgehalten und dort einige kleine Bilder gemalt. Eins von diesen schicke ich Ihnen, denn ich gebe viel darauf, dass man mich in Berlin nicht vergisst; aber ich bin betrübt, dass es nicht von grösseren Dimensionen ist. Ich schreibe

Ihnen von Venedig, wo ich mich, ich denke, ziemlich lange aufhalten werde, um eine Composition von der Grösse der Schnitter auszuführen; ehe dies Bild nicht vollendet ist, werde ich nichts Andres anfangen können.“

8. Juni 1832.

„Ich danke Ihnen für die Aufforderung, ein bedeutendes Bild für eine folgende Ausstellung zu schicken; ich kann Ihnen versichern, dass meine Absicht sehr dahin gerichtet ist und dass ich mein Möglichstes zur Ausführung derselben thun werde. Aber meine Gesundheit, die nicht stark ist, verbietet mir Verpflichtungen einzugehen, die ich nicht erfüllen könnte, und das würde mir Sorgen machen; sie verhindert mich zu arbeiten, wie ich es wünsche, und selbst in diesem Augenblick darf ich mein Zimmer nicht verlassen. Ich liebe Venedig sehr; aber das Clima ist hier so feucht, dass es den Fremden nicht zusagt, und ich leide daran. Aber da ich ein Bild angefangen habe, welches ich nirgend anders vollenden könnte, so schmeichle ich mir, dass ich mich mit etwas Ausdauer acclimatisiren werde.“

24. Juni 1832.

„Seit dem letzten Briefe, den ich Ihnen zu schicken die Ehre hatte, habe ich mich ernstlich unwohl befunden. Seit einigen Tagen habe ich meine Arbeiten wieder vornehmen können, und dies macht mir Freude; denn wenn ich arbeiten kann, so hoffe ich immer noch meine Pläne auszuführen.“

1. September 1832.

„Ich werde noch einige Monate in Venedig zubringen, wo ich mein angefangenes Gemälde zu beenden beschäftigt bin. Aber meine Gesundheit ist während des ganzen Sommers so schlecht gewesen, dass meine Arbeit sich sehr verzögert hat, und ich weiss noch nicht, welchen Erfolg sie haben wird.“

28. October 1832.

„Seit einigen Wochen befinde ich mich merklich besser und es wird mir möglich sein, hier zu bleiben, bis mein Bild vollendet ist. Venedig gefällt, oder besser gesagt: es interessirt alle Fremden, die hieher kommen und noch mehr die Freunde der Kunst und die Künstler; aber wenn man sich längere Zeit hier aufhält, so findet man so viel Frieden und Ruhe, dass ernste und zur Melancholie geneigte Gemüther sich hier mehr gefeselt fühlen, als in den grossen Hauptstädten, wo man so selten mit sich allein sein kann.“

Robert's Zustand hatte seiner Familie, die ihn in Venedig allein wusste, grosse Besorgnisse gemacht. Sein Bruder Aurel, der sich bis dahin in Paris aufgehalten hatte, reiste am Ende des Jahres zu ihm, fand jedoch seinen Zustand bereits wieder beruhigend. Doch war der nächste Sommer nicht ohne neue Sorge.

10. November 1833.

„Sie werden mit Erstaunen hören, dass das Bild, welches ich vor so langer Zeit bereits angefangen, noch nicht beendet ist. Was das anbetrifft, so weiss ich sehr wohl, wie nöthig eine gute Gesundheit ist, um mit einigem Erfolg arbeiten zu können; und wenn dieser Sommer auch für

mich nicht so traurig gewesen ist, wie der vorige, so hat er doch meine Arbeit wiederum sehr hingehalten. Die Vernunft hätte mich schon lange nöthigen sollen, Venedig zu verlassen; aber ein unmerklicher Eigensinn hat mich bis jetzt hier zurückgehalten. Die Beendigung dessen, was ich unternommen, lag mir fortwährend im Sinne, und es würde mich sehr gedrückt haben, wenn ich ein Werk, das mir schon so viel Zeit gekostet, hätte aufgeben sollen. In meinen Augen wäre dies ein Beweis von Entmüthigung und das Bewusstsein derselben mir gewiss noch schädlicher gewesen. Ohne deshalb Venedig zu verlassen, habe ich seit einiger Zeit andre Arbeiten unternommen. Dies hat den guten Erfolg gehabt, dass ich mich jetzt sehr wohl fühle, und ich hoffe, dass ich in Kurzem die Genugthuung haben werde, — nicht etwas Bedeutendes aufzuweisen, aber wenigstens mein Unternehmen beendet zu sehen.“

Das Jahr 1834 ging vorüber, ohne dass sich aus seinen Briefen weitere besorgliche Zustände entnehmen lassen. Um sich während der Hitze des Sommers nicht zu sehr anzustrengen, begann er eine Replik seiner Schnitter im Auftrage des bekannten Kunstfreundes, Grafen Raczinsky, zu Berlin. Der letzte der vorliegenden Briefe vom 7. November v. J. ist voll Freude über die sehr günstige Aufnahme, welche die Bilder des Bruders auf der letzten Berliner Ausstellung fanden. Bald darauf hatte er die Genugthuung, sein grosses Gemälde vollendet und dasselbe zur diesjährigen Pariser Ausstellung abgeben zu sehen. Das Bild wurde ungebührlicher Weise am Grenz-Zollbureau zurückgehalten, und kam durch diesen Umstand erst nach dem für die Einlieferung der Kunstwerke festgesetzten Termine in Paris an. Kleinliche Rücksichten, — vielleicht auch Neid gegen den Ruhm des grossen Mannes, — verweigerten dem Bilde die Aufnahme in den Salon. Robert erfuhr dies, und er war, wenigstens in dieser späteren trüben Periode seines Lebens, nicht unempfindlich gegen Zurücksetzungen der Art, indem er darin einen Beweis eigner Untüchtigkeit zu finden glaubte. So schrieb er z. B. im Jahre 1832: „Ich habe in dieser Zeit ein kleines Bild an Herrn . . . geschickt, der es nicht passend für seine Gallerie befunden hat: ich muss besorgen, dass mir dieser Fall wieder begegnet.“

Leopold Robert endete sein Leben am 20. März 1835 durch Selbstmord. Bei der Leichenöffnung ergab sich, dass sich im Innern des Gehirns Wasser angesammelt hatte. Die Künstler aller Nationen, die sich zu Venedig befanden, folgten seinem Leichname zur Bestattung auf dem Lido, wo der protestantische Kirchhof sich befindet.

Die etwanigen besonderen Gründe dieser furchtbaren That sind zur Zeit noch unbekannt. Doch welchen Anlass wir uns auch vorstellen mögen, und wenn wir auch alle Schwermuth seines Geistes und alle Kränklichkeit seines Körpers hinzunehmen, nichts reicht hin, um dies Entsetzlichste bei einem Künstler begreifen zu können, dessen Werke den Stempel der höchsten, stets gleichen Seelenreinheit tragen. Der Wahnsinn des Selbstmordes schreitet in unsern Tagen durch die Welt; aber Robert war fern davon, sein Leben für hohle Puppen, die man mit dem Namen einer „Idee“ aufstutzt, oder für klägliche Leidenschaften hinzuwerfen. Wir schauern, wenn wir in diesen Abgrund blicken; — wer mag es noch sagen, dass er Herr ist über den Dämon seines Inneren? —

Wir glauben, dass es unsern Lesern genehm sein wird, wenn wir schliesslich Einiges von den Berichten französischer Journale über das

letzte Werk des abgeschiedenen Meisters folgen lassen. Am 3. April wurde dasselbe — zu spät für den Maler — nach langen Hindernissen öffentlich ausgestellt. Das Journal des Débats schildert es folgender Gestalt:

„Die Dimension des Gemäldes ist grösser als die der Madone de l'Arc und der Schnitter, zu denen es kein Pendant bildet. Der Maler hat in denselben den Auszug zum Fischfang, in der Umgegend von Venedig, dargestellt. Am Ufer, neben den segelfertigen Kähnen, sieht man die Fischer des adriatischen Meeres versammelt, in Gegenwart ihrer Mütter und Frauen, welche traurig die Zurüstungen zur Abreise unterstützen. Der Patron der Barke hält das Fischgeräth in den Händen und scheint seinen Leuten das Zeichen zu geben. Ein junger Mensch im Vordergrunde bringt ein grosses Netz in Ordnung, während derjenige, welcher den Kompass hält, den Himmel betrachtet und das Wetter zu beobachten scheint. Diese und einige andre Figuren bilden die rechte Seite der Composition, während auf der linken eine sitzende Alte und eine junge Frau, die ihr Kind in ihren Armen hält, sich befinden; in ihnen drückt sich jene stumme Traurigkeit aus, die man bei dem Gedanken an ein Unternehmen empfindet, in dessen Folge Gefahr und Unheil nahe sind. Es herrscht in der ganzen Scene sowohl unter den Männern als unter den Frauen, eine innere, tiefe Sorge, welche der Maler mit der grössten Kunst nach den verschiedenen Personen modificirt hat. Dieses Gefühl bemächtigt sich mit Gewalt des Beschauers. — In solchem Betracht ist dies neuste Gemälde L. Robert's dramatischer gehalten als die Schnitter. Was die Eigenthümlichkeit der Situation, der Kostüme, der Stellungen und Physiognomien anbetrifft, so steht dies letzte Werk in nichts gegen das vorige zurück; und die Fischer des adriatischen Meeres, obschon in der Erscheinung von den Bewohnern der pontinischen Sümpfe gänzlich verschieden, haben ebenfalls ein Gepräge von Adel, von Kraft und Schönheit, welches einen Jeden anzieht. Die junge Frau, die zur Erde blickt, indem sie ihr Kind an sich schliesst, ist von bewunderungswürdigem Ausdrucke, ebenso wie die Alte, welche daran denkt, wie sie vielleicht die Rückkehr der Fischer nicht mehr erleben wird. Im Uebrigen ist das Werk mit den zum Fischerleben gehörigen Details angefüllt, welche sowohl durch eigenthümliche Anordnung, als durch die vollendete Kunst der Darstellung anziehen. Noch bemerkt man, hinter dem jungen Menschen, der im Vorgrunde die Netze ordnet, einen Knaben, der ein Madonnenbild trägt; er folgt den Schritten des Patrons und scheint, in seiner Unkenntniss mit den Gefahren des Meeres, ungeduldig auf die Einschiffung zu warten, um seine erste Fahrt mitzumachen. — Das Bild ist bereits in Privatbesitz übergegangen.“

Aus den geistreichen Berichten des Temps entnehmen wir die folgende Stelle:

„Alles, was wir an den Schnittern bewundert haben, findet sich in Leopold Robert's letztem Werke wieder. Nur glauben wir, dass seine grossartige und freie Ausführung noch an Kraft und Wirkung gewonnen hat. Was die Composition, den Styl, den Gedanken betrifft, so ist es dieselbe Poesie, derselbe Adel, dieselbe Anmuth. Fast alle Figuren sind in Ruhe; drei oder vier allein bewegen sich, und dieses sind die mindest bedeutenden. Der Gegenstand, die Handlung sind nichts: man sieht nur Fischer und nichts mehr. Aber welche Menschen! welche Natur! welche grossartigen Formen! welcher Ausdruck in ihren ruhigen und unbeweglichen Zügen! welches Leben und Gefühl in diesen südlichen Physiogno-

mienen, die zugleich so leidenschaftlich und so nachdenklich sind! Was gäbe es Unmögliches für diese im Moment unthätigen Menschen? Sie werden alles thun, was die Leidenschaft einhauchen, was das Herz verlangen und der Arm ausführen kann. Sie sind im Begriff abzureisen, den Stürmen des Meeres auf einer zerbrechlichen Barke Trotz zu bieten; sie werden Hunger und Durst zu dulden haben, aber sie sind entschlossen und furchtlos. Dies ist ihr Leben, es ist das Loos des Fischers; oder, besser gesagt: es ist das Loos des Menschen auf dieser Erde. Denn wer verbietet uns, gerade in dem Auszuge der Fischer das Bild des menschlichen Lebens zu sehen, wo uns so viele Hindernisse in der Erfüllung unsres Schicksales erwarten, wo man so viel moralische und physische Kraft entwickeln muss, und oft vergebens? Wundert euch darum nicht, wenn in all diesen Physiognomien etwas Ahnungsvolles liegt, was ihr euch nicht erklären könnt. Wenn diese Fischer euch so imponiren, wenn ihre Haltung euch überwältigt, wenn sie eure Ehrfurcht in Anspruch nehmen, so ist es, weil der Künstler ihrem Antlitz das Siegel der Menschheit aufgeprägt hat; es sind bevorrechtete, edle, schöne Wesen, die sich als die Herren der Schöpfung erkennen; aber die nur einen Tag leben und es wissen; die nicht wissen, woher sie kommen und wohin sie gehen, und deren kurzer Lauf nichts ist, als ein fortwährender Kampf.“

„Dieser tragische Eindruck, der durch einen scheinbar so anmuthigen Gegenstand hervorgebracht wird, ist wie ein Widerschein der Phantasie des Künstlers, welche bereits in sein unseliges Verhängniss hineingezogen war und sich vielleicht, unwissend, seinem Werke aufgeprägt hat. Dass sein Tod unmittelbar der Vollendung seines Gemäldes folgte, giebt unwillkürlich diesen Gedanken an die Hand; aber es ist diese Erklärung nicht nöthig. Die Schnitter zeigen bereits jenen ernsten und melancholischen Charakter; in den Fischern tritt er nur ungleich entschiedener hervor. Leopold Robert war ein philosophischer Maler und ein eben so grosser Dichter. Stets aber war es die Eigenthümlichkeit der Malerei und Dichtung höchsten Ranges, dem tragischen Ernste sich zuzuneigen.“ —

Ein Besuch in München.

(Museum 1835, No. 24, f.)

Die grossartige Thätigkeit im Bereiche der Kunst, welche durch den jetzt regierenden König von Bayern in kürzester Zeit hervorgerufen ward und durch seinen beharrlichen Willen fort und fort an Ausdehnung gewinnt, erweckt die entschiedene Bewunderung des Reisenden und fordert zu ernster Betrachtung auf. Unternehmungen von so bedeutendem Umfange, mit so grosser Liebe und der Anstrengung so mannigfaltiger Kräfte durchgeführt, bilden eine zu bedeutende Erscheinung in der Entwicklung der Kunst unsrer Zeit, als dass wir umhin könnten, dieselben in ihrem selbständigen Werthe, in ihrem Zusammenhange mit frühern Leistungen, in ihren Verheissungen für die Zukunft uns nach Möglichkeit klar zu machen.

Kommt man von Norden her nach München, so wird man durch eine Prachtstrasse von beträchtlicher Länge und Breite empfangen; es ist die neue Ludwigsstrasse, deren Seiten durch gewaltige Paläste, fast sämmtlich in den letzten Jahren erbaut, eingefasst sind. Gleich neben dem Thore, zur Linken, erhebt sich der Bau der neuen Ludwigskirche, welcher bereits bis zum Ansatz der beiden Thürme emporgestiegen ist; daneben die grosse neue Bibliothek; gegenüber ein andres öffentliches Gebäude, welchem demnächst noch der Neubau der Universität u. a. m. hinzugefügt werden sollen. Weiterhin kommt rechter Hand das herzogl. Leuchtenberg'sche Palais, gegenüber das Odeon; auf der andern Seite der Bazar mit seinen Arkaden. Letzterem schliesst sich, dem Hofgarten zugewandt, ein neuer Flügel der königlichen Residenz an, der so eben emporgeführt ist; ein andrer Flügel dieses weitläufigen Gebäudes, der sogenannte neue Königsbau, ist bereits mit all seinen unzähligen inneren Dekorationen soweit vollendet, dass er noch in diesem Jahre bezogen werden wird. Die Hofkapelle (die sogenannte Allerheiligenkapelle), die ebenfalls mit der Residenz verbunden ist, nähert sich mit starken Schritten ihrer Vollendung. Von der Ludwigsstrasse ab ziehen sich rings um den Haupttheil der Stadt, welcher nördlich der Isar gelegen ist, die Anlagen neuer Strassen, die grösstentheils durch bedeutende, geräumige Wohnhäuser gebildet werden. Hier stösst man zunächst auf das mächtige Gebäude der Pinakothek, weiterhin auf die zierlichere Glyptothek; letzterer gegenüber wird eine neue Kirche mit einem Kloster errichtet werden. Unfern ist der Platz mit dem 100 Schuh hohen bronzenen Obelisk. Dann kommt die, bereits seit einigen Jahren vollendete protestantische Kirche. In der Vorstadt Au, welche südlich der Isar liegt, erhebt sich ebenfalls eine bedeutende Kirche, deren Bau wiederum bereits bis zum Ansatz des Thurmes fertig ist.

Diese sämmtlichen bedeutenden Architekturen werden durch Malerei und Sculptur, im ausgedehntesten Umfange dieser Künste, ausgeschmückt. Der neue Königsbau ist in all seinen bedeutenderen Räumen mit Wandgemälden versehen, welche Scenen nach den Dichtungen der Griechen und Deutschen (des Mittelalters und der neueren Zeit) enthalten und von verschiedenen Künstlern, Schnorr, Kaulbach, Hermann u. s. w. ausgeführt sind. In dem andern Flügel der Residenz wird Schnorr die Geschichte der Hohenstaufen malen. Die Allerheiligen-Kapelle wird von H. Hess mit Fresken auf Goldgrund ausgemalt und ist zum grösseren Theil bereits fertig. Die Glyptothek prangt in ihren beiden Festsälen mit den Fresken von Cornelius, welche die Hauptmythen der Griechen darstellen. In dem Corridor, welcher sich neben den Gemäldesälen der Pinakothek hinzieht, wird die Geschichte der Malerei, nach Cornelius Entwürfen, bildlich dargestellt. Die Ludwigskirche wird von Cornelius ganz mit Freskogemälden ausgefüllt werden; das grösste derselben — das jüngste Gericht, über dem Hochaltar — wird 60 Fuss in der Höhe messen; der Künstler hat die Cartons bereits vollendet. Für die Basilika, welche der Glyptothek gegenüber errichtet werden soll, hat H. Hess den Auftrag erhalten, die Geschichte des Christenthums in Bayern zu malen. Für die Kirche in der Vorstadt Au werden die prachtvollsten gemalten Fenster angefertigt. Die protestantische Kirche enthält ein grosses Deckengemälde von Hermann. Die Reihe der Arkaden, welche sich auf der einen Seite des Hofgartens hinzieht, ist ganz mit Fresken — in ihren Hauptbildern die Geschichte des bayerischen Fürstenhauses und 27 italienische Landschaften darstellend — ausgefüllt. So wird end-

lich auch das alte Isarthor, welches eine Reminiscenz an die mittelalterlichen Zustände der Stadt bildet und als solche wiederhergestellt ist, mit einem grossen historischen Freskogemälde durch Neher geschmückt.

Nicht minder sind die grossartigsten Unternehmungen für Sculptur eingeleitet. In den meisten der genannten Gebäude sind die Dekorationen des Innern mit bedeutenden Reliefs versehen, welche von verschiedenen Künstlern herrühren. Vornehmlich herrscht in Schwanthalers Atelier die grösste Thätigkeit. Eine Reihe von Kolossalstatuen der Glieder des bayerischen Fürstenhauses, für den neuesten Flügel der Residenz bestimmt; vier und zwanzig Modelle zu Statuen der berühmtesten Maler christlicher Zeit, welche auf der Pinakothek errichtet werden sollen; Statuen für den Giebel der Glyptothek; Kolossalstatuen Christi und der Evangelisten für die Façade der Ludwigskirche; Kolossalstatuen für den Giebel der Walhalla bei Regensburg und Büsten für das Innere eben dieses Monumentes, — alles dies sehen wir hier in eben so würdiger wie schöner Ausführung zum Theil begonnen, zum Theil seiner Vollendung nahe oder bereits vollendet. Des grossen Monumentes für den verstorbenen König von Bayern, welches nach Rauch's Modellen gegossen wird und noch in diesem Jahre aufgestellt werden soll, möge hier nur beiläufig gedacht werden. Ebenso erinnern wir auch nur im Allgemeinen, um die Ausdehnung der durch König Ludwig hervorgerufenen Thätigkeit zu bezeichnen, an den grossen Bau der Walhalla, ihre zahllosen Büsten und an die Viktorien, welche Rauch für ihre Räume arbeitet; an die Restauration des Regensburger Domes, vornehmlich an die prachtvollen Glasgemälde, mit denen die Fenster dieses würdigen Gotteshauses in neuester Zeit geschmückt worden sind: an die Restauration des Bamberger Domes; an das Dürer-Monument für Nürnberg, dessen von Rauch gearbeitetes Modell lange bekannt ist, u. s. w.

Wir wollen im Folgenden einzelne dieser grossen Kunstunternehmungen näher betrachten und uns den Geist, aus welchem sie hervorgegangen sind, verständlich zu machen suchen. Wir wenden uns zuerst zu den Leistungen der Architektur. Der bedeutendste unter den Münchner Architekten, wenigstens derjenige, welcher den grössten Einfluss auszuüben scheint, ist Herr von Klenze. Es ist bekannt, dass dieser Künstler die Baukunst der Griechen für die allein gültige erklärt hat, dass seine Schöpfungen jedoch keinesweges von bedeutenden Missverständnissen seiner Vorbilder frei sind. Dies zeigt sich denn auch an seinen in München ausgeführten Werken. Die Glyptothek mit der Dekoration ihres ionischen Prostyls und ihren Nischenwänden, die Pinakothek mit ihren Arkadenfenstern zwischen vortretenden Halbsäulen, der neue Königsbau mit griechischen Gebälken und weitstehenden Pilastern zwischen den schweren Bossagen eines Palastes Pitti, die Allerheiligen-Kapelle, die eine Nachbildung lombardischer Kirchen vorstellen soll, — alle diese Monumente geben hiefür schon hinlängliche Belege. Höchst auffallend ist jedoch der neueste Flügel der Residenz, welcher gegen den Hofgarten zu gelegen ist. Ueber einer offenen Vorhalle, aus zehn starken Pfeilern und Bögen bestehend, bildet sich hier im Hauptgeschoss eine ähnliche Halle, deren Pfeiler jedoch minder stark sind, so dass noch ionische Säulen vor ihnen frei vortreten. Diese Säulen tragen kein durchlaufendes Gebälk; es kröpft sich das Gebälk der Pfeiler nur — nach der Sitte des achtzehnten Jahrhunderts — über den Säulen hervor. Wir glauben, dass diese einfache Angabe zur Charakteristik des Architekten hinreichen wird. Doch muss hinzugefügt werden, dass es den inneren

Räumen seiner Gebäude insgemein nicht an grossartigen und würdigen Verhältnissen fehlt; die Glyptothek namentlich giebt hievon erfreuliche Beispiele, und die Pracht der mit farbigem Stuckmarmor bekleideten Wände erhöht das Gefällige des allgemeinen Eindrucks. Im Detail aber möchte man gern wiederum Manches anders wünschen, besonders in den beiden von Cornelius ausgemalten Festsälen. Hier steht das Gewaltige der Anordnung kolossaler Gemälde im schweren Halbkreise durchaus in keinem Verhältniss zu der darunter befindlichen dünn römischen Pilaster-Architektur: ein Widerspruch, welcher eben aus der Vermischung gänzlich heterogener Elemente hervorgeht und hauptsächlich Schuld ist, dass die Gemälde auf den ersten Anblick zum Theil manierirt erscheinen, was sich beträchtlich verringert, wenn man dieselben bei längerer Anschauung von ihrer architektonischen Umgebung sondert. Die grossen Säle der Pinakothek werden ebenfalls, wenn sie vollendet sind, im Ganzen einen sehr bedeutenden Eindruck machen; aber die Dekoration ihrer Wölbungen ist wiederum häufig wirr und willkürlich.

Die Architekturen, welche von Hrn. Gärtner ausgeführt werden, — die Ludwigskirche, die Bibliothek, u. s. w. sind im byzantinischen Style, welchen dieser Baumeister (wie Hr. Hübsch in Karlsruhe) für denjenigen zu halten scheint, der mit den Bedürfnissen unsrer Zeit am meisten übereinstimmt. Die einfachen Bogenfenster seiner Paläste, die eigenthümlichen Gesimse dieses Baustyles haben allerdings etwas Imponirendes; auch bildet sich seine Kirche in ihrer Hauptanlage, in ihren Verhältnissen und Hauptformen, würdig und bedeutend. Doch traten uns auch hier Missverständnisse des erwähnten Baustyles entgegen. Hinter dem Altarraume schliesst die Kirche willkürlich und unmotivirt durch eine gerade Wand ab; während die mittelalterlichen Gebäude dieses Styles in der halbrunden Altarnische einen ebenso vollendeten wie beruhigenden Abschluss finden. Ebenso glauben wir in den bereits ausgeführten Gliederungen unharmonische und willkürliche Zusammenstellungen bemerkt zu haben. Ein freieres Urtheil wird jedoch erst nach der Vollendung des Baues und nach seiner Befreiung von den verhüllenden Gerüsten möglich sein.

Die Kirche in der Vorstadt Au wird von Hrn. Ohlmüller im gothischen Style erbaut. Sie ist einfach, in leichten Formen und Verhältnissen, emporgeführt; die Einfassungen der Fenster sind aus gebranntem Stein (wie das ganze Gebäude) leicht und klar verständlich gebildet. Ueber die Façade enthalten wir uns eines näheren Urtheils, da sie gegenwärtig unter einem Bretterschlage stand und uns nur aus einem kleinen Kupferstiche bekannt ist, nach welchem sie freilich mehr den Charakter einer Dekoration als den eines organischen Ganzen haben dürfte. — Die protestantische Kirche, von Hrn. Pertsch erbaut, ist ein wenig gelungener Versuch, eine entsprechende Form für den protestantischen Ritus zu erfinden.

Unter den grossartigen Unternehmungen im Bereiche der Wandmalerei sind die Fresken in den Arkaden des Hofgartens für die allgemeinste Anschauung bestimmt. Sie sollen das Volk durch bildliche Darstellung würdiger Gegenstände auf eine höhere Ansicht des Lebens hinleiten. Sie bestehen aus zwei verschiedenen Cyklen. Der erste enthält, wie bereits bemerkt, eine Reihenfolge von sechzehn historischen Gemälden, welche die grossen Thaten und die allmähliche Erhebung des Hauses Wittelsbach bis auf den verstorbenen König Maximilian Joseph darstellen. Sie sind von

verschiedenen Künstlern ausgeführt und von sehr verschiedenem Werthe. Da sie jedoch, soviel wir wissen, zu den ersten Versuchen der Freskomalerei in München gehören, so dürfen wir hierauf, wie auf die theilweise Verdampfung der Farben kein zu grosses Gewicht legen. Einige sind immerhin als bedeutende Leistungen zu bezeichnen. Ein Umstand indess ist dem Berichterstatter bei der Betrachtung dieser Gemälde aufgefallen, — derselbe, welcher ihm schon häufig bei der Anschauung historischer Darstellungen (in Kupfern zu geschichtlichen Werken u. a. m.) befremdlich war, — dass nemlich in ihnen nicht sowohl charakteristische ethische Monumente, in denen sich das innere Leben der Zeit spiegelt, als vielmehr jenes äussere Schaugepränge der Geschichte: Belehnungen, Krönungen, kirchliche Trauungen, Kampfszenen u. s. w. vorgeführt sind. Hier blieb dem Künstler wenig mehr übrig, als wohlgefällig zu ordnende Gruppen, effektvolle Stellungen und historische Genauigkeit in den Kostümen. Nur in Einem Bilde vornehmlich finden wir einen tieferen Inhalt. Dies ist die Darstellung des Sieges, welchen Kaiser Ludwig der Baier über seinen Gegner Friedrich von Oestreich bei Ampfing im Jahre 1322 erfocht. Hier hat der Maler (Hr. Hermann) über die Gestalt des besiegten Friedrich, welcher gefangen vor seinen Gegner geführt wird, eine wundersame ritterliche Poesie, zugleich mit einer leisen Andeutung geringerer Kraft ausgegossen, während die Gestalt des bairischen Fürsten mehr das Recht der Stärke personificirt. Wir begreifen den Vorgang, wir fühlen seine innere Nothwendigkeit, aber unser Interesse ist ein tragisches, es gilt dem besiegten Helden. — Diesen historischen Darstellungen gegenüber, in den dreieckigen Feldern zwischen den offenen Bögen, sind allegorische Figuren des Krieges, der Jagd, der Frömmigkeit, des Reichthums u. s. w. angebracht, unter welchen sich im Einzelnen die schönsten und würdigsten Gestalten vorfinden; wie auch die kolossalen Gestalten der Bavaria und der vier bairischen Flussgötter, über den schmalen Seiten des Bogenganges grossartige Erscheinungen sind. Der zweite Cyklus, welcher sich zwischen den Thüren des Bazars hinzieht, enthält 27 italienische Landschaften. Diese sind mit zierlichen architektonischen Gerüsten eingerahmt; über ihnen befinden sich Felder von rothbrauner Farbe mit ähnlicher Einrahmung und mit zierlichen Figuren und Gruppen nach pompejanischer Weise geschmückt. Das Gewölbe dieses Theiles der Arkaden ist mit Zweigen und Ranken auf weissem Grunde, mit farbigen Feldern, in denen Thierfiguren angebracht sind, u. dergl. dekorirt. Die Landschaften, von Hr. Karl Rottmann gemalt und im Jahre 1833 vollendet, gehören grösstentheils zu den meisterhaftesten Erzeugnissen der neuern Freskomalerei. Das Licht, der Glanz, die Kraft in diesen Farben, die Klarheit der Lüfte, die Durchsichtigkeit der Gewässer, der zarte Duft über den Fernen, die grandiosen Formen der Bergzüge, die höchst glückliche Gesamt-Anordnung, — alles dies ist nicht wohl mit Worten zu schildern; unsre Bewunderung steigert sich, wenn wir an die schwierige Technik der Freskomalerei denken, welche durchaus nur eine stückweise Vollendung des Gemäldes erlaubt. Unter den vorzüglichsten nennen wir die Ansicht von Trient, Perugia, der römischen Campagna, des Lago di Nemi, von Terracina, des Golfes von Bajae, von Palermo, des Aetna, des Theaters von Taormina, von Messina, Reggio, u. s. w. Mit grösstem Bedauern haben wir bemerkt, dass diese unvergleichlichen Meisterwerke an diesem offenen Orte mehrfachen Verderbnissen ausgesetzt sind; bei mehreren sind die Farben, vornehmlich im

Vorgrunde, bereits beträchtlich eingeschlagen; fast alle sind durch den frechsten Muthwillen, durch Risse u. dergl. verletzt, und nur hie und da nothdürftig restaurirt. Ueber den Landschaften, in dem Rahmen, sind die bekannten Distichen angebracht, welche König Ludwig selbst für die einzelnen Bilder gedichtet hat.

Den edelsten und grossartigsten Eindruck unter den historischen Fresken, welche dem Berichterstatter zu sehen vergönnt war, machen diejenigen, welche die Festsäle der Glyptothek ausschmücken und von Cornelius entworfen, zum Theil auch von ihm selbst ausgeführt sind. Es tragen diese Gestalten das Gepräge eines eigenthümlichen Adels; sie sind, wie sich die Aesthetiker ausdrücken, im hohen Style componirt; sie haben jene plastische Anordnung, jene strenge Bezeichnung der Formen, jenen reinen Styl in der Gewandung, vor Allem jenen Ausdruck heroischer Kraft, der für die Darstellung antiker Gegenstände erfordert wird. Einen höchst erfreulichen Eindruck macht der Göttersaal, indem hier ein treffliches Verhältniss zwischen den einzelnen Gemälden unter sich, so wie zu den Hauptformen ihrer räumlichen Umgebung vorherrscht; im trojanischen Saale ist dieses Verhältniss verloren und die kolossalen Gestalten der drei Hauptbilder sprengen die ohnedies (wie bereits bemerkt) nicht günstig dekorierte Architektur auseinander. Hiezu kommt noch, dass mehrfach sich in diesem Saale gewisse manieristische Uebertreibungen, in der Bewegung sowohl wie in der technischen Ausführung, vorfinden, die freilich nicht dazu dienen, den eben berührten Mangel wieder gut zu machen. Indess verkennen wir keinesweges, dass gleichzeitig die in eben diesem Saale enthaltenen Darstellungen theilweise zu den grossartigsten Schöpfungen des Meisters gehören; wir erinnern nur an die Composition der Eroberung von Troja, an jene Gruppe des Menelaos und Meriones, welche den gefallenen Patroklos aus dem Getümmel der Schlacht hinwegtragen, an die Entführung der Helena (grau in Grau auf goldnem Grunde u. s. w.). Ins Einzelne dieser Darstellungen einzugehen, ist nicht unsre Absicht; sie sind von Andern schon zur Genüge beschrieben. Wir glauben nur, dass wir den Wunsch vieler Freunde der Kunst aussprechen, wenn wir die Kunsthandlungen auffordern, die Schätze dieser bildlichen Dekorationen der Glyptothek im Umrisse oder leichten Radirungen herauszugeben; die verschiedenen Basreliefs, vornehmlich die höchst anmuthigen Arbeiten Schwanthalers, würden hiebei natürlich nicht auszuschliessen sein. Auch glauben wir, dass die Erlaubniss des hochsinnigen Stifters dieser Werke für ein solches Unternehmen nicht ausbleiben würde.

Die Freskomalereien, welche unter der Leitung von H. Hess und nach seinen Cartons in der Allerheiligen-Kapelle ausgeführt werden, sind, nach byzantinischer Weise, auf Goldgrund angeordnet. Die Gemälde befinden sich an dem Gewölbe und den oberen Wänden dieses Gebäudes; der Raum der vordern Kuppel umfasst die bedeutendsten Ereignisse des alten Testaments, der der zweiten Kuppel die Ereignisse und Gestalten des neuen. Es ist das Feierliche und Erhabene, welches der Goldgrund bedingt, hier im Allgemeinen mit grossem Glück aufgefasst und eigenthümlich belebt; das Ganze wird nach seiner Vollendung gewiss einen wunderbaren und überwältigenden Eindruck hervorbringen. Aber ich meine, der hemmende Einfluss, welchen der Goldgrund durchhin bei den Darstellungen wirklicher Ereignisse und Handlungen ausübt, stimmt im Wesentlichen doch nur mit der Gefühlsweise einer noch befangenen Zeit,

während wir der Befreiung der Kunst durch die grosse Zeit des Cinquecento theilhaftig geworden sind.

Das grosse Deckengemälde Hermann's in der protestantischen Kirche stellt die Himmelfahrt Christi dar. Es herrscht in demselben ein sehr ernstes würdiges Gefühl, ein hochfrommer Eifer; die Gestalten sind in schönen, strengen Formen gezeichnet. Nur geht eine gewisse Symbolik durch die figurenreiche Composition, welche nach unserm Gefühle die Grenzen der Kunst bereits überschreitet und, wie es scheint, der Grund ist, dass wir in dem Bilde nicht sowohl ein grosses Ganze, als vielmehr verschiedene einzelne Gruppen, die an sich freilich sehr wohl geordnet sind, bemerken. Zu bedauern ist übrigens, dass dies grosse Werk sich an der flachen Decke der Kirche befindet und nur mit höchster Unbequemlichkeit betrachtet werden kann.

Die Fresken im Corridor der Pinakothek enthalten, so weit sie vollendet sind, einzelne schöne und würdige Compositionen; die Mehrzahl derselben schien dem Berichterstatter minder anziehend. Ueberhaupt mag es eine sehr kritische Aufgabe sein, die Geschichte der Malerei zu malen; die eigentlichen Lebenspunkte einer solchen bleiben gewiss noch ungleich mehr verborgen, als bei jenen Haupt- und Staatsactionen, welche wir in den Arkaden des Hofgartens kennen gelernt haben. — Die unzähligen Freskogemälde, mit welchen zwanzig Zimmer und Säle des neuen Königsbaues ausgeschmückt sind, waren dem Berichterstatter leider nicht zugänglich. — Die gemalten Fenster für die Kirche in der Au zeichnen sich durch meisterhafte Composition der gothischen Ornamente, sowie durch die leuchtenden, vollkommen reinen Farben und ihre harmonische Zusammenstellung aus

Wir haben hiemit ein flüchtiges, aber unbefangenes Bild der vorzüglichst hervortretenden Leistungen neuerer Kunst, welche wir in München kennen gelernt, wiederzugeben versucht. Wir sahen viel des Grossen und Herrlichen beabsichtigt, vieles Würdige mit Energie durchgeführt; wir mussten jedoch zugleich, zur Steuer der Wahrheit, manch einen Tadel mit aussprechen. Wird es nun, bei dem Einfluss, den so grossartig eingeleitete Unternehmungen nothwendig auf die Entwicklung der deutschen Kunst ausüben müssen, verderblich wirken, wenn wir in der Münchner Architektur griechische, römische, byzantinische, gothische, neuitalienische Systeme friedlich nebeneinander bestehen sehen, gleich als ob unsre Zeit mit der Gefühlsweise so verschiedener Zeiten in der That harmoniren könnte? Wird es nachtheilige Folgen haben; wenn in der Malerei die kindlich alterthümliche Anwendung des Goldgrundes wieder hervorgesucht wird, wenn man in der Wahl historischer Darstellungen sich noch keines wahrhaft gültigen Princip bewusst geworden ist? wenn sonst noch vielleicht hie und da Missfälliges hervortreten mag? — Ich glaube, nein. Unsre Zeit ist durchaus erst in der Entwicklung neuer Elemente der Kunst begriffen; und es ist nothwendig, dass wir hiebei alle unsre Studien (und uns liegen deren so viel mehrere vor, als dies in frühern Zeiten der Fall war) auch äusserlich verarbeiten müssen. Wir können das, was wir gelernt haben, nicht leichtsinnig von uns werfen; wir können einzig nur auf diesem Wege der Geschichte zu wirklicher Selbständigkeit gelangen. Wir können dies ferner nicht anders, als wenn eine lange und grossartige Uebung vieler Kräfte uns in den Besitz der technischen Mittel gesetzt hat, deren wir zur lebendigen Ausführung unsrer Ideen bedürfen. Dies bewerkstelligt zu

haben, ist das grosse Verdienst, welches König Ludwig sich um die deutsche Kunst unsrer Zeit erwirbt. Mag, was er hervorgerufen, auch nur geringen Anklang in seinem Volke finden; mögen seine Schöpfungen dereinst vielleicht vereinsamt dastehen; die Kunst der kommenden Jahre wird ihn als einen ihrer eifrigsten Begründer ehren.

Noch über einen Punkt fügen wir einige Andeutungen hinzu; wir meinen das Verhältniss der Münchner Malerschule zu der norddeutschen, deren Hauptsitz in Düsseldorf ist. Die Meinungen über den relativen Werth dieser beiden Schulen sind im höchsten Grade verschieden, und vornehmlich sind es die Anhänger der ersteren, welche häufig den Bestrebungen der Düsseldorfer jede wärmere Anerkennung versagen. Dies steht in auffälligem Widerspruch zu dem grossen Enthusiasmus, mit welchem die Leistungen der letztern gemeinhin im Norden aufgenommen werden. Die Lösung des Widerspruches ist jedoch sehr leicht: es sind eben die beiden verschiedenen Principe, die in der neuern Zeit, in Kunst und Poesie, so vielfach einander gegenübergetreten sind und in den beiden genannten Schulen sich am Schärfsten aussprechen. Die Münchner sind die Classiker, die Düsseldorfer die Romantiker unsrer Zeit. Jene erfassen den Gegenstand und dringen von der Oberfläche in sein Inneres hinein; diese beginnen von dem inneren Punkte des geistigen Lebens und suchen erst dann einen Körper für dasselbe zu gewinnen. Jene haben mehr Styl, eine strengere Zeichnung, eine mehr harmonische Gesamt-Anordnung in ihren Bildern; diese mehr Weichheit, mehr Wärme, mehr Leben in der Farbe. Bei jenen herrscht die Handlung, bei diesen die Leidenschaft vor; jene sind episch, diese lyrisch. Diese Eigenschaften führen im Einzelnen natürlich auch zu entgegengesetzten Fehlern, so dass auf der einen Seite leicht zu viel für die äussere Form, auf der andern zu wenig geschieht; dass jene zuweilen kalt, diese kränklich erscheinen.

Statt dass wir nun, wie uns manche Ansicht entgegengetreten ist, das Streben der einen oder andern Schule für ein Verwerfliches erklären sollten, so glauben wir im Gegentheil, dass eben auch dieses scharfe Auseinandertreten der künstlerischen Auffassungsweise von glücklichster Bedeutung für die Kunst der nächsten Zeit ist, indem erst aus dem Bewusstsein des angeführten Gegensatzes dessen Versöhnung, d. h. ein vollendetes Kunststreben hervorgehen kann. Raphael war nicht allein ein Zögling der umbrischen, nicht allein ein Zögling der florentinischen Schule: er vereinte in sich die Gegensätze beider und ward ein Meister, wie ihn die Vorwelt nicht geahnt, die Nachwelt nicht wieder gesehen hat.

Werke von Leopold Robert.

(Museum 1835, No. 41.)

Zu Neuchâtel war vom 17. August bis Ende September dieses Jahres eine Ausstellung von Werken der Gebrüder Leopold und Aurel Robert veranstaltet, deren Ertrag theils für das Monument, welches man

dem ersten auf S. Cristoforo bei Venedig (wo er begraben ist) zu errichten beabsichtigt, theils für die Stiftung in Neuchâtel, die seinen Namen führen soll, bestimmt ist. Die Ausstellung bestand theils aus Gemälden beider Brüder, theils aus Skizzen, Studien und Zeichnungen Leopolds, theils aus Zeichnungen, die Aurel nach den Gemälden seines Bruders angefertigt.

Indem somit diese Ausstellung vornehmlich einen Ueberblick über die Leistungen und die Thätigkeit des grossen, zu früh geschiedenen Künstlers gewährt, glauben wir im Interesse unserer Leser zu handeln, wenn wir die Gegenstände im Einzelnen anführen und zugleich die Namen der Besitzer beifügen.

I. Von Gemälden Leopold Robert's waren ausgestellt:

1. Sein eigenes Portrait, im Jahr 1817 gemalt.
2. Wiederholung des Gemäldes: Die Schnitter in den pontinischen Sümpfen (s. unten V, 33); das letzte Werk des Künstlers, im Besitz seiner Familie.
3. Prozession von Pilgern, welche die Morgen-Litanei singen. Im Besitz des H. Roulet-Mézerac zu Neuchâtel.
4. Eine sterbende Nonne. Im Besitz des Ebengenannten.
5. Eine kranke alte Frau mit ihren kleinen Kindern. Im Besitz des H. Armandt de Werdt zu Bern.
6. Eine Frau von der Insel Ischia in einem Momente der Verzweiflung. Im Besitz des H. Coulon-Marval zu Neuchâtel.
7. Ein Räuber, der zur Seite seiner eingeschlafenen Frau wacht. Im Besitz der Mad. Huguenin-Robert zu Chaux-de-Fonds.
8. Wiederholung des neapolitanischen Schiffers mit einem jungen Mädchen von Ischia (s. unten V. 27.) Im Besitz des H. Roulet-Mézerac zu Neuchâtel.
9. Das Innere der St. Paulskirche bei Rom, am Morgen des Brandes. Im Besitz des H. Coulon-Marval zu Neuchâtel.
10. Das Innere des Klosterhofes von Ara-Celi zu Rom. Im Besitz der Familie des Künstlers.
11. Das Innere eines Hofes zu Rom, mit Figuren. Im Besitz des H. Fischer zu Bern.
12. Die unterirdische Kirche von S. Martino de' monti zu Rom, mit Figuren. Im Besitz des Grafen von Affry zu Freiburg.
13. Das Innere der Sakristei von S. Giovanni in Laterano zu Rom, mit Figuren. Im Besitz einer Schwester des Künstlers.

II. Gemalte Skizzen von Leopold Robert:

Ruhe der heiligen Familie in Aegypten. — Die heilige Familie in Aegypten. — Kopf einer Heiligen. — Eine französische Nonne. Das Gemälde im Besitz des Herzogs von Laval-Montmorency. — Romeo und Julia. — Ein Hirt und seine Frau, die sich während eines Sturmes in eine Grotte flüchten. — Erste Skizze zu dem Gemälde: die Rückkehr von dem Feste der Madonna dell' arco. — Skizze zu dem vorgenannten Gemälde I, n. 11.

III. Studien von Leopold Robert:

Kostüme; von San Lorenzo; — Frauen von Sonnino (3 Studien); — alte Ciociara; — Frau von Veröli; — römische Pompeiers; — römischer

Räuber; — Capuziner; — Benediktiner; — Pilger; — französische Nonne; — Kostüm von Marina, in der Gegend von Venedig.

Thiere: Römischer Ochs (grosses Studium für das Gemälde der Madonna dell' arco); — Büffelgespann; — Hund aus den Pyrenäen.

Römische Architekturen: Ansicht des Tempels der Venus und Roma, aus einer der Arkaden des Colosseums aufgenommen; — Gewölbe des Colosseums; — drei innere Ansichten des Colosseums; — das Innere der Kirche S. Costanza; — das Innere der Kirche S. Agnese; — das Innere eines Klosterhofes; — das Karthäuserkloster (S. M. degli angeli); — zwei innere Ansichten des Hofes von S. Lorenzo; — der Hof von S. Prassede; — Blick durch die Colonnaden von St. Peter; — die Porta S. Lorenzo; — sechs Höfe von Wohngebäuden. — Die Treppe der Villa Mäcen's zu Tivoli. — Kirche von Palladio zu Pellestrina.

Landschaftliche Studien: Zwei Ansichten der römischen Campagna; — Ansicht von Albano; — der See von Albano; — eine andre Landschaft; — Gegend bei Monte-Porzio; — zwei Ansichten des Vesuvs; — zwei Ufergegenden bei Salerno; — Ufer bei Venedig.

IV. Zeichnungen von Leopold Robert:

Federzeichnung: die Abfahrt der Fischer des adriatischen Meeres. — Andre Zeichnung in Crayon.

V. Zeichnungen von Aurel Robert nach Gemälden Leopold's:

(In den Parenthesen sind die Besitzer der Originalgemälde beigefügt.)

1. Kopf einer Frau von Sezza. (Das Original in Naturgrösse; beim Vicomte de la Villestreux zu Paris.)
2. Neapolitanischer Tanz auf der Insel Capri. (Marquis Hutchinson zu London.)
3. Kleine Schweizermädchen mit einer Ziege spielend. (Mad. Marcotte-Genlis.)
4. Pilgerinnen, in einem Nonnenkloster aufgenommen. (H. Schickler zu Paris.)
5. Mädchen von Sonnino. (H. Marcotte zu Troyes.)
6. Ein Hirtenknabe. (Baron Engel zu Paris.)
7. Neapolitanische Mädchen. (H. d'Eu zu Strassburg.)
8. Mädchen von Sorrento. (Prof. Rauch zu Berlin.)
9. Pilgerinnen, in der Ebene vor Rom rastend. (Gemahlin d. Marschall Lauriston zu Paris.)
10. Junges Mädchen von Frascati. (H. Falconet zu Neapel.)
11. Episode aus der letzten Revolution von Italien. (Marquis de Ganay.)
12. Frau von der Insel Procida. (H. E. Bertin zu Paris.)
13. Räuber mit seiner Frau. (Fürst Aldobrandini zu Paris.)
14. Betender Räuber. (Derselbe.)
15. Junges Mädchen von Capri. (Lord Acton zu Neapel.)
16. Junge Neapolitanerinnen, von einem Feste zurückkehrend. (Fürstin Suwaroff.)
17. 18. Zwei Räuber mit ihren Frauen. (Graf Hahn zu Berlin.)
19. Eine Frau mit ihrem kranken Kinde. (H. Marcotte zu Paris.)

20. Plünderung eines Nonnenklosters durch Seeräuber. (Gemahlin des Marschall Lauriston zu Paris.)
21. Junge Mädchen von Isola di Sora, aus dem Bade kommend. (H. Marcotte zu Troyes.)
22. Ein Räuber, der eine Frau anhält. (Graf Hahn zu Berlin.)
23. Ein Räuber und seine Frau betend. (Lord Honson zu London.)
24. Ein sterbender Räuber. (Herzog von Fitz-James.)
25. Ein Ziegenhirt in der römischen Campagna. (H. Gérard zu Paris.)
26. Räuberfamilie in plötzlichem Aufbruch. (Fürst Metternich zu Wien.)
27. Neapolitanischer Fischer mit einem jungen Mädchen von Ischia. (Gehörte dem verst. Direktor der franz. Akademie zu Rom, H. Guérin.)
28. Ein junger Grieche, seinen Dolch wetzend. (Das Original in Lebensgröße, im Besitze des Grafen Friedrich von Pourtalès zu Neuchâtel.)
29. Die Abfahrt der Fischer des adriatischen Meeres. (H. Paturle zu Paris.)
30. Dasselbe. Zeichnung, wie das Gemälde im J. 1833 beschaffen war.
31. Frau von der Insel Procida. (H. Philips zu London.)
32. Räuber mit seiner Frau.
33. Die Schnitter in den pontinischen Sümpfen. (Der König von Frankreich.)
34. Alte Frau, die einem jungen Mädchen wahrsagt. (H. Mari in Belgien.)
35. Zwei junge Bäuerinnen am Brunnen. (H. de Mann in Belgien.)
36. Frau von der Insel Procida, am Ufer die Rückkehr ihres Mannes erwartend. (Herzog v. Montmorency.)
37. Junge Frascatanerin. (Gehörte dem verst. H. Bartholdy zu Paris.)
38. Andre Scene aus Frascati. (H. Marcotte zu Paris.)
39. Römische Pifferari. (H. Casimir Lecomte zu Paris.)
40. Mädchen von Procida, das einem Fischer zu trinken giebt. (Derselbe.)
41. Ein improvisirender Fischer. (Gen. Disney zu London.)
42. Ein Räuber, der sich in einen hohlen Baum geflüchtet hat, zur Vertheidigung bereit. (Herzogin v. Berry.)
43. Ein sterbender Räuber. (Dieselbe.)
44. Eine Frau von Sora, die über der Leiche ihrer Tochter weint. (Graf Schönbrunn zu Wien.)
45. Der Eremit des Berges Epomeo auf Ischia, dem ein junges Mädchen Früchte bringt. (H. Gérard zu Paris.)
46. Ein Räuber, der den Schlaf seiner Frau bewacht. (H. Marcotte zu Paris.)
47. Fischerknaben in den pontinischen Sümpfen. (H. Marcotte zu Troyes.)
48. Rückzug von Räubern. (Graf Basilewski zu Petersburg.)
49. Frau von Sonnino mit ihrem schlafenden Kinde. (Der König von Belgien.)
50. Zwei Portraits im Kostüm von Frascati.
51. Verwundeter Räuber. (Der König von Belgien.)
52. Neapolitanischer Improvisator auf Cap Misen. (Der König von Frankreich.)
53. Neapolitanische Frau, weinend über den Trümmern ihres Hauses, das durch ein Erdbeben zerstört ist. (Der König von Frankreich.)

54. Junge Mädchen, die von Räubern gefangen werden. (H. Rothschild zu Neapel.)

55. Römischer Hirt. (H. Marcotte zu Paris.)

56. Frau von Frosinone. (Derselbe.)

57, 58, 59, 60, — Zeichnungen nach den oben genannten Gemälden:
I: 3, 4, 5, 6.

VI. Gemälde von Aurel Robert:

Vier innere Ansichten italienischer Architekturen: S. Maria maggiore zu Rom; — S. Giovanni in Laterano zu Rom; — S. Paolo fuori le mura bei Rom, nach dem Brande; — Taufkapelle in S. Marco zu Venedig.

Kupferstich.

(Museum 1835, No. 43.)

Der Nürnberger Verein von Künstlern und Kunstfreunden hat für das Jahr 18³⁴/₃₅ ein interessantes Gedächtnissblatt für seine Mitglieder veranstaltet. Es ist eine Radirung von J. A. Klein, ein wallachisches Fuhrwerk darstellend. Wir sehen einen Leiterwagen, der ein grosses Stückfass trägt und mit kreuzweis gelegten Matten bedeckt ist. Die Pferde sind ausgespannt; vier von ihnen stehen um den geöffneten Futter sack gruppiert, ein fünftes liegt weiter vorn. In der Ferne jagt einer der Fuhrleute einem davoneilenden Pferde nach. Neben dem Wagen, im Schatten schläft ein anderer von den Walachen, mit seinem zottigen Pelzmantel bedeckt; weiter zurück, zur Linken, sitzen drei Männer um ein Feuer, über dem ein grosser Suppenkessel aufgehängt ist. Den Vordergrund bilden grosse Kräuter, ein Hund und allerlei Pferdegeschirr. Zur Empfehlung dieses Blattes reicht der Name des Künstlers, welcher dasselbe gefertigt, zur Genüge hin. Wir finden hier dieselbe naive, charaktervolle Auffassung, dieselbe meisterhafte Zeichnung und kecke, geistvolle Behandlung der Radirnadel, die aus Klein's anderweitigen Blättern bekannt ist, und die uns letztere fast noch mehr werth macht, als seine ausgeführten Oelgemälde. Möchten doch recht viele selbstschaffende Künstler Klein's Beispiel folgen und die nicht genug zu schätzende Radirnadel mehr in die Hände nehmen! Und möchten doch auch die andern Kunstvereine, wie der Nürnberger Verein in dem vorliegenden Beispiele gethan, dafür sorgen, dass auf solche Weise mehr vollkommen originale Kunstwerke in die Hände ihrer Mitglieder übergehen!

Franz Burchardt Dörbeck.

(Museum 1835, No. 44.)

Am 2. October (1835) verschied zu Berlin ein Künstler, dessen Name nur wenigen unsrer auswärtigen Leser bekannt sein dürfte. Und doch hat Dörbeck das Verdienst, in einer bedeutenden Reihe kleiner, meisterhaft hingeworfener Kunstwerke ein eigenthümliches Genre gebildet und vollendet zu haben, welches sowohl für die komische Kunst, wie für die Geschichte der Sitten unsrer Zeit von besonderem Interesse ist: wir meinen jene illuminirten lithographischen Federzeichnungen, die unter dem Namen der Berliner Witze über alle Welttheile — soweit nur Freunde berlinischen Lebens gefunden werden — verbreitet sind. Das Verdienst dieser kleinen, anscheinend so geringfügigen Scherze, ist nicht leicht zu hoch anzuschlagen; die Aufgabe, welche dem Künstler hier gestellt war, gehört in der That zu den schwierigsten. Es galt den Charakter der unteren Volksklassen einer grossen Stadt, wo in der Regel alle möglichen fremden Einflüsse sich vereinigen, um die eigentlich nationalen Typen auszulöschen, doch so, wie er eben wiederum in seinen lokalen und temporären Verhältnissen alles Fremde in sich hineinzieht und sich selbständig geltend macht, aufzufassen, mit wenigen Zügen wiederzugeben und jedes Einzelne als ein künstlerisches Ganzes zu gestalten. Da wir uns nicht dieselbe künstlerische Kraft, wie dem Verfertiger jener Blätter, zutrauen, so wissen wir nicht wohl, wie wir hier das Eigenthümliche im Charakter des gemeinen Berliners mit wenigen Worten schildern sollen. Für die meisten Fälle möchte es am passendsten sein, einen gewissen gelassenen Humor als dasjenige zu bezeichnen, was ihm alle Sättel gerecht macht, was ihm in Gefahren und Nöthen beisteht, ihn sich in traurige Lagen schicken lehrt und seine Freuden würzt; er kann nichts unternehmen, ohne eben seinen „Berliner Witz“ dabei zu machen. „Bange machen gelt nich“ (die Worte des Zettelanklebers, der während seines Geschäftes das blecherne Verbot, welches eine Hausecke schützen soll, bemerkt), — dies ist das immerwiederkehrende Motto für das Leben des Berliners. Wenn er des Abends die Stufen vor der Thür der Tabagie herabstolpert und niederstürzend sich die Nase blutig schlägt und die Pfeife zerbricht, so weiss er sich selbst gleich mit einem: „Na so muss't kommen, sagt Neumann!“ zu trösten. Wenn er betrunken nach Hause kömmt und von seiner Xantippe ziemlich unsanft mit dem Besen empfangen wird, so muss er ihr, wehrlos, wie er ist, doch bemerklich machen, dass sie sich dadurch bei ihm nicht „insinui- ren“ würde. Wenn sein Sohn zum Militairdienst eingefordert ist und er einen Freund, der Gleiches erlitten, mit dem eignen Schicksal trösten will, so drückt er sich trotz seiner Thränen doch noch mit dem beliebten Euphemismus aus, dass sie seinen Sohn auch „gewünscht“ hätten. U. s. w. Vor Allen ist dieser Grundzug in den Dörbeck'schen Blättern mit vollkommenster Sicherheit aufgefasst und überall, auch wo in den Unterschriften gar nichts für eine bildliche Auffassung gegeben schien, auf's Glücklichste durchgeführt; es kann das, was die Blätter darstellen, eben nirgend anderswo als in Berlin vor sich gehen. Dass jedoch dieser Grundzug nicht so leicht aufzufassen ist, beweisen sämmtliche Blätter der Art, die von andern,

zum Theil keineswegs ungetübten Händen gezeichnet sind: diese tragen nichts in sich, was sie zu Darstellungen des Berliner Lebens berechtigt. Die Dörbeck'schen Blätter sind ein meisterhaft geschriebenes Kapitel in der Stadtgeschichte Berlins; sie werden unsern Nachkommen gerade in diesem Bezuge von unschätzbarem Werthe sein. Nicht minder ausgezeichnet, wie in diesen allgemeineren Verhältnissen, sind sie sodann auch in ihrer besondern Durchführung. Stände und Charaktere sind überall auf's Bestimmteste geschieden; es ist nirgend, auch wo die Unterschrift keinen Fingerzeig giebt, ein Zweifel über das Metier der dargestellten Personen. In der Handlung, welche eben vorgeht, sind sie ganz und gar, vom Kopf bis zu den Zehen, gegenwärtig; Stellung, Bewegung, Miene, Alles spricht an ihnen, und der Vorgang des Ganzen ist nirgend unverständlich, auch wenn ihre Worte nicht darunter ständen. Die Zeichnung ist untadelhaft und zeigt einen Blick und eine Auffassungsgabe für die Erscheinungen des Lebens, um die der Verfertiger von manchem renommirten Künstler zu beneiden sein dürfte; gerade diese schlagende Lebendigkeit, die sich bis auf das geringste Detail erstreckt, macht die Komik des Ganzen so unwiderstehlich. Die Ausführung ist freilich nur Skizze, doch stets dasjenige mit sicherstem Bewusstsein angedeutet, was eben zur lebendigen Charakteristik dient, so dass hiedurch allerdings eine leise Karikatur nothwendig wurde, die jedoch nirgend das Maass überschreitet, sich nirgend zur Unform hinneigt. Die Arbeit ist durchweg geschmackvoll, so dass das Auge des Beschauers gleich von vornherein angenehm bestochen wird.

Ueber Dörbeck's Leben wissen wir nicht viel zu sagen; die wenigen Notizen, die uns von einem Freunde des Geschiedenen mitgetheilt sind, bestehen in Folgendem. Dörbeck wurde am 22. Februar 1799 zu Fellin (20 Meilen jenseit Riga) geboren; sein Vater, ein Schneidermeister, liess ihn nach Kräften unterrichten. Im neunzehnten Jahre, als angestellter Graveur bei der kaiserlichen Bank zu Petersburg, verheirathete er sich, verlor jedoch seine Frau sehr bald durch den Tod und verliess aus Gram Petersburg, sowie seine Stelle, am Ende des Jahres 1819. Hierauf hielt er sich drei Jahre in Riga auf, erlernte dort die Kupferstecherei und beschäftigte sich fleissig in dieser Kunst. Zum zweitemale verheirathet, ging er unmittelbar nach der Hochzeit mit seiner Frau nach Berlin, um sich in der Kunst besser auszubilden; — er kam hieher im Jahre 1823. In Berlin hat er schlimme Zeiten durchlebt und nicht ohne grosse Mühe die Stufe erreicht, die er zuletzt einnahm. Seine zweite Frau verlor er nach langem Leiden an der Schwindsucht. Im Jahre 1833 heirathete er zum dritten Male und ist selbst zwei Jahre darauf an der Lungenschwindsucht gestorben. In der Kupferstecherei hat er, wenn auch nicht gerade Ausgezeichnetes, so doch tüchtige und brauchbare Arbeiten geliefert; im Zeichnen hat er fast gar keinen und nur verkehrten Unterricht genossen, hier verdankt er die glänzenden Erfolge dem eignen Talent und Fleisse. Sein Charakter im Umgange war bieder und herzlich. Er hinterlässt eine Wittve mit einem Knaben, zwei Kinder zweiter Ehe, — und kein Vermögen.

Die Loreley des Hrn. Prof. Begas.

(Museum 1835, No. 48.)

Kennst du das Märchen von der Loreley? Es ist eine alte geheimnissreiche Sage, die dem Wanderer auf dem Rheine berichtet wird, wenn er an den gefährlichen Strudeln des Lurlei-Felsens vorüberfährt. Mancher sah auf dem Felsen die schöne Zauberin sitzen; nur Wenigen blieb es vergönnt, wieder zu erzählen, wie ihnen geschehen war. Es giebt ein Lied von H. Heine, darin der Dichter ihre Erscheinung beschreibt:

Die Luft ist kühl und es dunkelt,
Und ruhig fliesst der Rhein;
Der Gipfel des Berges funkelt
Im Abendsonnenschein.

Die schönste Jungfrau sitzet
Dort oben wunderbar,
Ihr goldnes Geschmeide blitzet,
Sie kämmt ihr goldnes Haar.

Sie kämmt's mit goldnem Kamme
Und singt ein Lied dabei,
Das hat eine wundersame
Gewalt'ge Melodei.

Den Schiffer im kleinen Schiffe
Ergreift es mit wildem Weh;
Er schaut nicht die Felsenriffe,
Er schaut nur in die Höh'.

Ich glaube, die Wellen verschlingen
Am Ende Schiffer und Kahn;
Und das hat mit ihrem Singen
Die Loreley gethan.

Begas hat die Loreley gemalt, fast ebenso wie sie das Lied schildert. Es ist ein grosses Gemälde. Man sieht das Rheinthal mit seinen phantastisch gezackten Uferfelsen und Burgruinen hinab; der Himmel ist mit zerrissenen gewitterlichen Wolken bedeckt; Regenschauer hängen in den fernen Bergen. Im Vorgrund springt ein Stück des Uferfelsens, hell von der Abendsonne beleuchtet, empor. Die Zauberin sitzt auf dem Felsen, ein verlockendes, wunderbares Weib. Sie ist mit reichem Schmuck, aber nachlässig bekleidet; der Oberleib fast ganz entblösst. Ein zierliches Band, mit Steinen und Perlen besetzt, hält das leichte Untergewand über der linken Brust fest; der Gürtel des Obergewandes wird durch einen blutroth leuchtenden Stein zusammengehalten. Ueber ihren Knieen liegt ein Mantel von prächtigem, weiss und roth gewirktem Stoffe, die Muster im strengen Style des Mittelalters, Schlangen, Drachen, Nixen, u. dergl. darein

verschlungen. Die Füsse sind nackt. Das blonde Haar wallt frei über den Rücken hinab und wird leicht vom Winde gehoben; das Haupt ist mit einem zierlich phantastischen Käppchen bedeckt. Sie hat eben ihren Putz beendet; der goldne Kamm und Spiegel, das Salbgefäss aus Bernstein, liegen und stehen zu ihren Füssen. Da kam den Rhein herab ein Nachen mit zweien Männern gefahren; eilig ergriff sie die Laute und sang dazu ihr verderbliches Lied, welches den Nachen in die Strudel her lockte, die ihn hastig verschlingen. Sie neigt ihr Haupt über den Abhang, und blickt auf ihre Beute hinab, indem sie nur noch leise den Accord ihrer Laute nachklingen lässt.

Es ist ein verlockendes Weib. Wie zart, wie rein und weich sind diese Formen, welch ein süsser, rosiger Schmelz ist darüber hingebreitet! In dieser Schönheit beruhte ihre Zauberkunst, um deren willen sie einst der Bischof zu Gerichte ziehen liess; die Zauberkunst, von der sie selbst, in Brentano's Godwy, singt:

Meine Augen sind zwei Flammen,
Mein Arm ein Zauberstab

Die Augen sanft und wilde,
Die Wangen roth und weiss,
Die Worte still und milde,
Das ist mein Zauberkreis.

Ich selbst muss drin verderben,
Das Herz thut mir so weh,
Vor Schmerzen möcht' ich sterben,
Wenn ich mein Bildniss seh.

Ihr Gesicht, welches man im Profil sieht, vereinigt mit dem süssesten Liebreiz eigenthümliche Züge; es ist zart gebildet und doch trägt es im Ganzen mehr den Ausdruck von Macht und Gewalt, als hingebender Liebe. Die Stirn hat keine griechische Heiterkeit, sie ist hoch und über den Augen vorgewölbt; hier wohnen die schlimmen Träume und die Gedanken, die ihr keine Ruhe lassen und sie an den Verrath des Geliebten zu immer neuer Rache gemahnen. Die Nase ist fürstlich erhaben, das Kinn mädchenhaft zart und zurücktretend, der Mund zeigt den Ausdruck gleichgültiger Befriedigung. Nur in der hastig emporgeschwungenen Augenbraue liegt etwas wie Lust und Freude an der Rache. Aber das grosse dunkle Auge selbst widerspricht dieser Lust; die trüben Schatten, die darüber liegen, geben ihm den Ausdruck nie endender Trauer. Das Auge spricht es aus, was die Loreley in einem andern Liede, in Eichendorff's Ahnung und Gegenwart, singt:

Gross ist der Männer Trug und List,
Vor Schmerz mein Herz gebrochen ist,
Wohl irrt das Waldhorn her und hin,
O fieh! du weisst nicht, wer ich bin.

Der Nachen, der unten auf dem Strome vorübergetrieben ist, stürzt jählings in den Strudel hinab. Die beiden Männer, die drin sitzen, blicken

unverwandt, ohne der Gefahr inne zu werden, zu dem zauberhaften Bilde empor. Der alte Schiffer am Steuer stemmt unwillkürlich, bei der veränderten Bewegung, seinen linken Arm auf den Rand des Nachens, trotzig heftet er seinen Blick auf das Weib; es scheint, als ob er zürne, dass sie ihm, der die Fahrt so oft stromauf und abwärts ohne Hinderniss vollbracht, an verrufener Stelle zu erscheinen wage; aber er kann den Blick nicht von ihr abwenden. Der ritterliche Jüngling, den er vielleicht zu Fest und Freude führen sollte, steht aufrecht, den Arm nach der zaubrischen Erscheinung emporgestreckt. Noch ein Moment, und die Wellen des Rheines werden ruhig über dem versunkenen Nachen dahinrauschen. Dann wird die Jungfrau sich von ihrem Felsensitze erheben, sich vor der Kühle des Abends in den schimmernden Mantel hüllen und in ihrem einsamen Wasserschlosse verschwinden.

Es ist eine der interessantesten und dankbarsten Aufgaben, welche sich Begas in dieser Darstellung gewählt hat, zugleich aber vielleicht eine der schwierigsten, die man finden kann. Um so grösseren Ruhm bringt es dem Künstler, der alle Schwierigkeiten glücklich überwunden und das Bild im Ganzen, wie in seinen Theilen, mit gediegener Meisterschaft vollendet hat. Schon das Aeussere der Composition, — die Hauptfigur auf dem Felsen, die Nebenfiguren auf der Tiefe des Stromes, — bot mannigfache Schwierigkeit dar; aber sie ist durch eine eigen perspektivische Anordnung, durch die Wirkungen des Lichtes, der Luft und durch die Linien der Landschaft trefflich zu einem Ganzen verbunden. Ungleich schwieriger noch war es, dem inneren Leben, der geheimen, verborgenen Leidenschaft jenes märchenhaften Weibes in der äusseren Form einen bestimmten Ausdruck zu geben, sie nicht zur kalten Sirene des Alterthums zu machen und doch allem Formenreiz der letzteren zu genügen. Die Hauptpunkte, wie dieser Ausdruck dargestellt ist, habe ich im Obigen mit Worten anzudeuten gesucht; den nachlässigen Adel der Stellung und Bewegung, die schönen Linien der Gewänder, die meisterhafte Vollendung in den Stoffen, vor allem aber die zarte, warme und reine Farbe im Nackten, in welchen Dingen kein geringster Vorzug des Bildes besteht, alles dies ist freilich nicht mit Worten zu beschreiben. Es ist unstreitig eins der schönsten Gemälde, welche Begas bisher geschaffen, eine der bedeutendsten Erscheinungen der heutigen Malerei. Es ist im Auftrage des Vereins der Kunstfreunde im preussischen Staate gemalt und wird für denselben Verein von Mandel in Kupfer gestochen werden.

Begas ist gegenwärtig mit der Ausführung einer grossen Composition: Kaiser Heinrich IV. im Burghofe von Canossa, beschäftigt. Einige sehr vorzügliche Portraits von seiner Hand sind so eben vollendet. Eine reiche Anzahl sehr geistreicher Compositionen, deren Entwurf ebenfalls meist aus der jüngsten Zeit herrührt, lässt für die Zukunft nicht minder Vorzügliches erwarten.

Ornamenten-Zeichnungs-Schule in 100 Blättern, für Künstler, Manufacturisten und Gewerbsleute. Gezeichnet und herausgegeben von Bildhauer Conrad Weitbrecht, Modelleur für die Königl. Württemb. Eisengiesserei und Professor im Ornamentenfache bei der Königl. Gewerbschule in Stuttgart. 5 Hefte in Fol. Stuttg. bei d. Verf.

(Museum 1835, No. 50.)

Im Fache der Ornamentik spricht sich der allgemeine künstlerische Geschmack einer Zeit aus. Die strengeren oder weicheren Formen des Ornamentes, der Schwung und Fall seiner Linien, die besondere Weise, wie die Gegenstände der Natur nachgeahmt, wie äusserlich heterogene Theile zu einem Ganzen verknüpft werden, alles dies und was sonst hieher gehört, modificirt sich nach dem mehr oder minder reinen Gefühle für die Form, nach dem edleren oder gemeineren Bedürfnisse des Auges. Nur in einer wahrhaft gebildeten Zeit sieht man in den Formen des Ornamentes Maass und Verhältniss durchgeführt, entwickelt sich in ihnen eine eigenthümliche Kraft und Elasticität, durchdringt sie ein innerer Organismus, dessen Gesetz auch das freiste Spiel der Phantasie vor Willkür bewahrt.

Es ist ein glückliches Zeichen unsrer Zeit, dass das Studium des Ornamentes wieder mit Ernst und mit Bewusstsein von der Bedeutsamkeit des Gegenstandes ins Leben tritt, dass man die Muster vergangener grosser Kunstperioden aufsucht, die in ihnen waltenden Principien in das eigne Gefühl aufzunehmen sich bemüht und unter solcher Leitung zu selbständigen Productionen fortschreitet. Unser Sinn verlangt aufs Neue nach einer schöngestalteten Umgebung und die Caprice einer blossen Mode beginnt im Werthe zu sinken.

Unter den zur Oeffentlichkeit gekommenen Bestrebungen für künstlerische Ausbildung des Ornamentes verdient das vorliegende Werk eine ehrenvolle Erwähnung. Dasselbe ist vornehmlich aus den Studien der klassischen Kunst, welche der Verfasser in Florenz, Rom, Neapel auszuführen wiederholte Gelegenheit hatte, entstanden und enthält, neben eignen Compositionen des Verfassers, eine Auswahl der trefflichsten, zum Fache der Ornamentik gehörigen Gegenstände des griechischen und römischen Alterthums. Es ist dem Unterrichte, den der Verfasser in der Gewerbschule zu Stuttgart erteilt, zu Grunde gelegt und hat sich daselbst bereits durch einen glücklichen Erfolg bewährt, auf den es auch an andern Orten Anspruch machen dürfte.

Der nächste Zweck des Werkes geht auf Uebung im Zeichnen des Ornamentes und demgemäss ist die äussere Einrichtung angeordnet. Die Ausführung ist in lithographischer Kreide, die sämmtlichen Gegenstände in der für Vorlegetblätter nöthigen Grösse gezeichnet. Das erste Heft beginnt, wie es bei einem solchen Zwecke erforderlich war, mit einzelnen, geraden und krummen Linien, aus denen sodann, im Verlauf desselben und der beiden folgenden Hefte, zur Zusammensetzung einfacher und reicherer Ornamentformen bis zu den kunstvollsten Gestaltungen fortgeschritten wird. Bei dem grössten Theil der zusammengesetzten Gegenstände ist mit einfachen leichten Linien das Skelett des Ornamentes vorgezeichnet, um den Schüler zu unterweisen, wie die Grundlinien und Hauptformen be-

stimmt, das Charakteristische und die Bewegung bezeichnet werden müssen. Die beiden letzten Hefte enthalten Gegenstände in detaillirter Ausführung; das vierte beginnt mit der Unterweisung im Schattiren, und zwar nach einer besonderen Methode, über deren Zweckmässigkeit sich das Vorwort näher ausspricht.

Neben diesem technischen Theile des Unterrichts geben die vorliegenden Blätter jedoch zugleich, wie bereits bemerkt, Musterbilder zur Ausbildung des höheren künstlerischen Sinnes. Sie enthalten Beispiele für die Verzierung der architektonischen Glieder, für den reicheren Schmuck der Säulenkapitäl, Friese und anderer Gegenstände der Architektur, für Postamente, Vasen, Schalen, Dreifüsse, Lampen, Geräthe aller Art. Von vorzüglicher Schönheit sind die im fünften Hefte mitgetheilten Bronzegepäthe aus Pompeji und Herkulanum, die fast sämmtlich vom Verfasser nach den Originalen gezeichnet und ebenso wie das Uebrige in genügender Grösse ausgeführt sind; in diesen Werken zeigt sich der reinste Schönheitssinn der griechischen Kunst. Auch sind in demselben Hefte die drei Seiten eines fragmentirten marmornen Postamentes mit höchst reizvollen Blättersculpturen, welche das schönste Beispiel einer leichteren Stylisirung geben, abgebildet. Dies zierliche Werk war dem Referenten neu; der Verfasser sagt leider nicht, wo das Original sich befindet. Die eignen Compositionen des Verfassers enthalten Gegenstände des Pflanzenreichs (und zwar der heimatlichen Natur), und geben eine Anleitung, wie die freien Formen der Natur für ihre Anwendung im Ornament zu stylisiren sind. In letzterem Bezuge ist dem Ornamentisten ein weites Feld eröffnet, welches noch mannigfach neue Resultate liefern kann. Unter den Compositionen des Verfassers befinden sich sehr gelungene Beispiele.

Die lithographische Ausführung der einzelnen Blätter ist tüchtig, die Ausstattung des Ganzen einfach und anständig.

Annales du Musée et de l'École moderne des Beaux-arts, ou Recueil des principaux Tableaux, Statues et Bas-reliefs exposés au Louvre, depuis 1808 jusqu'à ce jour, par les Artistes vivans, et autres productions nouvelles et inédites de l'École française, avec des Notices descriptives, critiques et historiques. Par C. P. Landon. — Salon de 1834. (Pour servir de suite et de complètement aux salons Landon.) Paris 1834.

(Museum 1835, No. 51.)

Wenn wir über das vorliegende Werk einige Worte zu sagen im Begriff sind, so geschieht dies, weil wir wünschen, dass die tréffliche Einrichtung desselben auch bei uns zur Nachfolge anreizen möge. Es bildet eine Chronik der neueren französischen Kunst, sofern sich dieselbe in den jährlichen Pariser Ausstellungen des Louvre dargethan hat. Es enthält Beschreibungen der ausgestellten Kunstwerke, kritische und historische Notizen über dieselben und eine Auswahl von Umrissen nach den vorzüglichsten Arbeiten. Es gewährt, schon beim flüchtigen Durchblättern, eine Uebersicht über die Richtung der neueren Kunst Frankreichs, die um

so interessanter wird, als man sie gegenwärtig schon durch eine Reihe von beinahe dreissig Jahren verfolgen kann.

Der vorliegende Band begreift die Ausstellung des Jahres 1834 und besteht aus 14 Bogen Text und 36 Umrissen in 8. Die Umriss sind in der leichten geistreichen Manier der Franzosen gearbeitet und enthalten eine Anzahl von Werken, deren Ruf zum Theil auch über den Rhein gedungen ist. Die neue historische Schule Frankreichs repräsentirt sich zuerst in Delaroche's Jeanne Gray, die schon in mannigfachen Nachbildungen bei uns verbreitet ist; sodann in Scheffer's Grafen Eberhard von Württemberg, der über der Leiche seines Sohnes weint, in Ziegler's etwas verunglücktem Ritter St. Georg, in Ronjon's beiden Dominikanern (Jacques Clement und der Prior, welcher jenen zum Morde des letzten der Valois antreibt), in Jollivet's Tod Philipps II. von Spanien, in Debacq's Tod des Bildhauers Jean Goujon, in Brüllof's grandioser Composition des letzten Tages von Pompeji u. s. w. Die biblische Malerei hat dagegen nichts aufzuweisen, als Signol's Noah, der seinen Sohn verflucht, ein Stück voll gewaltigen Effektes, und Vauchelet's Himmelfahrt der Maria. Für das Genre (darin jene neuere historische Schule oftmals ausläuft, so dass von Historie nur der Titel im Catalog übrig bleibt), sind besonders H. Vernet's Araber, die einem Märchenerzähler zuhören (auch bei uns durch Jazet's Stich eingebürgert), und Decamp's türkische Wachtstube zu erwähnen; unter den plastischen Werken vornehmlich Rude's Merkur, eine Bronzestatue, Cortot's griechischer Kämpfer, welcher sterbend die Nachricht des Sieges von Marathon nach Athen bringt, in Marmor, und Desfoeufs Darstellung der Ruhe, eine schöne weibliche Statue, ebenfalls in Marmor.

Allerdings können Umriss von der Art, wie sie in diesem Werke vorliegen, nur das Allgemeine der Composition wiedergeben; die besondere Durchbildung des Ausdrucks, Alles was in das Bereich der Farbe und des Helldunkels gehört, muss der eignen Phantasie des Beschauers überlassen bleiben. Gleichwohl ist auch schon das Wenige, was die blossen Umriss fixiren, von grosser Wichtigkeit; sie bezeichnen eben unmittelbar die Hauptzüge der Richtung, welche die Kunst genommen hat. Wir fühlen vor diesen Umrissen eben doch, obgleich wir in ihnen nichts von der geistreich nachlässigen Technik der Franzosen wahrnehmen, dass uns eine eigenthümliche, unserer Darstellungsweise fremde, Richtung entgegentritt. Man hat leider die landschaftlichen Darstellungen von diesen Nachbildungen gänzlich ausgeschlossen, — wie uns dünkt, nicht mit vollkommenem Rechte: die allgemeinen Züge der Landschaft sind ebenfalls für den blossen Umriss zu erfassen, und die besondere Stimmung, welche in ihnen von der Wirkung des Lichtes abhängt, ist etwa nur ein Grad mehr von dem, was auch bei andern Gemälden durch den Umriss allein nicht wiedergegeben werden kann. Die Richtung des Poussin wird sich schon in solcher Weise zur Genüge von der des Ruysdael unterscheiden lassen.

Ein ähnliches Unternehmen, freilich nur für einen ungleich geringeren Kreis berechnet, ist in Deutschland durch die „Hannöver'schen Kunstblätter“ eingeleitet worden. Die Abbildungen, welche in dem ersten Jahrgange dieses Ausstellungsberichtes mitgetheilt wurden, sind zugleich insofern auszuzeichnen, als sie im Ganzen nicht sowohl ins Detail durchgeführte Umriss, was überall nur für eine geringere Reihe von Gegen-

ständen passlich ist, als vielmehr leichte Skizzen mit Angabe der Hauptshadowpartien, geistreich mit der Feder auf Stein gezeichnet, liefern.

Was jedoch in diesen Blättern für das Gesammte der deutschen Kunst nur von geringerer Wichtigkeit ist, würde ohne Zweifel auf eine beträchtlich ausgedehntere Theilnahme des Publikums zu rechnen haben, wenn es sich an grössere Kunstaussstellungen anschlüsse. Wir meinen hiemit vornehmlich die grossen Ausstellungen, welche alle zwei Jahre durch die Kunstakademie von Berlin veranstaltet werden, indem diese fortwährend fast alles Wichtigste der neueren Kunstbestrebungen von Norddeutschland in sich vereinigen. Eine fortlaufende Chronik dieser für die Kunst unserer Zeit so höchst charakteristischen Ausstellungen ist bis jetzt eigentlich nur in den Katalogen derselben zu finden. — Wir theilen im Nachfolgenden einen Plan mit, welcher uns von einem Kunstfreunde mitgetheilt ist und näher in die Ausführung eines solchen Unternehmens eingeht; wir sind überzeugt, dass derselbe des allgemeinen Beifalls von Seiten des Publikums nicht entbehren wird.

Andeutungen wegen Herausgabe eines Taschenbuches zur Erinnerung an Berlins Kunstaussstellungen.

1. Es erscheine alle zwei Jahre, also immer in dem der Ausstellung folgenden Jahre. Vom Beginn der Ausstellung bis zur Mitte des nächstfolgenden Jahres wird noch eben hinreichende Zeit zur Vorbereitung sein; andererseits aber die Lücke, die dieses Jahr lässt, durch Erscheinung des Taschenbuchs angenehm ausgefüllt werden. — Sollte es möglich sein, schon bald nach dem Schlusse der Ausstellung das Taschenbuch zu liefern, so würde es dann zu einer gar lieben Weihnachtsgabe sich eignen.

2. Das Taschenbuch liefere als Hauptzweck — und woran sich vornehmlich das lebhafteste Interesse des Publikums knüpfen wird — die grösstmögliche Zahl von Umrissen solcher Bilder, welche die Zierde der Ausstellung waren; vornehmlich natürlich aus dem Kreise der historischen und Genrebilder, weil Landschaften ihrer Natur nach zum Umriss sich weniger eignen.

Es kann wohl sein, dass, um solche Umrisse zu erlangen, bei einzelnen Bildern Schwierigkeiten sich erheben können, um die Zustimmung der Meister oder Besitzer zu gewinnen. Am wenigsten aber lassen sich diese Schwierigkeiten da erwarten, wo die Bilder in hiesigen Privatbesitz (der Prinzen, bekannter Kunstfreunde, durch Verloosung des hiesigen Kunstvereins u. s. w.) gelangt sind, — oder auch, wenn sie als noch unverkauft in die Ateliers der Künstler oder in die Kunsthandlungen zurückwandern. Vielmehr muss es in letzterem Falle den Künstlern lieb sein, ohne eigne Bemühung ihre Compositionen Auswärtigen zur Anschauung zu bringen. Es lässt sich nicht bezweifeln, dass auf solche Weise eine ganz genügende Anzahl von Umrissen zur Füllung des Taschenbuches herbeizuschaffen sein werde.

3. Neben diesen Umrissen gebe sodann das Taschenbuch jedesmal wenigstens Ein Portrait in Kupferstich oder Lithographie aus der Zahl derjenigen Meister, die sich durch Hingabe ihrer Werke zur Berliner Ausstellung die Hochachtung und die Liebe des Publikums erworben haben.

Soviel über die künstlerische Ausstattung.

4. Den Text des Buches, wie sich solches dann von selbst versteht, bilde die nähere Beschreibung der Umrisse — ferner derjenigen werthvollen Bilder, von denen die Umrisse nicht zu beschaffen gewesen, umfassende Berichte über die Landschaften, Sculpturen (wiewohl auch von den bedeutendsten der letzteren, namentlich auch der Reliefs, die Umrisse nicht fehlen möchten!) U. s. w.

5. Eine interessante Zugabe möchte noch sein: Nachrichten über die Lebensverhältnisse und die Bildungsgeschichte einzelner Künstler, desgl. über den Ver-

bleib bekannt gewordener Bilder, und endlich von in der Arbeit befindlichen Werken.

6. Ob eine Nachweisung der erschienenen Kritiken in hiesigen und auswärtigen Blättern, sei es bei den einzelnen Bildern, oder auch nur im Allgemeinen, an ihrem Platze sein werde, mag wenigstens als Frage aufgestellt werden.

Der Verfasser dieser Andeutungen wünscht recht sehnlichst, dass dieselben von einem dazu Berufenen mit Liebe und Eifer verwirklicht werden. Er hält sich überzeugt, damit den Wunsch einer grossen Zahl von Kunstfreunden ausgesprochen zu haben; er kann daher auch nicht bezweifeln, dass das besprochene Büchlein sich neben andern Unternehmungen, denen es auf keine Weise in den Weg tritt, seine Bahn brechen werde.

Promenades d'un artiste. Bords du Rhin, Hollande, Belgique. Avec
26 gravures d'après Stanfield et Turner. Paris.

(Museum 1835, No. 51.)

Das vorliegende Werk ist eine französische Beschreibung der Rheinreise, mit englischen Stahlstichen geschmückt. Diese Stiche gehören wiederum zu den reizendsten Erzeugnissen der englischen Kunst; sie haben nicht bloss die zarteste technische Vollendung, sondern auch jene eigenthümlich geistreiche Auffassung, welche die englischen Landschaften auszeichnet. Ohne im Allgemeinen auf einen gesuchten und übertriebenen Effekt auszugehen, ist hier ein Glanz der Lüfte, eine Klarheit des Farbentons, ein duftiger Hauch erreicht, welcher mit Claude Lorrain um den Vorrang zu streiten scheint, und doch das Ganze überall in einer Kraft und Energie gehalten, in einer Lebendigkeit des Details ausgeführt, die nichts zu wünschen übrig lässt. Es ist merkwürdig, wie die landschaftlichen Stiche der Engländer so höchst meisterhaft sind, während in ihren Darstellungen menschlicher Figuren fast durchgehend die unerfreulichste Flaueheit und Charakterlosigkeit herrscht. Auf Portraitwahrheit muss man freilich, wie dies insgemein bei ihren Landschaften der Fall ist, keinen Anspruch machen; die besonderen Situationen, welche der Künstler darstellt, haben nur das Motiv gegeben, das sodann mit grösstmöglicher poetischer Freiheit bearbeitet worden ist. Bei Heidelberg sieht man, statt auf die freie Rheinebene, in einen Gebirgskessel hinein, in dem der Neckar wie ein See schwimmt; der Strassburger Münster ist ganz und gar ein englischer Dom geworden, und die eine fehlende Thurmspitze ist Alles, was von Aehnlichkeit übrig geblieben. Aber das thut nichts, die Bilder sind doch schön; und sind sie nicht als Erinnerungsblätter zu gebrauchen, so benimmt das ihrem eigentlich künstlerischen Werthe nichts.

Berliner Ateliers.

(Museum 1835, No. 52.)

Herr Prof. Wach hat ein grosses Portraitbild vollendet, welches die beiden Söhne S. K. H. des Prinzen Wilhelm (Bruders Sr. Majestät), fast ganze Figuren in Lebensgrösse, darstellt. Wenn die Portraits dieses Künstlers sich durch feine Auffassung der Natur und geistreiche Behandlung auszeichnen, so erwecken sie unser besonderes Interesse doch stets aufs Neue durch die äusserst geschmackvolle Anordnung, die sich vornehmlich in der meisterhaften Ausfüllung des gegebenen Raumes zeigt. Wir stossen hier nirgend auf eine Leere, nirgend auf ein ängstliches Zusammendrücken, wir bemerken nirgend (wie es bei Andern so häufig der Fall ist), dass eine menschliche Gestalt willkürlich durch den Rahmen abgeschnitten und da, wie durch ein zufälliges Ereigniss, hineingepasst sei. Die vollkommene Ruhe, welche solchergestalt in Wach's Portraitbildern herrscht, giebt ihnen ihr eigentlich künstlerisches Interesse, und sie ist es vornehmlich, die etwas Höheres, als blosser Nachahmung der Natur, erkennen lässt. Besonders anziehend ist in dieser Beziehung das genannte Portrait, da hier durch die Anordnung zweier Gestalten in rundem Raume, sich noch grössere Schwierigkeiten entgegenstellten, die jedoch ebenso glücklich, wie die Schwierigkeiten der nothwendigen Farbenharmonie, bei wenig günstigem modernem Militairkostüme, aufs Glücklichste überwunden sind. — Hr. Wach bereitet, ausser diesen und andern Arbeiten, die Ausführung eines historischen Gemäldes, einer Judith, welche mit ihrer Magd das Zelt des Holofernes verlässt, vor, ein Bild, welches eine interessante Lösung dieses in physiognomischer Hinsicht so anziehenden und so höchst schwierigen Gegenstandes verspricht. Unter den Entwürfen des Künstlers zog uns besonders eine figurenreiche Darstellung des bethlehemitischen Kindermordes an. Hier hat der Künstler das Grässliche dieses Gegenstandes, der fast in allen Compositionen früherer Meister beklemmend auf unser Gefühl wirkt, durch den lieblichsten Contrast zu mässigen gewusst, denn im Vordergrund sehen wir Maria mit ihrem Kinde, welche an Engelhänden durch das Gewirre und die Gefahren des Todes geleitet wird; sie nähert sich dem Ufer des Flusses, auf welchem eine Barke, von Engeln geführt, in Bereitschaft liegt, die sie in ein glücklicheres Land hinübertragen soll. Wir versprechen uns von der Ausführung dieser Composition den edelsten Genuss.

Von Hrn. Krigar, Schüler des Hrn. Prof. Wach, sahen wir in des letzteren Atelier ein anmuthvolles Gemälde, das kürzlich vollendet worden, aufgestellt: Aschenbrödel, die auf dem Boden der Küche, vor dem Heerde, sitzt und zwei Täubchen zu ihren Seiten hat, welche ihr die Erbsen auslesen helfen. Es ist in dieser Composition etwas überaus Kindliches und Gemüthvolles, das ganz dem Charakter des artigen Märchens entspricht; dabei sehen wir es dem holden Kinde und seinem schalkhaften Lächeln gar wohl an, dass sie es weiss, dass ein Königssohn ihr Liebster ist, und dass, wenn sie ihre Magdkleider von sich gethan, sie in reizender Schönheit den ganzen Festball überstrahlen wird. Wir wünschen dem

Maler Glück zu der Wahl dieses anziehenden Stoffes und stellen seinem Bilde das günstigste Horoscop: es wird auf der nächsten Ausstellung gewiss ein allgemeiner Liebling des Publikums und in lithographischer Nachbildung vielfach verbreitet werden.

Hr. Bönisch hat, neben andern Bildern, eine grosse Landschaft in dem eigenthümlichen Format von 5 Fuss Höhe, 3 Fuss 4 Zoll Breite vollendet. Es ist eine Felsenschlucht im Charakter der norwegischen Hochlande. Im Hintergrunde des Thales wogen die Morgennebel und reissen in der Mitte voneinander, so dass sich in der Höhe des Bildes der Blick auf eine mächtige Felsenwand öffnet. Letztere zeigt wiederum in der Mitte eine bedeutende Senkung, eine Art Kessel, darin wir noch hin und wieder Spuren des winterlichen Schnees bemerken; zierliche Bächlein kommen daraus hervor und stürzen sich wie Silberfäden, nach unten zu verstäubend, den senkrechten Abhang hinab. Vorn, wo die Seitenwände der Schlucht ziemlich nahe zusammentreten, strudelt ein grüner Bach über und zwischen den Klippen hin. Die linke Wand, mit einzelnen Kräutern und Moosen bewachsen, ist von den schrägeinfallenden Sonnenstrahlen beschienen, welche die grauen Gneisflächen hie und da hell aufleuchten machen. Die rechte Seite des Vorgundes liegt im Schatten; zunächst vorn, wo das Terrain durch eine gemauerte Brüstung geschützt wird, sieht man einige Gebirgsbewohner im ruhigen Gespräche. Von da zieht sich der Weg aufwärts zwischen grossen Steinblöcken hin und wendet sich bei einer mächtigen Esche, die in ihrem leuchtenden Grün einen schönen Mittelpunkt des Bildes abgiebt, zu einer leichten aus Holzblöcken sorglich construirten Brücke und zu einem Häuslein auf dem jenseitigen Ufer, das zwischen Felsen, Bach und Nebeln heimlich da liegt und dessen Schornstein lustig in die Nebel hineindampft. Das Bild athmet alle Frische und herbstliche Behaglichkeit eines schönen Gebirgsmorgens.

Portrait-Statuetten. — Berlin.

(Museum 1836, No. 1.)

Wenn in den öffentlichen Standbildern, welche dem Gedächtniss grosser Männer gesetzt werden, neben Portraitähnlichkeit noch andre Ansprüche zu befriedigen sind; wenn es sich hier zunächst um die Erfüllung monumentaler Zwecke handelt, also um schöne Form, um grossartige Masse, um ideale Anordnung; wenn das Ausserwesentliche in der körperlichen Erscheinung jener Männer, — das vielfach unschöne Modekostüm, darin sie sich zu bewegen genöthigt waren, — zu vermeiden, umzugestalten oder mit einer edlen Gewandung zu umhüllen ist; so treten diese Anforderungen um ein Bedeutendes bei jenen kleineren Portraitstatuen zurück, welche wir zur Ausschmückung unsrer Zimmer aufstellen und welche in neuester Zeit mannigfach beliebt worden sind. Hier, in der gemüthlichen Enge des häuslichen Lebens, ist zunächst die Charakteristik, die Auffassung der Persönlichkeit mit all ihren kleinen Besonderheiten, die sich bis auf den

Schnitt der Kleidung, bis auf den Zug und die Biegung der einzelnen Falte erstreckt, an ihrem Orte; das Schönheitsgefühl wird hier nur mehr für die Gesamt-Auffassung, soweit es für Werke der Kunst überhaupt unerlässlich ist, in Anspruch genommen.

Rauch war einer der ersten, welche für Arbeiten dieser Art ein Beispiel gaben. Seine kleine Statue Goethe's, die den Dichter in einfacher Hauskleidung, die Hände auf dem Rücken (wie es bekanntlich Goethe's Gewohnheit war), darstellt und mit zierlichem, auf die kleineren Dimensionen berechnetem Fussgestelle geschmückt ist, hat den ungetheiltesten Beifall und Verbreitung in den weitesten Kreisen gefunden. Es sind, vornehmlich, wie es scheint, durch Anregung dieser kleinen Arbeit, mannigfaltig ähnliche Werke entstanden, nicht bloss am hiesigen Orte, sondern auch ausserhalb, wie der Referent z. B. in München mehrere kleine Portraitstatuen dort lebender Künstler gesehen hat.

Ein vorzügliches Talent für Darstellungen dieser Art zeigt sich besonders in den hieher bezüglichen Arbeiten Drake's. Mehrere derselben sind von den letzten öffentlichen Ausstellungen Berlin's bereits bekannt und in diesen Blättern ausführlicher besprochen worden. Hufeland, Rauch, Schinkel, W. v. Humboldt sind von ihm in vollster Lebenswahrheit und in ansprechender Auffassung des Momentes, der erste im Lehnstuhl und auf reichem Piedestale sitzend, die andern einfach stehend, dargestellt. Das Kostüm des gewöhnlichen Lebens ist hier mit feinem Geschmack behandelt und vornehmlich der verachtete Schlafrock durch geringe Modification zur Herstellung schöner, edler Linien und Massen benutzt worden.

Gegenwärtig hat Drake wiederum einige sehr gelungene kleine Portraitstatuen vollendet. Die erste derselben stellt Alexander von Humboldt dar und bildet ein erfreuliches Seitenstück zu der Figur seines verewigten Bruders. Der gefeierte Gelehrte steht einfach, im Leibrock und offenen Oberrock, dem Beschauer gegenüber. Er hat ein aufgeschlagenes Buch in den Händen, und blättert darin, indem er lebhaft zu sprechen scheint. Das Werk ist mit vorzüglicher Liebe gearbeitet, und wie sich die sorglichste Ausführung bis in das geringste Detail erstreckt, so ist vornehmlich der Kopf voll Leben und durchgeführter Portraitwahrheit. Die Feinheit und Vollendung in Allem, was zur Charakteristik der Person gehört, macht diese Figur zu einem vollkommenen kleinen Meisterwerke.

Die zweite ist ein kleines Standbild Schiller's. Da hier nicht nach dem Leben zu arbeiten war, so tritt natürlich jene Charakteristik in den Nebendingen in Etwas zurück und es zeigt sich statt deren mehr die selbstschöpferische Thätigkeit des Künstlers. Wir sehen hier den Dichter vor uns, — den Moment, da er gerade als solcher, nicht in anderweitiger Aeusserung des Lebens, erscheint. Wir sehen: er ist sinnend, tiefer Gedanken voll, das Zimmer mit starken Schritten auf- und niedergegangen; plötzlich hat er das Wort für den Gedanken gefunden, er hält ein im Schritte und erhebt die Rechte mit dem Stifte, um es auf das Papier, das er in der Linken trägt, niederzuschreiben. Er ist im offenen langen Rocke dargestellt, der in grossen einfachen Linien niederfällt und darunter ein einfaches Unterkleid sichtbar wird. Der Kopf ist nach der Todtenmaske modellirt; er ist vorgeneigt, noch arbeitet der Gedanke in dieser majestätischen Stirn; das Haar wallt frei zurück.

Unter andern Arbeiten Drake's nennen wir noch eine dritte kleine Statue, welche den Kaiser von Russland darstellt und sich nicht minder

durch geistreiche Auffassung und edle würdevolle Haltung ausgezeichnet. Der Kaiser ist im militärischen Kostüme, die Hand auf das Schwert gestützt, den Kriegermantel auf der Schulter, dargestellt. — Hr. Drake hat für diese sämtlichen kleinen Statuen eine zierliche Console gearbeitet, die aus einem weiblichen Kopfe besteht, auf dessen Bekrönung die Deckplatte ruht. Da es lange an geschmackvollen Gypsconsolen gefehlt hat und jene kleinen Statuen, wie alle plastischen Werke, eine gemessene Höhe und Beleuchtung fordern, so wird auch diese Arbeit sich mannigfachen Beifalls zu erfreuen haben.

Die klassischen Stellen der Schweiz und deren Hauptorte in Original-Ansichten dargestellt, gezeichnet von Gustav Adolph Müller, auf Stahl gestochen von Henry Winkles in London und den besten englischen Künstlern. Mit Erläuterungen von Heinr. Zschokke. Carlsruhe und Leipzig, Kunst-Verlag, W. Creuzbauer etc.

(Museum 1836, No. 1.)

Es ist ein schönes Unternehmen, die Hauptpunkte eines Landes, welches der Edelstein in der Kette der europäischen Länder ist, in einer reichen Bilderfolge dem Auge des Beschauers vorüberzuführen. Wem es nur einmal vergönnt war, die Pracht dieser Gebirge, diese strahlenden Eismeeere, die flatternden Wasserfälle, das erquickliche Grün der Matten, den weiten Spiegel der Seen, den reichen Wechsel heiterer und anmuthiger Ortschaften zu sehen, dem wird sich die Erinnerung hieran unauslöschlich eingeprägt haben; und wer daheim, im ebenen Lande, bleiben musste, der wird sich gern mit der Phantasie in das Land versetzen, wo die erhabensten Denkmäler der Natur und die grössten Erinnerungen der Geschichte bei einander stehen, wo der Genuss, den der Reisende sucht, ebenso befriedigt wird, wie das mannigfachste wissenschaftliche Bestreben. — Das in der Ueberschrift genannte Werk verspricht das zu leisten, was billiger Weise von einem Unternehmen der Art gefordert werden kann. Es erscheint in Heften (in 8. und in 4.), jedes mit drei Ansichten und einem Bogen Text; 24 Hefte sollen das Ganze vollenden. Die drei bisher erschienenen Hefte geben eine im Ganzen erfreuliche Probe, und auch an ihnen bewährt sich der englische Stahlstich. Doch finden wir neben manchem sehr Bedeutsamen auch manches — in malerischer Beziehung — Uninteressante mitgetheilt, wie z. B. die Ansicht von Liestal sich durch nichts sonderlich Charakteristisches auszeichnet. Für die Trefflichkeit des Textes bürgt der gefeierte Name des Verfassers.

Für Historienmaler.

(Museum 1836, No. 6.)

Die Künstler, welche aus den Werken der romantischen Poesie Stoff und Anregung zu bildlicher Darstellung entnommen haben, waren bisher im Wesentlichen noch auf eine geringe Anzahl von Dichtungen beschränkt. Vornehmlich wurden in dieser Beziehung die epischen Gedichte der Italiener mannigfach benutzt, sodann das Nibelungenlied, welches durch verschiedene Uebersetzungen und Bearbeitungen (besonders durch die treffliche Uebersetzung von Simrock) einem grösseren Kreise von Lesern zugänglich ist. Die grosse Fülle der übrigen Gedichte des deutschen Mittelalters, in denen so verschiedenartige, zur Darstellung wohlgeeignete Situationen vorhanden sind, ist unsrer Künstlerwelt noch so gut wie unbekannt, und fast nur die von Fouqué und F. Schlegel nach alten Vorbildern gedichteten Romanzen der Ronceval-Schlacht haben zu Gemälden Anlass gegeben. Selbst der reiche Schatz unsrer so allgemein zugänglichen Volkssagen ist noch eine fast unbenutzte Fundgrube: welche Stoffe aber hierin verborgen liegen, hat uns jüngst Begas' Loreley dargethan.

Wir erlauben uns, die Künstler auf die so eben erschienene Uebersetzung eines der vorzüglichsten Gedichte der deutschen Vorzeit aufmerksam zu machen: „Parcival, Rittergedicht von Wolfram von Eschenbach. Aus dem Mittelhochdeutschen zum ersten Male übersetzt von San Marte. Magdeburg, Verlag der Creutz'schen Buchhandlung. 1836.“ — In diesem Gedichte, welches mit dem Nibelungenliede um den Preis ringt, entfaltet sich der grösste Reichthum interessanter Situationen, welche durch die lebenswürdige Naivetät des Dichters, durch warmes, lebendiges Gefühl, durch scharfe, sichere Charakteristik und anschauliche Darstellung der äusseren gesellschaftlichen Verhältnisse, den bildenden Künstler, wie wenig andre Werke der Zeit, zum Wettkampfe einladen dürften. In Anerkennung der Bedeutsamkeit dieses Gedichtes ist dessen Inhalt auch bereits zu den bildlichen Dekorationen des neuen Königsbaues in München benutzt und eins der Zimmer daselbst mit einer Reihe hierauf bezüglicher Darstellungen von K. Herrmann ausgemalt worden. Aber auch zu einzelnen Gemälden, deren Verständniss nicht die Bekanntschaft mit dem Gesamtinhalte der Dichtung voraussetzen darf, ist hier vielfacher Anlass vorhanden, da die Situationen überall prägnant und entschieden genug sind, um sie zu selbständigen Werken benutzen zu können.

Zum Belege dessen heben wir die folgende Stelle des Gedichtes aus. Nur zum Verständniss des Textes, nicht der Situation, bemerken wir vorher, dass Parcival, ein junger Ritter, der sich jüngst erst die Sporen verdient hat, auf seinen abenteuerlichen Zügen in eine von Feinden bedrohte Stadt kommt, wo Hungersnoth herrscht, dass er der Herrin der Stadt (der schutzlosen Tochter des verstorbenen Königs, die nachmals sein Weib wird) seine Hülfe zugesagt hat und in ihrem Schlosse aufgenommen ist.

Drauf in ein Zimmer reich verziert
Ward er zur Ruhestatt geführt;
Hier war nicht Armuth. Die Kerzen, ich wähne,
Waren bessres als Fichtenspäne;

Das Bett war königlich bereitet,
Ein Teppich lag davor gebreitet.
Er entliess die begleitenden Ritter bescheiden,
Und liess sich von den Pagen entkleiden,
Worauf er bald und fest entschlief —
Bis ihn der wahre Jammer rief,
Und lichter Augen Herzensregen
Erweckte den erkornen Degen.
Denn mit des Morgens erstem Grau
Trat zu ihm hin des Landes Frau,
Doch nicht von solcher Minne getrieben,
Die das Mädchen nur als Weib mag lieben,
Nein, durch des harten Streites Noth,
Und lieber Helfer herben Tod,
Die sie zu solchem Seufzen zwangen,
Dass Thränen sich dem Aug' entrangen,
Und suchend Hilf' und Freundesrath.
Mit keuschem reinem Sinne trat
Zu ihm die königliche Magd,
Von der Euch mehr hier wird gesagt.
Auffordernd doch zum Minnestreit —
Ein Hemd weiss seiden — war ihr Kleid,
Und was reizt mehr zum Kampf den Mann,
Tritt eine Jungfrau so ihn an?
Ein sammtner Mantel wand jedoch
Um ihren schlanken Leib sich noch.
So schlich sie still, das Herz voll Klagen,
Vorbei den Fraun und Kämmerern,
Die noch in tiefem Schlummer lagen,
Zu dem Gemache einsam fern,
Wo Parcival der Ruhe pflag.
Von Kerzenschein licht wie der Tag
War es in seiner Schlummerstatt.
Zu seinem Bette geht ihr Pfad;
Sie knieet auf den Teppich hin,
Und über ihn geneigt mit Bangen
Netz' ihre Thrän' ihm Stirn und Wangen.
Als, so erweckt, die Königin
Der junge Parcival ersah —
Ach lieb und leid ihm dran geschah!
Auf richtete der süsse Mann
Verwundert schnell sich und begann:
„Gebietrin, treibt Ihr mit mir Spott?
So knieen dürft Ihr nur vor Gott.
Geruht, Euch her zu mir zu setzen,
Oder leget hin Euch, wo ich lag,
Und lasset mich an andern Plätzen
Mein Lager suchen, wie ich mag.“ U. s. w. —

Diese Situation, die hier nur als ein Beispiel des reichen Vorrathes gegeben ist, entspricht den mancherlei romantischen Darstellungen, welche

die neuste Kunst hervorgebracht hat. In wenigen aber dürfte Anmuth, Hoheit und Rührung in gleichem Grade vereinigt, in wenigen ein so holdes und zartes Verhältniss vorgezeichnet, und bei der Darstellung schöner Kleidungsstoffe und Geräthe (welche die romantische Kunst, wie einst die der Venetianer, liebt) zugleich Gelegenheit zur reizvollen Entfaltung edler Körperformen gegeben sein. Uns scheint jene einfache Schilderung in der That Anlass zu dem anmuthsvollsten Gemälde zu bieten.

Englische Radirungen.

(Museum 1836, No. 7.)

Die Engländer sind unerschöpflich in der komischen Kunst; sie wissen Alles in den Bereich ihrer Karikaturen hineinzuziehen. Ein neues Beispiel der Art liegt uns so eben vor: *The comic almanack for 1836*, ein komischer Almanach, mit 12 Monatskupfern von George Cruikshank geschmückt. Es sind die ergötzlichsten Zerrbilder englischer Sitte und Gewohnheit, mit derselben genialen Uebertreibung, denselben täppisch dämonischen Physiognomien, die aus den anderweitigen zahlreichen Werken dieses Künstlers bekannt sind und die immer wieder unser Interesse erregen. Cruikshank's Radirnadel ist wie der Stab in der Hand des Zauberers; wo sie nur das Kupfer berührt, tauchen stets aufs Neue die seltsamsten Gestalten in verwunderlichster Leibhaftigkeit hervor. Er steht in genialer Phantasie dem Jacques Callot würdig zur Seite.

Jeremias auf den Trümmern von Jerusalem Oelgemälde von E. Bendemann.

(Museum 1836, No. 18.)

Betrachtet man unsre jüngste schöngeistige Literatur, die Urtheile, welche über sie und ihren möglichen Einfluss auf den Geist des Volkes laut geworden sind, die mächtigen Anstrengungen, welche man aller Orten zur Unterdrückung dieses vorausgesetzten Einflusses erhoben hat, so muss man glauben, dass wir in einer Zeit der Verwirrung und Auflösung leben, und dass uns für die nächste Zukunft keine sonderlich freudige Hoffnung bleibt. Alles, was Unbefangenheit, Gesundheit und nachhaltige Kraft in geistiger Produktion anbetrifft, scheint verloren, und jenseit dieses künstlichen Raketenfeuers unsrer modernen Literatur wäht das Auge nur auf leere, ausgebrannte Hülsen zu stossen. Doch aber ist es eine etwas einseitige Voraussetzung, wenn man nach wenigen Bogen bedruckten Papiere den Geist der gesammten deutschen Jugend zu beurtheilen, aus ein Paar

Romanen und Journal-Aufsätzen einen Schluss auf das gesammte Productionsvermögen zu machen sich für berechtigt hält. Man hat vergessen, dass zum Abschluss dieser Rechnung nicht bloss die Literatur, sondern auch die Kunst in Frage zu stellen ist, und dass gelegentlich die eine mit der andern das Scepter tauscht. Und so lässt uns in der That schon eine äussere Ansicht der Dinge erkennen, dass gegenwärtig die Masse der Production auf Seiten der Kunst zu suchen ist, dass hieher sich das ausge dehnteste Interesse des Publikums gelenkt hat. Und fassen wir den inneren Geist und das Vermögen der Darstellung in den jüngsten Werken unsrer Kunst ins Auge, so finden wir hier, was wir in der Literatur vermischen, sehen wir hier die Aufgaben — seien sie ernst und tiefsinnig, oder heiter und spielend — mit reinem, unschuldigem Sinne aufgenommen, mit Liebe und Wahrheit durchgebildet, mit Kraft und Ausdauer zum ergreifenden Leben vollendet.

So in dem jüngsten Gemälde Bendemann's, welches einige Wochen hindurch im Lokale der hiesigen Kunstakademie dem Besuche des Berliner Publikums freigestellt war. Es stellt den Untergang eines einst herrlichen und blühenden Volkes dar, das tiefste Elend, den bittersten Schmerz, allen Jammer und alle Verzweiflung, welche je die Brust des Menschen durchzogen; es ist Alles darin enthalten, was unser Herz verwunden und zum innigsten Mitgefühl hinreissen kann, — und doch ist über das Ganze und über die einzelnen Gestalten jener unergründliche Hauch der Schönheit, jene Reinheit und Seelengrösse ausgegossen, die auch das Anschauen des Schmerzes und des Leidens zum edelsten Genusse umgestalten. Das furchtbare Elend, welches sich hier unsern Blicken entfaltet, wird nirgend grässlich, nirgend beklemmende Pein; die Erinnerung an dasselbe vermag es nicht, die Träume unsrer Nächte zu vergiften, sie giebt im Gegentheil unserm Gemüth Ruhe, unsern Gedanken und Empfindungen Klarheit und Würde.

Es sind ein Paar Bemerkungen über dies Bild (zum Theil auch in geschätzten Zeitschriften) laut geworden, die wir vor einer näheren Betrachtung desselben besprechen zu müssen glauben. Einige Kritiker wundern sich, dass der Maler keine Juden, einer besonderen Nationalität gemäss, sondern überhaupt nur schöne und edle Menschen dargestellt habe. Ich weiss nicht, was ich aus dieser Ansicht machen soll. Was für Juden verlangt ihr? etwa jene knechtischen, gemeinen Physiognomien, wie sie die Mehrzahl dieses unglücklichen Volkes durch die barbarische, jahrtausendlange Unterdrückung, mit der eure Väter dasselbe behandelt, angenommen hat? Oder wollt ihr irgend eine jener heutigen orientalischen Racen dargestellt sehen, wie uns z. B. Horace Vernet jüngst in seiner Rebecca am Brunnen, statt einer Scene des frommen Patriarchenlebens, ein modern ägyptisches Genrebild vorgeführt hat? Alles dies möchte für das auserwählte Volk Gottes, welchem er den Büchern der Schrift zufolge seine höchsten Gnaden zugewendet hatte und welches in einer idealeren Bildung den Stempel dieses göttlichen Verkehres tragen muss, wenig passend sein. Die künstlerische Anschauung hat hier von jeher das Richtige getroffen: es gehört nur ein geringer Grad von Gefühl dazu, um das uralte und immer erneute Ideal des Christuskopfes, um Raphael's und Leonardo's Madonnen für wahrer und angemessener zu halten, als ein Gesicht mit krummer Nase, vorstehenden Augen und hängender Unterlippe. Gelänge es auch einem Künstler, die einstige Nationalphysiognomie des jüdischen

Volkes aus seiner heutigen Erscheinung herauszufühlen, so beruht dennoch eben darin die Bedeutsamkeit der biblischen Geschichten, dass sie uns persönlich berühren, dass wir in ihnen unsre eigne erste Bildung erhalten haben, in ihnen gross gezogen sind und dass sie für unser Gefühl gewissermaassen einen Theil unsrer eignen Geschichte ausmachen. Wir können, unsrer durch die Wissenschaft gewonnenen Emancipation zum Trotz, diese Wechselbezüge der biblischen Erzählungen und Aussprüche auf unser Leben nicht von uns weisen; wir fühlen uns genöthigt, in ihnen ein Spiegelbild unsrer eignen Gemüthszustände, somit auch der durch letztere bedingten äusseren Gestaltung, wiederzugeben. Freilich sind wir jener kindlichen Zeit des Mittelalters entwachsen, da die Gegenwart mit all ihren äusseren Zufälligkeiten, mit ihrem gesammten Kostüm, ihren einzelnen Sitten und Gebräuchen, in diese Vergangenheit übertragen wurde; wir verlangen die letztere in einer gewissen idealeren Weise, mit einem gewissen Schimmer jener orientalischen Heimat zu sehen, — aber eben auch nicht mehr als dies; die bekannten und verwandten Züge wollen wir nicht missen, wenn nicht jenes nähere Verhältniss aufgelöst und uns statt eines Vorganges, der uns in unsrer Eigenthümlichkeit erfasst, ein zufälliges Factum, wie die Geschichte deren zu hunderten und tausenden darbietet, vorgeführt werden soll.

Man sagt ferner, dies letzte Bild Bendemann's sei eben nichts als eine etwas erweiterte Wiederholung seines ersten Meisterwerkes, der gefangenen Juden; der junge Künstler zeige sich demnach in einseitiger Richtung, er könne nur Gestalten, die im tiefen Schmerze gebückt dasitzen, malen. Hierauf ist fürs Erste zu entgegnen, dass es ein wenig voreilig sein möchte, aus zwei einzelnen Bildern auf eine weitere künstlerische Laufbahn zu schliessen, und dass Herr Bendemann zu bedeutend aufgetreten ist, um genöthigt zu sein, das Publikum durch eine Musterkarte des Mannigfaltigen zu bestechen. Uebrigens hat er bereits durch sein grosses Gemälde der beiden Mädchen am Brunnen, welches zwischen die beiden in Rede stehenden fällt, so wie durch verschiedene öffentlich ausgestellte Skizzen nachgewiesen, dass sein Pinsel keinesweges allein sich an den Gegenständen der Trauer und Vernichtung erfreut. Wäre letzteres indess wirklich der Fall, so dürfte auch dies in der That nicht als ein Vorwurf gelten können. Habt ihr euch so schnell an den gefangenen Juden satt gesehen, dass ihr nicht noch ein und ein andres Bild von ähnlicher tragischer Grösse bewundern, nicht aufs Neue durch so mächtige Gefühle bewegt werden könntet? Ist unsre Zeit nicht reich genug an künstlerischen Darstellungen aus den verschiedensten Sphären, dass ihr auch noch von Seiten des einzelnen Künstlers einen steten Wechsel verlangt? — Die Geschichte der Kunst bezeugt es zur Genüge, dass es zu allen Zeiten Künstler gab, welche mehr durch ein vorwaltendes subjektives Gefühl in der Wahl und Behandlung ihrer Darstellungen geleitet wurden, während andre mehr in objektiver Weise den Gegenstand und die Erscheinungen des Lebens auffassten; keinem Beschauer ist es aber bisher eingefallen, dieser oder jener Richtung darum eine Einseitigkeit vorzuwerfen. Wer nur eine von Michelangelo's mächtigen Gestalten, eine von Andrea del Sarto's Madonnen, einen von Teniers Bauern gesehen hat, kennt fast die ganze Art und Weise dieser Meister; doch sieht man mit Freude auch noch ein zweites und drittes und viertes Bild von ihnen. Wo wir den Meistern der Vorzeit, deren Ruhm fest steht, keinen Vorwurf zu machen haben, da wollen wir auch den Mit-

lebenden, selbst wenn jene ausgesprochene Ansicht begründet wäre, Gerechtigkeit widerfahren lassen.

Doch es ist nöthig, dass wir diese Vorbemerkungen fallen lassen und uns zu dem ausgestellten Werke selbst wenden. Es ist ein grosses, längliches Gemälde, die Figuren über Lebensgrösse. Der Vordergrund ist, wenn wir die Lokalität recht verstanden haben, die Anhöhe des Berges Moriah, auf dem die Trümmer des gestürzten Tempels liegen. Zur Rechten, jenseit des Thales, sieht man die zerstörten, verbrannten, rauchenden Ruinen der Stadt, die sich malerisch übereinander emporheben; zur Linken, in weiterer Ferne, neben einzelnen noch stehenden Theilen der Vorbauten des Tempels hin, erblickt man die Burg Davids auf Zion mit einigen mächtigen Mauerthürmen. Auf dem Vorgrunde, vielleicht dem Vorhofe des Tempels, haben sich Einige des unglücklichen Volkes, die dem Schwerte des Feindes und der Hungersnoth entronnen sind, versammelt. In der Mitte, auf den Trümmern des heiligen Gebäudes, sitzt der Prophet, dessen Busspredigten und Warnungen sein Volk verachtete, der dasselbe aber in seinem endlich angebrochenen Elend nicht zu verlassen vermag; in schmerzlichen Gedanken stützt er sein Haupt in die Hand. Zur Rechten neben ihm sitzt ein junger Krieger, dem das Blut aus tiefer Brustwunde herabfliesst, im Augenblicke des Verscheidens; ein Knabe, vielleicht der jüngere Bruder, der vor ihm kniet, richtet ihm bange das Haupt empor. Weiter zur Rechten, etwas tiefer im Bilde, tragen ein Mädchen und ein Knabe den Leichnam eines Greises, ihres Vaters, mit ängstlicher Vorsicht von der Anhöhe hinab. Diese Seite stellt die Sorge und das Leid der Jüngeren um die Aelteren dar, die linke Seite enthält das Gegentheil. Hier sitzt zunächst neben dem Propheten eine bejahrte Frau, das Haupt umhüllt, und neben ihr ein junges Mädchen, das sich in ähnlicher Geberde an sie anlehnt, beide im tiefsten Schmerze um ein Kind, das, ausgestreckt, bleich und todt zu ihren Füssen liegt. Dann, der äussersten Gruppe zur Rechten entsprechend, sieht man ein junges Weib, welches in Hast und Verzweiflung, den schlafenden, nahrungsbedürftigen Knaben in den Armen, zu den Uebrigen emporreilt. Vortrefflich ist demnach die räumliche Oekonomie des Ganzen eingerichtet. Als bedeutender Mittelpunkt, hoch sitzend, in grossartiger Entfaltung einer mächtigen Gestalt, der Prophet; zu seinen beiden Seiten zwei nahe zusammengerückte Gruppen, die mit der mittleren Gestalt ein geschlossenes, harmonisches Ganze bilden; dann die beiden äusseren Gruppen, welche den Zusammenhang und die Beziehung desselben zu dem allgemeinen Unheil, das die Stadt betroffen, nach beiden Seiten fortführen. In verschiedener Weise sind die innigsten Bande der Familie, welche den Menschen an den Menschen knüpfen, dargestellt, aber alle entweder schon zerrissen durch das furchtbare Verhängniss oder dem Momente ihrer Auflösung nahe. Eine jede Gruppe ist nur mit ihrem eignen Grame beschäftigt, aber instinkartig fühlen sie sich wiederum zu einander geführt; ohne Bewusstsein ihrer Handlung drängen sie sich um die eine Gestalt zusammen, die allein nicht das eigne Leid, sondern das noch viel gewaltigere des Volkes und Vaterlandes fühlt, die es vermag, über das allgemeine Unglück nachzusinnen, es in Worte zu fassen, und durch das Wort der Klage zu den Worten des Gebetes sich hindurchzuringen. So bildet sich auch, ebenso wie die einzelnen Gruppen räumlich zu einem Ganzen geordnet sind, im inneren Gedanken des Bildes, trotz der Isolirung

im Thun der Einzelnen, ein grossartiges Ganze, welches von den verschiedenen Seiten her nach dem Einen Mittelpunkte zusammengezogen wird.

Betrachten wir nunmehr die einzelnen Gestalten. Der Prophet, imponirend zwar durch Gestalt und Bewegung, erscheint in den einfachsten Gewändern, ohne alle diejenigen Abzeichen, welche auf einen Mächtigen oder Vornehmen deuten könnten: die Herrschaft der Grossen ist gestürzt, der Trost und die Hoffnung des Volkes kann nur aus dem Volke selbst gewonnen werden. Ein Mantel von dunkelbraunrother Farbe ist um seine Kniee geschlagen und verräth in dem Zuge der Falten, die von dem rechten, auf einen Marmorblock gestützten Beine zu dem ausgestreckten linken niederfließen, den Adel und die Majestät seiner Bewegungen. Die gesenkte rechte Hand hält eine Schriftrolle; die linke stützt, wie bemerkt, das Haupt. Der Scheitel ist kahl und nur von wenigen grauen Locken umspielt; ein grauer Bart, in der Mitte gespalten, senkt sich auf die Brust hinab. Das Gesicht ist etwas geneigt: auf der Stirn wühlen alle Gedanken des Jammers, alle Schmerzen des bittersten Mitgeföhles; man sieht, es ist nicht ein einzelner Klage-ton, der, wie bei den übrigen, sein Gemüth durchklingt; hier jagt eine Empfindung die andre, aufgeregt strömt das Blut durch seine Adern, man fühlt es, wie die Pulse der Schläfe an seinen Fingern, die er gegen die Stirn presst, klopfen. Noch ein Moment und er wird sich erheben aus diesem gewaltsamen Ringen und wird jenen Klagegesang anstimmen, der durch die Jahrtausende her bis zu unsern Ohren erklungen ist:

„Wie liegt die Stadt so wüste, die voll Volkes war! Sie ist wie eine Wittve. Die eine Fürstin unter den Heiden und eine Königin in den Ländern war, muss nun dienen. — Der Herr hat seinen Altar verworfen und sein Heiligthum verbrannt; er hat die Mauern ihrer Paläste in des Feindes Hände gegeben. Der Herr hat gedacht zu verderben die Mauern der Tochter Zion; er hat die Richtschnur darüber gezogen und seine Hand nicht abgewendet, bis er sie vertilget; die Zwinger stehen kläglich und die Mauer liegt jämmerlich. — Wie ist das Gold so gar verdunkelt und das feine Gold so hässlich worden, und liegen die Steine des Heiligthums vorne auf allen Gassen verstreuet! — Die Aeltesten der Tochter Zion liegen auf der Erde und sind still, sie werfen Staub auf ihre Häupter und haben Säcke angezogen; die Jungfrauen von Jerusalem hängen ihre Häupter zur Erde. — Ich habe schier meine Augen ausgeweinnet, dass mir davon wehe thut; meine Leber ist auf die Erde ausgeschüttet über dem Jammer der Tochter meines Volkes, da die Säuglinge und Unmündigen auf den Gassen in der Stadt verschmachteteten; da sie zu ihren Müttern sprachen: Wo ist Brod und Wein? da sie auf den Gassen in der Stadt verschmachteteten, wie die tödtlich Verwundeten, und in den Armen ihrer Mütter den Geist aufgaben. — Den Erwürgten durch's Schwert geschah besser, wie denen so da Hungers starben. — Die Krone unsres Hauptes ist abgefallen. O wehe, dass wir so gesündigt haben! — —“

Stellen der Klagelieder, wie diese, sind es, denen der Maler die Hauptmotive zu seinem Bilde entnommen hat.

Unter den Seitengruppen erregt zunächst jene zur Linken, die Mutter mit dem jüngeren Mädchen, welche den Tod des Kindes beweinen, unsre Theilnahme. Wie in dem Kopfe und in der ganzen Gestalt des Propheten der Schmerz am lautesten spricht, so ist er in der Mutter ganz stumm geworden, ganz in das Innere zurückgedrängt. In sich zusammengebückt, das Haupt im Schoosse verbergend, sitzt sie da; aber diese Stellung ist um so ergreifender, als wir auch so noch die edelste, wenn schon etwas bejahrte Gestalt, die würdigsten, feierlichst gemessenen Linien der Gewan-

ding vor uns sehen. In rührendem Contrast liegt die Tochter eben ihr; sie schlingt ihren Arm durch den der Mutter und bedeckt mit der andern Hand das Gesicht; sie möchte gern dem Schweigen der Mutter gleich thun und wie diese zur Sammlung des Schmerzes kommen. Die wenigen Körpertheile, die sich in dieser Stellung enthüllen, erblühen noch im holdesten Reize der Jugend. — Der sterbende Krieger, auf der andern Seite, ist nackt, nur mit einem Schurze bekleidet; er zeigt edle, jugendlich athletische Formen, aber sie sinken gebrochen zusammen; die fahle Farbe des Todes mischt sich unter das kräftige bräunliche Incarnat seiner Glieder. Vor ihm liegt das Schwert, mit dem er gestritten, noch von dem Blute der Feinde geröthet. Auch der Knabe, der ihm das Haupt emporrichtet, ist halbnackt und reizend schön in Form und Farbe; Bangigkeit und Entsetzen malen sich auf seinen Zügen.

Acusserst zart und innig ist die Gruppe zur äussersten Rechten; besonders die Jungfrau, die den Leichnam des Vaters zu den Häupten, ihre Hände über dessen Brust gekreuzt, trägt; es ist bereits in einer andern Kritik des Bildes sehr richtig bemerkt worden, dass sie die kindliche Pflicht noch mit derselben schönen jungfräulichen Schüchternheit übe, wie wenn sie den Körper eines Schlafenden trage; und doch fehlt es auch ihrem Antlitz keinesweges an dem vorwaltenden Zuge des innerlichen Leidens; der kräftige Knabe, der die Füße des Gestorbenen trägt, blickt vorsichtig bang nach den Schritten der höher stehenden, schwerer tragenden Schwester zurück. — Alles andre Interesse aber schweigt, wenn wir uns endlich der Gruppe zur äussersten Linken zuwenden. Entsetzt, in dumpfer bewusstloser Angst flüchtet jenes junge Weib, das den reizenden, vor Mattigkeit eingeschlafenen Knaben im Arme trägt, zu den Uebrigen empor. Sie hat Furchtbare gelitten; die Blässe eines namenlosen Grauens ist über diese schönen Glieder, über Gesicht, Schultern und Hände, ausgegossen. Ihr Auge hat keine Thränen mehr, halb gebrochen starrt es, wie das Auge einer Wahnsinnigen, vor sich hin, sie sieht nicht, welchen Weg ihre Füße sie führen. Das bitterste Leiden liegt um diesen lechzend geöffneten Mund; es ist jener unergründliche Zug des Schmerzes, wo die Winkel des Mundes sich nicht senken, vielmehr die Erinnerung an das holde Lächeln beibehalten, das in glücklicheren Tagen alle Leidenschaft der Liebe zu erwecken wusste. Es spielt wie ein geheimer Zauber um diese wunderbaren Züge, — fast wie in jenem Kopfe der Rondanini'schen Meduse, in dem auch Lust, Schmerz und Grauen des Wahnsinns, wenn freilich in ganz andrer Weise, gemischt sind. Dies Weib wird sinken, ehe noch das schöne Kind, das sie an sich presst, verschmachtet ist; dann wird der Knabe das Loos des kleinen Gespielen theilen, zu dem sich sein Arm bereits, wie vorahnend, niedersenkt.

Der Himmel, der sich über dieser Scene des Unterganges wölbt, ist blau und wolkenlos, — derselbe Himmel, der lange Jahrtausende über der Erde steht und Winter und Frühling, Zerstörung und neu aufkeimendes Leben unter sich hinwandeln sah. Diese reine, ewige Klarheit bildet den ergreifendsten und erhebendsten Contrast zu dem Gegenstande des Bildes, besser, als es durch dunkle Wolkenzüge und hastige Effekte von Glut und Flammen zu erreichen gewesen wäre. Ein helles Tageslicht ist über alle Gestalten ausgegossen und dient vornehmlich dazu, die grossartige Ruhe des Ganzen zu erhöhen. Freilich war dies keine der leichtesten Aufgaben für den Künstler, aber mit grösster Meisterschaft ist gerade diese Gesamt-

wirkung erreicht. Ueberhaupt sind hier alle wohlfeileren Mittel contrastirender Farben und Töne verschmät, und mit jener tizianischen Sicherheit des Pinsels lichte Körper auf ähnlich lichtem Grunde modellirt. Die Pinselführung ist leicht, breit und frei; die Carnation, wenigstens in einzelnen und zwar den bedeutendsten Theilen, höchst vollkommen.

Die Trümmer des Tempels sind mit einer, meist sehr glücklichen Divination in jenem syrisch-ägyptischen Style gehalten, den wir in den Formen des salomonischen Tempels voraussetzen müssen. Den nächsten Vordergrund bildet ein aufgerissener Mosaikfussboden, unter dessen Schutt man einige Stücke der Holzdecke oder der Thüren bemerkt, deren einstige Vergoldung matt aufblinkt. Auch diese Gegenstände sind höchst meisterlich behandelt, jedoch keinesweges in jener genreartigen Weise, die das Auge des Beschauers von dem Hauptgegenstande ablenken könnte. Von den landschaftlichen Theilen im Hintergrunde wurde bemerkt, dass sie näher zu stehen schienen, als nach ihren Dimensionen zu schliessen sein dürfte. Doch ist auf diese Bemerkung wohl zu entgegnen, dass der Maler hierin den eigenthümlichen Effekten der reineren südlichen Luft, welche allerdings die Entfernungen für unser an nordische Nebel gewöhntes Auge scheinbar verringern, gefolgt sein möge; jedenfalls ist indess auch die Behandlung dieser Gegenstände an sich so vorzüglich, wie wir es in den Leistungen der Düsseldorfer Schule gewohnt sind, und ebenfalls dem Hauptgegenstande glücklich untergeordnet.

Das Gemälde ist im Auftrage des Kronprinzen von Preussen gemalt worden. Wir hoffen, dass eine gediegene Nachbildung im Kupferstich oder Steindruck bald auch entfernteren Kreisen die Bekanntschaft mit dieser grossartigen Composition, den Genuss und die Erbauung an derselben verstatten, und denen, die das Bild bereits gesehen, eine wünschenswerthe Erinnerung geben werde.

Ueber die akademischen Kunstausstellungen von Berlin.

(Museum 1836, No. 20.)

Der zwanzigste Mai des laufenden Jahres ist ein wichtiger Gedächtnisstag für die Schicksale der neueren Kunst. An ihm sind 50 Jahre verflossen, seit eine Einrichtung in Berlin (und soviel wir wissen, in Deutschland) zum ersten Mal ins Leben trat, die, unscheinbar in ihrem Beginnen und die frühere Zeit ihres Bestehens hindurch, in späterer Zeit so glänzende Erfolge gezeigt hat: die Einrichtung der öffentlichen, durch die Kunstakademie veranstalteten Kunstausstellungen von Berlin. Das Jahr 1786, da diese erste Kunstausstellung zu Stande kam, ist überhaupt eins der wichtigsten in der Geschichte der hiesigen Kunst-Akademie. Im J. 1694 unter der Regierung des Kurfürsten Friedrich III. (des nachmaligen Königes Friedrich I.) gestiftet und mit bedeutenden Mitteln zu erfolgreicher Thätigkeit ausgestattet, war dies Institut unter seinen Nachfolgern aufs Aeusserste beschränkt worden und seinem Erlöschen nahe; in dem ge-

nannten Jahre, dem letzten Lebens- und Regierungsjahre Friedrich's II., wurde ihm, durch die thätige Fürsorge des damaligen Staatsministers, Freiherrn von Heinitz, ein neuer Boden und Nahrungsquell gewonnen. Als eins der ersten neuen Lebenszeichen des Instituts ist eben jene, am 20. Mai eröffnete Ausstellung, zu betrachten, welche Einrichtung fortan wiederholt werden und solcher Gestalt ein öffentliches Zeugniß von der fortgesetzten Wirksamkeit des Instituts ablegen sollte¹⁾.

Zur Einleitung der ersten Ausstellung spricht sich das Vorwort des Verzeichnisses mit folgenden Worten aus:

„Die Königl. Preuss. Academie der bildenden Künste zu Berlin hat seit ihrer Stiftung keine öffentlichen Beweise ihres Fleisses dargestellt, ob sie gleich im Stillen fortgearbeitet und manche grosse Künstler, auch andre geschickte Schüler erzogen hat, welche die Zeichenkunst bei ihren verschiedenen Handthierungen mit Nutzen angewandt haben. Nunmehr ist sie so glücklich gewesen, dass der Grosse König Friedrich, in den Tagen seines ruhigen Alters, ein gnädiges Auge auf sie geworfen, ihr manche Vortheile zugewandt, ihre alten Privilegien wieder erneuert und ihr an einem Minister einen Protector gegeben, der, sie zu ihrem alten Glanze zu bringen, es sich zur Pflicht macht.“

„Zu diesem Ende ist auch eine öffentliche Ausstellung der Kunstwerke ihrer Mitglieder beliebt worden, so wie sie bei anderen Kunstacademien eingeführt ist. Die hiesige bescheidet sich, dass sie bei ihrer Wiederauflebung noch nicht mit so vielen Meisterstücken hervortreten kann, als wenn ihr Flor einige Jahre gedauert hätte — auch haben die hiesigen Künstler eine solche öffentliche Prüfung ihrer Arbeiten sobald noch nicht vermuthet und also, sich gehörig dazu vorzubereiten, nicht Zeit genug gehabt.“

„Man hat also die Kunstwerke einiger verstorbenen Mitglieder der Academie, sonderlich derer, sich um das Wohl der Academie verdient gemachten Directoren und Rectoren Werner, Terwesten, van Roye, Pesne und le Sueur, sowie auch einige Arbeiten einer Therbusch, eines Vaillant, Falbe, Glume, Reclam und Dubuissou, welche ehemals berühmte Mitglieder der Academie waren, mit aufstellen lassen, wodurch gewissermaassen eine Geschichte der Kunst zu Berlin den Kennern vor Augen gelegt wird, welche patriotisch gesinnten Einwohnern nicht gleichgültig sein kann, — und wodurch zugleich die Verdienste jener verstorbenen Künstler, auch noch nach ihrem Tode, zur Aufmunterung der jetzt lebenden, verewiget werden. Auch hat man von Kunstliebhabern und einigen Zöglingen der Academie, die sich durch ihren Fleiss auszeichnen, verschiedenes ausgestellt, und da die Academie in der Folge darauf Bedacht nehmen wird, diese und andre Künstler, sogar durch Preise, aufzumuntern, so kann man sich wohl mit der Hoffnung schmeicheln, dass die Berlin'sche Academie den besten auswärtigen gleich kommen wird; und hierzu wird selbst der gerechte Tadel so wie der eben so gerechte Beifall wahrer Kunstverständigen gewiss viel beitragen.“ U. s. w.

¹⁾ Wir bemerken beiläufig, dass der 20. Mai auch der Geburtstag des gegenwärtigen Direktors der Akademie, des Bildhauers Dr. G. Schadow (geb. im Jahr 1764), ist.

Diese erste Ausstellung zählte 335 Nummern und füllte drei Zimmer welche, nach der jetzigen Lokalität, ungefähr den Raum des ersten grossen Saales, linker Hand neben dem Eingangszimmer, einnahmen. Im ersten Zimmer befanden sich die Werke von Dilettanten und von Schülern der Akademie; an der Spitze der Dilettanten steht im Verzeichniss Se. Königl. Hoheit der Prinz Friedrich Wilhelm von Preussen (Se. Majestät der jetzt regierende König¹⁾) mit einer Bleistiftzeichnung nach Bouchardon; unter den übrigen bemerkt man u. a. den Namen A. von Humboldt. Das zweite Zimmer enthielt Werke verstorbener Meister (deren in dem angeführten Vorwort gedacht ist), und derjenigen lebenden Künstler, die nicht zur Akademie gehörten. Das dritte Zimmer die Werke von Mitgliedern der Akademie: 21 Gemälde von B. Rode, damaligem Direktor; mehrere Gemälde und eine grosse Anzahl Radirungen von D. Chodowiecki; Arbeiten von I. W. Meil, Frisch, den Bildhauern Tassaert und W. C. Meyer, Kupferstiche von D. Berger, Landschaften von I. Ph. Hackert, u. s. w. —

Die Verzeichnisse der verschiedenen Jahrgänge enthalten mannigfach interessante Notizen und geben zu mancherlei Bemerkungen Stoff, unter denen wir einige der wichtigsten hervorheben wollen.

Im Vorwort des Jahrganges 1789 werden zuerst ausgesetzte Belohnungen für Künstler angeführt, und zwar: für die Maler fünf Prämien von 50 bis 500 Thalern; für die Zeichner zwei Prämien, jede zu 100 Thalern; für die Bilder desgleichen; für die Kupferstecher vier doppelte Prämien von 50 bis 200 Thalern; für die Formenschnneider eine Prämie von 50 Thalern.

Das Verzeichniss von 1791 beginnt mit einer Reihe von 17 Zeichnungen und Modellen zu einem Monumente Friedrichs des Zweiten, die auf Befehl des Königes Friedrich Wilhelm II. zur Concurrenz eingesandt waren. — Darstellungen desselben Inhalts und zu demselben Zweckê finden sich auch im Verzeichniss von 1797.

Das Verzeichniss von 1791 enthält ferner im Anhang eine ausführliche „Beschreibung der Kunstwerke, welche von Mitgliedern der Akademie und andern Künstlern in den königlichen Schlössern und in öffentlichen und Privatgebäuden, wie auch an öffentlichen Plätzen, seit dem Jahr 1789 gefertigt wurden: Werke von Rode, Frisch, Schadow, Karstens, Cuningham u. s. w.“

Die folgenden Jahrgänge bis 1802 gaben ähnliche Nachrichten, die für die Geschichte der neueren Kunst von grosser Wichtigkeit sind.

Das Verzeichniss von 1795 führt eine Reihe von Kunstwerken an, die durch eine „Preisaufrage der Königl. Akademie auf die beste allegorische Darstellung des Friedens“ veranlasst wurden.

Das Verzeichniss von 1800 beginnt mit einer „Gallerie vaterländisch-historischer Darstellungen (grösstentheils auf Befehl Sr. Maj. des Königs angefertigt),“ denen sich Darstellungen vaterländischer Gegenden und vaterländisch-historische Sculpturen anschliessen. — Ebenso beginnt der folgende Jahrgang.

Das letztgenannte Verzeichniss von 1802 enthält einen ausführlichen Necrolog des, um die Akademie höchst verdienten Ministers von Heinitz.

Die Ausstellung von 1806 wurde durch die Besetzung Berlin's durch die Franzosen unterbrochen. Ein Theil der hier ausgestellten Kunstwerke

¹⁾ Friedrich Wilhelm III.

kehrte auf der folgenden Ausstellung von 1808 wieder. Das Verzeichniss der letzteren ist in deutscher und französischer Sprache abgefasst.

In der Einleitung zu den Verzeichnissen von 1814 und 1818 ist eine ausführliche Geschichte der Akademie bis zum letzteren Jahre mitgetheilt. Vom J. 1820 ab ist in den Verzeichnissen regelmässig eine Chronik der Akademie, und zugleich der bedeutendsten Kunstunternehmungen in Berlin, enthalten.

Das Verzeichniss von 1826 giebt Nachricht von den erneuerten Preisbewerbungen unter den Schülern der Akademie, welche dem Sieger ein Reise-Stipendium auf mehrere Jahre gewähren und deren erste im J. 1825 Statt fand.

Die Namen der Künstler, von denen Werke ausgestellt wurden, sind in den Verzeichnissen bis zum J. 1828 incl. in einer bestimmten Rangordnung aufgeführt. Das Verzeichniss von 1826 z. B. zerfällt noch in folgende Abtheilungen: — Mitglieder des Senats der Königl. Akademie der Künste (Direktor, Rektoren und Professoren); — Mitglieder und übrige Lehrer der Akademie und der Provinzial-Kunstschulen; — Schüler, welche noch ausser dem akademischen Unterrichte den besonderen Unterricht einzelner Mitglieder der Akademie geniessen; — Einheimische und auswärtige Künstler; — Dilettanten; — Bildhauer und Bildner (nach ähnlicher Rangordnung, hinter den einzelnen Meistern ihre Schüler); — Schüler der K. Akademie; — Arbeiten der Zöglinge und Schüler in den Zeichnen- und Modellir-Klassen der K. Akademie; — Arbeiten der Zöglinge und Schüler aus den Provinzial-Kunstschulen; — Architekten; — Mechanische Modelle; — Plan-, Karten- und Maschinen-Zeichnungen und Stiche derselben in Kupfer u. s. w. — Fabrik-, Manufaktur- und mechanische Arbeiten.

Seit dem J. 1830 hört die Rangordnung auf; die Namen der Künstler werden unter folgenden Rubriken alphabetisch aufgeführt: — 1) Gemälde und Zeichnungen; — 2) Bildwerke; — 3) Architektur; — 4) Kupferstiche, Holzschnitte und Lithographien; — 5) Kunst-Industrie.

Abbildungen geschnittener Steine und Medaillen, ausgeführt durch F. G. Wagner d. jüngern, akademischen Künstler, Mechanicus und Opticus in Berlin, Kronenstrasse No. 51, mittelst der von ihm erfundenen Relief-Copirmaschine. 1836.

(Museum 1836, No. 20.)

Vorliegendes Heft ist kürzlich in der Kunsthandlung von S. Schropp und Comp. zu Berlin erschienen; es besteht, nächst dem zierlichen Titel, aus 8 Folioblättern, welche auch einzeln ausgegeben werden. Die auf den einzelnen Blättern dargestellten Gegenstände sind: 1) Eine grosse Medaille mit dem Portrait Sr. Maj. des Königs auf der Vorder- und dem preussischen Wappen auf der Rückseite. 2) Eine noch grössere Medaille mit dem Portrait des Kaisers Nikolaus von Russland. 3) Eine kleine zierliche Medaille mit dem Portrait Sr. Königl. Hoheit des Kronprinzen. 4) Die von Fischer geprägte Medaille auf Schleiermacher mit dessen Portrait auf

der Vorder- und einer trefflichen allegorischen Composition auf der Rückseite. 5) Die von Brandt gearbeitete schöne Medaille auf S. E. den Generalpostmeister p. p. von Nagler, ebenfalls Vorder- und Rückseite. 6) Eine Medaille mit dem Portrait v. Knebel's 7) Sieben geschnittene Steine mit verschiedenen Darstellungen. 8) Acht Medaillen aus der Zeit des späteren Mittelalters mit fürstlichen Portraits.

Wir erkennen in diesen Arbeiten, die Hr. Wagner zur Empfehlung seiner Relief-Copirmaschine herausgegeben hat, eine ähnliche Behandlung, wie in den mit der Collas'schen Maschine gefertigten Blättern des bekannten *Trésor de Numismatique et de Glyptique*: gleich starke, ursprünglich parallele Linien, die bei einer jeden Erhebung des Reliefs in geringerem oder stärkerem Grade auseinandertréten, bei einer jeden Senkung sich wieder zusammenziehen, — d. h. deren jede einzelne ein wirkliches Profil des Reliefs enthält, — wodurch denn ein vollständiges Facsimile des Reliefs, eine vollkommen genaue Nachbildung desselben mit durchgeführtester und richtigster Modellirung entsteht. Nächst dieser allgemeinen Eigenschaft, wie eine solche überhaupt bei den durch eine richtige Maschine der Art bewerkstelligten Abbildungen erfordert wird, zeichnen sich die vorliegenden Blätter durch die grösste Reinheit, Klarheit und Ebenmässigkeit der Strichlagen aus, welche sowohl bei grösseren Darstellungen, wo die Striche ein höheres Relief befolgen, weiter von einander stehen, und stärker geätzt sind (namentlich bei No. 1), als auch bei den kleineren Abbildungen von zarterer und weicherer Ausführung, wahrzunehmen sind; am interessantesten jedoch bei No. 2, wo ein grösseres Bild von nicht starkem Relief mit feinen engliegenden Strichen ausgeführt und doch die vollkommenste Gleichförmigkeit erreicht ist. Wenn wir endlich noch hinzufügen, dass die Linien einer jeden Platte gleich stark geätzt sind, dass nirgend zur Hervorhebung von Licht und Schatten, eine verschiedene Kraft des Scheidewassers, nirgend eine Nachhülfe des Grabstichels ersichtlich wird, so muss uns schon der blosse Anblick dieser Probeblätter als Zeugnis einer höchst wohl gelungenen Maschine gelten.

So ist es in der That, und wir haben den Werth derselben um so höher anzuschlagen, als sie ganz als eigne Erfindung des Hrn. Wagner zu betrachten ist. Die Einrichtung der Collas'schen Maschine ist bisher bekanntlich sehr geheim gehalten worden, und nur die damit gefertigten Abbildungen liessen auf das Princip, welches ihr zu Grunde liegen muss, schliessen: dass nemlich diejenige Linie, welche sich über dem nachzubildenden Relief in vertikaler Fläche bewegt, durch eine besondere Einrichtung gleichzeitig in der horizontalen Fläche, auf der zu ätzenden Platte, wiederholt wird. Versuche, die vor der Wagner'schen Maschine zur Ausführung ähnlicher Nachbildungen gemacht wurden, hatten wenig günstige Erfolge gehabt. Hr. Wagner, — im Bereiche der Kunsttechnik schon durch einen sehr vervollkommenen Liniirapparat bekannt, der auf der letzten Berliner Kunst-Ausstellung das Interesse der Kunstfreunde, vornehmlich das der Königl. Akademie der Künste, erweckte, — hat die Construction seiner Maschine ohne alle äussere Anweisung erdacht und ihr zugleich die wünschenswertheste Vollendung gegeben. Sie ist einfach und elegant gebaut und bewegt sich in einer solchen Leichtigkeit, dass der Stift, welcher über dem eingespannten Relief hinläuft, dasselbe unter keinen Umständen gefährdet (selbst nicht, wenn es aus Gyps besteht, wie das im obenerwähnten Heft befindliche Blatt No. 2, welches über einem Gyps-

relief gearbeitet ist, hievon ein vorzügliches Zeugniß giebt). Für beliebig zu bestimmende geringere oder grössere Zwischenräume der Linien ist durch eine besondere Einrichtung gesorgt. Der über dem Relief hinlaufende und der radirende Stift operiren ferner in entgegengesetzter Bewegung, so dass das Bild auf der Platte umgekehrt, beim Abdruck hingegen in der richtigen Lage erscheint. Eine sehr zweckmässige Einrichtung ist die, dass bei sehr mattem Relief des Gegenstandes (wie so vielfach bei Münzen), durch besondere Stellung der Platte gegen letzteren, eine grössere Schattenwirkung hervorgebracht, und dass umgekehrt bei starkem Relief die grössere Schattenwirkung verringert werden kann, ohne dass dabei das richtige Verhältniss der Modellirung gefährdet wird; beides ist in vielen Fällen zur grösseren Deutlichkeit und zur grössern Klarheit der Abbildung höchst wünschenswerth. Die Maschine kopirt Reliefs vom kleinsten Umfange bis zu solchen, die 8 Zoll im Durchmesser haben; auch für grössere Arbeiten ist sie ohne sonderliche Schwierigkeit einzurichten.

Die Arbeit mit der Maschine erfordert nur eine geringe Uebung; beim Einspannen der Gegenstände kommt es, ausser der oben erwähnten Berücksichtigung des höheren oder schwächeren Reliefs, vornehmlich nur darauf an, von welcher Seite man das Licht annehmen will. Da die Lichtseite durch das Auseinandertreten der Linien entsteht, so fällt hier natürlich die Detailbildung nicht so deutlich aus, wie auf der Schattenseite, wo die Linien enger zusammenlaufen; es werden also die Theile des Gegenstandes, deren genaueste Deutlichkeit vorzüglich wünschenswerth ist (wie bei Gesichtern das Profil) stets in den Schatten zu legen sein, u. s. w. Die Radirung einer Medaille von mittlerer Grösse ist in wenig Stunden zu vollenden (auch das Aetzen, da es vollkommen gleichförmig geschieht, ist eine einfache Operation), während ein gleich eleganter Kupferstich desselben Gegenstandes aus freier Hand nicht in eben so viel Wochen auszuführen ist; die Kosten werden demnach sehr beträchtlich verringert.

Die Vortheile, welche diese Maschine gewährt, sind also im höchsten Grade bedeutend. Medaillen, Münzen, geschnittene Steine u. dergl. sind mit leichtester Mühe, mit den geringsten Kosten, in grösster Treue und Eleganz zu vervielfältigen, und werden ebenso sehr dem allgemeinen Gefallen an diesen Werken als vornehmlich dem wissenschaftlichen Studium sich in ungleich ausgedehnterer Weise als früher darbieten. Die Publikation wichtiger Sammlungen dieser Art wird ohne alle namhafte Schwierigkeit zu bewerkstelligen sein; und vornehmlich dürfen wir hoffen, die ausserordentlichen Schätze des Berliner Museums in solcher Weise bald verallgemeinert zu sehen, da die erste von Hrn. Wagner gefertigte Copirmaschine bereits auf Befehl Sr. Majestät des Königs angekauft und dem Museum zur Benutzung überwiesen worden ist. Dem jungen Meister aber, welcher die sinnreiche Construction derselben erdacht und ausgeführt hat, ist von Seiten der Kunst und der Wissenschaft gebührender Dank zu zollen.

Zwar mag hier bemerkt werden, dass die verschiedenen Erfindungen neuerer Zeit: den Kunstbetrieb durch Maschinen-Arbeit zu vereinfachen, von manchen Seiten scheinbar angesehen werden. Man meint, dass hiedurch die freie Kunstbildung werde beeinträchtigt, der lebendige Schöpfertrieb werde gehemmt werden. In der That könnte es bedenklich scheinen, wenn nicht auch gleichzeitig ein wirkliches Kunstleben in glänzender Kraft angebrochen wäre. So aber können wir mit Gewissheit darauf rech-

nen, dass gerade diese rein technischen Mittel, abgesehen von ihrem unmittelbaren, mehr materiellen Nutzen, auch mittelbar dem Verständniss der höheren Richtungen der Kunst förderlich sein, sie in ihrer wahren Bedeutsamkeit herausstellen müssen. Sie insbesondere dienen dazu, das Handwerk von der Kunst unterscheiden zu helfen; sie lehren uns, wie viel reine Maschinenarbeit, die bisher durch freie Arbeit von Menschenhänden geliefert wurde, irriger Weise mit dem Namen „Kunst“ bezeichnet worden ist; sie zeigen, wie nicht die technische Vollkommenheit (deren freilich der Künstler eben so gut bedarf wie die Maschine), sondern wie allein der lebendige selbstschöpferische Geist, der keiner Maschine einwohnt, das Kennzeichen des künstlerischen Genie's ist. Kunst und Handwerk werden sich gerade unter diesen Umständen immer schärfer von einander unterscheiden lassen, — werden aber zugleich eine um so bedeutendere Gegenwirkung auf einander ausüben. Das Handwerk wird die materiellen Bedürfnisse der Kunst in immer vollkommener und leichter zu benutzender Weise bearbeiten, die Kunst wird dieselben zu den vollkommensten Mustern ausprägen. (Doch wünsche ich nicht missverstanden zu werden: zwischen dem Handwerk und der Kunst steht noch eine Mittelstufe, deren wohl diese, nicht immer jenes bedarf: ich möchte sie als das wissenschaftliche Studium, — das Studium der organischen Natur, der etwanigen historischen Beziehungen und dergl., — bezeichnen, was hier nicht in Betracht kommen kann.)

Schliesslich führt uns die Erfindung der Relief-Copirmaschine und ihre Vollkommenheit wiederum noch auf den Wunsch, dass bald durch allgemeine und umfassende Bestimmungen die gesetzliche Sicherung des künstlerischen Eigenthums festgestellt werden möge. Wir haben hier aufs Neue den augenscheinlichsten Beweis, wie ein Werk, welches allein durch das wirkliche künstlerische Vermögen hervorgebracht ist, lediglich durch Maschinenarbeit aufs Vollkommenste wiederholt und vervielfältigt wird. Und leicht dürfte die nächste Zukunft noch durch die Erfindung andrer Maschinen bestätigen, wie viel rein technische Arbeit bei derartigem Copiren von Kunstwerken ins Mittel tritt. Ist doch bereits in England eine Maschine erfunden, vermittelt welcher runde plastische Werke in kleinerem Maassstabe vollkommen treu copirt werden. Als ich vor längerer Zeit in diesen Blättern, in einem Aufsätze „über die Sicherung des künstlerischen Eigenthums“ (1834, No. 35) die Nachbildungen und Vervielfältigungen der verschiedensten Art in einen solchen Gesichtskreis eingeschlossen wünschte und unter Andern selbst die Nachbildung plastischer Werke, — sofern an solche ein bestimmtes Eigenthumsrecht geknüpft sei, — durch eine der zeichnenden, als hieher gehörig namentlich anführte, musste diese Aeusserung mannigfachen Widerspruch erdulden. Die Wagner'sche Maschine bezeugt es, dass ich nicht zu weit gegangen bin.

Berliner Ateliers.

(Museum 1836, No. 21.)

Herr Professor Rauch hat das lebensgrosse Modell einer Danaiden-Statue vollendet, die er für den Kaiser von Russland in Marmor ausführen wird. Es ist eine nackte weibliche Gestalt, den rechten Fuss, über den ein Gewand geworfen ist, auf einen Stein gestützt, mit den Händen den Krug haltend, welchen sie auszugiessen scheint. Der Oberleib ist nach vorn geneigt, das Gesicht hat den Ausdruck eines leise brütenden Schmerzes. Diese Stellung, der einfachen Handlung angemessen, hat dem Künstler Gelegenheit zur reizvollsten Entfaltung zarter Körperformen gegeben; auf jedem Standpunkte bietet sich dem Beschauer ein eigenthümliches und doch in sich vollkommen harmonisches Bild. Die ganze Gestalt trägt den Charakter einer ausgebildeten Jugend; es ist — wie es die Darstellung der Danaide, dem Mythos gemäss, erfordert — die Grenze zwischen Jungfrau und Weib, die schönste Fülle und zugleich die edelste Reinheit, Zucht und jugendliche Kraft in den Formen der Glieder. — Wie aber gewöhnlich bei freistehenden Statuen, wenn sie auch für verschiedene Gesichtspunkte gearbeitet sind, der Beschauer sich doch auf diesen oder jenen besondern Standpunkt gefesselt fühlt, so schien es dem Referenten auch hier der Fall. Unvergleichlich schön ist die Partie des Rückens, dessen zarte Wölbung, bei der vorgeneigten Stellung, immer wieder den Blick auf sich zurückzieht; auch für die Gesamtanordnung der Gestalt dürfte die Ansicht halb von hinten, ohne der Trefflichkeit des Uebrigen sonst zu nahe zu treten, diejenige sein, welche die vollkommenste Befriedigung gewährt. Doch mag dies ein individuelles Gefühl sein; Andre werden vielleicht wieder durch einen andern Standpunkt mehr angezogen werden.

Wir freuen uns, dass hier dem Künstler, dessen zahlreichste Leistungen in historischen Monumenten bestehen, die seltne Gelegenheit zur Lösung einer vollkommen freien, idealen Aufgabe geboten ist, die das anziehendste Zeugniß seiner Meisterschaft geben und die, in dem weicheren, lebenvolleren Stoffe des Marmors ausgeführt, natürlich noch in hohem Grade an Schönheit gewinnen wird. —

Statuen, wie die in Rede stehende, haben den Poeten alter und neuer Zeit mannigfach Stoff zu längeren oder kürzeren Versen dargeboten. Auch auf Rauch's Danaide dürften allerlei Epigramme zu dichten sein, — etwa der Art:

Traurig blickest du her, der endlos währenden Arbeit
Suchest du bang ein Ziel: — nimmer doch gehe zur Rast,
Setze den Fuss nicht ab vom Stein und erhebe den Krug nicht!
Denn gleich lieblich wie jetzt wärest du nimmer zu schau'n.

* * *

Ewig dauert die Strafe, doch dass du ewig sie tragest,
Gaben die Götter dir auch ewige Jugend und Kraft;
Bis sich füllet das Fass, das argdurchlöcher'te, wirst du, —
Denn dich rührte der Gott, — blühen in ewigem Reiz.

* * *

Tod einst brachtest du dem, der, deinem Reiz zu gebieten,
 Allzukühn sich vermaass. Aber die stygische Flut
 Reinigste dich von der Schuld: Wir jetzo stehen und fühlen,
 Wie du beseligend uns füllest mit Leben die Brust.

* * *

Und dergleichen mehr.

Kunstblüthen. Sammlung lithographischer Nachbildungen vorzüglicher Meisterwerke der alten und neuen Zeit am Rheine. Mit besonderem Hinblick auf die Akademie zu Düsseldorf. Zeichnung, Druck und Verlag von Gebrüder Kehr und Niessen, lithographisches Institut und Kunsthandlung in Cöln.

(Museum 1836, No. 27.)

Die Lithographien, welche seit kurzer Zeit aus dem genannten Institut hervorgegangen sind, haben sich schnell beim Publikum beliebt gemacht; sie sind der Mehrzahl nach eben so trefflich aufgefasst, wie sauber und in guter Harmonie ausgeführt, der Druck kräftig und, ohne irgend kalt zu sein, doch nicht von übertriebenem Glanze, die Gegenstände selbst so allgemein ansprechend, dass wenig zur weiteren Empfehlung zu sagen sein dürfte. Das bedeutendste unter den Unternehmungen des Instituts sind die genannten Kunstblüthen, über deren Zweck und Ausdehnung bereits ein früher mitgetheilter Prospectus berichtet hat. Sie enthalten ausgezeichnete Werke der Malerei, die sich in der Gegend des Niederrheins befinden, vornehmlich solche, die aus der Düsseldorfer Schule hervorgegangen sind. Folgende Blätter unter den bisher erschienenen liegen uns so eben vor:

Der Klosterhof im Schnee, gem. von C. F. Lessing, lith. von A. Borum. Jenes trübe melancholische Bild mit der dürren schneebeladenen Tanne und dem eingefrorenen Brunnen, mit den eingeschneiten niederkauernenden Wächterstatuen und dem düsteren Kreuzgange, in dessen Dunkel sich leise der Leichenzug der Nonnen hinbewegt. Der Gesamteindruck des Bildes, die locker angefrorenen Schneemassen, die Kälte im Gestein ist trefflich wiedergegeben; nur dürfte das eigenthümliche Reflexlicht, welches im Original, so viel uns erinnerlich, von so bedeutender Wirkung war, nicht genügend beobachtet sein. Jedenfalls ist die Erscheinung dieses Blattes sehr erfreulich, da es bisher an einer guten Nachbildung des Gemäldes fehlte.

Die Kinder im Kahn (die Warnung vor der Wassernixe), gem. von Th. Hildebrandt, lith. von B. Weiss. Auch von diesem Bildchen, welches so ungemein beliebt ist, waren bisher nur mittelmässige Lithographien verbreitet; die vorliegende ist vorzüglich gelungen und von reizendster Wirkung.

Die Kegelbahn, gem. von Pistorius, lith. von I. G. Schreiner. Ein Meisterwerk in Bezug auf feine Auffassung und Durchführung der verschiedenen Charaktere. Der sorgfältigste Kupferstich könnte diese mannigfaltigen Physiognomien und den sprechenden Ausdruck derselben nicht

genauer und mit grösserer Lebendigkeit wiedergeben. Auch die Haltung des Ganzen ist vortrefflich.

Rinald und Armide; gem. von C. Sohn, lith. von B. Weiss. Ebenfalls höchst sauber und wohl gelungen in Betracht der technischen Ausführung. Dass Sohn's grosses Talent hier noch nicht entwickelt war, dass das Ganze ziemlich absichtlich erscheint und die Schönheit nur in einzelnen Partien gefunden wird, ist nicht Schuld des Lithographen.

Die Lautenspielerin, gem. von A. Schmidt, lith. von I. G. Schreiner, — dürfte füglich in einer durch Originalität und lebendiges Gefühl ausgezeichneten Folge von Kunstwerken fehlen können.

Landschaft, gem. von Hobbema, lith. von A. Borum. Ein schlichtes, durch seine einfache Wahrheit ansprechendes Bild, leider etwas zu monoton wiedergegeben.

Die Mutter des P. Rembrand, gem. von N. Maas, und der betende Franziskanermönch, gem. von A. van Staveren, beide lith. von B. Weiss, geben treffliche Beispiele jenes vielbeliebten feineren Genrefachs der alten Holländer und entsprechen der sauberen Ausführung und den zierlichen Lichteffecten, die in diesen Darstellungen insgemein vorherrschen, mit gutem Erfolge.

Matèr dolorosa, gem. von C. Dolce, lith. von I. P. Kehr, nähert sich der zarten, glatten und verblasenen Manier des Italieners ebenfalls in sehr wohl gelungener Weise und wird den Freunden desselben eine willkommene Erscheinung sein.

Sämmtliche Blätter sind mit der Bezeichnung des gegenwärtigen Besitzers der Gemälde versehen.

Fragmentarisches über die Berliner Kunstaussstellung vom Jahr 1836.

(Museum 1836, No. 39 ff.)

Hildebrandt: Tod der Söhne Eduard IV., Königs von England.

(Vergl. Shakspeare's Richard III, Act. IV, Sc. 3.)

Richard III., der Usurpator des englischen Thrones, hat aus dem Wege geräumt, was ihm den Besitz der Krone streitig machen konnte; nur seine beiden jungen Neffen, die Söhne des verstorbenen Königs Eduard IV., — Eduard Prinz von Wales, Erbe des Thrones, und Richard, Herzog von York, — haben noch ein näheres Anrecht auf die Herrschaft. Durch Hinterlist des Tyrannen sind beide im Tower gefangen; Sir James Tyrrell ist beauftragt, die Knaben zu tödten. — Die That ist geschehen. Tyrrell kommt und schildert im Selbstgespräch den entsetzlichen Vorgang mit folgenden Worten:

Geschehn ist die tyrannisch blut'ge That,
Der ärgste Gräuel jämmerlichen Mords,

Den jemals noch das Land verschuldet hat.
 Dighton und Forrest, die ich angestellt
 Zu diesem Streich ruchloser Schlächterei, —
 Zwar eingefeischte Schurken, blut'ge Hunde, —
 Vor Zärtlichkeit und mildem Mitleid schmelzend
 Weinten wie Kinder bei der Trau'geschichte.
 O so, sprach Dighton, lag das zarte Paar;
 So, so, sprach Forrest, sich einander gürtend
 Mit den unschuld'gen Alabaster-Armen:
 Vier Rosen eines Stengels ihre Lippen,
 Die sich in ihrer Sommerschönheit küssten.
 Und ein Gebetbuch lag auf ihrem Kissen,
 Das wandte fast, sprach Forrest, meinen Sinn;
 Doch o! der Teufel — dabei stockt der Bube,
 Und Dighton fuhr so fort: Wir würgten hin
 Das völligst süsse Werk, so die Natur
 Seit Anbeginn der Schöpfung je gebildet! —
 Drauf gingen beide voll Gewissensbisse

Diese Schilderung ist es, die dem Künstler Stoff zu seinem Bilde gegeben hat. Man blickt in ein Gemach des Towers, im Vorgrunde das Bett, auf welchem die beiden Prinzen ruhen. Es ist die Mittagsstunde; ein mildes warmes Licht fällt von vorn über das Lager. Die Knaben haben ihre fürstlichen Oberkleider, den Hermelinmantel, das gekrönte Barett u. s. w. von sich gethan und an den Fuss des Bettes zusammengelegt. In ihren Beinkleidern von seidenem Tricot, der ältere in einem weiten, gestickten Oberhemde, der jüngere mit einem leichten Jäckchen ohne Aermel, liegen sie auf der reich gesteppten wollenen Decke. Ein Gebetbuch in rothem Sammt und silbernen Beschlügen, ein Rosenkranz liegt neben ihnen. An der Rücklehne des Bettes, halb von dem seidenen Vorhänge verdeckt und überschattet, sieht man ein Einhorn als Halter des englischen Wappens ausgeschnitzt. Der ältere der beiden Brüder, Prinz Eduard, brünett, ist in ruhiger, schlichter Lage eingeschlafen; Richard, der jüngere, ein reizendes blondes Lockenhaupt, hält den Bruder umfasst und zeigt auch noch im Schlaf eine mehr bewegte, mehr zum Scherz geneigte Natur, — beide dem Charakter gemäss, wie sie der Dichter in den früheren Scenen des Trauerspieles geschildert hat. Hinter dem Lager erscheinen die Mörder. Der eine von ihnen neigt sich leise, blutgierigen Auges, über die beiden Opfer; er trägt ein schmutziges Lederkoller über einem groben Friesrocke; er hält ein gestreiftes Bettkissen, dem Bette des Wächters entnommen, in beiden Händen und ist bereit, die Knaben zu ersticken. Hinter ihm, im Schatten des Bettvorhanges, den er zur Seite schiebt, steht der andre, mehr zaudernd und schon mit Gedanken über die unheilvolle That beschäftigt.

Die Composition des Bildes ist höchst einfach und klar verständlich, die Perspective, die hier in der Zeichnung und im Luftton nicht ohne Schwierigkeit war, sehr meisterhaft; ein ruhiges, ebenmässiges Licht gewährt zunächst den Eindruck eines vollendeten, in sich geschlossenen Ganzen. Was bei der ersten genaueren Betrachtung des Bildes das Auge des Beschauers in wohlgefälliger Weise berührt, das ist die ausserordentliche Naturwahrheit in allen einzelnen, auch den geringfügigsten Theilen der

Darstellung, eine Naturwahrheit, die, wie es scheint, hier den Gipfel ihrer Vollendung erreicht hat. Alle Stoffe, das Eichenholz des Bettgestelles, die Federkissen, die gesteppte Decke, die gewebte Arbeit in den seidenen Tricots, die Stickerei in Gold und Seide, der Sammt und das Pelzwerk an Mantel und Baret, die gemeine Bekleidung des Mörders, — Alles tritt in vollster Darstellung seiner Eigenthümlichkeit vor unsre Augen. Ebenso ist Alles, was zum äussern Arrangement in Kleidung und Geräth gehört, auf die verständigste Weise angeordnet und auch das geringfügigste Bedürfniss nicht oberflächlich behandelt, so dass wir hier einen besondern geschichtlichen Moment mit vollster Entschiedenheit vorgeführt sehen. All diese Beiwerke sind nöthig, wo es sich um lebendige Darstellung handelt, doch sind sie nicht die Hauptsache; und dass der Künstler sie nur als Mittel zur Erreichung eines höheren Zweckes benutzt hat, sehen wir aus der leichten, sichern, geistreich andeutenden Technik, mit welcher sie ausgeführt sind. Mit ebenso grosser Meisterschaft ist das Nackte behandelt; auch hier ist es nicht dieser oder jener Farbstoff, welchen wir vor uns sehen, sondern lebendige, beseelte, athmende Körper. Kurz: Leben, Dasein, Möglichkeit und Sicherheit des Daseins, — die erste und nothwendigste Bedingung eines jeden Kunstwerkes, — ist hier in vollstem Maasse erreicht.

Aber gehen wir weiter und sehen zu, in welcher Weise die Handlung des Bildes ins Leben tritt. Die allgemeinen Züge sind bereits angedeutet. In holdseligem Frieden ruhen die beiden Knaben nebeneinander; nie ist der Schlummer der Unschuld schöner gemalt worden. Wir glauben ihr leises Athmen zu hören, ihre Brust in ruhigen Zügen sich heben und senken zu sehen. Röthe der Gesundheit, durch die Wärme des engen Gemaches, der Kissen, der nahen Berührung erhöht, steigt in ihre Wangen empor. Rührend ist es, zu sehen, wie sie vor dem Einschlafen sich umarmt und geküsst hatten und nun ihre Arme und Lippen leis von einander zurückgesunken sind; die schwierigste Aufgabe für bildliche Darstellung, und doch wie naturwahr, wie schön, wie vollkommen zugleich die eine Gestalt trotz der nahen Berührung der andern entwickelt! Hier sind in Wahrheit die Worte des Dichters verkörpert: — „das völligst süsse Werk, so die Natur seit Anbeginn der Schöpfung je gebildet.“

Und nun der Mörder, — ein Kopf, in welchem wir die geniale Meisterschaft des Künstlers vor Allem bewundern müssen. Hier finden wir nichts von jenen üblichen Charaktermasken eines Bösewichts, dessen Züge etwa schon eine Prädestination zu verrüchtigem Werke in sich tragen: es ist eben nur ein gewöhnliches, gemeines Gesicht, ohne sonderliche Bedeutung in seiner Form, schlicht herabhängendes flachsgelbes Haar, kurzer röthlich blonder Bart. Es ist eine feile, gedankenlose Natur, für Geld zu jedem Unternehmen bereit. Aber mit furchtbarster Gewalt spricht sich die Bedeutung des Momentes darin aus. Gierig, als wollte es aus seiner Höhle heraustreten, heftet sich das Auge auf die beiden Opfer; krampfhaft zuckt es in den Falten der Stirn; wuthschwellend ist die Unterlippe unter dem struppigen Schnurrbarte vorgedrängt. Eine aufsteigende Blässe lässt es ahnen, dass auch hier noch eine Regung der Menschlichkeit zu bekämpfen ist; aber wir sehen nichtsdestoweniger die vollste Sicherheit des Entschlusses; noch ein Moment, und wüthig, wie die Hände das schwere Bettkissen zusammenpressen, so dass das Blut aus den Nägeln der Finger zurücktritt, wird er über die wehrlosen Knaben herstürzen. Sein

Genoss, der mehr im Hintergrunde steht, hat etwas mehr Bedeutung in seinen Zügen; seine ganze Erscheinung hat einen Anstrich von gewisser Würde; er blickt ruhiger, mit einem Anfluge von Mitleid und Gewissen, auf den Schlummer der beiden Knaben herab. So hat der Künstler in diesen beiden Gestalten bereits die Gefühle vor und nach der That, die Mordgier und die mitleidvolle Reue, wie sie der Dichter schildert, in dem einen Momente der Handlung angedeutet, das Interesse des Beschauers in grösserem Maasse zu gewinnen.

Wenn wir den Maler der Treue wegen loben müssen, mit welcher er den Andeutungen des Dichters gefolgt ist, so kann das in vielen andern Fällen zweideutig erscheinen. Nur zu häufig geschieht es, dass bei Darstellungen, welche die einzelne Scene eines Gedichtes vorführen, eine Bekanntschaft mit dem Gesammtinhalte des letzteren vorausgesetzt wird und dass der Beschauer, bei dem diese Voraussetzung nicht zutrifft, ohne Interesse vorübergeht. Und auch für den, welcher die Dichtung kennt, kann ein solches Kunstwerk nicht die erwünschte Wirkung hervorbringen, eben weil es nicht seine Bedeutung, sein Verständniss, unabhängig von allem Titel und Commentar, in sich trägt. Alles dies findet indess auf das Hildebrandt'sche Bild keine Anwendung; trotz seiner genauen Uebereinstimmung mit dem Gedichte, — die freilich die nähere Charakteristik des Einzelnen begünstigte, — sehen wir es in sich geschlossen, in sich verständlich, in sich sein Interesse und seine ergreifende Wirkung tragend. Zwei holde Knaben, deren hoher Stand durch Schmuck und Beiwerk bezeichnet wird, zärtlich nebeneinander in süssem Frieden, und über ihnen das Verhängniss, welches die schönste Blüthe zu vernichten im Begriff ist; das Lieblichste, das Reinste und Anmuthvollste, was die Welt hervorzubringen im Stande ist, und die grausenerregende Macht, welche dem Bösen in dieser Welt zu Theil geworden; Alles vereint, was Mitleid, innigste Theilnahme und tiefste Trauer in uns hervorbringen kann, und doch das Ganze so schön, so edel, so rein gehalten, dass die beklemmende Angst, mit welcher wir dem Vorgange zuschauen, sich in eine stille Rührung verwandeln muss ¹⁾.

Die Portraitbilder von Hildebrandt, welche sich auf der diesjährigen

¹⁾ Unter meinen Papieren finde ich noch eine Notiz über das oben besprochene Bild, von der ich mich nicht mehr entsinne, ob und wo ich sie habe drucken lassen. Sie gehört der Zeit bald nach der Ausstellung von 1836 an und mag hier als Curiosität ihre Stelle finden: —

Durch öffentliche Blätter hat sich das Gerücht von einem unerhörten Plagiat, dessen sich einer der ersten Künstler unsrer Zeit schuldig gemacht haben soll, verbreitet; das Publikum fängt an unwillig zu werden, dass es sich, auf der letzten Ausstellung, durch eine blosser Copie hat zu unnötigem Enthusiasmus verleiten lassen. In dem Schlosse Kronborg bei Helsingör ist ein Reisender diesem Plagiat auf die Spur gekommen; da hat er, in der Kupferstichsammlung des Commandanten, ein Blatt vorgefunden, welches das vollständige Original zu den Söhnen Eduards von Th. Hildebrandt sein soll. Naiver Weise aber nennt er auch den Maler und den Stecher des Blattes: James Northcote und Francis Legat. — Nun weiss Jedermann, dass dieses Blatt zu der Shakspeare-Gallery gehört, ein so bekanntes Blatt, dass es die Referenten über Hildebrandt's Bild für gänzlich überflüssig halten mussten, seiner dabei auch nur zu erwähnen. Allerdings führt die Composition in beiden Darstellungen dieselbe Scene vor, und sie haben gerade so viel Aehnlichkeit, als durch die Worte Shakspeare's geboten war; im Uebrigen wird es keinem Kunstverständigen einfallen, auch nur eine Parallele zwischen beiden zu ziehen.

Ausstellung befinden, mögen einer späteren Betrachtung vorbehalten bleiben. Hier erwähnen wir noch eines anmuthvollen Gemäldes von kleinen Dimensionen, welches dem Genrefache angehört: Chorknaben bei der Vesper, No. 357. Vier Chorknaben, zur Seite eines ausserhalb des Bildes vorausgesetzten Altares kniend und betend, im Hintergrunde ein Theil der Kirche mit andächtigem Volk. Die Darstellung frommer kindlicher Unschuld bei der Ausübung heiliger Sitte giebt diesem Bildchen einen eigenthümlichen Reiz, der durch die geistreiche Charakteristik in den vier Köpfchen noch erhöht wird. Der erste Knabe ist mit Ernst und Tüchtigkeit beim Gebete, der zweite hat das seelenvolle Auge schwärmerisch erhoben, der dritte blickt etwas zerstreut zum Beschauer heraus, der vierte ist wie in träumerischen Gedanken hingegossen. Die Ausführung ist geistreich, und das Ganze, mit Einschluss des wohlerrundenen gothischen Rahmens, dürfte einen beneidenswerthen Schmuck im Wohnzimmer des Besitzers bilden.

Carl Sohn: Das Urtheil des Paris. No. 925.

Sohn ist anerkannt als Meister im Bereiche der Carnation. Seine Darstellung des Nackten zeichnet sich durch einen Schmelz, durch Wärme, Licht und Leben der Farbe aus, wie sie die Vorzeit nur bei den grossen Künstlern der Schulen von Venedig und Parma kennen gelernt hat. Jene Weichheit und Milde des Tones, welche der Italiener mit dem Worte *Morbidezza* bezeichnet (dem Deutschen fehlt das entsprechende Wort), besitzt er in vollem Maasse, und er weiss dieselbe zugleich in einer so eigenthümlich zarten, lauterer Weise zu entwickeln, dass durchaus von keiner Nachahmung dieses oder jenes Meisters der Vergangenheit die Rede sein kann. Es ist der schwierigste Theil der malerischen Technik, die Darstellung der äussersten Oberfläche des menschlichen Körpers, — jenes selbständigen Lebens, jener zarten Elasticität und Porosität der Haut, — worin Sohn von keinem Zeitgenossen übertroffen wird. Natürlich steht die Wahl der Gegenstände bei seinen bedeutendsten Werken im Einklange mit diesen technischen Vorzügen; und da die letzterwähnten Eigenschaften in erhöhtem Maasse bei den zarteren Geschlechtern, bei den Knaben und Frauen, vorherrschen, während bei dem strengeren männlichen Körper zugleich die Angabe und Bezeichnung der tiefer liegenden Theile, der Muskeln, Sehnen u. s. w. erforderlich wird, so ist es eben die Darstellung jener, die uns vorzugsweise in Sohn's Compositionen entgegentritt. Im Allgemeinen aber giebt die Mythe des klassischen Alterthums vorzüglich Gelegenheit zur bildlichen Darstellung nackter Körperformen, und so gehören auch Sohn's Gemälde in der Regel diesem Mythenkreise an.

Wenn wir in dem eben Gesagten die charakteristische Eigenthümlichkeit und die Vorzüge der Sohn'schen Gemälde andeutungsweise zu bezeichnen versuchten, so müssen wir doch mit Bedauern hinzufügen, dass in ihnen, mehr oder minder, diese Eigenthümlichkeit einseitig und bis zur Vernachlässigung anderweitiger Erfordernisse vorherrscht. Abgesehen davon, dass in seinen Gestalten die Entwicklung und der Zusammenhang der Form im Einzelnen nicht immer genügend beobachtet ist. — einzelne Missstände der Art wären zu entschuldigen, und es bedarf solcher Entschuldigung oft bei den grössten Meistern, wie in dieser Beziehung der Hinblick auf Coreggio nahe liegt; — so finden wir bei ihm auch in der Auffassung oder

in der Composition des Ganzen manch einen Mangel, der es leider erkennen lässt, dass der Gegenstand nicht immer mit dem Ernste, mit der Kraft und Tiefe durchdrungen ist, welche die Herstellung eines vollendeten Meisterwerkes erfordert. Schon die früheren Gemälde Sohn's, welche unsre Ausstellungen schmückten, liessen bei den entschiedensten Vorzügen manchen Wunsch unbefriedigt; das in der Ueberschrift genannte, das bedeutendste der Dimension nach, welches wir von ihm kennen, übertrifft dieselben in den angedeuteten Vorzügen und Mängeln.

Das Urtheil des Paris. Der schöne Hirtenjüngling sitzt auf der linken Seite des Bildes, Körper und Gesicht im Profil gesehen. Er reicht den verhängnissvollen goldenen Apfel an Venus, welche, als die wichtigste Figur des Ganzen, in der Mitte steht; mit der einen Hand empfängt sie den Apfel, mit der andern hält sie das Gewand, welches um ihre Hüften geschlungen ist. Amor schmiegt sich lächelnd, in kindlicher Bewegung, an sie. Zwischen Paris und Venus, ein wenig tiefer im Bilde, sitzt Minerva, welche dem Beschauer den Rücken kehrt und das Gesicht zürnend nach der glücklichen Siegerin umwendet; sie ist im Begriff sich zu bekleiden. Zur Rechten der Venus, halb dem Beschauer zugewandt, sitzt Juno, indem sie den Busen mit der Hand bedeckt und ebenfalls zürnend auf den Vorgang zurückblickt. Die Gestalten befinden sich auf der Höhe des Ida, von der man, zwischen Lorbeer- und Myrthen-Gebüsch hindurch, auf die Ufer des Meeres niedersieht. — Es ist eine schwierige Aufgabe, das zertheilte Interesse der Personen, wenn man nicht einzelne von ihnen wesentlich unterordnen will, zu einer malerischen Gruppe, zu einer Totalwirkung, zu vereinen, und wir müssen gestehen, dass bei der Lösung dieser Aufgabe nicht alle Ansprüche befriedigt sind. Schon die kurze Beschreibung lässt das Zerstreute der Composition erkennen, was leider durch einen Nebenumstand noch mehr hervorgehoben wird. An den Figuren selbst ist jener schwierige Punkt der malerischen Technik, jene Darstellung des Lufttones, welcher Glied von Glied und Gestalt von Gestalt sondert, aufs Trefflichste beobachtet; aber er fehlt in hohem Grade an dem Laubwerk, welches zwischen den einzelnen Gestalten sichtbar wird; statt einen vermittelnden Hintergrund zu bilden, statt das Auge sanft von der einen Gestalt auf die andre hinüberzuleiten, springt dasselbe dem Auge des Beschauers mit Lebhaftigkeit entgegen und bringt somit gerade die entgegengesetzte Wirkung hervor. Und wie wir uns von dem äusseren Arrangement des Bildes nicht befriedigt fühlen, so können wir auch die innere Auffassung nicht unbedingt billigen. Es sind die beiden Gestalten der Juno und der Minerva, die für uns etwas Befremdliches haben. Juno ist am Wenigsten empfunden; sie sitzt nicht fest, nicht sicher genug, sie gleitet, und der nöthwendige organische Zusammenhang ihrer Glieder dürfte nicht in allen Theilen vorhanden sein; wir sehen in ihrer Erscheinung zwar eine erhabene Gestalt beabsichtigt, wie solche der Götterkönigin zukommt, aber das Unmittelbare des Eindruckes fehlt; im Ausdruck ihres Gesichtes ist etwas Maskenartiges, auch die Bewegung ihrer Arme ist mehr im Charakter einer mediceischen Venus, welche schüchtern den Fluten entsteigt, als dass sie der bewussten Majestät einer Juno entspreche. Die Gestalt der Minerva giebt ebenfalls kein entschiednes Bild ihrer charakteristischen Eigenthümlichkeit; wir hätten sie irgend in andrer Stellung zum Beschauer, oder in dieser mehr bekleidet, gewünscht: sie ist hier

wenigstens nicht im Geiste des griechischen Alterthums gedacht, welches keine Pallas Kallipygos kennt.

Doch genug dieser tadelnden Bemerkungen, wo uns ausserdem eine solche Fülle der schönsten Vorzüge entgegentritt. Was wir oben über Sohn's zarte Behandlung der Nackten geäußert, findet in diesem Bilde seine vollste Bestätigung; ja es dünkt uns, wenn wir seine früheren Werke in der Erinnerung durchgehen, als ob in keinem derselben diese höchst vollendete Weichheit, diese Klarheit und Frische sichtbar geworden sei. Der Rücken der Minerva, der gesammte Oberkörper der Venus, das schmachthend halbgeöffnete Auge, mit dem sie auf den jugendlichen Richter niederblickt, das stille Lächeln des Mundes ziehen in hohem Grade an. Amor ist ebenfalls eine gar liebliche Gestalt, und nur das Tuch, welches er mit ziemlich überflüssiger oder vielmehr unschicklicher Decenz um die Hüften gewunden hat, möchte störend sein. Des höchsten Preises würdig aber ist Paris, vornehmlich der wunderschöne Kopf, welcher beschattet, im reizvollsten Helldunkel, offenen Auges zu der Göttin der Liebe emporschaut. Hier ist Fülle des Lebens und Daseins, ist die holdseligste Naivetät mit der edelsten und reinsten Idealität verbunden, — ist ein Beispiel der höchsten Leistungen gegeben, deren die Kunst fähig ist.

Dass aber ein Künstler, der einen solchen Kopf zu bilden vermöchte, von selbst zur strengeren Kritik dessen, was mangelhaft erschien, auffordern musste, dies, glauben wir, wird keinen Anstoss erregen. Und dass ein solcher Künstler in der That zu den höchsten und untadelhaften Leistungen berufen ist, dass es in seiner Macht steht, einen der Gipfelpunkte seiner Kunst zu erreichen, dies wagen wir mit Ueberzeugung auszusprechen. —

Die Ausstellung zählt wenig Gemälde, welche den Kreisen der klassischen Mythe angehören; die Richtung der Malerei unsrer Zeit — wenigstens die der Malerei in Norddeutschland — hat sich in andern Regionen eingebürgert. Doch findet sich ein solches, welches durch ähnlich bedeutende Dimension und durch die Stellung, die man ihm in der Nähe des Sohn'schen Bildes gegeben, unwillkürlich zur Vergleichung mit diesem auffordert. Es ist das Bild von

Adolph Henning.

Achill und Thetis (No. 308), die Scene nach dem ersten Buch der Iliade. Achill sitzt, zürnend und weinend über die von Agamemnon erlittene Schmach, am Ufer des Meeres; er stützt das Haupt in die linke Hand und greift mit der rechten wild in die Falten des rothen Mantels. Vor ihm steht Thetis, seine Mutter, welche die Klagen des Sohnes vernommen hat und tröstend und Rache verheissend über die Fluten zu ihm geeilt ist. Sie legt sanft ihre rechte Hand auf seine linke und blickt ihn bekümmert an, indem sie eben, wie es scheint, jene holden Worte: „Kind, was weinst du? u. s. w.“ beginnen will. Ihr zur Rechten, etwas weiter zurück, erblickt man ihren von Delphinen gezogenen Muschelwagen, auf dem eine junge Nymphe wartend sitzt. Auf der linken Seite des Gemäldes, fern am Saume des Gestades, schreiten die beiden Herolde mit Briseïs, die sie auf Befehl des Agamemnon dem Achilles entführt haben und die nach dem Geliebten zurückblickt. — Was die eigenthümlichen Vorzüge des Sohn'schen Gemäldes ausmacht, jener weiche Reiz, jenes zarte Leben der Farbe, ist in diesem Bilde nicht vorhanden, und somit die erste Wirkung

desselben auf das Auge des Beschauers weniger ansprechend, — um so weniger, als wir gegenwärtig durch die überwiegende Mehrzahl der Leistungen norddeutscher Malerei gerade an eine vorzügliche Behandlung der Farben (und was in deren Bereich gehört) gewöhnt sind. Ein trockner, im Einzelnen sogar schwerer Ton vertritt hier die Stelle jener warmen, elastischen Geschmeidigkeit in den nackten Körperformen, eine nicht ganz harmonische Zusammenstellung der Farben stösst das Auge ab; auch der Luft fehlt es an der wünschenswerthen freien Durchsichtigkeit und Tiefe. Doch ist die Begleiterin der Thetis, welche auf dem Muschelwagen sitzt, vornehmlich ihr Kopf, trefflich gemalt, und lässt es erkennen, dass Henning auch wohl dieses Theiles der künstlerischen Technik mächtig sein kann; ebenso sind die Wellen des Meeres leicht und in klarer Bewegung. Was wir dagegen bei Sohn zum Theil vermissten, das bildet einen eigenthümlichen Vorzug des Henning'schen Gemäldes. Die Zeichnung ist grössartig und correct, die Modellirung sicher und wohl gelungen, vornehmlich aber die Composition des Ganzen zu loben. Die beiden Gestalten der Thetis und des Achilles stehen zu einander in einem schönen, edlen Wechselverhältniss der Linien, sie füllen den Raum auf eine befriedigende Weise und gewähren somit eine bedeutende Totalwirkung; ebenso ist der Charakter beider, den plastischen Gestaltungen des Alterthums gemäss, ernst und würdig gehalten. Das Bild hat im Ganzen einen mehr dekorativen Charakter (im guten Sinne des Wortes), etwa nach Art der Freskomalerei; unter entsprechenden architektonischen Umgebungen würde es gewiss von grösserer Wirkung sein, als in dem bunten Wechsel einer Ausstellungsgallerie, wo freilich der Reiz in der malerischen Behandlung zunächst den Beschauer anziehen muss.

Unter den übrigen Gemälden Henning's ist zunächst sein David (No. 309) zu erwähnen, eine fast nackte jugendliche Gestalt, sitzend, die eine Hand auf der Schleuder, mit der andern in begeisterter Bewegung nach der Harfe greifend. Auch hier eine ähnliche, doch schon mehr gemässigte, Strenge und Trockenheit der Farbenbehandlung, auch hier aber ebenso eine treffliche Zeichnung und geistreiche Anordnung der Gestalt. — Andre Bilder von Henning gehören in andre Fächer der Malerei. Zu den bedeutendsten sind unter den bisher ausgestellten vornehmlich zwei Charakterfiguren, Kniestücke in Lebensgrösse, zu zählen: No. 310, Ein Ordens-Geistlicher mit seinem Chorknaben zur Messe gehend (in der Marcuskirche zu Venedig) und No. 311, Ein armenischer Geistlicher, welcher das Weihwasser nimmt (in der Roger-Kapelle zu Palermo). Bei diesen Bildern kam es vorzugsweise auf geistreiche Naturnachahmung und lebendigere Behandlung der Farbe an, und wir finden hier diesen Erfordernissen ungleich besser genügt, als an dem grossen Gemälde des Achilles, wozu allerdings der Umstand, dass bei Darstellungen der Art eben genau nach passenden Modellen zu malen ist, günstig mitgewirkt haben mag. Vornehmlich dünkt uns das erstgenannte Gemälde — der würdige Greisenkopf, die auf dem verdeckten Kelch ausgestreckt ruhende Hand, die zierliche Stickerei des Messgewandes, sowie der jugendlich heitere Kopf des Chorknaben wohl gelungen; das Ganze giebt in dem ruhigen Ernste der Gestalten das ansprechende Bild frommer Sitte. — Das Bild eines italienischen Mädchens, welches sich das Haar macht, No. 312, ist ebenfalls, durch geschmackvolle Anordnung im Raum, sowie durch wohl gelungene Ausführung und Naturwahrheit in den Stoffen beachtens-

werth. — Sehr trefflich sind ein Paar kleine genreartige Bilder, zu denen ebenfalls Studien italienischer Kostüme und Sitte benutzt scheinen. . . .

Overbeck.

Overbeck's künstlerische Richtung gehört, wie bekannt, derjenigen Entwicklungsperiode der neueren Zeit an, durch welche, in den Jahren der Unterdrückung und der Befreiungskriege, die versunkenen Schätze des Mittelalters wieder heraufgefördert und der fromme Sinn und die schlichte Treue der alten vergessenen Meister als Vorbild hingestellt waren. Overbeck ist der Einzige, welcher diese Richtung mit Ueberzeugung in sich aufgenommen, mit künstlerischer Genialität durchgebildet und mit treuer Liebe bei ihr ausgeharret hat. Das Streben und Schaffen der jüngsten Nachkommenschaft, die Resultate des letzten Jahrzehnts sind seinem Sinne fremd geblieben. Wo neue Elemente sich zur Gestaltung hindurchringen, da giebt es mancherlei Kampf, treten Gegensätze mannigfacher Art sich schroff und feindlich gegenüber; Overbeck's Genius hat auf einer fernen friedseligen Insel seine Heimat gefunden, und sendet uns von dort seine Grüsse herüber, die wie ein altes schönes Märchen unsern Sinn berühren. Aber auch nur wie ein Märchen. Die Interessen der Gegenwart sind gross und bedeutend geworden; wir verlangen das Leben in seiner vollen Wahrheit und Grösse vor uns zu sehen, wir wollen nicht schüchtern und entsagend den Stürmen des Lebens aus dem Wege geleitet, sondern mitten hindurch auf dessen Gipfelpunkt geführt werden, — und Overbeck hat es versäumt, an solcher Wirksamkeit Theil zu nehmen und den Kranz zu erringen, der für ihn bereit war. Er steht dem alten Meister Fra Giovanni da Fiesole nahe, — nicht als ob er das kindlich Mangelhafte in dessen Formen nachahmte, vielmehr schwebt ein Hauch der vollkommeneren Schönheit Raphaels über seinen Gestalten, — aber es ist ebenso der tiefe Friede, die stille Lauterkeit des Gemüthes, die aus seinen Bildern sprechen, ebenso der Mangel an Energie, wo es sich um entschiedene Belebung, um die Darstellung bedeutender Charaktere und leidenschaftvoller Momente handelt.

Die diesjährige Ausstellung hat uns von Overbeck bis jetzt zwei Cartons gebracht. Der eine, No. 656, stellt die Verstossung der Hagar dar und zerfällt, durch die Andeutung einer einfachen Architektur, in zwei Hälften: zur rechten das Innere des Hauses, darinnen Sarah mit ihrem Knaben auf dem Boden sitzt, eine Gestalt, die an die grossartige Ruhe in den sitzenden Figuren der Nachfolger Giotto's erinnert; zur linken Hagar, welche mit Ismael weinend die Schwelle des Hauses verlässt, — hier in den Linien jene naive Anmuth, welche den Weibern auf Raphaels Bildern eigen ist; zwischen beiden Abraham, dem es jedoch an der Würde des Patriarchen in Etwas zu fehlen scheint. — Der andre Carton, No. 657, enthält das Urtheil des Salomon, eine schöne milde Composition, das Ganze der Handlung einfach verständlich entwickelt, und vornehmlich wiederum in der Zeichnung der Weiber eine zarte, anspruchlose Schönheit, welche auf das Auge des Beschauers den wohlthuendsten Eindruck hervorbringt. Wir dürfen diese beiden Cartons Overbeck's trefflichsten Leistungen zuzählen und wir können dieselben gewiss um so eher als ein Beispiel seiner Richtung und Maassstab seines Talentes nehmen, als überhaupt — soweit Referent wenigstens mit Overbeck's Leistungen bekannt geworden

ist — seine grössere Kraft in dem stylistischen Elemente der Zeichnung beruht. Das Gemälde Overbeck's, welches der Katalog unter No. 1427 anführt, ist bis jetzt noch nicht ausgestellt.

Wie Overbeck's Werke als ein fremdartiges Element einsam in der bunten Fülle unsrer Ausstellung dastehen, so sind auch noch einige Arbeiten anzuführen, in denen das Studium älterer Zeit vorzuherrschen scheint, in denen ein solches Bestreben aber nicht zu den würdigen Resultaten, wie bei jenem Meister, geführt hat. Hierher rechnen wir zuerst das Bild von C. Ch. Vogel (in Dresden): die Taufe Christi, No. 990. Das Ganze ist aus dem Studium hervorgegangen, und ist auch wohl viel Fleiss und Studium daran ersichtlich; aber die kunstgemässe Anordnung, die fresolanischen Gewänder der Engel und dergleichen ersetzen nicht den Mangel eines innerlichen, von der Bedeutung des Momentes erfüllten Gefühls. Der Kopf des Erlösers namentlich, obgleich darin etwas von jenem altüberlieferten Typus der Kirche nachgeahmt scheint, ist dieser Nachahmung zum Trotz ohne Würde, ohne allen höheren Adel. — Sodann sind vornehmlich die beiden Bilder von Joh. Riepenhausen hieher zu zählen, welche Scenen aus Raphael's Geschichte enthalten: No. 743 Raphael's Tod und No. 745 die Erscheinung. In beiden viel Sorgfalt, viel Ueberlegung, kunstreich studirter Faltenwurf u. s. w., und doch kein aus der Tiefe des Gemüthes hervorbrechender Zug, welcher den Beschauer zum Mitgefühl in Schmerz oder Begeisterung hinzureissen vermöchte. Das erste Bild stellt Raphael's Leiche auf dem Paradebette dar und umher eine Menge Künstler und Freunde des Verstorbenen, die sich bemühen, ihren Schmerz zu äussern, und unter denen der Riesengeist Michelangelo eine ziemlich dürftige Figur spielt. Das zweite ist Raphael, der wie im Traume vor der Staffelei sitzt, und vor oder vielmehr hinter ihm, in Wolken und Glorie, die sixtinische Madonna als Vision. Ich bezweifle, dass jemand, dem eine solche Erscheinung ward, dabei in so zierlicher Stellung gesessen habe. — Ausserdem ist von Riepenhausen noch ein Genrebild vorhanden: No. 744, Ankommende Fremde zu einem Madonnenfeste bei Albano, ein Bild, das einzelne gute und naive Züge enthält, — wie den Herrn Abbate auf seinem Maulthier, den Trommelschläger vor der Kirche, — darin im Uebrigen jedoch wiederum der Humor studirt erscheint und somit seine Wirkung verfehlt.

Leopold Robert: Heimkehrende Schnitter. No. 1434.

Dies Gemälde ist eine freie Wiederholung des berühmten Bildes von Robert, welches sich zu Neuilly, im Besitze des Königs der Franzosen, befindet. Der Künstler fertigte dieselbe im Auftrage des Grafen Raczyński, dessen so eben geordnete Gallerie alter und neuer Meisterwerke eine Zierde Berlin's bildet. Das Gemälde ist nicht gänzlich vollendet; Robert war noch in der letzten Ausführung begriffen, als er freiwillig — die Gründe der That sind im Dunkeln geblieben — den Faden seines Lebens zerriss. Man fand seinen Leichnam vor dem Bilde, dem einzigen Zeugen der furchtbaren That.

Robert's Gemälde haben stets Scenen des italienischen Volkslebens zu ihrem Gegenstande; er war der erste, welcher für Darstellungen der Art ein lebhaftes Interesse zu erwecken wusste. Viele Maler sind ihm auf dieser Bahn gefolgt, aber keiner hat es zu ähnlich bedeutenden Resultaten

gebracht; viele gaben, wie er, Abbildungen des italiänischen Lebens und italiänischer Sitte, aber keiner theilte mit ihm die Grösse und Milde des Geistes, den Adel und die Würde der Auffassung. Robert malte den gemeinen Italiener, in den unbedeutenden Zuständen, wie sie das Leben des Tages mit sich bringt; aber er erkannte die bedeutende Anlage des Volkes, er liess in den Zügen später, gesunkener Enkel die einstige Herrlichkeit und Macht ihrer Väter nachklingen. Robert stellte überhaupt in diesen Genrescenen etwas Andres dar, als was man mit dem Begriff des Genre bisher zu bezeichnen pflegte: er fasste den Menschen in Mitten seines alltäglichen Verkehres, in Mitten seines bedürfnissvollen Treibens auf, aber er gab ihm das Siegel der Schönheit, das Zeugniß seines göttlichen Ursprunges. Darum stehen uns seine Gestalten wie reinere Wesen gegenüber, darum spiegelt sich in ihnen das Entzücken und die Lust des Daseins, wird die Arbeit ihnen zum Fest, giebt der Schmerz ihnen den Ausdruck einer höheren Weihe.

Robert's Schnitter gehören zu seinen bedeutendsten Leistungen und werden, nach den Berichten französischer Zeitungen und kundiger Reisenden, nur noch von seinem „Abschiede der Fischer“ (welches Bild er nach der ersten Ausführung der Schnitter malte und welches sich zu Paris im Privatbesitz befindet) übertroffen. Die Composition ist durch Kupferstiche und Lithographien allgemein bekannt. Ein mit Büffeln bespannter Wagen, auf dem sich die Familie eines wohlhabenden Ackerbauers befindet, hält auf der Fläche der Campagna still; der Führer der Büffel lehnt vorn an der Deichsel des Wagens. Zur Linken kommen Mädchen mit Garben und einige junge Schnitter herbei, zur Rechten ein Paar Tänzer mit Sackpfeife und Sichel. Das Ganze schwimmt in dem röthlichen Lichte der untergehenden Sonne. Die Wiederholung des Bildes, welche wir auf der Ausstellung vor uns sehen, befolgt im Wesentlichen dieselbe Anordnung, doch sind im Einzelnen einige namhafte Veränderungen zu bemerken, wie z. B. der eine der Tänzer, welcher die Sichel gefasst hält, auf der ersten Darstellung das Haupt niedergebeugt, hier dasselbe in leichterem Schwunge und, wie es scheint, mehr zum Vortheil der Harmonie in den Bewegungen des Ganzen, zurückwirft. Als eine bedeutendere Verschiedenheit dürfte es anzuführen sein, dass hier ein gemeinsamer Farbenton über das ganze Gemälde gebreitet ist, während in jenem stärkere Gegensätze in der Färbung vorherrschen.

Das Bild gewährt den Eindruck kindlich frommer, patriarchalischer Verhältnisse; es ist das uralte heilige Band und Gesetz der Familie, das wir in demselben vorgeführt sehen. Der Erndtewagen, in der Mitte des Bildes und von vorn gesehen, ist der Thron, welcher die edelsten Häupter der Familie über die Andern emporhebt. Hier ruht ermüdet, auf der einen Seite, ein stiller ernster Greis; seine Anordnungen sind Befehle für die jüngeren. Hinter ihm steht sein Sohn, ein kräftiger Mann, bereit, diesen Befehlen nachzukommen. Auf der andern Seite lehnt dessen Weib, die Herrin des Hauses, und hält den Säugling im Arm; in dem reinen Ebenmaass ihrer Glieder, in der Fülle und Kraft ihrer Gesundheit ist sie den göttlichen Gestalten des griechischen Alterthums vergleichbar. Zu den Füßen dieser drei sieht man die beiden Büffel, welche, mit schweren Ketten angeschirrt, den Wagen ziehen; das furchtbar Gewaltige in ihren Körpern, das Dämonische ihres Blickes, was der Maler so meisterhaft dargestellt hat, erscheint als die Natur, in ihrer rohen Gewalt, die hier dem

Willen des Menschen zu fröhnen gezwungen ist. Ein Mann in braunem Mantel, den Hut ins Gesicht gedrückt, sitzt auf dem einen Büffel, in einer Hand den Stab mit dem Stachel, dem Instrument, welchem allein diese Bestien gehorsamen. Eine der schönsten Gestalten ist der junge Knecht, welcher vorn zwischen den Büffeln lehnt; dunkelglühenden Blickes schaut er träumerisch vor sich hin; er gemahnt an jene Geschichten des alten Testaments, wo die Jünglinge durch jahrelange Dienste in Haus und Feld um die Töchter des Herrn werben mussten. So bildet sich durch den Wagen und die ihm zugehörigen Leute ungezwungen und ungesucht, ein bedeutender Mittelpunkt des Ganzen. Die Tänzer, welche sich ihm auf der einen Seite anschliessen, und in behender Vergnüglichkeit für das Vergnügen der Herrschaft sorgen, geben Anlass, dass der Wagen in seinem Gange anhält, und dass ebenso auf der andern Seite die zur Familie gehörige Dienerschaft, Mädchen und Jünglinge, herbeigeeilt sind, das Schauspiel des Tanzes mitzugenüssen. In grosser, gesetzmässiger Gruppierung, verständlich für Sinn und Auge des Beschauers, ordnet sich das Gemälde, und wie in der Führung der Linien, im Ganzen und im Einzelnen, überall das lauterste Ebenmaass herrscht, so steht auch die Farbe durchweg in schönster Harmonie, und das rosige Licht des leise aufdämmernden Abends, in welches die Gestalten emportauchen, scheint sie auf eine wunderbare Weise zu verklären. —

Aurel Robert, Leopold's jüngerer Bruder und Schüler, ist uns ebenfalls schon seit mehreren Ausstellungen vortheilhaft bekannt; wir sahen von ihm besonders venezianische Architekturen mit Gruppen des dortigen Volkes. Solcher Art ist auch sein diesmaliges Gemälde, das bedeutendste der Art, welches er bisher geliefert: die Taufkapelle der St. Markuskirche in Venedig, No. 1433. Was zunächst den architektonischen Theil des Bildes betrifft, so war derselbe in seiner bunten Mannigfaltigkeit schwer zu fassen; doch ist die Aufgabe mit grossem Glück gelöst. Wir sehen die ganze Eigenthümlichkeit jener Kapelle vor uns, die seltsamen Säulen, die byzantinischen Mosaiken auf glänzendem goldnem Grunde, die alten Reliefs über dem Altar, zur Rechten das Grabmal des Dogen Andrea Dandolo und den uralten, aus Alexandria herstammenden Bischofstuhl, in der Mitte das grosse Taufbecken mit den Bronzen aus Sansovino's Schule und mit der Johannis-Statue von Francesco Segalla, — und doch steht Alles, durch wohlberechnete Wirkung in Licht und Luft, in trefflichster Harmonie. Zugleich wird der Reiz des Gemäldes durch die reiche Staffage, welche die feierliche Handlung einer Taufe und zuschauendes Volk darstellt, wesentlich gehoben. Hier ist nicht blos der äussere Zusehnitt und das Arrangement des venezianischen Kostüms mit Treue und Sorglichkeit wiedergegeben; diese Leute sind in voller Existenz und Eigenthümlichkeit gegenwärtig und ordnen sich, der Lokalität gemäss, in schönen, wohlverstandenen Gruppen. Aurel Robert hat in seinen Gestalten nicht die Hoheit und die Idealität seines Bruders; aber er zeichnet sich durch energische Darstellung und kräftige charaktervolle Auffassung jedenfalls auf das Vortheilhafteste unter den Malern, welche italienische Volkscenen vorführen, aus.

Es ist ein übles Ding, über eine Kunst-Ausstellung zu referiren, die fortwährend im Werden begriffen ist. Man möchte die Betrachtung des

Einzelnen nach allgemeinen Gesichtspunkten ordnen; aber der Mangel bald dieses, bald jenes angekündigten Werkes erschwert die Aufstellung der letzteren, und man läuft Gefahr, von dem Einzelnen ausgehend einseitig zu urtheilen. Erst jetzt, da uns nur noch ein Paar Wochen zur Bilderschau übrig sind, sehen wir den grösseren Theil des Wichtigsten zusammen; aber es wird jetzt wiederum schwer halten, den grossen Reichtum der Gegenstände, der alle früheren Ausstellungen Berlins in so grossem Maasse übertrifft, der Kürze nach zusammenzufassen.

Von den Gemälden der Düsseldorfer Schule fehlt, wie es scheint, nicht viel Bedeutendes mehr. Namentlich haben die grösseren Künstler dieser Schule jetzt ihre langerwarteten Hauptwerke eingesandt. Lessing, Mücke, Hübner u. a. m. werden durch Gemälde repräsentirt, welche die Aufmerksamkeit und das Nachdenken des Beschauers in hohem Grade erwecken; auch Schadow's grosses Altargemälde (No. 782) ist aufgestellt, und es ist billig, mit dem Meisterwerke des Meisters die folgenden Betrachtungen zu beginnen. Das Bild ist, wie der Katalog besagt, für die Pfarrkirche in Dülmen, als eine Stiftung des rheinisch-westphälischen Kunstvereins, bestimmt, somit wieder eins jener hochachtbaren Zeugnisse, in welchen dieser Verein allen übrigen deutschen Kunstvereinen mit dem Zwecke voranleuchtet: der Kunst unsrer Zeit eine monumentale Bedeutung zu geben, diejenige Bedeutung, durch welche die Kunst vor drei Jahrhunderten zu dem Gipfelpunkte höchster Blüthe emporgeführt ward und ohne welche sie, trotz aller Talente und Gönnerschaften, nie eine ähnliche Blüthe erreichen wird. — Doch ich habe von Schadow's Bilde zu sprechen und nicht von deutschen Kunstvereinen; — indess muss ich mich auch hiebei auf das eben Gesagte beziehen. Das Bild entspricht seinem Zwecke: es hat einen monumentalen Charakter, hierin besteht seine Grösse vor vielen andern, im Detail vielleicht bedeutenderen Leistungen. Das Bild ist für eine bestimmte Stätte, für den Ort heiligster, innerlichster Erbauung gefertigt, und es ist nicht blos im Allgemeinen der Würde eines christlichen Hochaltars angemessen, — es hat in sich diejenige Erhabenheit, welche dem feierlichsten Orte der Kirche erst seine eigentliche Würde zu verleihen im Stande ist. Es hat, bei dem Bestreben nach innerlicher Durchdringung und Belebung, doch zugleich in der Composition des Ganzen, in der Stellung und Geberde der einzelnen Personen, dasjenige symbolische Element, die leidenschaftslose Hoheit, die erhabene Milde, welche den Sinn, Gedanken und Gemüth des Beschauers zu reinigen und zu beruhigen vermögen. Das Bild ist von grossen Dimensionen. In der Mitte der Stamm des Kreuzes, an dessen Fusse Maria sitzt, indem sie den Leichnam des Erlösers in ihrem Schoosse hält. Zu ihren Seiten stehen zwei jugendliche Engel, mit feierlichen, reichgeschmückten Chorgewanden angethan, der eine die Lanze und die Nägel, der andere Ruthe und Dornenkrone haltend. Diese beiden Engelgestalten sind es vornehmlich, welche dem Bilde seine eigenthümliche Grossartigkeit verleihen. Ruhig, wie die Diener oder wie die Wächter des heiligen Amtes, stehen sie da; die einfach edlen Linien, in denen ihre festliche Kleidung niederfließt, geben ihnen das Gepräge einer tiefen Stille der Seele; in wehmüthige Gedanken träumerisch verloren, aber ohne irdische Bangigkeit und Verzagen, blicken ihre holden Gesichter über den Beschauer hinaus. Das heilige Amt, dem sie zur Seite stehen, ist das Versöhnungsoffer, welches nunmehr vollbracht ist. Maria, die irdische Mutter des Geopferten, ist eine würdige, bedeutende Gestalt, nicht in dem

Liebreize der Jugend, aber auch in den Zügen eines mehr vorgerückten Alters noch an die Gebenedeite unter den Weibern erinnernd, — nicht gebrochen unter der Last des unendlichen Schmerzes, vielmehr denselben zu tragen und zu begreifen fähig, aber ohne zugleich die Bitterkeit desselben irgend zu verleugnen. Sie scheint zugleich auf jene hochalterthümliche Symbolik zu deuten, welche in ihr, bei der Darstellung dieses Momentes, das heilige Wesen der Kirche repräsentirt findet. — Das Gemälde hat, wie es die Vorzeit bei Altarbildern nicht ohne guten Grund forderte, ein Untersatzbild (Predella): zwei Kinderengel, eine Pergamentrolle entfaltend, auf welcher ein biblischer Spruch zur Bezeichnung des Gedankens, der dem Ganzen zu Grunde liegt, in schöner gothischer Schrift geschrieben ist.

Zweierlei jedoch dürfte zu rügen sein. Zuerst in der Composition die Leere des obern Raumes, die durch den breiten, schweren Stamm des Kreuzes und durch die nicht ganz glücklich gebildete gothische Füllung des Rahmens nicht eben aufgehoben wird. Sodann ein Mangel an Kraft in der Ausführung der Gestalten; sie treten dem äussern Sinne nicht mit derjenigen überzeugenden und unausweichlichen Gewalt entgegen, in welcher einmal das Werk der Kunst, die den geistigen Inhalt in sinnlicher Form ausspricht, wirken muss. Namentlich fehlt diese Kraft der Darstellung dem Leichnam des Erlösers, bei dem natürlich, wie bei jeder Darstellung nackter Körper, das sinnliche Element zunächst vorwiegt. Doch macht der symbolische Charakter, in welchem das Ganze gehalten ist, diese Mängel minder bemerklich, während sie bei dem andern historischen Gemälde Schadow's, No. 781, ungleich mehr empfunden wurden. Denn in diesem, Christi Gang mit den Jüngern nach Emaus — ist das symbolische Element dem der besondern Handlung untergeordnet, zieht die geringere Dimension des Ganzen die Augen des Beschauers näher an sich und geht man demnach von wesentlich verschiedenen Ansprüchen und Voraussetzungen aus. — Ausserdem sind von Schadow noch zwei Studienköpfe zu jenen beiden Engeln des grossen Altarblattes vorhanden (1567, 68), in denen sich bei ähnlich sanfter und zarter Ausführung zugleich das heiterste und anmuthvollste Leben ausspricht; es sind zwei Köpfe von äusserst liebenswürdigem Charakter, mit dem Ausdruck schöner, kindlicher Unschuld, womit zugleich die Andeutung desselben reichen Costümes, welches jene Engel tragen, wohl übereinstimmt.

Ein zweites, sehr vorzügliches Gemälde religiösen Inhalts, welches uns die Düsseldorfer Schule geliefert hat, ist die „Bestattung der heiligen Katharina durch Engel von H. Mücke“ (624). Es ist ein äusserst rührender Zug der Legende, dem zufolge der Leichnam der Heiligen, nach den mannigfachen Martern, denen ihr irdisches Dasein erlegen ist, von Engelhänden der traurigen Stätte ihrer Leiden entführt und nach einem fernen Berge, dahin der Grimm der Widersacher nicht zu folgen vermag, zur Bestattung hinüber getragen wird. Verschiedene unter den älteren Meistern haben bereits das tief Poetische dieser Legende zur Darstellung benutzt; namentlich ist ein Freskobild von Bernardino Luini (in der Brera zu Mailand) anzuführen. Luini stellt die Gruppe der Engel dar, wie sie bereits über der Spitze des Berges schweben und den Leichnam in einen Sarcophag niederzulassen im Begriff sind. Der Moment, welchen Mücke vorführt, ist etwas verschieden und, wie es uns dünkt, noch glücklicher gewählt. Es ist ein stiller ruhiger Zug von vier anmuthvollen

Engeln, deren vorderster das Schwert, das Zeugniss des Martyrthumes, trägt und auf deren Armen der Leichnam der Heiligen ruht. Tief unter ihnen breiten sich die Hügel der Erde und das weite blaue Meer in grossartiger, feierlicher Ruhe. Es liegt in dieser Composition etwas wunderbar Heiliges und Verklärtes; der Körper der Katharina ist todt, ihr zurückgesunkenes Antlitz bleich und schmerzerfüllt, und doch so voll Frieden, voll von jener tiefen Ruhe, welche das Ende des Gerechten begleitet. In den Gestalten der Engel, die wiederum mit einer Art von Chorgewanden angethan und somit ebenfalls als Diener einer heiligen Handlung bezeichnet sind, in der Haltung ihrer Körper, in den einfachen, aber grossartig bewegten Linien ihrer Gewandung drückt sich der Moment des Vorüberschwebens auf eine vortreffliche Weise aus. Die Malerei ist ungemein einfach, ohne das, was man Effekt nennt, aber man möchte bei der Ruhe, die in der ganzen Composition liegt, hier auch kaum eine andre Behandlung wünschen. Das Ganze hat wieder, wenn ich mich so ausdrücken darf, einen symbolischen Charakter; es verkörpert, unter den Formen einer besondern Begebenheit, Gedanken und Gefühle, welche eine allgemeinere Beziehung haben, und von denen jeder Einzelne sich persönlich berührt findet; nicht eine Apotheose geliebter Todten, wohl aber den Frieden und die Ruhe, darin sie nach den Bekümmernissen der Erde eingehen und die wir Hinterbliebenen in unbewusstem Gefühle nur zu ahnen vermögen, stellt es in ergreifender Weise dar. Es gehört der katholischen Mythe an, aber es ist allen Zeiten und Glaubensmeinungen gerecht; und wie es dem rührenden Bilde der Ilias, wo Schlaf und Tod den Leichnam des Sarpedon aus dem Gewühle des Kampfes in seine Heimat führen (in Flaxmann's Umrissen zu Homer meisterhaft dargestellt) ziemlich nahe entspricht, so ist es nicht minder auch als Eigenthum der heutigen Zeit in Anspruch zu nehmen.

Von J. B. Hübner sehen wir ein grösseres, für die St. Andreaskirche in Düsseldorf bestimmtes Altargemälde ausgestellt: Christus an den Stamm der Säule gebunden (No. 387). Auch dies Bild tritt uns im Wesentlichen als ein symbolisches entgegen. Es war nicht die Absicht, eine besondere Scene aus Christi Leben historisch zu entwickeln, vielmehr die Bedeutung, welche dieser Moment für die versammelte Gemeinde hat, herauszustellen. Es ist der Erlöser, in seiner Schmach und Erniedrigung, die er, um die Sünden des menschlichen Geschlechtes zu büssen, trägt. Seiner Herrlichkeit und Würde entäussert, halbnackt, dem Missethäter gleich gefesselt, wendet er sein Antlitz zu dem Beschauer hinaus, um dessentwillen er der Pein verfallen ist. Er steht allein, in demuthsvoller Duldung, herberer Leiden gewärtig. Der Gedanke des Bildes hat eine eigne Grossartigkeit und die räumliche Gesamtanordnung ist diesem Gedanken wohl angemessen; aber die Ausführung steht mit demselben in einzelnen Theilen in Widerspruch und schwächt die Einwirkung des Bildes auf das Gefühl des Beschauers. Zwar hat der Kopf jene würdigen Formen, welche dem uralten Ideal des Christuskopfes angehören, auch scheint die Zeichnung der Figur frei von anatomischen Fehlern; aber die Haltung ist kümmerlich, ist der göttlichen Kraft dessen, welcher die Sünden der Welt trägt, nicht angemessen. Gerade in diesem Momente der tiefsten Erniedrigung müsste die Hoheit des Erlösers durchleuchten, müsste die Gewalt dessen, der den Tod besiegt, dem Beschauer gegenübertreten, — aber diese schwächlich eingesunkene Brust, diese dem Modell entnommenen Formen

des Körpers, dieser schlaff herabgesunkene, weibartige Mantel sagen nichts hievon, und auch den Zügen des Gesichtes fehlt es am Ausdrucke der Kraft. Dazu kommt noch ein dumpfes Colorit, das über das Ganze ausgegossen ist und das Traurige des Eindruckes nur erhöht. — Wir bemerken leider noch in vielen Bildern der Düsseldorfer Schule, welche die diesjährige Ausstellung uns vorführt, einen ähnlichen Mangel an Kraft und innerlich überzeugender Darstellung.

Weniger zunächst bei dem grösseren Bilde von J. P. Götting (No. 239), „Marias Abschied von der Leiche Christi“, halbe Figuren. Maria hält den Leichnam in ihren Armen, indem sie ihn mit tiefster Wehmuth zum letzten Male betrachtet. Maria, die gramvolle Mutter, ist mit schönstem innerlichstem Gefühle dargestellt, und ihr Kopf, ihre Gebärde, Arm, Hand, auch die Gewandung vortrefflich durchgeführt; der Leichnam jedoch, besonders dessen Kopf, ist wiederum wenig genügend. Zu bedauern ist auch, dass die Composition dieses Bildes nicht gut im Raume angeordnet ist, dass die Figuren wie das Fragment eines grösseren Gemäldes erscheinen. — Die Skizze einer Grablegung von Götting (No. 240) ist dagegen trefflich gruppirt; aber hier fehlt alles Leben der äusseren Handlung, und das Ganze erscheint demnach ohne Wirkung.

Von E. Deger, dessen anmuthvolle Gemälde allen Beschauern unsrer Ausstellungen in werthester Erinnerung sind, ist diesmal ein Bild eingesandt, welches den früheren in dem Liebreize der Auffassung und Innigkeit der Empfindung auf keine Weise nachsteht: „Maria betet das Jesuskindlein an“ (No. 152). Das Kind, auf weichem Moose gebettet, liegt in holdem Schlummer da; es ist ein Kopf von wundersamer Reinheit und kindlichem Adel, so, wie wir das Wesen des künftigen Erlösers gern in den Formen noch unentwickelter Jugend angedeutet sehen mögen; die Haltung des Körpers ist einfach, ungezwungen und von grosser Schönheit. Maria ruht anbetend vor ihm auf den Knien, und betrachtet vornübergebeugt das heilige Kind mit tiefem Sinnen; die Demuth der Jungfrau, die Seligkeit des hohen Berufes und ein sehr ernstes Nachdenken über die Geschicke der Zukunft sprechen sich in den Zügen ihres Gesichtes auf eine rührende Weise aus. Ihre Gestalt ist in würdigen ruhigen Linien gezeichnet. Die Ausführung ist äusserst liebevoll, auch in den Nebendingen, ohne diese doch mehr, als es die Bedingnisse eines historischen Bildes erlauben, hervorzuheben; namentlich die Landschaft, in welche man hinausblickt, ist vortrefflich im historischen Charakter gehalten. Aber die Ausführung ist allzuzart; bei aller Tiefe der Empfindung fehlt diesen Gestalten wiederum jene körperliche Kraft, ohne welche wir nicht an ihre Existenz zu glauben vermögen. Die Kunst hat einmal ihr sinnliches Element; ist diesem nicht Genüge gethan, so büsst sie die Hälfte ihrer Wirkung ein. Möge Deger, dessen treffliches Talent zu den bedeutendsten Leistungen berufen ist, die gefährliche Bahn erkennen, welche er eingeschlagen hat!

Ein Bild, welches wiederum wohl geeignet ist, das Interesse des Beschauers zu erwecken, ist „der Tod Mose“ von Mengelberg (No. 598). Der grosse Befreier des jüdischen Volkes ist an das Ziel seiner mühevollen Wanderung gelangt; von der Zinne des Berges blickt er auf das gelobte Land hinab, welches im Schimmer der Abendsonne sich in die Ferne hinbreitet. Er ist in die Kniee gesunken, er breitet die Arme in Sehnsucht und hoher Freude aus und sinkt sterbend zurück; Engel stehen zu seinen Seiten, die seine hinbrechende Gestalt empfangen. Die Intentionen des Ganzen sind

trefflich gefühlt, die Gesamtwirkung, besonders in der Farbe, ist nicht ohne Kraft; nur die Gruppierung dürfte, wie es scheint, bedeutender geordnet sein. Ueber die Ausführung näher zu urtheilen, verhinderte die nicht sonderlich günstige Stelle, die dem Bilde angewiesen ist.

Von A. G. Lasinsky d. j. ist ein Gemälde von kleineren Dimensionen vorhanden, welches viel zu versprechen scheint: „Petri Befreiung aus dem Kerker“ (No. 357). Die Wächter des Kerkers, umher in verschiedenen Stellungen eingeschlafen, und Petrus an der Hand des Engels, von welchem das Licht ausgeht, zwischen ihnen hindurchgeführt. Das Bild zeigt im Einzelnen eine treffliche, sichere Ausführung, vornehmlich in einigen Figuren der Krieger. Die Lichtwirkung ist wohl gelungen, und der still fortschreitende Gang des Engels (besonders in der ebenfalls ausgestellten Farbenskizze des Bildes) sehr wahr und gut gedacht. Schade, dass im Ausdrucke dieses Engels wieder dieselbe Schwächlichkeit wahrgenommen wird, welche man heutiges Tages für höhere Beseelung auszugeben beliebt. — Ausserdem befinden sich von Lasinsky noch ein Paar kleine, wohlgezeichnete Apostelfiguren auf der Ausstellung.

Von Ehrhardt haben wir zwei Bilder, die wir auch als Zeugnisse eines guten Talentes ansehen dürfen. Das grössere (No. 178) stellt „die Töchter Jephthas“ dar, welche, dem Opfertode geweiht, in's Gebirge gegangen ist, um mit ihren Gespielinnen ihren frühen Tod zu beweinen. Es sind gefällige, hübsch gruppirte Gestalten auf dem Bilde und in schönem Colorit; aber wir vermissen wieder die kräftige Durchdringung der Aufgabe. Dies unschuldige und unerfahrene Kind klagt wahrlich nicht darum, dass sie sterben soll, ohne dem Vaterlande ihren Zoll dargebracht, ohne eine blühende, der Väter würdige Nachkommenschaft hinterlassen zu haben; und ihre Jungfrauen wissen eben so wenig von dem, was die Geschichte der Bibel erzählt. Anziehender ist Ehrhardt's kleineres Gemälde: „Christus, Maria und Martha“ (No. 179). Es ist vorzüglich gruppirt, und wie wir in der Gestalt, besonders im Kopfe des Herrn, schon eine Ahnung höherer Kraft gewahren, so ist auch in der Gestalt der Maria ihr eigenthümlicher Charakter, wenigstens in den allgemeinen Zügen, wohl angedeutet. — Denselben Gegenstand behandelt ein grösseres Gemälde von A. Zimmermann (1037), doch mit geringerem Glück. Ein Gruppenverhältniss zwischen den Figuren fehlt. Christus ist unbedeutend, Maria ein artiges Modepüppchen und nur Martha eine frische kräftige Brünnette, auf der das Auge des Beschauers mit Wohlgefallen verweilt. Die kräftige Färbung dieser Figur bildet einen erfreulichen Contrast zu dem schwächlichen Colorit, welches man leider bei so manchen Gemälden der Düsseldorfer Schule bemerkt. — Ein grosses Gemälde von Clasen (127) „die ersten Christen“, die in einer Höhle mit Lesen der heiligen Schrift und erbaulichen Gesprächen versammelt sind, ist im Ganzen ohne innerliches Leben; doch sind darin ein Paar Köpfe von zartem gemüthlichem Ausdrücke (den alten Meistern der umbrischen Schule ähnlich) zu bemerken. — „Jakob und Rahel“ von C. Duncker (170) ist ein Bild von guter, anmuthiger Composition, leider jedoch ohne belebende Ausführung. Die andern Compositionen dieses Künstlers sind minder anziehend.

Diesen Gemälden biblischen Inhalts schliesst sich zunächst das kleinere Bild von E. Bendemann (No. 58) an, dessen grosse Darstellung des Jeremias bereits in diesen Blättern besprochen ist. Es stellt „eine Erndte“ dar, und zwar in den Verhältnissen jenes patriarchalischen Lebens, welches

uns in den ersten Büchern der heiligen Schrift in so gemüthvoller Weise berührt. Es ist ein Bild von geringer Höhe und verhältnissmässig beträchtlicher Breiten-Ausdehnung, in der Art eines Frieses, und die Composition ebenfalls mehr im Charakter eines Frieses gehalten. In der Mitte ein Baum, unter dessen Schattendach der Herr des Feldes steht, indem er in ruhiger Würde, mit dankergebener Geberde über den gereiften Segen hinausblickt; um ihn her Frauen, Mädchen und Knaben, zum Theil in kindlichem Spiele, zum Theil mit Austheilung der Speisen für die Feldarbeiter beschäftigt. Zur Rechten hin ein hochwallendes sonniges Kornfeld, vor und in welchem man verschiedene Arbeiter sieht, die das Korn schneiden, Sicheln wetzen oder Garben binden; zur Linken ebenfalls noch ein Theil des Feldes, eine Quelle, dann ein grüner Hang, auf dem Hirten mit ihren Heerden ruhen. Fernere Bergzüge und Aussicht in die Weite beschliessen den Hintergrund des Bildes, über welchem ein heitrer wolkenloser Himmel ruht. Was uns an dem Bilde zunächst anzieht, ist dieselbe Eigenschaft, die allen glücklichen Leistungen des jungen Meisters ihren eigenthümlich hohen Werth verleiht; es ist jene sittliche Grazie, jene anmuthvolle Reinheit und Naivetät, welche uns kaum anders begegnen, als in den schönen Leistungen der Kunst, die dem Anfange des sechzehnten Jahrhunderts angehören. Auch in der Landschaft, die einen bedeutenden Theil der Composition einnimmt, tritt uns ein ähnliches Element sittlicher Reinheit und Lauterkeit entgegen. Das Bild concentrirt sich nicht in einer durchgeführten-Handlung, es hat kein durchgeführtes gegenseitiges Verhältniss der Personen, keine sonderlich wirksame Gruppierung und würde somit wenigstens nicht für die Ausführung in grösserem Maassstabe geeignet sein. Bei den kleineren Dimensionen, bei dem, wie gesagt: friesartigen Charakter des Ganzen verschwinden jedoch diese strengeren Anforderungen und das Auge des Beschauers wird von dem harmonischen Wohlklang dieser Gestalten in erfreulichster Weise berührt. Die gediegene männliche Ausführung, mit welcher Bendemann's Bilder in's Leben treten, ist zu bekannt, als dass darüber noch sonderlich zu sprechen wäre.

Dem Geiste, der Behandlungsweise nach, ist dem genannten Bendemannschen Bilde ein Gemälde von A. Rethel verwandt, No. 735: „Bonifacius lässt aus der gefällten Wodans-Eiche eine christliche Kapelle bauen.“ In der Mitte steht Bonifacius, im bischöflichen Gewande, indem er mit der Spitze seines Stabes den Grundriss der Kapelle in den Sand zeichnet; vor ihm einige neugierig zuschauende Deutsche, auf der andern Seite die Begleiter des Bischofes, die zum grösseren Theile mit Zimmerarbeit beschäftigt sind. In der Ferne sieht man versammeltes Volk und die Aufrichtung der ersten Pfähle zum Bau der Kapelle. Dem Bilde liegt zwar eine gemeinsame Handlung, eine besondre Begebenheit zum Grunde, doch ist dieselbe wiederum nicht in dem Maasse concentrirt, dass sich das Interesse auf einen bestimmten Mittelpunkt hinleitete; ja, an der Stelle, wo eine lebendige Action dargestellt ist, bei der Zurichtung des Baumstammes durch die Gefährten des Heidenbekehrers, sind die Leute nicht eben bequem gruppirt, und man ist nicht sicher, dass sie sich bei energischer Bewegung nicht mannigfach verletzen würden. Dagegen ist Alles, was das Einzelleben der dargestellten Figuren anbetrifft, Naivetät und Würde in Stellung und Geberde, charaktervolle Behandlung der Köpfe, reine, gemüthvolle Stimmung, vortrefflich und wenigstens ein sehr schätzenswerthes Talent bekundend. Das Ganze nähert sich dem Genre, aber die kleine Dimension des Bildes

steht hiemit in gutem Verhältniss; die malerische Wirkung ist harmonisch, die Ausführung solid und tüchtig.

Eine der grossartigsten Leistungen unsrer diesjährigen Ausstellung ist Lessing's „Hussitenpredigt“ (No. 554). Es ist das zweite historische Oelgemälde von bedeutenden Dimensionen, mit welchem dieser Künstler hervortritt. Wir sehen auf demselben eine Schaar böhmischen Volkes dargestellt, welches aus dumpfer Sklaverei erwachend, von fanatischem Eifer für Freiheit des Glaubens und Freiheit des Handelns erfüllt ist. Die rauchenden Ruinen im Hintergrunde, die wir für ein herrschaftliches Schloss oder vielleicht richtiger für ein mächtiges Kloster halten dürfen, die Mordwaffen in den Händen der Versammelten, der furchtbare Grimm und Trotz ihrer Blicke lehrt uns die Weise, in welcher sie den Freiheitskampf führen. Einer von ihnen steht hervorragend über den Uebrigen auf einem Vorsprung des Felsbodens da; über ihn ist der Geist der Predigt gekommen, und flammende, zündende Worte sind es, die er zu seiner Umgebung spricht. Er trägt ein weisses slavisches Wollgewand, unter dem das Panzerhemde und zur Seite das Schwert sichtbar werden; durch den geschlitzten Aermel streckt er den nervigen rechten Arm hervor und erhebt mit der Hand einen reichgeschmückten Abendmahlskelch, der vielleicht den stolzen Schätzen des Klosters entnommen ist; es ist der Kelch der Befreiung von den Vorrechten des Priesterstandes, dessen allem Volk der Erde gemeinsame Gnaden er in begeisterter Rede verkündet. Der dunkelglühende Blick, den er auf den Beschauer heftet, lässt den überschwellenden Strom seiner Worte verstehen; wir vernehmen die Klänge der Freiheit, vermischt mit wilden apokalyptischen Bildern, wir hören es, dass der Tag des Gerichtes gekommen ist und dass der Herr seine Engel ausgesandt hat, die sieben Schalen seines Zornes auf die Erde auszugiessen, die Stolzen und Mächtigen zu Boden zu treten; wir fühlen uns von der dämonischen Macht seiner Begeisterung ergriffen und die Schauer des Wahnsinnes über uns hinstreifen. Derselbe Eindruck zeigt sich in den Schaaren, die zu beiden Seiten des Predigers stehen, mannigfach nach den verschiedenen Individualitäten abgestuft. Hier ist es ein edler Jüngling, der sich in freudiger Inbrunst den Worten des Propheten hingiebt, dort ein Greis, dem jetzt endlich die lange Ahnung seines dumpfen Lebens emporstrahlt und der sich mit ausgestreckten Armen dem neuen Lichte zuwendet; hier kniet einer, der die Worte des Predigers nachdenkend in sein Inneres verarbeitet und sich zur kühnsten Todesverachtung stählt; dort lehnt ein Bauer, den zackigen Morgenstern über dem Arme, an dem Stamm einer Eiche in furchtbarer, gewitterdräuender Ruhe, bereit, das Amt des Rachegesandten ohne Säumen zu vollziehen; hier ist ein Weib, hoch und stolz wie die früheren Töchter des Landes, die das böhmische Amazonenreich gründeten, und neben ihr ein Knabe, hold, unschuldig und fromm, und doch bereits in seinen Zügen eine Ahnung desselben ingrimmigen Trotzes, von dem die Männer ergriffen sind, — es ist nicht möglich, in kurzer Beschreibung diese Menge verschiedenartiger Charaktere und Individualitäten, in denen allen derselbe Eifer flammt und glüht, und welche sämmtlich das unverkennbarste Gepräge der böhmischen National-Physiognomie tragen, zu bezeichnen. Und dabei ist Alles, wie wir es nur von Lessing erwarten dürfen, in vollkommenster Existenz gegenwärtig, Alles, — Ausdruck, Geberde, Zusammenordnung, — in vollkommenster Freiheit entwickelt, mit der meisterhaftesten Technik dargestellt. — Lessing gehört ganz der neueren Zeit an, und seine gewal-

tige Kunst ist nur nach ihrem eignen Maasse zu messen. Suchen wir verwandte Geister, so dürfen wir ihn nur neben Männer wie etwa Lord Byron oder Beethoven stellen. Er schaltet frei in seinem Gebiete und frei über die Empfindungen des Beschauers; widerstandlos stehen wir seinen Gemälden gegenüber, er zieht uns hinein in die elegische Trauer, die seine Landschaften erfüllt, er reisst uns in den gährenden Strom seiner Leidenschaft, er vernichtet uns in unsrer Selbständigkeit, — und wir müssen seine Herrschaft anerkennen.

Ein erfreuliches Bild historischen Inhalts ist das Gemälde von H. Plüddemann, No. 675: „Columbus erblickt die neue Welt.“ Es ist ein figurenreiches Gemälde von verhältnissmässig nicht bedeutenden Dimensionen. Wir sehen das Verdeck des Schiffes vor uns, in der Mitte, an den Hauptmast gelehnt und etwas erhöht, Columbus, um ihn her die Schiffsmannschaft in mannigfach aufgeregter Bewegung. Einige der Rädelsführer, welche die lange Dauer der ungewissen Fahrt zur Rebellion gegen den grossen Mann getrieben hat, sind ihm in bitterer Selbstanklage zu Füssen gestürzt, Andre umarmen sich im höchsten Jubel, Andre suchen erhöhte Stellen und weisen freudig in die Ferne hinaus. Columbus steht still unter ihnen, die endliche Erfüllung seiner Hoffnungen, seines Lebenszweckes regt ihn nicht leidenschaftlich auf, im stummen Dankgebete wendet er den Blick nach oben. Dieser schöne Gedanke des Künstlers ist um so rührender, als das Gebet aus einer strengen, scharfgezeichneten Physiognomie hervorbricht, welche das Gepräge eines eben so tiefen Denkers wie thatkräftigen Mannes trägt und über welche die Zeit schon ihre Furchen gegraben hat. Und wie in dieser Gestalt, so spricht sich in allen übrigen die reinste Wahrheit der Empfindung, die entschiedenste Individualisirung aus, welche es leicht vergessen lassen, dass die Gruppierung minder zerstreut, die Hauptfigur durch bedeutendere Lichtwirkung mehr hervorgehoben und das Detail des spanischen Kostüms mit grösserer Freiheit behandelt sein könnte. Dies sind Umstände, die der Künstler bei folgenden Leistungen mit leichter Mühe wird überwinden können; jene innerliche Kräftigkeit lässt Grosses von ihm erwarten und ist um so mehr anzuerkennen, als dieselbe heutiges Tages (wie schon mehrfach angedeutet) nicht allzu häufig gefunden wird.

Dies ist wiederum der Fall bei einem sonst wohl gearbeiteten Bilde von H. Stilke „Johanna d'Arc“ (No. 947). Die kriegerische Jungfrau, halbe Figur, steht in voller Rüstung betend vor dem Altar einer Kirche. Der Untersatz des spitzbogigen Rahmens besteht aus drei kleinen, auf Goldgrund getuschten Bildern, welche die Weihe der Jungfrau zum Kampf, eine Scene des Krieges, in der sie als Siegerin über die Feinde erscheint, und ihr Ende auf dem Scheiterhaufen darstellen. Letztere sind vortrefflich componirt und von schöner, edler Zeichnung; dem Hauptbilde jedoch fehlt es, bei sehr sorglicher Ausführung, an energischer Durchdringung der Aufgabe: dies Antlitz gehört nicht jener Heldin an, unter deren Schwerte die Tapfersten des feindlichen Heeres erlagen. — Ein zweites grösseres Bild von Stilke (No. 948) stellt „Ludolph, Herzog von Schwaben, welcher nach dem Aufruhr gegen seinen Vater, Otto den Grossen, im Büsserkleide um Vergebung fleht“, dar. Es ist ein waldiges Terrain, auf welchem der Kaiser mit seinem Jagdfolge herabgeschritten kommt; ihm entgegen hat sich der Sohn auf die Kniee geworfen und wird vom Vater mit Milde aufgenommen. Die Ausführung des Bildes ist ebenfalls sorglich und wohl zu rüh-

men; aber es fehlt diejenige Unmittelbarkeit der Auffassung, welche das Interesse des Beschauers in höherem Maasse fesselt. — Ausserdem sind von Stille noch zwei Bilder kleinerer Dimensionen vorhanden, unter denen vornehmlich das eine: „Syrische Christen verlassen, von den Türken gedrängt, das gelobte Land“ (949), rühmlichst zu erwähnen ist. Es ist ein Meeresstrand, in der Ferne eine brennende Stadt, im Vordergrund, der rettenden Kähne harrend, welche ein Jüngling herbeiwinkt, eine trefflich componirte Gruppe, unter der besonders die Hauptfigur, das schöne stolze Weib mit dem Säugling an der Brust, sehr anziehend ist. Diese Composition dürfte, bei der Ausführung in grossen Dimensionen, ein ausgezeichnetes Werk erwarten lassen.

Eine namhafte Anzahl von Bildern der Düsseldorfer Schule bewegt sich, wie früher, in dem sogenannten romantischen Genre, grösseren Theils den Stoff der Darstellung aus Gedichten entlehnend. „Frithiof und Ingeborg“ von W. Volkhart (992) ist ein ansprechendes Bild; es sind zwei edle Kinder, in freundlichem Beisammensein, und in schlichter Wahrheit ausgeführt. — Kretzschmer's „Aschenbrödel“ (513) erfreut ebenfalls durch die Tüchtigkeit der Ausführung sowohl in der zierlich nachdenkenden Hauptfigur, als in den mannigfachen Nebendingen, welche dem Küchenregiment der Kleinen angehören; sehr artig ist es, wie den Täubchen, welche die Erbsen auslesen, sich durch's geöffnete Fenster herein allerhand buntbefiederte Gäste zugesellen. Der „Burghof“ desselben Künstlers führt uns eine freundliche Scene vor, welche mit guter Charakteristik durchgeführt ist: ein hübsches Mädchen, auf der Thürtreppe sitzend und mit weiblicher Arbeit beschäftigt; ein rüstiger Edelknappe, der ihr zur Laute schöne Dinge vorsagt, und dabei ein alter Diener, der die Waffen des Herrn putzt und insgeheim seine launigen Glossen über das zärtliche Paar macht. Schade, dass es dem kräftig gemalten Bilde an einer mehr durchgreifenden Haltung fehlt. — Die Bilder von Grashoff, eine Scene aus dem Cid (245) und eine andre nach einem Stolberg'schen Gedichte (246) entbehren noch desjenigen lebendigen Reizes, welcher den Beschauer verweilen macht. — Die „Nonne“ von Hoyoll (386), die aus dem Kreuzgange des Klosters auf eine blühende Landschaft hinausblickt, zeigt eine edle Gestalt, der die Phantasie des Beschauers gern eine zartbewegte Stimmung der Seele zuertheilt. — Die „Scene aus Faust: Gretchen mit Lieschen am Brunnen“ von J. Jacob (414) bekundet, in sinniger Auffassung des Gegenstandes, ein erfreuliches Talent und scheint Tüchtiges für die Zukunft zu versprechen. — Ebenso „der Goldschmied und seine Lehrlinge“ von H. Schmitz (830), halbe Figuren, am Tisch mit kunstreicher Arbeit beschäftigt, durch lebenvolle Köpfe angenehm. — „Des Goldschmieds Töchterlein“ von L. Blanc (75), nach Uhland's Gedicht, ganze Figur, den Ring an den Finger steckend, ein Bild von nicht unbedeutender Dimension, zeigt ein ähnliches, anmuthig naives Gesicht, wie Blanc's Kirchgängerin, die den Besuchern unsrer Ausstellungen im freundlichen Angedenken ist; nur ist zu bedauern, dass sich die Figur nicht klar aus dem Bilde loslöst.

H. Wittich's „Edelfräulein mit einem Falken“ (1023), halbe Figur, fast Lebensgrösse, bezeichnet dagegen eine sehr bedauerenswerthe Richtung: Verschwimmende Sentimentalität, Mangel eines gesunden innerlichen Lebens, matte Gebrechlichkeit der ganzen Erscheinung, alles dies wird nicht durch zierliches Kostüm und glatte Ausführung gerechtfertigt. Und doch ist in der Behandlung des Bildes Etwas, das auf das Vorhandensein eines recht

guten Talentes schliessen lässt. — Der „Edelknabe mit einem Falken“ von F. Weiss (1008) macht weniger Ansprüche und ist somit eher zu übergehen. — Ein recht frisches, gesundes Bild ist „der Knabe vom Berge, nach Uhland“, von Müller (634). Hoch auf der Bergesspitze, auf die Schlösser im Thale niederschauend, steht ein fröhlicher Hirtenknabe und schwingt seinen Hut jubelnd in die Lüfte. Schon nach der unbilligen Menge von trüben oder sehnsüchtigen Stimmungen, die heutiges Tages consumirt werden, erquickt es, in die Heiterkeit eines solchen Bildes zu schauen, und eine gewisse Bendemann'sche Naivetät der Auffassung, die auf dasselbe übergegangen zu sein scheint, dient keinesweges dazu, die Anmuth des Ganzen zu verringern. — „Der Schütz und sein Mädchen“ von Körner (1528) spricht ebenfalls durch Heiterkeit und Gesundheit des Gefühles an und lässt glückliche Erfolge für die Zukunft erwarten. — Schliesslich ist noch ein zierlich ausgeführtes Kabinetbild von W. Nerenz, „Scene aus Kleist's Käthchen von Heilbronn“ (648), anzuführen. Es ist die Schluss-scene des Stückes, die Vermählung des Grafen von Strahl mit Käthchen durch den Kaiser, während die stolze Nebenbuhlerin zürnend das Schloss verlässt. Die reiche Kleiderpracht der adligen Gestalten, welche den Schlosshof erfüllen, die ritterlichen Köpfe, denen es nicht an verschiedenem Ausdruck der Theilnahme an dem Vorgange mangelt, die geschmackvolle Sauberkeit der technischen Behandlung sichern dem Bilde ein eigenthümliches Interesse und erinnern an manche Leistungen der älteren holländischen Meister.

Ueber Steinbrück's Gemälde haben diese Blätter schon früher berichtet. Hier ist noch hinzuzufügen, dass gegenwärtig noch eine anmuthige Skizze von der Hand dieses Künstlers ausgestellt ist: „die Elfen nach L. Tieck's Märchen“ (1442). Ein kleiner Kahn, in welchem ein freundliches Mädchen in verwunderter Betrachtung steht, von einem Gewimmel kleiner nackter Elfchen umgeben, die den Kahn unter den breiten Blättern der Wasserpflanzen hindurch ziehen, im Wasser scherzen und auf den Blättern sich schaukeln; das Ganze von allerliebster märchenhaftem Charakter und aufs Heiterste durchgeführt.

Wenden wir uns nunmehr zu den Leistungen der Historienmalerei, welche Berlin angehören. Von Wach führt das Verzeichniss ein historisches Gemälde an, doch sahen wir dasselbe noch nicht ausgestellt. Von seinen Schülern sind verschiedene hieher gehörige Bilder vorhanden, die im Allgemeinen das Dasein trefflicher Talente bekunden. Sehr anmuthig ist das Bild von H. Krigar „Aschenbrödel“ (516). Derselbe Gegenstand, welchen das oben angeführte Bild von Kretschmer behandelt; das freundliche bescheidene Kind, am Heerde sitzend, und die Täubchen neben ihr, welche die Erbsen auslesen. Krigar's Bild ist, trotz anmuthig vollendeter Einzelheiten, befangener in der malerischen Technik als jenes, aber das traulich Märchenhafte, das kindlich Geheimnissvolle, was zu dem Gemüthe so fremd und doch so wohlbekannt spricht, sehen wir in diesem Bilde auf die vorzüglichste Weise erfasst. Es gehört eine tiefe, innere Poesie dazu, um den Hauch des erzählten Märchens so sicher im Bilde zu fixiren, wie es hier geschehen ist. Ein zweites Bild von Krigar „ein schiessender Knabe, neben ihm ein älterer Mann“ (517) ist freier in den technischen Verhältnissen, aber es ist darin nicht die Poesie des ersteren;

beide Gestalten stehen in keiner inneren Beziehung zu einander, und wir sehen in dem Bilde nur einen mehr gleichgültigen Vorgang, der uns nicht ein näheres Interesse einflösst. — „Die betende Waise am Grabe ihrer Eltern“ von H. L. Seefisch (908) ist ein Gemälde, das wir mit grosser Freude willkommen heissen. Gerade hier lag die Klippe der modernen, verhimmelnden Sentimentalität, an der, wie wir gesehen haben, so viele junge Künstler Schiffbruch gelitten haben, nahe; gleichwohl sehen wir in dem Schmerz dieses jungen Mädchens ein reines gesundes Gefühl hervorbrechen, es ist die Aeussere einer edlen unverdorbenen Natur, die uns, wenn der Künstler auf der eingeschlagenen Bahn fortschreitet, die glücklichsten Erfolge für die Zukunft verheisst. Nicht in gleich erfreulicher Weise hat A. W. Esperstedt in seiner „Beichte“ (193) diese Klippe umschifft. Die junge Dame, welche hier im Beichtstuhl kniet, ist in der That zu süß und zu wenig von der Bedeutung des heiligen Momentes erfüllt; in dem greisen Antlitz des ornirten Geistlichen erkennt man jedoch eine schöne Würde und eine sorglich individualisirende Ausführung. — C. Schorn zeichnet sich unter den Wach'schen Schülern durch ein sehr eigenthümliches Talent aus. Seine entschiedene Anlage zu charaktvoller Auffassung findet in einem kleinen Bilde der diesjährigen Ausstellung wiederum eine anziehende Bestätigung. Es ist „Maria Stuart und Rizzio“ (1580), die Darstellung des gefährlichen Liebesverhältnisses zwischen beiden, und im Hintergrunde der Gemahl, welcher verderbensprühenden Blickes den Vorhang der Thür emporhebt. Wenn zu dem Elemente geistreicher Andeutung sich noch ein lebenvolles, venezianisches Colorit gesellte, so würde Schorn in Darstellungen dieser Art, in denen er sich mit besonderem Glücke bewegt, das Trefflichste zu leisten im Stande sein. Sein „Arion“ (1437) und „Pygmalion“ (1579) sind weniger bedeutend und gehören einer, seiner Eigenthümlichkeit fremden Sphäre an. — Die Bilder von C. Cretius: „Auswandernde Griechen“ (135) und „der Wettkampf mit der Syriax“ (136, Concurrnzbild) haben als Studienbilder ihren Werth; auf dem ersteren finden sich einige ansprechende Stellungen, besonders in dem Mann, welcher die Mitte der Gruppe bildet und in dem zur Seite ruhenden Knaben, doch ist das Ganze noch ohne tiefere Durchdringung. — „Die wahrsagende Meernixe“ von H. Th. Schultz (898) ist ein Bild, welches mannigfach Verdienstliches in der technischen Behandlung zeigt, wenn auch die innerliche Poesie des Gegenstandes noch nicht zum Ausdrucke gekommen ist.

Wir reihen hier die Arbeiten einiger Künstler an, welche, in der Wach'schen Schule gebildet, gegenwärtig in selbständiger Thätigkeit dastehen. Zu diesen gehört zunächst ein sehr treffliches kleineres Bild von Daege. Es ist eine Frau und ein Knabe, die ermattet von tagelanger Wanderung am Fussse eines Heiligenhäuschens niedergesunken sind; ein pilgernder Mönch, der des Weges gezogen kam, reicht ihnen Hülfe und Erquickung. Das Bild athmet ein edles und gemässigt Gefühl, die Gestalten sind klar und anschaulich durchgebildet, der greise Mönch steht in freundlicher Würde vor den Verlassenen, und der klare Abendhimmel, der das Ganze umfängt, die stille, verdunkelnde Ferne, erwecken in dem Beschauer eine ernste ruhige Stimmung. — Von A. Höpfgarten sind zwei Bilder grösserer Dimension vorhanden. Das eine (369) stellt „Raphael, das Motiv zur Madonna della Sedia findend“ dar, nach der bekannten Legende, derzufolge das genannte Raphaelische Rundbild von ihm auf dem Boden

eines Fasses, unmittelbar nach einer lebenden Gruppe, entworfen wurde. Es ist eine Gasse Roms, im Vorgrunde, wie es scheint, das Haus eines Winzers; auf einer Erhöhung der Treppe sitzt die junge Mutter mit dem Kinde und andre Glieder der Familie umher; auf der Gasse der Künstler in festlicher Hofkleidung, an dem Fasse zeichnend, zu seiner Seite ein reiches Gefolge seiner Schüler, ältere und jüngere Männer, wie sie ihn bei öffentlichem Ausgange insgemein zu begleiten pflegten. Das zweite Gemälde (370) „die Schmückung einer Braut“ enthält eine Gruppe zierlicher Frauen und Mädchen, im Kostüme des florentinischen Mittelalters. Beide Bilder sind Scenen eines reichen, heiteren Lebens, beide, und besonders das zweite, durch geschmackvolle, wohlüberlegte Anordnung anziehend. Nur möchte man in beiden eine noch kräftigere, vollere Sinnlichkeit wünschen. — Von C. Fielgraf sieht man zwei Scenen aus dem Leben der heiligen Elisabeth dargestellt, unter denen besonders das grössere Gemälde (198), „die Vertreibung der Elisabeth, Landgräfin von Thüringen, durch Heinrich Raspe“ (ihren Schwager), durch eine geistreiche dramatische Entwicklung des Vorganges anziehend wirkt; namentlich die Gestalten des tyrannischen Grafen, welcher die Fürstin mit ihren Kindern aus dem Schlosse weist, und die seiner Begleiter sind voll lebendigen Ausdruckes, während man bei den übrigen auch hier zum Theil die volle Kraft der Existenz und eine tiefere Beseelung vermisst.

Das grosse historische Gemälde von Begas, „Kaiser Heinrich IV. im Burghofe zu Canossa“, ist bereits (von einem andern Referenten) besprochen; hier mag beiläufig noch in Erinnerung gebracht werden, wie das Hauptverdienst dieses Meisterwerkes in der stylistischen Gesamt-Auffassung bestehen dürfte, welche das zufällig scheinende historische Factum in seiner innerlichen Nothwendigkeit herausstellt. Diese, der Tragödie vergleichbare Behandlung geschichtlicher Gegenstände eröffnet, wie es scheint, der Kunst eine neue Bahn, und sie wird, sofern ein grossartiger Sinn und ein gemeinsames Bedürfniss von Seiten des Volkes der Kunst entgegenkommen, zu bedeutenden Erfolgen zu führen im Stande sein. Von Begas' überaus reizvollem und tief sinnigem Märchenbilde der „Loreley“, so wie von seinen „zwei Mädchen auf dem Berge“, dem liebenswürdigsten Genrebilde, welches wir seit lange gesehen haben, ist schon früher, bei Gelegenheit kleinerer Ausstellungen, mannigfach die Rede gewesen, so dass es hier genügen möge, diese Gemälde als eine der schönsten Zierden unsrer grossen Ausstellung begrüsst zu haben. — Begas' Schule ist nicht zahlreich, doch in ihren wenigen Leistungen erfreulich. Das meisterhafte Gemälde von E. Holbein, „der sterbende Pilger“, ist ebenfalls schon besprochen. — Die Bilder von E. George: „der Prophet Elias übergibt der Wittve von Sarepta ihr vom Tode auferwecktes Kind“ (232), und von J. Kleine: „ein maurisches Mädchen schickt eine Taube mit Botschaft an ihren gefangenen Geliebten“ (464), zeigen eine vortreffliche Schule; die Gestalten sind lebendig da, wohl gezeichnet und in jenem vollen warmen Colorit gemalt, welches von dem Meister ausgeht.

Hensel hat ein grosses Rundbild der „Mirjam“ (336) geliefert, Kniefiguren in Lebensgrösse. Es ist der Triumphgesang, welchen Mirjam nach dem Durchzuge durch's rothe Meer anstimmt. Sie schlägt eine Handpauke und eröffnet in lebhafter Bewegung den Zug, eine andre Jungfrau mit der Harfe, eine dritte mit der Flöte folgt ihr; zwischendurch verschiedene Knabenköpfe, weiter zurück die Schaaren des Volkes, auf einer Anhöhe Moses

und Aaron, und in der Ferne das Meer. Das Bild hat seine anzuerkennenden Vorzüge, z. B. bestimmte Farben und Licht, deren die heutige Malerei nur zu häufig entbehrt; doch scheint es nicht aus einem unbefangenen Gefühle hervorgegangen und verfehlt somit die Wirkung, die es beabsichtigt. Eine kleine Farbenskizze, den sterbenden Moses darstellend, zeigt dasselbe Bestreben nach äusserlichem Effekt; der daneben ausgestellte Studienkopf des Moses giebt einen Beleg für das bedeutende Talent, mit welchem man es hier zu thun hat. — Hensel's Schule hat unter ihren zahlreichen Leistungen einige ansprechende Gemälde geliefert. Vornehmlich ist unter diesen das Brustbild eines „Novizen“ von E. Ratti (712) als ein sehr gelungenes Werk zu bezeichnen: es liegt in diesem jugendlich melancholischen Kopfe ein sehr tiefes, innerliches Gefühl, und wir freuen uns, hier wiederum, wo die wohlbekanntete Klippe verschmachtender Sentimentalität so nahe lag, einer gesunden, lebenvollen Darstellung zu begegnen. Das grosse Gemälde des „verlorenen Sohnes“ von Ratti (713) ist ein treffliches Studienbild, bei äusseren Vorzügen ebenfalls nicht ohne inneren Gehalt. — Das Bild von J. Moser „Rahel und Jacob, bunte Stäbe schneidend“ (1551) zeichnet sich ebenfalls durch eine freie, heitere Naivetät und gelungene Behandlung aus; man hört mit Freude, dass diesem angenehmen Bilde der Preis der Michel-Beer'schen Stiftung zu Theil geworden ist. — Ein zweites Preisbild, welches aus der Hensel'schen Schule hervorgegangen, ist das Gemälde von A. Th. Kaselowsky (448), den Wettkampf mit der Syrinx, nach einer Aufgabe der K. Akademie der Künste, darstellend. Geschmackvolle räumliche Anordnung und freie, sichere Zeichnung geben diesem Bilde eigenthümliche und sehr anzuerkennende Vorzüge, wengleich dem vorgeschriebenen Gegenstande, der der Naivetät des classischen Alterthums angehört, eine minder sentimentale Behandlung günstiger gewesen sein dürfte. — Das Gemälde von H. Löwenstein: „Joseph deutet dem Oberschenk und Bäcker Pharaos ihre Träume“ (1547) ist ein erfreuliches Studienbild und von reiner, geschmackvoller Zeichnung; während die Gestalten seines grossen Gemäldes: „Kaiser Heinrich IV., welcher mit seiner Familie über die Alpen pilgert“ etc. sich noch nicht zu eigentlichem Leben und Existenz entwickelt haben. — Sehr anziehend endlich ist das Bildchen von C. Burggraf (115) „Kinder im Korn“ mit Blumen spielend, in dem sich eine zarte, heitre Gemüthlichkeit ausspricht und eine tüchtige Ausführung das Auge des Beschauers angenehm berührt.

Unter den übrigen Künstlern Berlins ist vornehmlich der berühmte Portraitmaler E. Magnus zu erwähnen, der uns diesmal eine grössere Composition vorführt: „die Heimkehr eines Piraten“ (576). Der Seewandrer ist von seinen Streifzügen heimgekehrt, er hat das Schiff verlassen und wird von den Seinigen begrüsst; sein Weib hat ihm den fröhlichen Säugling überreicht, und ihm die Last der Flinte und einer Kiste, in der man reiche Schätze vermuthen darf, abgenommen; das Töchterchen und ein jüngerer ungestümer Knabe drängen sich jubelnd um den Vater. Man blickt auf das Meer und die Küsten hinaus; die Abendsonne beleuchtet die wohl zusammengestellte Gruppe mit glänzenden Streiflichtern. Magnus' grosse Kunst im Colorit und in der vollen entschiedenen Belebung der Gestalten zeigt sich auch in diesem Bilde von der vortheilhaftesten Seite; Alles lebt, athmet und ist von der Lust des Daseins erfüllt; die wundersame, im ersten Augenblick etwas befremdliche Beleuchtung steht

damit gleichwohl in gutem Einklange. Scheint das Bild nicht frei von einzelnen Mängeln in der Zeichnung, so werden dieselben doch wiederum durch besondere Schönheiten aufgehoben; namentlich ist das Weib eine herrliche, kräftig stolze Gestalt. Nur mit dem Titel des Bildes kann man sich nicht einverstanden erklären. Warum soll dieser gute freundliche Mann, dessen Physiognomie man nichts von räuberisch keckem Gewerbe ansieht, gerade ein Pirat sein? der Waffen, die er in seinem Gurt trägt, möchte ein friedlicher Schiffsmann ebenso gut auf seinen einsamen Seezügen bedürftig sein.

Von J. Schoppe sind ein Paar treffliche allegorische Darstellungen kleinerer Dimensionen vorhanden: „die Nacht (834) und der Tag (835) in ihren Beziehungen zum Leben“. In der geschmackvollen und geistreichen Anordnung dieser Bilder zeigt sich eine ebenso glückliche, wie beachtenswerthe Behandlung der dekorirenden Kunst, die den Andeutungen, welche uns Schinkels umfassender Geist gegeben hat, mit erfreulichstem Erfolge nachgeht. Es ist zu bedauern, dass der günstige Eindruck dieser Bilder durch andre Gemälde von Schoppe, „Badende Mädchen“, (836) und „der Templer und Rebecca, nach Walter Scotts Ivanhoe“ (837), die sehr auf einen äusserlichen Effekt ausgehen, beeinträchtigt wird.

A. Eybel und F. Bouterweck, beide in Berlin gebildet, verfolgen ihre weiteren Studien in der Schule der neueren französischen Kunst und haben die Proben ihrer auswärts erlangten Erfolge eingesandt. Die „Aehrenleserin“ von Eybel (195) ist ein recht tüchtiges, gesundes Gemälde; die Gestalt dieses armen Weibes, welches aufrecht, den Säugling im Arm, dasteht, und der Knabe zu ihrer Seite zeichnen sich voll und lebendig gegen den röthlichen Abendhimmel ab und sind in schöner, warmer Färbung ausgeführt. — Auch Bouterweck's Gemälde eines „Mädchens, welches ihr Haar aufflechtet“ (99), ist durch ein reines, warmes Colorit ausgezeichnet, und sein kleineres Bild einer „arabischen Schildwach“ (98) voll ernsten, energischen Lebens. In seinen historischen Compositionen: „Tobias opfert die Leber des Fisches“ (100) und „Romeo's Abschied von Julien“ (97) — obgleich letzteres wiederum grosse Vorzüge im Colorit hat — vermissen wir leider die Anzeichen des grossartigen Talentes, welches in den früheren Compositionen dieses Künstlers ausgesprochen war

Die Architektur pflegt auf unsern Ausstellungen in der Regel nur wenig Repräsentanten zu finden. Wir müssen dies bedauern, da uns hiedurch der Ueberblick über die Leistungen in einem der wichtigsten Fächer der Kunst untersagt wird. Freilich können Grund- und Aufrisse auf das Interesse des grösseren Publikums nicht sonderlich Anspruch machen, und auch die perspektivischen Ansichten verlieren sich leicht unter der grossen Masse mehr in die Augen fallender Gegenstände. Doch dürfte es nicht gerade nöthig sein, Alles eben für die Augen des grösseren Publikums berechnen zu wollen; auch kleinere Kreise von Beschauern haben ihre Ansprüche, und oft sind diese der Anerkennung und dem Ruhme des Künstlers mehr förderlich, als das vage Urtheil der Menge. Möchten es doch die Architekten sich in Zukunft mehr angelegen sein lassen, die

Projekte, welche sie für diesen oder jenen Zweck gearbeitet, als wesentliche Erfordernisse einer umfassenden Kunst-Ausstellung einzusenden!

Doch ist unter dem Wenigen, über welches wir auch diesmal nur zu berichten haben, Einiges von grosser Trefflichkeit vorhanden. Dahin gehören zuerst die von Stüler und Strack gemeinschaftlich gearbeiteten Entwürfe eines „Gesellschaftslokales zu Pawlowsk bei St. Petersburg, Preisaufgabe der Comitée der Eisenbahn zwischen St. Petersburg und Pawlowsk.“ Die Leser erinnern sich vielleicht einer öffentlichen, von der genannten Comitée ausgehenden Anzeige, welche die in Rede stehenden Entwürfe nach vorangegangener Concurrenz als die gediegensten anerkannte, die Ausführung derselben jedoch zu kostbar befunden und demnach einem inländischen Architekten die Arbeit übertragen hat. Es sind Entwürfe für zwei verschiedene Lokale, das eine für die höheren, das andre für die niederen Klassen der Gesellschaft. Das erste ist in dem anmuthvollen Villen-Style gehalten, bietet einen mannigfachen Wechsel der Ansichten und schliesst sich demnach der landschaftlichen Umgebung als deren schönster Schmuck vortheilhaft an. Ein grosser Saal in der Mitte des Gebäudes, der mit seinen bedeutenden Giebelfronten dem Ganzen Ruhe und Haltung giebt; an ihn sich anschliessend eine Folge andrer Räume, die mit einem prachtvollen Gewächshause endet; einige Theile der Anlage thurmartig emporgeführt, um als Belvedere die Aussicht zu beherrschen; Pfeiler- und Laubgänge zur Verbindung, und zur Seite, isolirt, ein zierlicher Pavillon zum Aufenthalt des kaiserlichen Hofes. Das zweite Lokal, von geringerer Ausdehnung, ist in Blockholz construirt und entwickelt eine geistreiche Mannigfaltigkeit der Formen, zu welchen diese Constructionsweise Veranlassung giebt. Die künstlerische Anordnung beider Lokale zeugt durchweg von jenem feinen Takt und gebildeten Geschmacke, von jener klaren, einfachen Schönheit, welche auch die früheren Werke der genannten Architekten charakterisiren.

Von Strack sind ausserdem noch zwei architektonische Entwürfe vorhanden. Der eine (1657) zu einer protestantischen Kirche: eine Kuppel in der Mitte, nicht tiefe Nebenhallen zu den Seiten, vier Thürme, die in leichten Spitzen emporsteigen, auf den Ecken; das Ganze auf die Ausführung in gebranntem Stein berechnet und in consequenter Durchbildung des Rundbogens für alle überwölbten Oeffnungen; die Front vornehmlich imposant durch eine hohe, von weitem Rundbogen überspannte Vorhalle, deren Grund zur Ausführung bedeutender Freskomalerei über den Portalen benutzt ist. Der zweite (1658) ist der Entwurf eines Wohngebäudes in Berlin (Französische Str. No. 32), welches sich durch eine eigenthümliche Pilasterarchitektur, durch verschiedenen plastischen Schmuck — besonders in dem rothen Grunde des flachen Giebelfeldes, und durch zierliche Anwendung farbiger Zierraten in den Details, vortheilhaft auszeichnet. — Sehr anziehend ist ferner, von Gustav Stier, der „Entwurf zur Dekoration der Kapelle in der Domkirche zu Posen, welche dem Andenken der beiden ersten Könige von Polen, Boleslav und Miezislaw, geweiht werden soll.“ (1102.) Farbiger Aufriss des Innern: eine Rotunde von flacher Kuppel überspannt, rundbogige Nischen umher, in deren einer die Standbilder der beiden Fürsten stehen, sehr geschmackvolle Durchbildung des Details und reicher Farbens Schmuck, der in der Art musivischer Dekoration gehalten ist; — das Ganze ernst, feierlich und in anmuthvoller Würde. Von G. Stier ist ausserdem noch die Zeichnung

eines reichen Rahmens ausgestellt, welcher zur gemeinsamen Umfassung verschiedener Gemälde bestimmt ist; auch hier die grösste Fülle höchst geschmackvoller Details, die uns den Wunsch, endlich einmal wieder schöne Gemälde rahmen verbreitet zu sehen, — im Gegensatz dessen, was die Ausstellung hierin der Mehrzahl nach bietet — nur zu lebhaft erneut haben. — Noch andre architektonische Entwürfe sind die von W. F. Holz (1650—55) zu einem Rathhause, die eine tüchtige, schulgerechte Durchbildung eines ansprechenden Princips (Ueberwölbungen der Oeffnungen im Stichbogen) zeigen, und die von Gärtner: „Entwurf eines fürstlichen Landhauses“ (1198, 99), im Villen-Styl, doch nicht ohne eine gewisse nüchterne Consequenz, und „Idee zu einem Allgemeinen Nationaldenkmal berühmter Deutschen“ (1201), im Systeme des Spitzbogens, aber wenig ansprechend.

Diesen Entwürfen ist das Oelgemälde von Leo von Klenze (466) „Ansicht der Südwestseite eines Schlosses für den inneren Kerameikos in Athen,“ zuzuzählen; ein grosses Gebäude, durch die Massen, besonders die Pavillons auf den Ecken und in der Mitte imponirend; dorische Säulengänge, welche die weitvorspringenden Flügel des Gebäudes verbinden und zwei grosse Höfe einschliessen; farbiger Schmuck, der die einzelnen Theile belebt, in der Zusammenstellung jedoch nicht recht harmonisch, nur Roth und Blau, z. B. blaue Triglyphen neben rothen (nicht ornamentirten) Metöpen. — Sodann ein Kupferstich, welcher eine Ansicht des von Ottmer erbauten herzoglichen Schlosses in Braunschweig giebt, ein Gebäude, das ebenfalls durch die Masse imponirt, aber ebenfalls, wie es scheint, nicht mit sonderlich feinem Formengefühle ausgeführt ist. Die seltsamen Säulen z. B., welche zu den Seiten des mittleren Porticus isolirt, aber mit vorgekröpftem Gebälke vorspringen, sind wohl originell, doch nicht eben künstlerisch motivirt.

An diese architektonischen Pläne reihen sich die dem Fache des Ornamentes zugehörigen Gegenstände an. Wir können unter den zahlreichen Gegenständen dieser Art nur die bedeutendsten, die sich durch einen reinen, vollendeten Kunstgeschmack auszeichnen, namhaft machen. Vor allen gehören hieher die Arbeiten der Königl. Eisengiesserei zu Berlin, namentlich jener grosse, aus drei Platten bestehende Tafelaufsatz (1178) und ein Fruchtständer (1179), welche nach Zeichnungen des Architekten Strack von F. A. Fischer modellirt und ebenso sehr durch die überaus reizvollen Verzierungen, wie durch die feine, präzise Ausführung beachtenswerth sind. Sie geben die erfreulichsten Zeugnisse dieser, in Berlin zur höchsten Spitze der Vollendung gediehenen Kunsttechnik. — Sodann, unter den Werken der Königl. Porzellanfabrik, ein Tisch mit prachtvoll bronzenem Fusse, dessen Platte eine reiche Porzellanmalerei, Thorwaldsens Nacht, von einem wohlcomponirten Arabeskenrande umgeben, enthält. — Endlich die schönen Arbeiten der Gold- und Silberfabrik von G. Hossauer (1191—93), zwei grosse silberne Vasen und eine goldene Taufschüssel, sämmtlich mit geschmackvollen getriebenen Arbeiten nach Schinkel'scher Zeichnung versehen; — sowie die der Bronzefabrik von C. G. Werner und Neffen (1194—97), welche ebenfalls Schinkel'sche Vorbilder in schönster Vollkommenheit wiedergeben. U. a. m.

Nachträgliches.

Als einen entschiedenen Verlust, den unsre diesjährige Kunstaussstellung erlitten hat, müssen wir es bezeichnen, dass das Bild von Christian Köhler aus Düsseldorf: „Lobgesang der Prophetin Mirjam nach dem Durchzug der Juden durch das rothe Meer“ (No. 482) erst nach dem Schlusse derselben angelangt ist und — da es alsbald Ordre zur Fortsetzung seiner Reise, zunächst nach der Dresdner Ausstellung, sodann nach denen des östlichen Cyklus der norddeutschen Kunstvereine, erhielt — nicht der öffentlichen Beschauung von Seiten eines grösseren Publikums freigestellt werden konnte. Nur wenigen Kunstfreunden war die erfreuliche Nachricht zugekommen, dass das Bild auf ein Paar Tage in einem der untern Säle des Akademie-Gebäudes aufgestellt worden sei und Besuch annehme. Ein Verlust unsrer Ausstellung war es nicht blos deshalb, weil das Bild ein treffliches und höchst anziehendes Werk ist, sondern weil es zugleich eine eigenthümliche Richtung und Stimmung, die diesmal, namentlich von Seiten der Düsseldorfer, nur in geringerem Maasse aufgefasst war, repräsentirt. Es ist hie und da bemerkt worden, dass die norddeutschen Künstler, und eben besonders die Düsseldorfer (bei den Süddeutschen ist dies anders), sich darin wohlgefielen, Momente einer elegischen Stimmung, wo das Gefühl in die geheimern Tiefen der Seele zurücktritt, — sei es in mehr grossartigen, heroischen Scenen, sei es in denen einer zarteren Sentimentalität, mit Vorliebe darzustellen: man hätte es gern gesehen, wenn neben einer solchen, für sich selbst zwar vollkommen berechtigten Darstellungsweise, auch zugleich Aeusserungen eines mehr lebendigen, mehr die Oberfläche des Körpers berührenden, eine freiere Entwicklung der Form begünstigenden Gefühles in grösserem Maasse hervorgetreten wären. In solchem Belange ist nun das Köhler'sche Bild von besondrer Wichtigkeit. Hell hervorbrechende, begeisterte Freude, anmuthvolle Gestalten im lebhaftesten Affekt, ein festlicher Rhythmus in den Bewegungen geben diesem Gemälde sehr eigenthümliche Vorzüge. Es ist von länglich viereckigem Format, mit einer halbrunden Erhöhung des Rahmens in der Mitte des Bildes, über der Hauptfigur. Dem Beschauer gerade entgegen, aus der Tiefe des Meergestades empor, tritt die begeisterte Prophetin, die Handpauke schlagend, das freudig verklärte Antlitz nach oben gewandt, wo die Strahlen des Lichtes über sie hereinbrechen; zu ihren Seiten zwei andre Jungfrauen, die eine Becken schlagend, die andre die Harfe spielend, beide den Blick auf die Prophetin gewandt, als ob sie deren Gesänge mit Eifer folgten, und durch denselben ergriffen, in Takt und Harmonie einstimmten. Zunächst hinter diesen noch einige andre Frauen, die nach dem Meere zurückschauen (unter ihnen, im Schatten, eine ältere Frau von höchst grossartiger Schönheit); dann den Uferrand hinab andre Schaaeren des Volkes, und in der Tiefe Moses und Aaron, auf deren Befehl die schäumenden Wogen über die letzten der Aegypter zusammenstürzen. Vergleichen wir das Bild mit dem früheren von Köhler, der Findung Mosis, welches bereits vor zwei Jahren allgemeine Freude erweckte, so finden wir hier den jungen Künstler wesentlich vorgeschritten, besonders was eine reichere und vollere Behandlung der Farbe anbelangt; nur in Rücksicht auf eine vollkommen freie und gesetzmässige Entwicklung der Zeichnung dürften in einem oder dem anderen Punkte noch

einige Wünsche übrig bleiben. Aber dies sind Mängel, denen ein strenges Studium leicht abhelfen kann: dagegen jenes Gefühl für edelste Anmuth, jene Unmittelbarkeit in der Darstellung lebhafter und doch feierlich gemessener Bewegung, jener Ausdruck einer eben so zart jungfräulichen wie grossartig prophetischen Begeisterung dem Bilde in der That Vorzüge gewähren, die ihm nur von Wenigen streitig gemacht werden dürften, und um so mehr, als Alles das Gepräge der freisten Ursprünglichkeit und individuellsten Auffassung trägt. Vielleicht fügt es sich später, dass das Bild noch einmal auf längere Zeit zu uns zurückkehrt und dann diejenige Anerkennung findet, auf die es so sehr Anspruch zu machen berechtigt ist.

Uckermärker Landleute. Gemalt von A. d. Schrödter, lith. von Fischer und Tempeltei. Berlin bei C. G. Lüderitz.

Vorliegendes Blatt ist die treffliche Nachbildung eines der Bilder von Schrödter, die wir auf der letzten Berliner Kunstausstellung sahen. Zwei Bauern, der eine sonntäglich geputzt mit Frau und Söhnlein, der andre im Begriff mit seiner Tochter auf den Acker hinauszugehen, begegnen einander an der Ecke des Dorfs. Sie gerathen in einen lebhaften politischen Disput. Der erstere, kurz und stämmig, sich seiner bäuerlichen Würde bewusst, scheint eine Art Demagog; er hält es offenbar mit den Christino's und sucht den andern zu überzeugen; der aber, gross und hager, bleibt fest und sicher in seinem Glauben an die Carlisten; das Haupt trotzig vorgereckt, sonst aber in gänzlich ruhiger Haltung, scheint er nur mit der rechten Hand eine Bewegung zu machen, als ob er alle Argumente des demagogischen Freundes austreichen wolle. Es ist eine höchst ergötzliche Figur. Die Frau des ersteren blickt bewundernd auf ihren Mann, die Kinder scheinen sich auch in feindlichen Gedanken gegenüber zu stehen, die Enten im Grase lauschen emporgedrehten Hauptes dem wichtigen Vorgange. Die lithographische Ausführung des Blattes ist vortrefflich, von guter Haltung, und giebt die Komik des Ganzen mit feinem Sinne wieder.

Sculptur. — Berlin.

Der Professor Rauch hat kürzlich das Thon-Modell der kolossalen Dürer-Statue, welche für die Stadt Nürnberg bestimmt ist, vollendet und auf einige Tage dem Anschauen des hiesigen Publicums ausgestellt. Wir bedauern, dass es nicht möglich war, dies grossartige Meisterwerk unsrer diesjährigen Kunstausstellung als eine der würdigsten Zierden beigefügt zu sehen und so durch wiederholten Besuch dasselbe tiefer und fester in uns aufzunehmen.

Gross und ernst steht der alte Meister der deutschen Malerkunst dem Beschauer gegenüber. Er trägt ein weites Pelzgewand, dessen lange geschlitzte Aermel frei und in vollen Massen niederhängen. In der rechten Hand hält er Pinsel, Stift und einen Lorbeerzweig, mit der andern fasst er vorn in die Falten des Gewandes. Das Haupt schaut schlicht und ruhig, in frischer, kräftiger Männlichkeit hervor, das lange gelockte Haar fliesst frei auf beide Seiten herab. Der Eindruck des Ganzen ist, wie wir ihn bei einer vollkommenen, alle Bedingungen erfüllenden Darstellung Dürer's erwarten dürfen: ernst, machtvoll, imposant, und doch durchaus mit derjenigen Innerlichkeit, welche nicht sowohl äusseres Handeln und Eingreifen in das Leben, als vielmehr den geistig schaffenden, im Gebiete der Phantasie thätigen Mann bezeichnet, und zugleich mit all derjenigen Milde und Gemüthlichkeit, die den persönlichen Charakter dieses grossen Meisters so unendlich liebenswürdig macht.

Das Vorbild, welchem Rauch bei dieser Arbeit zumeist gefolgt, ist jenes kleine eigenhändige Bildniss Dürer's, das sich auf seinem berühmten Gemälde der heil. Dreifaltigkeit vom Jahre 1511 (im Belvedere zu Wien) befindet. Hier sieht man den Künstler in einer Ecke des Bildes stehen, eine Schrifttafel mit Namen und Jahrzahl in seiner Hand und mit demselben Pelzgewande angethan. Es ist das vierzigste Lebensjahr des Künstlers; die Zeit seiner vollendeten Meisterschaft, diejenige, welcher eine so grosse Fülle der vorzüglichsten Gemälde, Kupferstiche und Holzschnitte, die aus seiner Hand hervorgegangen, angehört. Mit bester Berechtigung also ist gerade dieses Jahr für die statuarische Darstellung gewählt. Ebenso auch das prachtvolle Kostüm; denn in dem genannten, wie in allen übrigen Bildnissen, die wir aus Dürer's früherer Zeit besitzen, hat er sich in ähnlicher Weise dargestellt, und manche schriftlich aufbehaltene Scherze sprechen es aus, wie ihm der Adel der äusseren Erscheinung keineswegs gleichgültig war; auch stimmt dies sehr wohl zu dem eigenthümlichen, an das Phantastische sich annähernden Charakter, welchen die Mehrzahl seiner Werke trägt. Erst spät, als die Wirrnisse der Zeit und die Sorge des Alters die Stimmung seines Gemüthes getrübt hatten, erscheint sein Bildniss einfacher und ohne den lockigen Haarschmuck, dessen sorgliche Pflege früher überall ersichtlich wird.

Dies reichere Kostüm hat dem Bildhauer Gelegenheit zur Entwicklung besondrer Schönheiten gegeben. Wir sehen dasselbe mit einer Meisterhaftigkeit behandelt, die in der That und vornehmlich in Rücksicht auf die kolossalen Dimensionen, in Erstaunen setzt. Das Weiche, Wollige des Pelzwerkes, die leichte, freie Biagsamkeit des Tuches, die feine Sprödigkeit der Seide, Alles tritt uns in seiner besondern Eigenthümlichkeit entgegen. Dabei ist, trotz der grossartigen Ruhe und der feierlichen Hauptlinien des Ganzen, zugleich das Momentane der Bewegung aufs Glückliche festgehalten und Alles leicht, ungezwungen und frei geordnet. Und wiederum ist das Nebenwerk den Haupt-Intentionen des Standbildes in angemessenster Weise untergeordnet, und das Auge des Beschauers haftet zuletzt immer auf den männlichen, heiter sinnenden, durchaus lebenvollen Zügen des edlen Antlitzes. — Wir dürfen mit voller Ueberzeugung voraussagen, dass das Werk, in Bronze gegossen und an dem Orte seiner Bestimmung aufgestellt, eine beneidenswerthe Zierde des an Kunstschätzen schon so reichen Nürnbergs sein wird. Das edelmüthige Unternehmen, dem grossen Bürger dieser Stadt, dem lautesten Verkünder ihres alten Ruhmes,

ein Denkmal zu stiften, wie es die Kräfte der Gegenwart vermögen, belohnt sich hiemit in einer glänzenden Weise. Wir aber freuen uns, dass der Künstler, den wir den Unseren zuzuzählen das Glück haben, nach so mannigfachen, langjährigen Zeugnissen seiner Meisterschaft in immer erneuter jugendlicher Kraft seine schöne Bahn verfolgt.

Deutsche Ansichten.

(Museum 1836, No. 52.)

1. Gallerie von Weser-Ansichten. Erste Reihe, von Münden bis Minden. Aufgenommen, lithographirt etc. von George Osterwald. (Fol.) Mit einem geschichtlichen Wegweiser durch das Weserthal, bearbeitet von Dr. F. C. Th. Piderit. Rinteln, 1835, Verlag von Albr. Osterwald.

Die letzten Jahre haben in der deutschen Kunst eine Reihe von Erscheinungen hervorgebracht, die wir mit freudigem Antheil als die Zeugnisse eines mehr und mehr rege gewordenen nationalen Sinnes betrachten dürfen. Dies sind die Ansichten und Aufnahmen vaterländischer Gegenden, Ortschaften, Gebäulichkeiten, die sich neuerdings in bedeutendem Maasse vermehrt haben und die sich, in künstlerischer Vollendung, häufig über den Rang der blossen Vedute u. dergl. erheben. Die Engländer sind uns in diesen Beziehungen vorangegangen; die zahlreichen Darstellungen ähnlicher Art, welche die verschiedenen interessanten Punkte ihres Vaterlandes vergegenwärtigen, lassen es erkennen, wie ausgebreitet und lebendig bei ihnen eine solche Theilnahme sein muss. Namentlich auch in, theils mehr architektonischen, theils mehr malerischen Aufnahmen der prachtvollen Gebäude ihres Mittelalters haben sie frühe, ehe die andern Nationen ein ähnliches Beispiel gegeben, das Vorzüglichste geleistet. Bei uns hat man besonders mit letzteren, mit der Aufnahme mittelalterlicher Architekturen, unter denen im Einzelnen trefflich ausgeführte malerische Blätter vorhanden sind, begonnen; Werke eines eigentlich landschaftlichen Inhalts sind seltner, und fast nur die vielbereisten Ufer des Rheines erfreuen sich seit längerer Zeit mehr oder minder gelungener Darstellungen. Einige andre Werke liegen uns so eben vor, über die wir der Kürze nach referiren wollen.

Höchst interessant ist das obengenannte Werk. Es führt uns an die Ufer des Stromes, welcher als eine der wichtigsten Lebensadern die Fluoren des nördlichen Deutschlands durchzieht. Reich an grossartigen geschichtlichen Erinnerungen mannigfacher Art, fruchtbar und durch frühe Sitze und Ausgangspunkte der Cultur unsres Vaterlandes berühmt, malerisch von Hügeln und Bergen umgeben, die sich bald näher an das Bett des Flusses herandrängen, bald anmuthvolle Ebenen zu seinen Seiten sich ausdehnen lassen, geben die Weser-Ufer dem Künstler vielfach interessanten und gern gesehnen Stoff zu bildlicher Darstellung. Doch erfordern sie

grösseren Theils eine eigenthümliche Auffassung. Die Bilder, welche sie liefern, schränken sich selten, wie etwa die romantischen Ufer des Rheins, in ganz enge Grenzen ein; sie machen mehr oder minder einen weiteren Ueberblick nöthig und geben erst in solcher Weise Gelegenheit zu einer abschliessenden Gruppierung. Hiebei ist es natürlich viel schwerer, den günstigsten Standpunkt, der jedesmal die charakteristischen Punkte der Aussicht in sich fasst, aufzusuchen und das Gefundene zu einer Totalwirkung zusammenzufassen, letzteres wenigstens, wenn (wie in den obigen Blättern) keine Anwendung der Farbe zur weitem Ausführung gestattet ist und wenn die einfache Zeichnung zugleich alles Einzelne in seiner besondern Eigenthümlichkeit — ohne dasselbe vielleicht durch kunstreich hervorgesuchte Lichteffekte zu beeinträchtigen — herausstellen soll.

Diesen nothwendigen Anforderungen kommt die Arbeit des Herrn G. Osterwald auf eine sehr befriedigende Weise entgegen. Seine reichen Blätter führen überall ein Ganzes von trefflicher kunstverständiger Anordnung vor. Dabei jedoch herrscht durchaus eine freie Naivetät der Auffassung, die uns unmittelbar in die Darstellung einführt; nirgend der Anschein absichtlich componirter Vorgründe, die anderweitig so oft angewandt werden, um die Ferne zurückzutreiben oder eine dürftige Führung der Linien zu verdecken. Mit einem eigenthümlich plastischen Sinne ist die Bildung des Terrains erfasst und anschaulichst dargestellt: die Schwingung der Flüsse, die Hebung oder Senkung des Erdbodens, das Vorspringen einzelner Hügel oder Bergzüge, dann die von menschlicher Hand hineingetragenen Veränderungen, Abgrenzungen, Wohnstätten, Ruinen, alles dies steht, auch in tieferer Entfernung, dem Blicke des Beschauers deutlich gegenüber und das Auge schreitet gleichsam fühlend von einem Gegenstande zum andern vor. Die Zeichnung selbst ist einfach und hält sich streng in ihren Grenzen, ohne an das Gebiet der Malerei anzustreifen; wir möchten sie in dieser Beziehung etwa mit der kräftigen Weise, in welcher die landschaftlichen Gründe Dürer'scher Holzschnitte oder Kupferstiche gehalten sind, vergleichen. Dabei ist aber nichts Alterthümliches: die Behandlung der Kreide zeigt vielmehr eine freie, geistreiche Technik, etwa in der Art, wie die Franzosen ihre landschaftlichen Lithographien anzulegen pflegen.

Die uns vorliegenden Blätter der Weser-Ansichten begreifen deren erstes und zweites Heft. Sie bestehen im Einzelnen aus folgenden: — Ansicht von Münden. Dem Vereinigungspunkt der beiden Flüsse Werra und Fulda gegenüber blickt man von der Anhöhe über der Chaussée in das breite, von mässigen Bergzügen umschlossene Thal hinab. In malerischen Windungen strömen die Flüsse von beiden Seiten dem Vorgrunde zu; zwischen ihnen, auf der Landspitze, die alterthümliche Stadt, unter dem Schirm eines grossen Kirchengebäudes ruhend. Die allgemeinen Verhältnisse des geselligen Lebens, wie sie sich unter den lokalen Bedingungen geordnet, stellen sich mit Klarheit dar: zur Linken, über der Werra, die gewölbte Brücke, die Verbindung mit den westlichen Ländern bezeichnend; nahe dabei, mit Erkern und Giebelzinnen sich stolz erhebend, das ehemalige herzogliche Schloss; weiterhin der räumliche Landungsplatz der Weserschiffe; tiefer im Bilde die kleine Brücke, welche über den Arm der Fulda führt; der Fusssteig von da über die Fulda-Insel bis zu der Fähre, die vorn über den Ausfluss der Fulda an das jenseitige Ufer trägt, wo freundliche Häuser am Saume des Waldes zu ländlichem Vergnügen einladen, u. s. w. Das Ganze augenscheinlich ein Mittel- und Verbin-

dungspunkt mannigfach ausgebreiteten Verkehrs. — Carlshafen. Das Thal eng, von felsigen, bewaldeten Bergen eingeschlossen; von einer Anhöhe über dem kleinen Flüsschen der Diemel blickt man hinab; zur Linken zieht ein enger Weg sich nieder, der zu der Diemelbrücke, an der Mündung in die Weser, und zu den neuen, fabrikartigen Gebäuden des offenen Städtchens führt; ein Bild menschlicher Thätigkeit und betriebsamen Fleisses inmitten einer ernsteren Natur, die aber durch den Spiegel des Hauptstromes Leben und Bewegung erhält. — Polle. Neue Verbreiterung des Thales, durch welches sich zur Rechten der Strom in grossartiger Ruhe hin bewegt. Die Ufer von mehr wechselnden Gestalten; in der Mitte, auf einem leicht vorspringenden Hügel die malerischen, von hohen Bäumen umschatteten Ruinen des Schlosses, welches seiner Lage nach einst zur Herrschaft über die Umgegend wohl geeignet war. Seitwärts zur Linken, in friedlicher Ruhe, der Sitz der früheren Dienstleute, das Oertchen Polle. Das Ganze ungemein malerisch und ansprechend. — Die Schaumburg. Ein höchst anmuthvolles Bild. Von mässigen Hügeln blickt man in ein weitgebreitetes Thal hinaus; aus den Bergen, welche den Horizont umgränzen, kommt in mehreren hell aufleuchtenden Windungen der Strom hervor und zieht dann in langgedehntem Bogen zwischen den fruchtbaren Feldern hindurch. Zu beiden Seiten desselben mannigfache Ackertheilungen, hier und dort Dörfer und Städtchen verstreut. Im Mittelgrunde erhebt sich ein heiterer umwaldeter Hügel, auf dem Gipfel die Schaumburg, mit Thürmen und Herrenhaus emporragend, welche rings umher die Aussicht beherrscht. Hügel und Burg bilden einen trefflichen Mittelpunkt des schönen Ganzen, und die Ferne schliesst sich dem in klarer Fülle harmonisch an. — Hameln. Ernste ruhige Bergzüge, vor denen der Strom in stiller Klarheit vorüberfliesst. In den Wellen spiegelt sich die Stadt mit ihren schlanken Thürmen und den zierlichen Brücken, welche sich, von beiden Seiten, der kleinen Insel inmitten des Flusses zuschwingen. — Rinteln. Einfachste Gegend, ohne Anspruch auf malerische Natur. Die Berge sind weiter zurückgetreten. Das breite Bette des Stromes füllt den Vorgrund; er ist von überdachten Weserschiffen belebt, die theils ruhig hinabtreiben, theils stromauf durch Pferde gezogen werden. Jenseit die Stadt, deren hoher Kirchthurm, sowie einzelne Baumgruppen allein dem Auge Abwechslung gewähren. Und doch ist das Ganze wieder in so unmittelbarer Wahrheit gehalten, dass auch hier die schlichten Verhältnisse menschlichen Verkehrs dem Gefühle des Beschauers lebendig vergegenwärtigt werden. — Varenholz. Abermals ein gedehntes Thal, dessen Ferne von dem zarten Silberfaden des Stromes durchzogen wird. Die Bergzüge jedoch nicht ohne charakteristische Formen. Im Mittelgrunde das Dorf, welches sich seitwärts zu dem stattlichen Schlosse emporbaut, das mit seinen bunten Giebeln und Spitzen der Niederung zu gebieten scheint. — Porta Westphalica. Durch das mächtige Felsenthor, dessen Wände die Seiten des Bildes einfassen, strömt die Weser in breiten Windungen in die weite Ebene hinaus, wo die Berge und die Anmuth des Berglebens aufhören. In der Ferne lagert sich mit Thürmen und Thürmchen die feste Stadt Minden. Mannigfache Alleen, mit zierlichen Pappeln bepflanzt, laufen durch die Ebene hin. Vorn lehnt sich ein Dörfchen in friedlicher Ruhe gegen den schroffen Felsenhang. Auf einer Anhöhe, unter leichten Bäumen, sitzt ein Schäferknabe und blickt in die Weite hinaus.

Soviel zur flüchtigsten Charakteristik der einzelnen Blätter. In Gemeinschaft mit ihnen erscheint der in der Ueberschrift genannte Wegweiser durch das Weserthal (unter dem besondern Titel „Geschichtliche Wanderungen durch das Weserthal von Dr. F. C. Th. Piderit“), welcher in einer würdigen historischen Ansicht und in ebenso schlichter wie ansprechender Darstellung Rechenschaft über die geschichtlichen Verhältnisse des Weserthales giebt. Wie dies kleine Werk an sich auf das lebendige Interesse des Deutschen Anspruch macht, so dient es wesentlich dazu, den Werth jener meisterhaften Blätter noch zu erhöhen.

2. Das malerische und romantische Deutschland in zehn Sektionen mit 260 Stahlstichen. — Erste Sektion: Die sächsische Schweiz von A. Tromlitz mit 30 Stahlstichen. Erste Lieferung, Leipzig, Georg Wigand's Verlag. (Gr. 8.)

Das im Vorigen besprochene Unternehmen hatte es mit einem kleinen Striche des Vaterlandes, mit einem Theil der Ufer eines einzigen Flusses zu thun. Hier tritt uns ein Unternehmen von grösster Ausdehnung, welches das gesammte Deutschland umfassen wird, entgegen. Nach den einzelnen, durch besondere Naturschönheit ausgezeichneten Gegenden zerfällt dasselbe in verschiedene Sektionen, die auf dem Titel der vorliegenden Lieferung bezeichnet werden als: die sächsische Schweiz, das Riesengebirge, Franken, der Harz, die Donau, die Ost- und Nordsee, Steyermark und Tyrol, Schwaben, Thüringen, der Rhein. Die bildlichen Darstellungen reihen sich dem Faden erzählender Schilderungen an, welche den Leser und Beschauer wie eine Wanderschaft in Gedanken von Ort zu Ort führen, alte Reise-Erinnerungen beleben, Unbekanntes vergegenwärtigen sollen; die Namen der Schriftsteller, welche sich dieser Arbeit unterzogen haben, gehören zumeist — wie Gustav Schwab, Carl Simrock, Ernst Raupach, Eduard Duller u. A., zu den beliebtesten Dichtern der gegenwärtigen Zeit und lassen Vorzügliches erwarten. Die Ansichten der sächsischen Schweiz sind zum Theil von Prof. L. Richter und Otto Wagner für dieses Unternehmen nach der Natur aufgenommen, zum Theil nach den von Richter früher herausgegebenen Skizzen für den Stich umgezeichnet. Die Ansichten von Schwaben sind von L. Mayer, die des Rheines von Frommel, die des Harzes von Richter und die thüringischen Ansichten von O. Wagner entworfen.

Das vorliegende erste Heft enthält drei, von englischen Künstlern sauber in Stahl gestochene Blätter: eine Gesamt-Ansicht von Dresden, vortrefflich aufgefasst; eine Ansicht der katholischen Kirche in Dresden, die lebhaft in das bewegte Treiben einer grossen Stadt einführt, ein Blatt von kräftiger Wirkung, doch ohne gesuchten Effekt; und eine Ansicht von Lohmen in der sächsischen Schweiz, eine Scene romantischer, durch Fels und Burg, Wasser und reichbelaubte Bäume eigenthümlich anziehender Natur. Die Ausstattung des Ganzen ist äusserst geschmackvoll und lässt uns einer gediegenen Ausführung des grossartig angelegten Unternehmens entgegen sehen; dem es an lebendiger Theilnahme von Seiten des Publikums gewiss nicht fehlen wird.

3. Original-Ansichten der vornehmsten Städte in Deutschland, ihrer wichtigsten Dome, Kirchen und sonstigen Bau-denkmäler alter und neuer Zeit. Herausgegeben von Ludwig

Lange, Architekt und Zeichner, und Ernst Rauch, Kupferstecher, mit einer artist. topogr. Beschreibung von Dr. Georg Lange, Heft 6—13. Darmstadt 1835—36. (Stahlstich, Gr. 4.)

Ueber den grossen Werth dieses schätzbaren Unternehmens haben wir bereits früher (Jahrg. 1835, No. 3 und 4 des Museums), nach Erscheinen der ersten fünf Hefte gesprochen. Die acht neueren Hefte, welche uns gegenwärtig vorliegen, dienen im Wesentlichen dazu, unser günstiges Urtheil zu bestätigen und das Interesse des Publikums lebendig zu erhalten. Einzelne Blätter namentlich, die wir im Folgenden näher bezeichnen werden, sind vollkommen als kleine Meisterwerke zu betrachten; bei einigen andern jedoch können wir nicht umhin, einen gewissen Mangel an Haltung zu rügen: es scheint, dass bei diesen eine nicht genügende Sicherheit im Aetzen jene scharfen und durch die Natur nicht wohl begründeten Gegensätze von Licht und Schatten, die dem Auge des Beschauers missfällig werden, hervorgebracht hat. Der Inhalt der vorliegenden Hefte begreift die folgenden Städte: — Heft 6. Bamberg. Allgemeine Ansicht der Stadt und verschiedene Haupttheile ihres Inneren. Vorzüglich gelungen die Ansicht des Marktplatzes und der Kirche zu St. Martin: das Leben der Strasse, das Ensemble der Häuser und die Façade der Kirche in wunderlichem Jesuiterstyl geben ein Ganzes von ansprechender Wirkung. Ein späteres Heft wird ebenfalls Ansichten von Bamberg enthalten. — Heft 7. Passau. Verschiedene, sehr wohlgelungene Ansichten dieser äusserst malerisch gelegenen Stadt mit ihren verschiedenen, umher gruppirten Theilen und mit den breiten Spiegeln der Flüsse, zwischen denen und zu deren Seiten dieselben liegen. Besonders gelungen die Total-Ansicht der Stadt, die dem Auge des Beschauers das anmüthvollste, durch Landschaft und Architektur hervorgebrachte Profil vorführt und durch sehr zarte, saubere Ausführung anspricht. — Heft 8 und 9. München. Die Hauptansicht, von der Ostseite der Isar aufgenommen, entwickelt das Bild der Stadt in anschaulicher Breite. Von schöner, heiterer Klarheit, durch die dunkeln Wolkenmassen hier nicht beeinträchtigt, ist die Ansicht der Glyptothek, der sich weiter zurück die Pinakothek anreihet. Die Ansicht der Frauenkirche, auf einem ganzen Blatte gegeben, ist, wie es in dem Gegenstande der Darstellung lag, weniger anziehend. Sehr wohl gelungen und wiederum ein Bild reichen städtischen Verkehres entwickelnd, ist die Ansicht des Schranneplatzes. Interessant ist das Isar-Thor in seinen alterthümlich wieder hergestellten Formen und mit dem grossen Frescobilde von Neher. Zwei spätere Hefte werden diese Ansichten vervollständigen; als Vorläufer derselben erscheint bereits im 10ten Hefte, ein ganzes Blatt füllend, ein Bild der neuen Pfarrkirche in der Vorstadt Au, deren zierlich gothische Façade mit dem schlank emporsteigenden, durchbrochenen Thurme von heiterer Wirkung ist. Dies Blatt, von C. A. Müller gestochen, zeichnet sich durch ebenso zarte detaillirte Ausführung, wie durch treffliche, ruhige Haltung sehr vortheilhaft aus. — Ausserdem enthält das 10te Heft Ansichten von Augsburg, denen spätere Mittheilungen zugefügt werden sollen. — Heft 11. Regensburg. Unter den mannigfach charakteristischen Blättern dieser Stadt heben wir besonders die Ansicht des alterthümlichen, geschmackvoll gothischen Rathhauses hervor, welches vornehmlich geeignet ist, ein Bild der ehrenhaften Bürgerlichkeit des Mittelalters vorzuführen. Auch die Schottenkirche mit ihrem wundersamen

Portale erfreut sich einer meisterhaften Darstellung. Der prachtvolle Dom von Regensburg u. a. ist einem späteren Hefte vorbehalten. — Heft 12. Landshut. Sehr anziehende Abbildungen. Auf dem ersten Blatte ist vornehmlich die Total-Ansicht der Stadt zu bemerken, die von einem wohl gewählten Standpunkte aus die eigenthümliche Lage derselben am Flusse und des zierlichen Schlosses auf der Höhe trefflich entwickelt. Noch bedeutender ist das zweite Blatt, welches den schlank emporschiessenden Thurm der Martinskirche und zu seinen Füßen die alten Giebelhäuser mit ihren schweren Bogenhallen, in wohlgelungener, harmonischer Durchführung darstellt. — Heft 13. Worms. Gesamt-Ansicht der Stadt mit der Liebfrauenkirche vor derselben; malerische Ansicht der alterthümlichen Paulskirche. Auf dem zweiten Blatte, wiederum dasselbe ganz füllend, der Dom mit einem Theile des Marktplatzes, dies jedoch, wie es scheint, nicht recht günstig aufgefasst und auch nicht in genügender Haltung.

Die fünf nächsten Hefte werden die erste Folge dieses Werkes beschliessen; eine spätere Folge wird die Oesterreichischen Städte umfassen. Der Text der eben besprochenen Lieferungen theilt mit den früheren das Verdienst kurzgefasster geschichtlicher Darstellung, anschaulicher Beschreibung und geistreicher artistischer Bemerkungen. Nur die Verse zu Anfang jeder einzelnen Städtebeschreibung, die sich nicht eben durch bedeutendes poetisches Verdienst auszeichnen, hätten wir lieber vermisst, und hoffen, dieselben bei der neuen Folge nicht weiter fortgesetzt zu sehen. Dem Unternehmen selbst aber wünschen wir auch ferner einen ebenso rüstigen Fortgang, wie es bisher, zur Befriedigung der Freunde des Vaterlandes, gezeigt hat.

4. Die klassischen Stellen der Schweiz etc., gez. von Adolph Müller, auf Stahl gestochen von Henry Winkles in London u. a. Heft 9—15. (Gross 8). Carlsruhe und Leipzig, Kunstverlag, W. Creuzbauer.

Auch über die früheren Lieferungen dieses Unternehmens, welches sich, der Nationalverwandtschaft gemäss, den Darstellungen deutscher Gegenden und Orte anschliessen lässt, haben wir schon Gelegenheit gehabt, ein günstiges Urtheil abzulegen. Die vorliegenden Hefte beschliessen die erste Abtheilung, welche die Cantons Graubünden, Uri, Schwytz, Unterwalden, Zug, Luzern, Glarus, St. Gallen, Appenzell, Thurgau, Schaffhausen und Basel in sich fasst. Auch hier sind die Abbildungen mit derselben Tüchtigkeit durchgeführt, ist im Einzelnen sehr Ansprechendes, in Rücksicht auf den Gegenstand, auf Auffassung und Behandlung vorhanden. So im neunten Heft das grossartig wundersame Bild des Glaernisch, zu dessen Füßen Glarus liegt; im 10ten Heft die schöne Ansicht von Luzern; im 11. die Ansicht des Rheinfalles, schön, bedeutend, und nicht, wie so häufig, von übertriebenem, gesuchtem Effekt; im 12. das höchst reizvolle Bild der Insel Schwanau, die sich aus der spiegelklaren Flut zwischen den steilen Bergzacken erhebt; im 13. die schlichte und in klarer Ruhe aufgefasste Ansicht von Schaffhausen; im 14. die Tell's-Platte am Vierwaldstätter-See; im 15. das trefflich entwickelte Bild des Münsters in Basel, u. a. m. Der gediegene Text von Zschokke erhöht die Trefflichkeit dieses Werkes in sehr bedeutendem Maasse.