



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. 1837 - 1841.

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

## BERICHTE, KRITIKEN, ERÖRTERUNGEN.

1837 — 1841.

---

Portrait-Statuetten. — Berlin.

(Museum 1837, No. 4.)

---

Im Atelier des Herrn Prof. Rauch, in welchem der Gypsabguss der nunmehr vollendeten kolossalen Dürer-Statue aufgestellt und seiner Abendung nach Nürnberg (zum Bronzeguss) nahe bereit ist, sahen wir kürzlich den talentvollen Schüler des Meisters, Hr. Bläser, beschäftigt, eine kleine Copie dieses Werkes, welches durch Gegenstand, wie durch Ausführung gleich anziehend ist, anzufertigen; so dass den Verehrern des deutschen Malerfürsten die Hoffnung bleibt, in solcher Weise dereinst einen eben so erfreulichen als würdigen Schmuck ihrer Wohnungen empfangen zu dürfen.

Herr Drake (gegenwärtig auf einer Reise in Italien begriffen) hat vor seiner Abreise eine treffliche kleine Portraitstatue, das Bildniss des Herrn Professor Wach, hinterlassen. Der Künstler ist in schlichter Stellung, im einfachen Ueberrock, die Palette in der Linken und den Pinsel in der Rechten, das Haupt sinnend vorwärts geneigt, dargestellt und bei jener einfachen Gesamt-Auffassung, welche die Gesetze der Plastik erfordern, von einer individuellen Lebenswahrheit, welche höchst anziehend wirkt. Diese Figur schliesst sich im Grössenmaass und in der Behandlung jenen andern Statuetten Drake's an, welche bereits so mannigfachen Beifall gefunden haben: denen von Schinkel, Rauch, Alexander und Wilhelm von Humboldt, und den auf der letzten Berliner Ausstellung gesehenen Figuren Schiller's und Beethoven's, — letztere in zwiefach verschiedener Weise, einmal mehr in nachdenkender Ruhe, das andermal in mehr begeisterter Bewegung dargestellt.

Mit Vergnügen entsinnt sich Referent hiebei jener zahlreichen Reihenfolge kleiner Portraitstatuetten der berühmtesten Maler, welche von Herrn

Schwanthaler zu München als Modelle der für die Pinakothek bestimmten Statuen gefertigt sind. Auch diese meisterhaften Arbeiten dürften, bei einer weitem Verbreitung, gewiss für den Privatbesitz von Seiten der Kunstfreunde eifrig gesucht werden.

### Ueber geschichtliche Compositionen.

(Museum 1837, No. 10, f.)

Die künstlerische Behandlung geschichtlicher Stoffe hat bedeutende Schwierigkeiten, zumal wenn durch eine Reihenfolge von Bildern die Hauptmomente im Leben eines Staates oder Volkes vorgeführt werden sollen. Diejenigen Begebenheiten, an welche in den Jahrbüchern der Geschichte die Charakteristik der einzelnen Epochen vorzugsweise angeknüpft wird und welche sich bisher zumeist einer künstlerischen Darstellung erfreuten, sind nur zu häufig von einer Beschaffenheit, dass sie ungleich mehr eine äusserliche Repräsentation (einen zumeist symbolischen Akt) enthalten, als sie den inneren, lebendigen und wirkenden Geist der geschichtlichen Epochen, aus denen sie hervorgegangen, zu vergegenwärtigen dienen. Ein Beispiel, in Bezug auf den weiter unten zu besprechenden Gegenstand, möge dies deutlich machen. Die Belehnung des Kurfürsten Friedrich I. von Hohenzollern mit der Mark Brandenburg bildet einen der wichtigsten Punkte in der brandenburgischen Geschichte, und allerdings eignet sie sich im Allgemeinen ganz wohl zu einer bildlichen Darstellung: ihre historische Bedeutung aber beruht auf keine Weise in ihr selbst, sondern in ihren Ursachen und ferneren Folgen, die natürlich ein Bild nicht vorführen kann; eine Darstellung dieser politischen Förmlichkeit wird somit weder von den Einwirkungen des Kurfürsten auf seine Zeit, noch von seiner Persönlichkeit oder von den Elementen, die ihm feindlich gegenüberstanden und die er besiegt hat, eine Anschauung hervorzurufen vermögen. Sucht man dagegen nach irgend einem prägnanten Momente etwa der Art und Weise, wie Kurfürst Friedrich I. dem zerrütteten Lande Frieden und Gesetz zurückbrachte, die Rebellen bändigte und hiedurch den Grund zu einer neuen Zeit legte, so wird ein solcher die günstigste Gelegenheit geben, auch in bildlicher Darstellung von der geschichtlichen Bedeutung dieses grossen Mannes einen auf Sinn und Gemüth wirkenden Eindruck hervorzubringen. Für künstlerische Behandlung der Geschichte sind ebenso, wie für die poetische Behandlung derselben, die ethischen Momente ins Auge zu fassen, diejenigen, in welchen das einzelne Individuum mit seiner hervorragenden Geisteskraft in die Interessen der Zeit hineingreift, um dieselben zu grossen Zwecken umzugestalten oder um im tragischen Kampfe gegen sie unterzugehen; in solchen Momenten wird sich überall ein für die Gesetze der bildlichen Darstellung geeigneter Punkt auffinden — oder, wenn die geschriebene Geschichte (wie freilich sehr häufig) nur allgemeinere Umrisse vorlegt, aus letzteren, kraft der künstlerischen Divination, erfinden lassen. Freilich hat das, wie gesagt,

seine Schwierigkeiten, und hierin scheint zunächst ein Hauptgrund zu liegen, dass man sich bisher vornehmlich an jene äusserlich repräsentirenden Akte der Geschichte gehalten hat.

Eine zweite, nicht minder bedeutende Schwierigkeit ist die: bei geschichtlichen Darstellungen die höhere Würde der Kunst festzuhalten, sie nicht ins Genremässige herabsinken zu lassen, in ihr vielmehr stets, im Ganzen wie im Einzelnen des Bildes, diejenige Gemessenheit und innerliche Gesetzmässigkeit zu bewahren, welche man insgemein mit dem Worte „Styl“ zu bezeichnen pflegt, — mit einer würdigen stylistischen Behandlung zugleich die geschichtliche Wahrheit und Treue, vornehmlich in Rücksicht auf das Kostüm und Alles, was hiezu gehört, genügend zu verbinden. Das Kostüm des klassischen Alterthums ist fast durchweg so künstlerisch gestaltet, dass hier nichts weiter zu erinnern bleibt. Auch das Kostüm des Mittelalters ist zumeist mehr oder minder der künstlerischen Behandlung günstig, fast überall wenigstens für malerische Effekte brauchbar; aber schon hier tritt manches Störende hervor. Sehen wir von vorübergehenden Moden des Mittelalters, welche die Formen des Körpers unschön verunstalteten, ab, so sind doch einzelne durchgehend vorkommende Umstände in Erwägung zu ziehen, z. B. bei Schlachten die Verhüllung des Gesichtes durch die Helmvisiere; ein figurenreiches Gemälde, in welchem kein einziges Gesicht zu sehen wäre, dürfte einen leidlich komischen Eindruck hervorbringen. Noch schlimmer wird es bei den Kostümen der neueren Zeit, des achtzehnten und neunzehnten Jahrhunderts, welche jeder grossartig künstlerischen Behandlung geradezu im Wege zu stehen scheinen. In Fällen der Art dürfte sich, wenn statt Würde und Schönheit nicht das Element des Genre oder gar des Ungeschmacks die Oberhand behalten soll, die Nothwendigkeit ergeben: die historische Treue, — so wichtig für den Künstler auch in diesem Betracht die strengsten Vorstudien sind, — nur bis auf einen gewissen Grad festzuhalten, gewisse Modificationen eintreten zu lassen, welche zum Theil nur andeutungsweise den Charakter der Zeit wiedergeben. So ist man in den früheren grossen Epochen der Kunst, wo es sich um die Darstellung grosser Ereignisse des Lebens handelte, verfahren; so war es vornehmlich zu den Zeiten der griechischen Kunst. Die bekannten Statuen der äginetischen Helden, welche noch einer minder vollendeten Periode der Kunst angehören, tragen noch, obschon eine ideale Behandlung überwiegend hervortritt, einige Andeutungen seltsamen Mode-Kostüms, wohin z. B. jene Schiene gehört, die vom Helme, statt eines Visiers, über die Nase herabläuft; dagegen in der perikleischen Zeit nichts mehr der Art gefunden wird. Der panathenäische Festzug (der innere Fries am Parthenon), welcher fast ganz dem unmittelbaren Leben angehört, verbannt Alles, was irgend den Eindruck der Formen beeinträchtigen könnte, während wir doch mit Zuversicht annehmen dürfen, dass das Leben jener Zeit sich, zumal bei festlichem Pomp, nicht mit so gänzlicher Einfalt des Kostüms begnügt, sich nicht geradezu in dieser idealen Weise bewegt haben werde. Hieraus soll freilich nicht gefolgert werden, dass auch das Mittelalter und die neuere Zeit sich etwa in griechischer Nacktheit darzustellen haben, wohl aber, dass auch bei ihnen Modificationen, ohne den historischen Charakter zu beeinträchtigen, zulässig sein werden. Auch haben unsre Maler sich nicht gescheut, dergleichen für das Mittelalter in Anwendung zu bringen. Keiner (oder höchstens der Franzose Debon auf seinem Schlachtbilde ergötzlichen Ange-

denkens, welches wir auf der letzten Berliner Ausstellung sahen) malt eine Ritterschlacht mit lauter gesenkten Visieren, obgleich dem scrupulösen Beschauer dabei die geringe Sorge gegen die umherfliegenden Pfeile beängstigend sein möchte; keiner führt, wenn nicht etwa eines beabsichtigten komischen Effektes wegen, jene aus hundert Ellen Zeug zusammengebauchten Kleider vor, welche im sechzehnten Jahrhundert Mode wurden. Für die neuere Zeit haben diese Modificationen freilich ihre missliche Seite, theils weil der Beschauer den Begebenheiten noch zu nahe steht und somit mehr reale Wirklichkeit verlangt, theils weil das Kostüm selbst den Gesetzen der Schönheit ferner steht. Aber eben dies Letztere macht auch hier eine freiere Behandlung doppelt nöthig, falls überhaupt ein Werk der Kunst, das mehr ist als ein blosses Abbild der realen Wirklichkeit, hervorgebracht werden soll.<sup>1)</sup>

Zu diesen Betrachtungen veranlasst uns eine Reihenfolge lithographischer Blätter, die, von einem jungen Künstler herrührend, in nicht unbedeutenden Dimensionen (gross Fol.) ausgeführt und jüngst der Oeffentlichkeit übergeben sind:

Denkwürdigkeiten aus der Brandenburgisch-Preussischen Geschichte, in 12 Blättern componirt und lithographirt von A. Menzel, mit erläuterndem Text von Dr. Friedländer, herausgegeben von L. Sachse & Comp., Kunst-Verlagshandlung in Berlin.

Das grosse Interesse des Gegenstandes, der würdige Zweck und das vorzügliche Talent, welches sich hier in Erfindung und Ausführung ausdrückt, fordern zu einer nähern Betrachtung und Werthschätzung dieser Blätter auf, indem wir keinen Anstand nehmen, den höchsten Maassstab an sie anzulegen. — Das erste nothwendigste Bedingniss eines jeden Kunstwerkes, — dasjenige, welches sich nie durch Lehre und Studium gewinnen, nur ausbilden lässt: ein durchgreifendes inneres Leben tritt uns überall in diesen Darstellungen entgegen; jede Gestalt, wenn auch im Einzelnen an ihr Mängel bemerklich sind, jedes Motiv der Bewegung ist vollkommen wahr, frei und innerlich empfunden; nirgend wird eine kalte, willkürliche Berechnung des Verstandes, nirgend ein Streben nach äusserlichem Effekt sichtbar. Diese frische Lebendigkeit steigert sich sodann, in nicht minder wirksamer Weise, zu einer mannigfach durchgebildeten Charakteristik; keine Figur ist müssig oder der blossen Schaustellung wegen vorhanden; einer jeden ist das Bild einer bestimmten Persönlichkeit aufgeprägt, die nach ihrer Weise an dem Vorgange, welchen die einzelne Darstellung enthält, mit Bewusstsein und eigenthümlichem Interesse Theil nimmt. (Nur hie und da wird eine gewisse Monotonie in der etwas schweren und breiten Form der Gesichter bemerkbar, welche gleichwohl zum Theil durch anziehende Gegensätze gemildert ist.) Endlich tritt überall ein höchst lobenswerthes historisches Studium dem Beschauer

<sup>1)</sup> Nachträglich. Das oben Gesagte wird für viele Fälle des Einzelnen seine Richtigkeit behalten. Im Ganzen aber ist die Sache allerdings noch tiefer zu fassen. Es handelt sich nicht bloss um die Form, sondern zugleich um die Gesetze einer grossen malerischen Gesamthaltung; in diese wird unter Umständen auch das formal widerstrebende Einzelne aufgehen können. (Die eigentlich geschichtliche Kunst ist erst von jüngstem Datum.)

entgegen; die Charaktere der Gestalten sind im Wesentlichen trefflich den verschiedenen dargestellten Bildungsepochen gemäss aufgefasst, das ganze Element des Kostüms ist mit der grössten Treue behandelt und auch da, wo es an genaueren Vorbildern fehlte, in den frühesten Epochen, mit glücklichem Sinne geistreich erfunden: so dass aus allen diesen Umständen die in Rede stehenden Blätter in den Geist der verschiedenen Epochen und Verhältnisse, welche sie darstellen, einzuführen wohl geeignet sind.

Aber wir haben im Vorigen von einer höheren, wahrhaft künstlerischen Behandlung geschichtlicher Aufgaben, sofern sie die Geschichte in ihrer tiefen Bedeutung auffassen und dem Sinne anschaulich darstellen sollen, gesprochen; es fragt sich, wie dieser Behandlung in den vorliegenden Lithographien genügt ist. Gewiss fehlt es dem Künstler nicht an jenem stylistischen Elemente, welches den Gegenstand in einer würdigen Weise zu erfassen fähig ist. Einzelne Gestalten erscheinen in einer schönen, grossartigen Bildung der Formen, in einer lauterem, gesetzmässig geordneten Gewandung, einzelne Compositionen in so trefflicher Weise gruppiert, in ihren Haupttheilen dem inneren Gedanken der Darstellung und seiner Entwicklung so gemäss angeordnet, dass sie an sich schon dem Sinne des Beschauers eine wohlthuende Befriedigung gewähren. Aber noch wird die Nothwendigkeit dieser höheren Auffassung nicht überall ersichtlich, wenn schon in der Folge der Blätter selbst ein Fortschritt zur grossartigeren Anordnung hervorleuchtet; noch erscheint dieselbe als ein fast zufälliges Ergebniss und im Gegentheil (wie insgemein bei jungen Künstlern von bedeutendem Talent) das Element der Charakteristik überwiegend, so dass durch den Einfluss des letzteren die höhere Ruhe des Ganzen häufig gebrochen wird; ebenso ist noch zu viel Sorge auf die historische Genauigkeit des Kostüms, d. h. auch auf alle äusserlichen Zufälligkeiten desselben gewandt, im Einzelnen jene höhere Würde der historischen Darstellung beeinträchtigend. Endlich auch ist die Auswahl eines Theiles dieser Darstellungen nicht diejenige, welche in die Tiefen der Geschichte hinabsteigt und die Elemente ihres geistigen Lebens zur Gestaltung bringt; vielmehr sind es zum Theil wiederum nur jene mehr äusseren repräsentativen Akte, die der Künstler uns vorführt. Doch sind einzelne Darstellungen vorhanden, welche den Geist der Geschichte anschaulich entwickeln, und gerade sie haben zur trefflichsten künstlerischen Behandlung Gelegenheit geboten. — Eine flüchtige Uebersicht der Blätter möge zur näheren Motivirung dieses Urtheils dienen.

Titelblatt (Federzeichnung). Arabeskenartig in einer gothischen Architektur angeordnet, die aus knorrigen Baumstäben und Aesten gebildet wird. Einzelne darin verflochtene Figuren bezeichnen die Hauptmomente der brandenburgisch-preussischen Geschichte und vereinigen sich zu einem ruhigen und gleichmässigen Ganzen. Vorzüglich schön ist die weibliche Gestalt im Giebelraume, welche die Geschichte personificirt; sie ist in hohem Alter dargestellt, sitzend und in ein grosses Buch schreibend, in weite Gewande gehüllt, deren Faltenwurf in meisterhafter Gemessenheit durchgeführt ist; die ganze Figur ebenso würdig wie voll höchst energischen Lebens. Nicht minder trefflich die allegorische weibliche Figur zur rechten Seite des Blattes, deren Bedeutung die untergeschriebene Jahrzahl 1815 angiebt: im Lederharnisch, mit aufgeschürztem Unterkleide, ein Bärenfell als Mantel, in der Rechten eine Keule, in der Linken einen Kreuzstab mit einem Eichenkranze haltend; eine ebenso kräftige wie an-

muthvoll amazonenartige Jungfrau. Auch die andern Gestalten des Blattes haben mannigfache Vorzüge, — durchweg bezeugen sie den schönsten Sinn für classischen Styl.

1. Vicelin predigt den Wenden das Christenthum, um das Jahr 1137. Sehr günstige Aufgabe, in der allgemeinen Anlage zweckmässig und glücklich aufgefasst. Auf der einen Seite, die geringere Hälfte des Blattes einnehmend, die Christenpriester, hinter denen ein Rechen christlicher Lanzen emporragt, auf der andern eine Schaar wendischen Volkes, über denen, im Opferdampfe, ein ungestaltetes Götzenbild hereinklickt; vorn der wendische Fürst, ein Opferpriester und eine abenteuerliche Norne mit einem Runenstabe. Die Wenden, in der Weise, wie die Predigt verschiedenartig auf sie einwirkt, sie anzieht, staunen macht oder zu wildem Grimme bewegt, sind meist vorzüglich dargestellt, ihr Kostüm (nach den geringen Berichten, die wir über dasselbe besitzen), mit Geist und malerischem Sinne behandelt, — vielleicht nur ein wenig zu räuberhaft in Bezug auf die Elemente der Bewaffnung.<sup>1)</sup> Die christlichen Priester dagegen sind minder ansprechend, theils durch die auffallend kurzen Verhältnisse der Figuren, theils durch eine nicht wohl zu vertheidigende Charakteristik, welche die tadelnswürdigen Aeusserungen pfäffischer Institutionen, Ignoranz, Gier u. dergl., in einer Weise durchblicken lässt, die gerade hier und für den Zweck des Ganzen unschicklich erscheint.

2. Markgraf Albrecht der Bär erstürmt die Feste Brennabor (Brandenburg) 1157. Ein Theil der Festungswälle, die vorn mit Sturmleitern erstiegen werden und auf die zur Seite ein hölzerner Belagerungsturm einen Strom geharnischter Ritter ausgiesst. Kühne, höchst lebenvolle Motive im Einzelnen, aber das Ganze zu wild durcheinander, als dass dem Auge ein ansprechendes Bild erscheinen könnte. Selbst die beiden Heerführer treten dem Beschauer nicht bedeutend genug entgegen, obgleich der Grimm und das Entsetzen des wendischen Fürsten, des hohen Jacza von Köpenick, vortrefflich dargestellt ist.

3. Friedrich Graf v. Hohenzollern wird Churfürst von Brandenburg d. 18. April 1417. Ueber das minder Günstige dieser Aufgabe ist bereits gesprochen. Die Anordnung ist im Uebrigen mit Ueberlegung und künstlerischem Sinne durchgeführt; die scharf ausgeprägte Charakteristik der einzelnen Figuren, besonders der drei im nächsten Vorgrunde stehenden Churfürsten, benimmt der formellen Handlung das Trockene.

4. Kurfürst Joachim II. tritt zum Lutherthum über, den 1. Novbr. 1539. Die Anordnung ebenfalls zweckmässig und mit Einsicht in das Ceremoniell einführend. Das Ganze in feierlicher Ruhe; der Ausdruck in den nächst beteiligten Personen wohl gelungen. Aber auch hier, obgleich die dargestellte Begebenheit den tiefsten geschichtlichen Interessen angehört, liegt in der Aufgabe wiederum ein grosser Theil äusserlicher Repräsentation (Ceremoniells), so dass die höhere Einwirkung der Darstellung auf den Beschauer beeinträchtigt bleibt.

5. Friedrich Wilhelm, der grosse Kurfürst, empfängt die

<sup>1)</sup> Die Wenden standen auf einer eigenthümlich ausgebildeten Stufe der Cultur und waren vornehmlich in der Fabrication der Waffen berühmt, so dass ihnen bereits König Heinrich I. die Einfuhr ihrer Waffen auf deutschen Märkten, um die heimische Industrie nicht beeinträchtigen zu lassen, verbieten musste.

Erbhuldigung der preussischen Landstände, zu Königsberg, d. 18. Octbr. 1663. Ebenfalls nur die Darstellung einer politischen Förmlichkeit, mannigfach interessant jedoch durch die trefflich behandelten nationalen Kostüme und einige Köpfe voll Charakter und geistreichem Ausdruck. Vorzüglich zu rühmen ist die ganze Gestalt des Bischofs von Ermland.

6. Schlacht bei Fehrbellin, d. 18. Juni 1675. Lobenswürdige Darstellung, etwa im Charakter der Rugendas'schen Schlachtbilder gehalten. Die Schweden werden vom Kampfplatz verdrängt, man sieht seitwärts ihre Flucht und letzte Gegenwehr; der Kurfürst, in der Mitte des Bildes, über Leichen hinsprengend, giebt den Befehl zur Verfolgung. Der Vorgang im Allgemeinen ist ziemlich anschaulich entwickelt, die einzelnen Scenen des Kampfes voller Leben. Doch scheint es, als ob der Moment des Sieges einer noch grossartigeren, unmittelbarer überzeugenden Darstellung fähig gewesen wäre. Das Ganze ist, wie insgemein die Schlachtbilder, mehr genreartig gehalten, während der historische Styl eine grössere Massenwirkung verlangt.

7. Friedrich, erster König von Preussen, gesalbt zu Königsberg, d. 18. Jan. 1701. Wiederum ein politisch repräsentativer Actus, der überdies durch das Kostüm jener Zeit für höhere künstlerische Behandlung wenig begünstigt ist. Aber auch hier im Einzelnen der Figuren eigenthümlich individueller Charakter, die Gestalt und Geberde des Königs eben so wahr, wie bildlich bedeutend; die Herren und Damen vom Hofe, im ausgesuchtesten Prunk, auf der Tribüne im Hintergrunde trefflich emporgebaut.

8. Die einwandernden Salzburger Protestanten, 1732. Eine Composition, die zu den trefflichsten des ganzen Werkes und zu den schönsten geschichtlichen Darstellungen gehört, welche uns seit lange bekannt geworden sind. Man sieht die Strasse einer märkischen Stadt vor sich, seitwärts im Hintergrunde das alte Thor, durch welches der Zug der Einwanderer hereinkommt. An ihrer Spitze schreiten die Pfarrer des Ortes, die sie in der neuen Heimat begrüsst haben; hinter diesen, in Reihen, die Salzburger, Männer und Greise, Frauen und Kinder, mit mannigfachem Gepäck beladen; sie halten Gesangbücher in ihren Händen und singen. Ihre ganze Erscheinung, das nationell Bäuerliche ihrer Kleidung, der reine religiöse Ausdruck ihrer Gesichter, das Kräftige, Offene, Freie, selbst innig Heitere, was in diesen Gestalten liegt, vereint mit den Zeugnissen mühseliger Wanderschaft, bringt auf den Beschauer einen ebenso wohlthuenden wie rührenden Eindruck hervor. Der Zug macht die Mitte des Bildes aus; ihm schliessen sich, zu den Seiten des Vordergrundes, zwei Gruppen an, welche dem Ganzen eine würdige Ruhe geben. Zur Linken, auf dem Stein eines Eckhauses, sitzt ein älterer Wanderer, welcher sich durch seinen Sohn den wunden Fuss verbinden lässt, während die schöne Tochter von einer wohlthätigen Bürgersfrau ein Almosen empfängt; drüber ist ein Balkon, von dem ebenfalls Almosen herabgeworfen werden. Zur Rechten eine Gruppe zuschauender Bürger und Frauen. — Das Modekostüm der Zeit ist zum Theil trefflich behandelt. Leider scheint dies so vorzüglich erfundene und so zart und geistreich lithographirte Blatt beim Aetzen der Platte gelitten zu haben.

9. Schlacht bei Mollwitz, 1741. In der Hauptanlage ebenfalls trefflich componirt. In zwei grossen Massen stehen die Reihen der Oester-

reicher und der preussischen Grenadiere einander gegenüber, letztere im Begriff, mit gefälltem Bajonett auf die Oesterreicher einzudringen. Diese Massen-Anordnung wirkt sehr günstig und selbst das, im Einzelnen nicht eben malerische Kostüm gewinnt hiedurch und durch den gemeinsamen grossartigen Zug der Bewegungen eine eigenthümliche Bedeutung. Dabei ist zugleich nichts Steifes, nichts was vorwiegend an das Exercitium erinnert, vielmehr im Einzelnen überall dieselbe individuelle Kraft und Frische, welche wir schon bei den meisten der vorigen Blätter rühmend hervorheben mussten; trefflich ist die Episode mit dem österreichischen Ausreisser, der durch den Corporal in die Schlacht zurückgeprügelt wird. Zu wünschen bleibt bei diesem Bilde nur, dass der beginnende Sieg der Preussen schärfer angedeutet, — und dass die Figuren der Verwundeten im Vorgrunde etwas mehr in künstlerischer Weise angeordnet sein möchten.

10. Schlacht bei Leuthen, 1757. Friedrich der Grosse, im Kreise seiner Generale, indem er ihnen die denkwürdige Anrede vor der schicksalsvollen Schlacht hält. Auch diese Composition ist gut geordnet und alle Figuren voll Charakter und Lebenstüchtigkeit. Doch dünkt uns hier die Wahl des Stoffes wiederum sehr wenig passend. Man sieht eben nur, dass ein Feldherr zu seinen Generalen spricht und dass diese ihm mit Ergebenheit zuhören; die ergreifenden Worte des Königs waren nicht darzustellen, und um so weniger, als die Sitte des achtzehnten Jahrhunderts bei den Zuhörenden einen lebhafteren Erguss der Begeisterung verbieten musste. Noch weniger ahnt man es, dass hier derjenige glorreiche Tag dargestellt werden sollte, welcher das Schicksal Preussens entschied.

11. Die Freiwilligen! 1813. Die Strassen einer norddeutschen Stadt, durch welche sich der Zug der ausmarschirenden Freiwilligen hinbewegt; schöne, begeisterte Männer und Jünglinge, denen man es ansieht, dass der Krieg ihnen kein Handwerk ist, sondern dass sie, friedliche Bürger, die Waffen zur Vertheidigung des Heiligsten ergriffen haben. Zu den Seiten ältere Männer, Knaben und Frauen, die den Fortziehenden in erster Trauer nachblicken und Abschied nehmen. Die Composition würde jener der einwandernden Salzburger an Trefflichkeit nahe stehen, wäre nicht die Kleidung der Frauen mit zu grosser Aengstlichkeit in der höchst unschönen Mode jener Zeit gehalten und gerade dadurch der Eindruck des Ganzen wesentlich beeinträchtigt.

12. Victoria! Der Abend der Völkerschlacht von Leipzig. Im Vorgrunde des Bildes sitzen Verwundete, tief Ermüdete, tief Nachsinnende. Hinter ihnen, etwas erhöht, eine Gruppe von Landwehrmännern, die sich im ernstesten Dankgebete nach oben wenden; der eine hält die wallende, durchlöcherte Fahne, welche die Spitze der Gesamtcomposition bildet; zwei umarmen sich in freudiger Begeisterung; andre Verwundete, Betende, Rastende zu ihren Seiten. Zur Linken, an dem Saume der versammelten Schaaren entlang, ein Blick über die Ebene des Schlachtfeldes, wo man mannigfach mit Verwundeten beschäftigt ist. Die Abendsonne wirft ein helles Streiflicht über das Bild. Die Composition ist von einer Tiefe des Gefühles, einer grossartigen Würde in der Gesamtanordnung, einer so edlen Durchbildung des Gedankens in Inhalt und Form, dass sie wirklich den höchsten Bedingungen historischer Kunst entspricht und nur in gewissen Einzelheiten, z. B. den Figuren des Vorgrundes, einige wenige Abänderungen wünschen lässt. Wir entsinnen uns kaum, unter den Darstellungen

gen moderner Zeitgeschichte ein Werk von ähnlicher Tiefe der Intentionen gesehen zu haben.

So geben uns diese Blätter, wie sie im Allgemeinen das Gepräge einer lebenvoll künstlerischen Schöpfungskraft tragen, in der That bereits einzelne sehr beachtenswerthe Beispiele jener Richtung auf die Gesetze des höheren Styles geschichtlicher Darstellung; wenn freilich das Bewusstsein von der Nothwendigkeit dieses Gesetzes in andern Fällen noch nicht bestimmt hervortritt, die Momente der Darstellung demselben nicht überall entsprechend ausgewählt sind und die künstlerische Productivität noch mehr ihr eignes Gesetz als das einer höheren Nothwendigkeit anerkannt zu haben scheint. Immer aber bilden diese Blätter eine höchst erfreuliche Erscheinung für die Gegenwart und bezeugen es, neben mannigfach andern Leistungen verwandter Art, wie das Bestreben der höheren Kunst gerade jetzt in den Erinnerungen der Geschichte ein würdiges Feld der Bearbeitung zu gewinnen im Begriff ist. Möge dies Bestreben zu einer glücklichen Vollendung hindurchgeführt werden, und möge Herr Menzel, der in den besprochenen Blättern ein vollgültiges Zeugniß seiner Befähigung abgelegt hat, sein schönes Ziel mit derjenigen Energie verfolgen, welche in diesen Zeugnissen dem Beschauer schon auf so gehaltvolle Weise entgegentritt.

---

Sculptur. — Berlin.

(Museum 1837, No. 10.)

---

Unter den plastischen Werken, welche das Verzeichniß der vorjährigen Kunstausstellung von Berlin namhaft machte, war eins der bedeutendsten und anziehendsten zur Zeit der Ausstellung nicht eingetroffen; dasselbe befindet sich erst seit Kurzem in unsern Mauern, vorläufig in einem der Gypssäle der königl. Akademie der Künste aufgestellt. Es ist eine Statue des Paris von August Wredow, in Gyps gearbeitet, 6 Fuss 6 Zoll hoch, und bereits im Jahre 1835 zu Rom vollendet. Die Composition dieser Statue bezieht sich auf die Verse der Ilias, Buch VI., Vers 321 und 322:

Ihn im Gemach jetzt fand er, die herrlichen Waffen durchforschend,  
Panzer und Schild, und glättend das Horn des krummen Geschosses.

Wir sehen den tröischen Jüngling, wie er den hohen Bogen mit erhabener Linken vor sich hält, indem er ihn mit dem Tuch in der Rechten zu putzen und zu glätten im Begriff ist; der linke Fuss ist auf einen niedrigen Tritt gestützt; neben ihm liegt der Harnisch und der Helm, er selbst ist unbekleidet. Das Motiv der Bewegung ist mit geistreicher Ueberlegung so gewählt, dass die Figur nach den verschiedenen Standpunkten hin das anmuthigste Wechselspiel der Formen entwickelt; alles Einzelne ist in glücklicher Naivetät, mit Freiheit und Lebenswahrheit ausgeführt. Wie

Kugler, Kleine Schriften. III.

solchergestalt die Statue in ihren allgemeineren Beziehungen zunächst den äusseren Sinn in wohlgefälliger Weise berührt, so fesselt sie auch bei längerer Betrachtung durch ihre eigenthümlich charaktervolle Durchbildung, Form und Bewegung gehören nicht bloss den allgemeinen Gesetzen der Schönheit an, sie tragen zugleich das Gepräge einer bestimmten, in sich abgeschlossenen Persönlichkeit: sie geben ein lebenvolles Bild jenes Königssohnes, der kräftig und keck zu gewagten Abenteuern auszuziehen und siegreich den Preis der Schönheit zu gewinnen wusste. Seine Glieder, in einer elastischen Spannung, zeigen die edelste Ausbildung, aber sie vermählen sich zugleich mit einer zarten Weichheit, einer Fülle der Formen, welche aufs Entschiedenste den Charakter des anmuthvollsten Helden erkennen lassen würde, auch wenn er hier seine gewöhnliche Bezeichnung, die phrygische Mütze, nicht trüge. Diese mit meisterhafter Sicherheit durchgeführte Verbindung von Kraft und Zartheit, von rüstiger Keckheit und weichem Verlangen, die klare Schönheit des Ganzen, geben der Statue höchst rühmliche Vorzüge und erwecken den lebhaften Wunsch, ein so reiflich durchdachtes und so gediegen gearbeitetes Werk in dem edleren Stoffe des Marmors ausgeführt zu sehen. —

Vor Kurzem hatten wir Gelegenheit, zwei interessante Statuen von der Hand eines Künstlers von München, F. Schönlaub, welche sich im Besitz eines Kunstfreundes zu Berlin befinden, zu sehen. Es sind zwei Engel, beide etwas über 4 Fuss hoch und in Gyps gearbeitet; ein jeder von ihnen hält einen hohen, kandelaberartigen Stab, als Träger einer Kerze, in den Händen, wodurch sich die kirchliche Bestimmung der Figuren ergibt. Sie sind in lange, faltige und einfach gegürtete Gewande gekleidet, deren Säume reich mit vergoldeten Ornamenten geschmückt sind, was ihnen ein schönes, eigenthümlich feierliches Gepräge gewährt. Der Styl beider Figuren bewegt sich in jener schlichten frommen Weise, welche besonders den Freunden von Eberhard's Arbeiten (denen die in Rede stehenden überhaupt verwandt erscheinen) so sehr werth ist. Die stille Anmuth und Reinheit der Formen, die einfache Klarheit des Faltenwurfes, der zarte gemüthvolle Ausdruck der Köpfe, vornehmlich die milde Demuth des einen Engels, welcher niederwärts blickt, üben auf den Beschauer einen tiefen, innerlich wohlthuenden und beruhigenden Eindruck aus. Gewiss würden diese Figuren einer jeden Kirche zur wahrhaften Zierde gereichen; wir sind überzeugt, dass sie, wenn das hiesige grössere Publikum Gelegenheit hätte, sie näher kennen zu lernen, auch für die Kirchen unsrer Gegenden mannigfach gesucht werden dürften.

---

### Bilder und Worte.

(Museum 1837, No. 17.)

---

Das Wohlgefallen an einer künstlerischen Ausstattung literarischer Werke verbreitet sich von Tage zu Tage mehr, und es gehen manche beachtenswerthe Erscheinungen daraus hervor. Die Phantasie verlangt zu

den Worten des Dichters, des Erzählers Anschauung und Hintergrund, wie zu dem Dialog des Dramatikers Kostüm und Scenerie. Man hat ein solches Streben wohl als verderblich gescholten; doch ist dies, wenn ich nicht irre, ein einseitiger Vorwurf: verderblich wär es allerdings, wenn es eben das letzte Ziel für Kunst und für Poesie bilden sollte; wo aber das eine von ihnen sich in anmüthigem Spiele dem andern unterordnet, um seinen Eindruck zu verstärken, seine Stille zu beleben, seinen Ernst zu erheitern, da kann nur ein befangenes Auge eine Beeinträchtigung voraussehen.

Die mannigfachen bildlichen Darstellungen, welche Retzsch, Ruhl und Andre zu Dichterwerken geliefert, sind bekannt; ebenso die geist- und poesiereichen Randzeichnungen Neureuther's zu den Liedern deutscher Dichter. Auch von Reinick's interessantem Unternehmen, der seine Gedichte, mit Original-Radirungen Düsseldorfer Maler geschmückt, herausgiebt, ist bereits in diesen Blättern gesprochen. Wir haben Gelegenheit, noch über eins oder das andre von Arbeiten ähnlicher Art, einige Bemerkungen vorzulegen.

Als ebenfalls aus der Düsseldorfer Schule hervorgegangen, müssen wir die Radirungen anführen, welche Adolph Schrödter im vorigen Jahre zu der wohlbekanntesten „wundersamen Geschichte Peter Schlemihl's“ von A. v. Chamisso geliefert hat. (Chamisso's Werke, Leipzig 1836, vierter Band). Es sind vier Blätter, in jener leichten, geistreichen Weise gearbeitet, welche Schrödter so eigen ist. Der Künstler trat hier nicht ohne Nebenbuhler auf. Chamisso's Lesern sind die Radirungen des Engländers G. Cruikshank bekannt, welche die englische Uebersetzung des Schlemihl, und in Nachstichen die späteren deutschen Ausgaben desselben, schmückten. Aber in den Auffassungen beider Künstler herrscht soviel verschiedene Eigenthümlichkeit, dass wir sie gleichwohl eine wie die andre gelten lassen dürfen. Cruikshank ist, wie überall in seinen Werken, phantastischer, ich möchte sagen phantasmagorischer, — Schrödter mehr auf dem Boden der realen Anschauung. An Humor fehlt es Beiden nicht. Was bei Schrödter am meisten anzieht, ist, auf dem ersten und letzten Blatt, die Gestalt des dürren, unheimlichen grauen Mannes, den er so dargestellt hat, dass man hier in der That an seine Existenz glauben kann; es ist zugleich ein kluger Teufel und zugleich ein dummer Teufel, und dabei fehlt es ihm, trotz seiner unheimlichen Trockenheit, nicht an derjenigen Körperlichkeit, die einmal zum Leben in der menschlichen Gesellschaft nöthig ist. Der Schlemihl selbst hat dem Referenten nicht ganz so wohl zugesagt; er hat wohl das Ungeschickte von Chamisso's Helden, weniger jedoch von dessen innerer Liebenswürdigkeit. Jedenfalls ist es erfreulich, ein so hohes Talent, wie das Schrödter's, auch in einer solchen Stellung zum Publikum zu sehen.

Noch ein andres Werk wird so eben begonnen, für dessen Ausschmückung Künstler der Düsseldorfer Schule thätig sind: „Rheinlands Sagen, Geschichten und Legenden, herausgegeben von A. Reumont, Köln und Aachen, 1837“, mit acht Stahlstichen nach Zeichnungen von Kretzschmer, Plüddemann, Rethel und Sonderland. In dem ersten Heft, welches uns so eben vorliegt, machen wir besonders auf das Blatt aufmerksam, welches nach einer Zeichnung von Rethel von Ernst Rauch mit Sauberkeit und gehaltener Kraft gestochen ist. Es stellt Kaiser Karl den Grossen dar, der am Ufer des Frankenberger Sees sitzt und in die

Flut hinabschaut, in welcher eine leis angedeutete Gestalt ihm den zaubrischen Ring seiner geliebten Gemahlin zeigt. Die Gestalt des Kaisers ist voll tiefer, gedankenhafter Ruhe, das Motiv der Stellung bedeutend entwickelt und durch grossartigen Faltenwurf hervorgehoben. Lässt sich auch nicht ganz die Abkunft dieses Kaisers von dem „trauernden Königspaar“ verläugnen, so sind wir doch nicht gewillt, dies hier als einen Vorwurf auszusprechen; wir freuen uns vielmehr, dass ein so grossartig angeschlagener Klang, wie in Lessing's Meisterwerk, hier am wohl geeigneten Orte und für ein bereitwilliges Publikum noch einmal nachtönt. . . .

Bei dieser Gelegenheit gedenken wir auch des „Festkalenders in Bildern und Liedern, geistlich und weltlich, von F. G. v. Pöcchi, G. Görres und ihren Freunden“, davon bereits zwei vollständige Theile vor uns liegen. Der Festkalender ist eigentlich als ein Volksbuch für das katholische Deutschland zu betrachten und in der That in solcher Weise ausserordentlich, besonders in Bayern, verbreitet, so dass der erste Theil schon zum zweiten Mal aufgelegt ist. Es sind Gedichte, mit leichten Randzeichnungen geschmückt. Die Randzeichnungen (grösseren Theils von dem Gr. v. Pöcchi) sind in ganz volksthümlicher Weise ausgeführt, holzschnittartig, ohne zumeist Anspruch auf höheres Kunstverdienst zu machen; dabei aber liegt ihnen ein gesundes, schlichtes Gefühl zu Grunde, welches im Ernsten, wie im Humoristischen seinen Eindruck auf das unbefangene Gemüth keineswegs verfehlt. Hier zeigt es sich zugleich recht, wie — bei gewissen, geringeren Ansprüchen — Wort und Bild in trefflicher Ergänzung zu einander stehen, eins die Wirkung des andern heben und steigern könne. Uebrigens haben auch einige vorzügliche Meister Theil an diesen Randzeichnungen, wie z. B. Kaulbach zwei anmuthvolle Zeichnungen geliefert hat, eine andre von L. Wolf, noch andre von, zum Theil ungenannten Künstlern gefertigt sind.

---

Malerei. — Berlin.

(Museum 1837, No. 20.)

---

Im Atelier des Herrn Professor von Klöber sahen wir jüngst ein so eben vollendetes Gemälde des Künstlers, welches eine Ernte darstellt. Es ist von länglichem Format, beinahe 1 Fuss hoch und etwa 4 Fuss breit; es stellt das frische heitre Leben eines jugendlichen Volkes dar, welches den Segen der Natur mit rüstiger Freude entgegennimmt; das Kostüm erinnert, wie die Landschaft, an südliches Lokal und gegenwärtige Zustände, aber es ist auf eine durchaus ungesuchte Weise dem Idealen angenähert, vornehmlich dadurch, dass viele der dargestellten Jünglinge die in der Hitze lästigen Oberkleider von sich geworfen haben und dem Beschauer den Anblick schöner, freibewegter Körperformen darbieten. Das Ganze zerfällt in drei Haupttheile. Zur Linken sieht man, ziemlich tief ins Bild hinein, eine Reihe eifriger Schnitter, welche das Korn mit den Sichel abschneiden; im Vorgrund wird dasselbe zu Garben zusammengebunden.

Zur Rechten steht ein mit weissen Stieren bespannter Wagen, zu dem Jungfrauen die Garben hinaufreichen, die ein Jüngling empfängt; ein anderer, der Führer des Wagens, lehnt sich an den einen der Stiere. In der Mitte ist ein breit gewölbter Baum, welcher kühlen Schatten verbreitet; darunter sitzt ein Mann, die Sichel schärfend; neben ihm drei Mädchen, die eine leis schlummernd, die andre einen Kornblumenkranz windend; die dritte reicht einem Jünglinge, der nebst zwei andern in fröhlichem Gespräche hinter den Mädchen steht, einen Becher. Die ganze Mittelgruppe ist im Schatten, während die Seitengruppen hell von der Sonne beleuchtet werden; hiedurch sondern sich die Hauptmassen und Scenen der Handlung auf eine klar ersichtliche Weise von einander und geben dem reichen, mannigfach bewegten Ganzen eine angenehme Ruhe, ein wohl übereinstimmendes Verhältniss für das Auge. In tieferer Ferne erblickt man noch andre Schaaren von Schnittern, und als Begrenzung des Horizontes einen blauen Bergzug, der sich gegen den klarsten Himmel erhebt. Das Gefühl von Anmuth und Kraft, welche die Arbeit zum erheiternden Spiele umgestalten, weht durch das ganze Bild; bei den kleinen Dimensionen desselben sind die zahlreichen Figuren, die sich im lieblichsten Wechsel hin und wieder bewegen, in gleichmässiger Zartheit ausgeführt; so wird es dem Gemälde nirgend an Freunden und Bewunderern fehlen.

Erinnerungen aus Spanien von Wilh. Gail. Nach der Natur und auf Stein gezeichnete Skizzen aus dem Leben in den Provinzen Catalonien, Valenzia, Andalusien, Granada und Castilien, mit Fragmenten maurischer und altspanischer Architektur und Veduten, nebst erläuternden Auszügen aus dem Tagebuche des Herausgebers. München, literarisch artistische Anstalt. Fol.

(Museum 1837, No. 22 f.)

Wir besitzen bereits manch ein mehr oder minder umfangreiches Prachtwerk, welches uns landschaftliche Ansichten und Darstellungen der architektonischen Monumente Spaniens vorführt; aber das eigenthümliche Leben, der Charakter und die Sitte des spanischen Volkes ist bisher noch nicht in genügender Weise bildlich dargestellt worden, und wo sich dergleichen vereinzelt vorfindet, da bemerkt man in der Regel, dass mehr nur die äusseren Formalitäten der Kostüme und Gebräuche, als die innerlich nationellen und provinziellen Eigenthümlichkeiten der Menschen aufgefasst sind. Hierin besteht der wesentliche Vorzug des oben angeführten Werkes vor allen uns bisher bekannt gewordenen. Es führt uns unmittelbar in das Leben und Treiben des Volkes ein und bildet mit Geist, aber auch mit Unbefangenheit und Treue die Erscheinungen des Lebens nach. Es trägt durchaus den Stempel einer freien, objectiven Auffassung, und die leichte Ausführung der Blätter, welche der Herausgeber selbst nur als „Skizzen“ bezeichnet, weiss doch überall in Gestaltung, Geberde und Physiognomie, im Verkehre des Einzelnen unter der Umgebung, welche aus Gewohnheit und Bedürfniss hervorgegangen ist, in den Andeutungen der klimatischen Verhältnisse das Bedeutende und Entscheidende genügend

hervorzuheben. Dabei fehlt es diesen Skizzen nicht an interessanten Andeutungen des historischen Hintergrundes, auf welchem sich das Leben des spanischen Volkes entwickelt hat, und wie in den dargestellten Volksscenen hier und da ein alterthümliches Gebäude sichtbar wird, so sind mehrere Blätter auch selbständig der Darstellung von Architekturen oder von besonders merkwürdigen Theilen derselben gewidmet.

Wir geben eine kurze Uebersicht der, auf den 30 Hauptblättern des Werkes und in den Vignetten des Textes enthaltenen Darstellungen. Wir sprechen zuerst von den wichtigsten architektonischen Monumenten und beginnen mit denen, welche der romantischen Periode der maurischen Herrschaft angehören. Schon der äussere Umschlag des Werkes gehört hieher. Er ist mit einem kunstreich ineinander gefügten Ornament versehen und mit buntverschlungenen Rahmen und Koransprüchen umgeben, alles dies den Verzierungen des Königsschlusses der Alhambra entnommen. Die Titelvignette enthält, in einer geschmackvoll leichten Federzeichnung ein Bild des vielbesungenen Löwenbrunnens im mittelsten Hofe der Alhambra. Die Dedication (an den Kronprinzen von Preussen gerichtet) ist mit der Darstellung eines mächtigen Burgthores umgeben, welches, wenn wir nicht sehr irren, ebenfalls demselben Gebäude angehört. Nur Ein Blatt (T. 19) giebt uns eine Ansicht des Innern der Alhambra; es ist der reizende Myrthenhof mit seinem weiten Bassin und der überaus anmuthigen Bogenstellung zur Seite des Wassers; durch eine geöffnete Thür blickt man zugleich tiefer, in die Säulenstellung des Löwenhofes hinein. Das Aeussere der Alhambra führt ein andres Blatt (T. 15) vor; es ist der Blick von dem gegenüberliegenden Garten des Generalife aus; malerisch erheben sich die Mauern, Thürme und Pavillons des alten Königsschlusses über dem steilen Abhange, aber bedeutend ragt wiederum über sie der stolze Palast Carls V. empor; in der Tiefe erblickt man einen Theil der Stadt (Granada) und der fruchtbaren Vega. Das Blatt ist mit wenigen Mitteln gearbeitet und doch von trefflich malerischer Wirkung. — Die Alhambra ist der letzte Glanzpunkt des maurischen Lebens; ebenso wird auch die ältere Kunst des fremden Volkes in verschiedenen Beispielen vorgeführt. Hier ist vor allen das Blatt (T. 12) zu nennen, welches eins der Portale der altberühmten Moschee von Cordova vorführt; schwer, streng und dazu mit überreichem, fabelhaft buntem Schmuck angefüllt. Wie die Architekturen der Alhambra, so ist uns auch die Moschee von Cordova aus früheren Abbildungen bereits wohlbekannt; aber hier verschwindet die geometrisch genaue Aufnahme vor der unmittelbaren, malerischen Auffassung, und die höchst geistreiche Staffage der beiden Pfaffen, welche so eben heraustreten und den jungen Damen wie dem alten Bettler ihren wohlthätigen Segen spenden, versetzt uns unwillkürlich an Ort und Stelle; wir möchten dies vorzügliche Blatt in Farben ausgeführt sehen. Dieselbe alterthümliche Zeit maurischer Architektur vergegenwärtigt uns das (schon aus Delaborde bekannte) Fenster — oder wahrscheinlicher, wie der Herausgeber bemerkt, die Einfassung einer Nische, welche im Kreuzgange des Orangerhofes der Kathedrale von Taragona vermauert ist (T. 6). Dem Uebergange der älteren zur späteren Zeit dürfte das Sonnenthor zu Toledo mit seinen mächtigen Thürmen und dem zierlicheren Zwischenbau angehören, welches wir auf T. 10 in einer malerischen Ansicht vor uns sehen.

Verwandten Geist mit der maurischen Kunst, wenn auch im Allgemeinen weniger in der einzelnen Bildung der Form als in dem zu Grunde

liegenden Gefühle, lassen nicht selten auch diejenigen spanischen Architekturen erkennen, welche dem christlichen Mittelalter angehören. Doch ist unsre Kunde von diesen Gebäuden bisher durch bildliche Anschauung nicht in gleichem Grade begünstigt worden; so müssen wir das hier Dargebotene, wie wenig Punkte dasselbe auch nur berührt, doch mit vorzüglichem Danke aufnehmen. Zuerst erwähnen wir des schon genannten Orangerhofes vor der Kathedrale zu Taragona (T. 5). Der erläuternde Text bemerkt hiebei: „Eine wesentliche und überaus reizende Eigenthümlichkeit der Hauptkirchen Spaniens ist der mit jeder derselben in Verbindung stehende — mit verschiedenen Bäumen und Brunnen des klarsten, mit Fischen belebten Wassers benetzte — Garten, von der darin vorherrschenden Baumgattung „Orangen- oder Myrthenhof“ genannt. Wer die Innigkeit jener Gefühle kennt, mit der die heilige Dämmerung eines ehrwürdigen alten Domes das Gemüth umfasst, und in dieser Stimmung aus jenen dunkeln Träumen in diesen luftigen heitergrünen und stillen Vorhof tritt, wird eine Wonne empfinden, die kein Baustyl erregen kann, der nicht die Elemente des murmelnden Wassers, der sinnigen Pflanzen und des heiteren Himmels mit den Gebilden phantastischer Sculpturen so innig zu verbinden weiss. Der Grund der Entstehung dieser — für Jedermann zugänglichen — Kirchengärten ist gewiss climatisch, und findet sich bei der alten Moschee von Cordova, wie bei allen christlichen Kirchen der frühesten Zeit in Spanien <sup>1)</sup>. Die Kathedrale in Taragona selbst soll römischen Ursprungs, und — nachdem sie 1299 zur christlichen Kirche umgewandelt — eingestürzt und so lange verlassen geblieben sein, dass Bäume, welche in ihrem Innern wurzelten, weit über das Gemäuer emporgeragt haben. Ihre zweite Restauration im spanisch-gothischen Style mit dem Vorhofe von vergrössertem Umfange mit zweifachen, übereinander stehenden Bogengängen umgeben, widerstand den Unbilden der Zeit bis auf jene des Befreiungskrieges im Jahre 1810, welche sie jedoch auch nicht weiter, als bis zu der pittoresken Ruine zerstören konnten, in der sie sich neben ihrem Orangerhofe auf dem fünften Blatte darstellt, und mit der dunklen Farbe ihrer Ziegel einen malerischen Anblick gewährt.“ Auch dieser Gegenstand ist bereits in Delaborde's Reise, sogar von einem nur wenig verschiedenen Standpunkte aus, dargestellt worden, doch nicht mit gleicher Genauigkeit in leichter Auffassung der architektonischen Details. Höchst interessant ist die Structur des (unteren) Bogenganges im Kreuzhofe: leichte Halbkreisbögen, von Säulen getragen, ihrer drei von einem höheren Spitzbogen zusammengefasst, die Spitzbögen aber durch Pfeiler und Halbsäulen, welche bis zu dem buntgeschmückten Gesimse emporlaufen, von einander getrennt. Darüber erheben sich die hohen kahlen Mauern der Kirche, die nur an der, mit horizontalem Gesims abgeschlossenen Giebelfront durch ein gothisches Radfenster ausgefüllt werden. Sehr alterthümlich macht sich die Chornische, deren Gesims von Rundbögen getragen wird, welche auf grösseren oder kleineren Consolen ruhen; es hat Etwas, das auf den ersten Anblick an römisches Werk erinnern möchte.

<sup>1)</sup> Eine solche Einrichtung gehört überhaupt zu der ältesten Anlage christlicher Kirchen und findet sich ebenso in den Beschreibungen der altrömischen Basiliken, wie in der Sophienkirche zu Constantinopel. Auch finden sich in Italien noch mannigfache Reste von Anlagen ähnlicher Art.

Zu den älteren Werken christlicher Architektur gehört ausserdem der Kreuzgang von St. Paul in Barcellona (Vignette im Text), der an die zierlich byzantinischen Kreuzgänge nordischer Architektur erinnert; die Bögen, welche die nach der Tiefe gekuppelten Säulchen verbinden, sind der bekannten, gebrochenen, halbrosetten-artigen Bogenform auf gewisse Weise ähnlich. Doch darf hier von Bögen eigentlich nicht die Rede sein, da die Steine horizontal übereinander liegen und sich nur — jenem urältesten Ueberdeckungsprincip analog — kragsteinartig tragen; auch ist hiedurch die ebenerwähnte rosetten-artige Form nicht unwesentlich modificirt. — Mehrere Blätter sind den Beispielen gothischer Architektur gewidmet; drei der bedeutendsten von ihnen führen uns aber nicht die Ansichten ganzer Gebäude, sondern nur einzelner Theile, und zwar oberer Bekrönungen derselben, vor; es ist interessant, hierin detaillirte Beispiele von dem besonderen Formengefühle der spanisch-gothischen Kunst vor sich zu sehen. Von der nordischen unterscheidet sich letztere, wie es scheint, — und wie es überhaupt bei den südlich-gothischen Gebäuden gefunden wird, — durch das Vorherrschen der Horizontallinie, oder vielmehr durch eine bestimmt begränzte Einrahmung der bewegteren Formen dieses Baustyles; dagegen sind die Details in einer eigenthümlichen Weichheit und Fülle gebildet, ohne die Schärfe der deutschen und ohne die Nachahmungen antiker Formen, welche letzteren im Italienischen oft störend hineintreten, sondern mehr in einer gewissen leisen Hinneigung zu dem schwungvollen Charakter der eingewanderten orientalischen Kunst. Das erste dieser drei Blätter (T. 1) gehört dem Rathhause von Barcellona an; das zweite (T. 11) der Börse von Valenzia, welche von Jacob von Arragon im dreizehnten Jahrhundert erbaut und um 1480 durch Ferdinand den Katholischen restaurirt wurde; eigenthümlich macht es sich bei letzterer, wie die, in geringen Abständen angeordneten gothischen Spitz-Pfeiler zwar, dem Style gemäss, über das Hauptgesims emporragen, aber doch nur an breitere, zinnen-artige und in Kronen ausgehende Mauerstücke anlehnen. Das dritte Blatt (T. 16) giebt einen Theil der Chorverzierungen an der Kirche de los Reyes in Toledo. Diese Kirche wurde, während König Ferdinand die Mauren bekriegte, von der Königin Isabella in Folge eines Gelübdes für den glücklichen Erfolg des Krieges, und zwar in den Jahren 1494—1498 erbaut, wie die Chronik des Gebäudes besagt, welche auf einem an allen Hauptmauern desselben fortlaufenden Schriftbände in castilischer und lateinischer Sprache enthalten ist. Die mitgetheilte Dekoration ist in prachtvollem, spätgothischem Style ausgeführt: Feld an Feld nebeneinander, und durch Heiligen-Statuen geschieden, sieht man kolossale Adler, welche das castilische Wappen tragen, das unterwärts durch Löwen vertheidigt wird und zu dessen Seiten überall ein Joch und ein Bündel Pfeile (Symbole der Stärke und Eintracht) befindlich sind. — Sodann ist hier noch der Hof der Kathedrale von Sevilla (T. 20) zu erwähnen, welcher auf der einen Seite einen Flügel der Kathedrale, unvollendet, im barock gothischen Style, und daneben den älteren Glockenthurm zeigt. Dieser ist, mit Ausnahme des oberen Aufsatzes, wiederum noch ein zierlich arabisches Werk und führt auch noch gegenwärtig den arabischen Namen „la Giralda“, — die Stolze. Eine Schlussvignette endlich giebt ein Bild des Quai's von Sevilla am Guadalquivir, mit dem mächtigen „Torre del oro“, dem Thurm, in welchem das erste, von Columbus aus Amerika eingeführte Gold aufbewahrt wurde, und mit der Kathedrale in der Ferne.

Doch haben wir uns bei den, dem Raume nach mehr untergeordneten Theilen des Werkes vielleicht schon zu lange aufgehalten; es ist nöthig, dass wir auch auf dasjenige, worin sein eigenthümlichstes Verdienst besteht, einen Blick werfen, auf die Darstellungen spanischen Lebens und nationaler Sitte. Hier stellt sich dem Beschauer eine reiche Folge von Genrebildern vor, die, wie sie mit Lebendigkeit in das fremde Lokal einführen, so sich nicht minder in wohlgefälliger Weise zum künstlerischen Ganzen abrunden. Von den Mönchen vor der Pforte der Kathedrale von Cordova haben wir bereits gesprochen. Die Geistlichkeit bildet (oder müssen wir heutiges Tages etwa schon sagen „bildete“?) ein sehr bedeutendes Ingrediens im spanischen Leben, und so begegnen wir den Personen ihres Standes noch mehrfach in den vorliegenden Blättern. So gleich zu Anfang des Werkes (Bl. 2), wo zwei von ihnen als Reisende vor dem alten arabischen Thore von Alcala la real halten; der eine hager, nachdenklich, im Dominikaner-Habit, sitzt auf einem reich behängten Maulthiere; der andre, ein Franziskaner, wohlbeleibt und lebhaft, fragt einen herzutretenden Jägersmann nach der Herberge, während ein mit einer Decke bekleideter Knabe bettelnd sein Mützchen hinstreckt; beide Mönche mit den langen, seitwärts aufgekräpften Sonnenhüten bedeckt. — Zwei andre Mönche, einem gemeinsamen Orden angehörend, aber in gleichem Contrast der Persönlichkeit sehen wir auf Blatt 14, am Strande von Malaga; sie sprechen mit einem wohlgeputzten Reiter, dessen Kleidung die kecke Würde eines Majo verräth, und der seine Maja, nicht minder zierlich kostümiert, neben sich sitzen hat. Ein altes Tabernakel zur Seite, ein Klosterbau im Hintergrunde charakterisiren die interessante Lokalität. — Majo und Maja, den Glanz des Volkslebens bezeichnend, finden wir auf Blatt 17 wieder, wo sie, die Castagnetten schwingend, lebhaft und keck bewegt, den Bolero tanzen. Zuschauendes Personal zur Seite; darunter ein Mönch vornehmeren Ordens und ein Knäbchen im Franziskanerhabit, der seinen Hampelmann ebenfalls zum Tanze aufzieht. — Saumthiere, mit schweren Waarenballen bepackt, mit Quasten, Schellen und Glöckchen behängt, ziehen auf Bl. 4 an uns vorüber; es ist eine der wilden, unfahrbaren Strassen in der Sierra Morena; auf dem einen Thiere sitzt der Führer des Zuges, der sich in fröhlichem Gespräche zu seinem Mitreisenden, einem älteren, in den Mantel gehüllten Reiter, zurückwendet. Schiessgewehre deuten auf die Sorge für die Sicherheit des Zuges, ein Kreuz am Wege, mit dem Namen eines Erschlagenen, auf die Nothwendigkeit dieser Vorsicht. — Den Räuber selbst führt uns Bl. 7 vor; es ist der berühmte Jose Maria, in der Majo-Tracht auf stolzem andalusischem Rosse sitzend, zwei bewaffnete Gesellen zur Seite. Hier jedoch ist nichts mehr von ihm zu fürchten, da uns der erklärende Text belehrt, dass er durch einen Contract mit der Regierung sich bewogen gefunden hat, sein früheres Leben mit dem entgegengesetzten Geschäft eines Wächters der Strassen zu vertauschen. — Das Gewerbe des Räubers und des Contrebandisten sind nahe verwandt; auf Bl. 3 sehen wir einen solchen vor einer valenzianer Venta (Wirthshaus) sitzen, sein schwer bepacktes Ross neben ihm; er spricht mit den Leuten des Hauses, die sich durch ihre einfache Tracht und durch ihr mönchs-artig geschorenes Haupthaar von den andern Provinzen wesentlich unterscheiden. Eine zweite Venta desselben Landes mit mancherlei bäuerlichem Volk ist auf Blatt 18 dargestellt. — Noch andre Blätter führen uns in das Treiben des Landbewohners ein. So Blatt 8, das Dreschen des

Getreides in der Mancha, luftige Pferde, die, an ein leichtes Brett gespannt, im Kreise über das ausgebreitete Korn hinjagen, und Blatt 9, ein ungefügiger Getreidewagen mit der zugehörigen Familie. — Auf Blatt 13 endlich sehen wir die Promenade von Sevilla vor uns, wo hohe und niedere Stände, Frauen, Geistliche, Militairs, Bettler u. s. w. durcheinander wogen; im Vorgrunde die nöthige Bude eines Wasserverkäufers.

Das gesammte letzte Drittheil des Werkes (10 Blätter und mehrere Vignetten) enthält Darstellungen des Stiergefechtes. Hier entwickelt sich uns in anschaulichster Weise das Bild dieses merkwürdigen und interessanten Schauspiels in seinen verschiedenen Stadien; wir glauben, dass gerade diese Blätter dem Herausgeber eine besondere Theilnahme sichern werden, indem hiefür die blossen Beschreibungen, wie wir deren allerdings besitzen, auf keine Weise zureichend sind, und in den Zeichnungen sich hier vorzugsweise das Talent einer lebenvollen, geistreichen Auffassung und Darstellung kund giebt. Die Lokalität ist Sevilla, und in mehreren der Blätter ragt ernst über das Amphitheater der Zuschauer der Dom mit seinem Glockenthurm herein. Zuerst (Nr. 1) werden wir in den Vorhof geführt, wo die verschiedenen handelnden Personen des ernstesten Schauspiels in ihren Vorbereitungen beschäftigt sind. Dann sehen wir (Nr. 2) den Zug der Kämpfer vor einem alten Marienbilde halten und die Mutter der Gnaden ernstlich um Hülfe in dem bedrohlichen Spiele anfehen; zur Seite der pathetische Alguazil in altspanischer Tracht. Da öffnet sich die Pforte unter dem Marienbilde (Nr. 3), und heftig stürmt der Stier auf den ersten Picador los, der ihn aber mit sicherem, gewaltigem Lanzenstosse empfängt. Bedenklicher ist die Erwartung des zweiten Angriffes (Nr. 4), wo der Stier mit gesenktem Haupte, mit den Füßen scharrend, des günstigen Momentes harret, während der Picador ihm straff und aufmerksam die Lanze entgegenstreckt und die Banderilleros ihn mit ihren Mänteln scheu zu machen suchen. Aber der Picador ist mit seinem Pferde niedergeworfen (Nr. 5) und wüthend bohrt der Stier seine Hörner in das Fleisch des Pferdes, während der zweite Picador zur Hülfe heransprengt und die Banderilleros nicht minder beschäftigt sind. Zu Fusse verlässt der erste den Kampfplatz (Nr. 6), ohne jedoch Hut und Lanze schmachvoll verloren zu haben, während einer der Wärter den Sattel trägt und die andern Kämpfer den Rückzug zu decken bemüht sind. Dann (Nr. 7) geht das leichte Spiel der Banderilleros los, welche den furchtbaren Gegner im zierlichsten Tanze necken und durch die klappernden Banderillen, die sie ihm an den Leib schleudern, seine Wuth zu immer höherem Grade steigern. Von ihm verfolgt lassen sie ihm (Nr. 8) die Mäntel über den Kopf fallen oder schwingen sich, im Momente der Gefahr auf die sicheren Barrieren. Aber in kühnem Fechterschritt tritt (Nr. 9) der Matador dem mächtigen Thiere entgegen, bohrt ihm den Degen bis ans Heft ins Genick, dass die gewaltigen Glieder, noch im Sprunge, zusammenbrechen. Der wilde Jubel, unter welchem der Getödtete von dem buntgeschmückten gallopirenden Maulthiergespann hinausgeschleift wird (Nr. 10), um einem gleich gewaltigen Nachfolger Platz zu machen, beschliesst die Scene.

Der erläuternde Text, der sich namentlich über die Angelegenheiten des Stiergefechtes ausbreitet, auch einen ganzen Anschlagzettel einer solchen Feierlichkeit mittheilt, ist in einer schlichten, ansprechenden Weise geschrieben. — Wir wünschen, dass der Herausgeber, dessen Mappen gewiss noch viel Anziehendes über jenes merkwürdige und noch immer

so wenig gekannte Land enthalten, bald mit einer Fortsetzung seines Werkes aufs Neue vor dem Publikum erscheinen möge. —

Wir verbinden mit der Anzeige des eben besprochenen Werkes die eines andern von verwandtem Inhalte, von welchem uns so eben zwei Lieferungen vorliegen:

*Souvenirs de Grenade et de l'Alhambra par Girault de Prangey. Lithographies, exécutées d'après ses tableaux, plans et dessins faits sur les lieux en 1832 et 1833. Paris 1836. Fol.*

Dies Werk unterscheidet sich von dem des deutschen Künstlers zunächst dadurch, dass es einem enger geschlossenen Bezirke angehört, und dass es nicht vorzugsweise das Leben des Volkes, sondern nur landschaftliche und architektonische Ansichten giebt; dann aber enthält es nicht Skizzen, sondern sorgfältige, von verschiedenen französischen Künstlern ausgeführte lithographische Blätter. In diesen tritt uns allerdings eine höchst vorzügliche Technik, wie wir es nur von den besten Leistungen der französischen Kunst gewohnt sind, entgegen; aber wir können es nicht unbemerkt lassen, dass dabei zum Theil jene frische Unmittelbarkeit, welche in dem deutschen Werke so anziehend wirkte, verloren gegangen ist, in mehreren der Veduten sowohl, wie vornehmlich in der Staffage. Doch gewährt auch in seiner Weise noch das französische Werk mannigfaches Interesse; einige der Blätter namentlich sind von meisterhafter Vollendung.

Eine Gesamt-Ansicht von Granada, mit den Schneehauptern der Sierra Nevada, die über der Alhambra hereinragen, eröffnet das Heft. Von schöner Wirkung ist eine Ansicht der Alhambra (etwa unterhalb des Generalife aus genommen) und eine zweite des Thores, welches zu dem Schlosse einführt, mit dem Niederblick auf die Ebne. In zierlichster Ausführung zeigt sich eine Darstellung des Löwenhofes, in den man durch die schlanken Säulen der Vorhalle hineinblickt, und eins der bunten Gemächer des Palastes, das Kabinet der Infanten. Mehrere Blätter führen sorgfältig gezeichnete architektonische Details der Alhambra vor. — Mit besonderem Vergnügen haben wir die folgenden Blätter betrachtet: Ein Blick durch die Laubgänge des Klosters San Domingo, durch welche das Sonnenlicht mit schwerer Glut hereinzittert; zwei kleine, eigenthümlich malerische Ansichten alter Baulichkeiten in der Alhambra und auf dem Albaycin; und eine Ansicht des seltsamen Gartens im Generalife. Diese Blätter zeichnen sich auch vornehmlich durch eine geistreich freie Behandlung aus.

### Ausstellungs-Literatur.

(Museum 1837, No. 23.)

Wir hätten diesen Titel füglich bereits früher in Anwendung bringen können. Ein grosser Theil der Kunst-Ausstellungen, die sich heutiges Tages in allen, nur auf einige Bedeutung Anspruch machenden Städten

Deutschlands wiederholen, führt Hand in Hand mit diesen dem Publikum auch zugleich sein eignes kritisches Blatt zu. Man will die Kunst-Kritiken nicht mehr allein in den allgemeinen Tage- und Wochenblättern, nicht mehr beiläufig neben den Gegenständen der Politik, der Conversation, der Literatur, der Mode empfangen; man will das, woran man sich mit eignen Augen ergötzt hat, auch in selbständig geschlossenem Raume ausgesprochen sehen und so zur fortgesetzten Unterhaltung, zur Schärfung des Urtheils, zur bleibenden Erinnerung aufbewahren. Gewiss ist die Erscheinung dieser kleinen Ausstellungsblätter nicht eigentlich auf Rechnung derer, die sie schreiben, zu setzen; wäre nicht ein Publikum da, welches ein wirkliches Verlangen nach ihnen hätte und dieses Verlangen durch den Ankauf der Blätter bestätigte, so würden sie, wie es einmal der Lauf der Dinge ist, nicht füglich erscheinen können. Allerdings zwar lässt es sich voraussetzen (und es beweist sich im Einzelnen auch durch die That), dass nicht alles, was in solcher Weise geschrieben wird, Meisterwerk sei; auch würde dergleichen, wenn es nur als eine vereinzelt Erscheinung auftauchte, nicht eben eine aussergewöhnliche Beachtung verdienen. Dadurch aber, dass die Kritiken dieser Art eine so grosse Ausdehnung gewinnen, lassen sie sich bereits als ein Organ des Volkes betrachten, heben sie durch den Widerspruch des Einen gegen das Andre die Einseitigkeit des Urtheils auf und bilden sie ein nicht zu übersehendes Zeugniß über das Verhalten des Publikums zu der neu emporstrebenden Kunst. Möchten es sich doch die Bibliotheken, sowie die Privat-Sammler literarischer Ephemerer, angelegen sein lassen, auch von diesen flüchtigen Erscheinungen möglichst vollständige Sammlungen anzulegen! Gegenwärtig wird dies noch mit leichter Mühe möglich sein; in zehn oder zwanzig Jahren, wenn diese merkwürdige Ausstellungsperiode vorübergegangen ist (und sie wird und muss, als eine nur vermittelnde Erscheinung, vorübergehen) dürfte es seine bedeutenden Schwierigkeiten haben; aber erst dann wird man den Werth, alles Geschriebene der Art in durchgreifender Uebersicht vor sich zu sehen, vollständig beurtheilen können.

Unter den neuen Erscheinungen, welche uns so eben vorliegen, erwähnen wir zuerst der Hannoverschen Kunstblätter für 1837 (10 Nummern, 40 S. in gross 4.). Diese Blätter sind nicht eine Fortsetzung der von Osterwald für die beiden vorangegangenen Jahre herausgegebenen Blätter gleiches Namens, welche sich durch ihre, mit der Feder gezeichneten Skizzen der bedeutendsten unter den besprochenen Bildern vor allen bisherigen Unternehmungen der Art ausgezeichnet haben; sie sind als „Extrablätter“ der von G. Harrys redigirten „Posaune“ erschienen. Sie besprechen in mannigfacher Weise die Erscheinungen der diesjährigen hannoverschen Ausstellung, die sich, wie die früheren, durch einen namhaften Reichthum an Bildern aus München auszeichnete. An Düsseldorf findet sich dabei jedoch ebenfalls kein Mangel; mehr an Berlinern, Dresdenern u. s. w., dagegen Holland und Frankreich diesmal in anziehender Weise beigezeichnet hatten. Für die fehlenden Umrisszeichnungen, die man nicht gern vermisst, werden ausführliche Biographien vaterländischer Künstler mitgetheilt, wofür dem Redacteur besonders Dank zu sagen ist. Unter diesen begegnet uns zuerst Carl Oesterley, geb. 1805 zu Göttingen; daselbst von 1821 bis 24 studirend und zum Doctor promovirt; 1824 bis 27 in Dresden künstlerischen Studien obliegend; 1827 bis 29 in Italien thätig; dann nach Göttingen zurückkehrend, als Privatdocent, seit 1831

als Professor die neuere Kunstgeschichte lehrend; mannigfach für Verbreitung des Kunstinteresses thätig; endlich seit Errichtung des hannoverschen Kunstvereins auch mit eignen grösseren Gemälden historischer Art — und zwar mit glücklichstem Erfolge — beschäftigt und zur Vervollkommnung seines Colorits auf einige Zeit in Düsseldorf ansässig. — Ferner August von der Embde, zu Cassel im Jahre 1780 geboren, erst spät der Ausübung der Kunst sich annähernd, 1804 und 5 auf den Akademien zu Dresden und Düsseldorf thätig; als Portraitmaler vielfach und glücklich beschäftigt (man zählt von ihm bis jetzt 428 Portraits); endlich auch er vornehmlich erst seit Bestehen des hannoverschen Kunstvereins zu anderweitigen Leistungen, zu jenen Genrebildern, die so allgemeinen Beifall gefunden haben, angeregt. — C. W. Tischbein, W. Ahlborn u. A. —

Wir deuteten schon oben an, dass nicht alle Erscheinungen dieser Ausstellungs-Literatur meisterhaft sein werden; im Gegentheil findet sich auch wohl Manches, das man lieber ungelesen lässt. Ein gewissenhafter Recensent kann in solchen Fällen nicht anders, als das Publikum beneiden, welches sich mit einer Lectüre von zwei Seiten beruhigen darf. Der Recensent muss bis auf die letzte, enggedruckte Seite ausharren, das ist seine Pflicht; er soll das Publikum nicht bloß auf angenehme Pfade leiten, er soll es auch von den widerwärtigen zurückhalten; dazu muss er diese kennen. Dazu gehört Geduld, viel mehr Geduld, als diejenigen meinen, denen die Früchte seines Fleisses zu Theil werden. — Doch ich wollte nicht von Recensenten sprechen, sondern von den neusten Ausstellungs-Berichten; zur Erklärung des Vorausgeschickten bemerke ich somit nur, dass ich so eben die „Kreuz- und Quergedanken eines Dresdener Ignoranten vor den Düsseldorfer Bildern, über die Düsseldorfer Bilder und manches Andre, von Heinrich Paris. Zur Erinnerung für Freunde. Zweite durchgesehene Auflage. Dresden und Leipzig, 1837“ durchgelesen habe. Der Titel des Werkes (56 enggedruckte Seiten) ist vielleicht das Einzige, was nicht übel gewählt ist. Die Gedanken gehen in der That kreuz und quer: — gegen deutsches Wesen, gegen die neue Zeit, gegen das Unkünstlerische des Christenthums, z. B. gegen die Darstellungen des Abendmahles (an Leonardo's unsterbliches Meisterwerk scheint der Verfasser hiebei, wie an so vieles Andre, nicht gedacht zu haben) u. s. w.; dann liegt dem Ganzen eine höchst merkwürdige naive Ignoranz zu Grunde, in Bezug auf Geschichte im Allgemeinen, wie auf die Kunstgeschichte insbesondere, über welche beide der Ignorant sich gleichwohl sehr dictatorisch auslässt; über die Gegenwart nicht minder, z. B. darin, dass er die Münchner Schule gänzlich ignorirt. U. s. w., u. s. w. — Wenn man aber das Büchlein gelesen hat, dann auch noch die gesammten, in modern anspruchsvoller Weise vortragenen Aussprüche zu widerlegen, diess hiesse von einem Recensenten zu viel verlangt; auch kann er ein solches Geschäft um so eher von sich ablehnen, als in der That bereits „Drei Briefe zur Widerlegung der Kreuz- und Quergedanken eines Dresdener Ignoranten etc. von Herm. Frhr. von Friesen, April 1837, Dresden“ (42 Seiten) erschienen sind. Diese enthalten eine würdige Widerlegung der Hauptpunkte obiger Schrift, namentlich was die christliche Grundlage der modernen Kunst, was die Bedeutung der jüngst vergangenen, neu-alterthümlichen Bestrebungen anbetrifft u. s. w. Auch wird hier von den grossartigsten Bildern der Ausstellung, Lessing's Hussiten und Bendemann's

Jeremias, die der Ignorant merkwürdig missverstanden hatte, eine treffliche Charakteristik vorgelegt. Sehr Vieles freilich wäre noch gegen die Masse der in der ersten Schrift enthaltenen unwahren oder schiefen Ansichten zu sagen gewesen; aber es ist Niemand zu verdenken, wenn er die Langleihte scheut; und gewiss hat die letztere Schrift der ersten schon zu viel Ehre angethan.

---

Collección de las Vistas de los Sitios Reales y de Madrid, litografiadas de Orden del Señor Rey D. Fernando VII, y a su fallecimiento mandadas continuar por su Escelsa Esposa la Reina Gobernadora Doña Maria Cristina de Borbon. En su Real Establecimiento de Madrid. Gr. Fol.

(Museum 1837, No. 24.)

---

Wir haben kürzlich, bei Betrachtung der Gail'schen Skizzen aus Spanien, Gelegenheit gehabt, das spanische Volk in seiner nationalen Eigenthümlichkeit kennen zu lernen und zugleich einen Blick auf die romantische, ritterliche Vorzeit des Landes zu werfen, wie sich diese in den Monumenten des Mittelalters ausspricht. Ein anderer Geist weht uns aus den, bisher erschienenen Theilen des vorgenannten Werkes entgegen, welches der Pracht der königlichen Hofsitze gewidmet ist; in diesen, deren Gründung dem Ende des sechzehnten und dem siebzehnten Jahrhundert angehört, ist bereits ein düstrer Ernst oder der Prunk der Etikette an die Stelle der früheren ritterlichen Zierlichkeit getreten; auch die moderne Staffage, mit welcher die vorliegenden Ansichten angefüllt sind, zeigt uns vielmehr das Ceremoniel des Hofes oder das allgemeine europäische Niveau der vornehmeren Stände, als den eigenthümlichen Charakter des Volkes. Aber auch in dieser Rücksicht bieten sie dem Beschauer mannigfaches Interesse. Ehe wir jedoch die einzelnen Abtheilungen näher betrachten, ist es nöthig, auf die künstlerischen Verhältnisse des Werkes, die uns einen namhaften Theil modern spanischer Kunstthätigkeit vorführen, einen Blick zu werfen. Es sind sämtlich landschaftliche oder architektonische Ansichten, nach Gemälden von F. Brambilla lithographirt; die Auffassung, welche diesen Ansichten zu Grunde liegt, ist nicht sonderlich poetischer Art; selten sind die dargestellten Gegenstände so entworfen, dass sie sich zu einem geschlossenen Ganzen abrunden, noch seltner sind die Wirkungen des Lichtes, der Luft, der Wärme zur Hervorbringung ergreifender künstlerischer Effekte benutzt. An jene reizvolle Auffassung, in welcher z. B. einige Ansichten der Gärten zu Aranjuez von Velasquez (im Madrider Museum befindlich) gemalt sind, ist hier nicht zu denken. Es sind eben nur Nachbildungen vorhandener Gegenstände, unter einem willkürlich gewählten Rahmen abgeschnitten; aber sie tragen somit zugleich wenigstens die Gewähr einer äusseren Richtigkeit, welche Nichts für anderweitige Zwecke aufopfert, an sich. Dasselbe gilt von der lithographischen Technik; einzelne Blätter sind recht lebendig gearbeitet, andre ängstlich und geistlos, die Mehrzahl in einer gewissen mittelmässigen

Tüchtigkeit. Bei weitem die meisten der Blätter führen den Namen eines französischen Lithographen, Asselineau; unter diesen finden sich vorzugsweise die besseren. Der Staffage, die zumeist in grossem Reichthum angewandt ist, fehlt es noch mehr als den landschaftlichen Elementen an innerem Leben: die Figuren scheinen nur mit Zagen zu gehen, zu stehen und zu laufen; doch kann man nicht läugnen, dass gerade dies den ceremoniösen Eindruck, der schon dem Allgemeinen der Gegenstände einwohnt, in einer, noch mehr charakteristischen Weise hervorhebt. Auf einigen Blättern ist aber auch die Staffage gut, und lustig macht es sich, wie hier und da die Hof-Equipagen, mit galoppirenden Maulthierzügen bespannt, einherbrausen. Die Arbeit des Aetzens und Druckens scheint ungenügend; die Blätter haben durchweg etwas Rauhes und Hartes.

Die erste Abtheilung, aus 18 Blättern bestehend, führt den Titel: Collecion de las Vistas del R. Sitio de San Lorenzo; 1832. Dies ist der königliche Landsitz des Escorials am Abhange des Guadarramabirges, welcher zur Herbstzeit vom Hofe besucht zu werden pflegte. Seine berühmteste Zierde, denjenigen Gegenstand, zu dessen Erläuterung vornehmlich die vorliegenden Blätter dienen, bildet das mächtige Hieronymitenkloster des heiligen Laurentius, welches unter Philipp II. im Jahre 1563 von Juan Bautista de Toledo begonnen und 1584 von dessen Schüler Juan de Herrera vollendet wurde. Es ist ein ungeheures Viereck von 740 Fuss Breite und 580 Fuss Tiefe, auf mächtig gewölbten Substructionen ruhend, mit emporragenden Thürmen auf den vier Ecken, in der Mitte sich hindurch ziehend der Bau der Kirche, diese mit zwei Glockenthürmen am Eingange und mit einer gewaltigen Kuppel, welche von allen Seiten her als der Schlussstein des colossalen Werkes erscheint. Ansichten von verschiedenen Standpunkten aus, in grösserer oder geringerer Ferne aufgenommen, geben ein Bild der Gesamtmasse in ihrer charakteristischen Eigenthümlichkeit und in ihrem Verhältnisse zu der Umgegend, namentlich zu dem riesigen Gebirgszuge, der sich nahe hinter dem Kloster erhebt. Das ganze Gebäude trägt den Charakter eines imponirenden Ernstes, aber es liegt etwas Düstergewaltiges darin; lässt auch die majestätische Kuppel der Kirche die religiösen Zwecke des Baues nicht misskennen, so gemahnt derselbe, mit seinen endlosen Reihen kleiner Fenster, den Beschauer doch eher fast wie eine Festung oder wie ein Kerker; man ahnt es, dass dieser Bau dem Triumphe derjenigen Kirche errichtet ward, welche sich mit furchtbaren Waffen über ihre feindlichen Gegner erhob und wie ein blutiges Gericht über der Heiterkeit des Landes waltete. Auf einem der Blätter, einem der geistreichsten des ganzen Werkes, steigert sich dieser Charakter indess zu einer eigenthümlich poetischen Wirkung; hier lagert sich der Bau des Klosters bedeutsam über den kleinen Gebäuden der umgebenden Ortschaft, aber in einer noch ungleich grossartigeren Weise erheben sich im Hintergrunde die steilen Anhöhen des Gebirges, denen der Duft und Schimmer des Morgenlichtes, die landschaftliche Stimmung des Blattes angenehm erheiternd, zugesellt ist. — Eben jenen ernsten, strengen Charakter tragen dann auch die sämtlichen Einzelheiten der Anlage, die auf mannigfach wechselnden Blättern vorgeführt werden. So zunächst die Eingangsseite des Ganzen, welche, der Hauptmasse nach schmucklos und nur an einigen Portalen mit schwerer Zierde versehen, wiederum vorzugsweise an den Festungscharakter erinnert. Der Vorhof der Kirche (*Patio de los Reyes*) ist nicht geeignet, die-

sen Eindruck sonderlich zu verwischen; namentlich die Façade der Kirche selbst, mit ihren beiden massiven Glockenthürmen, bringt eine trübe, dumpfe Wirkung in dem Gemüthe des Beschauers hervor. Nach unten zu hat die Façade grosse römisch-dorische Wandsäulen, über deren Gebälk sich die riesigen Gestalten biblischer Könige erheben; hinter letzteren und bis hoch an den Giebel empor ist nur eine öde, formlose Fläche, die aber nicht, wie man es so häufig bei italienischen Domen findet, ursprünglich für eine anderweitige Dekoration bestimmt gewesen sein kann. Das Blatt, welches den *Patio de los Reyes* darstellt, enthält, als reiche Staffage, zugleich eine militärische Parade und feierliche Kirchenprocession, die dem nordischen Beschauer ein eigenthümliches Interesse gewährt. So ist ferner auch das Innere der Kirche in einem strengen, aller Heiterkeit ermangelnden Style gebaut. Man hat sie mit der Peterskirche von Rom verglichen, aber es fehlt ihr die Pracht und der Schmuck dieses Gebäudes; die ganze Architektur besteht aus nüchternem römisch-dorischem Pilasterwerk, über dessen gänzlich zierdelosen Friesen die Gewölbe aufsetzen. Die bunten Gewölbmalefeien von der Hand des Luca Giordano reichen nicht hin, diesen freudelosen Charakter der Architektur, welche fast an Steenwyck's Gefängnissbilder erinnert, aufzuheben. Zwei Blätter stellen das Innere der Kirche, von verschiedenen Standpunkten aus, dar; das eine den Hochaltar, das andre einen der Seitenflügel, in welchem ein eignes Monument von nicht unbeträchtlicher Grösse, in der Gestalt eines römisch-dorischen Kuppelbaues, errichtet ist; riesige Kerzen sind hier um die Stufen des Monuments aufgestellt und verbreiten eine eigenthümliche Beleuchtung durch die weiten Hallen der Kirche, die in diesem einzelnen Falle (als Lithograph erscheint hier wiederum ein Franzose, Blanchard) trefflich ausgeführt ist. Chor und Sakristei, auf besondern Blättern vorgeführt und mit der Darstellung solenner Ceremonien angefüllt, sind weniger anziehend; die Sakristei zeigt mannigfach barocken Schmuck und an ihren Wänden eine Reihe von jenen Gemälden grosser Meister, die ihrerseits nicht minder für den Ruf des Eskorials wirksam gewesen sind. Die Gruftkapelle, in welcher die Könige des Landes seit Philipp II. ruhen, führt den seltsam stolzen Namen des Pantheon; hier zeigt sich fast die grösste Pracht der Gesamtanlage; geschmückte korinthische Pilaster, zwischen denen Nischen angeordnet sind, in welchen — über einander, den Grabnischen der römischen Katakomben ähnlich, — die barock verzierten Särge der Könige stehen, jeder derselben mit dem Namen des darin Ruhenden bezeichnet. Doch noch ein zweites Blatt führt uns den Aufwand grosser Pracht vor die Augen; dies ist der weite gewölbte Saal der berühmten Bibliothek des Klosters, der mit Malereien und Stukkaturen bunt erfüllt ist. Die übrigen Räume, welche wir in diesen Blättern vor uns sehen, entsprechen wiederum dem strengen Geiste modern römischer Architektur, so die Ansicht der Haupttreppe, und vornehmlich der weite Klosterhof (*Patio de los Evangelistas*) der, in zwei Geschossen, mit massenhaften römischen Bogenstellungen umgeben ist. Zwei Ansichten endlich stellen ein Paar kleine königliche Villen in der Nähe des Klosters dar, deren Architektur indess nichts Beachtenswerthes enthält.

Die zweite Abtheilung des Gesamtwerkes: *Collección de las Vistas del R. Sitio de Aranjuez*, 1832, — enthält 27 Blätter. Aranjuez ist dasjenige unter den königlichen Lustschlössern Spaniens, in welchem der Hof, nach den strengen Vorschriften der Etikette, die Frühlings-

monate zubrachte. Aber es war auch für diese Zeit sehr wohl geeignet. Hier begegnet dem Auge nichts von jenem düsteren Ernste des Eskorials; fruchtbar grürende Gärten breiten sich in dem schönen Thale des Tajo hin, und die fürstliche Residenz selbst hat den Charakter eines einfacheren Privatbesitzes. Einen heitern Anblick gewährt eins der vorliegenden Blätter, auf welchem man, von einem höheren Standpunkte aus, die gesammte Ortschaft, das Schloss zur Seite, wie artiges Kinderspielzeug hingebreitet sieht; mehrere andre zeigen das Schloss in verschiedenen näheren Ansichten, indem es sich mit den Bäumen des Parkes in einer anmüthig landschaftlichen Weise verbindet. Es ist in einfachem italienischen Styl erbaut (ebenfalls noch unter Philipp II., von dem oben genannten Herrera) und nur die Hauptfäçade des inneren Hofes, mit ihren barock emporgebauten Giebeln, entwickelt in Etwas eine grössere Pracht. Die Gärten bestehen, nach verschiedenen Blättern zu urtheilen, grösseren Theils nur aus künstlerisch ausgebildeten Naturanlagen; insgemein wird uns der Spiegel des Flusses mit den hohen Uferbäumen an seinem Rande vorgeführt. Hier und dort ist der Fluss von Kähnen belebt; auf dem einen Blatte sehen wir die prächtige königliche Gondel und die Ufer mit unzählbaren Schaa- ren von Zuschauern bedeckt, wodurch ein ansprechendes Ganze hervorgebracht ist. Ebenso fehlt es nicht an leicht geschwungenen Brücken, unter denen besonders eine, die durch ein zierliches Hängewerk getragen wird, von eigen landschaftlichem Reize ist. Aber auch allerlei Künstlichkeiten sind vorhanden. So sehen wir auf einem Bilde (das wiederum jedoch als eins der besseren zu bezeichnen ist) eine Eremitenhütte, auf einem andern einen zierlich eingehegten kleinen See mit Insel-Pavillons, von denen der eine in der Gestalt eines kleinen ionischen Rundtempels, ein zweiter — schon der modernen Romantik angehörig — in gothischem Style ausgeführt ist. Dann sieht man eine Reihe von Fontainen, die, wie sie sich weniger durch Ueberfülle des Wassers und besondres Raffinement in dessen Vertheilung auszeichnen, um so mehr die Sculptur vorherrschen lassen. Einzelne dieser Sculpturen machen sich, wenigstens in landschaftlichem Bezuge, gut, andre aber nicht, wie z. B. bei der einen Fontaine ein dicker Bacchus, auf einem Fasse reitend, als die Hauptfigur erscheint. Auch finden wir kleinere Nebenorte dargestellt, unter denen sich namentlich die *Casa del labrador* als eine anmüthig einfache Villa zeigt. Sehr anziehend aber ist das Blatt, welches, in weiter Landschaft, eine Ansicht von Antigola, einem Oertchen im nahen Gebirge, giebt; durch den See im Vorgrunde, durch die ruhigen Massen der Bergzüge und die gute Beleuchtung bildet dies Blatt ein erfreuliches Ganze und führt uns, als ein seltnes Beispiel in dem ganzen Werke, entschieden in das südliche Lokal ein.

Die dritte Abtheilung ist die reichste; sie enthält 30 Blätter und führt den Titel: Collecion de las Vistas del R. Sitio de S. Yldefonso, 1832. San Ildefonso, als der Aufbewahrungsort einer grossen Anzahl bedeutender Kunstschatze bekannt, ist, wie das Eskorial, am Abhange des Guadarramagesirges belegen. Die landschaftliche Umgebung wird uns auf mehreren Blättern vergegenwärtigt, welche — mit grösserem oder geringerem Glück — See, Gebirg und Wald in die Grenzen künstlerischer Darstellung zu ziehen suchen. Namentlich ist unter diesen ein Blatt hervorzuheben, welches einen wilden Wassersturz darstellt; aber die gross-

artigen Motive der Natur sind hier nicht zu einer entsprechenden künstlerischen Wirkung durchgebildet. Die Architektur des Schlosses ist wenig bedeutend, die Hauptfäçade mit einer Reihe von Säulen im französischen Geschmack verziert. Auch über den Garten, in seiner landschaftlichen Anordnung, ist wenig zu sagen: nach einigen Blättern zu urtheilen, scheint hier der altfranzösische Styl mit den Kunststücken der Gartenscheere und dergl., in Anwendung gebracht. Aber den Glanz dieses Styles sieht man in der endlosen Menge prunkvoller Wasserkünste, mit denen der Park — und so auch die grössere Mehrzahl der vorliegenden Blätter — angefüllt ist. Bald sind es Cascaden, die sich, in sorgfältig gemessenen Abständen, schäumend übereinander ergiessen, bald gewaltige Strahlen, die mit Macht senkrecht emporgetrieben werden, bald Kreise kleinerer Fontainen vor barock ausgeschmückten Nischen u. s. w. Hier erhebt sich aus dem Mittelpunkte des Bassins eine ungeheure glänzende Wassergarbe, dort sind aussen und innen Köpfe am Boden angebracht, die in wildem Kampfe die Wasserbögen gegen einander speien. Vornehmlich ist es die Darstellung mythologischer Personen (und zwar in einem bedeutend manierirten Style), welche die Spiele des Wassers vermitteln hilft. So tragen die drei Grazien, sammt andern Huldinnen und Unholden die Schale, daraus der Springquell emporsteigt; oder es ist der Triumphzug des Meergottes in weitem Bassin, welcher die glänzenden Strahlen in die Lüfte sendet. Andromeda sieht man an den Felsen gefesselt, Perseus über ihr hängend und gegen den Drachen gewandt, der aus Rachen und Nüstern den Gischet emporspeit. Dann ist ein grossartiger Bau in verwunderlichem Zopfstyl aufgebaut; bunte, spielende, Cascatellen springen zu seinen Seiten herab; seltsame Häupter schiessen von oben weite Wasserbögen, wie zur Vertheidigung, nieder; und dazwischen baden sich, riesig gross und bronzeschwarz, die jungfräuliche Göttin der Jagd und ihre holden Nymphen. Ein andres Bassin ist rings von einem Kreise kolossaler BronzeFrösche umgeben, welche dicke Wasserstrahlen theils in die Luft, theils gegen den Mittelpunkt hin speien, in dessen glitzerndem, hoch verstäubendem Schaume — wie es die Unterschrift des Blattes besagt — Latona verborgen ist. Anderwärts sieht man, auf einem emporragenden Felsstück, einen kolossalen bronzenen Hippogryphen und darauf die geflügelte Gestalt der Fama, aus deren Helm, statt des Federbusches, ein 150 Fuss hoher Wasserstrahl emporschiess; unter den Hufen des Pferdes stürzt, kopfübergewandt, ein ungefüger Dämon vom Felsen, während an dessen Fusse, unter dem Ueberhange des Wassers, günstigere Gottheiten in bequemer Ruhe liegen. U. s. w.

Soviel über die bisher erschienenen Lieferungen. Wie es mit der Fortsetzung des königlichen Werkes bei den dermaligen Zeitumständen sich verhalten möge, wissen wir nicht.

## Stahlstich.

(Museum 1837, No. 25.)

Der Nürnberger Verein von Künstlern und Kunstfreunden hat als Gedächtnissblatt für das Jahr 1836 einen Stahlstich von Ph. Walter nach einem Gemälde von C. Kreul: „das Bäcker mädchen“, ausgegeben. Die Wahl des Gegenstandes müssen wir als sehr glücklich bezeichnen, indem derselbe ebenso auf den Beifall des grossen Publikums rechnen darf, wie er die Ansprüche des Kenners wohl zu befriedigen im Stande ist. Man sieht die geöffnete Thür eines Bäckerladens vor sich, auf deren Vorbau, sowie auf einer vorgerückten Bank und Korbe, über sauberen Leinentüchern Brode, Semmeln und Kuchen aufgebaut und geschüttet sind. Oberwärts rankt sich Wein an dem Hause empor. In der Thür lehnt die junge Verkäuferin und blickt zum Beschauer heraus; es ist eine frische, anmuthig kräftige Gestalt in einfacher, tüchtiger, zugleich nicht unmoderner Kleidung. Das blonde Köpfchen ist, fast wie in trüben Gedanken, ein wenig vorgeneigt, eine abgeplückte Sternblume, die sie aus dem vor ihr stehenden alterthümlichen Glase ergriffen hat, und deren Blätter zerstreut am Boden liegen, scheint anzudeuten, wohin ihre Gedanken gehen. Referent ist kein sonderlicher Enthusiast für die Sentimentalitäten, die uns in der heutigen Kunst nur zu häufig geboten werden; hier aber, bei der Gesundheit und Frische der ganzen Auffassung und bei der einfach derben Umgebung macht diese sentimentale Beimischung einen ganz ansprechenden Eindruck. Der Stich ( $8\frac{3}{4}$  Zoll hoch und  $7\frac{1}{3}$  Zoll breit) ist vortreflich durchgeführt, mit einer Sorgfalt, Kraft und Freiheit, welche uns für die weitere Cultivirung des Stahlstiches bei grösseren Arbeiten die schönsten Erfolge verspricht; nur bei einzelnen Partien dürfte noch eine gewisse vollere Breite der Tailen wünschenswerth sein. Wir hoffen im Interesse des Publikums, dass dies anmuthige Blatt bald in den Handel werde gegeben werden.

## Ueber deutsche Denkmäler.

(Museum 1837, No. 26.)

Betrachten wir die Kunst-Interessen des heutigen Tages, je nachdem sie die höchsten Wechselverhältnisse zwischen Kunst und Leben, — somit die bedeutendste Einwirkung der Kunst auf das Leben zu ihrem Gegenstande haben, so ist es vor allen ein Kreis von Erscheinungen, der uns als grossartig und würdig entgegentritt, der — von den Privat-Intentionen der Künstler, von den Privatliebhabeereien des Publikums absehend — für die Kunst einen gemeingültigen Inhalt, für gemeinsame Interessen des Volkes eine künstlerische Gestaltung in Anspruch nimmt. Es sind jene plastischen

Denkmäler, welche den gefeierten Männern des Vaterlandes durch freiwillig zusammengetragene Beiträge errichtet werden. In ihnen sehen wir die Kunst wiederum in ihrer höheren monumentalen Bedeutung anerkannt, sehen wir eine Gelegenheit eröffnet, für die Werke der Kunst jene edlere stylistische Behandlung, welche allein vor Willkür und Manier schützt, wiederzugewinnen, — nicht minder eine Gelegenheit für die Künstler, ihre Kräfte am würdigsten Gegenstände zu prüfen und zu entwickeln.

Auffallend aber muss es uns erscheinen, wenn ein Theil dieser, der Ehre des deutschen Volkes, dem Schmucke des deutschen Bodens gewidmeten Werke, — theils was die Erfindung, theils was die technische Ausführung betrifft, — Künstlern anvertraut wird, welche nicht der deutschen Nation angehören. Gewiss ist es in andern Rücksichten kleinlich und thöricht, an den starren Begriffen der Nationalität festzuhalten, das Grosse und Herrliche, was in Kunst, Wissenschaft und Leben von den bevorzugten Geistern fremder Völker geleistet und geschaffen wird, nicht anzuerkennen; gewiss ist es schön und erhehend, wenn befreundete Nationen einander die Hand reichen und die eine die Mängel der andern auszugleichen bemüht ist. Aber es scheint eben so billig wie der eignen Würde angemessen, dass man erst dann über die Grenze des Vaterlandes hinausblickt, wenn man sich überzeugt hat, dass in den Kreisen der Heimat ein entschiedner, auf keine Weise abzuhelfender Mangel vorhanden ist. Haben wir jedoch, was den vorliegenden Fall anbetrifft, im Süden oder Norden, im Osten oder Westen unsers Vaterlandes irgend einen Mangel an tüchtigen Bildhauern? <sup>1)</sup> ist es nicht unsre Pflicht, dass wir denen, die sich ohnedies nur zu häufig mit Arbeiten eines untergeordneten Ranges beschäftigen müssen, auch die Freude derjenigen Werke zuteilen, welche ihrer Talente würdig sind und letztere durch den Ruhm, der sich an diese Werke knüpft, zur Entfaltung ihrer edelsten Kräfte steigern müssen? ist es nicht unsre Pflicht, dass wir hiedurch der vaterländischen Kunstübung alle diejenigen Vortheile zukommen lassen, welche sich an die Ausführung von Werken des höchsten Styles knüpfen?

Wenn vaterländische Denkmäler von Fremden ausgeführt werden, so ist dies entweder das Eingeständniss eigener Schwäche, oder — falls das Vorhandensein einer solchen durch andre Zeugnisse widerlegt wird — das Eingeständniss einer bedauernswürdigen Parteilichkeit gegen die Leistungen der Heimat, oder vielleicht einer noch weniger ehrenvollen Gleichgültigkeit gegen die letzteren. Wie wird die Nachwelt über einen, solcher Gestalt bethätigten Patriotismus richten? Und muss man dem Deutschen das Beispiel des französischen Volkes, welches niemals ein ähnliches Verhalten beobachten wird, vorführen? —

Die Errichtung einiger besondern Denkmäler für grosse Männer des deutschen Volkes — für Beethoven, Mozart, u. s. w. — ist neuerlichst in Anregung gebracht, auch zum Theil bereits thätig für die Gewinnung der nöthigen Geldmittel gearbeitet worden; noch aber verlautet nichts über diejenigen Künstler, welche man für die Ausführung dieser Monumente ansehen. Möge man hier endlich, und so auch bei den künftigen Plänen,

<sup>1)</sup> Um nur einige anerkannte Künstler zu nennen, führen wir hier an, in Berlin: Rauch, Tieck, Wichmann, Drake, Wredow; in Dresden: Rietschel; in Cassel: Henschel; in Frankfurt: v. Launitz; in Mainz: Scholl; in München: Schwanthaler; in Wien: Klüber und Schaller. U. a. m.

mit Entschiedenheit von dem Grundsatz ausgehen: deutsche Denkmäler nur durch deutsche Künstler ausführen zu lassen! Möge man aber einen solchen Grundsatz zugleich auf die freisinnigste Weise ins Leben einführen! Wo es sich um Denkmäler handelt, welche das gemeinsame Interesse des Volkes in Anspruch nehmen, da ist es würdig und gerecht, die Arbeit nicht nach ausschliesslichem Vorurtheil dem einzelnen, auf diese oder jene Weise bereits bevorzugten Meister zu übertragen, sondern alle im Vaterland vorhandenen Talente zu einer freien öffentlichen Concurrenz aufzufordern. Durch die, für eine solche Concurrenz eingesandten Entwürfe wird man sich jederzeit der würdigsten Auffassung des Gegenstandes versichern können, wird man dem höheren Streben der Künstler, der lebendigeren Theilnahme des Volkes an den Leistungen, welche seine edelsten Interessen berühren, die beste Grundlage darbieten können. Ueber die äusseren Bedingungen und Einrichtungen einer solchen Concurrenz wird man sehr leicht ins Klare kommen, auch was den Punkt anbetrifft, dass man natürlich nur den Entwurf eines Künstlers, der sich bereits in der Ausführung grösserer Arbeiten auf irgend eine Weise bewährt hat, auswählen dürfte. —

Es ist zu hoffen, dass die übrigen deutschen Zeitungen und Zeitschriften, als die Organe der öffentlichen Interessen, es sich nicht minder werden angelegen sein lassen, bei dieser Angelegenheit die Ehre des deutschen Namens zu vertreten.

### Ornamentik.

(Museum 1837, No. 27.)

Einen neuen Beleg über die tüchtige Schule, die sich im Fache der Ornamentik bei uns — vornehmlich in Berlin — gebildet hat, giebt die eben erschienene 4te Lieferung des

Ornamenten-Büches zum praktischen Gebrauche für Architekten, Dekorations- und Stubenmaler, Tapeten-Fabrikanten u. s. w. Berlin; bei George Gropius.

Zwei von den 6 Blättern dieses Heftes sind von S. E. Hoffmann, die übrigen von H. Asmus erfunden und auf Stein gezeichnet; sie enthalten sowohl verschiedenartig anzuwendende Verzierungen, als bestimmte Muster für den Schmuck der Zimmer und der äusseren Haus-Façaden. In allen spricht sich ein reines, gebildetes Gefühl, welches mit wenig Mitteln das Ansprechende zu leisten versteht, aus, in einzelnen Blättern werden sehr geschmackvolle und zarte Erfindungen mitgetheilt. Nur Eine Bemerkung wollen wir hiebei nicht zurückhalten. Alle diese Blätter, in wie guter Harmonie auch die bei ihnen angewandten Farben zu einander stehen, bringen diese Harmonie doch nur auf dem leichteren Wege des Zusammenstellens gebrochener, abgetönter Farben hervor; es wäre aber wohl zu wünschen, dass man mit letzteren hier und da zugleich kräftige, leuchtende

Farben verbunden hätte, deren Anwendung auf unser noch immer so zaghaftes Gefühl nur vortheilhaft einwirken könnte, wenn sie — was freilich ungleich schwieriger zu erreichen ist — durch gediegene Muster vor der Gefahr der Disharmonie geschützt würde.

Wir können das eben genannte Werk mit um so grösserer Anerkennung aufnehmen, als es sich neben einem zweiten Unternehmen derselben Art, — von dem es sich seit einiger Zeit gesondert hat und dessen Trefflichkeit schon durch den Namen des Herausgebers genügend bezeichnet wird, — in eigenthümlicher Selbständigkeit geltend macht. Letzteres ist das

Ornamentenbuch etc., erfunden und auf Stein gezeichnet von C. Bötticher, Architekt, Lehrer am K. Gewerbe-Institut zu Berlin. Berlin, bei Schenk und Gerstäcker.

Hievon liegt uns das eben erschienene zweite Heft der neuen Folge vor, welches nicht minder einen grossen Reichthum geschmackvoller Darstellungen enthält. Zum Theil sind es strenger stylisirte Ornamente, wie die Muster für architektonische Gliedermalereien (ein sehr dankenswerther Beitrag für unsre immer weiter ausschreitende Ornamentik), für Reliefstreifen und für Schablonenmalerei (farbige Wandfriese); zum Theil aber ist die Stylisirung leichter gehalten und vermählt sich auf eine ansprechende, künstlerische Weise mit den freieren Formen der Natur. Diese leichte Stylistik, die unstreitig — falls überhaupt ein gesetzmässiges Princip festgehalten werden soll — die schwerste ist, wird in einigen musterhaften Blättern entwickelt, von denen das eine ein zierliches Blätterwerk, für Theilstreifen auf Decken und Wänden anwendbar, die andre ein ungemein reizvolles Damastmuster enthält. Der Farbendruck ist in dem in Rede stehenden, wie auch in dem vorigen Werke sehr wohl gelungen.

Das Publikum kann mit der Rivalisation der beiden Ornamentenbücher nur äusserst zufrieden sein, indem hiedurch, wie bei aller Concurrrenz, die Kräfte und die künstlerische Thätigkeit in einer Spannung erhalten werden, deren Resultate — wie in den beiden vorliegenden Fällen — nicht ohne wesentlichen Vortheil für die Kunst sein müssen.

---

Ein Bild von Biard.

(Museum 1837, No. 27.)

---

Unter den mannigfachen Werken fremder, vornehmlich französischer Malerei, die wir durch die hiesige Kunsthandlung des Hrn. L. Sachse in stets erneutem Wechsel kennen zu lernen Gelegenheit haben, war es in diesen Tagen vornehmlich ein Gemälde von Biard, welches das lebhafteste Interesse der Kunstfreunde erweckte. Es ist ein Bild von grösseren Dimensionen, durch Gegenstand und Ausführung wohlgeeignet, von den Leistungen dieses Künstlers, die sich gegenwärtig in Paris eines so

vortheilhaften Rufes erfreuen, einen anschaulichen Begriff zu bekommen. Es stellt eine Wachsfiguren-Bude dar. Durch die geöffneten Vorhänge der Thür sieht man zur Linken auf die Gasse hinaus, in welche ein furchtbarer Regenguss niederströmt. Ein Offizier hat sich, ausserhalb, dicht in die Vertiefung der Thüre gedrängt, um einigermaassen vor dem Regen geschützt zu sein; eine Frau mit einem Schirme und ein Kind wanken in weiterer Ferne mühsam durch das Unwetter fort. Auch in das Innere der Bude dringt der Regen ein. Zunächst an der Thür steht der Direktor und blickt zu den hängenden Wolken empor, durch welche die Besucher seiner Kunstschätze fern gehalten werden; das romantische Kostüm, das ihn von den gewöhnlichen Klassen der bürgerlichen Gesellschaft unterscheiden soll, hat er einstweilen noch mit einem bedeutend abgetragenen Oberrocke bedeckt. Mit untergeschlagenen Armen, in der Hand den langen Stab, der die einzelnen Wachsfiguren zu bezeichnen dient, schaut er hinaus; auf seinen Lippen schwebt ein ziemlich lesbarer Fluch. Hinter ihm, in der Mitte des Bildes, sieht man die Gruppe seiner Angehörigen. Die Hauptfigur ist die Altmutter der Gesellschaft, die, prächtig bettelhaft geschmückt, auf einem Lehnstuhl sitzt und die Kasse der Gesellschaft auf ihrem Schoosse hält; wahrscheinlich verwaltet sie das wichtige Geschäft des Einkassirens. Die Schatulle ist geöffnet; sie zeigt deren Inhalt, der nur aus einigen Kupfermünzen besteht. Das regt die Uebrigen, vornehmlich die Aelteren, zu mannigfachen Betrachtungen an. Alle diese sind mit den fabelhaftesten Kostümen angethan; sie tragen Musik-Instrumente in den Händen und scheinen bei den Präsentationen der Wachspuppen, in Uebereinstimmung mit dem phantastischen Charakter der letzteren, als Orchester zu fungiren. Man sieht unter ihnen eine jugendliche Schöne, auf deren knöchernem Halse die dicken Glasperlen arge Schlagschatten werfen, auf der einen Seite am Boden sitzen; sie trägt eine halb türkische Kleidung und streicht die Geige. Auf der andern Seite sitzt einer, im Kostüm eines amerikanischen Wilden, der sich, im unbefangenen Widerspruch zu seinen braunen Haaren, einen langen schwarzen Bart vorgebunden hat; er ist beschäftigt, eine alte Lampe zu scheuern. Ein altes Weib im Grunde prüft die Töne ihres Fagotts. U. s. w. In allen Physiognomien ist der Charakter des vagabundirenden Lebens neben dem Ausdrucke des Verdrusses und Aergeres oder einer gedankenlosen Gleichgültigkeit, vortrefflich dargestellt; das karikiert Phantastische ihrer gesammten Erscheinung bildet einen scharfen Contrast mit dem Gepräge der Dürftigkeit und Rohheit ihrer Existenz. Hinter ihnen erhebt sich die Gallerie der Wachsfiguren, jener verwunderlichen Gebilde, die, wie sie den wirklichen Nahrungsquell dieser Gesellschaft ausmachen, so zugleich über ihr halbverwildertes Treiben den Schimmer einer seltsamen Poesie auszugliessen scheinen. Da sieht man Judith mit dem Haupte des Holofernes, dessen verdrehte Augen durch das Dunkel leuchten; daneben die keusche Susanne im Bade und zu ihren Seiten die beiden alten Sünder; dann eine Assemblée türkischer Sultane; französische Notabilitäten, u. s. w. Ein Diener steckt eben die Lampen vor den Figuren an, so dass das glänzende Wachs der letzteren und ihre bunten Kostüme in glitzerndem Scheine aufblinken. — Wie endlich Alles, was den poetischen Theil des Bildes anbetrifft, so ist nicht minder die gesammte malerische Technik von grossem Verdienste. Die Totalwirkung ist durchaus klar und erfreulich, die Zeichnung sicher und bewusst, die Pinselführung leicht und geistreich. Die Behandlung des Helldunkels

zeugt vornehmlich von einer gediegenen Herrschaft des Künstlers über seine Mittel, und einzelne Parteen, wie das beschattete Gesicht jener alten Dame, sind in ihrer Art, ebenso wie das Ganze, vollendete Meisterstücke.

Die Verklärung Christi, Oelgemälde von C. Begas. — Berlin.

(Museum 1837, No. 29.)

Im Atelier des Herrn Professor Begas sahen wir kürzlich ein so eben vollendetes Gemälde, die Verklärung Christi darstellend. Das Bild ist im Auftrage der kleinen Gemeinde von Krumoels (einem schlesischen Marktflecken, in der Nähe von Liebenthal) für den Schmuck der dortigen Kirche gemalt worden, — eine Erscheinung, welche, aller gerühmten Kunstliebhaberei unsrer Tage zum Trotz, noch immer zu den namhaftesten Seltenheiten gehört, die aber, weil sie eine Anerkennung der Kunst in ihrer höchsten Bedeutung für das Leben bezeugt, auch selbst der höchsten Anerkennung würdig ist, und die im gegenwärtigen Falle manch einen grösseren Ort beschämen muss.

Bei einer Darstellung der Verklärung Christi werden unsre Gedanken unwillkürlich zu Raphaels letztem Werke zurückgeführt; wie dieser Gegenstand in der neuern Kunst nur selten behandelt ist, so scheint es uns, als ob von dem grossen Meister des sechzehnten Jahrhunderts der nothwendige Typus desselben mit um so grösserer Bestimmtheit vorgezeichnet sei. Aber in Raphaels grossem Gemälde nimmt die Scene der Verklärung selbst nur einen verhältnissmässig geringen Theil ein, und sie steht in nothwendiger Wechselbeziehung zu der unteren Hälfte des Bildes, in welcher uns das Leiden, die Rath- und Hilflosigkeit der irdischen Welt vorgeführt wird. Andre Verhältnisse mussten eintreten, wo diese Beziehungen wegfallen. Zwar hat Raphael auch die Auffassung der oberen Scene an sich nicht willkürlich erfunden, sondern nur ältere, durch längeren Gebrauch sanctionirte Typen, wie sich diese bereits bei Giotto und noch früher vorfinden, ausgebildet, Typen, zu denen namentlich das Schweben der drei verklärten Gestalten und die Art ihrer Gegeneinanderstellung, sowie die Weise gehört, in welcher die drei Jünger unter ihnen daliegen; — doch kann man auch in dieser Rücksicht bemerken, dass eine solche Auffassung dem wunderbaren Vorgange noch mehr Mystisches giebt, als in den einfachen Worten der Schrift gegeben zu sein scheint, obgleich wir auf keine Weise in Abrede stellen dürfen, dass, wie schon angedeutet, bei Raphaels Gesamt-Composition, bei dem symbolischen Charakter seines grossen Werkes, diese Erhöhung des Wunderbaren sehr wohl an ihrer Stelle ist. Die dreifach wiederholte Erzählung der heiligen Schrift von dem Vorgange der Verklärung hält dagegen das rein menschliche Element fest, sie spricht nur vom Beten des Erlösers, von seinem Gespräche mit den beiden fremden Männern (Moses und Elias) und nur davon, dass sein Gesicht und seine Gewänder, wie auch die der beiden Andern, hell und leuchtend gewesen seien. In ihr hat sich der Erlöser seiner Menschheit, der Schwere

der irdischen Natur noch nicht entäussert, und nur das glänzende Licht, welches seine Gestalt überströmt und von ihr ausgeht, bezeugt seine Gemeinschaft mit höheren Wesen. Dieser Auffassungsweise gemäss finden sich denn auch, im Gegensatz gegen die angeführten Werke, bereits ältere Gemälde, welche die biblische Erzählung in ihrer einfachen (und an sich doch schon so grossen) Bedeutung darstellen, wie z. B. ein Bild von Giovanni Bellini im Museum von Neapel, in welchem man Christus mit Moses und Elias auf der Höhe des Berges Tabor stehen sieht. Derselben Weise ist auch Begas in seinem neusten Werke gefolgt.

Seine Composition zerfällt in zwei Theile. Die Tiefe des Vorgrundes nehmen die drei Jünger ein, welche vor dem himmlischen Glanze niedergesunken sind. Auf der einen Seite kniet Johannes, innig betend, das schöne Haupt geneigt, die Augen geschlossen. In der Mitte ist Jacobus, der sich emporrafft, indem er, wie es scheint, Johannes aufzumuntern oder ihn um die Bedeutung der überraschenden Erscheinung zu fragen im Begriff ist; er wendet sein Haupt hastig, von heiliger Furcht ergriffen, zu den verklärten Gestalten empor. Petrus, auf der andern Seite, sitzt halb der Erscheinung zugewandt, hinten übergebengt, indem er vergebens seine Augen gegen den Glanz zu öffnen strebt; er breitet die Hände aus und scheint, in kindlich unbewusstem Gefühle der Seligkeit des Momentes, die Worte zu sprechen: Herr, hie ist gut sein; willst du, so wollen wir hie drei Hütten machen u. s. w. Um ein wenig hinter den Jüngern, über ihnen erhöht, stehen die drei verklärten Gestalten. Christus in der Mitte, dem Beschauer gerade entgegen gewandt, den Mantel in schönen Falten um das Untergewand geschlagen, breitet die Arme betend empor und blickt mit dem Ausdrucke einer hohen Begeisterung vor sich aufwärts. Auf der einen Seite steht Moses in ernster Würde, die Gesetztafeln in der Hand; auf der andern Elias, der in lebhafter Bewegung anbetend dem Erlöser naht. Beide sind dem letzteren zugewandt, ihre Blicke sind auf ihn gerichtet, in seiner Verklärung scheint ihnen das, was sie geahnt und vorverkündet, offenbar zu werden. Das Antlitz Christi erinnert an jene altgeheiligten Formen, wie sie die frühere christliche Kunst für die Züge des Erlösers ausgeprägt hat; aber die strenge Symmetrie, obgleich das Gesicht auch hier gerade von vorn gesehen wird, ist zu einem eigenthümlich individuellen Leben durchgebildet. Begas hat schon früher, bei seiner Auferstehung Christi (in der Werder'schen Kirche zu Berlin) diesen Typus mit Ernst neu zu beleben gestrebt; was dort vielleicht noch zu streng erschienen, zeigt sich hier aufs Erfreulichste gemildert.

Das Ganze der Composition ist durchaus bedeutend. Es ist jener vorübergehende Moment aus dem Leben des Erlösers, von dem uns die Schrift erzählt, und doch ist eine Würde, eine Feierlichkeit, eine Grösse des Styles darin, welche ihn als einen Vorgang voll des tiefsten Inhaltes, als vorzüglich geeignet für den Zweck eines Altarbildes erkennen lassen. Die Gestalten, ihre Bewegung, die Linien ihrer Gewandung verrathen das Gefühl für die edelste Raumauffüllung, für das schönste Gleichgewicht der Massen und ihrer Gliederung in sich; aber das individuelle Leben, die unmittelbare Aeusserung dessen, was eine jede einzelne der dargestellten Personen bewegt, Alles, was dem Bereiche der Körperlichkeit angehört, ist ebenso frei, natürlich und gediegen. Der grösste Vorzug indess in Bezug auf die künstlerische Ausführung des Gemäldes besteht in der Licht- und Luftwirkung des Ganzen, in einer Freiheit und Leichtigkeit

der Farbenbehandlung, welche gegenwärtig selten ihres Gleichen finden dürfte. Der wunderbare Totaleffekt, wie das Licht von den drei verklärten Gestalten, deren Gewänder in hellen, harmonisch gebrochenen Farben gehalten sind, und wie es vornehmlich von der leuchtenden Glorie des Erlösers ausgeht und die Wolken über ihnen und die Personen des Vordergrundes umspielt, ist durch die meisterhaftesten Mittel erreicht. Die ganze Luft des Bildes scheint vom Lichte erfüllt, so dass alle Schatten wiederum durch die mannigfachsten Reflexe erhellt werden, ja Manches, was wir wirklich als Schatten erkennen, andern beleuchteten Stellen an Helle des Farbtones nicht nachsteht; dabei aber ist dieser ganze magische Effekt wiederum so natürlich gehalten, als ob sein Vorbild nicht in der Phantasie des Künstlers, sondern in einer wirklichen Erscheinung da gewesen wäre. Auch mag es schliesslich wohl zu bemerken sein, dass das Bild in einer überaus kurzen Zeit, somit fast ganz alla prima gemalt ist, — ein Umstand, der indess bei einem Werke, wo Alles, was der künstlerischen Ausführung angehört, gerade auf die grösste Unmittelbarkeit der inneren Anschauung ankommt, wohl nur förderlich sein kann.

Wir können der Gemeinde, welche das Bild bestellt hat, zu dem Besitze eines Werkes, das wir den vorzüglichsten Leistungen unsrer Zeit zuzählen kein Bedenken tragen, nur aufrichtigst Glück wünschen.

---

### Sculptur.

(Museum 1837, No. 30, f.)

- 
1. Thorwaldsens Werke. 1. Heft. Rom 1837. Leipzig und Glogau, C. Flemming. Fol.

„Wir legen dem Publikum (so heisst es in dem erläuternden Texte des genannten Werkes) hier das erste einer Reihe von Heften vor, welche vorerst nur die neueren Arbeiten Thorwaldsen's enthalten. Glückliche Umstände setzen uns in die Lage, dieses Werk unter des grossen Bildhauers eigener Anordnung und specieller Aufsicht über Zeichnung und Stich, sowie mit seiner eignen artistischen Beschreibung erscheinen zu lassen.“ — Diese Worte dürften hinreichend sein, um eine lebhaftere Theilnahme des kunstbefreundeten Publikums für das beginnende Unternehmen hervorzurufen, und in der That zeigen uns die, in radirten Umrissen ausgeführten Blätter des ersten Heftes, in denen uns Compositionen des grossen Meisters aus den jüngstverflossenen Jahren vorgeführt werden, aufs Neue jene bewundernswürdigen Eigenschaften, jene Sinnigkeit der Composition, jenen schlichten Adel, jene stille Anmuth der Darstellung, welche an den Namen Thorwaldsen geknüpft sind und auch das höhere Alter des Künstlers mit einer unverwelklichen Jugend schmücken.

Das erste der vorliegenden Blätter scheint nicht zu Thorwaldsens Compositionen zu gehören; es enthält, in einem Medaillon, das Profilbildniss des Meisters mit der Beischrift: „Küchler del et sculp.“ Die Züge des

verehrten Antlitzes sind wohlgetroffen, wenn wir auch bemerken müssen, dass sie, wie es uns scheint, etwas weniger scharf gespannt sein könnten. — Das zweite Blatt (No. 1 der eröffneten Folge) stellt das Basrelief der Nemesis dar. Auf einem, mit zwei Pferden bespannten Wagen steht die geflügelte Göttin des Schicksales. Die Pferde sind, durch Inschriften auf dem Geschirr, als „gehorsam“ und „ungehorsam“ bezeichnet; ersteres, mit lose nachgelassenem Zügel, schreitet ruhig fort; das andre bäumt sich empor und wird mit scharf angezogenem Zügel und geschwungener Geißel durch die Göttin gestraft. Das Rad des Schicksalswagens führt, auf den Wechsel des Lebens hindeutend, die Inschriften: Glück und Unglück, Reichthum und Armuth. (Sämmtliche Inschriften sind italienisch.) Hinter der Göttin schreiten zwei Genien, von denen der eine, ein Füllhorn und Kränze tragend, dem Guten seinen Lohn, der andre mit dem Schwerte dem Bösen seine Strafe bringt. Vor den Pferden geht ein Hund, als Sinnbild der warnenden Treue, voraus. Im Grunde des Reliefs ist der Thierkreis angedeutet, und oberwärts in demselben, über der Göttin, schwebt ein Genius mit dem Zeichen der Waage, an die unwandelbare Gerechtigkeit des Geschickes erinnernd. Es sind Herder's inhaltreiche Worte, welche zu dieser tief sinnigen Composition Veranlassung gegeben haben. „Die hehre Göttin, welche die Welt regiert, belohnt, straft, den rechten Weg andeutet und das Rad des Schicksals dreht“, ist es, die uns hier in einem lebenvoll durchgeführten Bilde gegenübersteht. Wie aber das Zusammenfassen so mannigfacher symbolischer Bezüge, ebenso ist deren künstlerische Gestaltung im Einzelnen und im Ganzen von gediegenster Wirkung. Durch jenes bäumende Pferd, welches zu dem ruhig kräftigen Gange des andern einen schönen Contrast bildet, wird der Wagen der Schicksalsgöttin vorn mit emporgehoben, so dass die Göttin selbst zu einer lebhafteren Stellung, die sich indess wiederum durch das Anziehen der Zügel mässigt, genöthigt ist und in dieser Weise, obgleich durch den Bug des Wagens zum Theil verdeckt, eine edle Gestalt in anmuthreichem Wechsel der Bewegung entwickelt. Sehr lieblich sind die beiden Genien, welche dem Wagen folgen, und auch in ihnen contrastirt der Ernst des strafenden anziehend mit der heiteren Bewegung des andern, welcher das Füllhorn trägt. — Die vier folgenden Blätter enthalten Medaillons mit den Darstellungen der vier Jahreszeiten. Ist unter diesen das erste, die Darstellung des Frühlings, weniger befriedigend (vornehmlich durch die etwas gespreizte Hauptfigur, ein junges Mädchen, welches Kränze windet), so bieten die drei andern wiederum grosse Schönheiten. — In dem Medaillon des Sommers sieht man eine liebliche Gruppe von Schnittern. Ein kräftiger junger Mann, in der Mitte des Reliefs, umfasst eine Schnitterin und hält ihr scherzend eine Frucht, zur Erquickung bei der Arbeit, hin; eine zweite Schnitterin kniet zur Seite, im Begriff, die Aehren zu schneiden, und blickt in schöner lebhafter Bewegung zu den andern empor. — In der Darstellung des Herbstes sieht man einen Jäger, der mit der Jagdbeute zu seinem weinberankten Hause heimkehrt; vor dem Hause sitzt sein Weib, welches, den Säugling an der Brust, mit letzterem ebenfalls eine sehr anziehende Gruppe bildet. — Von vorzüglicher Schönheit aber ist das Medaillon des Winters: ein Greis, der am Kohlenbecken sitzt, indem er seine ausgestreckten Hände erwärmt, und ihm gegenüber, an den Tisch gelehnt, eine alte Frau, die eine Lampe anzuzünden im Begriff ist. Beide Gestalten, bei aller schlichten Einfalt ihrer Bewegungen, sind auf eine eigen grossartige Weise, be-

sonders in der Gewandung, behandelt und einigen sich mit dem häuslichen Geräth ungezwungen zum trefflichsten Ganzen.

Wir hoffen, dass das Unternehmen in rascher Folge vorschreiten werde. Bereits 200 Platten mit den neusten Werken Thorwaldsens liegen fertig vor. Das zweite und dritte Heft werden Schillers Denkmal zu Stuttgart und Gutenbergs Denkmal zu Mainz enthalten.

## 2. Gutenbergs Denkmal von Thorwaldsen.

Vielleicht als Vorläufer des dritten Heftes der im Vorigen besprochenen neuen Ausgabe von Thorwaldsens Werken sind in demselben Verlage zwei mit lithographischer Kreide gezeichnete Blätter erschienen, deren eines die für Mainz gearbeitete Statue des Erfinders der Buchdruckerkunst, das andre zwei Basreliefs des dazu gehörigen Piedestals darstellt. Sie lassen uns eine, wenigstens allgemeine Vorstellung dieses so vielfach gepriesenen Werkes zukommen und geben uns zu einem selbständigen, von Zeitungsberichten unabhängigen Urtheil über dasselbe Gelegenheit.

Betrachten wir zunächst das erste Blatt. Eine kräftige männliche Gestalt steht dem Beschauer in ernster und ruhiger Stellung gegenüber. Ein langer faltiger Rock mit einem Pelzkragen, nach vorn weit geöffnet, fällt in grossen Linien von den Schultern nieder und gestattet einen freieren Anblick der edeln Körperbildung, die sich, was namentlich die Beine betrifft, unter der leicht anschmiegenden Tricot-Hose nur in gewissem Maasse beengt zeigt. Die rechte Hand, niedergesenkt, hält einige Buchstaben und Stempel; in der Linken, die vor die Brust emporgehoben ist, ruht das Buch der heiligen Schrift. Das Haupt ist mit einer kleinen Pelzmütze bedeckt; vom Kinn fliesst ein langer, zwiegespaltener Bart auf die Brust herab. Das Ganze der Gestalt trägt das Gepräge eines männlichen Ernstes; in dem Wechselverhältniss der Linien untereinander, in dem Gleichmaass der einzelnen Theile spricht sich eine schöne Ruhe und Lauterkeit des plastischen Gefühles aus, was auf das Auge des Beschauers zunächst einen anziehenden, bedeutsamen Eindruck hervorbringen muss.

Bei längerem Anschauen jedoch vermischen wir Etwas in der Erscheinung dieser Gestalt. Die eben angedeuteten Vorzüge, in denen uns nur mehr allgemeine Eigenschaften vergegenwärtigt werden, genügen uns nicht; wir wollen tiefer in das persönliche Wesen, in den eigenthümlichen Charakter, in die selbständige Bedeutung dieser Gestalt, die uns zu Anfange so imponirend entgegen getreten ist, hineinblicken, aber es wird uns nur wenig solcher näheren Bezüge dargeboten. Bei einer nackten Gestalt ist es der körperliche Organismus, und zwar die besondere — mehr kräftige oder zarte, mehr strenge oder weiche — Durchbildung desselben, was eine bedeutende Gesamt-Erscheinung in ihrer nothwendigen Gliederung erkennen lässt. Bei einer frei gewandeten Gestalt (vornehmlich im Sinne des klassischen Alterthums) ist es jenes eigenthümliche Linienspiel der Falten, was einem mannigfach wiederholten und gebrochenen Echo vergleichbar, auf die Eigenthümlichkeit der körperlichen Ausbildung zurückdeutet und wiederum eine so oder anders geordnete Gliederung hervorbringt. Hier aber ist, wenigstens in den Haupttheilen der Figur (in der von der glatten Weste umschlossenen Brust, in den Hosen, welche Leib und Beine bedecken), ein Mittelding von Nacktheit und von Gewandung, das weder die Schön-

heiten des einen, noch die des andern zu entwickeln gestattet, beide beschränkt und eine nicht ganz erfreuliche Leere der Formen zu Wege bringt. Es scheint die Absicht des Künstlers gewesen zu sein, die Besonderheiten des mittelalterlichen Kostüms, als beschränkend für die Entwicklung der Körperformen, soviel wie möglich aufzuheben; aber der reichere Schmuck, zu dem dasselbe hätte Veranlassung geben können, wäre nach unsrer Ansicht sehr wohl geeignet gewesen, die eben angeregten Missstände durch eigenthümliche Vortheile zu ersetzen. Denn eben dadurch, dass der Künstler fast alles hesondre Detail des Kostüms verschmäh't hat, entbehrt die Figur zugleich der näheren historischen Bezeichnung, sowohl in Rücksicht auf die Zeit, welcher der Dargestellte angehört, als der eigenthümlichen Stellung, welche er in dieser seiner Zeit einnahm, — ohne dass doch statt dessen der Eindruck einer idealen Gestalt erreicht worden wäre. Das Einzige, was an besondres Kostüm erinnert, ist der weite Rock mit dem Pelzkragen, die Schuhe und — der Hosensatz.

Nächst dieser Frage nach dem historischen Charakter, der bei dem Standbilde eines historisch bedeutenden Mannes erforderlich ist, haben wir die Art und Weise, wie uns sein persönlicher Charakter vorgeführt wird, in Erwägung zu ziehen. Auch die Ausprägung des letzteren ist hier nicht so entschieden, so individuell prägnant, dass sie unser näheres Interesse, unsre persönliche Theilnahme erwecken könnte. Nur jene allgemeinen Eigenschaften, von denen im Obigen bereits gesprochen wurde; nur eine kraftvoll männliche Würde, zugleich eine gewisse milde Ruhe treten uns entgegen. Auch die Züge des Gesichts, als des verständlichsten Spiegels der Seele, geben uns nicht mehr Eigenthümliches; wir haben hier nur jene Form des langen zwiegespaltenen Bartes, als mit dem adligen Charakter des Mannes wohl übereinstimmend hervorzuheben. (Ob die von Manier nicht freie Behandlung der Haare in den kurzen Locken des Haupthaars und im Bart dem Zeichner des vorliegenden Blattes, oder ob sie dem Modell des Bildhauers zuzuschreiben ist, können wir nicht entscheiden.) — Allerdings scheint es, als ob es zur Abweisung unsrer Ansprüche zu entgegnen genüge, dass kein authentisches Portrait von Gutenberg<sup>1)</sup>, keine Beschreibung seiner Gestalt, auch nur verhältnissmässig Weniges aus der Geschichte seines Lebens bekannt ist. Aber auch dies Wenige, was wir über ihn wissen, giebt uns gleichwohl ziemlich sichere Züge, aus denen, mit einiger künstlerischen Divination, sehr wohl eine bestimmte,

<sup>1)</sup> Auf den Namen eines authentischen Portraits dürfte jenes im Kupferstich vorhandene Bildniss Gutenberg's, dessen Original sich, wenn ich nicht sehr irre, auf der Bibliothek zu Strassburg befindet und welches auch auf mehreren ihm zu Ehren geprägten Medaillen wiederkehrt, keinen Anspruch haben. Das Kostüm — die breite Halskrause, der polnische Schnürrock, die geschlitzten Pelzärmel — ist auf keine Weise das der Zeit, sondern gehört bereits etwa dem siebzehnten Jahrhundert an. Auch ist Thorwaldsen, wie wir gesehen haben, diesem Kostüme nicht gefolgt; doch scheint er dem Bildniss jenen langen zwiegespaltenen Bart und die, ebenfalls ein wenig befremdliche runde Pelzmütze entlehnt zu haben. — Auf den Reliefs des Piedestals ist die Figur Gutenbergs mit derselben Pelzmütze bedeckt, die jedoch hier mit einem nach hinten überhangenden Zipfel versehen ist. Ob dieser Zipfel auch bei der Statue beibehalten ist, kann aus der vorliegenden Vorderansicht derselben nicht mit Sicherheit geschlossen werden. Sollte es aber der Fall sein — und die Form der Mütze auf den Reliefs lässt es so vermuthen, — so dürfte dies für die Seitenansicht der Statue kein sonderlich günstiges Motiv bilden.

eigenthümlich selbständige Anschauung zu entwickeln sein dürfte. So ist zunächst zu berücksichtigen, dass Gutenberg einem alten Patriciergeschlechte angehörte, mit dem er in früher Jugend, vor der Macht der Neubürger weichend, auszuwandern genöthigt ward, und dass er auch in späterer Zeit als seines vornehmeren Ursprunges bewusst auftritt; (so z. B. in dem bekannten Process mit Fust, wo er vor Gericht in eigener Person zu erscheinen verschmähte, und wo der Adel seines Wesens, der gemeinen betrüglichen Habgier des Fust gegenüber, ein nur um so helleres Licht zu erhalten scheint; so namentlich in den letzten Jahren seines Lebens, welche er, dem gewerblichen Treiben abgethan, im Hofdienste des Kurfürsten Adolph von Nassau zubrachte.) Sodann tritt in ihm, wie es überhaupt bei dem Erfinder einer so schwierigen Kunst nicht anders gedacht werden kann, ein lebhaft grübelndes Wesen hervor, welches wir schon früh, ehe er die grosse Erfindung zur Vollendung gebracht (namentlich während seines Aufenthalts in Strassburg), mit allerlei geheimen Künsten beschäftigt erblicken, und welches, in mannigfachen Versuchen sich abmühend, den Ruin seines Vermögens zur Folge hatte. Zugleich aber hat dies grübelnde Wesen eine gewisse einseitige Abgeschlossenheit, indem ihm wenigstens der künstlerische Sinn, welcher eine geschmackvollere, zierlichere Ausbildung der Erfindung hätte herbeiführen können, entschieden zu fehlen scheint. (Man vergleiche in dieser Beziehung die von ihm gefertigten Lettern mit den prachtvollen und höchst schönen, die das erste Auftreten Peter Schöffer's bezeichnen.) Diese beiden charakteristischen Eigenthümlichkeiten, die Vornehmheit des Geschlechts und des Geistes, und der unruhige, geheimnissvolle, halb zum Phantastischen geneigte Drang des Gemüthes wären es also, die wir in der Gestalt Gutenberg's vor Allem erwarten, und die uns somit etwa eine ähnliche Erscheinung, wie die Albrecht Dürer's, vergegenwärtigen müssten. Von Beidem aber tritt uns in Thorwaldsen's Figur nur Weniges entgegen.

Wenden wir uns nunmehr zu dem zweiten der vorliegenden Blätter, welches die beiden Reliefs des Piedestals darstellt und in diesen die beiden Hauptmomente der Erfindung zusammenfasst. Das eine zeigt die Zusammensetzung von Worten durch einzelne Lettern. An einem Tische, auf dem ein schräges Pult steht, sitzt Gutenberg (an seinem langen Barte erkennbar) und weist einem Manne, der sich an der andern Seite des Tisches auf eine mit verkehrter Schrift bezeichnete Tafel lehnt — vermuthlich Fust — eine der Lettern. Das andre Relief stellt die Arbeit der Presse dar. Ein junger Arbeiter ist beschäftigt, die Presse zu drehen; vor derselben lehnt Gutenberg und betrachtet einen gedruckten Bogen; andres Druckgeräth wird daneben sichtbar; oberwärts ist eine Anzahl von Druckbogen auf einer Leine zum Trocknen aufgehängt. — In der Reliefdarstellung, in dem Symbolischen, welches ihre Behandlung erfordert, musste Thorwaldsen's Genius unstreitig ein ungleich angemesseneres Feld finden, und so sehen wir hier denn auch im Einzelnen sehr grosse Vorzüge; namentlich die Gestalt des Gutenberg auf dem zweiten Relief ist von einer Schönheit, Ruhe und edlen Harmonie, wie diese Eigenschaften nur den trefflichsten Compositionen des Meisters eigen sind. Doch können wir auch hier nicht ganz umhin, Ungehöriges zu rügen, vornehmlich was die Beiwerke des ersten Reliefs betrifft. Hier hat der Bildhauer die mittelalterliche Zeit specieller charakterisiren wollen und demgemäss die Seitenflächen des Tisches und des Pultes mit gothischem Rosettenwerk reich-

lich verziert. Gleichwohl ist die Anwendung dieser Verzierung (welche beträchtlich an die weiland beliebte Periode des „Frauentaschenbuches“ erinnert) dem Charakter der Zeit nicht sonderlich entsprechend, indem wenigstens der Tisch in seiner Hauptform nicht sowohl ein mittelalterliches als ein antikes Gepräge zeigt; auch passt dies bunte Wesen auf keine Weise zu der mehr klassischen Einfachheit, die in der ganzen Darstellung vorherrscht. —

Unbefangene Leser werden dem Referenten über Vorstehendes keine Einseitigkeit vorwerfen. Er zählt sich den begeistertsten Verehrern Thorwaldsen's zu; er schätzt sich glücklich, zu einer Zeit geboren zu sein, in welcher Männer, wie dieser, die Kunst wiederum zu ihrer schönsten Würde zurückführen. Aber warum sollte es, weil Thorwaldsen ein höher, herrlicher Meister ist, geläugnet werden, dass er bestimmte Kreise hat, in denen er sich vorzugsweise mit Glück bewegt. Sein Feld ist die Richtung der Kunst, welche, im Sinne des klassischen Alterthums, vorzüglich auf die Bildung idealer Gestalten, auf eine Behandlungsweise, die ich als eine mehr symbolische bezeichnen möchte, ausgeht; und wenn er damit zugleich noch eine grössere Tiefe des subjektiven Gemüthslebens verbindet, so zeigt dies nur, dass Thorwaldsen kein sklavischer Nachahmer der Antike ist, dass er zugleich vollständig der Gegenwart angehört. Jene Kunstrichtung aber, welche im Gegensatz gegen die vorige etwa als die historische benannt werden könnte, in welcher es vorzugsweise auf Charakteristik, Individualisirung, Durchbildung eines durch allerlei Umstände bedingten Einzellebens ankommt, scheint seinem Genius ferner zu stehen. Hierin darf die norddeutsche Kunst sich rühmen, das Bedeutendste der neueren Zeit geleistet zu haben.

Ich kann nicht schliessen, ohne noch ein andres Wort beigefügt zu haben. Ich habe mich jüngst über die Ausführung „deutscher Denkmäler“ ausgesprochen und, aus allgemeineren Gründen, die Ansicht aufgestellt, dass es sich für uns nicht gezieme, solche an andre Künstler als Deutsche zu übertragen. Thorwaldsen ist einer derjenigen, dem bereits mehrere solcher Aufträge zu Theil geworden sind, sofern man in dem, gewiss so wohl verdienten Ruhme des grossen Isländers den genügendsten Grund zu einer solchen Wahl zu finden glaubte. Sein Gutenberg-Monument aber lässt es erkennen, dass gerade Arbeiten solcher Art nicht in seinem eigenthümlichen Bereiche liegen; und zu dem früher ausgesprochenen Vorwurfe gegen die Leitung von Unternehmungen, wie das in Rede stehende, tritt nun auch noch der hinzu: diejenigen Meister des Vaterlandes, von denen in der monumentalen Plastik bereits so namhaft Vollkommneres geleistet ist, übergangen und durch ein unpatriotisches Verfahren nicht einmal das Vorzüglichste, was zu erreichen war, hergestellt zu haben.

## Malerei. — Berlin.

(Museum 1837, No. 31.)

Kürzlich hatten wir Gelegenheit, drei neue Gemälde der Düsseldorfer Schule zu sehen. Das eine ist ein Rundbild von mittleren Dimensionen, von J. Hübner gemalt. Es stellt, auf Wolken thronend und von einer lichten Glorie umgeben, das Christuskind dar, mit einem weissen, zierlich gestickten Kleidchen angethan, in der linken Hand einen Lilienstengel, die rechte zum Segen erhoben. Das Bild ist von ausserordentlicher Anmuth und vereint holdselige Kindlichkeit und milden Ernst auf die glücklichste Weise; die Malerei ist überaus zart und lichtvoll. Es ist für den Hrn. Senator Jenisch in Hamburg bestimmt. — Die beiden andern Bilder sind kleine Landschaften von A. Schrödter. Die eine stellt im Hintergrunde einer sandigen märkischen Ebene eine hochstämmige Kiefernwaldung dar, über welcher sich der helle Glanz des Abendhimmels erhebt. Vorn, unter einem Kiefernbaume, sitzt einsam ein hagerer alter Jägermann, nachdenklich zusammengebückt; es ist eine jener seltsamen Gestalten, wie sie wohl nur auf den öden Heiden des nordöstlichen Deutschlands gesehen werden; in seiner Darstellung erkennen wir die Hand des humoristischen Genremalers, der in diesen Bildern von seiner gewöhnlichen Bahn, aber keinesweges ohne glücklichen Erfolg, abgewichen ist. Das zweite Bild trägt den Charakter der Küsten von Helgoland: hohe Uferfelsen, gegen welche die See, im Schimmer des Mondes aufleuchtend, anspült. Im Vorgrunde ist eine Grotte, in der sich Fischer um ein sprühendes Feuer versammeln.

## Ueber das Studium classischer Kunst auf den Gymnasien.

(Museum 1837, No. 32.)

In der „Einladungsschrift zum Oster-Examen (1835) im Königl. Gymnasium zu Lissa, von Georg Schöler, Director und Professor“, — welche uns vor Kurzem freundlich mitgetheilt worden ist, befinden sich zwei Schulvorträge: „Zusammenstellung der griechischen und christlichen Kunst“, und „Charakteristische Uebersicht der griechischen Plastik.“ In Bezug auf diese, für den Schulunterricht gewiss seltenen Gegenstände bemerkt der Verfasser (Hr. Director Schöler), dass dieselben zu einer Reihe von zwölf Vorträgen gehörten, welche er den Primanern während des Winters in Vicariatstunden in der Art vorgeführt, dass er mit einer allgemeinen Charakteristik der griechischen und christlichen Kunst beginnend zu einer geschichtlich-charakterisirenden, durch bildliche Anschauung unterstützten Darstellung der griechischen Architektur, Plastik und Malerei fortgeschritten sei und für die Architektur sodann eine Kunst-Geographie, für die Plastik

aber eine Museographie (nach eigenen Reisebemerkungen) hinzugefügt habe. Dabei verstehe es sich, nach der Weise des Schulunterrichts, von selbst, dass nach Abschluss eines jeden zusammengehörigen Gebiets von Ansichten und Schilderungen die Zuhörer durch Frage und Antwort, theilweise selbst durch Veranlassung zum Zeichnen an der Tafel in Selbstthätigkeit gesetzt, und zur klarern Auffassung des Ueberlieferten angeleitet worden seien. „Warum (so schliesst der Verfasser seine Vorerinnerung) warum Gymnasiasten, die ohnehin genug Lehr-Gegenstände betreiben müssen, auf ein solches Gebiet geführt wurden, wird hoffentlich niemand fragen, der es mit vielen Freunden des Alterthums bedauert, dass es bis jetzt noch so schwer ist, die Gymnasialjugend mit einer Seite des Alterthums bekannt zu machen, welche so ausserordentlich interessant und selbst für die höhere Weltbildung unabweislich ist.“

Gewiss können wir das hierin gegebene Beispiel nur als ein höchst erfreuliches betrachten, und wir müssen dies um so mehr, als aus den, in demselben Programm enthaltenen „Verordnungen und Mittheilungen der vorgesetzten Hohen Behörden“ hervorgeht, dass es mit dem ausdrücklichen Wunsche der letzteren im Einklange steht. (30. September 1834: „Das Königl. Provinzial-Schul-Collegium eröffnet mehrere treffliche Vorschläge, wie auf eine zweckmässige Weise die Gymnasialjugend der oberen Classen auch von Seiten der Kunst zu einer edlern, nicht bloss grammatisch-philologischen Kenntniss des Alterthums eingeweiht werden könne.“) — Wir möchten sogar auf diese Angelegenheit, rücksichtlich des Gymnasialunterrichts, noch ein grösseres Gewicht legen, als der Verfasser in den oben angeführten Worten auszusprechen scheint. Denn jenes Ebenmaass, jene Lauterkeit, jene Sammlung, mit einem Worte, jene reine Idealität der classischen Kunst muss, ganz abgesehen von ihrer archäologischen Bedeutsamkeit, ungleich erfolgreicher auf die Entwicklung edler Lebenssitte, einen der schönsten Zwecke höherer Schulbildung, einwirken, als dies auf anderem Wege zu erreichen ist. Die Beschäftigung mit der classischen Poesie könnte Aehnliches leisten, aber eines Theils hat sie nicht dieselbe Unmittelbarkeit, anderen Theils dient sie auf der Schule viel mehr dem philologischen Studium, und selten nur dürfte beim Beginn des Jünglingsalters eine solche Kraft gefunden werden, dass das ästhetische Studium nicht das philologische (und umgekehrt) beeinträchtigen sollte. Gerade hiefür aber würde die Beschäftigung mit der classischen Kunst den wohlthätigsten Ableiter geben, — wobei freilich vorausgesetzt wird, dass es nicht an genügenden Gegenständen der Anschauung, vornehmlich an Gypsabgüssen, mangle.

Jedenfalls wünschen wir dem Unternehmen des Verfassers, welches, soviel wir wissen, in dem Gymnasialwesen noch sehr vereinzelt dasteht, die ausgebreitetste Nachfolge, nicht minder aber auch überall eine gleich treffliche Behandlung. Ohne Zweifel dürfte es für diesen Zweck, — sowie für die Bekanntschaft mit dem Wesen classischer Kunst im weiteren Kreise, — sehr günstig sein, wenn der Verf. den gesammten Cyklus seiner Vorträge dem Drucke übergäbe. Denn bezeichnet er dieselben zwar nur als Farben-Skizzen zu weitläufigeren Gemälden, als die Grundlage zu einem mehr ins Einzelne gehenden, freiern, vom Momente belebten und erwärmten Vortrage, so ist doch auch schon diese Grundlage in den mitgetheil-

ten Beispielen in einer so umfassenden, anschaulichen und geistreichen Weise abgefasst, dass sie zur Erreichung des vorgesteckten Zieles die beste Gelegenheit geben muss.

Neuere Gemälde. — Berlin.

(Museum 1837, No. 36.)

Eine Erscheinung von eigenthümlichem und sehr bedeutendem Interesse für die hiesige Kunstwelt bildet ein Gemälde des französischen Malers Biard, welches seit kurzer Zeit in der Kunsthandlung des Hrn. Sachse ausgestellt ist. Es hat, was die Dimensionen an betrifft, 7 Fuss Breite zu 5 Fuss Höhe und enthält eine Darstellung des Sklavenhandels. Ein kriegerischer Negerstamm bringt eine Schaar von Gefangenen, die einem überwundenen Stamme angehören, auf den Schauplatz und verhandelt dieselben an Europäer. Auf der rechten Seite des Bildes liegt der Sklavenhändler, in leichter europäischer Kleidung, auf Matten hingestreckt, und leitet mit einer fast nachlässigen Gleichgültigkeit das Geschäft<sup>1)</sup>; vor ihm sitzt der Negerhäuptling, seine Pfeife schmauchend, am Boden und beobachtet dasselbe in einer nicht minder gemüthlosen Ruhe. Hinterwärts werden die Reihen der Gefangenen, mit starken Bastseilen zusammengefesselt, herbeigetrieben. Die Hauptscene ist in der Mitte des Bildes. Ein Neger liegt am Boden gestreckt; zwei Matrosen sind beschäftigt, seine Körperbeschaffenheit (vornehmlich die Gesundheit seiner Zähne) zu untersuchen und ihrem Herrn darüber zu berichten; es scheint, dass sie — ob mit Grund oder bloss betrüglicher Weise, vermögen wir nicht zu ermitteln — Mängel zu rügen haben, die natürlich einen geringern Preis für den Untersuchten herbeiführen müssen; wenigstens sind die vier geschmückten Negerkrieger, welche den Handel führen, in sehr lebhafter Bewegung, und Staunen, Eifer, heftiger Zorn malt sich bei der ausgesprochenen Anerbietung in ihren Zügen. Daneben wird durch einen dritten Matrosen, dem ein Knabe die brennende Laterne hält, eine Sklavin mit dem glühenden Stempel auf dem Rücken gezeichnet. Zur Linken, wo im Vorgrunde ein vierter, halbnackter Matrose mit der eisernen Fessel steht, sieht man die bereits Erkauften, die sich noch der letzten freien Bewegungen erfreuen, noch den letzten Abschied von einander nehmen, weiter zurück aber schon in den Kahn hinabgetrieben werden, der sie dem unglückseligen Loose, welches in dem, am ferneren Horizonte vor Anker liegenden Schiffe ihrer wartet, entgegenführen soll. Das Ganze der Begebenheit ist meisterhaft erzählt, die Anordnung so, dass sich Alles von selbst vor den Augen des Beschäuers entwickelt. Zugleich sind die Scenen auf den beiden Seiten dem eigentlich spannenden Vorgange in der Mitte des Bildes der Art untergeordnet, dass dieser das vorzüglichste Interesse in Anspruch nehmen muss und als die Hauptgruppe zunächst in die Augen springt. Mit grosser Kunst ist in

<sup>1)</sup> Seltsamer Weise hat der Künstler in dem Sklavenhändler sich selbst portrairt.

dem Bilde ein bedeutender Raum gewonnen, indem die namhafte Anzahl der Personen — und vornehmlich trifft diese Bemerkung die Hauptgruppe — sich vollkommen frei und ungehindert nebeneinander bewegt. Es ist besonders die im höchsten Grade vollendete Luftperspective, durch welche ein solches Hineinschreiten des Bildes in die Tiefe möglich gemacht wird. Nicht minder indess, wie die Composition an sich, dient auch die malerische Ausführung, eine vorzügliche Gesamtwirkung hervorzubringen. Es ist eine Harmonie in dem Bilde, die um so mehr auf Bewunderung Anspruch hat, als die Menge der dunkeln Negerfiguren dieselbe natürlich um ein Bedeutendes erschweren musste. Ueberhaupt zeugt Alles, was dem Elemente der malerischen Technik angehört, von einer höchst ausgebildeten Meisterschaft; die mannigfachen Stoffe und Geräthschaften, das Nackte an Europäern und Negern, die warme, abendlich geröthete Luft, — Alles ist auf's Höchste naturwahr, man möchte sagen: in vollkommener Wirklichkeit vorhanden. Ebenso gelungen ist die Charakteristik der einzelnen Gestalten, und diese vorzüglich giebt dem Vorgange sein eigenthümliches, ergreifendes Gepräge. Das stumpfe, nur von thierischer Leidenschaft bewegte Leben der Neger tritt hier in ebenso lebendiger Entwicklung und mannigfacher Abstufung, wie die grauenvoll gleichgültige Barbarei, welche den Adel des europäischen Menschenschlages noch unter jene beklagenswerthe Nation hinabwürdigt, aufs Bestimmteste vor die Augen des Beschauers. — Aber ist dies ein Gegenstand für die Kunst? darf es dem Künstler erlaubt sein, die grösste Schmach, welcher das menschliche Geschlecht verfallen ist, in bildlicher Darstellung fest zu halten? — Gewiss mag Vieles in der modernen französischen Kunst unter dieser oder ähnlicher Rücksicht nicht zu vertheidigen sein: bei dem in Rede stehenden Bilde, glaube ich, gilt ein solcher Vorwurf nicht. Hier ist nicht das physisch Widerwärtige, hier ist nur das moralisch Furchtbare dargestellt, und wir müssten consequenter Weise alle bildliche Darstellung des Verbrechens aus dem Bereiche der Kunst ausschliessen, wollten wir das Einzelne darum, weil es unser Gemüth mit heftigster Gewalt trifft, nicht gelten lassen. Für den Schmuck eines zierlichen Boudoirs, für einen eleganten Festsaal passt das Bild freilich nicht; in einer Gallerie geschichtlicher Darstellungen aber würde es ein sehr bedeutendes Kapitel auszufüllen geeignet sein. Es ist in der That in dem Bilde, obgleich es nach gewöhnlicher Rubricirung vielleicht unter das Genre gezählt werden könnte, ein, wenn auch sehr bitterer, so doch zugleich sehr grösser und eindringlicher geschichtlicher Ernst, der es nicht nöthig macht, für diese Personen und dieses Lokal noch besondere Namen (die so häufig den tragischen Inhalt ersetzen müssen!) aufzuführen. —

Wir können nicht umhin, bei dieser Gelegenheit der Bilder eines Berliner Künstlers zu gedenken, welche sich ebenfalls in der Kunsthandlung des Hrn. Sachse befinden. Es sind die drei ersten Versuche im Fache der Oelmalerei von Hrn. A. Menzel, einem Künstler, der bisher nur durch seine eigenthümlich geistreichen Zeichnungen (meist Lithographien mit der Feder oder mit der Kreide) das Interesse der Kunstfreunde gewonnen hat. Trägt das erste dieser Bilder noch das entschiedene Gepräge des Versuches, so hat das zweite doch schon sehr anziehende Vorzüge. Es ist eine ziemlich reiche Composition, die Darstellung eines mittelalterlichen Hausflures, auf dem die Bewohner, in lebhafter Unruhe, theils beschäftigt sind, sich zum Kampfe zu rüsten, theils Kostbarkeiten

verbergen, indem vorausgesetzt wird, dass die Stadt vom Feinde bestürmt werde, — freilich eine Voraussetzung, auf die nicht jeder Beschauer alsbald verfallen dürfte, und die somit dem Vorgange etwas Unverständliches lässt. Auch hat derselbe eine mehr als günstig zerstreute Composition erhalten, und das Hauptinteresse verweilt bei einzelnen Gestalten, welche letzteren jedoch in der That bereits auf einen ungleich mehr routinirten Maler schliessen lassen würden. — Auf's Höchste überraschend aber ist das dritte Gemälde, ein kleines, höchst ergötzliches und anziehendes Genrebild. Man sieht das Zimmer eines Advokaten, im Style des siebzehnten Jahrhunderts; in der Fensterbrüstung lehnt der Herr des Hauses und horcht, mit gemessenem Ernst und seines gewichtigen Wortes sich bewusst, den Vorträgen zweier Männer, zwischen denen eine Process-Angelegenheit zu schweben scheint. Der jüngere von diesen sitzt vorn, dem Advokaten entgegengewandt; er ist stutzerhaft nach der Mode jener Zeit gekleidet und spricht leicht, behende und mit sehr zierlichen und verbindlichen Redensarten; dabei aber ist etwas Verlegenes in seinem Wesen, was er vergebens zu bemänteln sucht und was den Beschauer die geringe Gültigkeit seines Rechtes ziemlich deutlich erkennen lässt. Diese Gestalt ist, frei von aller Uebertreibung, mit höchst erquicklicher Laune dargestellt, mit einer Meisterschaft und Sicherheit in der Physiognomik und Allem, was dazu gehört, dass ihr die grösste Bewunderung des Beschauers zu Theil werden muss. Zwischen beiden Männern, etwas weiter zurück und im Halbschatten, steht der Gegner des jungen Stutzers, ein älterer Mann, ruhig erwartend, bis die Reihe an ihn kommen wird, mit der Urkunde in der Hand, die sein gutes Recht verbürgt. Ebenso wie dieser poetische Theil des Bildes, ist aber auch dessen technische Ausführung gleich wohl gelungen; die Lebenswärme und Kraft der Farben, die Reinheit der Luftperspective und des Helldunkels, die Harmonie des Ganzen, die durch das bunte, etwas barocke Ameublement des Zimmers auf keine Weise gehrochen wird, — Alles dies lässt es gänzlich vergessen, dass hier erst von einem dritten Oelgemälde des Künstlers die Rede ist <sup>1)</sup>. Hr. Menzel hat sich, soviel wir wissen, ohne Schule gebildet; er berechtigt uns durch Leistungen, wie die in Rede stehende, zu den allererfreulichsten Erwartungen für die Zukunft. —

Im Atelier des Genremalers, Hrn. E. Meyerheim, sahen wir kürzlich ein neues, fast ganz vollendetes Gemälde, welches sich den sauberen, anmuthigen und gemüthvollen Bildern dieses Künstlers, deren sich die Besucher unsrer Ausstellungen gern erinnern, aufs Vortheilhafteste anreihet. Es stellt Personen dar, die nach geendigtem Gottesdienste die Kirche verlassen; das Kostüm, besonders das der Frauen, welche einen weiten schwarzen Mantel mit zierlich abstehendem kleinem Kragen tragen, erinnert an Thüringen; die Grösse der Figuren ist hier etwas bedeutender, als man es gewöhnlich in Meyerheims Bildern findet. Auf der rechten Seite des Bildes blickt man die Aussenwand einer gothischen Kirche entlang; das Terrain erscheint nach dem Hintergrunde zu abschüssig, so dass man annehmen darf, die Kirche liege auf einem Berge, isolirt von der dazu gehörigen Ortschaft. Das Ganze ist hell von der mittäglichen Sonne beschienen.

<sup>1)</sup> Das Bild hing neben dem eben besprochenen Gemälde von Biard; aber die Gewalt des Colorits in letzterem vermochte jenem gleichwohl keinen Abbruch zu thun.

Aus der Thür der Kirche, zunächst im Vorgrunde, sind soeben einige Leute herausgetreten. Die Hauptfigur ist die eines jungen Mädchens, welches man im Profil sieht, und welches gesenkten Blickes, mit leichten jungfräulichen Schritten hingeht. Hinter ihr sieht man ein altes Mütterchen und hinter dieser, noch in der Kirchthüre, einen kräftigen jungen Mann. Zur linken Seite erblickt man die Reihe der Vorausgegangenen, die den Berghang hinabschreiten, und an denen, je nach ihrem verschiedenen Alter, das mehr oder minder Gemessene des Schrittes vortrefflich beobachtet ist. Das ganze Bild athmet eine schöne sonntägliche Stimmung, das Gefühl einer erbaulichen Sammlung, welche aus dem Gotteshause mit in das Leben hinabgetragen wird, zugleich aber auch (ohne die gefahrvolle und gegenwärtig so oft beliebte Klippe des Sentimentalen zu berühren) eine volle Gesundheit und frische Naivetät, so dass es auf den Beschauer den wohlthueendsten Eindruck hervorbringt.

Lewis's Illustrations of Constantinople, made during a Residence in that City etc. in the Years 1835—6. Arranged and Drawn on Stone from the original Sketches of Coke Smyth by John F. Lewis. London. Gr. Fol.

(Museum 1837, No. 36.)

Unter den, rücksichtlich der Zahl noch immer nicht sehr bedeutenden Leistungen englischer Lithographie haben wir das vorstehend genannte Werk als eins der interessantesten und eigenthümlichsten hervorzubeben. Die in demselben enthaltenen Darstellungen sind in einer eben so leichten wie gefälligen Weise behandelt, die, wenn sie freilich auch nicht scharf und vollendend in das Detail eingeht, so doch eine vortreffliche Wirkung im Ganzen hervorzubringen geeignet ist und für mehr skizzirte Scenen der Art wohl eine weitere Anwendung verdienen dürfte. Die Blätter sind auf einer gelblichen Tonplatte mit ausgesparten, aber im Einzelnen (z. B. in den Wolken) zugleich vortrefflich abgetonten Lichtern gedruckt; die Zeichnung mit der schwarzen Kreide giebt sodann nur in einer leichten Weise die Umriss- und die bedeutenderen Schattenpartien. Auch bei uns sind wohl ähnliche Blätter geliefert worden, doch sind uns keine Beispiele bekannt, in denen sich eine ähnliche Behandlung der Lichter, ähnliche Kraft derselben und, wo es nöthig ist, ähnlich zarte Nuancirung bemerkbar macht. — In 28 Darstellungen, deren jede, bis auf ein Paar unbedeutende Ausnahmen, ein grosses Blatt einnimmt, werden uns Ansichten von Constantinopel und seinen Umgebungen, aufs Mannigfachste mit der eigenthümlichen Staffage belebt, oder selbständige Scenen des dortigen Volkslebens vorgeführt. Die reizvollen Ufer des Bosphorus, an denen sich die mächtige Stadt hinbreitet; Bilder des Hafens mit dem bunten Verkehre der Schiffer; die stolzen Moscheen mit den emporgewölbten Schaaren ihrer Kuppeln und mit den schlanken Minarets; die überaus zierlichen Brunnenhäuser mit ihren weitausladenden Schattendächern; —

dann Kaffeehäuser, wo die Türken, des kühlen Schattens sich erfreuend, in bequemer Ruhe zusammenkauern; Bazare, wo um die kostbaren Waaren gefeilscht wird; das Innere der Wohnungen, wo hier der Pascha, dort die Schönheiten des Harems, dort eine gefangene griechische Jungfrau auf den bequemen Polstern sitzen, — alles dies geht in bunter Reihe den Augen des Beschauers vorüber. Hier reizt das bunte, nachlässige Wesen, in welchem die Wohnungen neben oder übereinander gebaut sind, zu näherer Betrachtung; dort eigenthümlich kunstvollere Architekturen, theils einer frühen Vorzeit angehörig, theils aber auch die wunderlichen Ausartungen des occidentalischen Haarbeutelstyles auf's Wunderlichste den orientalischen Formen anfügend; dort sind es die reichen Details des türkischen Kostüms, die süssen Gesichter der Frauen (die den englischen Zeichner zu verrathen scheinen), welche auf ein besonderes Interesse Anspruch machen, oder auch die Einflüsse modern europäischer Bildung, die wenigstens an den vollständig durchgeführten Garde-Uniformen des Sultans, seiner hohen Umgebungen und seiner Soldaten sichtbar werden. Im Allgemeinen müssen wir indess bemerken, dass das ganze Werk wohl nur zu einer mehr flüchtigen Unterhaltung im Drawing-Room bestimmt ist: eine tiefere Poesie der Auffassung tritt selten hervor, und ebenso scheint auch jene schärfere Charakteristik, welche uns belehrend in die Erscheinungen eines fremden Lebens einführen könnte, nicht sonderlich durchgebildet zu sein.

Die Hunnenschlacht. Grosser Carton von Wilhelm Kaulbach.

(Museum 1837, No. 40.)

Der kleine Carton der Hunnenschlacht, — einer Composition, deren Ruhm aller Orten verbreitet ist — ist von Hrn. Kaulbach im Auftrage des Grafen A. Raczynski in sehr grossem Maassstabe ausgeführt worden. Diese grössere Arbeit ist kürzlich in Berlin angekommen und in der prachtvollen, höchst geräumigen Gemälde-Gallerie des Grafen Raczynski, in welcher sie die eine der beiden Seitenwände gänzlich ausfüllt, aufgestellt. Die Composition ist indess auch hier nur, obgleich die Figuren im Vorgrund volle Lebensgrösse (wenn nicht eine noch grössere Dimension) haben, als eine getuschte Zeichnung, mit brauner Oelfarbe auf der weissgrundirten Leinwand, behandelt.

Die ganze Darstellung ist in allem Wesentlichen eine Wiederholung des kleinen Cartons. Nur in einzelnen Gestalten sind Abänderungen angebracht, welche theils für die grössere Klarheit der Bewegung, für die reinere Melodie der Linienführung, theils für einen mehr harmonischen Abschluss und Sonderung der Gruppen günstig sind; nur einige Lücken, die bei der ungleich grösseren Dimension störend hervorgetreten sein würden, sind durch neue Gestalten ausgefüllt, die zugleich, wenn sie auch mehr oder minder untergeordnete Stellen einnehmen, mit Energie in die Gesamtwirkung der Composition eintreten. Was aber dem neuen Carton,

im Verhältniss zu dem älteren, eine so bedeutsam erhöhte Wirkung giebt, das ist vorzugsweise jene grössere Dimension und die der letzteren angemessene Ausführung. Es giebt Gegenstände so grossartigen, hochtragischen Inhalts, dass sie die volle Gewalt und Erhabenheit ihrer Existenz nur in einem gleich grossartigen Maassstabe aussprechen können. So ist es eben hier der Fall; und es war dieser grossartige Maassstab, wenn die Intentionen des Künstlers dem Beschauer unmittelbar ergreifend gegenüber treten sollten, hier um so nothwendiger, als das Ganze des Werkes von mannigfachst widerstreitendem Leben erfüllt ist, und in der kleineren Dimension natürlich die Bedeutung des Einzelnen durch den, wenn auch übersichtlichen, Reichthum des Ganzen beeinträchtigt werden musste.

Wir lassen die Beschreibung des Bildes, wie uns dasselbe nunmehr vor Augen steht, folgen. Veranlassung zu der Composition gab eine Sage aus den Zeiten des untergehenden Alterthums, dass nemlich vor den Thoren Roms eine wüthende dreitägige Schlacht zwischen Hunnen und Römern geliefert worden, dass alle Kämpfer gefallen seien, dass aber die Geister der Erschlagenen sich zu nächtlicher Weile wiederum erhoben und den Kampf der neuen gegen die alte Welt mit unverilgbarem Grimme fortgesetzt hätten.<sup>1)</sup> So sehen wir auf dem Bilde, am Horizont, die ewige Weltstadt in ruhiger, dunkler Pracht liegen, mit ihren Mauern, Thoren und Zinnen und mit den stolzen Denkmälern alter Herrlichkeit, unter denen wir das Mausoleum Hadrians mit seinen luftigen Säulenkreisen und die Tempel des Kapitols zu erkennen vermeinen. Der Boden ist, bis gegen den Vordergrund, mit einzelnen Leichen Erschlagener bedeckt, welche sich hier und dort in luftigen Schaaren erheben und in die Nacht hinausschwirren. Zunächst im Vorgrunde unterscheidet man auf der einen Seite die Römer, auf der andern die nordischen Barbaren. Dort schwebt eine Gruppe römischer Frauen, die sich krampfhaft umschlingen und emporzuschweben beginnen; andre, welche hinter ihnen verzweifelt am Boden kauern; sie begleiten das Schauspiel, welches sich über ihren Häuptern entwickelt, mit einem tiefen Wehgesange. Eine der Frauen ist bemüht, einen schönen römischen Krieger, der über sein Pferd gestreckt liegt, aus seinem tiefen Schlafe zu erwecken. Neben diesem liegt, wunderbar schön, ein hunnisches Weib mit ihrem Knaben; weiterhin eine andre, die eben erwacht zu sein scheint und in blödem Entsetzen nach dem Gewimmel über ihr empor schaut. Zur äussersten Rechten ein älterer hunnischer Krieger, der, halb aufgerichtet, noch zwischen Schlaf und Wachen schwankt. Andre Krieger der Hunnen steigen hier in die Lüfte empor; die unteren erheben sich noch mühsam, höher hinauf sind sie bereits gerüstet und fertig zur Schlacht; noch höher begrüßen sie in wildem Geheul der Begeisterung den Feldherrn, der sie zum Kampfe ruft. Dies ist Attila; in heftigster Bewegung, eine eiserne Geissel zum zermalmenden Schlage schwingend, steht er auf einem Schilde, welcher von andren schwebenden Gestalten getragen wird. Aus der Ferne stürmen und winden sich immer neue Schaaren, neue Züge kampflustiger Barbaren empor; in toller Lust reiten einige auf dem Rücken römischer Sklaven heran. Aehnlich steigen auf der entgegengesetzten Seite die Schaaren der Römer in den Kampf empor. Auch hier, über der erwähnten Gruppe der klagenden Weiber, sehen wir

<sup>1)</sup> Die Erzählung der Sage findet sich bei Damascius, einem griechischen Schriftsteller aus dem Anfange des sechsten Jahrhunderts.

zuerst Gestalten, welche von der Schwere der körperlichen Natur noch nicht ganz befreit sind und langsam und nur durch Hülfe Anderer sich in die Lüfte emporheben. Dann ordnen sich die Schaaren, schöne adlige Gestalten, die im schnellen Zuge vorwärts brausen. Ueber und vor ihnen schwebt der Imperator, erhaben, voll klassischer Majestät, voll des Ausdruckes einer angeerbten, lang berechtigten Hoheit und Macht; zwei schöne Knaben schweben zu seinen Seiten und stützen ihn unter den Achseln. Links oben wird das strahlende Kriegeszeichen des Kreuzes herbeigetragen und emporgerichtet; hoffend, voll freudiger Zuversicht, weisen die römischen Schaaren auf das Zeichen, in welchem, mehr als in der eignen Kraft, ihr Heil beruht, zurück. Zwischen den beiden Heerführern entbrennt heftiger Kampf. Oberwärts, ein wenig entfernt, sieht man Hunnen, welche zu kühn vorausgedrungen sind und nun vor den gewaltigen Schlägen römischer Krieger angstvoll zurückweichen. Unterwärts senkt sich ein wilder Knäuel des Handgemenges wie eine gewitterschwere Wolke über der Mitte des Bildes nieder; in hastigem Entsetzen, wie vom Sturme zurückgetrieben, fliehen die Vordersten der Römer vor dem Schilde, welcher den König der Hunnen trägt.

Diese Schilderung giebt nur die Hauptzüge des grossen Werkes; die mannigfach verschiedenartigen Individualitäten, welche dasselbe vorführt, die Durchführung des reich gegliederten Gedankens in allen einzelnen Gestalten, die Kraft und Freiheit der Bewegungen, die unwiderstehliche Wahrheit, mit welcher hier die traumhaft poetische Fiction auftritt, alles dies kann nicht durch das blosse Wort bezeichnet werden, indem dies bei der Charakteristik des Details doch nur ein unklares Bild hervorrufen würde. Nur im Allgemeinen mag es bemerkt werden, dass die beiden Grundcharaktere der dargestellten Figuren, — der des edlen, gebildeten Volkes der classischen Welt und der des wilden, noch durch keine höhere Sitte gebändigten Naturvolkes, — mit ebenso grosser Meisterschaft durchgeführt sind, wie in der Formenbildung überall die grösste Reinheit und Gemessenheit, in der Bewegung überall die vollkommenste Klarheit und Naivetät, in der Gruppierung überall (und ganz besonders in den Ausgängen der Gruppen) das lauterste Ebenmaass, — in jeder einzelnen Gestalt, in jeder Gruppe ebenso wie in dem Ganzen der Composition, der reinste, edelste Styl hervortritt.

Im Einklange mit diesem vollendeten Style der Zeichnung steht es sodann auch, dass diese Composition nicht auf eine phantastische, überraschende Lichtwirkung (wozu der Gegenstand nach andrer Auffassung allerdings hätte Anlass geben können) berechnet ist, sondern dass über das Ganze sich ein gleichmässiges (wenn man will: conventionelles) Licht verbreitet, welches überall eine günstige Entwicklung der Formen gestattet. Hieraus ergiebt sich von selbst, dass die Darstellung in ihrer gegenwärtigen, wenn auch farblosen, Ausführung gleichwohl als ein abgeschlossenes, in sich vollendetes Werk zu betrachten ist, und dass es, wenn schon die Farbe noch ein neues, vielleicht sehr bedeutendes Element der Belebung hinzugetragen haben würde, keinesweges als eine blosse Untermalung, welche noch der weiteren Farben-, Licht- und Luft-Effekte mit Nothwendigkeit bedürftig wäre, zu betrachten ist.

Wohl aber dürfte es in Frage kommen, ob nun diese höhere streng-stylistische Auffassung und Behandlung, diese Entäusserung all jener wundersamen nächtlichen Effekte bei einem Gegenstande, dessen Inhalt

ganz in das dunkle Gebiet der Träume und Gespenster einzuführen scheint, günstig, ob überhaupt nur zulässig sei. Gewiss muss diese Frage mit Nein beantwortet werden, wenn man nur das Unheimliche, Phantastische des Gegenstandes festhält, wenn man darin nichts weiter sieht, als eine Wiederholung jenes alten Märchens, das sich aller Orten an das Gedächtniss grosser Schlachten anknüpft, aller Orten aus dem Grauen vor den blutgetränkten Stätten hervorgegangen ist. Aber die höhere Kunst hat das Vermögen, den darzustellenden Gegenstand nicht bloss in seiner nächsten, sondern zugleich in einer tieferen, symbolischen Beziehung aufzufassen, diese Beziehung in eigenthümlicher Behandlung sichtbar herauszustellen. Und wohl sind wir ermächtigt, in jenes Märchen von der Geisterschlacht zwischen Hunnen und Römern einen tieferen Sinn zu legen. Hier ist es kein Kampf, der nur um die kleinlichen Interessen des Mein und Dein gekämpft worden ist: hier sind es die letzten Nachkommen einer alten Welt, die ersten Vorfechter einer neuen, die im verzehrenden Sturme zusammentreffen und sich gegenseitig in naturnothwendigem Hasse vernichten müssen, bis spät erst über ihren Gräbern ein neues Leben emporsprossen kann. Es ist jener unaustilgbare Kampf der alten und neuen Geister, der noch lange, nachdem die Wogen der Völkerwanderung in geregelte Bahnen gelenkt sind, insgeheim fort dauert, der noch oft, in schauerlichen Sagen, die halbverklungenen Gestalten der alten Welt emportauchen und unheilbringend in das neugeschaffene Leben eingreifen lässt. Diese Bedeutung ist es, welche wir in Kaulbach's Composition erkennen müssen; dieser grössartige, welthistorische Charakter ist es, welcher in dem Bilde eine vollkommen klare Entwicklung, ein abgewogenes Maass, eine überschauliche Ruhe des Ganzen nothwendig machte; dieser ernstere Sinn ist es, welcher jene überraschenden Effekte, jene dämmerhaften Gestaltungen des Unheimlichen abweisen musste, um in der Darstellung reiner (freilich nicht charakterloser) Schönheit reichlichen Ersatz zu geben. —

Wir dürfen uns glücklich schätzen, dass einem Werke, welches zu den ersten Leistungen unsrer Zeit gehört, welches die Bedeutung der in unsrer Zeit vorhandenen Kräfte abschätzen lässt wie wenig andre Werke der Kunst, und welches keinen Vergleich mit den Leistungen der Vorzeit zu scheuen hat, in unsern Mauern ein Aufbewahrungsort zu Theil geworden ist, wo es, durch die Liberalität seines Besitzers, dem Genusse eines jeden Kunstfreundes frei steht.

---

Berlin. — Malerei.

(Museum 1837, No. 42.)

---

Im Atelier des Hrn. Professor G. W. Völcker sahen wir kürzlich ein so eben vollendetes Gemälde, welches für I. M. die Königin der Niederlande bestimmt ist und den Rosengarten S. K. H. des Prinzen Albrecht von Preussen vorstellt. Es ist 7 Fuss, 7 Zoll hoch und 5 Fuss 8 Zoll breit. Das Bild enthält reichbepflanzte Rosenbeete, theils niedere Sträu-

cher, theils schlanke Bäumchen mit ihren Blumenkronen; im Hintergrunde sieht man den Gang einer Weinlaube, über den sich höhere Bäume und das Gebäude einer Dampfmaschine erheben; der Himmel ist mit grauen Wolken bedeckt, und dient in solcher Färbung dazu, den Glanz des Vordergrundes noch mehr hervortreten zu lassen. Mit grosser Kunst sind hier die mannigfaltigsten Rosengattungen zu einem malerischen und für das Auge wohlgefälligen Ganzen vereinigt; die Centifolie und die weisse Rose, diese in verschiedener Abstufung jenes leis röthlichen Anhauches im Innern, der ihr einen so eigenthümlichen Reiz giebt, herrschen vor; mehr in der Tiefe und weiter zurück zeigen sich dunkler gefärbte, gelbe, orangefarbige u. a. Rosen. Hier und da flattern Schmetterlinge um die Blumen her. In solcher Art spiegelt sich in dem Bilde jene liebliche Verwirrung, die unser Auge bei dem Einblick in reiche Blumengärten anzieht, die aber hier durch schöne Harmonie der Gegensätze zugleich in beruhigender Weise gelöst ist. Für die Meisterschaft der Ausführung bürgt der Name des Künstlers. Selten dürften Blumenstücke von so grossem Maassstabe vorkommen; in dem angemessenen Lokale eines grossen Prachtsaales denken wir uns dasselbe von erfreulichster Wirkung.

---

Die Düsseldorfer Maler-Schule in den Jahren 1834, 1835 und 1836. Eine Schrift voll flüchtiger Gedanken, von A. Fahne. Düsseldorf, 1837.

(Museum 1837, No. 43.)

---

Wiederum ein Buch (es enthält 178 Seiten), bei dessen Lesung Referent seine Zeit hingegeben, damit es Andre nicht weiter nöthig haben. Den Hauptbestandtheil bilden Recensionen, die vermuthlich bei Gelegenheit der, im Titel namhaft gemachten Ausstellungsjahre für irgend ein Journal niedergeschrieben wurden und die, wie heftig der Verfasser auch gegen die ungebildete Subjectivität seiner Collégen eifert, sich doch eben nicht sonderlich über denselben Standpunkt erheben. Wichtiger dürften die „Vorbemerkungen“ (S. 5—57) erscheinen, in denen, ausser den Principien des Verfassers, eine Art Geschichte der gegenwärtigen Düsseldorfer Schule geliefert wird, — d. h. jedoch nur eine Geschichte der Privat-Verhältnisse dieser Schule, der Elemente, aus denen dieselbe sich gebildet hat, und der Missstände, welche aus der verschiedenen Natur dieser Elemente hervorgegangen sein sollen. Der Verfasser giebt als den Grund der letzteren die Opposition der Rheinländer gegen die aus den östlichen Provinzen herübergekommenen Künstler an; letztere sollen von Seiten der Akademie wie des rheinisch-westphälischen Kunstvereines (in Folge dessen auch von Seiten der öffentlichen Kritik) auf eine ungebührliche Weise bevorzugt und dadurch der zunächst in Anspruch zu nehmende Einfluss der Akademie, als künstlerischer Bildungsanstalt für die westlichen Provinzen des preussischen Staates, wesentlich beeinträchtigt worden sein. Zwar spricht der Verfasser diese Anschuldigungen nicht ohne Vorsicht

aus; er legt sie den zunächst Betheiligten in den Mund, aber er lässt zugleich seine eigne Meinung zwischen den Zeilen, deutlicher in den nachfolgenden Recensionen, die das Verdienst der Rheinländer und Westphalen nicht selten auf Kosten der Ostländer hervorheben, ziemlich deutlich erkennen. Uns, die wir mit den Privat-Verhältnissen der Schule nicht bekannt sind, steht hier kein Urtheil zu; wir werden im Folgenden sehen, was näher Betheiligte erwidert haben. Bedauern aber müssen wir es, dass eine Schrift, wie die vorliegende, an sich gewiss wenig geeignet sein kann, für die Lösung jener Missstände, falls sie sich wirklich in der angeführten Art kund gegeben, mitzuwirken.

Doch theilt der Verfasser Behufs dieses Zweckes einen Plan mit, den wir, wenigstens seiner Ergötzlichkeit wegen, nicht übergehen dürfen. Nur ein Mittel (so sagt er) wüsste ich, dem Künstlerleben seine würdige Ruhe zu geben, es besteht darin, dass eine strenge, ernste Kritik unsrer Schule sich annimmt, eine Kritik, welche ebenso klar und deutlich, als wissenschaftlich und tief etc. etc. die Interessen der ganzen Kunst ins Auge fasst. Zu einer solchen Kritik, meine ich, müssten wir uns aber noch anders zusammenfinden. Nirgend scheint mir eine collegialische Verfassung nothwendiger. Etc. etc. Wir sind diese Kritik der Schule schuldig, wir müssen sie schon der Lehrer willen veranstalten, damit diesen das schwere Amt erleichtert werde. Aber die Kräfte? — Sie werden nicht fehlen. Es ist ja Alles der Einigkeit so leicht, lasst uns doch einig sein, lasst uns doch anfangen! Die Ausstellung ist zu gewissen Zeiten nur denjenigen offen, welche zu der zu schaffenden Gesamtkritik beitragen wollen. Wer zu dieser Zeit Eintritt findet, muss sein Urtheil über die Kunstgegenstände geben. Es wird so lange diskutiert, bis man über die äussersten Gründe einig ist. Die Gründe werden mit dem Resultat gedruckt, letzteres entscheidet auch über den Ankauf der Kunstprodukte.“ — Wir dürfen es dem geneigten Leser selbst überlassen, sich die praktische Ausführung eines solchen Planes sammt den Folgen, die daraus entspringen würden, zu vergegenwärtigen. —

Natürlich musste die genannte Schrift, rücksichtlich ihrer „Vorbemerkungen“, in Düsseldorf und der dortigen Umgegend einige Sensation machen und eine Prüfung der vorausgesetzten Thatsachen, welche den Verfasser befugt, sich zum Sprecher einer angeblich unterdrückten Partei aufzuwerfen, veranlassen. Dies ist zunächst durch zwei einfache öffentliche Anzeigen in der Düsseldorfer Zeitung (Juni d. J.) geschehen. Die eine rührt von Seiten des Kunst-Vereines her und weist es durch Zahlenverhältnisse nach, dass — wenngleich es nicht die Absicht des Vereines sei, nach lokalen, sondern nur nach rein künstlerischen Interessen anzukaufen — gleichwohl die Rheinländer und Westphalen wesentlich bevorzugt, und dass ebenso (was Hr. Fahne dem Verein gleichfalls vorgeworfen) die Geldmittel des Vereines keinesweges in irgend überwiegendem Maasse zu öffentlichen Zwecken verwendet worden sind<sup>1)</sup>. Die andre Anzeige war von der Düsseldorfer Kunst-Akademie ausgegangen, widersprach zunächst der Behauptung, dass die Akademie speziell für die Rheinlande und Westphalen gestiftet sei und wies es sodann wiederum durch Zahlenverhältnisse

<sup>1)</sup> Aber ist das eine grossartige Zeit, wo eine Erklärung, wie diese letztere, gefordert wird?

nach, dass gleichwohl rücksichtlich der Unterstützungen für unvermögende Schüler, die aus diesen Provinzen gebürtigen Künstler vorzugsweise begünstigt worden seien.

Ausserdem ist aber auch noch eine eigne Schrift zur Widerlegung der „Vorbemerkungen“ des Hrn. Fahne erschienen. Sie führt den Titel:

Die Düsseldorfer Malerschule, oder auch Kunst-Akademie in den Jahren 1834, 1835 und 1836; und auch vorher und nachher. Eine Schrift zur Aeusserung einiger Gedanken, von J. J. Scotti. Düsseldorf, 1837. (178 Seiten und mehrere grosse Beilagen).

Diese Schrift können wir dem Leser mit bestem Gewissen empfehlen, — zunächst, wenn letzterer die Fahne'sche Schrift wirklich gelesen haben und vielleicht von den falschen oder schiefen Aussprüchen des Verfassers, die oft für den ersten flüchtigen Anblick nicht grundlos erscheinen, influenzirt sein sollte. Schritt vor Schritt geht Hr. Scotti, in unterschiedlichen Episteln und Kapiteln, den Behauptungen seines Vorgängers nach und deckt nicht bloss das Unlogische in dessen Raisonsments, sondern, was ungleich wichtiger ist, das Irrthümliche und Unwahre in allen Einzelheiten thatsächlicher Beziehung auf, so dass hiedurch die angeführten Spaltungen in der Schule lediglich nur, wie es aber auch in der Ansammlung so verschiedenartiger Individuen an Einem Orte gar nicht befremden kann, als Missverständniss und Missstimmung von Seiten weniger Einzelnen (und gewiss nicht der Tüchtigeren) erscheinen müssen. Der Styl, in welchem Hr. Scotti seine Episteln schreibt, bewegt sich in einem gewissen Carnevals-mässigen Humor, der zu Anfange vielleicht etwas Befremdliches für einen östlichen Leser hat; bald aber, und vornehmlich durch die zu Grunde liegende Treuherzigkeit bewogen, gewöhnt man sich daran, und am Ende muss man es zugestehen, dass eine andre Behandlung der Fahne'schen Misere gewiss wenig geniessbar gewesen wäre. Dabei aber ist die Schrift mit der grössten Sorgfalt gearbeitet, und durch die genaue, vollkommen aktenmässige Darstellung aller sachlichen Verhältnisse der Düsseldorfer Schule wird sie, was ihr grösseres Verdienst ist, ein sehr wichtiger Beitrag für die Kunstgeschichte unsrer Zeit. Dies geschieht besonders in mehreren grossen und ausführlichen Beilagen. Wir lassen hier nur, zum Zeugniss für die Wichtigkeit dieser Beilagen, die Titel der bedeutenderen unter ihnen folgen: „Katalog der Kunst-Akademie zu Düsseldorf; oder: Verzeichniss der, seit Wiedererrichtung der Kunstschule zu Düsseldorf im J. 1821, bei derselben in Selbständigkeit gewirkt habenden Meister, Künstler und Schüler; und der von denselben bis einschliesslich des Jahres 1836 producirten Gegenstände.“ — „Nachweise der bei der Düsseldorfer Kunst-Akademie seit dem J. 1826 bis incl. 1837, alljährlich Unterricht genossen und gewirkt habenden Schüler und Künstler, mit Unterscheidung derselben nach den Stufen ihrer Ausbildung und der Verschiedenheit ihrer Heimath.“ etc. — „Nachweise und Erläuterung über die Räume in den Düsseldorfer Akademie-Gebäuden, wie sie in den vormaligen Bilder-Gallerie- und Schloss-Lokalitäten ursprünglich bestanden haben und . . . durch successive Ausbaue allmählig entstanden sind.“ — „Uebersicht der in den Rechnungen des Kunstvereines für Rheinland und Westphalen nachgewiesenen wirklichen Einnahmen und Ausgaben seit Errichtung des Vereines, vom J. 1829 bis zum J. 18<sup>34/35</sup>.“ — „Nachwei-

sung und Uebersicht der seit Errichtung des Kunstvereines für Rheinland und Westphalen in dessen Rechnungen pro 1829 bis incl. 18<sup>34</sup>/<sub>35</sub> aufgeführten Erwerbungen von Gemälden und desfalls, sowie zur Ausschmückung öffentlicher Gebäude verwendeten Beiträge; mit Unterscheidung des Vaterlandes der Producenten.“ —

Das Scheibenschiessen. Peint par E. Meyerheim, lith. par Herrmann Eichens. Berlin, bei L. Sachse und Comp.

(Museum 1837, No. 43.)

Das vorliegende Blatt veröffentlicht eins der ansprechendsten Erzeugnisse unsrer modernen Genremalerei, welches die Zustände heutigen Verkehrs mit lebendiger Frische, launiger Charakteristik und künstlerischer Vollendung dargestellt hatte. Es ist nach jenem Gemälde Meyerheim's ausgeführt, das auf der letzten Berliner Ausstellung so zahlreichen Beifall fand. Man sieht ein fröhliches ländliches Fest vor sich; das Kostüm der Personen deutet auf westphälische Gegend. Im Hintergrund auf einer Anhöhe das Wirthshaus, von hohen Bäumen umgeben, daneben der Schiessstand und die emporgerichtete Stange einer Sternscheibe. Im Vordergrund der Glückliche, der den königlichen Schuss gethan, mit Bändern, Medaillen und Blumensträußern geschmückt, das Gefühl seiner neuen Würde nicht gänzlich verhehlend. Zierliche Mädchen und Frauen kommen von der einen Seite, ihm zu gratuliren, von der andern ein jovialer Alter, vermuthlich der Schenkwrith. Gegenüber sind einige Freunde, welche mit lautem Jubel auf die Gesundheit des Schützenköniges trinken. Zwischen beiden Gruppen naht sich der Zug der Schützen, dem neuen Oberhaupte ihren Respekt zu erweisen; sie werden von der Bande der Dorfmusikanten angeführt, die es sich weidlich angelegen sein lassen, ihr Bestes zu leisten; vorauf geht, im Tanzschritt, ein Knabe, der die abgeschossene Scheibe emporträgt. Zuschauende stehen umher, unter ihnen der Künstler selbst. An einem Tisch, im Mittelgrunde, sitzt Einer, vielleicht der Schützenkönig des abgelaufenen Jahres, der sich halb verdriesslich abwendet und von seiner Umgebung verspottet wird. Die Lithographie giebt dies Alles auf eine erfreuliche Weise wieder; die Ausführung ist, der Feinheit des Originales nachgehend, äusserst sorgfältig, aber sie verbindet mit dieser Zartheit zugleich eine grosse Kraft und Sicherheit. Die gemüthliche Laune, die geistreiche Individualisirung, die Meyerheim's Bildern, neben seiner schönen Technik, einen so grossen Werth verleihen, sprechen auch hier lebhaft zum Beschauer. Das figurenreiche Ganze ist in guter Harmonie gehalten, die Luft-Verhältnisse wohl beobachtet. Der Druck des Blattes ist vortrefflich.

## Malerei. — Berlin.

(Museum 1837, No. 44.)

In der Kunsthandlung des Hrn. L. Sachse, die, wie bekannt, durch den reichsten Wechsel an Werken der heutigen Kunst den Freunden derselben ein stets anhaltendes Interesse gewährt, sahen wir in der neuern Zeit mannigfach Gemälde von Blechen ausgestellt, die eine um so grössere Theilnahme erwecken mussten, als sie den Rest dessen ausmachen, was seit lange von diesem, in seiner Art so einzigen Meister gearbeitet ist, und die vielleicht die letzten Werke seiner Hand sein werden. Die Mehrzahl derselben bestand aus Darstellungen italienischer Gegenden, zum Theil nur in leichter skizzenhafter Weise hingeworfen, alle aber voll scharfer Naturwahrheit und in jener eigenthümlich herben, aber stets ergreifenden Stimmung aufgefasst, welche überall seinen Leistungen zu Grunde liegt. Unter den jüngstausgestellten Werken machen wir vornehmlich die folgenden namhaft: — Die Aussicht aus einer Ufergrotte, in welcher ein Mönch in einsamen Gedanken sitzt, auf die Ruine des Palastes der Königin Johanna bei Neapel, um den die Meeresfluth aufgeragt sich bewegt; der Himmel grau, wie nebelhafter Regen. — Eine Partie aus dem Mülenthale von Amalfi. — Ein Berghang, auf dessen Höhe ein Kloster liegt; neben trocken Cypressenstämmen führt ein steiler Weg dahin empor; ein Paar Mönche bewegen sich langsam auf dem Wege. — Ein Ueberblick von Neapel, von der Reben-umgränzten Höhe des Posilipp's aus; zunächst die Villa Reale, dann das scharf charakteristische Profil der Stadt, von der hohen Citadelle S. Elmo bis auf das Castell dell' uovo hinab; im Hintergrunde der dampfende Vesuv. — Ein Klosterhof von Viterbo, über dem die Mittagshitze brüdet; vorn rastende Mönche und Esel; im Hintergrunde eine Stiege, den Berg empor, auf welcher Maulthiere hinaufklimmen. — Maulthiertreiber, durch eine offene Felsenhalle hinziehend. — Zwei neapolitanische Fischer, am Meergestade sitzend; das Meer tief dunkelblau, die Köpfe der Männer und die Profile der fernen Inseln von der eben aufgehenden Sonne beleuchtet. — Ein Bild unsrer heimathlichen Natur: ein öder Sandhügel mit einem Fuchsbau; davor der Fuchs, der sich in ungestörter Einsamkeit behaglich in der warmen Sonne streckt, höchst meisterhaft dargestellt. — Endlich ein Stilleben: ein an einem Nagel aufgehängtes Rebhuhn, mit vorzüglichster Naturwahrheit gemalt und mit grosser Feinheit ausgeführt, die vielseitige Richtung des genialen Künstlers bekundend.

## Sculptur. — Berlin.

(Museum 1837, No. 47.)

Im Atelier des Hrn. Prof. Rauch war in diesen Tagen das so eben vollendete Thonmodell des Monumentes, welches den beiden ersten christlichen Beherrschern Polens, dem Herzoge Miecislav (st. 992) und seinem

Sohne, dem König Boleslav Chrobri (st. 1025), im Dome von Posen gesetzt werden soll, öffentlich ausgestellt. Ueber die Veranlassung zu diesem Unternehmen, über die ersten Pläne und die durch den verstorbenen Erzbischof v. Wolicki veranstalteten Sammlungen, sowie über die wesentliche Förderung, welche dem Unternehmen neuerdings durch die thätige Theilnahme des Grafen Eduard Raczynski zu Theil geworden ist, hat das Museum bereits berichtet. — Die Opfer, welche die Errichtung eines solchen Monumentes erheischt, zeigen sich gegenwärtig bereits, durch die würdigste Lösung der Aufgabe, aufs Schönste belohnt: sie ist ein Zeugniß mehr für die Meisterschaft Rauch's, für den hohen und eigenthümlich ausgebildeten Standpunkt, welchen die monumentale Plastik unsrer Tage einnimmt.

Die Auffassung und Anordnung des Ganzen ist äusserst einfach. Beide Fürsten stehen ruhig, ein wenig zueinander gewandt, vor dem Auge des Beschauers da; das Kreuz des Stabes, welchen der ältere von ihnen in der Hand hält, erhebt sich über ihren Häuptern und schliesst die Gruppe auf eine sinnvolle Weise. Die Höhe der Gestalten beträgt 7 Fuss 2 Zoll. Ihr Kostüm ist ganz das ihrer Zeit, ausgewählt in Bezug auf die Persönlichkeit eines jeden von ihnen, somit charakteristisch für Zeit und Persönlichkeit, zugleich aber (wie es in der That bei dem Kostüm des früheren Mittelalters der Fall ist) höchst günstig für künstlerische Behandlung. Der ältere der beiden Herrscher, Miecislav, der Gründer des Christenthums in Polen, erscheint als der Fürst des Friedens. Er trägt eine lange, reichgemusterte Tunika, welche bis auf die Knöchel hinabreicht und mit dem Schwertgürte umgürtet ist. Die Aermel der Tunika reichen bis zum Ellbogen; von da ab, bis zum Handgelenk, wird der Aermel des Kettenhemdes sichtbar, welches der Fürst (als Bezeichnung des immer noch so kriegerischen Zustandes seiner Zeit und seines Landes) unter der Tunika angelegt hat. Die Füsse sind mit Schuhen bekleidet. Ueber der Tunika trägt er den fürstlichen Hermelin-Mantel, welcher auf der rechten Schulter durch ein Schloss zusammengefasst wird und nach vorn und hinten in reichen Falten niederfällt, so jedoch, dass die rechte Seite der Figur unter dem Mantel frei hervortritt. Der linke Arm, dessen Hand den Kreuzstab hält, hebt auf seiner Seite den Mantel ein wenig empor, wodurch eine contrastirende Bewegung in den grossen Linien der Falten hervorgebracht wird. Die rechte Hand, frei vor die Brust gehoben, weist nach dem Kreuze empor, auf das Symbol, welches die Grundbedeutung des Monumentes enthält, hindeutend. Das Haupt, dem Beschauer entgegengewandt, ist ein wenig geneigt; es ist mit einem Helme, den ein Kronen-artiger Reif umgiebt und dessen Spitze ein kleines Kreuz schmückt, bedeckt. In den edlen Zügen des Gesichts ist der Ausdruck der Milde vorherrschend. Das Haupthaar ist lang, der volle Bart ebenfalls nicht gekürzt.

Der jüngere Fürst, Boleslav, der sich dem Vater zuwendet, trägt in seiner gesammten äusseren Erscheinung das Gepräge derjenigen kriegerischen Gewalt, mit welcher er die polnischen Waffen weit über die Nachbarländer hinaustrug und dem Neubegründeten Christenthum eine eiserne Sicherung verlieh. Er ist ganz gepanzert. Die Beine sind mit Kettenhosen bekleidet, welche sich eng um die Formen des Körpers schmiegen und die Linien derselben dem Auge des Beschauers rein entgegentreten lassen. Den Leib bedeckt ein Kettenhemde mit langen Aermeln, das etwa bis zur Hälfte des Oberschenkels hinabfällt und hier in gezackte Spitzen

ausgeht. Die Brust ist, über dem Kettenhemde, mit einem Schuppenpanzer umgeben. Den Kopf bedeckt eine Kettenhaube, welche zugleich Hals und Schultern umschliesst; darüber ist der gekrönte Helm aufgesetzt. Die Hüften umgiebt, lose hängend, ein breites Schwertgehänge von zierlich durchbrochener Arbeit. Die rechte Hand hat das Schwert gefasst, welches der Fürst vor sich, auf den Boden gestützt, hält; die linke ist in die Seite gestemmt. Der Königsmantel ist frei über die rechte Schulter geworfen, fällt in grossen Massen über den Rücken und ist dann um den linken Arm gewickelt, so dass er hier in schönen Falten zur Seite der Figur niederfließt. Das Gesicht, jünger als das des Vaters und mit kürzerem Barte, vereint mit ähnlichen Zügen den Ausdruck grösserer Kraft und Festigkeit.

Das Kostüm, sowohl das des Krieges bei der einen, wie das des Friedens bei der andern Figur, befolgt, wie bereits bemerkt, aufs Genaueste diejenige Art und Weise, welche in jener früheren Periode des Mittelalters gebräuchlich war. Es bezeichnet somit zunächst die allgemeine historische Stellung der beiden gefeierten Männer. Dabei ist zugleich das sorgfältige Verständniss, die vollkommenste Naturwahrheit, mit welcher dasselbe im vorliegenden Falle behandelt ist, hervorzuheben. Vornehmlich gilt dies von der kunstreichen Behandlung des Kettengewebes, dessen eigenthümliche Last an den Stellen, wo es frei hängt, dessen festes Anschmiegen an die hervortretenden Formen, dessen Verschiebung bei der Bewegung jedes einzelnen Gliedes und wo es sich in kleinere oder grössere Falten legt, dem Beschauer in täuschender Naturwahrheit entgegentritt. Nicht minder meisterhaft sind aber auch die sämtlichen anderweitigen Stoffe behandelt; namentlich der feine Pelz der fürstlichen Mäntel ist von überraschender Weichheit. All dieser hervorsteckende Reichtum des Kostüms muss natürlich bei dem Bronzeguss (dazu das Modell bestimmt ist) einen vorzüglich schönen Effekt hervorbringen; auch hören wir, dass demselben in der Bronze noch ein anderer Schmuck: — Säume und andre Verzierungen, die aus Silber eingelegt werden sollen, sowie edle Steine an den passenden Stellen, — hinzugefügt werden wird, wozu denn eben der Gesamt-Stoff des Metalles, sowie der besondre romantisch-historische Charakter der Figuren vornehmlich passend ist.

Zugleich aber sind, wie bereits bemerkt wurde, die Besonderheiten dieses Kostüms ebenso geeignet für eine freie künstlerische Behandlung, wie für die persönliche Individualisirung. Der enganschliessende Ketten- und Schuppenpanzer verstattet die freie, lebendige Entwicklung der Form und lässt den Beschauer die Kraft der kriegerischen Gestalt, die Rüstigkeit der Bewegung ungehindert in sich aufnehmen. Die weiten, durch keinen Modeschnitt (wie im späteren Mittelalter) beengten Gewänder des älteren Fürsten geben dagegen die Gelegenheit zur Darstellung des grossartigsten Faltenwurfes. Hiedurch entsteht zugleich die schönste Wechselwirkung in den Linien, welche die beiden Gestalten umschreiben. Auch ist zu beachten, dass der Mantel, welcher dem kriegerischen Fürsten, zur Bezeichnung seiner Würde sowohl, wie zur Hervorbringung der nöthigen Fülle des Ganzen, gegeben werden musste, frei und leicht umgeworfen ist, somit das Lebendige, mehr Momentane in der Bewegung dieser Gestalt ebenso hervorhebt, wie er durch den mehr wechselnden Schwung der Linien zur Durchführung des angedeuteten Contrastes dient.

Alle diese angeführten Elemente der historischen Treue, der Charakteristik, der Naturwahrheit aber bewegen sich in dem Grund-Elemente

der reinen plastischen Schönheit. Es herrscht in jeder einzelnen Gestalt ebenso, wie in ihrem Zusammenwirken als Ganzes, ein Ebenmaass, eine Klarheit, eine Harmonie der Linien und Verhältnisse, eine durchgebildete Gesetzmässigkeit bei aller Freiheit des Einzelnen, — mit einem Worte: eine Vollendung des Styles, wie sie eben nur die Bedingung der auf ihrem Gipfelpunkte angelangten Kunst ist. Und wenn der Beschauer, bei dem engen Raume, darin das kolossale Modell aufgestellt war, zunächst auf das Einzelne, auf die kunstreiche Behandlung der Stoffe, auf die historische Eigenthümlichkeit der Darstellung, auf die charaktervolle Auffassung der Gestalten verwiesen wurde, so musste doch allmählig die hohe Würde des Ganzen, die feierliche Bedeutsamkeit seines Inhalts, die lautere Majestät dieser Erscheinungen den überwiegendsten Eindruck hervorbringen. —

Ein von dem vorigen wesentlich verschiedenes, aber in seiner Art ebenfalls sehr interessantes Thon-Modell sahen wir im Atelier des Bildhauers Hrn. Kiss. Der Gegenstand desselben gehört nicht der Geschichte, sondern dem Bereiche der Phantasie an und führt, von äusseren Bedingungen frei, den Beschauer in die Urzustände menschlicher Existenz zurück. Es ist eine sehr kunstreich componirte Gruppe. Eine Amazone, nur um die Hüften mit einem leichten Gewande geschürzt und den Kopf mit der bekannten phrygischen Mütze bedeckt, sitzt auf einem kräftigen Rosse, dem eben ein Tiger entgegengesprungen ist, indem er sich an dessen Brust, die er mit wüthendem Bisse zerfleischt, angeklammert hält. Das Pferd, scheu und heftig emporgebeugt, strebt fruchtlos, sich seines Feindes zu erwehren; die Amazone dagegen, in leicht gekrümmter Stellung, ist so eben im Begriff, mit der erhobenen Lanze den Tiger zu durchbohren. Das ganze Werk ist voll des höchsten, aufgeregtesten Lebens; ebenso ist die Charakteristik der drei Figuren in vortrefflicher Weise durchgeführt. Der Adel, die heftige Anstrengung, der Schmerz und Grimm in dem Pferde steht im fühlbarsten Contrast gegen das Wilde, Heimtückische, Katzenartige in der Gestalt des Tigers, dessen Obergewalt, trotz seiner kleineren Dimension, trefflich hervorgehoben ist. Gegen beide aber bildet die leichte Behendigkeit der Amazone, deren zierliche Formen zugleich eine kräftige Entwicklung und die volle Anspannung des Momentes zeigen, einen noch interessanteren Gegensatz, und in ihr vornehmlich concentrirt sich das Interesse des Beschauers. Wildes Naturleben, Kraft und Anmuth vereinigen sich in dieser Arbeit auf die ansprechendste Weise. Bei der grossen Lebendigkeit und Mannigfaltigkeit der Bewegungen herrscht indess auch hier ein schönes plastisches Ebenmaass, und die Linien bewegen sich, je nach den verschiedenen Gesichtspunkten, stets auf eine eigenthümlich harmonische Weise. — Die Ausführung des in Rede stehenden Modells ist in verhältnissmässig kleinen Dimensionen gehalten; der Künstler hat dasselbe nur als Vorstudium eines grösseren gearbeitet, welches dreimal so gross — das Ganze gegen 12 Fuss hoch und 16 Fuss breit (die Amazone in einer Höhe von 9 Fuss, das Pferd in den Dimensionen der Schlüter'schen Reiterstatue des grossen Kurfürsten) — ausgeführt werden soll. Gewiss dürfen wir, bei den so sehr anerkennungswürdigen Vorzügen, welche bereits das vorläufige Modell entwickelt, hier wiederum einer der anziehendsten Leistungen der Berliner Plastik ent-

gegensehen, und wir haben nur zu wünschen, dass sich, da Hr. Kiss seine Arbeit ohne äusseren Anlass unternommen hat, die Gelegenheit zum Bronzeguss des Werkes (darauf dasselbe berechnet ist), sowie zur würdigen Aufstellung an einem öffentlichen Orte nicht fehlen möge.

Die Gemälde-Sammlung des Königl. Schwed. u. Norweg. Consuls  
J. H. W. Wagener in Berlin.

(Vorwort zum Verzeichniss derselben. Januar 1838.)

Die Gemälde-Sammlung, deren Verzeichniss im Folgenden vorgelegt wird, ist, nach ihren wesentlichen Beziehungen, der deutschen Kunst unsrer Tage gewidmet. Ein verhältnissmässig nur geringer Theil der Sammlung (bereits früher der Familie des Besitzers angehörig) begreift Werke von Meistern einer um Jahrhunderte älteren Zeit in sich; alles Uebrige besteht aus Gemälden, deren Sprache, deren innerliches Lebens-Element uns unmittelbar berührt, deren Urheber — erst wenige von ihnen sind von der Bühne des Lebens abgetreten — die Interessen der Gegenwart und die der jüngsten Vergangenheit mit uns getheilt haben. —

Die Gegenwart ist ein flüchtiges, räthselhaftes Wesen. In mannigfach wechselnden Gestalten rauscht sie an uns vorüber; wir sind nicht im Stande, sie zu fassen, die Züge ihres Angesichts klar zu schauen, uns von ihrer Eigenthümlichkeit einen deutlich bestimmten Begriff zu machen. Ebenso ziehen unsre eignen Neigungen und Bestrebungen uns hier und dort hin; und wenn wir es auch mit Ernst uns angelegen sein lassen, einen einzelnen Punkt der Gegenwart festzuhalten, mit ausdauernder Sorgfalt in sein Inneres einzudringen, so ist unterdessen wiederum unzähliges Andre verschwunden, ist das, was wir gewonnen haben, eben nur ein Fragment. Es geht uns mit der Betrachtung der Gegenwart wie mit der eines aus zahlreichen Theilen zusammengesetzten, in mannigfachem Wechsel der Theile emporgeführten Gebäudes: nicht in der Nähe, — nur erst von einem ferneren Standpunkte aus vermögen wir den Total-Eindruck desselben in uns aufzunehmen.

Wenn es indess auch seine Schwierigkeiten hat, aus dem flüchtigen Gewebe der Ereignisse und Handlungen, deren bunt verschlungene Fäden unser Auge verwirren, ein Urtheil über die Gegenwart zu gewinnen, so können wir gleichwohl auf einem andern, einem leichteren und sichreren Wege hiezu gelangen. Die Spiegelbilder, welche begabte Geister von den vorübereilenden Erscheinungen im günstigen Momente zu erfassen und festzubannen verstehen, die Werke, welche aus dem Geiste der Gegenwart erschaffen und, in vollendeter Abgeschlossenheit, für die freie Betrachtung hingestellt werden, sind es, die uns zu einem Schluss über den Charakter und das Wesen der Gegenwart Gelegenheit bieten. Freilich tritt in ihnen ein Conflict zwischen dem allgemeinen Geiste der Zeit und dem besondern des schaffenden Individuums hervor; aber der letztere bildet doch eben

nur einen Theil des ersten, so dass dieser Gegensatz bei höherer Betrachtung sich wiederum auflösen muss. Die Werke der Wissenschaft und die Werke der Kunst sind es, die in solcher Art das Vorübergehende in ein Bestehendes, in ein Mess- und Erkennbares umwandeln. Aber die Werke der Wissenschaft sind nur den geringen Kreisen der Eingeweihten zugänglich: die Werke der Kunst sprechen zu dem Sinn und dem Geiste eines jeden Empfänglichen. In den Worten unsrer Dichter, in den Tönen unsrer Componisten, in den Schöpfungen unsrer Maler, Bildner und Architekten tritt uns das geheime Seelenleben unsrer Zeit, dasjenige, was ihren Handlungen und Ereignissen den verborgnen Impuls, die dunkle Richtung giebt, fühlbar und anschaulich entgegen. In ihnen läutert sich das mannigfach verworrene Streben zum klaren und aufklärenden Bewusstsein.

Natürlich aber muss, wie bemerkt, bei Betrachtung des einzelnen Werkes auf die Persönlichkeit des einzelnen Künstlers und auf den Einfluss desjenigen Kreises, dem er zunächst angehört, Rücksicht genommen werden; unabhängiger hievon kann man nur dann über die im Allgemeinen zu Grunde liegende Richtung urtheilen, wenn man eine grössere Reihenfolge von Werken zu überblicken im Stande ist. Nur eine Sammlung von gleichzeitigen Kunstwerken lehrt uns diese Richtung erkennen. Dazu aber eignen sich vorzugsweise die bildenden Künste, die im Raume neben einander angeschaut werden können, und unter ihnen keine in gleichem Grade wie die Kunst der Malerei. Eine genügend ausgedehnte Sammlung von Gemälden unsrer Zeit — wie die in Rede stehende Sammlung ein solches Beispiel darbietet — wird uns somit das augenfälligste, klarste, umfassendste Bild von der Sinnes- und Gefühlsweise unsrer Zeit vorzuführen im Stande sein.

Doch ist hiebei noch ein besondrer Punkt zu bevorzugen. Wirkliche, reale Vollständigkeit einer solchen Sammlung ist nicht wohl möglich; alles Bedeutende, was die Zeit an Werken der Art hervorbringt, kann nicht an Einem Orte zusammengebracht werden; — es kann sogar ganze Richtungen der Kunst geben, deren Eigenthümlichkeit schon den äusserlichen Bedingnissen des Sammeln widerspricht. Und gerade ein solcher Fall, der von sehr grosser Wichtigkeit für die Kunst der Gegenwart ist, findet heutiges Tages statt. Um jene grossartigen Freskomalereien von München, welche durch das Wort eines kunstbefreundeten Herrschers zur bedeutungsvollen Zierde seiner Residenz hervorgerufen sind, kennen zu lernen, müssen wir unsre Schritte zu den Stätten, wo sie ausgeführt wurden, hinwenden; sie sind an ihre Stelle festgebunden, ihre Bedeutung ist vorzugsweise an diese Stelle geknüpft; und selbst wenn man ähnliche Werke, auf beweglichem Material geschaffen, fördert, so werden zu ihrer Aufstellung Räume in Anspruch genommen, wie sie wenigstens nur im seltenen Falle zu finden sind. Immerhin aber können Mängel dieser Art wiederum, ob auch auf bedingtere Weise, ausgeglichen werden. Wo so eigenthümliche Richtungen, wie die eben genannte, vorherrschen, da werden diese auch auf andre, in der räumlichen Ausdehnung mehr untergeordnete Gattungen der Kunst einen bestimmten und bestimmenden Einfluss ausüben; da werden die letzteren, in dem besondern Gepräge ihrer Sinnes- und Gefühlsweise, nothwendig auf jene vorherrschenden Richtungen zurückdeuten müssen. Wie das Bild eines Gebirgszuges, welches auf der Fläche von wenigen Zollen ausgeführt ist, doch die bestimmte Idee von den Formen einer mächtigen Naturerscheinung giebt; wie der Botaniker

nur der Anschauung kleiner Blütenfäden bedarf, um das Geschlecht des mächtigsten Baumes zu erkennen, so wird sich auch in dem Kunstwerke der kleinsten Art und hiemit übereinstimmenden Inhalts die Auffassungs- und Behandlungsweise ungleich grossartigerer Unternehmungen, innerhalb deren Bereiches dasselbe entstanden ist, abspiegeln müssen. Aehnliche, aber ungleich mehr in die Augen springende Verhältnisse werden natürlich da statt finden, wo aus mehr gleichartigen Kreisen einzelne Werke in die Sammlung übergegangen sind.

In der That giebt die in Rede stehende Gemäldesammlung eine Uebersicht von den Leistungen der deutschen Kunst unsrer Zeit, welche — soweit dies überhaupt bei Staffelei-Gemälden kleinerer und mittlerer Dimension möglich ist — die verschiedenen Richtungen, in denen dieselbe auseinander geht, und in ihnen die Elemente unsrer heutigen Sinnesweise anschaulich erkennen lässt. Aber sie gehört nicht lediglich den letzten Jahren an. Mit Interesse hat der Besitzer die ganze Periode des neusten Aufschwunges unsrer Kunst verfolgt, so dass wir hier zugleich neben dem werdenden das Gewordene, neben dem Geprägte, welches die Gegenwart gewonnen hat, zugleich Beispiele der Vorstufen zu dessen eigenthümlicher Ausbildung vor uns sehen. So tritt in dieser Rücksicht denn auch jener Theil der Sammlung, welcher die Werke älterer Meister umfasst, zu ihr in ein näheres Verhältniss.

Diese letzteren Werke bestehen fast ausschliesslich aus Gemälden niederländischer Künstler des siebzehnten Jahrhunderts; ihnen reihen sich einige wenige von ihnen abhängige Arbeiten deutscher Künstler an. Ihre kunstgeschichtliche Stellung deutet mehr auf die Richtung der heutigen Gegenwart, als auf die der früheren Vergangenheit hin. Die Blütenperiode der altdeutschen Kunst, die der grossen italienischen Meister, wenn gleich sie ihnen der Zeit nach näher steht als die Gegenwart, liegt doch wie ein abgeschlossenes wundersames Reich hinter ihnen: die kirchliche Reformation des sechzehnten Jahrhunderts bildet die grosse Kluft, welche die alte und die neue Zeit, die alte und die neue Kunst von einander sondert. Die Reformation löste, wie den Gedanken des Menschen überhaupt; so auch die Kunst aus den Fesseln der Kirche; sie gab der Kunst die Freiheit, alle Gegenstände des Lebens zu durchdringen, jedes Einzelne der irdischen Existenz zu einem bedeutungsvollen Ganzen zu gestalten. Ein solches Beginnen der Kunst erblicken wir in den niederländischen Bildern des siebzehnten Jahrhunderts; die älteren Bilder der Sammlung, von der hier die Rede ist, — Landschaften, Genrebilder, Stillleben, gestatten uns, einen Rückblick auf dies erste Beginnen der ihres frühern Dienstes entledigten Kunst zu werfen.

Freilich sehen wir die Kunst, von dieser Zeit ab bis zum heutigen Tage, nicht in einer reinen, stetigen Entwicklung begriffen. Reactionen der einen und der andern Art fanden statt, zum Theil gewiss dadurch veranlasst, dass die Kunst, das neuerworbene Element ausbeutend, gar manchen der früheren Vortheile aufgegeben hatte. Das achtzehnte Jahrhundert dürfte, auf den ersten Anblick, als eine ähnliche Kluft zwischen den genannten Bestrebungen und denen der Gegenwart erscheinen, wie es das sechzehnte Jahrhundert in Rücksicht auf die frühere Zeit gewesen war. In der That aber ist dies nicht der Fall; nach manchen unbestimmten Schritten wurde dasselbe Element aufs Neue aufgenommen, nur ausgefüllt von einem neuen Lebensdrange, nur geläutert durch die Gewinnste, welche

durch jene Reactionen herbeigeführt waren. Unter diesen ist die bedeutendste diejenige, welche die Formenreinheit des classischen Alterthums neu zu gestalten bestrebt war: einen Nachklang derselben dürfen wir, wenn auch vielleicht durch anderweitige Einflüsse modificirt, u. a. in den Gemälden von G. v. Kugelchen, welche die Sammlung enthält, erkennen.

Die jüngste Reaction war diejenige, welche, fast im direkten Widerspruch gegen die genannte, das Wesen der mittelalterlichen Kunst, deren eigenthümlichster Vorzug nicht sowohl in der äusserlichen Form als in dem Ausdrucke des Gemüthslebens beruht, neu zu erwecken strebte. Ihr verdanken wir jene zartere Beseelung, welche das Eigenthum der heutigen Kunst geworden ist; sie bildet die letzte Entwicklungsstufe derselben. Vielfach, zum Theil mit grosser Ausschliesslichkeit, ging man dabei auch auf die ganze Darstellungsweise der mittelalterlichen Kunst zurück; aber dies war kein Ergebniss leerer Willkür, vielmehr zeigt sich in dieser ganzen Periode ein eigenthümlich romantischer Sinn vorherrschend, der in mannigfachen Erscheinungen auch selbständigere Leistungen hervorgebracht hat. Beispiele hiefür bieten uns unter den im Folgenden verzeichneten Gemälden u. a. die Compositionen Kolbe's, die Landschaften Friedrich's, die Architekturbilder von D. Quaglio, vornehmlich aber die Landschaften Schinkel's, an denen die Sammlung einen seltenen Besitz enthält und die, durch eine bedeutende Reihe würdiger Copieen vermehrt, einen Ueberblick über diesen Theil von Schinkel's künstlerischer Thätigkeit gestatten, wie solcher vielleicht in keiner andern Sammlung gefunden wird.

Das letzte Jahrzehnt (oder doch nur eine wenig längere Zeit) hat nach solchen Vorgängen eine neue deutsche Malerei von durchgreifender Selbständigkeit, von mehr und mehr vollendeter Ausbildung, von grösstem Reichthume der Leistungen erstehen sehen. Nicht findet hiebei eine Verläugnung, ein Widerspruch gegen das in den jüngst vergangenen Perioden Erworbene statt; Formenstudium und gemüthvolle Durchdringung des Gegenstandes vereinigen sich mit einer durchgebildeten malerischen Technik, um ein möglichst gediegenes Gleichmaass innerlichen und äusserlichen Lebens hervorzubringen. Vor Allem aber ist es jene vollkommene Freiheit der Kunst, welche die sämtlichen Gebiete der Natur und des Lebens erfasst, was auch hier, wie in jenem Beginn der neuen Zeit, in beachtenswerther Weise hervortritt. Nicht ausgeschlossen ist das Heilige, aber man bemüht sich, dasselbe menschlich nahe zu führen; nicht ausgeschlossen ist der geringste Gegenstand, welcher der irdischen Existenz angehört, aber man lässt es sich angelegen sein, denselben mit aller Liebe des Lebens zu umfassen, und auch in dem scheinbar Leblosen den Widerschein der eignen Seelenstimmung auszudrücken. — Dass hiedurch übrigens nicht eine absolute Abschätzung des Werthes zwischen alten und neuen Kunstwerken ausgesprochen, dass vielmehr nur auf das verschiedene Streben, auf die verschiedene Richtung derselben hingedeutet sein soll, braucht wohl nicht in Erinnerung gebracht zu werden.

Eine schärfere Auffassung des Gesamt-Charakters unsrer neueren Kunst wird gegenwärtig indess wiederum dadurch erschwert, dass dieselbe sich in verschiedenen Kreisen verschieden ausgebildet hat. Im Allgemeinen sind diese Kreise nach den beiden Gegensätzen, in welche deutsches Leben und deutsche Weise zu aller Zeit auseinander traten, zu unter-

scheiden: als eine süddeutsche und eine norddeutsche Kunst. Der Hauptsitz der süddeutschen Kunstthätigkeit ist gegenwärtig München, der der norddeutschen Düsseldorf. Viele Verhältnisse wirken gleichzeitig ein, um diese Unterschiede mit namhafter Bestimmtheit festzuhalten. Das Hervorstechende, was in München geschieht, wird durch den Willen eines Einzelnen, des kunstliebenden Herrschers, ins Leben gerufen; durch ihn sind die Gegenstände der künstlerischen Darstellung, ihr räumliches Verhältniss, ihre äussere Behandlung vorgeschrieben; — in Düsseldorf herrscht kein allgemeines Gesetz der Art; die Künstler arbeiten nach ihrer eignen Willkür; das Volk (die einzelnen Privaten, wie die Repräsentationen des Volkes durch die Kunstvereine) empfängt von ihnen, was es als seinen eignen Kunst-Interessen angemessen anerkennt. In München stehen wenige einzelne Meister (die schon unter sich durch entsprechende Bildungs-Perioden Verwandtschaft gewonnen haben) an der Spitze jener grossartigen Kunst-Arbeiten da; ihr eigenthümlicher Styl geht dadurch, dass sie die letzteren in Gemeinschaft mit ihren Schülern und Gehülfen ausführen, auf diese über; — in Düsseldorf ist zwar ebenfalls ein einzelner Meister als der Leiter der Schule namhaft zu machen; seine Einwirkung auf letztere besteht aber vornehmlich darin, dass er (wie die Geschichte der Kunst kaum ein Beispiel ähnlich bedeutenden Erfolges kennt) die eigenthümlichen Kräfte eines jeden Individuums in vollständiger Freiheit zu entwickeln und herauszubilden weiss. Die Gegenstände der Münchner Kunst gehören (immer in Rücksicht auf das Ueberwiegende ihrer Leistungen) vorzugsweise einem einzelnen Gebiet: dem der Geschichte, wie sich diese im Mythos, im Gedicht und in der wissenschaftlichen Ueberlieferung des Geschehenen darstellt, an; es sind die grossen Thaten, die grossen Ereignisse der Vergangenheit, welche als ein bestimmt Gegebenes, Objectives aufgefasst und der Gegenwart bildlich vorgeführt werden; — in den Gegenständen, welche die Düsseldorfer Kunst behandelt, ist dagegen nicht eine solche Aufgabe vorherrschend; ein Jeder wendet sich hier derjenigen Gattung der Malerei zu, welche seiner Individualität gerade zusagt; und das durchgreifende Princip der Auffassung, welches allerdings auch bei ihnen hervortritt, besteht umgekehrt darin, dass die Künstler ihr subjectives Gefühl, mit dem sie zu dem frei erwählten Gegenstande hingezogen wurden, bei der Darstellung des letzteren auszudrücken streben. In München ist es somit im Allgemeinen mehr das Ereigniss, die Handlung, die That, was dargestellt wird; in Düsseldorf mehr die Situation, die Stimmung, der Affekt. Dort tritt mit grösserer Bestimmtheit die körperliche Gestalt, durch welche die Handlung geschieht, hervor; hier ist es mehr darauf abgesehen, jene Aeusserungen des Lebens, die unter der körperlichen Hülle verborgen liegen, zur Anschauung zu bringen. Diesen verschiedenen Auffassungsweisen gemäss hat sich denn auch die Behandlung verschieden ausgebildet. In der Münchner Kunst kommt es vorzugsweise auf eine bestimmte Zeichnung, auf eine plastische Ausbildung der Form an, und der Schmelz der Farbe erscheint bei ihr nicht als ein gleich Nothwendiges (womit denn auch die Bedingnisse der grossräumigen Frescomalerei wenigstens in einem gewissen näheren Verhältnisse stehen); — der Ausdruck tieferer Gemüthszustände aber, der in der Düsseldorfer Kunst zunächst hervorgehoben zu werden pflegt, kann gerade nur durch das weichere Element der Farbe erreicht werden, und die Zeichnung erscheint bei ihr erst als ein zweites Bedingniss der Darstellung. In allen diesen

Beziehungen wiederholen sich; mehr oder minder, die schon mannigfach und bei vielen andern Gegenständen hervorgehobenen Gegensätze des Klassischen und Romantischen, des Epischen und Lyrischen, des Naiven und Sentimentalen. Dass natürlich zwischen beiden, durch den heutigen Tages so sehr erleichterten Verkehr der Kunst, sowie durch besondere persönliche Anlage, manche einzelne Annäherung, manch ein einzelner Uebergang stattfinden kann, muss in der Natur der Sache begründet sein.

Wie schon bemerkt, kann die ganze Eigenthümlichkeit der Münchner Schule nicht aus Staffeleigemälden kleinerer Dimension und minder grossartigen Inhalts, bei denen zugleich all jene äusserlich bestimmenden Bedingnisse wegfallen, beurtheilt werden; wohl aber müssen auch diese in ihrer eigenthümlichen Erscheinung immerhin den Kreis bezeichnen, welchem sie angehören, müssen auch sie die allgemeine Richtung, die Behandlungs- und Auffassungsweise der Schule erkennen lassen. In dieser Beziehung nun bieten die der Münchner Schule angehörigen Genrebilder und Landschaften, welche sich in der Gemäldesammlung des Hrn. Wagener in nicht geringer Anzahl vorfinden, mannigfach charakteristische Beispiele, die im Einzelnen auch einen tieferen Blick in den Geist und das Wesen der Schule verstatten. Umfassender konnte die Düsseldorfer Schule repräsentirt werden, nicht nur durch die grössere Auswahl von historischen Gemälden, Genrescenen, Landschaften und Stilleben, sondern auch aus dem Grunde, dass sich der gemeinsame Charakter dieser Schule auch in jedem einzelnen Werke freier und vollständiger zu entwickeln vermag. — Die einzelnen Namen der Künstler dieser Schulen, deren Werke in der Sammlung enthalten sind, hier anzuführen, scheint überflüssig, da das Verzeichniss stets das Lokal namhaft macht, dem die Bilder rück-sichtlich ihres Ursprunges angehören.

Die neueren Leistungen der Berliner Kunst (an denen die Sammlung wiederum sehr zahlreich ist) stehen zwar ebenfalls nicht ohne namhafte Bedeutung für die Gegenwart da, lassen sich jedoch nicht unter ähnlich allgemeine Gesichtspunkte zusammenfassen. Einzelne Meister bilden auch hier hervorstechende Mittelpunkte, doch haben sich nicht gleich ausgedehnte Schulen um sie versammelt. Unter ihren Werken sind, in Bezug auf die in Rede stehende Sammlung, zunächst vornehmlich die Werke Wach's hervorzuheben. An Einflüssen der Düsseldorfer Schule, bei dem nahen Verhältniss der letzteren zu Berlin, fehlt es nicht; mehr jedoch herrscht, in Genre und Landschaft, theils eine selbständige, einfach unbefangene Auffassung der heimischen, oder allgemeiner bezeichnet: der nordischen Natur vor, theils giebt die glänzendere, zumeist in idealer Richtung aufgefasste Natur und das ganze Leben des italienischen Südens das Vorbild. Die Beispiele aufzuzählen, welche die Sammlung auch in dieser Beziehung darbietet, würde zu weit führen.

Ueberhaupt ist Italien, sei es durch seine grossen Musterbilder der Kunst, sei es eben nur durch seine Natur und Sitte, noch immer in vielfacher Beziehung als ein Bildungs-Element der heutigen Kunst zu betrachten; und die in der Sammlung des Hrn. Wagener vorhandenen Bilder von E. Magnus, Catel, Reinhold, Weller, E. Meyer (aus Kopenhagen gebürtig), J. B. Maës (aus Gent) u. a. m. gehen hiefür mannigfach bedeutende Belege. Die Italiener selbst verhalten sich dagegen in neuerer Zeit nur wenig productiv; doch bieten auch für sie die Bilder von Migliara Beispiele.

Von ausserdeutscher Kunst sind ausser den ebengenannten endlich noch die Gemälde Schotel's und van Haanen's anzuführen, welche uns zu einem flüchtigen Blick auf den schönen Aufschwung, den die heutige Malerei u. a. auch in Holland aufs Neue gewonnen hat, Veranlassung geben.

Entwurf zur Börse auf dem Adolphsplatze in Hamburg. Von A. de Chateauf. Berlin, im Verlag von G. Gropius 1838.

(Kunstblatt 1838, No. 49.)

Die Aufforderung zur Concurrenz für Entwürfe eines Börsegebäudes, welche von der Hamburgischen Bau-Deputation unter dem 31. Januar v. J. erlassen wurde, ist mehrfach öffentlich besprochen worden; das Auftreten von zwölf namhaften Hamburgischen Architekten gegen die in jener Aufforderung gestellten Bedingungen, die ungenügenden Erfolge der Concurrenz sind bekannt. Ueber einen ebenfalls fruchtlos gebliebenen Schritt, den die grössere Mehrzahl jener zwölf Architekten, zur würdigen Begründung einer allgemeinen Theilnahme an diesem so höchst wichtigen Unternehmen, im Herbste v. J. unternommen, sind im letzten Jahrgange des Museums (Blätter für bild. Kunst, 1837, No. 40) Mittheilungen gegeben. Ueber den gegenwärtigen Stand dieser Dinge ist, so viel ich weiss, Nichts öffentlich bekannt geworden. Das Vorwort des in der Ueberschrift genannten Werkes giebt hierüber nur eine allgemeine Andeutung: — „Bei der grösseren Verbreitung dieser meiner ersten architektonischen Herausgabe (so sagt der Verf.) bin ich leider zugleich genöthigt, um Nachsicht für die Mangelhaftigkeit des Stiches zu bitten. Um für Hamburg vor dem Beginne der Ausführung einer mir anscheinenden Unzweckmässigkeit noch von irgend einem Einflusse zu sein, war die Zeit der Anfertigung verhältnissmässig sehr kurz gestellt, und die im Fache architektonischer Stechkunst erprobten Männer sind uns leider nicht überall zur Hand u. s. w.“ Wir haben somit das vorliegende Werk (welches aus drei Blättern Text und drei Blättern mit Grund- und Aufrissen, Durchschnitt und perspektivischer Ansicht des Aeusseren und Inneren, in gross Folio, besteht) nur in Bezug auf die eigenthümlichen Ideen des Architekten zu betrachten, ohne auf ihr Verhältniss zu dem, was etwa über die Ausführung des Baues angeordnet worden ist, eingehen zu können.

Der Plan des Gebäudes gestaltet sich hier einfach so, dass der Haupttheil desselben aus einer grossen Halle von etwa 200 Fuss Länge, 120 Fuss Breite und gegen 80 Fuss Höhe besteht, mit der sich an der einen Langseite (der Nordseite) kleinere Räume in drei Geschossen — Versammlungs- und Gesellschafts-Zimmer, Lokale für das Handels-Gericht und für die Bibliothek — verbinden. Die grosse Halle, der eigentliche Börsenraum, ist mit flacher Decke versehen und wird durch Bogenstellungen getragen, welche aus zwei Reihen von je vier schlanken, achteckigen, durch weite Halbkreisbögen verbundenen Pfeilern bestehen. (Diese Bögen sind jedoch nicht in der Richtung der Länganaxé des Raumes, sondern in der Breitenaxe

geschlagen, wodurch, wenn man die Halle der Tiefe nach überblickt, ein reicherer, bedeutenderer Wechsel der Linien hervorgebracht wird, als im entgegengesetzten Fall stattgefunden haben würde.) Im Innern der grossen Halle correspondiren diesen Bogenstellungen leichte Wandpfeiler, im Aeussern des Gebäudes vorspringende Contreforts, welche in der Form leichter Thürmchen frei über das Krönungsgesims emporgeführt sind; stärkere und höher emporsteigende Thürme, in denen Wendeltreppen angebracht sind, springen an den vier Ecken des Gebäudes hervor und dienen, wenigstens für das Auge des Beschauers, zum festeren Zusammenschluss der Masse. Zwischen den Contreforts und den Eckthürmchen sind die Mauern mit hohen und weiten, im Halbkreisbogen überwölbten Fenstern durchbrochen. An der vordern Front befinden sich fünf solcher Fenster, und unter einem jeden derselben ein breiter, ebenfalls im Halbkreisbogen überwölbter Eingang; unter den Fenstern der Seitenfronten sind zwischen den beträchtlich vorspringenden Contreforts kleine Gemächer eingebaut, welche sich nach dem Innern des Gebäudes öffnen und zu Makler-Comtoirs bestimmt sind. Als Hauptmaterial des ganzen Gebäudes ist gebrannter Stein gedacht, der im Aeussern ohne Bewurf bleiben und auch zur Ausführung aller Gesimse und Ornamente dienen sollte. (Die grosse Zweckmässigkeit dieses Materials und dieser Anwendung desselben darf wohl nicht mehr in Frage gestellt werden.) Die Fensterrüstungen sind von carrarischem Marmor angenommen, als dem wohlfeilsten und dauerhaftesten Material zu diesem Behufe; für die hohen und schlanken Pfeiler im Innern schlägt der Verfasser das schöne Material des geschliffenen Granits vor.

Alle wesentlichen Bedürfnisse eines Börsengebäudes sind bei diesem Entwurfe aufs Genügendste erfüllt. Die eben angedeutete Art, wie die Decke der grossen Halle getragen wird, gestattet die grösste Freiheit des Verkehrs, hemmt nirgend die volle Verbreitung des Lichts; durch die breiten Eingänge der Vorderseite wird jede Stockung in der Bewegung der Menschenmassen, die hinein- oder herausdrängen, vermieden; mit den Nebenräumen, namentlich mit den Makler-Comtoirs, ist die genügendste Verbindung gegeben; endlich ist durch die eigenthümliche Anordnung der Fenster für die vollkommenste Helligkeit des innern Raumes gesorgt. Letzterer Umstand namentlich verdient eine besondere Anerkenntniss; durch die grossen Dimensionen der Fenster, durch die Lage der Hauptfront gegen Süden, der Seitenfronten gegen Ost und West findet das günstigste Licht reichlichen Zugang; durch die geschlossene Wand auf der Nordseite der Halle (wo sich die übrigen Geschäftsräume in drei Geschossen anreihen) wird das Licht, zur Verstärkung seiner Wirkung, in der ganzen Breite des Raumes zurückgeworfen. Kein Oberlicht, namentlich durch die Seitenfenster aufgesetzter Laternen, würde im nordischen Klima eine ähnliche Wirkung hervorzubringen vermögend sein; die Anwendung von Gallerieen und Tribünen würde den so nöthigen Reflex des Lichtes mehr oder weniger aufgehoben haben.

Nicht minder ist die ästhetische Wirkung dieser Anlage, wie sie in den genannten Entwürfen vor uns liegt, aufs Rühmlichste zu erwähnen. Die weitgesprengten Rundbögen, an den Pfeilerstellungen des Innern, an der Architektur der Fenster und Portale, sind es besonders, was dem Eindruck des Ganzen eine eigenthümliche Würde und Freiheit giebt. Die emporstrebenden Contreforts und Eckthürme lassen im Aeussern zwar das vertikale Verhältniss einigermaassen vorherrschen, doch verbinden sich

damit die horizontalen Gesimse (diese vornehmlich durch die flache Decke im Innern motivirt) auf eine sehr harmonische Weise. Hiedurch entsteht ein ruhiger, klarer Einschluss der Bogenformen, überhaupt der Eindruck einer gemessenen Solidität, welcher dem kühnen Schwunge der Bögen auf eine wohlthuende Weise das Gleichgewicht hält. In entsprechender Weise sind denn auch die anderweitigen Einzelheiten, besonders die Contreforts und die Eckthürme (welche letzteren sich oberwärts leicht verjüngen) behandelt und gegliedert. Nur Eins schien dem Referenten in einem gewissen Widerspruch mit dem schönen Organismus des Ganzen zu stehen, — das Stabwerk der Fenster; dasselbe schliesst sich theils den grossen Bogenwölbungen nicht recht harmonisch an, theils stimmen die darin reichlich angebrachten gothisirenden Rosetten wohl nicht ganz mit den im Uebrigen vorherrschenden Hauptformen. Doch ist dieser Umstand nicht von der Art, dass er den grossartigen und erhebenden Eindruck des Ganzen wesentlich beeinträchtigt.

Der Platz, auf dem die Börse errichtet werden sollte, war gegeben; der Verfasser hat seinen Entwurf als auf der Nordseite desselben anzulegen, — die hintere Front unmittelbar am Ufer des den Platz begrenzenden Flusses, — angenommen. Indem hiedurch auf der Südseite eine grössere Entfernung von den gegenüberstehenden Häusern gewonnen wird, entsteht der doppelte Vortheil, dass zu jeder Jahreszeit die Sonnenstrahlen sich über das ganze Gebäude, erleuchtend und erwärmend, ausbreiten können, und dem Auge des Vorüberwandelnden günstige Punkte zur Betrachtung des Gebäudes dargeboten werden. Auch gab diese Stellung des Gebäudes Gelegenheit, vor der Vorderfront desselben eine der Wagenfahrt unzugängliche, um vier Stufen über dem Strassenpflaster erhöhte Terrasse anzulegen, welche den Börsenverkehr, wie Aehnliches auch an andern Orten stattfindet, noch ins Freie auszudehnen gestattet. Beide Vortheile waren so überwiegend, dass gegen sie die Gewinnung eines andern: — an dieser Stelle eine mangelnde Fahrverbindung zwischen getrennten Stadttheilen herzustellen, zurückstehen musste. (Der Verfasser setzt zugleich auseinander, dass eine solche an einer andern Stelle der Stadt günstiger einzurichten sein würde.) Zur Verbindung der Hinterfront der Börse mit dem jenseitigen Ufer des Flusses hat der Verfasser eine Fussbrücke angeordnet, welche unmittelbar in die Börsenräume einzuführen und zugleich eine weitere Communication zu bewerkstelligen bestimmt ist. Sehr beachtenswerth fügt der Verfasser, im erläuternden Texte, hinzu: „Die meisten Börsen der Welt dienen ausser der Börsenzeit als Durchgänge, weshalb sollte die unsrige eine Ausnahme davon machen? Solche Hallen sind vielmehr dem Publikum, wenn immer möglich, zu öffnen; denn es hat etwas Verletzendes, wenn man aus Räumen, welche nur während einer einzigen Tagesstunde benutzt werden und dazu noch öffentliches Eigenthum sind, während der übrigen Stunden sich zurückgewiesen sieht, und das Gebäude selbst möchte leicht den Eindruck einer leblosen Masse geben. Dagegen bietet die Oeffnung der Hallen den angenehmsten Winterspaziergang, und bei freiem Durchgang würde eine edle Architektur auch Demjenigen, den ein Geschäftsweg in diese Gegend führt, eine wohlthätig ansprechende Abwechslung gewähren. Hat man doch anderwärts solche Rücksichten selbst mit der Würde der kirchlichen Architektur nicht unvereinbar gefunden.“ —

Die Aufgabe, welche der Verfasser bearbeitet hat, gehört zu den seltenen Gelegenheiten, in welchen die Kunst der Architektur sich in ihrer grossartigen Bedeutung vollständig entfalten kann; für eine Handelsstadt ist das Börsengebäude das Palladium, das auch in seiner äussern Erscheinung die Macht der das öffentliche Leben bewegenden Interessen verkörpert darstellen muss. Dem Verfasser ist die Bearbeitung seiner Aufgabe in schönstem Maasse gelungen; seine Entwürfe gehören zu den gediegensten Leistungen der modernen Architektur; ihre Ausführung würde der Vaterstadt des Architekten die edelste Zierde, das würdigste Andenken der Gegenwart für die folgenden Geschlechter gegeben haben. Es fehlt der Kunst unseres Tages nicht an den vorzüglichsten Talenten; aber im Publikum — so reich es auch an Privat-Liebhabereien ist — findet sich nur in sehr seltenem Falle der Sinn für die öffentliche Bedeutung der Kunst, ohne welche diese Talente, und mit ihnen die ganze würdigere Gestaltung des öffentlichen Lebens, nicht zu ihrer schönsten Entwicklung geführt werden können.

---

### Einige Worte über das Denkmal des Cheruskers Hermann.

(Kunstblatt. 1838, No. 57.)

Die deutschen Zeitungen haben seit einiger Zeit von dem kolossalen Denkmale berichtet, welches dem Vernichter der römischen Legionen in der Gegend seines grossen Sieges, auf dem höchsten Gipfel des Teutoburger Waldes, errichtet werden soll. Die Idee findet, wie es scheint, einen guten Anklang im deutschen Volke, und es dürfte die Hoffnung, ein Monument von so grossartiger nationaler Bedeutung ausgeführt zu sehen, nicht, wie so manch ein Unternehmen ähnlicher Art, unerfüllt bleiben. Aufforderungen, sowie Lithographien und Umriss nach dem von dem Bildhauer Ernst von Bandel gefertigten Modell zu diesem Denkmale, sind mannigfach verbreitet worden; Vereine zur Sammlung von Geldbeiträgen haben sich gebildet und scheinen ihre Wirksamkeit nicht ohne Erfolg anzutreten. Möge es auch dem Kunstfreunde vergönnt sein, ein Wort über dies Unternehmen öffentlich auszusprechen.

Wir können der Idee des Unternehmens überhaupt, auch der Art und Weise, wie das Monument, den Hauptintentionen nach, von dem Künstler gedacht ist, unsre lebhafteste Anerkennung nicht versagen. Dass Deutschland denjenigen Moment, da sein Volk zuerst in das Leben der Weltgeschichte eintrat, dass es den Helden, der in diesem Momente sein Führer war, durch ein würdevolles Denkmal feiere, bedarf keiner Rechtfertigung, so lange überhaupt die hohe Bedeutung historischer Denkmäler durch die materiellen Interessen des Lebens noch nicht ganz verdunkelt ist. Dass man dies Denkmal auf hohem Bergesgipfel, kolossal auf mächtigem Unterbau emporragend, errichte, dass es, in der Gegend jener verhängnissvollen Ereignisse, weit durch die deutschen Gauen sichtbar sei, im weiten Umkreise an den ersten Glanzpunkt unsrer Vorzeit erinnere,

scheint ebenso wohl bedacht. Nicht minder die eigentliche Composition des Monumentes. Wir sehen die Gestalt des Helden vor uns, wie er sich auf den hohen germanischen Schlachtschild stützt, mit dem linken Fuss den römischen Adler und die Fasces, das Zeichen der Sklaverei, zu Boden tritt und mit der Rechten das Schwert in die Lüfte erhebt, Sieg und Freiheit den deutschen Gauen zu verkünden.

Doch können wir nicht umhin, gegen die besondre Behandlung dieser Gestalt, — wie uns dieselbe in der ausgeführten Lithographie, die uns vorliegt, entgegentritt, — ein Paar Bemerkungen auszusprechen. Für's Erste eine Notiz in Bezug auf das Kostüm. Der Künstler scheint uns das letztere sehr wohl getroffen zu haben, mit Ausnahme des Mantels, den er in weiten und langen Dimensionen angenommen und der Gestalt in kunstreichen Falten umgehängt hat. Dies streitet eines Theils gegen die historische Ueberlieferung, indem Tacitus (Germ. c. 17) ausdrücklich berichtet, dass allen Germanen das Sagum (ein kurzer Mantel) zur Bedeckung gedient habe. Bei einem langen, faltenreichen Mantel haben wir, abgesehen davon, dass er für den Gebrauch im Kriege ganz unpassend wäre, einen ungleich mehr entwickelten Culturzustand vorauszusetzen, indem das Tragen eines solchen ungleich mehr Ruhe des äusseren, somit auch mehr Ruhe des inneren Lebens bedingt, als wir bei den Germanen jener Zeit irgend annehmen dürfen. Ich erinnere an das Studium, dessen die Römer zum bequemen Tragen der Toga bedurften. Andern Theils aber dürfte dieser Mantel auch für die ästhetische Wirkung nicht sonderlich vortheilhaft sein. Denn da das Standbild vornehmlich auf fernere Gesichtspunkte berechnet sein soll, so scheint es nothwendig, dass sich vor Allem der Hauptumriss deutlich, ich möchte sagen: silhouettenartig, hervorhebe, was bei dieser Figur, bei welcher mehr nur die ästhetische Wirkung in der Nähe berechnet sein mag, nicht füglich stattfinden kann. Vielleicht hat der Künstler dem Ganzen hiedurch mehr Masse geben wollen; doch möchte auch eine solche Absicht nicht genügend gerechtfertigt sein, da Massenwirkung der Art immer ein gegenseitiges Verhältniss (etwa zu einem Bauwerke) voraussetzt; ein solches hier aber nicht vorhanden ist. Endlich dürfte auch der Umstand in Erwägung zu ziehen sein, dass die Statue den heftigsten Stürmen ausgesetzt sein wird; dass sie — 40 Fuss hoch und aus Kupfer getrieben — die grösste Sicherstellung nothwendig macht, dass letztere aber durch den weiten Mantel, der dem Winde eine volle Fläche darbietet und dem sich überdies der grosse Schild zugesellt, sehr gefährdet sein dürfte.

Ein zweites Bedenken trifft die Formation der Gestalt selbst. Der Künstler hat ohne Zweifel dem Helden des alten Germaniens das Gepräge der grössten Körperkraft geben wollen, aber er ist dabei — soviel wenigstens die zwar sorgfältig ausgeführte grosse Lithographie erkennen lässt, — über die Grenze hinausgegangen. Statt kräftig entwickelter, zu ausdauernder Anstrengung geeigneter Körperformen, führt er uns breite, fast gedunsene, vor. Auch die Stellung der Figur selbst, obgleich in den Hauptmotiven sehr wohl gedacht, erscheint ziemlich schwer und ohne eine frische, lebenvolle Elasticität. Man mag hiegegen vielleicht behaupten, dass die grosse Höhe des Standpunktes stärkere Formen nöthig mache, damit dieselben, den optischen Gesetzen gemäss, nicht umgekehrt als mager erscheinen. Wir wollen dies gelten lassen; aber eine derartige, vielleicht nothwendige Abweichung von der Naturform wird nur mit der allergröss-

ten Vorsicht gestattet sein (wir erinnern an das Minimum der Schwellung, welches bei der griechischen Säule angewendet wurde); keinesfalls kann hiedurch eine der ganzen Bedeutung der Gestalt widersprechende Schwere in Form und Bewegung gerechtfertigt sein.

Endlich haben wir auch gegen den projectirten Unterbau, wie sich dieser auf einem uns vorliegenden Umrissblatte zeigt, Einiges einzuwenden. Dieser wird nemlich durch einen festen, cylinderförmigen Kern gebildet, über dem das Standbild ruht, und der durch eine kolossale Säulenumgebung umgeben ist. Die Architektur der letzteren kann man als ein rohes Spätgothisch bezeichnen. Wozu aber diese Bauform, die unsre Gedanken gleich an eine anderweitig bestimmte Periode, und zwar an die des spätesten Mittelalters fesselt? Wozu aufs Neue diese architektonische Spielerei, die in den Formen einer ausartenden Kunst die Ursprünge des heimatlichen Formensinnes zu entdecken wähnte? Warum nicht eine gediegen durchgebildete, eine wirkliche Architektur, wie sie der constructive Zweck bedingt? Denn in der That, die rohen, unbehauenen Säulen, über denen sich hier die schweren Spitzbögen erheben sollten, sind so wenig auf irgend eine Weise historisch bezeichnend, wie sie — was noch viel wichtiger ist — irgend eine künstlerische Geltung haben können. Das Monument aber soll nicht bloss an die Zeit des Gefeierten erinnern, es soll auch zur Ehre derjenigen Zeit, welche dies Denkmal gründete, dastehen.

Ob schliesslich der Unterbau nicht, im Verhältniss zu der Gestalt (besonders für nahe Gesichtspunkte), zu weit vortrete, ob es nicht vielleicht besser sei, die Statue noch durch einen höheren Untersatz über die Architektur des Unterbaues zu erheben, mag hier, da uns die Lokalität unbekannt ist, dahingestellt bleiben.

Möge man diese Worte nur als das aufnehmen, was sie sind: als aus dem lebendigsten Interesse für eine Sache hervorgegangen, welche die Theilnahme eines jeden Deutschen erwecken muss. Es scheint billig, dass über ein Unternehmen, welches nicht einen einzelnen Punkt des Vaterlandes allein angeht, sondern für welches die Mitwirkung aller Kräfte desselben in Anspruch genommen wird, vor der Ausführung auch eine freie Berathung, eine freie Abgabe der Stimmen und eine Berücksichtigung derselben stattfinde. Möge man diese Worte als eine einzelne Stimme solcher Art betrachten und sie, in Bezug auf ihre Gültigkeit oder Ungültigkeit prüfen.

---

Album deutscher Künstler in Original-Radirungen. Lief. I.  
u. II. Düsseldorf, Verlag von Julius Buddeus. 1839. Fol.

---

Wir dürfen es als eine der wahrhaft erfreulichen Aeusserungen in dem Kunststreben unsrer Tage betrachten, dass die Kunst des Radirens, die seit geraumer Zeit, im Verhältniss zu den übrigen künstlerischen Vielfältigungs-Mitteln, in den Hintergrund getreten war, sich wiederum einer mehr und mehr verbreiteten Theilnahme, einer mannigfachen An-

wendung auf die verschiedenen Weisen bildlicher Darstellung zu erfreuen beginnt. Denn indem in ihr die Originalität des Künstlers, seine frische, schaffende Kraft in voller Unmittelbarkeit hervortritt, so wird sie ohne Zweifel ein wohlthätiges Gegengewicht gegen den eleganten, aber häufig nur zu wenig gehaltlosen Tand wohlfeiler Stahlstiche und Lithographien herstellen, mit dem in neuerer Zeit das genussstüchtige Auge der Halb- oder gar nicht Gebildeten genährt worden ist. Auch ist keine andre Kunst geeignet, die Eigenthümlichkeiten des Zeichners in gleich charakteristischer Weise wiederzugeben, als eben die Radirung; selbst nicht die Lithographie, obgleich bei deren Anwendung der Zeichner, der eigenhändig die lithographische Kreide führt, noch weniger beschränkt scheinen dürfte. Immer wird die Radirung das voraus haben, dass in ihr ein jeder einzelne Strich sich als das unmittelbare Ergebniss des Gefühles kund geben muss, dass man in ihr das künstlerische Schaffen wie im Ganzen so in den einzelnen Theilen bis in deren feinste Nüancen hinab, und zwar überall mit vollkommener Bestimmtheit, nachempfinden kann.

Wenn ich nicht irre, so haben die von Reinick herausgegebenen „Lieder eines Malers mit Randzeichnungen seiner Freunde“ ein vorzügliches Verdienst an der neueren Verbreitung dieser schönen Kunst. Wohl die Meisten, die uns bis dahin radirte Blätter geliefert, waren entweder ausschliesslich Kupferstecher oder doch durch längere Uebung mit den Bedingnissen des Kupferstiches vertraut; die Uebrigen, besonders die Maler, möchten glauben, dass das Radiren allerlei unbequeme Vorstudien erfordere und dass dadurch ihrem sonstigen künstlerischen Treiben Abbruch geschehe. Durch Reinick's Liederbuch sah man plötzlich, dass es einer ganzen Reihe von Malern gelungen war, die Radirnadel auf erfreuliche Weise zu führen, und dass, wenn auch nicht Alles, weder an eigentlich künstlerischer Bedeutung noch an technischer Ausführung, gleichen Werth hatte, so doch bei Weitem das Meiste als wohl gelungen bezeichnet werden musste. So ist in der kurzen Frist, seit jenes Werk erschienen, manch ein treffliches Blatt gearbeitet, manch ein grösseres Werk begonnen, wodurch uns die entschiedensten künstlerischen Individualitäten in charakteristischer Weise gegenüber treten und den Kunstfreunden mannigfach willkommener und belehrender Genuss dargeboten wird. Gewiss wird man immer mehr sich dahin verständigen, dass, wenn auch das Radiren und Aetzen seine besond're Uebung erfordert, diese doch eben nicht allzu mühsam ist und durch die Freude, die der Künstler seinen Freunden und unbedenklich auch sich selbst bereitet, genügend aufgehoben wird.

Unter den neueren Werken solcher Art dürfte das in der Ueberschrift genannte als eins der interessantesten zu bezeichnen sein. Es hat den Zweck, so viel als möglich von allen namhaften Künstlern, deren sich Deutschland heutiges Tages erfreut, eigenthümliche und eigenhändig gearbeitete Blätter zu liefern, so dass dadurch, wenn das Ganze zu einiger Vollständigkeit gelangt sein wird, dem Beschauer die anziehendste Uebersicht eröffnet sein muss. Der Umschlag der vorliegenden Lieferungen macht eine bedeutende Reihe von Künstlern namhaft, von denen zunächst Beiträge zu erwarten sind; zwei Lieferungen, jede zu 3 Blättern, sind bis jetzt erschienen, die schon gegenwärtig zu interessanter Vergleichung Anlass geben.

Die Blätter der ersten Lieferung sind von Künstlern der Düsseldorfer Schule gearbeitet. Wir sehen darin zuerst ein lebenvolles Waldbild von Joh. Wilh. Schirmer, knorrige mächtige Eichen darstellend, die ihre Wurzeln in einen heimlich umschlossenen Schilfsee hinabstrecken, ein Blatt, das eine freie und kühne Führung der Nadel zeigt und besonders im Vorgrunde von grosser Wirkung ist. Darauf folgt eine Arabeske von A. Schrödter: Don Quixote, der auf seiner Rozinante, die Schafheerde verfolgend, durch kunstreich verschlungene Rankengewinde hinausst, — einen neuen Beleg für die geniale Grösse des Schrödter'schen Humores und für seine Meisterschaft im Fache der Radirung bietend. Das dritte Blatt, „Friedrich mit der gebissenen Wange auf der Flucht von der Wartburg“, ist von L. Haach gearbeitet; eine historische Composition, die eine glückliche Folge der durch Lessing eröffneten Richtung ankündigt, mit sparsamen Mitteln für eine malerische Wirkung wohl angelegt, doch, wie es scheint, im Aetzen nicht genügend abgetont. — Die zweite Lieferung führt uns Künstler der Münchner Schule vor. Zuerst ein sehr geistreiches und zart radirtes Blatt von E. Neureuther, „Kupferplatte und Scheidewasser“, dessen Bedeutung durch das untergeschriebene Distichon erläutert wird:

Schützen wohl magst du den Mund vor dem Geist aus ätzendem Wasser:  
Gegen den Kobold in ihm schützet kein Mittel dein Bild.

Es enthält eine Genrescene, welche die Sorgen im Momente des Aetzens lebendig darstellt; aus der Arabeskeneinfassung entwickeln sich phantastische Dämonen, die den glücklichen Erfolg der Arbeit bedrohen. Das zweite Blatt, „der Klosterbrunnen“, von W. Gail, stellt eine Scene des spanischen Lebens vor; auch dies ist mit grosser Meisterschaft behandelt und bringt eine ansprechende malerische Wirkung hervor. Den Beschluss macht ein Viehstück von L. Habenschaden, trefflich und mit feinem Gefühle gezeichnet, nur vielleicht etwas zu rauh geätzt, wenigstens was den landschaftlichen Hintergrund anbetrifft.

Wir wünschen dem schönen Unternehmen den glücklichsten Fortgang und sind überzeugt, dass dem Verleger (der sich zugleich als Herausgeber nennt) der entschiedene Beifall der Kunstfreunde nicht fehlen wird.

## Architektur.

(Kunstblatt 1841, No. 15.)

Uns liegen so eben verschiedene auf Stein gezeichnete Bauzeichnungen von Kirchen vor — in Grund- und Aufrissen, in Durchschnitten und mannigfachen Details, — welche Hr. v. Lassaulx entworfen und in der Umgegend von Koblenz zur Ausführung gebracht hat. Es ist eine sehr erfreuliche Erscheinung, in diesen sämtlichen Entwürfen (es sind deren acht) ein und dasselbe architektonische Princip durchgeführt zu sehen, wenn dasselbe auch auf mannigfaltige Weise, je nach den vorhandenen Mitteln und Bedürfnissen, modificirt erscheint. Es spricht sich darin eben

eine sichere und bewusste Sinnesrichtung aus, durch welche allein die Architektur des heutigen Tages zu einer eigenthümlichen und selbständigen Gestaltung zu gelangen vermag. Um so mehr hat dies Bestreben auf unsere Anerkennung Anspruch, als die eingeschlagene Richtung auf einem durchaus würdigen, dem Zweck der Gebäude angemessenen Formensinne beruht, der nicht nach willkürlicher Laune aus dem grossen Vorrath, welchen die Geschichte der Architektur uns darbietet, Einzelnes auswählt, sondern sich nur von dem Gefühle, welches die Bedeutung der Aufgabe erkannt hat, leiten lässt. Allerdings zwar ist auch hier die geschichtliche Grundlage unverkennbar; es sind die Hauptformen, die Grundmotive des romanischen Baustyles, von denen Hr. v. Lassaulx durchweg ausgegangen ist; aber gerade diese dürften den kirchlichen Interessen der Gegenwart sowohl, als dem Bildungsgange, den die heutige Kunst durchgemacht hat, am Vorzüglichsten entsprechen. Sodann sind diese Motive mit Freiheit und Einsicht benutzt und ausgestattet, so dass sie gleichwohl zu einem wesentlich Neuen umgebildet erscheinen; bei dem Ernst, bei der Würde, die wir in kirchlichen Anlagen suchen, finden wir hier zugleich diejenige Bestimmtheit und Klarheit, ohne welche unser heutiger Formensinn sich nicht befriedigt fühlt. Vorzüglich bedeutend sind die beiden grösseren, dreischiffigen Kirchenbauten, deren Gewölbe durch schlanke achteckige oder runde Pfeiler gestützt werden, und die sonst an Fenstern, Portalen und Gesimsen mancherlei feineren Schmuck enthalten; die eine von ihnen ist zu Vallendar, die andere zu GÜls an der Mosel gebaut, die letztere bereits vollendet, die erstere ihrer Vollendung nah. Aber auch die kleineren Kirchen — zu Weissenthurn, Capellen, Cobern, Boos, Valwig, Waldesch — bieten mannigfaches Interesse und bezeugen es namentlich, wie auch im kleinen Maasse und bei geringen Mitteln, durch richtigen Sinn, das Angemessene und Bedeutende zu erreichen ist.

An diese Entwürfe reiht sich eine kleine Schrift von Herrn v. Lassaulx: „Beschreibung einer neuen Art Mosaik aus Backsteinen (abgedruckt aus den Verhandlungen des Gewerbevereins zu Koblenz vom Jahr 1838), Koblenz, 1839.“ Der Verfasser hat ein sinnreiches Verfahren erfunden, die Fussböden kirchlicher und anderer Räume von Bedeutung durch einfache musivische Arbeit zu überkleiden, die sich ebenso durch ihren anmuthigen Eindruck auf das Auge auszeichnet, wie sie sich durch Wohlfeilheit und vorzügliche Dauer empfiehlt. Angestellte Versuche haben die leichte Ausführbarkeit dieses Schmuckes, der sich auch zur Verzierung von Façaden eignen dürfte, bereits zur Genüge dargethan. Die kleine Schrift, der ein näher erläuterndes lithographisches Blatt beigelegt ist, wird von den ausübenden Architekten ohne Zweifel mit beifälliger Theilnahme aufgenommen werden.