



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. 1843 - 1845.

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

## BERICHTE, KRITIKEN, ERÖRTERUNGEN.

1843 — 1845.

### Neues aus Berlin.

(Kunstblatt 1843, No. 36.)

... Ein bedeutendes Werk, welches der Katalog der vorjährigen grossen Ausstellung bereits angemeldet hatte, welches aber nicht zur Vollendung gekommen war, sahen wir in diesen Tagen im Atelier des Prof. Wach aufgestellt. Es ist ein Gemälde mit lebensgrossen Figuren, 8 Fuss hoch und 12 Fuss breit, von Wach im Auftrag des pommer'schen Kunstvereins zur Aufstellung in einem öffentlichen Lokale in Stettin gearbeitet. Der Gegenstand bezieht sich auf die Einführung des Christenthums in Pommern und behandelt einen lieblich rührenden Moment dieses historischen Ereignisses. Manche Bekehrungsversuche waren bereits an dem zelotischen Eifer und an der geringen äusseren Würde, womit die christlichen Missionäre unter dem reichen Wendenvolke in Pommern auftraten, verunglückt, als Bischof Otto von Bamberg im Anfange des zwölften Jahrhunderts das Bekehrungswerk in so feierlicher wie mild besonnener Weise unternahm. In Stettin zog er die Kinder an sich, gab ihnen mancherlei anmuthige Geschenke und machte dadurch sie und dann auch die Eltern geneigt, seine Worte der christlichen Lehre anzuhören. Dort war vor allen das Geschlecht des Domizlaw bedeutend und einflussreich; Otto taufte zwei Söhne des Domizlaw, Tepitz und Dorante, worauf dann ihre Mutter, eine aus Sachsen gebürtige und schon im Christenthum erzogene Frau, sich öffentlich zu der Lehre des Bischofs bekannte und bald das ganze Geschlecht nachfolgte. Der Moment des Bildes ist die Scene, die die Chronik ausdrücklich so berichtet, dass nämlich die beiden Knaben, in den neuen Gewanden und mit den Crucifixen, die ihnen der Bischof geschenkt, der Mutter entgegentreten; die Letztere, erschüttert von dem Anblick, der das Ziel einer langgenährten Sehnsucht erfüllt, ist im Begriff, in Ohnmacht zu sinken. Das Bild ist sehr glücklich geordnet. Den Mittelpunkt machen die beiden Knaben aus. Zur Linken, vor der Thür eines

wendischen Gebäudes, sitzt der Bischof in feierlichem Ornat; zwei andre spielende Kinder neben ihm, und hinter ihm, stehend, zwei Diakonen. Auf der Rechten ist so eben die Mutter herangetreten, die, indem ihre Kniee brechen, von einer Tochter und einer Magd gestützt wird; zur äussersten Linken reiht sich dieser Gruppe ein wendischer Diener an. Den Hintergrund des Gemäldes bildet der eichenbewachsene Schlossberg von Stettin und die Aussicht in das Thal des Oderstroms. So ist die Anordnung des Bildes höchst klar, und der Inhalt entwickelt sich auf eine vollkommen verständliche Weise. Denn wenn auch, aus dem blossen Anschauen, nicht Alles begriffen werden kann, was in dem Gemüthe der Mutter vorgeht, wenn man namentlich auch nicht wissen kann, dass sie schon eine heimliche Christin ist, so sehen wir doch, dass das, was ihr die Kräfte raubt, in einer tiefen, eher freude- als schmerzvollen Bewegung des Innern beruht, und dass diese durch jene Insignien des Christenthums geweckt ist. Mehr als das darf aber überall, wie es scheint, von der historischen Malerei nicht gefordert werden. Bei der einfachen Anordnung des Bildes führt dasselbe die lebendigste Mannigfaltigkeit der Charaktere entgegen, die sich, von der Linken zur Rechten, in beredter Stufenfolge entwickelt und uns einen weiten Blick über die Stadien des damaligen Lebens verstaten. Zuerst die beiden Diakonen, welche das Priestertum des Mittelalters, zwar würdig und bedeutend, doch in verschiedenartig einseitiger Weise repräsentiren; dann die Gestalt des Erzbischofs in erhabener Hoheit und Begeisterung und in schönem Gegensatz gegen die Unschuld jener kleineren Kinder, die ihn umspielen; denn die beiden Knaben, beide in der offenen, freudig erregten Bewegung des Momentes, doch auch sie wieder charakteristisch von einander verschieden. Hierauf die grossartig schöne Gestalt der Mutter, deren geheimer Zug zu den Symbolen des Christenthums ebenso wie ihre Liebe zu den Kindern trotz der momentanen Erschütterung sichtbar wird; und im Gegensatz gegen sie die Tochter, die mit kindlicher Theilnahme nur an dem Gesichte der von ihr umfassten Mutter hängt, und die Magd, deren Interesse zwischen der Sorge um die Herrin und der Verwunderung über das Gebahren der Kinder getheilt wird. Endlich, als äusserster Contrast, der wendische Diener, der sich in halb düstern, noch heidnischem Trotze abwendet. Das Aeussere, was dem Kostüm und der Bezeichnung des Lokals angehört, dient wesentlich zur Erhöhung der Charakteristik der Darstellung. Das Ganze ist mit jener Grazie behandelt, die Wach eigenthümlich ist und die sich besonders in der edeln Linienführung kund giebt. Der Totaleindruck ist harmonisch; ohne Zweifel haben wir das Bild zu den vorzüglichsten Werken zu rechnen, die Wach geliefert hat. Die Erscheinung desselben ist ein sehr erfreuliches Zeugniß der höheren Anerkennung, welche der historischen Malerei gegenwärtig zu Theil wird, und zugleich eine gültige Bezeichnung der Richtung, in welcher dies Fach der Kunst zu behandeln ist. Möge dem Bilde in Stettin eine angemessene Stätte zu Theil werden, und möge es zu vielfach vermehrter Nachfolge Anlass geben.

Im Atelier des Bildhauer Kiss sahen wir das kolossale und zum Bronzeguss bestimmte Thonmodell der Reiterstatue Friedrichs des Grossen, die er für das Denkmal, welches von der Provinz Schlesien in Breslau errichtet werden soll, gefertigt hat. Das mächtige Werk, drei Fuss grösser als die bekannte Amazonengruppe von Kiss, zeigt eine Auffassung, die zunächst den eigentlichen Zweck des Monumentes, d. h. nicht die

allgemeinste Bedeutung des unsterblichen Mannes, sondern die, welche er insbesondere für die Provinz Schlesien hat, ins Auge fasst. Es ist der kräftige Sieger und zugleich der erhabene Wohlthäter des Landes. Auf lebhaft vorschreitendem Rosse, das er sicher lenkt, sitzt der König in freier, zuversichtlicher Haltung, noch nicht der von Jahren und tausendfachem Mühsal gebeugte Greis, sondern der schöne, stattliche Mann, wie er etwa noch beim Anfange des siebenjährigen Krieges erschien; er trägt die brillante Gardeuniform und darüber den in leichten Falten niederhangenden Kriegsmantel; sein Haupt ist umschauend emporgehoben, sein rechter Arm herrschend zugleich und segnend über das Volk hin ausgestreckt. Die Sicherheit, die sich in dem Werke ausspricht, wirkt sehr erfreuend auf den Beschauer; das Ganze ist meisterlich belebt; dass dies letztere namentlich auch von dem Pferde gilt, braucht von dem Bildner der Amazonengruppe nicht noch besonders angemerkt zu werden. Auch diese Arbeit gehört zu den bedeutendsten Zeugnissen der historisch monumentalen Kunst, deren wir uns heutiges Tages mehr und mehr erfreuen.

(Kunstblatt 1843, No. 45.)

Eine neue Erscheinung von hoher Bedeutung, die in diesen Tagen die lebhafteste Aufmerksamkeit Berlins in Anspruch nimmt, ist das so eben vollendete Thonmodell der kolossalen Reiterstatue Friedrichs des Grossen, welche Rauch für Berlin arbeitet. Es ist das Werk, für welches seit dem Tode des grossen Mannes, also seit einer Reihe von 57 Jahren und durch verschiedene Generationen von Künstlern, so viele Entwürfe und Skizzen gefertigt, so viele Ideen in Vorschlag gebracht und erörtert sind, dass die Geschichte dieser Bestrebungen in der That als eine Geschichte der Entwicklung der neueren monumentalen Kunst betrachtet werden darf. Wohl erweckt es für den, der diese Bestrebungen mit einigem Interesse verfolgt hat, ein eignes Gefühl, wenn man jetzt ihren Schlusspunkt, und zwar dem wichtigsten Theile nach bereits vollendet, vor sich sieht; mit Freude aber wird man es bekennen müssen, dass hier eine Lösung der Aufgabe vor uns steht, welche entschieden als die angemessenste und würdigste gelten muss. Nach vielen und mannigfachen Versuchen, die nicht selten auf künstliche, auch phantastische Weise einen grossartig imponirenden Eindruck zu erreichen streben, nach der Anwendung römischer, dacischer und griechischer Kostüme, nach Tempeln und Mausoleen, nach Triumphbögen, trajanischen Säulen und mächtigen Siegeshallen, ist der, zur endlichen Ausführung des Werkes berufene Meister zu der einfachsten Form zurückgekehrt, die mit volksthümlicher Kraft zum Volke sprechen wird, die uns das Bild des grossen Königs in seiner ganzen Eigenthümlichkeit wiedergiebt, und doch auf eine Weise gefasst und durch geringe, kaum symbolisch zu nennende Zuthat in soweit erkräftigt ist, dass sie uns in grossartigster monumentaler Würde gegenüber steht. Denn es kam ja darauf an, dem Manne ein Denkmal zu errichten, der nicht blos im Munde der Geschichte; sondern auch im Munde des Volkes lebt; es musste der

König dargestellt werden, der den preussischen Staat reich und herrlich gemacht hat, der Held und Meister des achtzehnten Jahrhunderts, — der „grosse Friedrich“; zugleich aber auch der, den das Volk mit behaglicher Theilnahme noch heute als seinen „alten Fritz“ benennt. So sehen wir ihn auf seinem ruhig schreitenden Rosse sitzen, in Haltung und Geberde einfach, so, wie ihn in der langen Zeit vom Hubertsburger Frieden bis zu seinem Tode das Volk zu sehen gewohnt war, in seiner schlichten Kleidung, den Hut tief in die Stirn gedrückt, die nachlässig aufgezogenen Stiefeln ohne den Stachel der Sporen, in der Linken die Zügel haltend, die Rechte in die Seite gestützt und daran den Krückstock, den er selbst zu Pferde führte, niederhangend. Es ist der alte König, der das Ziel seines Strebens erreicht hat und der hier, wie es so oft im Leben der Fall war, in väterlicher Ruhe unter den Seinen erscheint. Bei allem individuellen Gepräge aber, bei aller scheinbaren Nachlässigkeit in Tracht und Haltung, hat Rauch zugleich jenen Ausdruck geistiger Würde und Energie wiedergegeben gewusst, über deren Wirkung uns die staunenden Zeitgenossen so manchen bemerkenswerthen Bericht hinterlassen haben. Es ist etwas eigenthümlich Elastisches in dieser gebeugten Gestalt, das uns mit Bestimmtheit fühlen lässt, dass sie fähig genug sei, sich zur mächtigsten Kraftäusserung zu erheben; aufs Entschiedenste spricht sich dies in den Zügen des lebhaft emporgerichteten Gesichtes aus. Als Abweichung von der gewöhnlichen Tracht Friedrichs erscheint nur der Königsmantel, der Brust und Rücken bedeckt und in weiten Falten niederhängt. Er bezeichnet — wenn wir es so ausdrücken wollen — auf symbolische Weise den königlichen Herrscher; er bildet aber zugleich eine der wirklichen und bestehenden Insignien der königlichen Würde (wie wenig es sich auch Friedrich angelegen sein liess, in den vorkommenden Fällen sich solcher Insignien zu bedienen); er ist es somit, was, auf vollkommen natürliche und ungewzwungene Weise, der Gestalt die grössere monumentale Fülle, — ihr auch in den äusseren Linien der Erscheinung die grössere Erhabenheit giebt. Ueber das Detail der Ausführung genüge die Eine Bemerkung, dass auch hier sich mit stylistischer Würde durchweg jene feine Naturbeobachtung vereint, die Rauch's neuere Werke so eigenthümlich auszeichnet.

Der wichtigste Theil des Denkmals ist hiemit, bis auf den Abguss, vollendet. Jetzt steht noch die Arbeit des Sockels bevor, dessen Bildwerk der kolossalen Reiterstatue untergeordnet sein muss, indess ohne Zweifel eine längere Zeit für die Ausführung in Anspruch nehmen wird. Die obere, kleinere Abtheilung des Sockels wird einfachere Reliefs, auf die friedlichen Thaten des Königs bezüglich, enthalten; die untere dagegen eine grosse Schaar lebensgrosser Hautrelieffiguren, die Gestalten der Helden, mit denen er seine zahlreichen Siege erfocht. Hier liegt dem Bildhauer noch ein reiches Feld zur neuen Darlegung seiner Meisterschaft vor; schwerlich aber dürfte, schon nach der kleinen Skizze zu urtheilen, anderweitig ein Postament einer Reiterstatue gefunden werden, welches historisches Leben und monumentale Fülle auf ähnlich wirkungsreiche Weise vereinigte.

Man hat hier viel über das Verhältniss der Rauch'schen Reiterstatue des grossen Königs zu der, welche Kiss für Breslau modellirt hat (und über welche in diesen Blättern kürzlich berichtet ist) gesprochen. Das Verhältniss beider Werke zu einander ist sehr einfach. Kiss hat mit richtigem Takte, dem Zwecke seiner Aufgabe gemäss, den jugendlichen Eroberer

Schlesiens und den Ordner der dortigen Verhältnisse dargestellt; Rauch dagegen den König des gesammten Staates, den Mann, der der Stolz seines ganzen Jahrhunderts war. Jenes ist ein Denkmal für eine einzelne Provinz und hebt die, diese Provinz betreffenden Bezüge hervor; dieses ist ein Denkmal von ungleich umfassenderer Bedeutung, es stellt uns die Totalität des Mannes und das, was wir Alle in ihm verehren, gegenüber. Beiden Bildhauern gebührt die Anerkennung, ihre Aufgabe erfüllt zu haben; aber Rauch's Aufgabe musste sich natürlich als die ungleich höhere und schwieriger zu lösende herausstellen.

### Sendschreiben an Herrn Dr. Ernst Förster in München über die beiden Bilder von Gallait und de Biefve.

(Kunstblatt 1843. No. 58 f.)

Fast wider meinen Willen, jedenfalls im Widerspruch mit meiner Neigung und mit meiner Zuneigung zu Ihnen, lieber Freund, treibt es mich, die Feder zu ergreifen und gegen Sie in die Schranken zu treten. Sie haben in No. 26 und 27 des diesjährigen Kunstblattes ein Urtheil über die Bilder der beiden belgischen Maler Gallait und de Biefve, die Abdankung Karls V. und den Compromiss der niederländischen Edlen, ausgesprochen, das der Freude des grösseren deutschen Publikums an diesen Bildern — denn seit unsrer Berliner Ausstellung im vorigen Herbste sind sie ja noch an manchen andern Orten mit Enthusiasmus aufgenommen — schroff und streng widerspricht. Herr v. Quandt ist Ihnen in No. 39 und 40 in ähnlicher Weise, in einzelnen Ausdrücken noch herber, nachgefolgt. Das Publikum ist aber gewöhnt, dergleichen Artikel mehr als das Glaubensbekenntniss der Zeitschrift, in welcher sie erscheinen, und ihrer Redaktion, denn als die individuelle Ansicht der einzelnen Verfasser zu betrachten. So schiebt man auch mir, da ich mit Ihnen an der Redaktion des Kunstblattes theilhaftig bin, dieselbe Ansicht zu. Ich theile die Ansicht aber keineswegs, und so nöthigt mich mein Verhältniss zum Kunstblatt, auch mit der meinigen offen und unumwunden hervorzutreten. Die Sache scheint mir in der That für das gesammte Zeitinteresse wichtig genug, um sowohl das Kunstblatt vor dem Vorwurfe der Einseitigkeit, als auch mich vor diesem und dem vielleicht noch schlimmeren Vorwurfe der Indolenz sicher zu stellen; für den Takt des Publikums zu kämpfen, oder gar für die Ehre von Kunstwerken, die sich selbst zur Genüge vertreten, würde ich für überflüssig halten. Ohne Sie und die anderweitigen geneigten Mitleser dieses Sendschreibens durch allzu vieles Detail zu ermüden, will ich versuchen, nur auf die wichtigsten Ihrer Anschuldigungen, besonders auf das, was allgemeine Principien berührt, einzugehen. Dabei wird sich auch Gelegenheit finden, diese oder jene Bemerkung des Herrn v. Quandt zu berühren. Die unpassliche Weise, in welcher der letztere

im Eingange seines Artikels, wegen einiger Zeitungsreferate u. dergl. über Berlin spricht, die nicht minder unpassliche Weise, in welcher er einen Künstler wie Eduard Magnus, ebenfalls wegen einer Zeitungsnotiz, die man diesem zuschreibt und die meinethalben einseitig genug abgefasst war, behandelt, glaube ich mit Stillschweigen übergehen zu dürfen.

Sehr gern gebe ich Ihnen zu, dass beide Bilder keinesweges ganz tadellose Meisterwerke sind. Es ist an ihnen dieser und jener nicht ganz unerhebliche Fehler zu bemerken. Was Sie dem Gallait'schen Bilde in Bezug auf die Mängel des perspectivischen Aufbaues, der Gruppeneintheilung u. s. w. vorwerfen, ist unstreitig mehr oder weniger begründet, ebenso aber auch, was Sie von der Schönheit und Sättigung des Kolorits, von der bewunderungswürdigen Harmonie der gesammten malerischen Durchbildung in diesem Gemälde rühmen müssen. Für mein Gefühl war diese Harmonie so bedeutend, dass sie jene Mängel vollständig verdeckte, oder sie doch erst bemerken liess, als der nüchterne Verstand das Kritisirgeschäft übernahm. De Biefve's Bild steht niedriger, sofern ihm diese Harmonie, diese malerische Stylistik fehlt; dafür hat es aber wiederum manche Einzelheiten, die vollendeter sind, als die Einzelheiten des Gallait'schen Bildes, was Sie freilich, wie es scheint, nicht gefunden haben. Ich will indess über dergleichen, worüber man nur vor den Gemälden selbst zu einer Vereinbarung kommen kann, nicht weiter streiten. Ich will nur die Bemerkung hinzufügen, dass unter den hiesigen Künstlern, die die Malerei als eine Kunst der Farbe zu fassen gewohnt sind, keiner sich gefunden, der die Ausführung beider Bilder, und namentlich des Gallait'schen, nicht im höchsten und bewunderndsten Maasse anerkannt hätte.

Es ist vorzugsweise der geistige Inhalt beider Bilder, die Entwicklung und die Bedeutung desselben, worüber ich mit Ihnen zu streiten habe. Gallait werfen Sie vor, dass sein Bild in der Darstellung des gewählten Gegenstandes, de Biefve gar, dass sein Bild schon in der Wahl des darzustellenden Gegenstandes verfehlt sei. Lassen Sie uns dies etwas näher betrachten.

Für's Erste eine allgemeine Bemerkung zur weiteren Verständigung. Beides sind historische Bilder, oder deutlicher, Bilder geschichtlichen Inhalts, und zwar solche, die den Zweck haben, der geschichtlichen Erinnerung eines bestimmten Volkes (der Niederländer) als Denkmale zu dienen und dem Volke an einem Orte von nationaler Bedeutung (dem Palais de la nation zu Brüssel) als Erinnerungs- und Mahnzeichen gegenüberzutreten. Die Geschichte aber ist etwas positiv Gegebenes, und die geschichtskünstlerische Darstellung muss nothwendig einen gewissen Grad von Vertrautheit mit diesem positiv Gegebenen voraussetzen. Das ist überall der Fall, wo es sich um die Darstellung von Begebenheiten handelt. So trefflich auch die dramatische Entwicklung in Raphaels Spasimo, in seinem Tod des Ananias u. s. w. ist, so werden diese Bilder doch dem, welcher die Bücher des neuen Testaments nicht kennt, dem Türken etwa, dem Chinesen u. s. w., ihrer tieferen Bedeutung nach niemals verständlich werden. Der Künstler muss bei seinen Darstellungen diejenigen Voraussetzungen machen, die der Zweck seines Werkes erfordert, zu denen ihn das Wissen und Bewusstsein von Zeit und Nation berechtigen. Gallait und de Biefve durften diese Voraussetzungen in Bezug auf ihr Volk machen; wenn uns zufällig die vorausgesetzten Kenntnisse fehlen sollten, so ist es nicht ihre Schuld.

Gallait hat die Abdankung Kaiser Karls V. gemalt. Sie sagen — und scheinbar mit Recht — man sehe in dem Bilde nichts davon; der Künstler hätte nicht den von ihm dargestellten Moment, sondern einen andern wählen sollen, durch den die That des Abdankens deutlicher werden, durch den somit die Person des Kaisers wirkungsreicher hervortreten würde. Sie verlangen zugleich, dass statt des vor Seelen- und Altersschwäche zerfallenden Kaisers hier der Ausdruck „eines durch das Bewusstsein kaiserlicher Macht starken und durch religiöse Bewegungen grossen Geistes“ erscheinen sollte. Herr v. Quandt stimmt Ihnen darin mit andern, noch mehr poetischen Ausdrücken bei. Beiläufig bemerkt, ist dies letztere Begehren schon ganz unstatthaft. Wenn Sie die Historiker, und namentlich unsre gründlichen neueren Forscher, etwa Ranke, nachschlagen, so werden Sie finden, dass Karl eben gar nicht in wundersam idealer Resignation, sondern ganz anders, den Körper von Krankheit verzehrt und die Seele mit finstrer Hypochondrie belastet, mit Vernichtung seiner schönsten Pläne und ohne Mittel, neue durchzuführen, weil der Staatsbankrott vor der Thür war, vom Thron in das Kloster ging. Hätte Gallait also, wie Herr v. Quandt will, einen „über die irdische Herrlichkeit sich erhebenden Charakter“ malen wollen, so hätte er ihn irgendwo anders suchen müssen; und hätte er seinen Kaiser, nach dem bekannten *Pictoribus atque poetis etc.*, dennoch zu einem solchen Charakter umgeprägt, so hätte er die Bedeutung seines Bildes einfach verfehlt. Denn das Wort „Abdankung“ ist nur ein äusserer Titel für das Bild, und der Kaiser nicht dessen Hauptperson. In welcher Form Karl vom Schauplatze abtrat, mag fast gleichgültig erscheinen, wenn man im Sinne des Niederländers die Folgen erwägt, die sich daran anschlossen. Die Abdankung ist der grosse Wendepunkt in der niederländischen Geschichte, und dies ist es, was uns Gallait in den Hauptpersonen seines Bildes so unnachahmlich meisterhaft andeutet. Die Gestalten seiner beiden Lieblinge, die der an Körper und Geist zerfallene Kaiser den Versammelten zur Schau stellt, lassen uns die ganze nächste Zukunft der niederländischen Geschichte erkennen: Philipp, der bigott und in steifer Förmlichkeit, den Rücken gegen das Volk gewandt, welches ihm huldigen soll, vor dem Vater kniet, und Oranien, der „Schweiger“, in hohem männlichem Adel vor dem Kaiser stehend, und zugleich in jener verschlossenen Besonnenheit und in jener Festigkeit, die ihn zum Helden des Volkes machen musste. Auch des Kaisers Schwester, Maria von Ungarn, die unbeweglich zur Seite der Gruppe sitzt, trägt wesentlich dazu bei, das Charakteristische des Momentes zu erhöhen. Man muss es freilich wissen, dass sie bisher die Statthalterschaft der Niederlande, und zwar mit Milde, geführt hat; tief in sich versunken, einer greisen Nonne nicht unähnlich, scheint sie die Schauer der Zukunft zu empfinden, die bei dem bedeutungsschweren Wechsel der Herrschaft in ihr emporsteigen mussten. Und über die ganze zahlreiche Versammlung, welche den Thron umgiebt, waltet ein ähnlich ernstes, zurückgehaltenes Gefühl, das, bei der Energie, mit der die Gestalten aus der Leinwand hervortreten, sich des Beschauers bemächtigt. Wie Sie aber von den Personen dieser Versammlung, deren Dasein durch die blosse Gegenwart bei dem vorgestellten Momente aufs Vollständigste gerechtfertigt wird, deren Dasein eben diesem Momente erst seine Bedeutung giebt, noch eine besondere Handlung verlangen können, sehe ich nicht wohl ein. Finden Sie dergleichen etwa in den historischen



Ceremonienbildern Ihres Hofgartens? oder hätte der Künstler den grossen Gesamteindruck etwa durch diese oder jene Episode schwächen sollen?

Der Inhalt des Bildes von de Biefve steht mit dem des Bildes von Gallait in nahem Zusammenhange; die Geschichte ist fortgeschritten, und der erste entschiedene Moment des nothwendigen Widerspruches zwischen Philipp und Oranien, zwischen spanischer Tyrannei und niederländischem Freiheitsgefühl, wird uns gegenübergeführt. Es ist die Versammlung der niederländischen Edlen im Kuylenburg'schen Palast zu Brüssel und die Unterschrift des Compromisses, wodurch sie gegen religiösen und politischen Druck offenen Protest einlegten. Aber Sie sagen: wie kann man aus dem Papier, das von Einem unterschrieben wird, von Andern unterschrieben ist und von Vielen erst unterschrieben werden soll, den Inhalt des Geschriebenen oder zu Schreibenden ermessen? und könnte die Versammlung, statt z. B. gegen die Inquisition, nicht etwa gerade für dieselbe sich vereinigt haben? Ich frage Sie mit demselben Recht: kann man aus dem Papier, welches der Priester in Raphaels Messe von Bolsena in den Händen hält, etwa auf das Wunder der blutenden Hostie und auf dessen Bedeutung für die mittelalterlich-katholische Kirche, was doch den Inhalt des Bildes ausmacht, schliessen? Wir haben auch hier die historische Voraussetzung zugegeben. Wir müssen es wissen, dass die Unterschrift des Compromisses einer der wichtigsten Schritte in der Befreiung der Niederlande war; aber wiederum ist sie, wie die Abdankung Karls, nur das äussere, zufällige Vehikel, um die Bedeutung der Zeit — in diesem Bilde die ernste Bereitung zur That — zur Erscheinung zu bringen. Hier hat Herr v. Quandt, sehr abweichend von Ihnen und selbst freilich auch nicht ohne allerhand Clauseln; doch sehr richtig bemerkt: „Es ist in diesem Bilde durchaus die Idee des Volkswillens gegenwärtig.“ Das ist es, worauf es in dem ganzen Bilde ankam, und was de Biefve, obwohl nicht ganz frei von Mängeln der Anordnung, doch in sehr überlegter, klarer Abstufung und in meisterhafter Bewegung dargelegt hat: das zum Bewusstsein seiner Würde, seiner Freiheit erwachende Volk. Herr v. Quandt bemerkt übrigens zugleich als einen Tadel, dass der Maler die historisch merkwürdigsten Personen abgesondert von den Uebrigen in den Vordergrund des Bildes gebracht habe, und dass es ihm somit mehr am geschichtlichen Detail als an der das Ganze durchdringenden Idee gelegen habe. Die Antwort darauf giebt auch wieder die Geschichte. Die merkwürdigsten Personen waren die Vornehmsten, deren Vorangang man wünschte, denen man somit natürlich auch den ersten Platz zur Unterschrift — in der Nähe des Tisches, der eben im Vordergrund des Bildes steht — überliess; sie waren aber zugleich auch die Bedächtigeren, denen die heftigere Bewegung der niedern Edelleute nicht ganz genehm war und die sich somit absichtlich ein wenig abgesondert hielten. Oder soll die Geschichte wieder zu Gunsten eines beliebigen Gesetzes für künstlerische Composition gemodelt und die schärfere historische Charakteristik einem zweideutigen Erfolge geopfert werden?

Ich muss bedauern, dass wir in Deutschland nicht auch das dritte von den Bildern des Brüsseler Palais de la nation, den heldenmüthigen, aufopfernden Kampf für die Freiheit, in der Darstellung der Belagerung Leydens von Wappers, kennen gelernt haben. Die innere Bedeutung dieser Bilder in ihrem gegenseitigen Zusammenhange würde uns dann vermuthlich noch wirkungsreicher entgegen getreten sein.

Ich meine indess mit der Rechtfertigung der Gegenstände, die die Bilder behandeln, und der Art und Weise, wie dieselben aufgefasst sind, doch noch nicht Genügendes gesagt zu haben; die Bilder könnten dabei dennoch ziemlich wirkungslos bleiben. Was ihnen die eigentlich künstlerische Bedeutung giebt, das ist die frische Energie, mit der die also aufgefassten Gegenstände ins Leben treten. Es ist in diesen Gestalten, — im Gegensatz gegen so manch ein conventionelles Scheinleben, das zu bewundern man uns nöthigen will. — eine Kraft der Existenz, eine Fülle des Daseins, der sich nur ein blöder Sinn verschliessen könnte; es ist in ihnen, zum grösseren Theile wenigstens, eine Haltung und Gemessenheit, die uns nothwendig mit Ehrfurcht erfüllen muss; es ist ihnen ein Gepräge nationalen Gemeingefühles aufgedrückt, das unser Publikum fast mit einer Art Verwunderung ansah und aus dessen Einwirkung ich mir vorzugsweise den lebhaften Enthusiasmus, der den Bildern aller Orten zu Theil ward, erkläre; es ist in ihnen — in der Gesammtheit des Gallait'schen Bildes und wenigstens in einzelnen Partieen des von de Biefve — eine Würde und Feier des malerischen Styles, welche den Eindruck auf wohlthätige Weise zu einem gerundeten und abgeschlossenen macht. — Ich denke, wir haben die Gültigkeit dieses malerischen Styles ganz in gleichem Maasse anzuerkennen wie die des linearen; ebenso, wie in der Musik das Gesetz der harmonischen Durchbildung dieselbe Bedeutung hat, wie das der melodischen Durchbildung; wobei es sich aber freilich von selbst versteht, dass die gleichmässige Entwicklung beider Elemente auf eine noch höhere Stufe der Vollendung führen muss.

Ich muss bekennen, ich verstehe Sie nicht, wenn Sie dennoch für die historische Auffassung in diesen Bildern „nicht weniger als Alles“ vermessen. Sie stossen sich an dem Bestreben nach möglichst getreuer Verwirklichung, — als ob das nicht unbedingt das Streben des Künstlers sein müsste, unbeschadet anderweitiger Anforderungen, die allerdings an ein Kunstwerk zu machen sind, und als ob es nicht, bis auf gewisse Theorien der modernen Zeit, das Streben aller Kunst gewesen wäre! Hat denn der Künstler ein andres Mittel zur Darstellung seiner Ideen, als die Natur? und ist es nur denkbar, dass ein freier Geist durch möglichst vollkommene Ausbildung dieses Mittels, das, je mehr ausgebildet, auch um so reichhaltiger wird, nur irgend beschränkt werden könnte? Ich breche ab, um den nutzlosen Streit nicht noch weiter fortzusetzen. So lasse ich auch, was Hr. v. Quandt im Gegensatz gegen den belgischen Realismus über die „von poetischen oder religiösen Ideen belebte Kunst“ und über die „wahrhaft ästhetische und wahre Freiheit des Geistes“ sagt, zu welcher dieselbe emporsteige, unberührt und frage nur, wo wir denn eigentlich die Poesie zu suchen haben? Ich wüsste kaum irgendwo mehr Poesie zu finden, als in dem glorreichen Freiheitsringen der Niederländer. —

Ich darf hoffen, lieber Freund, dass Sie mich für keinen Verächter unsrer deutschen Kunst halten. Wir hatten auf unsrer Berliner Herbstausstellung, neben manchen andern, ein hohes und sehr charakteristisches Meisterwerk deutscher Kunst gleich zur Hand, Lessing's Huss. In diesem Bilde sahen wir eine Tiefe der psychologischen Durchdringung, die immer und immer wieder unsre Theilnahme in Anspruch nehmen musste, eine Feinheit der Individualisirung, die das Beste, was die beiden belgischen Bilder in solcher Art darboten, bei Weitem übertraf. Und dennoch — es fehlte dem ganzen Bilde des Huss jenes Mark des Lebens, wo-

durch die Belgier so mächtig wirkten. Und dann, wenn ich mir etwa Overbeck's Meisterwerke, wenn ich mir die Schöpfungen Ihrer grossen Meister von München in die Erinnerung zurückrufe, welcher gedankenvolle Ernst, welche besonnene Einfachheit, welches majestätische und zugleich anmuthvolle Gleichmaass in Formen und Linien! und in allen diesen Dingen wiederum, eine wieviel höhere Entwicklung als bei jenen Belgiern! Aber — tritt uns auch in den Werken dieser Meister jene volle Unmittelbarkeit der Existenz entgegen? müssten wir nicht vielmehr Gefahr laufen, auf diesem Wege, ohne weitere Entwicklungsmomente, gar in eine conventionelle Manier zu gerathen? und sind im Einzelnen nicht schon die Symptome davon zu erkennen? Wir haben Grosses erreicht, um das alle unsre Nachbarn uns beneiden müssen; aber sollen wir darum stehen bleiben? Stillstand ist Tod, in der organischen Welt, wie in der des Geistes.

Seien wir aufrichtig, lieber Freund! Unsre Kunst hatte bisher ein gewisses exclusives, ich möchte sagen, aristokratisches Element in sich. Sie entwickelte sich — ich meine unsre neuere Kunst — in einem zerfahrenen Zeitalter, in welchem auch die kräftigsten und rüstigsten Talente, deren es gar wohl unter unsern Vorgängern gab, auf der Bahn des Alten keine neuen Erfolge mehr zu erreichen vermochten. Da zogen sich die Geister, welche den Puls der neuen Zeit in sich fühlten und den Drang zu einer neuen Gestaltung des Lebens in ihrer Brust trugen, von dem Gewühl des Marktes zurück und liessen in ernster, gedankenvoller Stille das Werk solcher Erneuerung reifen. Dass sie den rechten Weg eingeschlagen, bezeugte ihnen die bewundernde Anerkennung der Besten ihres Volkes. Aber sind glücklicher Beginn und Vollendung schon eins und dasselbe? Man fühlt es den Werken dieser Männer an, dass sie aus der, allerdings nothwendigen Zurückgezogenheit, aus der Contemplation, aus der geistigen Flucht vor dem Leben entstanden sind; die hohen Resultate, die sie bringen, stehen dem Leben dennoch in einer gewissen Entfernung gegenüber. Daher — verzeihen Sie, wenn ich, um mich deutlich zu machen, die Farben stark auftrage — daher auf der einen Seite diese Stylistik, deren Erstarrung wir befürchten müssen, auf der andern dies Gefühlsleben, das ins Gestaltlose verschwimmen zu wollen scheint. Die Kunst soll aber dem Leben nicht fremd bleiben; im Gegentheil, es ist ihr Beruf, das Leben in seiner vollen frischen Unmittelbarkeit zu durchdringen und sich selbst davon durchdringen zu lassen. Die Schätze, die in geheimer, stiller Grube gegraben sind, müssen wieder auf den Markt, unter das Volk hinausgetragen werden; unsre Kunst muss jenem aristokratischen Element — denn ohne das würde sie freilich gleich von ihrer Höhe hinabsinken — als nothwendiges Gegengewicht ein demokratisches zugesellen.

Und sollen wir uns nun nicht freuen, wenn ein verwandtes Nachbarvolk uns ein Paar künstlerische Meisterwerke zusendet, aus denen dies letztere Element in seiner freudigen Kraft hervorleuchtet? Ja, ein demokratisches, in der ganzen, kecken Bedeutung des Wortes! Wie sich die niederländische Kunst, wohl nach dem Vorgange der französischen, dahin entwickelt hat, will ich hier nicht näher auszuführen versuchen; ich kann es auch nicht, da mir die genaueren Kenntnisse ihres neueren Entwicklungsganges fehlen. Dazu aber bedarf es keiner grossen Divination, um zu erkennen, dass das, was sich in den Meisterwerken der heutigen französischen und belgischen Kunst — ob vielleicht auch in beschränkten

Kreisen — bewegt, doch einem frischen volksthümlichen Leben seinen Ursprung verdankt. Nur wo ein kräftiges Gemeingefühl im Volke waltet, wo dasselbe eine nationale Existenz hat, da gewinnen auch die künstlerischen Darstellungen jene sieghafte Existenz, der wir unsern Sinn nicht verschliessen können. Und weil seit der jüngsten Zeit auch in Deutschland das Gemeingefühl des Volkes, das nationale Bewusstsein in aller Freudigkeit erwacht ist, so mussten jene beiden Bilder, in denen man die verwandte Stimmung erkannte, auch bei uns mit so entschiedenem Beifall aufgenommen werden, vielleicht mit grösserem als in ihrem eignen Vaterlande, eben weil sie uns etwas brachten, das uns mehr oder weniger noch fehlte.

Aber sollen unsre Künstler sich nun Hals über Kopf in die Nachahmung von Gallait und de Biefve stürzen? Lieber Freund, ich würde es für eine Lästerung des deutschen Volkscharakters halten, wenn man glauben wollte, dass dies nur möglich sei. Einzelne, haltlos an sich, darum aber auch nicht geeignet, als Repräsentanten unsres Volkscharakters zu gelten, mögen immerhin in solcher Nachahmung untergehen; unsre Kunst steht zu fest, als dass sie aus der Bahn, die sie verfolgen muss, gerückt werden könnte. Aber weiter muss sie diese Bahn verfolgen, zu neuen Entwicklungsmomenten muss sie voranschreiten: Stillstand, ich wiederhole es, ist Tod. Darum wollen wir die Mahnung zum Fortschritte, die uns die Bilder von Gallait und de Biefve bringen, dankbar und freudig hinnehmen; wir werden auf unsrer Bahn den Punkt finden, wo ihre Richtung mit der unsern sich kreuzen muss. Davon aber bin ich im Innersten meiner Seele überzeugt: halten wir fest an dem, was unsre Kunst bisher erworben hat, und gewinnen wir dazu noch die ganze volksthümliche Kraft, welche unsre Zeit erfordert, so werden wir zu einer Blüthe der Kunst gelangen, die alle Bestrebungen unsrer Zeitgenossen hinter sich lässt.

---

Christus, den Untergang Jerusalems weissagend. Das Originalgemälde, 7 Fuss 3 Zoll hoch, 8 Fuss 8 Zoll breit, befindet sich im Besitz Sr. Majestät des Königs von Preussen. Gemalt von Begas, lith. von W. Schertle. Verlag und Eigenthum der C. G. Lüderitz'schen Kunstverlagshandlung zu Berlin.

(Kunstblatt 1843, No. 61.)

---

Unter den Lithographien, die neuerlich in Berlin erschienen sind, ist die vorstehend genannte als eine Arbeit von vorzüglicher Bedeutung hervorzuheben. Zunächst des Gegenstandes wegen. Das Gemälde, welches sie darstellt, können wir mit Zuversicht zu den vorzüglichst charakteristischen Werken der neueren Zeit rechnen. Es ist, wie die Mehrzahl der Werke der norddeutschen Kunst, ein Situationsbild, d. h. ein solches, in welchem die Gestalten nicht sowohl durch dramatische Handlung als durch gemüthliche Stimmung verknüpft werden; aber es rechtfertigt seine Gattung durch das tief bedeutungsvolle Moment, welches diese Stimmung

hervorgerufen hat, durch die beredte Charakteristik und zugleich durch die feierliche Würde, mit der sie sich äussert. Auf der Höhe des Oelberges sitzt der Erlöser, der, auf die heilige Stadt niederblickend, ihren Untergang verkündet; neben ihm auf jeder Seite zwei von den Jüngern. Die Blicke des einen hängen an seinem Munde; zwei andre schauen, mit düsterm Staunen und mit schmerzvoller Klage, auf die Stadt nieder; der vierte, Johannes, fasst in sich gekehrt all die unendliche Trauer, die sich an die Worte des Meisters knüpft, in seinem Innern zusammen. Die Gruppe ordnet sich in grossartig plastischer Klarheit; doch herrscht in der Behandlung, dem entschiedenen Bedürfnisse des Situations- und Charakterbildes gemäss, das malerische Element, alles Dasjenige, was der Wirkung der Farbe und des Helldunkels angehört, vor. Werke von solcher Beschaffenheit, wo es so wesentlich auf das Detail der Charakteristik und der Behandlungsweise ankommt, sind überall im kleinen Maassstabe schwer wiederzugeben; vielleicht ist dies einer der wesentlichsten Gründe, weshalb die Mehrzahl norddeutscher Kunstleistungen dort, wo man sie weniger nach den Originalen als nach kleinen Nachbildungen beurtheilen konnte, oft ein so schiefes und ungenügendes Urtheil erlitten haben. Die vorliegende Lithographie erfüllt jedoch alle Ansprüche, die man an eine Arbeit solcher Art machen kann. Sowohl das plastische, als vorzugsweise das malerische Element, dessen Nachbildung bei so beschränkten Mitteln der grössten Schwierigkeit unterliegen muss, ist sehr glücklich wiedergegeben; die Form zeigt sich überall klar und bestimmt verstanden; die verschiedenen Töne sind glücklich beobachtet, ebenso die Spiele des Helldunkels; Schatten und Lichter sind breit, kräftig und markig wiedergegeben. Das Ganze erscheint in ansprechendster Harmonie. Vorzüglich aber muss die, hiermit zwar engverbundene geistige Auffassung hervorgehoben werden, die sich namentlich in den Feinheiten des physiognomischen Ausdrucks, des Minen- und Geberdenspieles ausspricht.

Albertus Thorwaldsen. Nach der Natur gezeichnet von F. Krüger.  
Gestochen von Gust. Lüderitz. Berlin, C. G. Lüderitz'sche Kunstverlagshandlung.

(Kunstblatt 1843, No. 65.)

Der Kupferstich in geschabter Manier ist in neuerer Zeit in Berlin mehrfach zur Anwendung gekommen. Wir meinen, dass das missliebige Urtheil über diese Technik, welches seit etlichen Jahrzehnten ziemlich gäng und gäbe ist, oft mit grossem Unrecht ausgesprochen wird. Dasselbe entstand ohne Zweifel in der ersten Zeit des neueren Aufschwunges der Kunst, als man vor allen Dingen auf die strenge und gemessene stylistische Ausbildung der Form, nach dem Vorbilde der alten Meister, ausgehen und demgemäss auch diejenige Weise der Kupferstecherei, welche sich in solcher Richtung bewegt, vorziehen musste. Als eins der Symptome einer sehr wichtigen und folgereichen Krisis in dem Entwicklungsgange der Kunst hat dies Urtheil somit seine anerkennenswerthe historische Bedeu-

tung; seit wir aber auf's Neue vorgeschritten und neben der stylistischen Strenge der Form auch den Werth der malerischen Behandlung wiederum anerkannt haben, scheint auch die Schabmanier wieder in ihre eigenthümlichen Rechte eintreten zu wollen. Wo es auf eigentlich malerische Wirkung ankommt, und vornehmlich, wo die Formen nicht in gar kleinem Maassstabe gezeichnet sind — somit besonders bei Bildnissen — ist diese Manier gewiss mit grossem Vortheil anzuwenden. Dies wird auch zur Genüge, wie durch frühere, so durch die neueren Blätter, die in geschabter Manier gestochen sind, dargelegt. Mit glücklichem Erfolge ist namentlich G. Lüderitz in Berlin in dieser Technik aufgetreten. Sein neuestes Blatt ist das obengenannte. Die Krüger'sche Zeichnung, nach welcher dasselbe gefertigt ist, stellt das Brustbild des grossen Meisters der neueren Sculptur dar; sie ist bei Thorwaldsens letzter Anwesenheit in Berlin gemacht. Es ist nicht mehr die jugendlich männliche Kraft, die wir in diesem Bilde vergegenwärtigt sehen; es ist der Kopf eines milden, freundlichen Greises, mit vollen, weichen, minder energischen Zügen, von weichem weissem Haupthaar überwallt; doppelt interessant aber ist es, auch hier noch das mächtige Gefüge der Formen, die hohe majestätische Stirn, die ungetrübte Klarheit des ächt nordischen Blickes zu erkennen; wir sehen es, dass auch in diesen Zügen jener grossartige Geist, jene schöpferische Lebenskraft noch thätig ist. Die ganze Auffassung ist in der Lebendigkeit gehalten, die überall Krüger's Bildnisse so eigenthümlich auszeichnet. Der Kupferstecher ist der Bewegung und Entwicklung der Formen sehr glücklich gefolgt, und wenn die Technik auch die Weichheit der Darstellung besonders begünstigen musste, so hat er doch zugleich das Breite und Volle, überhaupt das eigenthümlich Charakteristische der malerischen Behandlungsweise eben so glücklich wiederzugeben gewusst. Auch an scharfer Bestimmtheit, wo es nöthig war, fehlt es nicht. Die Haltung des Ganzen ist vortrefflich. Das Blatt wird gewiss den Verehrern Thorwaldsens, die auch von der Erscheinung seiner späteren Jahren eine Anschauung zu haben wünschen, sehr willkommen sein.

### Neues aus Berlin.

(Kunstblatt 1843, No. 71.)

Der 3. August, der Geburtstag unsres verstorbenen Königs und lange Jahre hindurch ein Festtag für unser Volk, hat uns die Vollendung und Enthüllung eines öffentlichen Denkmals gebracht, zu dem die Vorbereitungen schon seit etlichen Jahren im Werke waren. Es ist dies die Friedenssäule im Mittelpunkte des kreisrunden Belle-Alliance-Platzes am Halle'schen Thore, zu der vor drei Jahren der Grundstein gelegt wurde; sie ist ein Denkmal der Friedenszeit, die damals bereits ein Viertel Jahrhundert erreicht hatte, und die auf so lange Frist dem preussischen Staate zuvor noch nie beschieden war. Ueber einem kreisrunden Unterbau, um den sich ein Becken für springendes Wasser herumzieht, erheben

sich fünf Stufen, und über diesen ein Piedestal, auf welchem die Säule ruht. Der Schaft ist ein Monolith von Granit, ein wenig über 22 Fuss hoch. Das Kapital von Marmor ist korinthischer Art, mit Adlern, dem Symbol des preussischen Wappens, auf den Seiten. Es trägt eine kolossale Bronzestatue der Victoria, von Rauch, die, in der Linken den Palmzweig haltend, mit der Rechten den Siegeskranz gegen die Stadt erhebt. Das Ganze hat vom Strassenpflaster eine Höhe von 58 Fuss; doch ist, um dem Denkmal auch für den Standpunkt aus der Ferne eine möglichst imposante Erscheinung zu verschaffen, der ganze Boden des Platzes bis weit in die benachbarten Strassen hinein ansehnlich erhöht worden, was nächst den mannigfachen Kanalbauten, die dabei nöthig wurden, wohl der vorzüglichste Grund war, wesshalb die Vollendung des Werkes sich so lange hingezögert hat. Eine Inschrift findet sich an dem Monumente nicht vor. — Die Schleifarbeit des Granitschaftes ist in der Werkstatt des Bau- raths Cantian erfolgt und giebt, ebenso wie die grosse Granitschale vor dem Museum, ein merkwürdiges Beispiel von der Vollendung in dieser Technik, die sich der alt-ägyptischen in der That zur Seite stellen kann. Ausserdem dient das Denkmal zur wirksamen Dekoration der genannten Gegend der Stadt, die in solchem Belange seither etwas stiefmütterlich bedacht war; auch dürfte ein gefälligerer Neubau des Thores und seiner mesquinen Seitengebäude, die jetzt zu dem Denkmal einen sehr auffälligen Contrast bilden, die nächste Folge dieser ersten Verschönerung sein. — Betrachten wir das Denkmal aber mit künstlerischem Auge, so können wir uns mit seiner Composition nicht sonderlich einverstanden erklären. Abgesehen davon, dass die Säule über dem breiten und kahlen Unterbau nothwendig dünn erscheint, dass die viereckigen Stufen mit der Rundform des Unterbaues nicht übereinstimmen wollen, dass der Säulenschaft uncanellirt ist, mithin nicht lebendig aufwärts strebt, so ist die ganze Erscheinung der Säule unbefriedigend. Es fehlt ihr alle künstlerische Selbständigkeit, Originalität und Energie. Es ist eine todte Nachahmung antiker Säulenform, die doch nur ihre Bedeutung in der Säulenreihe, unter dem gemeinsamen Gebälk und in dem Organismus eines grösseren Ganzen, des Tempelgebäudes, hat. Hier fehlen diese Bedingungen, und doch sind die Bezugnahmen darauf beibehalten, während umgekehrt auf die in sich abgeschlossene Entwicklung, die eine isolirte Säule mit Nothwendigkeit erfordert hätte, keine Rücksicht genommen ist. Besonders unangenehm macht sich in diesem Betracht das Kapital, dessen Deckplatte mit den Voluten darunter an den vorspringenden Ecken ganz so beibehalten ist, wie es in andern Fällen durch einen darüber liegenden Architrav nöthig gemacht wird; aber statt des Architravs sehen wir hier nur die runde Bronzebasis, auf der der Fuss der Victoria ruht, so dass gerade an dem wichtigsten Punkte der architektonischen Entwicklung dem organischen Gefüge der vollständigste Querstrich gemacht wird. Ueberhaupt fehlt es an allem gegenseitigen Verhältniss, auch in den Maassen, zwischen der Säule und der Statue. — Wir hatten gehofft, dass unsre Architektur sich endlich von jener todten und missverstandenen Nachahmung der Antike emancipiren würde; wir wollen auch diese Hoffnung noch nicht aufgeben, müssen dabei aber sehr wünschen, dass dies Werk, dessen Componist uns unbekannt ist, nicht als Beleg für die neuere Richtung unsrer Architektur gelten möge.

Im Uebrigen concentrirt sich die künstlerische Thätigkeit an öffent-

lichen Werken in unsrer Stadt vorzugsweise in den Neubauten und in der Dekoration unsres Museums. Das neue Museumsgebäude steigt, seiner weiten Ausdehnung zum Trotz, mit überraschender Schnelligkeit empor. Die Fresken, die nach Schinkel's genialen Compositionen in der Vorhalle des alten Museums ausgeführt werden, schreiten ebenfalls rüstig vorwärts. Der Bronzeguss der kolossalen Amazonengruppe von Kiss ist auf der einen Treppenwange des letzteren bereits aufgestellt; eine Inschrift (seltsamer Weise wieder eine lateinische) an ihrem Sockel bewahrt die Erinnerung, dass der Guss durch Privatmittel beschafft worden. Es ist viel darüber gesprochen worden, ob die Gruppe dort ganz vortheilhaft placirt sei. Ohne Zweifel hätte sie in isolirter Aufstellung, unter sonst angemessener Umgebung, noch mehr gewonnen, und namentlich würde der eine Fehler in der Composition dieses sonst so schönen Werkes, dass nämlich in der Vorderansicht die Gestalt des Tigers, der dem Pferde der Amazone an die Brust gesprungen ist, etwas schwer und halbwege unförmlich erscheint, minder auffällig gewesen sein, während man bei der gegenwärtigen Aufstellung vorzugsweise auf diesen Standpunkt geführt wird und die klaren grossen Linien der Architektur, die sich unmittelbar hinter der Gruppe erhebt, jene unschöne Linienführung noch empfindlicher bemerklich machen. Dennoch hat die gegenwärtige Aufstellung auch viel Treffliches; ihrem Geiste nach passt die Gruppe im Uebrigen doch zu Schinkels griechischen Architekturformen und ebenso zu seinen bildlichen Compositionen, die in der Halle ausgeführt werden; ja man könnte fast sagen, dass sie förmlich für das Museum gearbeitet sei, so vollständig ist ihre Idee mit Schinkels Ideen im Einklange. Wenn erst, wozu für jetzt zwar wenig Aussicht vorhanden ist, die zweite Treppenwange ebenfalls mit einer Bronzegruppe (von Rauch) geschmückt sein wird, und wenn jene Fresken vollendet sind, so wird die Façade des Museums jedenfalls einen überraschend bedeutsamen Eindruck hervorbringen, und als einzig Störendes werden dann nur die kolossal schwerfälligen Buchstaben der Inschrift, die den ganzen Fries erfüllen und die in einem, nur für bewegte Dekoration bestimmten Architekturtheile gar nicht an ihrer Stelle sind, übrig bleiben.<sup>1)</sup> . . .

Als eine merkwürdige Erscheinung, die den gegenwärtigen künstlerischen Interessen und Zuständen Berlins ihre Entstehung verdankt und zu deren Verständniss nicht unwesentlich beiträgt, habe ich hier eine so eben erschienene kleine Schrift anzuführen. Ihr Titel lautet: „Semida, der Selbstdenker. Eine Künstlernovelle“ (Berlin 1843, 168 S. in 8.). Der Verfasser hat sich nicht genannt. Es ist, wie der Titel besagt, eine Novelle; wohlgeschrieben, einfach und nicht ohne dichterischen Sinn entwickelt; aber die Erzählung bildet nur den leichten Faden, an den sich ein ausführliches Raisonement über die Kunst, und besonders über die künstlerischen Verhältnisse der Gegenwart, anreihet. Die vorjährige Berliner Kunstausstellung macht den Mittelpunkt der Novelle aus, die wichtigsten Erscheinungen dieser Ausstellung geben die Anknüpfungspunkte

<sup>1)</sup> Auch der Platz zunächst vor dem Museum wird in Kurzem eine neue bildnerische Zierde erhalten, und zwar durch zwei grosse Bronzegruppen von Rossebändigern, die von dem als Thierbildner rühmlichst bekannten Baron v. Clodt in Petersburg gearbeitet sind, und die unser König so eben als Geschenk von dem Kaiser von Russland erhalten hat.



für jenes Raisonement. Es ist wiederum der Streit über Lessings Huss und über die Bilder von Gallait und de Biefve, um den es sich hier vornehmlich handelt, doch ist über diese Punkte seither nicht gar Vieles gesagt worden, was sich an Geist und Urtheilskraft mit diesen Bemerkungen messen könnte. Ich will damit nicht sagen, dass der Verfasser nicht auch von aller Einseitigkeit frei wäre. Er kämpft einseitig für das Verdienst unsrer niederländischen Freunde; er gesteht es Lessing an ein Paar Stellen zu, dass er wesentliche Verdienste um die Entwicklung der neueren deutschen Kunst habe, aber er lässt dies so allgemein gesagt sein, während er doch sehr scharf in seine Mängel und in die der gesammten Düsseldorfer Schule eingeht. Er legt diesen Künstlern ihren Mangel an freier und reiner Objectivität zur Last; aber er übersieht es, dass die Subjectivität, die in der Düsseldorfer Schule — wie überhaupt seit mehreren Jahrzehnten in der deutschen Kunst, wenn andern Orts auch anders gestaltet, — vorherrscht, ebenfalls ihr grosses Recht hat, und dass hiedurch vielmehr, als durch ein gewisses wohlfeiles Verständniss ihrer Technik, ihre grosse Wirksamkeit begründet wurde. Unsrer Kunst musste wieder subjectiv werden, wenn sie einen höhern Schwung nehmen sollte, wie gefährlich auch diese Bedingung sein mochte, wie leicht sie auch zur Manier führen konnte. Ein ausgezeichnete Künstler unsrer Tage sagte mir einmal, Lessing sei kein Maler, er sei ein malender Dichter; daher bei ihm und bei der ganzen Schule jene sorgfältige Ausbildung der Schrift, d. h. der Behandlung und Darstellung des Einzelnen, während das eigentlich künstlerische Element, das der malerischen oder bildlichen Gesamtwirkung, wesentlich zurückstehe. Aber auch im Fall wir dieses zugeben, so werden wir doch immer seine Dichterkraft, die so lebendig zum Ausdrucke kommt, schätzen und bewundern können. Aber freilich dürfen wir in der Subjectivität nicht verharren; wir müssen uns, nachdem dies Stadium der Entwicklung nunmehr absolvirt ist und nachdem es namentlich in Lessings Huss mit dem Culminationspunkte, mit der geistvollsten Entfaltung zugleich auch, wie es scheint, seine ganze Einseitigkeit dargethan hat, der objektiven Realität der Natur, ihrer frischen Unmittelbarkeit und vor allen Dingen ihrer vollen kräftigen Totalität aufs Neue zuwenden, wenn wir überhaupt weiter schreiten wollen. Das ist ein Gefühl, das uns schon lange und immer eindringlicher beschlichen hat, bis die beiden belgischen Bilder — nachdem kleinere Bildersendungen aus Frankreich, in ihrer entgegengesetzt einseitigen und zum Theil zerfahrenen Realistik, keineswegs durchzudringen vermocht — plötzlich mit so durchgreifendem Erfolge auftraten. Das ist es, worauf auch der Verfasser der vorgenannten Schrift mit einem höchst gesinnungsvollen Ernste und mit einem ächt künstlerischen Verständniss dringt. Sein kleines Buch enthält die geistvollsten Analysen der künstlerischen Technik, als des nothwendigen Ausdruckes für den geistigen Inhalt. Dies ist der Ausgangspunkt seiner ganzen Weise der Auffassung und Beurtheilung. Seine Richtung ist durchweg die ausgebildet malerische, gegen die wir uns, wenn wir den Blick auf die grossen Endresultate der frühern Blüthezeit der Kunst wenden, nicht wohl verschliessen können, wenn wir auch zugeben müssen, dass dem Urtheil noch andre Ausgangspunkte zustehen. Er bezeichnet demgemäss die beiden belgischen Bilder als „Eisenschienen“, die die neue Kunst mit der alten verbinden, und er findet sich dann, rückwärts gehend, veranlasst, die künstlerischen Verdienste der grossen Niederländer des siebzehnten Jahrhunderts, besonders

Rubens' und Rembrandt's, näher zu entwickeln. Hier ist viel Beherzigungswerthes, von dem nur zu wünschen ist, dass es auf fruchtbaren Boden fallen möge, Vieles, was ebenso der schaffenden Thätigkeit des Künstlers wie der kunsthistorischen Kritik förderlich sein kann. Jedenfalls ist die kleine Schrift eins der merkwürdigsten Symptome der umfassenden Krisis, in welcher sich in diesem Augenblicke unser gesamtes künstlerisches Wollen und Streben befindet. — Der Verfasser ist mir unbekannt <sup>1)</sup>; ich höre, dass die Novelle eine Erstlingsarbeit ist. Wer auf so ausgezeichnete Weise debütirt, lässt noch Bedeutenderes hoffen. Vielleicht gelingt es dem Verfasser, in späteren Arbeiten mancher Dunkelheiten im Ausdruck, besonders bei philosophischen Distinctionen, Herr zu werden.

Die Wiedererkennung Josephs. Gezeichnet von P. von Cornelius, gestochen von A. Hoffmann. Berlin 1843. C. G. Lüderitz'sche Kunst-Verlagshandlung.

(Kunstblatt 1843, No. 75.)

Unter den Kunstsachen, welche der Knnstakademie zu Berlin angehören, ist ein Carton von Cornelius, die vorgenannte biblische Scene vorstellend, als eins der schätzenswerthesten Besitzthümer zu nennen. Es ist eine der beiden Compositionen aus der Geschichte Josephs, welche Cornelius — neben andern Arbeiten von Overbeck, Ph. Veit und W. Schadow — in der Villa des verstorbenen preussischen Generalconsuls Bartholdy in Rom al fresco ausgeführt hat. Bekanntlich bilden die Malereien in dieser Villa einen der merkwürdigsten Punkte in der Entwicklungsgeschichte der neueren deutschen Malerei; hier war den Meistern, die eine neue künstlerische Generation schaffen sollten, zuerst ein angemessener Spielraum zur Darlegung der Kräfte, die sich eben zur schönsten Blüthe erschlossen hatten, gegeben. Der Vergleich früherer Compositionen von Cornelius, wie der zu den Nibelungen und zum Faust, mit der in Rede stehenden gewährt ein eigenthümliches Interesse. Das gewaltige Genie des Meisters sehen wir dort allerdings siegreich genug hervorleuchten, oft aber noch in ungezügelter Kraft, die das künstlerische Maass beeinträchtigt; hier jedoch, bei einer nicht minder genialen Durchdringung der Aufgabe, waltet dieser Geist des Maasses aufs Erfreulichste vor und giebt dem Ganzen das Gepräge des edelsten Wohlklanges. Wie die Gesamtanlage der Composition, die Eintheilung und Zusammenfügung der Gruppen, die Führung der Hauptlinien, so ist auch alles Einzelne von hoher künstlerischer Besonnenheit erfüllt. Es herrscht eine Feinheit der Charakteristik darin, die sich über alle Einzelheiten der Gesichts- und Körperbildung, der Geberde und Bewegung erstreckt und die mannigfaltigste Abstufung des Gefühles zum Ausdrucke bringt. In der Körperbildung, und vornehmlich auch in der Gewandung, zeigt sich ein durchgebildetes Verständniss, eine treue Beendung und Vollendung, in deren Beobachtung

<sup>1)</sup> Es ist der Maler M. Unger, über dessen spätere literarische Leistungen im weiteren Verlauf dieser Sammlung berichtet werden wird.

das Gefühl des Beschauers sich der wohlthuedsten Sicherheit erfreut. In den Dingen, die dem Kostüm angehören, findet sich zwar Mancherlei, was ziemlich verschiedene Culturepochen andeutet, — charakteristisch für die Zeit, in welcher die Composition ausgeführt ward, und für die Vorbilder, von welchen jener neue Aufschwung unsrer Kunst ausging; doch auch hier waltet jener Geist des künstlerischen Maasses vor, und das Verschiedenartige macht sich wenigstens für den Totaleindruck nicht auf störende Weise bemerklich.

Wir haben den nach dem Carton gearbeiteten Kupferstich mit Freuden willkommen zu heissen. Der Stecher zeigt sich seiner Aufgabe vollkommen gewachsen. Zunächst ist im Allgemeinen die Wahl der Stichmanier, die sich, obschon fern von aller Affectation, der Weise der älteren, namentlich italienischen Meister des Kupferstiches, annähert, als eine sehr glückliche zu benennen. Der schlichte Vortrag, der in dem Originalcarton vorherrscht, die klare Bestimmtheit desselben, die edle Strenge des Styles konnten in keiner andern Weise besser und charaktvoller wiedergegeben werden. Der Stecher bewegt sich darin mit vollkommener Sicherheit und Freiheit. Seine mehr oder weniger engen Strichlagen, an den entsprechenden Stellen auf angemessene Weise mit Kreuzschraffuren u. s. w. versehen, sind vollkommen klar gehalten und folgen mit feinem Gefühle den Bewegungen der Form, den leichten Beugungen der Flächen des Gewandes, der Modellirung des Nackten. Die ruhige Haltung des Ganzen, wie sie in dem Carton, der Ausführung *al fresco* angemessen, sich findet, ist vortrefflich wiedergegeben, und nicht minder auch hier wieder die feine Durchbildung des Einzelnen, besonders in der mannigfaltigen Physiognomik und dem Ausdruck der Köpfe, mit Sorgfalt beobachtet. Wir können mit Zuversicht voraussetzen, dass dies schöne Blatt, doppelt interessant wegen seiner Beziehung zur Entwicklungsgeschichte der deutschen Kunst, bald in den Händen aller ernsteren Kunstfreunde sein werde; auch mag es als ein besonders erfreulicher Umstand hervorgehoben werden, dass ein Meisterwerk so ersten Inhaltes von Berlin, dessen Kunstbetrieb und Kunstinteressen im Allgemeinen eine solche Richtung nicht sonderlich zu begünstigen scheinen, ausgegangen ist.

### Ueber die diesjährige Kunstausstellung in Köln.

(Kunstblatt 1843, No. 97 ff.)

Eine Reise zu Ende des Sommers führte mich durch Köln und gab mir Gelegenheit, der diesjährigen dortigen Kunstausstellung einen Besuch abzustatten. Es kann nicht meine Absicht sein, einen irgend erschöpfenden Bericht über diese Ausstellung vorzulegen; auch wenn die Spalten des Kunstblattes dafür hinlänglichen Raum böten, so ist ein flüchtig Durchreisender doch zu solcher Arbeit auf keine Weise ausgerüstet. Indess finden einige allgemeine Bemerkungen über die Ausstellung hier vielleicht eine gute Statt, und dies um so mehr, als das Hauptinteresse derselben — einige schöne Erscheinungen allerdings abgerechnet — mehr in ihrer Ge-

sammtheit, in dem Ensemble ihrer Bilder, als in der individuellen Eigenthümlichkeit, in dem selbständigen Werthe der einzelnen Werke beruhte. Und gerade über den allgemeinen Charakter, über das mehr oder weniger gemeinsame Gepräge einer Reihenfolge von Kunstwerken dürfte dem Reisenden, der völlig unbefangen, ohne die Theilnahme an irgend welchen lokalen Interessen, ohne vorher erzeugte Zu- oder Abneigung hintritt, ein nicht unsicheres Urtheil zukommen.

Die Ausstellung von Köln war der Masse nach sehr ansehnlich und umfassend. Sie erstreckte sich rings durch die weiten Räume des Gürzenich. An Sculpturen war indess, wie meist überall, nur wenig vorhanden und dies Wenige nicht von charakteristischer Bedeutung. Neben einigen schönen, einfach naiven Statuetten von Pradier in Paris, sah ich manche Beispiele von französischem Rococo und von französisirend belgischer Affekation. Vortrefflich durchgearbeitet zeigte sich jedoch u. A. die Marmorfigur eines nackten schlafenden Kindes, von Jacquet in Brüssel. Es ist aber nicht meine Absicht, auf die Sculpturen weiter einzugehen, so wenig wie auf Kupferstiche, Lithographien u. dergl. Ich habe nur von den Gemälden zu sprechen, welche den eigentlich wichtigen Gegenstand der Ausstellung ausmachten.

Die überwiegende Masse der Gemälde bestand aus Arbeiten niederländischer (belgischer und holländischer) Künstler. Es war das erste Mal, dass ich Gelegenheit hatte, über die heutige niederländische Malerei solchergestalt einen weitem Ueberblick zu gewinnen. Auf den grossen Kunstausstellungen Berlins hatte ich allerdings schon manch ein niederländisches Bild gesehen, vortreffliche Seestücke von Schotel, prächtige Winterlandschaften von Koeckoeck, meisterhafte Viehstücke von Verboeckhoven, einige befremdliche Genre- und Historienbilder von belgischen Malern, dann die beiden grossen Meisterwerke von Gallait und de Biefve, die neuerlich so mancherlei Zerwürfniss in der deutschen Kunstkritik angerichtet haben, u. s. w. Im Wesentlichen war uns in diesen Arbeiten viel Meisterhaftigkeit, viel gesunde künstlerische Tüchtigkeit entgegengetreten. Es möchte nun in Frage kommen, ob das nur die Eigenschaften und Verdienste dieser einzelnen Künstler sind; oder ob sie damit zugleich eine gesammte nationale Schule vertreten?

Dürfen wir aus den Erscheinungen der Kölner Ausstellung eine Antwort entnehmen — und die sehr grosse Menge niederländischer Bilder scheint dazu allerdings ein Recht zu geben — so ist das letztere mit Nein zu beantworten. Ich sah dort wohl noch manch ein meisterhaftes, manch ein tüchtiges und gesundes Bild, viele aber hatten davon nur den äussern Schein, viele auch das nicht. Es scheint freilich unbillig, überall Meisterschaft, überall gediegene Ausbildung zu verlangen; leuchten doch auch in den grossen classischen Zeiten der Kunst nur wenige Sterne erster Grösse über der weiten Flut untergeordneter Kräfte! Gewiss; aber doch ist es in den classischen Zeiten ganz anders, und gerade sie geben uns wie in so vielen andern Fällen, so auch hier den besten Maassstab. Dort ist die Masse von der gesunden künstlerischen Anlage durchdrungen, aus der sich wie im natürlichen Organismus jene höheren Blüten entwickeln; hier erscheint die Masse — der Boden, der eine Ausdauer der künstlerischen Entwicklung verbürgen müsste — verworren, unklar und nur zu häufig von einseitigem oder auch von affektirtem, erkünsteltem Streben erfüllt. So hoch einige unter den heutigen Malern in Belgien und Holland

stehen, und so entschiedene Anerkennung ich, unter den mir bekannt gewordenen Werken ihrer Kunst, namentlich den beiden grossen und vielbesprochenen Gemälden von Gallait und de Biefve darbringen muss, so schien mir doch die grosse Anzahl niederländischer Bilder, die ich in Köln sah, keinesfalls einen eigentlich nationalen Aufschwung der niederländischen Kunst auszusprechen.

Ein Gemeinsames ist mir allerdings in diesen Werken niederländischer Kunst entgegengetreten, eine, fast bei Allen wiederkehrende Grundlage, nämlich die Ausbildung der eignen Praxis durch das Studium der heimischen Meister des siebzehnten Jahrhunderts. Das war auch schon früher, bei der Ansicht einzelner niederländischer Bilder, zu bemerken; in der Masse aber bringt es natürlich einen ungleich wirksameren, ungleich auffälligeren Eindruck hervor. In der Anwendung dieses Studiums lassen sich sodann einige vorzüglich charakteristische Verschiedenheiten bemerken. Es ist wie in der Zeit der eklektischen Schulen Italiens: auf der einen Seite hält man sich an diesem oder jenem älteren Meister fest und sucht in der Nachahmung von dessen Eigenthümlichkeiten das nöthige Heil für die Kunst; auf der andern wird aus der bei den Alten üblichen Darstellungs- und Behandlungsweise ein gewisses Präparat, eine gewisse Formen- und besonders Farbenscala entnommen, mit der man, mehr oder weniger stereotyp, seine künstlerischen Gedanken zum Ausdruck bringt. Wenn ich nicht irre, so machen sich hiebei wieder die alten National-Unterschiede zwischen Holländern und Belgiern geltend. Wenigstens zeigte sich bei der Mehrzahl der holländischen Bilder auch hier eine grössere Naivetät, sofern sie unbefangen auf vorgezeichnetem oder erwähltem Pfade, in schlichter Nachahmung älterer Meister, auftraten und etwa von hier aus, wie es scheint, im einzelnen Falle zu einer selbständig klaren Naturauffassung gelangt waren; während bei den Belgiern vorzugsweise jenes künstlerische, zu einer mehr conventionellen Manier führende Studium, als scheinbar bequemes Mittel für eine grössere subjective Beweglichkeit, oder auch Willkür, zu bemerken war.

So traten mir zunächst bei den holländischen Bildern mancherlei direkte Reminiscenzen an diesen oder jenen alten Meister entgegen. Es fehlte nicht an Nachahmungen von Metz, Mieris, Schalken, Wouvermans, van der Neer, Sachtlevens u. s. w. Die Nachahmungen waren meist nicht übel, aber man konnte doch wahrnehmen, dass es den Malern im Ganzen mehr auf die äusseren Formen ihrer Vorbilder angekommen war. Indess konnte es, wie bemerkt, nicht fehlen, dass die stille Naivetät der letzteren das Auge des schaffenden Künstlers hier und dort nicht auch hätte zu einer freien Naturanschauung führen sollen. Einige Landschaften gaben dafür sehr erfreuliche Beispiele. Ein Paar Bilder von van de Sande Backhuyzen, im Haag, hatten sich aus der Richtung eines A. van de Velde zu schöner Eigenthümlichkeit entwickelt. Von N. J. Rosenboom und A. Waldorp, beide auch im Haag, sah ich ebenfalls trefflich klare Landschaften. Hier, und nicht bei den Belgiern, dürfte auch Eugen Verboeckhoven, in Brüssel, zu nennen sein. Ein Viehstück von ihm zeigte dieselbe, völlig gediegene Meisterschaft, die wir auf unsern Ausstellungen schon an früheren Werken seiner Hand bewundert haben, eine so klare, unbefangene und zugleich künstlerisch beschlossene und durchgebildete Einführung in das Naturleben, wie wir dergleichen nur bei den grössten älteren Meistern dieses Faches finden. Wir wollen die Gegenstände seiner

Bilder nicht mit vornehmer Kritik zurückstellen; wo uns das reine Naturgefühl so erquicklich anhaucht, da ist wahrlich schon ungemein Grosses geleistet.

Verboeckhoven, wie gesagt, gehört mehr der Richtung der Holländer an. Ueberhaupt bemerkte ich bei den belgischen Bildern wenig unmittelbare Nachahmung nach alten Werken, einige Studien nach Bildern ihres Altmeisters im Genrefach, des Teniers, etwa ausgenommen. Einige auch suchten in ähnlicher Richtung, wie Teniers, sich selbständiger zu bewegen, waren dabei aber zum Theil in krassen Naturalismus verfallen; das Bild eines Schifferfestes von J. Janssen in Antwerpen, sonst gut gemalt, gab dafür u. A. ein unbehagliches Beispiel. Ein andres Bild dagegen, zwei Trinker von C. Venneman in Antwerpen, hatte das spiessbürgerliche Element mit gutem Humor erfasst, und zeichnete sich zugleich durch treffliche malerische Haltung aus. Im Uebrigen bestanden die Genrebilder der Belgier mehr in Darstellung aus der Rococozeit oder in Proben moderner Sentimentalität, etwa gewissen Richtungen der heutigen französischen Kunst vergleichbar.

Die vorherrschende und vorzüglichst charakteristische Neigung der heutigen belgischen Kunst scheint dem Fache der Historienmalerei zugewandt. Dahin gehören die gefeiertsten Namen, wie die eines de Keyser, Wappers, Gallait, de Biefve (von denen sämmtlich ich übrigens kein Bild auf der Ausstellung fand); <sup>1)</sup> dahin waren die anspruchvollsten Gemälde der Ausstellung zu rechnen. Bei diesen machte sich namentlich das oben berührte eklektische Studium, besonders eine gewisse conventionelle, aus Rubensischen Farbentönen gebildete Palette geltend. Die Auffassung war meist naturalistisch, zum Theil sehr derb, die ganze Richtung schien dabei zugleich mehr oder weniger von der neueren französischen Historienmalerei abhängig. Eigentlich Erfreuliches habe ich aber unter diesen Bildern nicht bemerkt. Ich nenne einige der wichtigsten als charakteristische Beispiele.

„Die Erfindung der Zeichnenkunst,“ von P. J. van Brée in Brüssel, der oft behandelte Gegenstand aus den Sagen des griechischen Alterthums, erinnerte noch an die alte davidische Zeit, war aber durch flauere Auffassung und sehr affektirte Behandlung gar unerspesslich. — „Eine auf den Trümmern Jerusalems wehklagende israelitische Familie,“ von B. Vellevoye in Lüttich, war eine matte und sehr überflüssige neue Auflage von Bendemanns trauernden Juden, mit allerlei glänzend brillanten Farbeffekten versehen. Ein „Gemetzelt bei der Einnahme Lüttichs im J. 1468“, von demselben, erschien mir als eine äusserlich berechnete Nachahmung nach P. Delaröche. — Der Sturm des Richard Löwenherz auf Schloss Torquilstone (nach W. Scotts Ivanhoe) von Gust. Buschmann in Antwerpen war nicht sonderlich mehr als ein kleines genremässiges Effektbild. — „Herzog Johann I. von Brabant, seine Schwester Maria, Königin von Frankreich, befreiend,“ von J. J. Bekkers in Löwen, konnte etwa als eine schauerlich verzerrte Nachahmung von Wappers' Compositions- und Behandlungsweise bezeichnet werden. — Die „letzte Zusammenkunft des Grafen von Egmont mit dem Herzog von Alba,“ von J. van Rooy

<sup>1)</sup> Ein nicht kleines Bild von Wappers, das der Katalog nannte, war wenigstens nicht dort, als ich die Ausstellung besuchte.

in Antwerpen, zeichnete sich durch ihre grossen Dimensionen aus, keineswegs aber durch poetischen oder artistischen Gehalt, am wenigsten durch malerische Wirkung. Sonderbarer Weise war Alba hier zu einem gutmüthigen alten Mann, Egmont zu einem ziemlich prahlerischen Cavalier geworden. — Endlich: „Don Carlos auf Befehl seines Vaters Philipp II. eingekerkert, im Verhör des Cardinals Espinosa“ etc., von P. Kremer in Antwerpen, 12 Fuss breit, 10 Fuss hoch, mit völlig kolossalén Figuren, somit aufdringlich genug, aber völlig ohne malerischen sowohl wie ohne plastischen Gehalt, und in seiner renomnistischen Gewaltsamkeit sehr überflüssig. — U. dergl. m.

Nur ein Bild dieser Gattung war als ein wirklich künstlerisches Werk, und zugleich als ein sehr gediegenes, hervorzuheben. Es rührte aber nicht von einem in Belgien, sondern von einem in Holland lebenden Künstler her, dem Director Schmidt in Delft; die Richtung indess, die Grundlage der malerischen Praxis, war auch hier dieselbe. Der Gegenstand des  $5\frac{1}{2}$  Fuss breiten und  $5\frac{1}{2}$  Fuss hohen Bildes war der „letzte Augenblick eines Kloster-Obern.“ Die Auffassung war schlicht naturgemäss, die Composition bei aller, an das Genre streifenden Naivetät wohl gerundet, die dargestellten Personen und besonders die Köpfe voller Leben und Charakter, und das Ganze, in energischen Farbentönen gehalten, von einer wohlthuend beruhigenden malerischen Wirkung. Das Bild erinnerte mich, seinem geistig künstlerischen Gehalte nach und trotz aller Verschiedenheiten in Composition und Behandlung, an den Tod des h. Franciscus von Ghirlandajo, das bekannte Frescogemälde in der Kirche S. Trinità zu Florenz. —

Ergab sich solchergestalt aus den niederländischen Bildern der Kölner Ausstellung, dass die heutige niederländische Kunst noch keineswegs, wie wir aus einzelnen hervorragenden Beispielen fast vermuthet hätten, der charakteristische Ausdruck eines lebendigen nationalen Bewusstseins ist; trat dem Beschauer hier unbedenklich eine viel grössere Zerfahrenheit entgegen, als etwa in der gegenwärtigen deutschen Kunst; so fehlte es doch nicht ganz an Meisterwerken, die uns die schönen Schluss- und Zielpunkte des dortigen, noch verworrenen Strebens und den hohen Werth, den dieselben überhaupt für die künstlerische Durchbildung haben müssen, aufs Neue vor Augen stellten. Dahin rechne ich vor Allem, je nach ihren Zwecken und nach ihrer Eigenthümlichkeit, die Bilder von Verboeckhoven und von Schmidt. Der feste Grund und Boden, auf dem allein die Kunst ihre Werke aufbauen und von dem aus allein sie mit Sicherheit zu den höheren geistigen Regionen emporsteigen kann, ist einmal ein gesunder, klarer Naturalismus. Es kann in der Kunst zu keinem Erfolge führen, wenn die Ideen erst nachträglich mit einem Körper bekleidet werden; sie müssen mit diesem zugleich geboren werden. Darum aber ist für den Künstler das Studium der grossen Naturalisten, wie der Niederländer des siebzehnten Jahrhunderts, so nöthig, wenn freilich auch hier, wie überall, wieder ein Abweg nahe liegt, der nemlich, Studium und Nachahmung zu verwechseln; und doppelt nothwendig ist dasselbe da, wo idealistische, spirituelle Richtungen sich einseitig in den Vorgrund drängen möchten. Idealistik, die der festen und durchgreifend belebten Natur entbehrt, führt nothwendig zu conventioneller Manier. —

Die übrigen Bilder der Kölner Ausstellung gehörten mancherlei verschiedenartigen künstlerischen Richtungen der Gegenwart an. Es war ein kleiner Theil französischer Bilder vorhanden (wohin auch etliche deutsche

zu rechnen, deren Urheber in Paris zur französischen Fahne geschworen haben), und ein nicht unbedeutender Theil deutscher aus verschiedenen Gegenden des Vaterlandes. Ich übergehe die Mehrzahl dieser Bilder, die sich nicht in besonders charakteristische Gruppen sonderten, und verweile nur noch einen Augenblick bei den Gemälden, die aus Düsseldorf eingesandt waren und die, obschon wenig zahlreich, doch die Eigenthümlichkeiten dieser Schule, den Niederländern gegenüber, ganz wohl vertraten. Auch in diesen Bildern machten sich verschiedenartige Individualitäten und zum Theil von einander abweichende Grundrichtungen bemerklich; doch hatte bei ihnen das Gemeinsame, das Schulmässige, die Oberhand, und zum Theil in sehr erfreulicher Weise. An mehreren vortrefflichen Landschaften namentlich, von Heunert, Adolph Karl, L. Gurlitt, A. Schulten, trat ein bestimmtes Wollen, ein gemeinsam entschiedenes Streben, somit der Ausdruck nationellen Bewusstseins, wenn ich es schon so nennen darf, sehr charakteristisch hervor, und ich kann nicht sagen, dass der elegische Ton, welcher den Landschaften dieser Schule so oft eigen ist, sich in diesen Bildern, den Effekten der Niederländer gegenüber, etwa als ein Element von Schwäche kund gegeben hätte. Mehrere Landschaften von Achenbach entwickelten sich aus solcher Richtung zu einer Energie, die manches fremdländische Bild mächtig überstrahlte. — In den Genrebildern der Düsseldorfer machte sich das elegisch-sentimentale Element diesmal sehr wenig geltend; die Gemälde von Sonderland, C. Hübner und besonders das von dem Canadier H. Ritter behaupteten im Gegentheil durch den Ausdruck gesunder, warmer Natur ehrenvoll ihre Plätze. Anders war es mit ein Paar Bildern romantisch-historischer Art, die, bei anderweitigen grossen Vorzügen doch gerade diesen warmen Lebenshauch — das Erste, was die Mitempfindung weckt, — vermessen liessen. Unter ihnen nenne ich zunächst ein bedeutendes Bild von Th. Hildebrandt, „ein Doge und seine Tochter,“ ein Kniestück mit etwa lebensgrossen Figuren, der Doge sitzend, die Tochter vor ihm stehend und zur Laute singend. Das Bild war in der Composition, im Gedanken, ungemein schön, und hätte eine der ersten Zierden der Ausstellung sein mögen; aber es fehlte diesen Farben die Energie, die Tiefe, die Fülle; es fehlte diesen Gestalten das Blut des Lebens. Und gerade bei Bildern solcher Art ist doch volle, unwiderstehliche Lebendigkeit das erste Bedingniss. Hier ist wieder der Punkt, wo das Studium der alten Meister, der Niederländer und noch mehr der Venetianer, wo schon der blosse unbefangene Vergleich mit ihren Leistungen aufs Fördersamste hätte eingreifen können. Ein Künstler von so ausgezeichnetem Talente wie Hildebrandt, würde gewiss schon durch einen Blick auf Van Dyck, Titian, Giorgione auf die richtige Bahn zurückgeführt werden. — Wesentlich anderer Art war ein Bild von Mücke, die Hinrichtung der h. Katharina. Das Bild war in einer etwas alterthümlich stylmässigen Weise, die bei der Darstellung eines legendarischen Vorganges gewiss ihre volle Gültigkeit hat, componirt und mit der Zartheit behandelt, die Mücke eigen ist. Aber auch hier fehlte etwas, fehlte wieder das volle frische Gefühl der Unmittelbarkeit des Daseins. Ein Moment, wie der gewählte, wo heftige innere Leidenschaften und äusserer Wettersturm zur Erscheinung kommen sollen, kann sich nicht so wohlgeordnet darstellen. Wo ein Zackenrad zerschmettert wird, ein Scherge besinnungslos zu Boden stürzt, ein anderer wild zum Schwerte greift, um den Erfolg des Wunders an der Heiligen zu rächen, da können



die Richter nicht mehr in ihrer feierlichen Ruhe sitzen, da müssen nothwendig die Gemüther, die Elemente, — die Linien und Formen des Bildes in grösserem Aufruhr erscheinen. Hier noch kindliche Symbolik festzuhalten, ist keine künstlerische Wahrheit mehr; wir könnten das nur zugeben, wenn das Ganze durchaus architektonisch ornamental aufgefasst gewesen wäre.

Noch habe ich ein Bild deutscher Kunst zu erwähnen, welches sich auf der Kölner Ausstellung befand, „Christus den Untergang Jerusalems weissagend,“ von C. Begas in Berlin. Das grosse Bild ist in diesen Blättern schon früher besprochen worden. Das tiefe, ernste, innerliche Gefühl, welches darin waltet, die so wohl gemessene wie ungezwungene Composition, die volle lebendige Frische desselben, liessen dasselbe seinen Platz behaupten, wie wenig andre. Ich kehrte zu dem Bilde zurück, als der Abend bereits zu dunkeln begann. Zu seiner Linken hing Hildebrandt's Doge, zur Rechten das Bild mit den wehklagenden Israeliten, von Viellevoje. Die schönen Gestalten des Hildebrandt'schen Bildes verblichen vor der einbrechenden Dämmerung zu grauen Schatten; aus den belgischen Israeliten blitzten spukhaft allerhand phantastische Lichter hervor; aber klar und warm, wie von selbständigem Lichte erfüllt, von dem Ausdrucke tiefer Wehmuth überschattet und doch voll ungetrübten Lebens, schimmerten die Gestalten des Begas'schen Bildes durch den verdunkelten Saal.

#### Reisenotizen vom Jahre 1843.

Auf der Reise, welche zu dem vorstehenden Berichte Veranlassung gab, hatte ich Gelegenheit, noch einige andre Werke neuerer Kunst, die für diese und jene künstlerische Richtung ebenfalls von Bedeutung sind, zu beobachten.

In Kissingen waren es der Kursaal und die mit demselben in Verbindung stehenden Arkaden der Trinkhalle, was meine nähere Aufmerksamkeit in Anspruch nahm. Es ist ein architektonisches Werk von Gärtner in München. In seiner Gesamtanlage hat dasselbe etwas Mächtiges; in der künstlerischen Durchführung aber machte es auf mich keinen sonderlich erquicklichen Eindruck.

Der Kursaal hat durchaus die Einrichtung einer Basilika, selbst mit der grossen Absis im Grunde, die aber — eine der wesentlichsten Schönheiten der Basilikenanlage beeinträchtigend — ungewölbt ist. Die inneren Arkaden des Saales sind nach demselben Princip behandelt wie die äusseren der Trinkhalle, nur reicher ornamentirt. Die Gesamtverhältnisse der Arkaden sind gut; ihre Formen jedoch schwer und unentwickelt. Die Pfeiler sind achteckig oder vielmehr viereckig mit abgefalzten Ecken. Ihr Deckgesims hat keine sonderlich charakteristische Profilirung; ein Stab, unterhalb desselben, schneidet ein Kapitaltheil von der Masse des Pfeilers ab. Die Bögen sind gegliedert, diese Gliederungen aber fast nur ornamentistisch behandelt. An den entsprechenden Stellen treten mächtige Wandpfeiler aus den Wänden hervor, doch ohne alle besondre Ablösung

und Detaillirung. Im Innern ist das Pfeilerkapitäl mit schwerem, nicht geschmackvoll byzantinischem Blattwerk versehen, das in den Ecken selbst roh von einem Wandpfeiler zum andern hinläuft. — Oberhalb hat die Basilika, an ihrer Eingangsseite, eine Loge, die sich aussen durch eine Art florentinischer Fenster öffnet. Diese sind im Halbkreise überwölbt, mit einem Säulchen in der Mitte und einer (ziemlich nüchtern gebildeten) Bogentheilung im Einschluss des Halbkreises. Statt aber principmässig von dem Säulchen auszugehen, wird die Bogentheilung von dieser durch ein schweres querdurchlaufendes Gebälk abgetrennt. Sonst ist der Oberbau in höchst disharmonischer Weise mit flachbogigen (durch ein Kreissegment überwölbt) Fenstern versehen. — Das gesammte Innere ist mit grellem und schwerem byzantinisirenden Ornament überladen; indess gebricht es dem letzteren im Einzelnen keinesweges an schöner Composition. Oben in der Absis sind barock münchenerische Tänzergruppen, unten Landschaften gemalt.

Ueber einem der Brunnen zu Kissingen ist ein merkwürdiges Trinkzelt errichtet, reich aus Eisen construirt, ein elegantes und constructiv vergnügliches Werk. —

Zu Stuttgart, in der öffentlichen Kunstsammlung, sah ich jenes Gemälde von Schick, — Apoll unter den Hirten, — das für die Entwicklungsgeschichte der neueren deutschen Kunst eine so vorzügliche Bedeutung hat. Ich fand indess, dass das eigentlich Schätzbare an diesem Bilde in seiner, durch Stich und Steindruck schon bekannten Zeichnung beruht. Die Farbe ist conventionell, etwa im alten David'schen Sinne; die Landschaft in jener geistreich conventionellen Weise, die man die historische genannt hat, in der sich aber — ganz abgesehen von dem Mangel aller Luftwirkungen — das naiv Unwillkürliche ebenfalls nicht findet.

Unter den Kunstschätzen des Schlosses Rosenstein bei Stuttgart war mir besonders der sogenannte Anakreon von Kaulbach interessant; das erste ausgeführte Gemälde, das ich von der Hand dieses Meisters sah. Es ist das Bild des Dichters mit seiner Geliebten, während Amor die Lampe schürt, etwa der entsprechenden Scene in Goethe's römischen Elegieen nachgebildet. Des schönen Cartons zu dieser Composition hatte ich mich schon früher — bei Felsing in Darmstadt, dem Kupferstecher, — erfreut; das Gemälde erschien mir bei Weitem weniger wirkungsreich. Der Künstler hat malen und malerischen Effekt erreichen wollen; aber es fehlt hier noch an der eigentlich malerischen Richtung, selbst an seiner schliesslichen plastischen Durchbildung, die der Pinsel des Malers — wenn einmal gemalt wird — hinzutragen soll. Farben und Lichter haben etwas modern Gesuchtes; sogar die Zeichnung, besonders in der Gewandung, macht hier, bei der doch kräftigeren Wirksamkeit der Farbe, den Eindruck des conventionell Ausstudirten, Zahmen. Von dem Hauche des frisch Genialen, Unmittelbaren, Entstandenen (nicht Gemachten) war eigentlich Nichts in dem Bilde. Der künstlerische Gedanke desselben war schön; aber er hat hier Fleisch werden sollen, und die Kraft zu solchem Prozess war nicht vorhanden.

Ebenfalls auf Schloss Rosenstein sah ich ein Exemplar der berühmten Sakontala von Riedel, die, mit vollen orientalischen Blumen im Haar und einer Art Bastschurz um die Hüften, durch fremdartiges Gebüsch und Farrenkraut zum Beschauer herausblickt, während eine Gazelle ihr die Hand leckt. Colorit und Beleuchtung sind von fast zauberhafter Wirkung. Bei allem Reiz aber und bei aller Zartheit ist doch auch dies Bild nicht

frei von conventionellem Vortrage, ist doch etwas künstlich Angemaltes darin, fehlt doch auch hier die selbständige Kraft und Energie des Fleisches. Namentlich hat die Partie des Unterleibes eine fast elfenbeinartige Glätte, Härte und Kälte, — ist das Ganze in seiner Ausführung fast mehr dem schönsten Porzellan vergleichbar. Vielleicht indess sind diese Mängel nicht ursprünglich; das Bild, wie ich hörte, ist ein zweites Exemplar, und Copien, selbst von des Meisters eigener Hand, sind misslich. Das Gesicht, der Ausdruck desselben, und besonders der Blick der dunkeln, von langen Wimpern umsäumten Augen, — alles dies ist höchst glücklich. Die künstlerische Potenz macht sich, trotz jener kalt kokettirenden Behandlungsweise, doch geltend.

### V o r b i l d e r .

1. Philipp Otto Runge's ausgeschnittene Blumen und Thiere in Umrissen zum Nachschneiden und Nachzeichnen gravirt und herausgegeben von Doris Lütken, geb. v. Cossel. 1s Heft. Hamburg 1843. Fol.
2. Album der vorzüglichsten älteren Meister in der Landschaft- und Thiermalerei für die kunstliebende und kunstübende Jugend, als Bildersammlung und Wegweiser zum Zeichnen nach der Natur, nebst kurzen Notizen über die Meister selbst und ihre Werke. Gezeichnet und herausgegeben von Doris Lütken, geb. v. Cossel. 1s Heft, Antoni Waterlo, 5 Blatt. Hamburg 1843. Klein Fol.

(Kunstblatt 1844, No. 13.)

Wir können die Anzeige dieser beiden Hefte zusammenfassen, so verschiedene Bezüge sich auch bei ihnen geltend machen, da sie doch zunächst den gemeinsamen Zweck haben, der Jugend als Vorbilder und als Wegweiser in das schöne Gebiet der Kunst zu dienen, und da die Herausgeberin beider Werke von der gewiss richtigen Ansicht ausgegangen ist, dass hiezu, und selbst schon bei dem unbefangenen kindlichen Spiele, nichts besser als das wahrhaft Classische dienen kann. Als besonders interessant und eigenthümlich erscheint das unter Nr. 1 bezeichnete Unternehmen. Es führt den Namen eines Mannes, dessen tiefer sinniger Geist sich der Achtung der Edelsten unsrer Nation erfreute, wenn es auch an der Eigenthümlichkeit seiner künstlerischen Arbeiten und an den Zeitverhältnissen lag, dass die letzteren nicht gerade in weiten Kreisen bekannt wurden, und dessen Erinnerung durch die jüngst erfolgte Herausgabe seiner „hinterlassenen Schriften“ <sup>1)</sup> so erfreulich geweckt und für die Zukunft gesichert ist. Ph. O. Runge hatte, neben so vielen andern Talenten, ein ganz eigenthümliches Geschick im Ausschneiden von Blumen und andern Gegenständen, die er, ohne Vorzeichnung, aus weissem Papier schnitt und auf ein

<sup>1)</sup> Zwei Theile, Hamburg 1840, bei F. Perthes. — Ph. O. Runge war 1777 geboren und starb 1810.

dunkles auflegte. An solchen kleinen Arbeiten findet sich im Besitz der hamburgischen Kunstfreunde eine unzählbare Menge. Das vorliegende Heft (dem recht bald weitere Fortsetzungen folgen mögen), bringt uns Nachbildungen von nahe an 50 Stücken. In der That müssen wir hier der geistreichen Weise, wie sich durch die blosse Umziehung des äussern Contours die geschmackvollsten Compositionen ergeben, der sinnvollen Naturbeobachtung, der feinen und stets charakteristischen Führung der Linien die vollste Anerkennung zollen. Auch diese Blätter, mit Sorgfalt ausgeschnitten wie die Originale, müssen auf einen Jeden den erfreulichsten Eindruck hervorbringen; die Jugend aber wird durch das Spiel des Nachzeichnens und Nachschneidens gewiss auf eine, wenn auch unbewusste, doch sehr wirksame Weise das Gefühl für die Bedeutung des Contours in der Kunst ausbilden.

Ueber den Inhalt des unter Nr. 2 angeführten Heftes wäre es überflüssig, hier etwas Näheres zu sagen. Die Ansicht der Herausgeberin, dass die Schlichtheit und die sorgliche Treue der älteren Meister im Fache der Landschaft vorzüglich (und bei weitem besser, als die moderne Effecthascherei) geeignet sei, den Blick der Jugend für eine gründliche und naive Naturbeobachtung zu eröffnen, kann des Beifalls aller wahrhaft Kunstverständigen versichert sein. Es ist nur zu wünschen, dass auch dies Unternehmen diejenige Theilnahme finden möge, von der seine weitere Fortsetzung abhängen muss; gewiss wird dann die Herausgeberin die schwierige Aufgabe, die scharfen Striche der Radirnadel mit der weichen lithographischen Kreide wiederzugeben, noch immer glücklicher lösen.

## Belgische Lithographie.

(Kunstblatt 1844, No. 14.)

Les Belges illustres. Peint par H. Decaisne. Lith. par Ch. Billion. Imp. lith. roy. de P. Degobert. Bruxelles. Gross Fol.

Ein sehr figurenreiches Blatt. Eine prachtvolle Halle in phantastisch gothischem Style. In der Mitte des Grundes, hoch auf reichgeschmücktem Throne, die Gestalt der Belgia, ihre Füsse auf dem Löwen ruhend, Kränze und Palmzweige darreichend. Zu ihren Seiten auf den Stufen des Thrones Fürsten und Herren der Vorzeit. Vorn reiche Gruppen Versammelter, die sich der Schau darbieten, und unter denen man Staatsmänner, Krieger, Frauen, Geistliche, Künstler u. s. w. erkennt, unter den letzteren Joh. van Eyck, van Dyck, Rubens etc. Das Totale des Blattes wohl geordnet, die einzelnen Hauptgruppen aber überfüllt und eben auf Präsentation berechnet, ohne jene Naivetät des Beisammenseins, die die Musterbilder solcher Compositionen, Raphaels Fresken in der Stanza della Segnatura, auszeichnet. Die allgemeine Haltung im Uebrigen besonnen und energisch, der lithographische Vortrag bestimmt und sicher.

Invocation de N. D. du Scapulaire. Peint par Wappers. Lith. par Manche. Imp. lith. roy. de Degobert. Bruxelles. Gross Fol.

Madonna in Wolken thronend, das Christkind zu ihrer Seite, ein grosser Reigen von Engeln umher, theils als Knäbchen, theils in den Formen mehr Erwachsener, einige mit Emblemen der Künste, andre das heilige Scapulier haltend. Unterwärts Verehrende, ein Fürst mit seiner Gemahlin, ein hinfälliger Greis, von seiner Familie umgeben, geistliche Würdenträger u. s. w. Die Fassung des Ganzen bewegt und belebt und auf malerischen Effekt berechnet; Ton und Haltung, so viel aus der Lithographie zu ersehen, vortrefflich. Leider aber in dem Ausdruck der meisten Gestalten eine grosse Dosis Sentimentalität, besonders in den Engeln, die zum Theil sogar stark an Koketterie streifen. Der untere Theil des Bildes nicht unglücklich in der, freilich halbconventionellen Darstellungsweise eines Guido Reni gehalten. Die Arbeit des Lithographen sehr meisterhaft, breit, voll, und doch zart und weich in den Uebergängen; das Ganze wirkungsreich zusammengehalten.

Léopold premier, roi des Belges. Lith. d'après nature par Baugniet, dessinateur de S. M. Impr. par Degobert. Gross Fol.

Nicht gar erfreulich. Die Halbfigur des Königs, zwar ohne alle Affektation aufgefasst, auch sprechend im Ausdruck des Gesichts, aber flach, sowohl im Charakter als im künstlerischen Vortrage. Die Wirkung ziemlich grau.

Die Menschwerdung Christi. Jos. Führich inv. et del. Chr. Becher lithogr. Die Originalzeichnung in der Sammlung des Herrn Friedrich Freiherrn von der Leyen-Bloemersheim zu Crefeld. Düsseldorf, Verlag von J. Buddeus.

(Kunstblatt 1844, No. 16.)

Ein Blatt in grösstem Folioformat, die Composition von sehr wichtiger, kunsthistorischer Bedeutung, indem sie, wie wenig andre, den Tiefsinn, die Grösse, die Schönheit, zugleich aber auch die Schwäche derjenigen künstlerischen Richtung unsrer Zeit, welche als die ausschliesslich religiöse oder christliche benannt wird und zu deren gehaltvollsten Vorkämpfern Führich gehört, erkennen lässt. Das Blatt ist architektonisch eingerahmt, ein grosser, von Säulen getragener Bogen. Oberwärts sieht man den Thron des Himmels mit den drei göttlichen Personen. Zwei hohe, männliche Gestalten, die Häupter mit Kronen geschmückt (Gott-Vater und Gott-heil. Geist), sitzen auf dem Throne; in der Mitte vor ihnen, aufgestanden von seinem Platze, steht die dritte Gestalt (Gott-Sohn, Christus); von jenen beiden hebt ihm die eine den königlichen Mantel ab, während ihm die

andre ein Messgewand überzuwerfen im Begriff ist. Zu beiden Seiten knieen zwei Engel, Kissen auf ihren Händen tragend; dem einen reicht Christus Krone und Scepter dar, die er von sich thut; von dem andern, der ihm auf seinem Kissen die Dornenkrone entgegenhält, scheint er die letztere aufnehmen zu wollen. Unterwärts die Andeutung eines Felsens mit der Höhle, darin die Krippe, Maria und Joseph zu deren Seiten. Ein Engel, dem Beschauer zugewandt, schwebt über dem Felsen; im Hintergrunde zu dessen Seiten die Schaaren der Hirten und verkündigende Engel. Neben den Säulen der Einrahmung hängen Glocken, die von Engeln geläutet werden, wie um die Gemeinde zur Verehrung herbeizurufen; darunter ein medaillon die Repräsentanten der versöhnungsbedürftigen Menschheit in anbetender Geberde, Adam und Eva. — Die Schönheit des Gedankens, wie der Gott den himmlischen Thron verlässt, um sich dem Mühsal und den Leiden des irdischen Lebens dahinzugeben, bedarf keiner Erläuterung. Das Bild spricht durch sich selbst. Zugleich ist dasselbe, und namentlich der obere Theil, ungemein glücklich componirt, in den edelsten und klarsten Verhältnissen der Massen und Linien. Alle Gestalten entwickeln sich klar, die Bewegungen sind frei und ungezwungen, die Formen durchaus rein, die Gewänder im schönsten und würdigsten Style gezeichnet. Aber bei all diesen Vorzügen macht die Composition auf das Gefühl des unbefangenen Beschauers doch einen unbefriedigenden, ja selbst einen abstossenden Eindruck. So schön der Gedanke ist und so naiv sich die Repräsentation der göttlichen Dreieinigkeit durch drei einander ähnliche menschliche Gestalten in manchen mittelalterlichen Bildern macht, so hat er doch keinen Anspruch mehr, auch als ein Gedanke unsrer Zeit zu gelten. Widerstreitet unsrem Gefühle überhaupt schon die Darstellung Gottes in menschlichen Formen, so muss dies bei der Spaltung desselben in drei solcher Gestalten noch in viel höherem Grade der Fall sein. Uns müssen sie nothwendig als Götter, nicht mehr als Gott erscheinen; wir können darin höchstens ein Verstandesspiel, eine an sich trockene und nüchterne Allegorie erkennen. Doch mag man dem Künstler immerhin das Zurückversetzen in mittelalterlich beschränkte Auffassungsweisen zugeben; ungleich entschiedner noch widerspricht uns das Gefühl, der Ausdruck, den er in sein Werk gelegt hat. Dieser Christus, der, eine Welt vom Verderben zu retten, den himmlischen Thron verlässt, hat trotz des Adels seiner Bewegung, trotz der Schönheit seiner Gewandfalten, nichts von der unermesslichen göttlichen Kraft, die ihn allein zu solchem Unternehmen befähigen konnte; wir sehen in ihm nichts als geduldig wehmüthige Ergebung in das Schicksal, das seiner wartet; er ist ein Opferlamm, kein Erlöser. Das ist der schwache Punkt all jener Malerei, die heutiges Tages ausschliesslich als religiös gelten will; sie vergisst, dass die Religion vielmehr That sein muss als Duldung. Daher haben all ihre Gestalten jenen vorherrschenden Ausdruck von Passivität, jene gutmüthige und wohlwollende Mattigkeit, die unfähig ist, irgend Resultate hervorzubringen. Dieselbe Schwäche finden wir denn auch unten auf unserem Blatt in den Gestalten von Maria und Joseph wieder. Indess darf nicht übersehen werden, dass Fährlich dennoch einen sehr gesunden Fond hat, der ihn in der That, könnte er sich zu einer andern Richtung entschliessen, gewiss zu viel kräftigeren Darstellungen befähigen würde. So sind auch hier die Engel und die Hirten mit liebenswürdiger Naivetät gezeichnet. Jedenfalls muss

das Blatt, wie schon bemerkt, als eins der wichtigsten seiner Gattung gelten. — Die Arbeit des Lithographen ist auf völlig angemessene Weise im Charakter seiner Aufgabe gehalten.

Sakontala. Nach dem Originalgemälde von Riedel in Rom in der Sammlung des Freiherrn von Lotzbeck in Weyhern gestochen von Fr. Wagner in Nürnberg.

(Kunstblatt 1844, No. 105.)

Die lieblichste Gestalt der indischen Poesie, in ländlicher Stille, unter Blumen und Gazellen zur Jungfrau herangereift, steht dem Beschauer gegenüber, unbekleidet, nur um die Hüften eine Bastmatte geschlungen, das Haar mit Blumen des Südens geschmückt, hervorschauend aus dichtem tropischem Gebüsch, das sie wie eine Laube umgiebt und durch das ihre Gazellen sich hindurchdrängen. Der zarte Körper leuchtet in dem Bilde wundersam aus dem tief dunkelnden Grunde hervor. Riedel ist einer der ersten Koloristen unsrer Zeit; die Aufgabe, die zarten, schmelzenden Töne seines Pinsels in die einfachen Mittel des Kupferstichs zu übersetzen, war ungemein schwierig. Wir können aber mit freudiger Anerkennung sagen, dass das vorliegende Blatt die Aufgabe im Wesentlichen durchaus erfüllt. Die klare Linienmanier, in der dasselbe gehalten ist, giebt der Gestalt eine bestimmte Modellirung, der weiche Schwung der Taillen, der aber von aller Koketterie frei ist, etwas duftig Hingehauchtes, was in gewissem Sinne dem Farbenreiz entspricht. Vortrefflich contrastirt damit und verstärkt freilich zugleich jenen Eindruck bedeutend die energische Weise, mit der die Nebendinge, namentlich die gesammte Umgebung der Gewächse, gehalten ist. Wir können das Blatt mit Recht den besten Leistungen des neuern deutschen Kupferstiches zuzählen.

Bilder zur Jobsiade. Nach Gemälden und Zeichnungen von J. P. Hasenclever gestochen von J. Th. Janssen. Lief. 1. Düsseldorf, Verlags-Eigenthum von J. Buddeus. Quer-Folio.

(Kunstblatt 1845, No. 14.)

Die drei Blätter, welche die erste Lieferung dieses neuen Unternehmens bringt, sind: „Jobs von der Universität zurückkehrend,“ „der Candidat Jobs im Examen“ und „Jobs als Schulmeister“. Die Richtung, die sich in ihnen beobachtet zeigt, ist auf der einen Seite die einer gemessenen Stylistik, welche dem Komischen das Pathos als Folie unterlegt, auf der andern die einer feinen individualisirenden Charakteristik, die aus dem einfachen Grundmotiv der dargestellten Scene eine reiche Fülle der

ergötzlichsten Einzelheiten zu entwickeln weiss. In dem ersten Blatt überwiegen stylistische Anordnung und das hierin beruhende komische Pathos des Ganzen; das zweite Blatt nach dem bekannten grossen Bilde Hasenclevers gearbeitet, zieht besonders durch die feinste Abstufung der Charaktere an; so auch das dritte, wo sich neben der gemeinsamen Thätigkeit des Buchstabirens der bunte Wechsel aller Eigenthümlichkeiten und Unarten einer Dorfschule entfaltet. Die Arbeit in diesen Blättern hat, den eben genannten Eigenschaften gemäss, einen mehr plastischen als malerischen Charakter; es ist mehr nur die Zeichnung und Modellirung gegeben, während die etwanige Andeutung von Farbenwirkung und namentlich das Helldunkel minder berücksichtigt sind. Der Stich ist dem entsprechend: scharf bezeichnend und die Formen umschreibend, in feinen Strichlagen durchgeführt und hierin der Richtung der alten Meister, etwa aus Dürer's Zeit, vergleichbar. In Erfindung, Durchführung und Behandlung erscheinen übrigens diese Blätter als charakteristische Belege für diejenige unter den Richtungen der heutigen deutschen Kunst, die mit Raffinement das psychologische Moment dem Beschauer in seine feinsten Einzelheiten auseinander zu legen strebt. Die Meisterschaft, mit der dies hier geschieht, sichert ihnen auch für die Dauer eine vorzügliche Geltung.

---

Neue Ornamente von Heinrich Asmus. Musterblätter für Architekten, Fabrikanten, Bauhandwerker und Künstler. Vorlegeblätter für Kunst-, Bau- und Gewerbeschulen. Erstes Heft. Berlin. Verlag von C. Reimarus, Gropius'sche Buch- und Kunsthandlung. (Auf dem Umschlage bezeichnet als: Ornamentenbuch zum praktischen Gebrauche für Architekten, Dekorations- und Stubenmaler, Tapetenfabrikanten u. s. w. Fünfte Lieferung.)

(Kunstblatt 1845, No. 30.)

---

Herr Asmus, Wappenmaler im königl. preussischen Hausministerium, einer der ausgezeichnetsten Künstler Berlins im Fache der Ornamentik, beginnt mit dem vorliegenden Heft ein neues Unternehmen, welches der Aufmerksamkeit des beteiligten Publikums bestens empfohlen sein möge. Das Heft besteht aus sechs, in mehrfarbigem Steindruck ausgeführten Blättern in Querfolio. Ueber die allgemeine Tendenz des Unternehmens spricht sich Herr Asmus im Eingange des erläuternden Textes bezeichnend aus. „Mein leitender Grundsatz — so sagt er — bei diesen Verzierungsentwürfen war: wenn ein bestimmter Zweck der Aufgabe unterlag, deutliches Hervorheben desselben in der mehr oder weniger schon zum Schmucke durchgebildeten Form des Ganzen, nach Stoff und Mittel. Für freieres Heranziehen menschlicher, thierischer oder Pflanzen-Formen, die ganz und einzeln oder theilweise und vermischt zu verarbeiten sind, oder nur eines Liniengeschlinges oder eines Farbenwechsels und Spieles blieb dann noch immer ein weites Feld.“ Diese freie Durchbildung auf gesetzlich gegebener und berücksichtigter Unterlage spricht sich in den vorliegenden



Blättern überall aus, ebenso wie umgekehrt die bestimmte Beobachtung der Naturform für den Zweck der freien Verzierung. Im Uebrigen gehören die hier gegebenen Muster den verschiedenen Fächern der Ornamentik, doch mit spezieller Rücksicht auf die einzelne technische Anwendung, an. So ist zunächst Bl. 1, ein Hausportal darstellend, der dekorativen Architektur gewidmet; mit der zwar reichen, aber doch strengeren Umfassung steht die leichtere Behandlung der Thür selbst hier in anziehendem Gegensatz. Ebendahin gehört Bl. 6, die Darstellung eines Wandpfeilers (nach dem Motiv der Pfeiler des Didymäums bei Milet), architektonische Formen in edelgriechischer Ausbildung, die Ornamente durch goldenen Schmuck auf grünlich-grauem Grunde festlich gehoben. Bl. 3 enthält die Darstellung einer reichen farbigen Wandverzierung, voll und ernst in Farben und Formen, die in edler Stylistik durchgebildet sind; Bl. 5 ein Teppichmuster, lilafarbige Ornamente auf Chamoisgrunde, für die Ausführung im Druck oder in der Weberei eingerichtet. Zwei Blätter endlich enthalten Ornamentenstreifen in grösserem Maassstabe, in denen durch sinnige Nachbildung natürlicher Pflanzenformen die grösste Mannigfaltigkeit erreicht ist; Bl. 2 bringt sechs aufsteigende Streifen mit lichtgrauen Pflanzenbildern auf Lilagrunde, Bl. 4 drei horizontale Streifen mit Darstellung der Pflanzen in Naturfarben. — Die gegebenen Muster werden sich ohne Zweifel eben so sehr bei praktischer Ausführung wie als Vorlegeblätter in Kunst- und Gewerbeschulen bewähren.