



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. 1847 - 1853.

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

BERICHTE, KRITIKEN, ERÖRTERUNGEN.

1847 — 1853.

Kupferstich.

(Kunstblatt 1847, No. 6.)

Von dem Kupferstecher F. A. Pflugfelder zu Düsseldorf, der sich durch verschiedene Arbeiten nach Overbeck und andern Künstlern der nazarenischen Richtung, besonders aber durch den Stich nach Overbeck's Kreuztragung bereits vortheilhaft bekannt gemacht hat, ist kürzlich ein neuer Stich nach einer Federzeichnung desselben Meisters, 17 $\frac{1}{2}$ Zoll hoch und 14 Zoll breit, vollendet worden. Das Blatt stellt die Berufung der Apostel Jacobus und Johannes durch Christus dar, umgeben von einem Rahmen, in dessen Ornamenten Momente aus den Parabeln vom guten Hirten und vom Weingärtner enthalten sind. Die Hauptdarstellung ist leicht ausgeführt, die Gestalten des Rahmens sind kaum mehr als nur im Umriss angegeben. Die Originalzeichnung ist, nach dem bei dem Monogramm enthaltenen Datum, im Jahr 1839 ausgeführt; sie hat das allgemeine Gepräge Overbeck'scher Darstellungen, dieselbe feierliche Rhythmik, denselben visionären Hauch, dieselbe zart elegische Gefühlsstimmung, wie dies schon aus so vielen andern Arbeiten seiner Hand bekannt ist, ohne dass aber bei den vorgeführten Gestalten auf Erfüllung aller Bedingungen der körperlichen Existenz, auf entschiedene Charakteristik und auf diejenigen Nebenumstände, welche eine dramatische Handlung wahr und für ihren Zweck wirksam machen, sonderliche Rücksicht genommen wäre. Auffallend bei dem sonstigen Stylgeföhle Overbeck's ist es in dem vorliegenden Blatte u. A., dass durch den giottesk gebrochenen Rahmen die Gestalt des alten Zebedäus (der zugleich äusserst apathisch zuschaut, wie seine beiden Söhne ihn verlassen,) in sehr unschöner Weise zerschnitten wird. Auch mag das bedenklich scheinen, dass die beiden neuen Jünger, welche vorn in dem Nachen knieen, ihren Verhältnissen nach tiefer im Bilde befindlich erscheinen als Christus, der doch hinter dem Nachen,

und wenigstens einen guten Schritt von diesem entfernt, am Ufer steht. Immerhin indess wird das Blatt, bei den sonstigen allgemeinen Vorzügen und Eigenthümlichkeiten des Meisters, seine Freunde und Verehrer finden, und dies um so mehr, als der Stecher, wie übrigens nach seinen früheren Leistungen nur zu erwarten war, sich in jene zarte Stimmung, welche Overbeck's Zeichnungen eigen zu sein pflegt, mit Glück hineingefühlt und das — ich möchte sagen: Musikalische derselben mit bewusstem Sinne wiedergegeben hat.

Germanische Culturzustände, für die erste Cajüte des Moldau-Elb-Dampfschiffes Germania grau in grau ausgeführt, radirt etc. von Rolle. Dresden, 1846. (Ohne Angabe einer Verlagshandlung.)

(Kunstblatt 1847, No. 7.)

Der Künstler, der diese Compositionen als friesartige Verzierungen, auf Goldgrund, in dem genannten Dampfschiffe ausgeführt hat, ist derselbe, von welchem die Composition der Gigantomachie auf dem Vorhange zur Dekoration der Antigone im Dresdener Theater, die in lithographischer Federzeichnung ebenfalls schon herausgegeben ist, herrührt. Das vorliegende Heft enthält 11 Blätter in Quer-Folio mit länglichen, wie eben angedeutet, friesartigen Darstellungen. Die Aufgabe ist in sinnreicher Gedankenfolge und in charakteristischer Entwicklung des einzelnen Momentes gelöst. Der Inhalt der Blätter ist folgender: 1) Allgemeines Titel- oder Einleitungsbild, mit den allegorischen Gestalten der Germania, der Moldau und Elbe, welche letzteren beiden sich zur Seite jener lehnen. 2) Jagdscene, zur Charakteristik des Urzustandes der Deutschen. 3) Fürstlicher Held, auf abendlicher Wasserfahrt. 4) Römische Händler, Schmuck und auch Waffen zum Kauf bringend. 5) Peinliche Rechtspflege der Römer in Deutschland. 6) Drusus am Elbufer, dem jenes räthselhafte weibliche Wesen das weitere Vordringen wehrt. 7) Die Hermannsschlacht. 8) Einführung des Christenthums. 9) Pflege der Wissenschaft durch Karl den Grossen. 10) Rückkehrende Kreuzfahrer, Kunstwerke aus Griechenland herbeiführend. 11) Guttenbergs Druckerthätigkeit und die befreite Wissenschaft, unter den allegorischen Gestalten der vier Fakultäten, die in die Ferne hinaus entschweben. Ueberall ist in diesen, zum Theil figurenreichen Compositionen der gedankhafte Inhalt und die glückliche, klar-verständliche Darlegung desselben, sowie der ansprechende dekorative Sinn, der sich in der allgemeinen Raumvertheilung und in der meist sehr geschmackvollen Linienführung kund giebt, anzuerkennen. Wäre der Gedanke auf gleiche Weise zur naiven Lebensäusserung geworden, wäre die Zeichnung, die Form und die Bewegung der einzelnen Gestalten, zumal in den genreartigen Scenen, minder conventionell gehalten, als dies wenigstens zum grösseren Theile der Fall ist, so würde das geistvolle Werk auf noch höheren Beifall Anspruch haben. — Die Blätter sind im Umriss

gezeichnet; in der Führung der Nadel erkennt man auf erfreuliche Weise die eigne Künstlerhand, die sich bei jedem Momente der Bewegung des Zweckes bewusst bleibt.

Acht landschaftliche Original-Radirungen von Wilhelm Schirmer, Professor an der königl. Kunstakademie zu Düsseldorf. Düsseldorf bei A. W. Schulgen und bei dem Verfasser. (Gr. Quer-Fol.)

(Kunstblatt 1847, No. 11.)

Schirmer's Name hat in der landschaftlichen Kunst unsrer Tage einen so guten Klang, seine Meisterschaft in der Führung der Radirnadel zur Darstellung der ausgeführtesten landschaftlichen Compositionen hat er so mannigfach erwiesen, dass es nur der einfachen Anzeige eines neuen Unternehmens, wie des vorstehend genannten, bedarf, um demselben die lebhafteste Aufmerksamkeit und Theilnahme der Kunstfreunde zu sichern. Wie er es vorzugsweise liebt, so bildet auch hier die Darstellung des vegetativen Lebens der Natur, Baum, Busch, Kraut und Rasen in ihrem Beisammensein je nach den verschiedenen lokalen Bedingnissen, den Hauptinhalt der Blätter. Mit vollkommener Leichtigkeit und Freiheit fügt sich hiebei die Nadel der Charakteristik des Stofflichen und dem bunten Spiele desselben auf das Auge des Betrachtenden. Aber auch der höhere Lebensathem der Natur, die Wirkungen von Licht und Luft fehlen nicht und geben im Einzelnen diesen Blättern die schönste künstlerische Weihe. Zumeist ist es das nordische Waldgeheimniß, das sich hier unsern Blicken erschliesst; einige Darstellungen sind der Erscheinung der südlichen Natur gewidmet. In Betracht des vollen malerischen Tones sind besonders die beiden letzten Blätter des Heftes ausgezeichnet, von denen das eine eine schlichte nordische Wassermühle am Waldsaum, in schimmernder Morgenbeleuchtung, das andre einen Berghang am Saume der römischen Campagna, dessen Schatten sich von dem warmen Abendlicht der Ferne abheben, darstellt. Diese beiden Blätter geben der Wirkung eines ausgeführten Gemäldes kaum etwas nach. — Beiläufig dürfte zu bemerken sein, dass die Blätter des vorliegenden Heftes, wie freilich auch schon die früher herausgegebenen von Schirmer's Hand, als Studien- und Uebungsblätter für landschaftliche Federzeichnung besonders vortheilhaft zu gebrauchen sein werden, da die einfachen Mittel der Darstellung sich dem Auge überall klar und verständlich darlegen.

Das Bedürfniss eines zweckmässigeren Unterrichtes in der Malerei und plastischen Kunst. Angedeutet nach eigenen Erfahrungen von Ferdinand Georg Waldmüller, k. k. akadem. Rath und Professor. Wien, 1846. 47 S. in 8.

(Kunstblatt 1847, No. 22.)

Die inneren Zustände unsrer Kunst sind, wie sich dies aus dem zum Theil scharfen und schneidenden Gegensatze der verschiedenartigsten Tendenzen ergibt, ohne Zweifel in einer lebhaften Uebergangsperiode begriffen; mit der Stellung, welche die Kunst im Verhältniss zum äusseren Leben einzunehmen hat, scheint es ebenso zu sein. Unter solchen Umständen kann es nicht befremden, wenn wir auch die Principien, welche dem künstlerischen Unterrichtsgange zu Grunde liegen sollen, von ähnlicher Bewegung ergriffen sehen, wenn der altakademische Formalismus einerseits und der Spiritualismus der romantischen Schule andererseits nicht überall mehr als zureichend erscheinen, wenn man auch für den Unterrichtsgang neue Wege anzubahnen oder vielmehr für die ursprünglichen, naturgemäss sich ergebenden Bedürfnisse desselben diejenige Form festzustellen bemüht ist, die den heutigen Verhältnissen vorzugsweise zu entsprechen scheint. Reformen bei den Kunstbildungsanstalten sind an der Tagesordnung. An einigen Orten sind solche schon zur Ausführung gebracht, an andern wird darüber mehr oder weniger lebhaft verhandelt. Auch die oben genannte Schrift giebt ihr Votum in dieser Angelegenheit ab. Wie mir beiläufig mitgetheilt worden, ist sie aus Debatten, welche bei der Wiener Akademie stattgefunden haben, hervorgegangen; der Umstand, dass der Verfasser mit seinen Ansichten nicht durchgedrungen, soll ihn veranlasst haben, mit dieser kleinen Schrift an das öffentliche Urtheil zu appelliren. Mir sind die Wiener Verhältnisse nicht näher bekannt, und es werden dieselben auch, ihrer dermaligen Beschaffenheit nach, in dieser Schrift nicht weiter charakterisirt; ich kann auf dieselben also keinen sonstigen Bezug nehmen und an die Schrift nur den Maassstab des Urtheils für das Allgemeine anlegen. Indess hat der Name des Verfassers, eines unsrer trefflichsten Genremaler, einen so guten Klang, dass er auch so jedenfalls volle Berücksichtigung verdient.

Die Anklage, welche der Verfasser gegen den heutigen Kunstunterricht ausspricht, ist unter zwei Hauptpunkte zusammenzufassen: dass derselbe sich über eine viel zu lange Zeit ausdehne und dass er den Jünger, statt zur naiven, seiner Individualität entsprechenden Auffassung der Natur, zu einer conventionellen Manier führe. Er dringt also darauf, dass alles zur künstlerischen Bildung Erforderliche in möglichst kurzer Zeit dargeboten und dass der Zögling, ohne alle weitere Vermittelung, sofort an die allein gültige Quelle der Natur verwiesen werde. Grundsätze, die im Allgemeinen gewiss nicht genug zu beherzigen sind. Alle Grundlage zur künstlerischen Ausbildung soll in dem Studium der Darstellung des menschlichen Körpers bestehen; alles Copiren von Vorzeichnungen soll dabei unterlassen, vielmehr sofort nach dem Modell gezeichnet und, sobald nur der Schüler des Conturs mächtig ist, ohne Weiteres zum Pinsel

gegriffen werden. Zum Erkennen des vorhandenen Talents soll eine (mit richtigem Sachverständniss näher dargelegte) Probe angewandt und, wenn diese glücklich bestanden, nach einem Zeitraum von etwa sechs Monaten über den Beruf des Schülers definitiv entschieden werden. Auch dies scheint im Allgemeinen richtig und zweckgemäss; das Zeichnen nach Vorlegeblättern muss für den, der wahrhaft künstlerisch begabt ist und also das Auge für die Natur besitzt, überflüssig sein und somit eher hemmend als fördernd wirken; die möglichst zeitige Handhabung des Pinsels gewöhnt von vornherein an unmittelbare Aufnahme der vollständigen Naturerscheinung, während die Schattenzeichnung in der That nur eine künstlich vermittelte Abstraction derselben ist. Doch möchte es gut sein, den letzten Grundsatz nicht allzu ausschliesslich in Anwendung zu bringen.

Alles Wesentliche soll ferner im Studium des lebenden Modells gelernt und, wie das Kopiren älterer Gemälde, so namentlich auch das Studium in der Darstellung der Antike ganz ausgeschlossen bleiben oder doch nur höchst ausnahmsweise verstattet sein. Hier, muss ich gestehen, habe ich zunächst ein erhebliches Bedenken gegen die Grundsätze des Verfassers. Allerdings zwar wird auf unsern Kunstschulen zumeist ein grosser Missbrauch im Zeichnen nach der Antike getrieben; indem man diese Uebung Jahre hindurch fortsetzt, gewöhnt sich der Schüler an eine gewisse conventionelle Correctheit, der es an Gefühl für das frische Leben und dessen reiche Mannigfaltigkeit fehlt, und, was noch schlimmer ist, verwöhnt sich sein Auge durch den steten Blick auf den kalten Gyps dermaassen, dass später, wenn er zur Farbe greift, der harte kreidige Ton desselben nur zu häufig durch alle seine Malereien hindurch klingt. Doch aber wird die Antike ohne Zweifel eine sehr wesentliche Bedeutung, wie für die heutige Kunst überhaupt, so auch für die Kunstbildung behalten, vorzugsweise desshalb, weil sie die Mängel in der körperlichen Durchbildung, die unsre Modelle in der Regel haben und selbst haben müssen, auf die vollkommenste Weise ergänzt. Fast durchweg sind unsre Modelle, auch die besseren, nur theilweise wohlgebildet; eine vollkommene körperliche Entwicklung fehlt, weil keine körperliche Pflege (wie durch die Gymnastik der Griechen) vorhanden ist; einzelne Theile des Körpers sind durch unser nordisches Kostüm in der natürlichen Ausbildung geradehin verkümmert. Alles diess ist in den antiken Sculpturen, welche nach den edelsten Modellen die edelste Natur darstellen, wesentlich anders, und sie werden daher stets dazu beitragen, den rohen Natursinn zum Sinn für den gesetzmässig entwickelten Organismus, zum Schönheitssinn auszubilden, so sehr es übrigens, wie sich von selbst versteht, zugleich im Interesse der Kunstbildungs-Anstalten liegen wird, stets möglichst schöne Modelle zu gewinnen, und so manche fördernde Einrichtung auch für diesen Punkt noch möglich zu machen sein dürfte. Mit einem Wort: es scheint unerlässlich, wenigstens neben dem Studium des lebenden Modells auch das der Antike fortgehen zu lassen. — Das Kopiren von Gemälden, wenigstens von einigen Studien, möchte auch keinesweges ganz verwerflich sein, da es beim Malen doch zunächst auf Kenntniss des Materials und der nöthigsten Handgriffe ankommt und es wohlgethan sein dürfte, dem Schüler hierin wenigstens einige Sicherheit zu geben, bevor er zur Nachbildung des farbenreichen Lebens angewiesen wird. Doch kann die erste äussere Praxis auch wohl vortheilhaft in der Darstellung und Nachbildung lebloser Gegenstände, Gewandstoffe u. dergl., erlernt werden.

Zur Darstellung des menschlichen Körpers und zum Studium desselben gehört aber zugleich als unentbehrliches Hilfsstudium das der Anatomie. Auch diess versäumt der Verfasser zwar nicht, nimmt dasselbe aber, vielleicht um alles Pedantische daraus zu entfernen, doch zu oberflächlich und willkürlich. Er verlangt eigentlich nur ein durchgeführtes Zeichnen des Skeletts; das weitere Studium, das er vorschreibt, scheint lediglich nur darin zu bestehen, dass er eine Anatomiefigur neben das lebende Modell gestellt und die Muskeln der einen in denen des andern, zuerst bei gleicher, dann bei veränderter Stellung des Modells aufgesucht wissen will. Es bedarf wohl keines Beweises, dass bei solchem Verfahren nur flüchtige Empiriker gebildet werden können, den Schülern aber das tiefere Verständniss des Lebens und der Grund der Gestaltung und Bewegung desselben fremd bleiben muss. Gewiss sollen die Künstler nicht zu Anatomen erzogen werden, gewiss ist die beste Methode des anatomischen Unterrichts für Künstler sehr schwer darzulegen; wenn aber neben der scharfen Beobachtung des Lebens (wozu ohnehin ausserhalb der Modellsäle so wenig Gelegenheit ist) den Schülern keine tiefere wissenschaftliche Begründung des körperlichen Organismus gegeben werden sollte, so würden wir auch in den Bildern nur selten über Aktfiguren hinauskommen. Und einstweilen sehen wir es leider nur zu häufig, wie wenig unsre Künstler das Leben verstehen, wie sehr sie das mangelnde Verständniss durch Abschreiben dessen, was das Modell ihnen darbietet, zu ersetzen suchen, wie gern sie daher ihre Compositionen von vornherein auf möglichst bequeme Stellung des Modells — durch all jene Darstellungen der Klage, der Trauer, des Nachsinnens, des Ueberlegens, des Beschliessens statt der wirklichen That — einrichten, in wie hohem Grade den seltenen Darstellungen bewegter Action doch der eigentliche Nerv der Bewegung zu fehlen, wie auf die leidenschaftlichsten Gestalten jenes Hamlet'sche „Parteilos zwischen Kraft und Willen“ nur allzuoft ganz wohl zu passen pflegt. — Ausserdem nimmt der Verf. auch auf den Unterricht in der Perspective Rücksicht, scheint ihn aber, da er sich weder über den Modus desselben, noch über die für ihn erforderliche Zeit näher auslässt, noch beiläufiger behandeln zu wollen, was ebenfalls nicht angemessen sein kann, so sehr auch hier die pedantische Behandlung des Gegenstandes fern zu halten sein dürfte.

Nach solchen Prämissen wird es nicht befremden, wenn der Verf. für den gesammten Kunstunterricht (wobei aber die Ausbildung für die Bedürfnisse der besonderen Einzelfächer ausgeschlossen zu sein scheint) nur ein Jahr in Anspruch nimmt und den Schüler sogar schon in der zweiten Hälfte desselben zur Composition veranlassen will. Er versichert, dies durch mannigfache Erfahrung in seiner Wirksamkeit als Lehrer bestätigt gefunden zu haben. Gegen die Erfahrung wird nicht zu streiten sein; dass der Schüler in so kurzer Zeit aber vollständig feste Grundlagen, einen vollkommen zureichenden Beruf für das Leben gewonnen haben sollte, scheint nach den obigen Gegenbemerkungen doch sehr zu bezweifeln. Zudem wird es jedenfalls auf länger fortgesetzte Uebung und Thätigkeit des Schülers unter den Augen des Meisters, sowie zugleich auf die besondre Aneignung alles desjenigen, was nicht der figürlichen Malerei angehört, je nach dem erwählten besondern Kunstfache ankommen müssen. Ueber das für diese besondern Fächer Erforderliche spricht sich der Verf.

meist nur sehr kurz und zum Theil wenig befriedigend aus. Sehr beherzigungswerth scheint dagegen, was er über die Anleitung zur Composition sagt, indem er auch hier, statt auf Beobachtung abstracter Regeln, vor Allem auf Beobachtung der Natur und des Lebens in seinen wechselnden Erscheinungen dringt.

Ich kann nach allem diesem den in der Schrift des Herrn Waldmüller enthaltenen Principien keineswegs unbedingt huldigen; gleichwohl halte ich dieselbe für einen werthvollen Beitrag zu den neueren Erörterungen über die Gestaltung des Kunstunterrichts, da sie mit Geist und reiner Liebe zur Sache geschrieben ist, wirkliche Uebelstände aufdeckt und, auch wo sie den Widerspruch hervorruft, doch zum weiteren Nachdenken reizt. Jedenfalls ist das Ziel, das er erstrebt, das richtige: dass der Künstler leichter und rascher schaffen lernen müsse; nur dass ich der unmaassgeblichen Ansicht bin, dies Ziel sei nur auf einer sehr gründlichen und ernst behandelten Basis zu erreichen. Die Sache selbst aber hat, wie ich glaube, noch eine andre, ganz ernsthafte Seite für die äussere Lebensstellung der Künstler. Unsre Künstler schaffen im Allgemeinen (und vornehmlich vielleicht desshalb, weil die alten Schultraditionen abgerissen sind) zu mühsam, zu langsam. Sie brauchen zu dem einzelnen Werke, wenn dasselbe überhaupt gediegen sein soll, mehr Zeit wie die Alten, müssen es sich mithin theurer bezahlen lassen und finden in Folge dessen weniger Absatz. Die Alten, die sich in ihrer Hand vollkommen sicher fühlten, malten bei gleicher oder grösserer Gediegenheit der Arbeit schneller und forderten (einzelne besondere Ausnahmen abgerechnet) zumeist ungleich geringere Preise, auch nach den Geldverhältnissen ihrer Zeit. Mir scheint, dass wenigstens ein Theil der Klage über den mangelnden Kunstsinn unsrer Zeit hier seine Auflösung findet, und dass es somit nicht einzig und allein Sache des Publikums, des Volkes sein möchte, wenn ein anderer und besserer Zustand herbeigeführt werden soll.

Vertheidigung einer Tyroler-Familie im Kriege 1809. Der schlesische Kunstverein seinen Mitgliedern. Gem. von M. Müller. Lith. von Fr. Jentzen.

(Kunstblatt 1847, No. 46.)

Es ist jene bekannte ausgezeichnete Composition von C. F. Moriz Müller in München, die den Heroismus des tyrolischen Volkes in seinem Kampfe gegen die Franzosen in einer schlichten Genrescene vergegenwärtigt, und die uns hier in einer wohl durchgearbeiteten Lithographie sehr bedeutenden Maassstabes ($18\frac{3}{4}$ Zoll breit bei etwa 23 Zoll Höhe) vorgeführt wird: das Schindeldach eines Tyroler Bauernhauses, auf dem Männer, Weiber und Knaben versammelt sind, mit dem Feuer ihrer Stützen und mit den, zum Festhalten der Schindeln bestimmten Felssteinen, den andringenden Feind abzuwehren. Wenn wir bedenken, wie sehr in unserm Kunsthandel bei Darstellungen historischer Begebenheiten die von

ausserhalb eingeführten fremdländischen, oft genug die Unterdrückung Deutschlands feiernden Gegenstände noch immer vorherrschen, so werden wir es doppelt anerkennen müssen, dass hier, bei Vertheilung eines Kunstblattes an die Mitglieder eines ansehnlichen Kunstvereins, die Wahl auf ein Bild von so edlem vaterländischen Interesse gefallen ist.

Preussens Monarchen: Sieben nach den besten Originalgemälden lithographirte Bilder nebst historischer Einleitung. Herausgegeben von Rudolph Freiherrn v. Stillfried-Rattonitz, k. Kammerherrn und Vice-Oberceremonienmeister. Berlin, in der Gropius'schen Buch- und Kunsthandlung (C. Reimarus). 1847. Fol.

(Kunstblatt 1847, No. 48.)

Der um die Geschichte des preussischen Königshauses und des Hohenzollern'schen Geschlechtes überhaupt vielfach verdiente Herausgeber hat unter vorstehendem Titel ein Werk veröffentlicht, das zunächst zwar ebenfalls dem patriotisch preussischen Interesse gewidmet ist, doch auch im weiteren Bezuge — für die Anschauung ausgezeichnete historische Persönlichkeiten, für die Art und Weise der auf Repräsentation berechneten Portraitdarstellung im Laufe von zwei Jahrhunderten, für den Gang der künstlerischen Behandlung innerhalb dieses Zeitraumes und bei Gegenständen der betreffenden Gattung, — ebenfalls nicht ohne erhebliche Wichtigkeit ist. Es sind die Bilder der Beherrscher des preussischen Staates von der Zeit des grossen Kurfürsten Friedrich Wilhelm ab, d. h. von jener Zeit, da der preussische Staat (aus der Vereinigung Brandenburgs und eines von fremder Macht unabhängigen Preussens erwachsend) in die Reihe der Mächte von europäischer Bedeutung eintrat. Sämmtliche Darstellungen sind aus dem ungemein reichen Vorrath der Bildnisse ausgewählt, welche in den königlich preussischen Schlössern zerstreut sind und ihrer Zusammenstellung zu einer grossen Gallerie von seltenster und umfassendster historischer Bedeutung noch immer entgegenharren. Der Unterzeichnete, mit diesen Schätzen zufällig näher bekannt, kann es bezeugen, dass der Herausgeber überall mit sicherem Takt die gediegensten und für seinen Zweck geeignetsten Originale zur Darstellung genommen hat.

Es sind sämmtlich Bildnisse in ganzer Figur und, bis auf eine Ausnahme, in stehender Stellung. Das erste ist das des grossen Kurfürsten, nach einem (besonders auch in der Färbung) sehr ausgezeichneten Gemälde von Nason, einem sonst nur wenig bekannten Holländer der zweiten Hälfte des siebzehnten Jahrhunderts, der zu jenen holländischen Künstlern gehört zu haben scheint, welche, wenigstens zeitweilig, von Friedrich Wilhelm nach Berlin berufen wurden. Es ist ein Bild fürstlich conventioneller Repräsentation im Charakter jener Zeit: der Kurfürst steht da, vollständig gepanzert (wie er sich im Leben wohl schwerlich noch trug), über dem Panzer den Kurfürstenmantel, mit zierlich gesticktem Halstuch und tief auf die Brust niederfallender Lockenperrücke, die Hand auf den

Feldherrnstab gestützt, ein Ganzes von feierlich energischer Erscheinung. — Das zweite Bild stellt den ersten König Preussens, Friedrich I., dar, nach einem Gemälde des damaligen Hofmalers Pesne, eines Parisers von Geburt. Auch dies ist eine entschieden repräsentirende Darstellung, doch nicht mehr conventioneller Art, sondern unmittelbar der im Leben ausgeübten Repräsentation entnommen. Der König, in blitzend funkelnder Kleidung, sitzt auf silbernem Throne, zu dessen beiden Seiten der Hermelin in majestätischen Falten tief die Stufen niederfällt; die Rechte hält mit eleganter Fingerbewegung das zierliche Scepter, die Füße ruhen, in ebenso eleganter Stellung, auf dem prächtvoll gestickten Sammtkissen, welches vor den Thron niedergelegt ist. Baldachin, Säulen und sonstiges Zubehör sind nicht vergessen. Die fast seltsam eigenthümliche Aufgabe ist von dem Maler mit ungemeinem Geschick behandelt und zu einer harmonischen Gesamtwirkung von grosser malerischer Kraft zusammengezogen, das Original (was auch schon aus der Lithographie hervorgeht) mit ächter Meisterschaft im Colorit ausgeführt, wie denn überhaupt Pesne den besten Coloristen seiner Zeit — Anfang des achtzehnten Jahrhunderts — zugezählt werden muss und wenigstens im Portrait die meisten überragen dürfte. — Als drittes Bild reiht sich das des Königs Friedrich Wilhelm I., ebenfalls nach einem Gemälde von Pesne, an. Hier ist es wieder auf mehr conventionelle Repräsentation abgesehen. Der König erscheint als Feldherr, den Feldherrnstab in der erhobenen Rechten, mit einem alt-ritterlichen Brustharnisch angethan, während ein phantastisch kostümirter Mohr hinter ihm einen prachtvollen Turnierhelm zum Aufsetzen bereit hält. Die romantischen Panzerstücke passen nicht mehr zu der Zopfrücke und dem gesammten Generalskostüm, das der König ausserdem trägt, noch weniger die etwas theatralische Commandobewegung zu seiner eigenthümlichen biderben Erscheinung, die der Maler im Uebrigen mit vollkommener Meisterschaft aufgefasst und wiedergegeben hat; aber gerade die Naivetät, mit der der Künstler den König die für nothwendig befundene Rolle spielen lässt, giebt dem Bilde wieder ein eigenthümliches Interesse. — Das vierte Bild stellt König Friedrich II. dar, nach einem Gemälde von Cuningham, einem Schotten, der an verschiedenen Höfen thätig und, wie es scheint, von Petersburg nach Berlin gekommen war. Dies Bild ist einfaches Portrait, ohne alle, zumal künstliche Repräsentation, doch in so charakteristischer Auffassung und Umgebung, dass gerade hier der Eindruck einer Persönlichkeit von höchster Bedeutung mit voller Entschiedenheit sich geltend macht. Der König, schon das Gepräge des höheren Alters tragend, steht auf einer Marmorterrasse des Parkes von Sanssouci, auf die Lehne eines mit Karten gefüllten Stuhles gestützt und im einsamen Nachsinnen mit scharfem Adlerblick zum Bilde hinaussehend. Vor ihm eins seiner Windspiele, das vergebens seine Aufmerksamkeit auf sich zu lenken sucht; hinterwärts, auf der Brüstung der Terrasse und von den Bäumen beschattet, eine im französischen Geschmack gehaltene Marmorstatue der Wahrheit. Leider ist diese, in der That ergreifende Composition nicht in der wünschenswerthen malerischen Durchbildung ausgeführt, wie sich überhaupt Cuningham's Bilder, ob auch durch vortreffliche Charakteristik, doch weder durch Colorit noch durch Hell-dunkel besonders auszeichnen; indess ist wenigstens bei dem in Rede stehenden Blatte der Lithograph für die erforderliche Totalwirkung nicht erfolglos bemüht gewesen. Es muss hiebei bemerkt werden, dass Fried-

rich II. wohl nur in jüngeren Jahren zur Ausführung gediegener Portraits gesessen hat, wie aus dieser Zeit namentlich mehrere vortreffliche Bildnisse von ihm noch von Pesne's Hand (und unter diesen ein sehr schönes, den ersten Jahren seiner königlichen Würde angehöriges Brustbild in der Gemäldegallerie des Berliner Museums) vorhanden sind. Im spätern Alter scheint er gar nicht mehr gesessen und den Malern ganz überlassen zu haben, wie weit sie eine hinreichende Aehnlichkeit seiner Züge aus der Erinnerung erreichen mochten. So finden sich denn auch in den königlichen Schlössern nur wenig Bildnisse des grössten Mannes seiner Zeit, die den an sie zu machenden Ansprüchen genügen, und sind namentlich die durch Stich etc. vervielfältigten und im Handel befindlichen Bildnisse nur äusserst selten befriedigend, zuweilen sogar vollkommene Karikatur.¹⁾ Mit um so grösserem Interesse wird daher die hier gegebene Veröffentlichung des Cuningham'schen Bildes aufgenommen werden. — Die drei letzten Darstellungen sind ebenfalls einfache Bildnisse, ohne eigentliche Repräsentation, doch auch ohne die Andeutung eines charaktvollen Momentes, vielmehr alle drei in einer gewissen Portraitstellung, welche sich auf eine oder die andere Art, in möglichst würdiger Weise der Schau darbietet. Friedrich Wilhelm II. ist nach einem Bilde von Döpler gegeben, in chevaleresker Haltung und, was die Ausführung betrifft, in jener auf Totaleffect berechneten Breite des Vortrages, die eine Einwirkung damaliger englischer Portraitmalerei zu verrathen scheint; Friedrich Wilhelm III. nach einem Gemälde von Professor F. Krüger, leider etwas zu befangen in der Haltung, und die öde landschaftliche Fläche, in der der König steht, nicht wohl zu seiner einsamen persönlichen Erscheinung stimmend; Friedrich Wilhelm IV. dagegen, ebenfalls nach Krüger, so charaktvoll wie in ächter künstlerischer Durchführung und mit dem landschaftlichen Grunde ein malerisches Ganze von vortrefflicher Gesamtwirkung bildend.

Die lithographische Ausführung sämtlicher Blätter rührt von W. Schertle her und verdient überall eine unbedingte Anerkennung. Der Künstler hat durchweg das charakteristisch Eigenthümliche in der Erscheinung der dargestellten Personen und ebenso in der Behandlungsweise der verschiedenartigsten Originalgemälde aufzufassen und wiederzugeben und mit einer gewissen Freiheit und Breite des Vortrages zugleich die zarteste Durchbildung zu vereinigen gewusst.

Die von dem Herausgeber vorangeschickte historische Einleitung giebt in kurzen und kräftigen Zügen eine Uebersicht der Entwicklungsgeschichte des preussischen Staates und der Charaktere und Wirksamkeit der genannten sieben Fürsten.

¹⁾ Nach solchen scheint Mad. George Sand in ihrer *Consuelo* das abschreckende Bild des Preussenkönigs entworfen zu haben.

Künstler-Jugend, Roman aus dem Leben. Von Dr. Carl August Menzel. Berlin 1848. 2 Bände.

(Kunstblatt 1847, No. 57.)

Dies Buch ist von einem praktischen Künstler geschrieben, dem Universitäts-Bauinspector Menzel zu Greifswalde, der sich durch eine unermüdete öffentliche Thätigkeit, in der Herausgabe der mannigfaltigsten baulichen Entwürfe und in schriftstellerischen, die Bauwissenschaft betreffenden Werken den Fachgenossen bekannt gemacht hat. Der Roman, der uns hier dargeboten wird, hat im Allgemeinen die Stellung der heutigen Kunst zum heutigen Leben zur Aufgabe; dies wird an der bunt ineinander verzweigten Jugendgeschichte einer Anzahl von Künstlern, welche den verschiedenen Kunstfächern angehören, dargestellt. Das Buch hat einen eigenthümlichen kulturgeschichtlichen Werth; von gewissen Momenten des Kunstlebens unserer Zeit ist darin ein zumeist sehr lebendiges Bild gegeben. Freilich nicht von dem Höchsten, nicht von dem Wesentlichen der Kunst. Dem vorgehefteten Prospectus zufolge erwartet man in dem Buche zunächst unmittelbar Bezüge auf die gesammte Entwicklungsgeschichte der neueren deutschen Kunst; dies ist aber nicht der Fall; es finden sich nur sehr vereinzelte, oberflächliche Andeutungen der Art; eine Darlegung der tieferen Gründe jener Wandlungen, welche in der Geschichte der neueren Kunst sichtbar werden, hat der Verfasser gar nicht beabsichtigt. Ueberhaupt scheint es nicht in seinem Plane gelegen zu haben, die — ob auch seltene — innere Grösse des Künstlerthums, das sich der Herrschaft über die Gemüther der Menschen zu bemächtigen weiss oder an widerwärtigen Verhältnissen tragisch untergeht, zur Erscheinung zu bringen; er hat es nur mit der zahlreichen, wenig charaktervollen Mittelklasse von Künstlern zu thun, deren Bestimmung es in grossen Kunstzeiten ist, sich den grossen Meistern als Gesellen und Handlanger anzureihen, und die in andern Zeiten sich unbemerkt und unbeachtet in das Philisterium verlaufen. Letzteres ist hier der Fall; und wenn man sich künftig einmal über die allgemeinen Kunstzustände unserer Zeit unterrichten will und die Frage stellt, was bei uns aus jener Mittelklasse geworden, so vermag dies Buch eine hinlänglich deutliche Antwort zu geben. Es geht eine eigne, zum Theil wohl kaum bewusste oder beabsichtigte Ironie durch dasselbe, die um so mehr wirkt, je naiver, je frischer aus dem Leben gegriffen die meisten Schilderungen sind. mag der Verf. auch mit etwas zu grosser Sammlerleidenschaft auf die barocken Erscheinungen der Philisterwelt, deren sicherer Hafen die sämmtlichen Helden des Romans aufnimmt, ausgegangen sein.

Berliner Kalender für 1848. Zweiundzwanzigster Jahrgang. Mit 7 Stahlstichen. Berlin, Verlag von Karl Reimarus (Gropius'sche Buch- und Kunsthandlung).

(Kunstblatt 1848, No. 1.)

Der neue Jahrgang des Kalenders bringt uns in seinen Stahlstichen artistisch interessante Darstellungen, die nächst dem Titelbilde, dem Portrait des Prinzen Friedrich von Preussen (Sohnes des Prinzen Carl) nach einem Bilde Krüger's von Teichel gestochen, der jüngsten Thätigkeit der Architekten Berlins gewidmet sind. Besondere Wichtigkeit für die höhere künstlerische Richtung der letzteren hat zunächst das perspectivische Bild der kürzlich neugegründeten St. Petrikirche zu Berlin, die, in Folge einer von der städtischen Behörde besonders ausgeschriebenen Concurrenz, nach den Entwürfen des Professors Strack und unter seiner Oberleitung gebaut wird. Die Bedürfnisse des evangelischen Gotteshauses und das Bedingniss des unserm Norden eigenthümlichen Backsteinmaterials haben hier die wesentlichen Motive für Anlage, Composition und Ausbildung des Einzelnen gegeben. Die künstlerischen Hauptformen sind, solchem Zwecke entsprechend und ohne slavische Abhängigkeit von bloss traditioneller Vorschrift, die des Spitzbogenstyles; das Ganze steigt in ernster, gehaltener Kühnheit empor. Der Bau, der ungesäumt zu Ende geführt werden wird, dürfte (zumal bei dem grossen Einflusse, den Herr Strack auch als Lehrer seines Kunstfaches ausübt) für den Entwicklungsgang der hiesigen Architektur eine sehr erhebliche Bedeutung gewinnen. — Andre Darstellungen beziehen sich auf diejenigen grossen Anlagen ausserhalb Berlins, durch welche die Stadt an den unteren Spreeufern weiter in das Land hinausgeführt wird. Schon der letzte Jahrgang des Kalenders hatte hievon ein Beispiel gebracht, indem er eine Darstellung der von Strack ausgeführten Gebäudegruppe der Raczynski'schen Gemädegalerie und der mit dieser verbundenen Künstlerlokale, am ehemaligen Exerzierplatze vor dem Brandenburger Thore, enthielt. Ihnen hat sich neuerlich eine umfassende Gruppe stattlicher Privatgebäude angeschlossen, unter denen besonders die von dem Baumeister F. Hitzig ausgeführten durch die classische Würde ihrer Formen das Gepräge ächt künstlerischer Gediegenheit besitzen. Diese Anlagen befinden sich auf dem südlichen Spreeufer. Am nördlichen beginnen sie zunächst der Stadt mit den weiten Baulichkeiten des Hamburger Eisenbahnhofes. Etwas weiter hinab folgt das, nach dem Plane des Geh. Oberbauraths Busse erbaute kolossale Mustergefängniss, dessen Umfassungsmauer einen Flächenraum von 16 $\frac{1}{2}$ Morgen umschliesst. Hievon bringt der diesjährige Kalender eine malerische Ansicht, die freilich, bei dem kleinen Maassstabe des Blattes, nur in allgemeineren Zügen ein Bild des ernsten kastellartigen Charakters der Anlage geben kann. Wiedér etwas weiter hinab erhebt sich der ebenfalls mächtige Bau der neuen Garde-Uhlanen-Kaserne mit ihrer Zinnenbekrönung und den thurmartig aufsteigenden Pavillons, die uns ebenfalls in einer Ansicht vorgeführt wird. Unmittelbar an die Kaserne schliesst sich die vorstädtische Kolonie Moabit an, die vor noch nicht langer Frist das Gepräge eines schlichten Ackerdörfchens hatte, neuerlich aber zu einem ansehnlichen

Fabrikorte angewachsen ist. Die grossartigste der dortigen Fabriken ist die Eisengiesserei und Maschinenbauanstalt von Borsig, die einen Flächenraum von ungefähr 120,000 Quadratfuss bedeckt, mit 900 Gasflammen erleuchtet wird, 1200 Arbeiter beschäftigt und aus der im Jahre 1846, dort gefertigt, die hundertste Locomotive hervorging, welcher im Frühjahr 1848 die zweihundertste folgen wird. Zwei Darstellungen sind dieser Borsig'schen Anstalt gewidmet. Die eine zeigt uns die noch sehr schlichte Beschaffenheit, welche sie im Jahre 1837 hatte; die andre ihre gegenwärtige Erscheinung, wo man eine ganze Stadt vor sich zu haben meint, über der sich Thürme und ein Wald qualmender Dampfschornsteine erheben. In dem erläuternden Text ist vergessen zu bemerken, dass die neueren Anlagen in dieser Anstalt nach Plänen von Strack gebaut sind und dass er in dieser Verwendung des heimischen Baumaterials für bestimmt praktische Bedürfnisse und in der ächt künstlerischen Behandlung desselben bei der naiven Befolgung aller gegebenen Bedingungen wieder die beachtenswerthesten Belege seiner Meisterschaft gegeben hat. — Ein Blatt endlich enthält eine Ansicht des noch im Bau begriffenen, aber der Vollendung sich bereits nähernden Schlosses Kamenz in Schlesien, welches I. K. H. der Frau Prinzessin Albrecht von Preussen gehört. Der ursprüngliche Plan des Schlosses, das in seiner Gesammtheit 420 Fuss lang und 370 Fuss breit ist, rührt von Schinkel her; die weitere Fortführung desselben und seine theilweise Umbildung, die besonders durch die anbefohlene grössere Ausdehnung nöthig wurde, ist das Werk des den Bau leitenden Hofbaumeisters Martius. Das Material, aus dem derselbe aufgeführt worden und das in seiner Eigenthümlichkeit für die Behandlung der Formen maassgebend war, ist Glimmerschiefer, Backstein und glisirte Ziegel. So erhebt sich das Schloss mit seinen Thürmen, Hallen und Nebenbauten auf dem Rücken des Hartaberges, einfach imposant, im Charakter etwa die Mitte haltend zwischen den preussischen Ordensschlössern und den sicilisch-maurischen Schlossanlagen.

Die eben besprochene Ansicht ist nach einer Zeichnung des Grafen v. Pfeil, die Ansicht der Petrikirche zu Berlin nach einer Zeichnung von Strack, die übrigen Blätter nach Zeichnungen von Biermann gestochen. Die Stiche sind in eleganter und geschmackvoller Weise von Sagert, Schulin und Fincke ausgeführt.

Just Ulrik Jerndorff. Ein Charakterbild von L. Starklof. (Druck und Verlag der Schulze'schen Buchhandlung in Oldenburg.) 31 S. in 8.

(Kunstblatt 1848, No. 13.)

Wir machen die Freunde der heutigen Kunst auf diese kleine Schrift aufmerksam, die in kurzen, aber charakteristisch bestimmten Zügen und mit inniger Pietät von dem Leben und Wirken eines jüngst verstorbenen, in verschiedener Beziehung sehr schätzbaren Künstlers Kunde giebt. Jerndorff war am 30. December 1806 zu Kopenhagen geboren und zunächst in schlichter Weise für den handwerklichen Betrieb der Malerei ausgebildet.

Doch regte sich bald in ihm der höhere Drang; er malte Portraits und Landschaften, die Beifall fanden. Im Jahre 1831 ward er Schüler des Professors Möller, Lehrers an der Kunstakademie zu Kopenhagen und Restaurators an der königl. Bildergalerie; 1837 ging er, mit einem königl. Stipendium versehen, nach Deutschland und dann nach Italien, zunächst mit der Aufgabe, sich durch kunsthistorisches und kritisches Studium der älteren Meister und Schulen für das Fach der Gemälderestaurations, in welchem er bei Möller bereits einen glücklichen Grund gelegt hatte, weiter auszubilden; er versäumte dabei aber auch seine selbständige künstlerische Ausbildung nicht und sandte mehrere ausgezeichnete landschaftliche Gemälde in die Heimat. Im Herbst 1839 kehrte er nach Kopenhagen zurück und erwarb sich dort durch gelungene Herstellung verschiedener, im königl. Besitz befindlichen Bilder einen vortheilhaften Ruf. Dies gab Veranlassung, ihn im folgenden Jahre nach Oldenburg zu berufen, um hier für die Herstellung der in sehr vernachlässigtem Zustande befindlichen Gemälde der grossherzogl. Gallerie wirksam zu sein. Er blieb fortan in Oldenburg und wurde später Hofmaler des Grossherzogs. Die dortige Gallerie enthält nicht viele Bilder, unter diesen aber sehr schätzbare Stücke; man betrachtet Jerndorff entschieden als ihren Retter. Neben den Restaurationsarbeiten, denen er sich mit hingebendster Treue unterzog, begann er auch wieder eigne Leistungen, und namentlich seine Landschaften gelten allgemein als so tüchtige wie erfreuliche Meisterarbeiten. Ausserdem war er für die Förderung des allgemeinen Kunstsinnes in Oldenburg in erfolgreichster Weise thätig. Er stiftete einen Kunstverein, der sich vornehmlich durch Ausstellung von Kunstwerken bethätigte, wobei aber, den dortigen abgeschlossenen Verhältnissen entsprechend, nicht bloss auf die Kunst der Gegenwart, sondern zugleich, so umfassend es die vorhandenen Mittel nur gestatteten, auf die Kunst der Vergangenheit in ihren verschiedensten Phasen Rücksicht genommen wurde. Die dazu ausgegebenen Programme enthalten die belehrendsten kunsthistorischen Uebersichten. In ähnlicher Weise war Jerndorff auch durch anregende Vorträge (in dem dortigen literarisch-geselligen Verein) wirksam; besonders hervorgehoben wird unter diesen ein Vortrag „über die Verhältnisse der Kunst in der Gegenwart und die Hoffnungen für die Zukunft.“ Zum Druck dieser Aufsätze war Jerndorff nicht zu bewegen: vielleicht dürfen wir jetzt ihrer Veröffentlichung von Seiten seiner Freunde entgegensehen. Nach längerem Kränkeln, welches ihn zuletzt arbeitsunfähig machte, verschied er am 27. October 1847, von der ganzen Stadt betrauert nicht bloss seiner künstlerischen Verdienste halber, sondern ebenso wegen seines durchaus edlen, offenen, männlichen Charakters.

Roland et ses ouvrages, par David (d'Angers). Paris 1847. 40 S.
in Octav.

(Kunstblatt 1848, No. 15.)

Philipp Laurent Roland, am 13. August 1746 zu Pont-a-Marq bei Lille geboren und am 11. Juli 1816 zu Paris gestorben, gehört zu den

ausgezeichnetsten französischen Bildhauern und zu den Gründern der neueren Kunstblüthe. Die k. Gesellschaft für Agrikultur-Wissenschaften und Künste zu Lille hatte im Jahre 1846 die Abfassung einer Gedächtnisschrift auf ihn zum Gegenstande einer Preisaufgabe gemacht; Pierre Jean David von Angers, der unter den heutigen Bildhauern Frankreichs einen der ersten Plätze einnimmt, ein Schüler Roland's, hat mit der oben genannten Schrift den Preis gewonnen. Die Schrift hat das doppelte Interesse: uns den Mann, dessen Andenken sie gewidmet ist, und sein künstlerisches Streben in anschaulichst lebenvoller Weise vorzuführen, und uns in dem Verfasser, den wir bisher nur als Meister des Meissels kannten, zugleich auch einen Meister der Feder kennen zu lehren.

Roland war in sehr bedürftigen Verhältnissen geboren; David (dessen Entwicklung unter ähnlichen Verhältnissen begann) giebt uns eine beredte Schilderung des künstlerischen Dranges in der jungen Brust, der sich siegreich durch alle Entbehrungen hindurchgekämpft. Seine erste Bildung erhielt Roland auf der Kunstschule zu Lille; in seinem achtzehnten Jahre trieb es ihn nach Paris. Er fand ein Unterkommen in dem Atelier des Bildhauers Pajou, der ihn bald bei seinen Arbeiten im Palais Royal und im Schlosse von Versailles beschäftigte und ihm hiedurch zu Einkünften und Ersparnissen Gelegenheit gab, die ihm eine Reise nach Italien möglich machten. Dort eignete er sich, durch das Studium der Antike, die tiefere Auffassung des Lebens, die gemessnere Weise der Darstellung an, die ihn befähigten, der Kunst neue Bahnen vorzuzeichnen. David zieht hier eine interessante Parallele mit Canova und dessen Richtung. „Canova (so sagt er) hat ebenso wie mehrere andre grosse Künstler damit angefangen, einen einfachen Abdruck der Natur zu geben; aber der italienische Bildhauer ist nicht so tief in das Innere des Einzelwesens eingedrungen, wie Roland und einige berühmte französische Bildhauer. Die Italiener beschäftigen sich vorzugsweise mit dem primo aspetto, mit der äusseren Wirkung, die, wenn ich so sagen darf, den Charlatanismus der Form ausmacht; sie sind sich ihrer Wirkung so bewusst, sie sprechen zu einem Volke, das selbst eine einfache Andeutung so lebhaft aufnimmt und sich, wenn es nur schnell erfasst wird, die ernsthafte Untersuchung für später vorbehalten zu dürfen meint, dass sie das Bedürfniss nach einem tieferen Studium der Anatomie und Physiologie nicht empfinden, wie sehr auch dies Studium für den nöthig sein mag, der die Natur in ihrer ergreifenden Wirklichkeit erhabner fassen will. Und das ist es, ich wiederhole es, worin die französischen Bildhauer sich unterscheiden: sie wissen es, dass der Eindruck, den die Seele empfangen hat und den allerdings auch sie unermesslich tief empfinden, doch das genaueste Studium nicht ausschliesst, die unerlässliche Bedingung für jedes Werk, welches der wechselnden Vorliebe der Zeiten widerstehen soll.“ — Mich dünkt, dass diese goldenen Worte noch manche Nutzenanwendung finden könnten, auch für Verhältnisse, die uns näher liegen, als die zwischen italienischen und französischen Bildhauern!

Roland hielt sich fünf Jahre in Italien auf. Nach seiner Rückkehr fand er in seinem früheren Meister einen thätigen Förderer seines Strebens. Er wurde ausserordentliches Mitglied (agrégé) der Akademie. Zu diesem Behuf hatte er einen Cato von Utica, der sich den Tod giebt, gearbeitet: Arme und Beine dieser Statue hatte er vorher, des Studiums halber, überlebensgross modellirt, mit solcher Sorgfalt und Meisterschaft,

dass sie über den Gliedern eines Riesen abgeformt zu sein schienen. 1781 wurde er wirkliches Mitglied der Akademie mit einer Statue des Simson, 1782 Mitglied der Akademie zu Lille mit einem sterbenden Meleager, einer Statue, die, ohne slavische Nachahmung der Antike zu sein, doch nach David's Urtheil alle Schönheiten der antiken Kunst in sich einschliesst. In demselben Jahre hatte er sich mit einer Tochter des Architekten des Königs, N. Potain, verheirathet und eine Wohnung im Louvre erhalten.

In dieser Zeit fertigte er u. A. einige Basreliefs, in denen er, im Gegensatz gegen die damalige Richtung seiner Kunstgenossen, zu der antiken Behandlungsweise des Reliefs, wie sie dieses Kunstfach verlangt, zurückkehrte. David giebt bei dem Bericht über diese Arbeiten schlagende, aus der ächten künstlerischen Anschauung hervorgegangene Winke über die Bedingnisse des Reliefs. Andre Arbeiten folgten. Im Jahr 1783 kolossale Medaillons mit den Bildnissen Ludwig's XV., Ludwig's XVI., Lenoir's, Delorme's; 1784 die zierliche Figur eines Kindes mit einem Schwan für den Park von Fontainebleau und die Büste Feutry's für Lille; 1786 die prächtigen gigantischen Karyatiden, welche die Façade des Theaters Feydeau schmückten. Ausserdem ein höchlichst gerühmtes Relief mit den neun Musen für die Gemächer der Königin zu Fontainebleau.

Dann brachen die Stürme der Revolution herein. Aber die idealen Pläne der Gewaltherrscher der Freiheit gaben dem Künstler bald zu neuen, eigenthümlich grossartigen Schöpfungen Anlass. Zunächst, im Jahr 1791, zu einer kolossalen Gruppe, das Volk darstellend, welches den verhassten Föderalismus zu Boden schmettert. 1792 folgte, im Auftrage des Convents, die Ausführung des Denkmals eines der Freiheitsmartyrer, Simonneau's, Maires von Etampes, und die einer mächtig kolossalen allegorischen Statue des Gesetzes, für die Vorhalle des Pantheons. Diese war nur in Gyps ausgeführt. „Beim Anblick dieser edlen und strengen Gestalt (sagt David) war es unmöglich, sich eines religiösen Gefühles zu erwehren; Alles an ihr athmete den Frieden der Majestät; mit der vollendeten Durchführung, mit der zarten Behandlung des Nackten stand die Schönheit und der Reichtum der Gewandung nur im Einklang.“ Für die Vorhalle des Pantheons fertigte er ausserdem, in Stein, ein Relief symbolischen Inhalts, die neue Rechtspflege darstellend. Im vierten Jahre der Republik, bei Gründung des „Instituts“, wurde Roland einstimmig zum Mitglied der Klasse der Künste erwählt. Wieder andre Arbeiten folgten, zunächst die reizvolle Statue einer Bacchantin, dann eine Reihe von Büsten: Pajou, Ruyter, Lesueur, Cambacérès, Laboissière, Chaptal u. s. w.. endlich die Büste seiner Tochter, ein Werk so hoher Meisterschaft, dass David dasselbe geradehin als das Hauptwerk seines Lebens bezeichnet. Was David bei dieser Gelegenheit über die Kunst der Büsten im Allgemeinen, über die Pflicht des Künstlers sagt, hier den besondern geistigen Gehalt eines Menschenlebens in die Erscheinung treten zu lassen, dürfte vorzugsweise von seinen eignen Büsten gelten, unter denen einzelne, wie die von Béranger und Victor Hugo, gerade in solcher Beziehung so eigenthümlich ausgezeichnet sind.

Ebenfalls höchsten Ruhmes würdig ist Roland's Statue des Homer, die er im Jahr 1802 ausstellte. Der Dichter ist sitzend dargestellt, die Lyra in seinen Händen, der Wanderstab neben ihm, Kränze zu seinen Füßen. Die Statue befindet sich gegenwärtig in Mitten der Meisterwerke französö-

sischer Sculptur, welche im Louvre aufgestellt sind. 1805 fertigte er ein bedeutendes Relief für den Hof des Louvre, das nicht ohne Schwierigkeit den architektonischen Bedingungen einzufügen war: zwei Victorien mit dem Namensschilde Napoleon's, Herkules, Minerva und zwei Flussgötter. 1808 eine Statue Napoleon's für den öffentlichen Sitzungssaal des Instituts, im kaiserlichen Kostüm, gross und edel in der Wirkung, breit und frei in der Ausführung; David zieht dies Werk der Darstellung Napoleon's durch Canova bei Weitem vor. Die Statuen Cambacérés' und Tronchet's folgten, auch die eines Solon für den Saal der Senatssitzungen. Eins seiner letzten Werke war eine Statue von Lamoignon-Malesherbes. Ein grosses Basrelief, das den Kaiser Marc Aurel zum Gegenstande hat, war dieser Arbeit noch vorangegangen. Als Ludwig XVIII. nach seiner Rückkehr beschlossen hatte, die Brücke Ludwig's XVI. mit zwölf Marmorstatuen zu schmücken, erhielt Roland den Auftrag, die des grossen Condé zu liefern. Er arbeitete noch die Skizze; der Tod rief ihn vor der Ausführung ab.

Roland hat nur vier Schüler gebildet: Caillouette, der sich ebenfalls einen geachteten Namen erworben hat; Wangel, der zu grossen Hoffnungen berechtigte, aber in unglücklicher Melancholie untergegangen ist; Massa, David's innigen Jugendfreund, der gleichfalls das Ausgezeichnetste verhiess und früh starb, und David selbst.

„Was vor Allem (so sagt David) die Werke Roland's auszeichnet, ist Lebensgefühl und Gewissenhaftigkeit, verbunden mit dem Grossartigen, was die Kunst verlangt. Seine Sculptur hat ein unlängbares Zeichen von Verwandtschaft mit der römischen Sculptur in der schönen Zeit August's. Seine starke Seele war eins geworden mit dem männlichen Geiste dieser Epoche.“

Die Schrift ist mit einem Profilbilde Roland's, nach einem Medaillon von David's Hand in Holz geschnitten, geschmückt. Wir dürfen sie, wie es scheint, als Vorläufer andrer literarischer Mittheilungen des geistvollen Künstlers betrachten. Wenigstens hat er in ihr eine Veröffentlichung seiner Studien über die älteren französischen Bildhauer Jean Goujon und Puget verheissen.

Richter-Album. Eine Auswahl von Holzschnitten nach Zeichnungen von Ludwig Richter in Dresden. Leipzig 1848. Veranaltet und verlegt durch Georg Wigand.

(Kunstblatt 1848, No. 24.)

Vor funfzehn Jahren gab ich mit Robert Reinick das Liederbuch für deutsche Künstler heraus. Wir wollten den Inhalt des Büchleins, Text und Musiknoten, gern zugleich mit bildlicher Zierde ausstatten und suchten den Umstand, dass es im Verlag des Professors Gubitz zu Berlin erschien, hiefür nach Möglichkeit zu nutzen. Wir wählten unter dem Vorrath Gubitz'scher Holzschnitte aus, was für unsern Zweck passend erschien; verschiedene künstlerische Freunde hatten die Güte, unser Vor-

haben mit allerlei kleinen Zeichnungen auf Holz zu unterstützen, die sodann bei Gubitz geschnitten wurden. Wir durften voraussetzen, etwas ganz Artiges und in seiner Weise Eigenthümliches geliefert zu haben, und nachsichtige Recensenten machten uns die Freude, dies anzuerkennen. Wie aber hat sich der Charakter der deutschen Bücherausrüstung in diesen wenigen Jahren verändert! Welch eine Fülle von Werken, die theils in einfach volksthümlicher, theils in künstlerisch durchgebildeter, selbst prachtvollster Weise mit Holzschnitten überreich ausgestattet sind, ist seitdem ans Licht getreten! Eine Masse von Volksbüchern, und zwar in zwei verschiedenen Ausgaben, das Nibelungenlied in drei verschiedenen Ausgaben, Luthers Lieder in zwei verschiedenen Ausgaben, volksthümliche Erzählungen, Märchen — wie die von Musäus, — Volks-, Soldaten- und Studentenlieder, stattliche ABC- und andre Kinderbücher, die Bibel, umfassende historische Werke, allerlei Kalender, selbst mehrere Wochenblätter, die fort und fort eine Menge von bildlichen Darstellungen bringen, breiten ihren reichen Inhalt vor uns aus. Unser schlichtes Liederbuch, mit dem wir einen Anfang zu solcher Weise der Ausstattung machten, tritt aus diesem bunten Reigen bescheiden zurück. Eine eigenthümliche und in mannigfacher Art sehr beachtenswerthe Kunst der Bücher-Illustration hat sich bei diesen Anlässen ausgebildet. Der deutsche Holzschnitt, in verschiedenen Schulen verschiedenartig behandelt, hat sich bei so reichlich strömenden Bestellungen auf eine Weise entwickelt, dass er keinen Vergleich zu scheuen braucht.

Es würde eine sehr dankenswerthe Aufgabe sein, diesen ganzen Abschnitt unsrer heutigen künstlerischen Thätigkeit in all seinen Besonderheiten und Wechselbezügen näher zu beleuchten, zumal wenn man dabei gleichzeitig auch dasjenige ins Auge fasste, was für dieselben Zwecke von Engländern, Franzosen, Belgiern geleistet ist. Wer einmal die Geschichte der Kunst unsrer Tage schreiben will, wird diesen Abschnitt, der schon durch seine volksthümlichen Wirkungen von so grosser Bedeutung ist, gewiss nicht ausser Acht lassen dürfen. In diesem Augenblick ist es aber keineswegs meine Aufgabe, den geneigten Leser auf ein so weites Feld zu führen. Ich habe hier nur, aus Veranlassung des in der Ueberschrift genannten Werkes, über einen einzigen unter denjenigen unsrer deutschen Künstler, die ihre Thätigkeit in mehr oder weniger umfassender Weise der Bücher-Illustration zugewandt, zu berichten.

Professor L. Richter in Dresden ist — so viel mir bekannt — mit selbständigen Bildern bis jetzt wenig hervorgetreten.¹⁾ Auch Kupferstich oder Lithographie, sonst sehr wirksame Träger für die Verbreitung des künstlerischen Namens und seiner Wirkung, haben nicht eben beigetragen, ihn bekannt zu machen. Die „Deutschen Dichtungen mit Randzeichnungen deutscher Künstler“ (Düsseldorf bei Buddeus) enthalten drei sauber durchgeführte Radirungen von seiner Hand, in denen die Freunde seiner Darstellungsweise den liebenswürdigen Künstler allerdings wiederfinden, die sich aber doch unter der Fülle der Radirungen verlieren, welche bei uns in jüngster Zeit ebenso reich und lustig zu Tage gekommen sind.

¹⁾ Hr. von Quandt in Dresden hat mich, in No. 60 des Kunstblattes vom J. 1848, ob meines oben ausgesprochenen Nichtwissens von Richter's umfassender Thätigkeit auch im Fache der eigentlichen Malerei, gebühlich zurechtgewiesen. Ich bin ihm für die Belehrung — mag diese auch in einer eigenthümlichen Sprechweise vorgetragen sein — aufrichtig dankbar.

So kann man sagen, dass seine Thätigkeit, soviel davon in die Oeffentlichkeit gelangt, bis jetzt fast ausschliesslich der Bücher-Illustration, der Anfertigung von Zeichnungen zum Holzschnitt für diesen Zweck, zugewandt gewesen ist. In diesem Kreise aber hat er die allerfruchtbarste Thätigkeit entwickelt; er ist derjenige, welcher dieser Gattung des künstlerischen Berufes das am meisten charakteristische, am entschiedensten volksthümliche Gepräge aufgedrückt hat. Er ist für Deutschland der eigentliche Repräsentant des künstlerischen Bücherschmuckes, sofern mit demselben überhaupt eine volksthümliche Wirkung erreicht werden soll. Andre haben vielleicht mehr Gewicht des grossen Styles, mehr Classicität in der Behandlung der Formen, mehr Strenge und Scharfblick für die Wiedergabe des historisch-Individuellen; oder sie mögen sich, wenn auch nicht eben in demselben Fache, einer ähnlich reichen Productivität erfreuen. Keiner dagegen findet so, wie Richter, sein eigentliches Lebens-element in der Naivetät volksthümlicher Auffassung, bleibt sich hierin unter allen Umständen so gleich, weiss von hier aus die verschiedenartigsten Aufgaben mit derselben stetigen Frische und Unbefangenheit zu bewältigen. Seine harmlose Gemüthlichkeit giebt den schlichtesten Zuständen des gewöhnlichen Lebens, wenn er uns dergleichen vorzuführen hat, stets einen eignen Reiz; sein schalkhafter Humor weiss das Komische am flüchtigsten Zipfel zu fassen und dasselbe ebenso wirksam mit leisen Andeutungen zu bezeichnen, wie im verwegenen Uebermuth bis zur grotesken Tollheit aufzustacheln; sein feines Gefühl hält die lieblichsten idyllischen Züge fest und öffnet uns leise den Zaubergarten, aus dem die ganze Blütenpracht der Romantik uns entgegenleuchtet; sein edler Sinn vermag es, unser Herz in seinen verborgensten Kammern zu rühren und wiederum die Erregung unsres Gemüthes mit beruhigenden Feierklängen zu versöhnen. Und wie sich in alledem die Naivetät der Auffassung gleich bleibt, so auch die Angemessenheit, mit der uns seine Darstellung zwischen den gedruckten Lettern des Buches entgegentritt. Er weiss es, dass er kein für sich bestehendes Bild zu geben hat, das in irgend welcher, für malerische Zwecke berechneten Composition, in irgend welchen Schatten- oder Lichteffecten uns von der Totalwirkung des gedruckten Buches abzöge. Er hat überall diejenige wohl empfundene Stylistik, die sich dieser Buchwirkung aufs Beste anschliesst: schlichte Composition, mässige Schattenangabe und besonders gern jene strenger geschlossenen, arabeskenhaften Ausgänge, die dem Bilde einen halb dekorativen Charakter geben und wesentlichst zur harmonischen Einfügung desselben in die schematischen Drucklettern beitragen. Wenn ich nicht sehr irre, gehört sogar diese Stylistik in solchem Grade zu seinem eigenthümlichen künstlerischen Wesen, dass sie ein Hauptgrund sein dürfte, wesshalb bis jetzt nur so wenig selbständige Bilder von ihm der Oeffentlichkeit vorgeführt sind.

Leider weiss ich von Richter nichts weiter, als was sich eben aus seinen Publikationen ergibt. Sein Bildungsgang, die Art und Weise seiner etwaigen früheren Leistungen ist mir unbekannt. Doch halte ich mich (so misslich es sonst sein mag, Mitlebenden dies und jenes aus blosser Vermuthung auf den Kopf zuzusagen) für berechtigt, hier in Bezug auf ihn eine Conjectur zu machen. Mir scheint nämlich, dass die Holzschnitte in der Ausgabe der deutschen Volksbücher, welche seit zehn Jahren in reichlichster Folge bei Otto Wigand in Leipzig erschienen sind, zum grossen Theil, und namentlich die der früheren Jahre, nach Richter'schen Zeich-

nungen gefertigt sind. Wie unkünstlerisch und dem bäuerlichen Charakter der alten Volksbücher entsprechend auch in diesen früheren Jahrgängen die Holzschnitte behandelt sein mögen, so leuchtet aus ihnen dennoch ein so eigenthümlicher, sinnig romantischer Zug hervor, dass derselbe meines Erachtens eben auf keinen andern Urheber als auf Richter schliessen lässt. Irre ich mich hierin nicht, so würden wir den Geist unsrer alten Volksbücher, in den er sich solchergestalt versenkt, als den eigentlichen Born zu betrachten haben, aus welchem er für seine Naivetät, seinen Humor, seine Gemüthlichkeit, seine idyllische oder romantische Anmuth, seine warme Feierlichkeit, mit einem Worte: für sein ganzes deutsch volksthümliches Wesen die entsprechendste Nahrung geschöpft. Dies hat er auf die schier unzählbare Fülle der Leistungen, mit denen er sodann die verschiedenartigsten Bücher geschmückt hat, übertragen. Betrachten wir dieselben schliesslich noch unter dem Gesichtspunkt der engeren künstlerischen Kritik, so werden wir die letztere allerdings bis zu einem gewissen Grade stets nur nach Maassgabe des volksthümlichen Zweckes dieser Leistungen in Anwendung zu bringen haben. Schon der Holzschnitt, von verschiedenartigen Händen herrührend, führt uns die Originalarbeit offenbar in verschiedenartig modificirter Weise vor, und wir haben mit dem Zeichner nicht ohne Weiteres zu rechten, wo möglicher Weise die specielle Thätigkeit des Holzschneiders in Betracht kommt. Doch ist in dem Vortrag im Allgemeinen eine gewisse (wiederum dem volksthümlichen Charakter entsprechende) Derbheit vorherrschend, die überhaupt ein allzu genaues kritisches Anatomisiren nicht eben zulässig macht. Und wenn uns ein oder ein andres Mal auch ein erheblicheres Bedenken in Betreff der Forderungen, welche die Natur an die Formenbildung macht, entgentreten sollte, so lassen wir dasselbe, wo uns im Ganzen so viel Erquickliches geboten wird, gern bei Seite liegen.

Es ist gewiss ein sehr glücklicher Gedanke des Herausgebers des „Richter-Albums“, uns in demselben eine Auswahl aus dem reichen Vorrath seiner Compositionen in Separatabdrücken und in übersichtlicher Folge vorzuführen. Das Album enthält 115 Holzschnitte auf 85 Blättern in gross 8. Es würde allzuweit führen, wollte ich hier auf das Einzelne des Inhalts näher eingehen, und es möge statt dessen die Bemerkung genügen, dass uns hier von allen Richtungen, in denen seine künstlerische Erfindung sich bewegt, gehaltreiche und auch im Schnitt wohlgelungene Beispiele dargeboten werden. Die Mehrzahl der Verleger derjenigen Werke, welche mit Holzschnitten nach Richter geschmückt sind, haben die Holzstücke zu diesem Zweck bereitwillig mitgetheilt, und es sind die Abdrücke hier von diesen Holzstücken selbst (nicht von Bleiabgüssen), zugleich in sorgfältigster Behandlung des Druckes genommen worden. Ich habe bei Durchsicht des Albums einzig das Bedauern empfunden, dass nicht noch mehr, nicht auch diese und jene andre Composition, die mir durch ihre eigenthümlichen Vorzüge werth und lieb geworden, mit aufgenommen ist. Indess würde es, bei der an sich schon so dankenswerthen Gabe, die eben nur eine Auswahl sein sollte, unbescheiden sein, noch mehr zu fordern, und es kann ja ohnehin bei einer Auswahl nur das subjective Urtheil entscheiden. Jedenfalls werden die Freunde der Richter'schen Arbeiten, werden die Sammler von Leistungen der vervielfältigenden Kunst das Erscheinen des Albums höchlichst willkommen heissen.

Ueber die akademischen Künstler-Vereine.

(Gesellschafter 1848, Beilage zu No. 94.)

Das Wort „Kunst-Akademie“ hat eine schwankende Bedeutung. Im Allgemeinen versteht man darunter theils Kunst-Bildungs-Anstalten, theils Vereinigungen von Künstlern; aber die wechselseitigen Beziehungen zwischen diesen beiden Elementen sind in den verschiedenen Ländern verschieden. In der alten Akademie von S. Luca zu Rom bildet sich aus beiden ein zusammenhängendes Ganzes. In Paris ist die „Akademie der schönen Künste“, die eine Abtheilung des sogenannten „Instituts“ ausmacht, nur ein geschlossener Künstlerverein und von der dortigen Kunstschule gänzlich geschieden. In London ist die Akademie ebenfalls nur ein Künstlerverein, der aber zugleich, aus freiem Antriebe, ein wenig Kunst-Unterricht ertheilt. In Belgien sind die zahlreichen Akademien, und namentlich die grosse Akademie von Antwerpen, im Wesentlichen nur Kunstschulen; daneben aber ist dort, und zwar zu Brüssel, in den letzten Jahren eine besondere „Akademie der Wissenschaften und Künste“ errichtet, die als eine Nachahmung des französischen „Instituts“ erscheint und deren eine Abtheilung, die „Akademie der schönen Künste“, wiederum aus einer Künstlergesellschaft besteht. In den ober-italienischen und deutschen Kunst-Akademien erscheint die Kunstschule durchweg als die Hauptsache; vertreten und verwaltet werden dieselben hier in der Regel durch ein von der höheren Staatsbehörde berufenes Collegium von Künstlern, das gelegentlich auch durch Nicht-Künstler vervollständigt wird und dessen Mitglieder den Charakter von Beamten tragen; in den meisten Fällen sind die auf solche Weise eingerichteten Akademien zugleich befugt, andern, ausserhalb stehenden Künstlern den Ehrentitel eines „Mitgliedes der Akademie“ zu ertheilen. Auch die Akademie von Berlin hatte nach ihrer ursprünglichen Verfassung im Wesentlichen dieselbe Einrichtung; seit etwa siebzehn Jahren ist hier aber die veränderte und meines Erachtens nicht ganz folgerichtige Bestimmung in's Leben getreten, dass die „Mitglieder der Akademie“ selbst die etwaigen neuen Mitglieder zu wählen haben. Ich halte dafür, dass, wer Ehrenrechte ertheilen soll, nothwendig darüber stehen muss; die Sache gewinnt sonst leicht einen ausschliesslichen Charakter und bleibt mannigfacher Anfechtung ausgesetzt.

Ueber das Wesen der Akademien als Kunstschulen ist seit fünfzig Jahren und länger sehr viel gesprochen und geschrieben worden. Ich will diesen Gesichtspunkt hier bei Seite lassen und nur meine Ansicht über die Bedeutung der akademischen Künstlervereine aussprechen. Ich glaube, dass die grossen Umgestaltungen unserer Tage, die auf alle Gebiete des Lebens ihren Einfluss ausüben, auch sie nicht unberührt lassen können. Ich wünsche, dass sie aus den Wehen der Zeit neugeburt hervorgehen, dass sie statt eines müssigen Scheinlebens ein wahres, wirksames Dasein gewinnen mögen.

Es fragt sich, welchen Beruf diese, mit einem öffentlichen Charakter bekleideten Künstlervereinigungen, die wir theils in selbständiger Stellung, theils an andere Institute (die Kunstschulen) angelehnt finden, eigent-

lich haben: Die Antwort ist, wenn wir die bisherigen Verhältnisse betrachten, nicht ganz leicht; auch die Einsicht in die Statuten der verschiedenen Anstalten giebt uns nicht viel befriedigende Aufschlüsse. In den meisten Statuten bleibt, wenn wir die einhüllenden Formeln abschälen, als eigentlicher Kern nur die Bestimmung, dass die Mitglieder wiederum Mitglieder zu machen haben. Ich glaube, ich darf mir meine Bemerkung hierüber sparen. Oder sie sollen nützliche Dinge über die Kunst sprechen, Vorschläge desshalb machen, auch (wenn es der Behörde beliebt) über dergleichen vernommen werden, — Befugnisse, wozu es doch keiner ausschliesslich akademischen Stellung bedarf. Oder sie sollen ein Kunstgesetzbuch, ein allgemeines Wörterbuch über die Kunst, aufstellen, wie mit einem solchen die französische Akademie schon seit länger als einem Vierteljahrhundert beschäftigt ist, ohne dass bis jetzt jedoch eine Zeile davon im Druck erschienen wäre; aber erscheint das Buch auch, wer zwingt die Welt, nach dessen Gesetzen zu leben? Oder sie sollen ein Jahrgehalt empfangen. Diese Bestimmung wird jedenfalls sehr annehmlich sein, und ich gönne zumal den alten verdienten Künstlern von ganzem Herzen ein Dasein, das sie der zuweilen doch sehr drückenden Sorgen überhebt; aber wozu für eine Künstler-Pensionsanstalt dieser akademische Nimbus? Oder sie sollen bei künstlerischen Concurrenzen ihr entscheidendes Votum abgeben. Dies Letztere ist die einzig positive Bestimmung, die ich in Betreff der Wirksamkeit der akademischen Mitglieder, so viel mir erinnerlich, in den Statuten der Akademien gefunden habe. Aber die Sache scheint mir doch auch zu einfach, als dass es dazu eines besonders glanzvollen akademischen Apparates bedürfte.

Meines Bedünkens verhält sich die Sache so. — Es war in der schönen Zeit des italienischen Lebens, da Wissenschaften und Künste auf's Neue emporblühten, da die Geister des classischen Alterthums nach länger Entfremdung die Welt wieder besuchten, und die Gleichgestimmten und Gleichstrebenden sich zum Austausch ihrer Gedanken und Erfahrungen, zur gegenseitigen Anregung und Förderung gesellig vereinten. Mit altherwürdigem Namen benannte man diese gesellschaftlichen Zusammenkünfte als Akademien. Die Mächtigen und Herrschenden waren stolz darauf, solche Kreise in ihre Nähe zu ziehen; fehlte ihnen selbst der Sinn dafür, so gebot ihnen dennoch die milde italienische Sitte, dem allgemeinen Beispiel zu folgen. Es gehörte allmählig zum guten Ton, Akademien im Gefolge der Fürstenhöfe zu sehen, auch ausserhalb Italiens; sie wurden bald ein wichtiges Pertinenzstück des fürstlichen Luxus. Es kam die Zeit, wo die Staaten in die Personen der Fürsten aufgingen; es konnte dabei nicht fehlen, dass die Akademien den kostbaren Kleinoden zugezählt wurden, welche den Saum des grossen Staatskleides zu schmücken bestimmt waren. Sie waren zuletzt, ob auch die Zeiten sich wiederum verwandelt hatten, feststehende Artikel des Staats-, selbst des National-Luxus geworden; man schien förmlich übereingekommen, dass die Völker eine solche ostensible Repräsentation der in ihrem Innern verborgenen geistigen Kräfte nöthig hätten. Aber man darf endlich doch einmal inne halten und fragen, ob dieser Luxus, diese Repräsentation in der Natur der volksthümlichen Bedürfnisse liegt? oder wie sich diese Bedürfnisse je nach dem verschiedenartigen Volkscharakter verschieden gestalten? Die Franzosen, glaube ich, haben viel zu viel volksthümliche Eitelkeit, um von Instituten lassen zu

können, die die Erhabenheit ihrer Intelligenz zur Schau tragen. Die Deutschen können in manchen Dingen äusserst Nützlich von den Franzosen lernen; aber es giebt auch manche Dinge, in denen sie besser ihre eigenen Wege gehen.

Ich höre hier einen Einwurf. Die Kunst-Akademien, wird man mir sagen, sollen nicht bloss die Kunst-Intelligenz repräsentiren: sie sollen sie wirklich enthalten; die Behörden des Staates sollen verpflichtet sein, sie als die Organe solcher Intelligenz zu betrachten; die Behörden sollen bei ihrer Verwaltung der Kunst-Angelegenheiten stets nur auf Grund der von diesen Organen abgegebenen Gutachten handeln. Alles dies, so fügt man hinzu, ist eine um so grössere, bedeutsamere Aufgabe, als die gesammte Pflege der Kunstangelegenheiten, und vornehmlich die Veranlassung zur Ausführung von Kunstwerken im allgemeinen volksthümlichen Interesse, was bisher zumeist eine fürstliche Gnadensache war, nach den Umgestaltungen unsrer Tage wesentlich eine Staatssache wird werden müssen.

Das wäre freilich, all den müssigen Formalitäten, all der eiteln Repräsentation gegenüber, eine sehr würdige Aufgabe, um die es sich schon der Mühe lohnen möchte, akademische Künstlervereine zu gründen. Aber, so muss ich wieder fragen, haben diese Vereine nach ihren bisherigen Verfassungen wirklich das Recht, sich der Erfüllung einer solchen Aufgabe zu unterziehen? Haben sie die volle Befähigung, sich als die Organe der Kunst-Intelligenz eines Volkes hinzustellen? — Ich glaube: Nein! Sie stehen, wie es mir scheint, auf einer Basis, von der aus kein folgerichtiger Uebergang zu jener Stellung zu gewinnen ist. Ihre Verfassung hängt wesentlich mit der früheren Theorie des gesellschaftlichen Verbandes zusammen, die die Ertheilung von Titeln, Würden und Orden als einen Ausfluss höherer Intelligenz erscheinen liess; wie sie auch eingerichtet sein mögen, es handelt sich bei ihnen stets um das Zufällige eines Ehrentitels. Ist die Genossenschaft der Mitglieder auf eine bestimmte Zahl beschränkt, ist mit der Mitgliedschaft gar eine Pfründe, ein Gehalt verbunden, so macht sich die Sache noch am Einfachsten und Klarsten; es wird dann um die erledigte Stelle eine lebhaftere Bewerbung eintreten, und man wird Gelegenheit haben können, den möglichst Ausgezeichneten zu wählen. Aber darf vorausgesetzt werden, dass in einer so abgeschlossenen Genossenschaft die Summe der jedesmaligen Kunst-Intelligenz wirklich enthalten sei? der Kunst, die ihrer Natur nach stets jung sein muss, bei der die junge Meisterschaft oft denselben, oft einen höheren Rang behauptet, wie die alte? — Ist die Zahl der Mitglieder unbeschränkt, so kann die Wahl sich nach Belieben weiter erstrecken; aber eben nach Belieben, nach einem unbestimmten, willkürlichen Gefühle für das Vorzüglichere. Wer giebt den Draussenstehenden eine Bürgschaft, dass die Genossenschaft sich nicht allmählig in eine Koterie umwandelt? dass Künstler, die vielleicht ein oder zwei Mal Vortreffliches geleistet haben, hinterher aber erschlafen, sich nicht gar eigenwillig gegen neu auftretende Kräfte oder Richtungen verschliessen? — Geschieht die Wahl neuer Mitglieder durch die Genossenschaft selbst, so bleibt, wie schon angedeutet, das Missliche und Missliebige, das überall entstehen muss, wenn Ehrenrechte aus dem Kreise der Geehrten fortgepflanzt werden. Geschieht die Wahl durch eine höher gestellte Behörde, wer giebt Bürgschaft für die richtige Einsicht der Letzteren?

Wie man die Sache auch anfassen möge, das bisherige Princip der akademischen Künstlervereine passt nicht mehr zu den Forderungen der heutigen Zeit, am wenigsten, wenn sie zu der oben in Anspruch genommenen schönen und grossen Wirksamkeit berufen werden sollten. Es wird wesentlich darauf ankommen, ob für sie ein andres Princip gefunden werden kann, ein solches, wo an die Stelle des Zufälligen, des willkürlichen Ehrenrechtes, die bestimmte, gesetzlich normirte Anerkennung träte. Ich habe kein Bedenken, sofort dasjenige Princip auszusprechen, welches hiernach mit den Forderungen unserer neuen Zeit allein im Einklang stehen würde. Die akademischen Künstlervereine müssen sich, wie es mir scheint, in Genossenschaften der Meister verwandeln. Es handelt sich hierbei nicht um eine Auszeichnung, nicht um ein mehr oder weniger willkürliches Hervorheben des Einen vor dem Andern; es handelt sich um das offene Anerkenntniss der vollkommen entwickelten, durch gründliche Leistungen bethätigten künstlerischen Ausbildung. Es handelt sich um ein Ziel, danach mit Austrengung gerungen werden kann; — um Titel und Orden bewirbt man sich nicht,¹⁾ um die Aufnahme in den Kreis der Meister muss der Tüchtige sich gern bewerben. Ein solcher Kreis wird in sich fassen, was das Volk an gediegener, völlig gestählter künstlerischer Kraft besitzt; er wird in Wahrheit die Kunst-Intelligenz des Volkes darstellen.

Und was, so wirft man mir vielleicht ein, was ist das Kriterium der künstlerischen Meisterschaft? Lässt sich das so bequem als gesetzliche Vorschrift in Worte fassen? Kommen wir dabei nicht am Ende auf den alten Standpunkt des Gutdünkens und der Willkür zurück? — Ich weiss es ganz wohl, dass das Höchste und Letzte des künstlerischen Urtheils im Gefühle liegt, das nicht füglich in Worte übersetzt werden kann. Dennoch scheint mir die Aufgabe der Meister-Erklärung keineswegs auf schwankenden Grundsätzen beruhen zu müssen, scheint sie mir von der zum Vergleich herangezogenen bisherigen Aufgabe wesentlich verschieden. Es gilt eben zu prüfen, ob die Stufe der Meisterschaft, der vollkommen entwickelten Ausbildung, je nach den verschiedenen Anforderungen, welche die verschiedenen Kunstfächer bedingen, erreicht ist. Hierüber wird sich die Jury der Meister, auch wenn sie, wie billig, strenge Anforderungen macht, auch wenn im einzelnen Fall von einander abweichende Meinungen laut werden sollten, zu einigen wissen. Ich setze dabei aber freilich voraus, dass eine solche Einigung wirklich stattfindet, d. h. dass Gründe und Gegenstände dargelegt werden, und dass man stets zu einer offenen namentlichen Abstimmung schreite. Geheimes Scrutinium, weisse und schwarze Kugeln im verdeckten Kasten passen für solche Verhältnisse nicht mehr.

Von andrer Seite bemerkt man vielleicht, die ganze Sache, von der ich spreche, sei so lang wie breit; die Auszeichnungen, durch die man seither „Mitglieder der Akademie“ berufen habe, seien eben den vorhandenen „Meistern“ zu Theil geworden; das Resultat für die Mitgliederzahl werde, in vielen Fällen wenigstens, dasselbe bleiben, möge man sie nach der einen oder nach der andern Fassung wählen. Zugegeben; nur meine ich, dass auch in diesem Fall schon die veränderte Fassung von wesent-

¹⁾ Haben Sie das schriftlich?

lichster Bedeutung ist. Sie stellt eben den Künstlerverein, der sich Akademie nennt, auf eine andre Basis, ich möchte sagen: auf einen andern oder vielmehr auf den eigentlichen Rechtsboden.

Die Genossenschaft der Meister, wenn die akademischen Künstlervereine sich hiezu umbilden, wird ein wirkliches, lebendes Glied im Organismus des Staates ausmachen. Sie in der That wird den Beruf und die Pflicht haben, der verwaltenden Behörde überall in Kunstsachen ihr gewichtiges Gutachten abzugeben. Sie wird ebenso auf das Innere ihres genossenschaftlichen Berufes die mannigfachste vortheilhafte Einwirkung hervorbringen können. Ich betrachte z. B. die Genossenschaft der Meister bildender Kunst als die eigentlichen Urheber unserer grossen akademischen Kunstausstellungen; ihnen — aber als Genossenschaft, nicht den Einzelnen, — fällt also mit Recht die pekuniäre Einnahme dieser Ausstellungen zu, die, für wahre genossenschaftliche Zwecke und namentlich zur Unterstützung hilfbedürftiger, arbeitsunfähiger Mitglieder verwandt, sehr wohl geeignet sein würde, zur Sicherung der unabhängig künstlerischen Existenz nachhaltig beizutragen.

Vieles wäre hieran noch anzuknüpfen, doch mag es einstweilen bei diesen Andeutungen sein Bewenden haben. Nur das will ich noch bemerken, dass die Genossenschaft sich zum Betrieb ihrer Angelegenheiten nach den künstlerischen Hauptfächern in Sectionen würdigen zu theilen haben, und dass, wo sie irgend eine grössere Anzahl von Mitgliedern umfassten, Ausschüsse auf bestimmte Zeitdauer zu wählen sein würden, die sodann, namentlich den Behörden gegenüber, die Genossenschaft und die Interessen derselben verträten.

Berliner Briefe.

Von T. L. S.

(Kunstblatt 1848, No. 36 ff.)

I.

Sie haben mich mehrfach aufgefordert, mich über den Stand der künstlerischen Dinge in unsrer guten Residenz auszusprechen, und Sie haben ein so gutes Zutrauen zu mir, dass Sie trotz meines beharrlichen Schweigens abermals eine Mahnung an mich ergehen lassen. Sei es denn! ändern sich doch heut zu Tage so viele Dinge in der Welt, — warum sollen nicht auch einmal die des Schreibens entwöhnten Finger wieder zur Feder greifen?

Wenn ich so lange geschwiegen, so war es freilich nicht ganz ohne Grund, für mich wenigstens. Man wird mit den Jahren überhaupt etwas bedachtsam im Urtheil, mitunter auch etwas kopfscheu. Ab und zu freut man sich wohl der bunten Erscheinungen, die an einem vorüberrauschen; es giebt Thaten und Leistungen, die uns stolz darauf machen, dass uns

dergleichen mitzuerleben vergönnt ward. Aber es passirt auch allerlei in Leben und Kunst, das die Menge jubelnd beklatscht und dessen Berechtigung zum Dasein uns doch nicht sonderlich einleuchten will. Wir wissen aus der Geschichte, wieviel Scheingrössen gefallen sind, und wir meinen, manchem glanzvollen Thun der Gegenwart auch sein Horoskop stellen zu dürfen. Denke ich nun bei solcher Stimmung an die letzten Jahre unsrer hiesigen Kunst zurück, so finde ich in dieser Frist ebenfalls wohl einzelnes Hohe und Schöne, aber die grössere Masse des Unternommenen, die vorherrschende Gesammtrichtung hat mich nicht allzu lebhaft erfreuen können. Ich habe darin im Ganzen mehr Schein als Wesen gesehen; die Dinge kamen mir in hundert Fällen gemacht, absichtsvoll, spielerisch vor; ich vermisse darin vor Allem den Ernst der Ueberzeugung, der bei jeglichem Thun des Menschen, und so auch bei der Kunst, doch wohl das erste Bedingniss ist. Neben einzelнем Gediegenen trat mir allzu viel Dilettantismus entgegen: es war mir, aufrichtig gesprochen, unbequem, ihm durch all seine kleinen und grossen Irrgänge nachzufolgen. Indess ist ein stürmischer Tag gekommen, der manchen Schein zerstioben gemacht hat. Ich glaube, dass das Nachwehen dieses Sturmes auch unser friedliches Kunstgebiet treffen wird. Auch hier wird es sich vermuthlich zeigen, was auf festen Pfeilern und was (wie etliche Strassen in der Nordwestecke Berlins) auf beweglichem Infusoriengrunde gebaut war. Vielleicht, dass mit jenem Tage auch für unsre Kunst eine alte Epoche abgeschlossen ist. Da mag sich's denn wohl ziemen, auf einen Augenblick still zu stehen und über unser Gebiet eine rasche Rundschau zu halten. Es handelt sich um unsre Zukunft, für die der Blick über die, wenn auch nicht durchweg erfreuliche nächste Vergangenheit nicht ganz ohne Frucht sein wird.

Wir hatten uns hier kürzlich in den ersten Anfängen unsres neuen constitutionellen Lebens zu versuchen; wir hatten Deputirte zu wählen für unsre preussische, auch für die allgemeine deutsche Nationalversammlung. Man hielt die gemeinsamen Vorberathungen dazu in dem Concertsaale des Schauspielhauses. Sie kennen das Gebäude; Sie wissen, dass dasselbe eine der gediegensten Leistungen unsres unvergesslichen Schinkel ist. Der grosse Saal mit seinen lauterer griechischen Formen hallte diesmal nicht von den Beethoven'schen Symphonieen, sondern von dem stürmischen Kampfe politischer Parteien wider. Doch gab es, wie man sich Tag für Tag an derselben Stelle wiederfand, immerhin Augenblicke genug, da das Auge sich an dem harmonischen Einklange dieser Formen erfreuen, an ihrer stillen Einfalt Ruhe und Befriedigung suchen konnte. Auch traten nicht allzu selten Redner auf, deren Worte keinen sonderlichen Gewinn verhieszen, so dass man es vorziehen durfte, sich in den kleineren Vorsälen und Seitenräumen zu ergehen. Ich habe in jenen Tagen manches Absonderliche in politischer Beziehung gelernt, aber ich bin, was mir nicht minder werth ist, gleichzeitig dazu gekommen, die künstlerische Totalität dieses schönen Lokals umfassender und vollständiger denn bisher in mich aufzunehmen. Welch ein keusches Ebenmaass, welche reine Gesetzlichkeit, Welch ein klar bewusstes Wollen tritt in dieser Kunstschöpfung uns überall entgegen! Und wie durchdringt dieser hohe und reine Geist die sämmtlichen übrigen künstlerischen Kräfte, die in Malereien und Sculpturen zur würdigen Ausstattung jenes Lokales mitgewirkt haben! Wie werden wir selbst mit den schwächeren der hier befindlichen Leistungen bildender Kunst doch durch eben denselben unverkennbaren

Ernst des Strebens ausgesöhnt! Ich habe einzig zu beklagen gehabt, dass das Material, welches hier zur Anwendung gekommen, keine wahrhaft monumentale Dauer hat und dass das Verderben, namentlich der schönen Stucco-Sculpturen, bereits beginnt. — Erwinnere ich zugleich noch an das unter demselben Dache befindliche Bühnenlokal, und zwar an das des Zuschauerraumes, so tritt uns auch hier das Bild derselben künstlerischen Besonnenheit entgegen. In der architektonischen Anordnung und ihren Formen sehen wir dieselbe würdevolle Grazie, in der bildlichen Ausstattung dieselbe begeisterte Hingabe. Ja, ich glaube es behaupten zu können: W. Wach und W. v. Schadow haben in den Deckengemälden gerade dieses Raumes ihre gediegensten Meisterwerke geliefert.

Das war Schinkel und die Zeit seiner Wirksamkeit. Wir sind die Erben seines Geistes und wir haben die Aufgabe gehabt, die von ihm ausgestreute Saat zu hüten und zu pflegen, auf dass sie zu stets erneuten Blüten sich entfalte. Sein künstlerisches Gesetz war weit und frei genug, dass wir in dessen Gefolge nimmer einem beschränkenden Regelzwange zu unterliegen hätten befürchten mögen. Und in welcher Weise haben wir unsre Aufgabe erfüllt? — Ich bitte, folgen Sie mir in unser grosses Opernhaus. Sie wissen, es brannte vor einigen Jahren aus und musste, bei einigen mässigen Veränderungen im Aeussern, im Innern gänzlich erneut werden. Lassen Sie uns eintreten: Sie fühlen sich überrascht durch den grossartigen Raum, der uns umfängt, geblendet durch die, wenn zum Theil auch nur scheinbare Pracht der Stoffe und den Glanz der tausend Gasflammen. Sie prüfen mit Behagen den raffinirten Comfort der Sitzplätze, der dem Schinkel'schen Schauspielhause freilich fehlt, doch auch ohne zu grosse Mühe dort ebenfalls einzuführen wäre. Aber Sie verlangen mehr: Ihr Auge, kunstbedürftig und in einem Tempel der Kunst mit doppeltem Recht nach künstlerischer Befriedigung verlangend, schweift über diese funkelnde Pracht hin und wider; aber es findet keinen Punkt, wo es ausruhen möchte. Es ist eben ein buntes, wirres Durcheinander von Zierraten und Figuren, wie es die Chablone oder die Gussform gegeben haben mag, ohne organisches oder rhythmisches Gesetz, das wir doch in allen Kunststilen vergangener Kunstepochen, den Rococostyl nicht ausgenommen, vorfinden. Und blicken Sie empor zur Decke, oder blicken Sie lieber nicht empor. — Sie möchten Deckengemälde erwarten wie im Schauspielhause und würden sich leider überzeugen müssen, dass diese Musen und sonstigen Göttinnen füglich nur den Beruf haben können, auf die Schaubilder an Putz- und Modeläden hinüberzuflattern. Zwischen den Göttinnen aber hängt der berühmte kolossale Kronleuchter herab, dessen Erscheinung von unsern Zeitungen feierlichst begrüsst wurde. Er ist aus einem lustigen Gewühl von Ornamenten und Figuren zusammengepappt (denn er besteht aus Pappe), wie wir dergleichen aus französischen Renaissance-Vorlegeblättern kennen. Vergoldete Flügelwesen tragen einen dichten Wald von Wachskerzen, die eine blendende Helle im weiten Raume verbreiten. Wachskerzen? Sie irren sich. Das ist eben die geistreiche Erfindung, dass es keine sind und dass sie nur dazu dienen, die einzelnen Gasflämmchen zu motiviren. Wäre freilich ein Künstler mit dabei gewesen, so hätte ihm auch wohl einfallen können, dass Kerzen nur ein Nothbehelf zur Erzeugung der Flammen sind und dass, wo man über Flammen ohne solchen Nothbehelf disponiren kann, Gelegenheit zu überaus reizenden phantastischen Formspielen gegeben war. Indess hätte das eben

eine künstlerische Wirksamkeit bedingt, wovon hier überhaupt nicht die Rede ist. Nur von Wichmann befindet sich in dem Raume, zwischen die Prosceniumslogen eingeklemmt, eine Anzahl Statuen, allegorische Wesen vorstellend, die zufällig auch eine künstlerische Mitwirkung bezeugen. Aber sie können in dieser Umgebung nicht sonderlich zur Geltung kommen.

Da wir eben das Innere von Schauspielhäusern besuchen, so erlauben Sie mir, gleichzeitig einen kurzen Sprung über die Lampen zu machen, auf die Bühne selbst. Ist dasjenige, was uns dort vorgeführt wird, zum guten Theil doch ebenfalls dem Bereiche der bildenden Kunst zuzuzählen. Ich erwähnte der Lampen, die die Bühne vom Orchester scheidet und die Schauspieler mit hellstem Licht zu übergießen bestimmt sind. Das thun sie freilich, aber wie? Von unten auf, so dass regelmässig die schönsten Gesichter aufs Barockste entstellt werden. Die tiefe Wölbung unter den Augenbrauen, deren Dunkel dem Auge doppelten Glanz geben soll, wird scharf erhellt, über den Rücken der Nase lagert sich ein schwarzer Schatten, jede Bewegung des Mundes verzerrt das Gesicht zur Grimasse und am Halse der armen Sängerrinnen, die ein Meyerbeer'sches Orchester zu beherrschen verurtheilt sind, entwickelt sich die anatomisch instructivste Musculatur. Wir sind das gewohnt und denken, es müsse so sein, oder wir denken gar nichts dabei. Die Herren Baumeister aber, die in unsern neuen Theatern Mechanik und Optik napoleonisch zu beherrschen und dem Publikum so über alle Maassen behagliche Ruheplätze zu verschaffen wissen, sollten füglich auch einmal darauf sinnen, diesen widerwärtigsten aller Uebelstände zu beseitigen und eine entsprechende Beleuchtung von oben herab möglich zu machen. — Ein andres Unwesen betrifft die Dekorationen. Man ist nach und nach dahin gekommen, der Phantasie des Zuschauers (und der Anregung derselben durch die Dichterworte) gar nichts mehr zuzutrauen; Alles, wovon in der einzelnen Scene die Rede ist oder nicht die Rede ist, muss auch auf der Bühne dargestellt werden. Dass solche Darstellung in hundert Fällen trotz alles Aufwandes doch nur kümmerlich und kindlich ist, stört unsre eifrigen Bühnenmeister nicht. Können diese Dinge und die steten Widersprüche ihres Daseins (in der Perspektive, in der Licht- und Schattenwirkung etc.) ein kunstbedürftiges Auge schon wenig erfreuen, so wird der Eindruck völlig widerwärtig, wenn sich die vollen Menschengestalten zwischen diesen flachen Setzstücken hin und wieder bewegen. Es giebt ein absonderliches modernes Stück, König Renés Tochter, in dem die Bühne einen von Felsen umschlossenen reichblühenden Garten darstellt. Die ganze Bühne ist hierin bei uns mit lauter auf Pappe gemalten Beeten, Büschen, Bäumen etc. angefüllt, und uns wird bei so aufdringlicher Darstellungsweise zugemuthet, uns durch diese ausgeschnittenen und ausgezackten Stücke, zwischen denen die Personen der Handlung sich hindurchwinden und auf die sie in aller Ruhe ihren Schlagschatten werfen, zur Illusion hinreissen zu lassen, zumal wenn nun gar die blinde Königstochter erscheint und von den flachen Setzstücken gemachte Blumen, die daran gewachsen sein sollen, abpflückt. Wir wollen die Kunst der Dekoration keinesweges entbehren, aber wir wollen sie mit vernünftigem Maasse und vor allen Dingen auf eine wirklich künstlerische Weise angewandt wissen. — Doch die Uebelstände des Theaters sind so mannigfach, dass man darüber Bücher schreiben könnte. Ich kehre lieber zu meiner eigentlichen Aufgabe zurück.

Im Aeussern ist das Opernhaus, bis auf eine geringe Veränderung in der räumlichen Disposition und die Erneuerung eines Theiles der Sculpturen, in seiner alten Form geblieben. Die auf den Giebeln und den übrigen Vorsprüngen angebrachten Sandsteinstatuen, Apoll, Musen und ähnliche Gottheiten vorstellend, zeigen die erfreuliche Tüchtigkeit, die unsrer Bildhauerschule im Allgemeinen eigen ist. Es zeigt sich hier eben Schule, die wir im Innern fast durchweg vermissen. Vorzüglich bedeutend aber ist das Relief des Portikusgiebels, das von Rietschel in Dresden gefertigt ist. Sie kennen diese schöne, wahrhaft künstlerische Composition aus dem Umriss, den das Kunstblatt schon vor einiger Zeit gebracht hat¹⁾. Man hat nur leider an Ort und Stelle keinen sonderlichen Genuss davon. Der Portikus springt auf das Trottoir vor, auf dem stete Bewegung ist, und ebenso ist der Platz unaufhörlich mit Wagen, Reitern und eilenden Fussgängern erfüllt. Es ist überflüssig, edle Kunstwerke in so drängenden Verkehr hinauszurücken; sie verlangen eine Umgebung, die Musse und Sammlung gewährt. Ich wollte mir das Relief (dessen linke Seite mir bei allen Vorzügen doch etwas unruhig in der Composition vorgekommen war) zum Behuf meines heutigen Schreibens noch einmal gründlich ansehen; heutiges Tages aber ist dergleichen hier doppelt schwer ausführbar. Unsre guten Mitbürger sind von Eifersucht für unsre junge Freiheit und von Verdacht gegen reaktionäre Gespenster so erfüllt, dass Alles, was nicht dem gewöhnlichsten Gange der Dinge angehört, sofort Aufsehen erregt. Einige unschuldige Brückenstützen, eine Gerüststange hatten schon die ganze Stadt in Gährung versetzt. Ich hatte das Relief vom Platze aus noch keine Minute mit bewaffnetem Auge angesehen, als sich schon dichtes Volk um mich scharte, nach dem bedrohlichen Grunde meiner Aufmerksamkeit zu forschen. Ich suchte die Leute zu beschwichtigen und eilte fort.

Die schlimme Gerüststange, von der ich eben sprach, befindet sich auf der Kuppel, die kürzlich über dem Triumphbogen-Portal des Schlosses, an der Schlossfreiheit, in die Lüfte emporgestiegen ist. Ueber das Künstlerische dieses Baues lässt sich für jetzt noch nichts sagen; jedenfalls trägt die Kuppel schon jetzt wesentlich dazu bei, das wenige Charakteristische in der Physiognomie Berlins angemessen und würdig zu verstärken. Sie wölbt sich über der künftigen Kapelle des Schlosses. Dass man die Kapelle so hoch, über das Dach, gelegt hat, darf nicht befremden, da das Festlokal des Schlosses, mit dem sie in Zusammenhang stehen wird, sich schon in den oberen Geschossen befindet und es, soviel ich weiss, zur Herstellung dieses Zusammenhanges nur einer einfachen stattlichen Verbindungstreppe bedürfen wird. Der Hauptraum dieses Lokales, der sogenannte weisse Saal, ist vor einigen Jahren, etwa gleichzeitig mit der Erneuerung des Opernhauses, mit bedeutendem künstlerischen Aufwande in den seiner Bestimmung entsprechenden Stand gesetzt worden. Er war bei den Prachtbauten König Friedrichs I. unvollendet geblieben und dessen Nachfolger Friedrich Wilhelm I., sparsamen Andenkens, hatte ihn einfach mit weissem Kalk ausstreichen lassen; daher der Name. Erst König Friedrich Wilhelm IV. fasste den Gedanken, das vor beinahe anderthalb Jahrhunderten angefangene Werk zu Ende zu führen. Reichgeschmückte Arkaden mit frei vortretenden Marmorsäulen öffnen sich jetzt zu beiden Seiten des Saales; die grosse Voute und die Fläche der Decke

¹⁾ Bei Nr. 2 des Kunstblattes vom Jahr 1846.

sind gleichfalls reich mit Stuccaturen, Gold und Malerei versehen. Im Styl dieser neuen Arbeiten hat man, wie es scheint, den prächtigen Barockstyl der Zeit Friedrichs I. zum Vorbilde genommen; aber dergleichen scheint mir allewege ein missliches Unternehmen und hat auch hier keine allzu erfreulichen Früchte getragen. Es ist im Ganzen der Anordnung allerdings mehr künstlerischer Geschmack vorhanden als in der innern Decoration des Opernhauses; es ist aber doch dieser künstlerische Schmuck nicht aus der wahren innerlichen Ueberzeugung von irgend einem unbedingten Werthe seiner Formen hervorgegangen. Es ist durchaus etwas Angelerntes darin, wobei sich überdies die ursprüngliche, an sich viel reinere und edlere Bildung durchaus nicht verläugnet. Halbverstandenes barockes Schnörkelwesen geht mit griechischer Ornamentik im Schinkel'schen Style friedlich Hand in Hand. Dazu kommt, dass die theilweise angewandte Vergoldung und Färbung auch ihrerseits nur einen disharmonisch bunten Effect macht und dass die zur Ausführung des Einzelnen herangezogenen künstlerischen Kräfte sehr verschiedenen Werth haben. Neben flau gehaltenen Deckensculpturen, bei denen auch wohl die Absicht zu Grunde lag, den Styl der Barockzeit aufzunehmen, erscheinen andere — an den untern Bogenzwickeln, die verschiedenen Kulturbeziehungen, wenn ich mich recht entsinne, personificirend — in denen sich die von mir schon oben gerühmte und noch immer nicht wesentlich erschütterte allgemeine Tüchtigkeit unsrer Bildhauerschule erkennen lässt, während in den Barocknischen der Voute imposante weibliche Gestalten, die Provinzen des preussischen Staates darstellend, angebracht sind. Diese sind von Drake mit derber rascher Meisterhand gefertigt; aber leider ist Stellung und Umgebung so, dass auch sie nicht recht zur Wirkung kommen. Das Schlimmste ist, dass man angefangen hat, in den Feldern der Voute zwischen diesen Statuen und ihren Nischen figurenreiche bunte Kalkmalereien ausführen zu lassen, etwa im Styl der Deckenmalereien des Opernhauses, durch die alle Reste von edlerer Harmonie gänzlich vertilgt werden. Vielleicht hat der allzu unerfreuliche Erfolg die Sistirung dieser Malereien veranlasst; ich lebe der stillen Hoffnung, dass eines schönen Tages auch die schon fertigen Stücke wieder verschwunden sein werden.

Dem Schloss gegenüber liegt das Museum mit seiner grossartig schönen ionischen Säulenhalle. Auch hier ist im Lauf der letzten Jahre das Unfertige zu Ende geführt und abgethan worden, ich meine die Ausführung der von Schinkel entworfenen Malereien auf den Wänden der Halle, deren leere Fläche uns lange Jahre hindurch allzu schmerzlich berührt hatte. Sie kennen die Schinkel'schen Entwürfe; ich habe nicht nöthig, Ihnen den Inhalt dieser Compositionen wieder in das Gedächtniss zurückzurufen; ich erinnere Sie nur an die schöne festliche Stunde, als wir im Zimmer des Meisters selbst die Gouachebilder gemeinschaftlich betrachteten und uns an der Fülle seiner Ideen, an dem quellenden Reichthum seiner Gestalten, an der griechischen Reinheit ihrer Formen, an dem harmonischen Farbenzauber, der das Ganze umfing, nicht satt sehen konnten. Wie schwärmten wir für den Gedanken, sie dereinst, was doch kaum zu hoffen war, an dem Ort ihrer Bestimmung im grossen Maasstabe *al fresco* ausgeführt zu sehen! Das kaum Gehoffte hat sich nun erfüllt und wir gehen kühl und ohne sonderliche Erbauung vorüber. Worin liegt das? — Ich meine, es sind zweierlei Gründe. Einmal fehlt eben der Ausführung, wenn nicht durchweg, so doch in sehr überwiegendem Maasse jener

zarte keusche Hauch des Schinkel'schen Geistes, fehlt ihr überhaupt das Gepräge der Meisterhaftigkeit. Ich will weniger mit der Zeichnung rechten (obgleich auch in Bezug auf sie einzelne erhebliche Bedenken zu machen wären) als mit der Farbe, die fast durchgehend den starren schweren erdigen Ton des Materials hat, fast nirgend jene edlere Schönheit der Schinkel'schen Entwürfe uns vergegenwärtigt. Auch ist die Art und Weise der Farbe, je nach den verschiedenen Schülerhänden, allzu verschieden; rothe, grüne, braune Carnation wechselt nach Belieben. Nicht minder hat man sich zu allerlei Abänderungen ermüsst gesehen, z. B. zu einer ganzen Menge von Schürzen, die man bei dem sittlich reinsten Künstler, bei einem Schinkel, für nothwendig zu halten im Stande war! Ja ich glaube, dass der ganz abweichende Eindruck, den das im Entwurf so besonders hinreissende Bild der zweiten Langwand, mit der Darstellung einer Art philosophischer Kulturgeschichte des menschlichen Geschlechts, in der grossen Ausführung hervorbringt, von einer durchgehenden Abänderung herrührt, welche vornehmlich den Maassstab der Gestalten zum Verhältniss des Ganzen betreffen dürfte. Wenigstens erscheint das Bild hier auf eine Weise überfüllt und überladen, die mir doch in dem Entwurfe nimmer entgegengetreten ist. — Das Alles aber betrifft nur den ersten Grund. Es ist noch ein andrer vorhanden. Die Compositionen müssten trotz all der mangelhaften und willkürlichen Ausführung doch ihre schlagende Bedeutung behaupten, läge nicht — in ihnen selbst ein Moment, das dem entgegenwirkt. Wir müssen es uns eingestehen, mein Freund: wir haben geschwärmt, und Schwärmerei ist nichts für die Dauer. Ich bin wahrlich fern davon, auch nur das leiseste schöne Gefühl, das jene Entwürfe in uns hervorriefen, verläugnen, den künstlerischen Werth dieser Arbeiten jetzt, da andre Zeitrichtungen aufgekommen sind, herabsetzen zu wollen. Aber der Werth, die Gültigkeit dieser Compositionen beruhte vor Allem in der Individualität des Meisters; es sind seine subjectiven Ahnungen und Anschauungen von Welt- und Menschenleben, die er uns hier mit den wundervollen Mitteln der ihm subjectiv eigenthümlichen Phantasie verkörpert hatte. Schinkel stand wohl mit dem einen Fuss im Griechenthum, mit dem andern doch völlig in seiner Zeit, die aus der romantischen Durchgangsepoche sich herausgebildet hatte und die dem Rechte der Subjectivität, dem persönlichen Gedanken, soviel freien Spielraum gab. Seine Entwürfe sind musikalischen Compositionen gleich, in denen der Meister uns in die Zauberkreise seines Genius bannt, die aber wieder verschwinden, wenn die Klänge verhallt sind. Wir können die Entwürfe jederzeit, wenn sonst unsere Stimmung dem entspricht, aus der Mappe nehmen und auf längere oder kürzere Momente uns dem Zauber dieses Genius hingeben; aber sie tragen nicht dasjenige in sich, was ihnen eine volksthümlich monumentale Bedeutung giebt. Schon in dem grossen Maassstabe, ganz abgesehen von der Art der Ausführung, wirken sie anders; schon dadurch machen sie Anspruch auf eine Art von Realität, die sie doch nicht erfüllen. Fremd und selbst phantastisch treten sie dem Bedürfnisse des Volkes gegenüber, wo für sie keine eigentlichen Anknüpfungspunkte zu finden sind. Das monumentale Werk muss aus dem Bewusstsein des Volkes heraus geboren werden! Dies möchte eine der wichtigsten Lehren der Neuzeit sein. Wären Schinkel's Entwürfe noch unter seiner Leitung ausgeführt worden, so träten sie uns wenigstens als eigentliche Denkmale seines Genius entgegen. So aber sind sie auch das nicht einmal.

Aus der Vorhalle des Museums gelangt man unmittelbar in die Rotunde, vor deren Rundmauer die griechisch-korinthische Säulenstellung herumläuft, und die durch die Oeffnung in der Mitte der Kuppel ihr feierliches Licht erhält. Das Bild der Rotunde wird Ihnen noch vorschweben: wir waren beide der Meinung, dass dies der schönste Raum Berlins sei und dass wir überhaupt keinen Rundbau von edleren Verhältnissen und reinerer Durchbildung namhaft zu machen wüssten. Wir betrachteten die Rotunde überhaupt als die Perle unter Schinkel's architektonischen Leistungen. Sie entsinnen sich: auf der Gallerie über den Säulen, in flachen Wandnischen, standen kleine antike Sculpturen, meist von geringem Werth, über die wir oft scherzten, wenn wir daran vorübergingen; für den Eindruck der Räumlichkeit an sich, zumal von unten aus gesehen, für die feierliche Wirkung der grossen, zwischen den Säulen aufgestellten Götterstatuen kamen jene aber nicht in Betracht, und für das Maass des Ganzen, für die Totalwirkung des Raumes, mochten sie nicht völlig ohne Einfluss sein. — Hiebei sind neuerlich bedeutende Veränderungen vorgegangen. Die Suite der alten Tapeten nach Raphael (mit den vatikanischen Exemplaren wohl von ganz gleicher Beschaffenheit), die für unser Museum erworben wurde, ist auf der Gallerie der Rotunde aufgestellt, so dass durch sie die Nischen verdeckt werden und der ganze Raum bis zum Ansatz der Kuppel ausgefüllt ist. Ich kann die Durchführung dieser Idee nur sehr schmerzlich bedauern. Es sind allerdings vortreffliche alte Copieen nach Raphael und merkwürdige Zeugnisse höchentwickelter alter Industrie. Aber fürs Erste sind sie, wie natürlich, gänzlich und nach den verschiedenen Farben in verschiedener Weise verschossen und schon daher in einem Raume, der, ob auch ohne allen Luxus, doch in einem eigenthümlich feierlichen Glanze erscheint, nicht wohl an ihrer Stelle. Sie hätten, eben ihrer selbst willen, ein bescheidneres Unterkommen finden sollen. Dann hat man gar keinen genügenden Standpunkt zu ihrer Besichtigung; unmittelbar vor ihnen auf den Gallerieen ist man ihnen zu nah, gegenüber und unten in der Rotunde zu entfernt. Viel schlimmer als alles Uebrige aber ist es, dass sie die Maasswirkung der Rotunde gänzlich vernichten. Die Darstellungen der Teppiche, die einzelnen Gestalten sind für die ihnen hier eingeräumte Stelle viel zu gross, zu gewichtig; sie drücken die Säulen und lassen diese wesentlich kleiner erscheinen. Sie stören nicht bloss den von Schinkel mit so weiser Vorsicht angeordneten einfachen Rhythmus der Farbentöne, sie heben zugleich auch das aufwärts steigende architektonische Gefühl, welches bisher in der Rotunde waltete, vollständig auf.

Auch noch andre Neuerungen sind eingetreten, welche das Schinkel'sche Museum wesentlich beeinträchtigen. Der Hinterseite desselben gegenüber ist ein zweites grosses Museum aufgeführt worden, zur Aufnahme all derjenigen Kunstsammlungen, welche in dem alten Museum kein Unterkommen finden konnten. Ueber den Neubau kann ich nicht viel sagen, da er noch zwischen andern Gebäuden, die, wie es scheint, abgerissen werden sollen, versteckt liegt. Im Allgemeinen erkennt man daran die reinen Einzelformen der Schinkel'schen Schule; in der Totalanlage fürchte ich einen etwas trockenen Eindruck. Doch soll dies Urtheil noch nicht maassgebend sein, zumal da das Gebäude an der Strassenseite sich als absichtlich unvollendet darstellt und es den Anschein hat, als beabsichtige man in Zukunft noch Säulenhallen oder Aehnliches anzubauen. Einige oberwärts an Pilastern angebrachte Reliefsulpturen, eine Anzahl einzel-

ner, aus Medaillons hervorschauender Köpfe wollen mich als eine etwas willkürliche Zuthat bedünken. Das Innere ist noch nicht geöffnet und ich kann darüber ebenfalls noch nichts sagen, weiss Ihnen daher auch über die Malereien, welche Kaulbach darin ausführt, und über die alt-ägyptische Malerschule, welche sich darin bethätigen soll, nichts zu berichten. Ein Verbindungsbau, über die Strasse hin, vereinigt das neue Museum mit dem alten. Der Bau allerdings ist in ungemein schöner Form ausgeführt und gehört ohne Zweifel zu den gediegensten Stücken neuester Berlinischer Architektur. Er besteht aus drei zur Durchfahrt geöffneten Arkaden, etwa im Style der Wasserleitung beim Windethurme zu Athen; und darüber aus einem mit Glasscheiben ausgesetzten korinthischen Säulengange. Der Gang steht sowohl mit den oberen Räumen des alten Museums, wo die Gemädegalerie sich befindet, als mit den unteren Räumen, der Sculpturengalerie, in Verbindung; mit den letzteren aber in der Art, dass sich in die Mitte des langen grossen Säulensaales eine marmorne Doppeltreppe, welche zu dem Gange emporführt, hineinschiebt. Hiedurch und da zugleich die Anlage des Verbindungsbaues den langen Saal in der Mitte dunkel macht, ist dessen eigenthümliche Wirkung wiederum ganz aufgehoben und er erscheint in der That zu der Rolle eines Vorflurs für das neue Museum herabgesetzt. Im Mittelpunkt des Säulensaales stand früher die schöne griechische Bronzestatue des Adorante. Auch diese hat naturgemäss von ihrer Stelle weichen und seitwärts einen etwas beiläufigen Platz, als Gegenstück zu einer neuerlich erworbenen bronzenen Victoria von ziemlich mittelmässigem Werthe, finden müssen. Ich meine, dass wenn man einmal den Adorante — den Glanzpunkt unseres gesammten Museums — von seiner Stelle rückte, man ihm füglich und mit Hintansetzung aller Sorge für hundert Mittelmässigkeiten ein eignes kleines Heiligthum hätte einrichten sollen. — Auch in der Gemädegalerie sind einige Gemächer durch den Anbau mehr oder weniger verdunkelt worden und die gleichmässige Beleuchtung, die der freie nördliche Himmel auf dieser Seite gewährte, durch das gegenüberstehende Gebäude und die Reflexe desselben beeinträchtigt. Dies freilich könnte zu äusserst vortheilhaften Aenderungen führen, wenn man sich nämlich entschlösse, die hölzernen Scheidewände, welche die einzelnen Gemächer der Gallerie trennen und der kunsthistorischen Pedanterie, wie sie vormals hier durch Hirt vertreten ward, ihr Dasein verdanken, ganz hinauszuerwerfen, grössere Säle einzurichten, die Fenster zuzumauern und sämmtliche Räume durch ein zweckmässiges Oberlicht zu erleuchten.

Bei Gelegenheit der Vorhalle des Museums, von der ich vorhin sprach, habe ich zu bemerken vergessen, dass auf der rechten Seitenwand der grossen äusseren Freitreppe seit einigen Jahren die Kiss'sche Amazonengruppe, die Sie schon kennen, aufgestellt ist. Sie trägt hier wesentlich zum vortheilhafteren Eindrücke des Gebäudes bei, obgleich ich der Meinung bin, dass die Gruppe an sich in einer selbständigen Aufstellung, die eine freiere Schau von allen Seiten verstattet hätte, gewonnen haben würde. Was auf der andern Seitenwand der Treppe aufgestellt werden wird, weiss ich noch nicht; doch ist ohne allen Zweifel die Absicht aufgenommen, der Amazonengruppe ihr Seitenstück nicht fehlen zu lassen. Ebenso soll es im Werk sein, correspondirend mit den Dioskurengruppen, welche die vorderen Ecken des mittleren Aufbaues des Museums schmücken, auch die hinteren bis jetzt noch leeren Ecken mit ähnlichen Gruppen zu

versehen. Ueberhaupt geht ein wesentlicher Theil der neueren Kunstthätigkeit am hiesigen Orte darauf hinaus, das was an den Monumentalbauten der vorigen Regierungsperiode unvollendet geblieben ist, ganz zu Ende zu bringen. Zu den wichtigsten Unternehmungen dieser Art gehört ohne Zweifel die Vollendung der Schlossbrücke, deren mächtige Granitpodeste nun endlich mit den schon von Schinkel projectirten colossalen Marmorgruppen von Victorien und Kriegerern geschmückt werden sollen. Die Sculpturen sind, so viel mir bekannt, hiesigen Bildhauern in die Arbeit gegeben; über die Zeit der etwaigen Aufstellung weiss ich aber noch nichts zu sagen. Die dem Opernhause gegenüber belegene Hauptwache hat im Giebel ihrer Vorhalle das von Schinkel ebenfalls projectirte Relief bereits erhalten. Es ist, nach seiner Composition, die Darstellung eines kriegerischen Kampfes unter dem Geleit der Minerva, von nicht unwürdiger Ausführung, obgleich etwas dünn oder zerstreut im Eindruck. Auch die Seitenwände der Freitreppe des Schauspielhauses sollen, wie man versichert, demnächst ihre bekrönenden Sculpturen erhalten. Dann gehört hierher die noch immer sehr isolirt stehende sogenannte „Friedenssäule“ inmitten des Belle-Alliance-Platzes am Hallischen Thore. Es heisst, dass die Marmorgruppen, welche sie umgeben sollen, nach hiesigen Modellen in Carrara gearbeitet werden. Es scheint mir übrigens die allerhöchste Zeit, dass sie zur Aufstellung kommen; zu unsern Seiten sind so viele Wetter aufgestiegen und unter unsern Füßen rollt es so seltsam, dass nur allzurasch die Zeit eintreten könnte, wo Friedensdenkmale wunderbarlich aussehen möchten.

Zu den künstlerischen Beendigungen, die hier in den letzten Jahren an der Tagesordnung gewesen, gehört auch der Restaurationsbau der alten Klosterkirche. Sie entsinnen sich des alten schlichten Backsteingebäudes aus frühgothischer Zeit inmitten unsrer City, das verkommen und halb verfallen unter dem Lärm des Tages dalag; wir hatten uns ein paarmal hineingeflüchtet und uns dort dem Träumen über vergangene Zeiten hingegen. Die Kirche ist jetzt im Innern möglichst in ursprünglicher Weise hergestellt und macht nach Entfernung der Tünche von den soliden Backsteinen und den sparsamen plastischen Ornamenten, nach Auffrischung der in den Füllungen etc. angewandten farbigen Zierden einen sehr eigenthümlichen Eindruck. Auch die alten Bilder und Schnitzwerke, die sie enthält, sind reparirt, neu aufgestellt und durch einige, in ihrer absichtlichen Strenge doch nicht sehr ausprechende Fresken von C. Hermann vermehrt. Im Aeussern hat man sich aber nicht mit blosser Reparatur des einfachen Gebäudes begnügt. Man hat zu den Seiten des Portales ein Paar achteckige Thürme vorgebaut, die mit schlanken, reich ornamentirten Spitzen versehen sind; ebenso ist der Giebel mit einem Thürmchen bekrönt worden, dessen Spitze gar, nach rheinisch-gothischer Art, durchbrochen gehalten ist. Diese Dinge wollen zu dem ehrlichen alten Gebäude nicht sonderlich passen; es ist, als ob ein schlichtes Matronengesicht sich mit einer tändelnden Blondenhaube schmücken wollte.

Ein zweiter unlängst vollendeter Umbau, aber von ganz andrer Art, ist der des Kriegsministeriums in der Leipziger Strasse. Das lange Gebäude, früher im einfachen Rococostyl, ist durch Aufsetzen eines neuen Obergeschosses zu einer mächtigen Masse angewachsen und erscheint jetzt in Formen, die etwa der florentinischen Renaissance entsprechen. Es ist leider nur in dem Ganzen keine recht wirksame Disposition, und beson-

ders macht es sich übel, dass die Mitte des breitgedehnten Ganzen, wo früher der Eingang und, wenn mir recht ist, auch ein Balkon befindlich war, jetzt gar keine Auszeichnung hat, während sich nunmehr Portale an beiden Endseiten befinden. Die Portale an sich aber gefallen mir ganz wohl, besonders wegen einer gewissen kecken Naivetät, die bei ihrer Composition beobachtet ist. Sie sind nemlich, bei vortrefflicher Profilirung und Ornamentirung, im Halbkreise überwölbt und durch eine ebenso edle rechtwinklige Architektur umfasst; zu den Seiten aber treten starke Pilaster vor und auf diesen, in der Höhe des Bogenansatzes der Thür, stehen lebensgrosse Statuen, welche die verschiedenen vorzüglichst charakteristischen Truppengattungen unsrer Armee darstellen. Diese Statuen sind derb und kräftig gehalten, wie über die lebende Natur abgeformt, und doch stimmen sie sehr wohl zu dem architektonischen Princip und selbst zu den classisch feinen Formen, die hier angewandt sind. Man sei vor allen Dingen nur wahr und lebendig in der Kunst: das Stylgesetz liegt davon gar nicht so weit ab, wie manche Theoretiker und theoretisirende Künstler meinen. — Das Obergeschoss des Gebäudes, mit einer kräftigen Pilasterstellung versehen, wird von den Untergeschossen durch einen reichen Ornamentfries in ziemlich wirksamem Relief getrennt. Der Fries über den Pilastern hat eine andre Decoration erhalten, ornamentistischen Waffenschmuck, der al sgraffito gezeichnet und im Verhältniss zu dem untern Frieze nur nicht wirksam genug ist. Der Versuch in dieser Technik — Sie wissen, es wird dabei in die über einen dunkeln Grund gezogene helle Farbschicht mit einem scharfen Stift gezeichnet — gehört zu den verschiedenartigen technischen Kunstversuchen, die in den letzten Jahren hier gemacht oder begünstigt worden sind, ohne bis jetzt doch zu rechten Resultaten zu führen. Ich hoffe, darauf hernach noch einmal zurückzukommen.

Von selbständigen, neuen architektonischen Kunstbauten aus den letzten Jahren weiss ich Ihnen nicht sonderlich viel zu melden. Das Project zu unsrem neuen Reichsdomo lautet auf eine mächtige fünfschiffige Basilika mit grossen Gallerieen im Innern, mit zwei colossalen viereckigen Thürmen und einem nach Art der Klosterhöfe eingerichteten Campo santo, als Begräbnisstätte der Glieder des Königshauses, zur Seite. Die Fundamente haben sich, während freilich der alte Dom noch steht, schon bis in die Mitte unsres geduldigen Spreeflusses vorgeschoben, da man es für nöthig gehalten hat, durch dessen Einengung den erforderlichen Platz zu gewinnen. Aus den bis jetzt getroffenen Maassnahmen lässt sich für einen Laien, wie Ihren diesmal dienstwilligen Correspondenten, noch keine rechte Einsicht in das Project gewinnen. Einstweilen wird wieder ziemlich lebhaft daran gearbeitet, wohl um die brodlosen Arbeiter zu beschäftigen

Ein Paar andre Kirchen, von kleiner Dimension und einfacher Anlage, sind in den letzten Jahren wirklich ausgeführt und vollendet worden. Die eine ist die Jakobskirche, auf dem sogenannten Köpniker Felde, das sich neuerlich schnell mit breiten Strassen und hohen Wohnhäusern anzufüllen begonnen hat. Die Kirche ist eine durchaus anspruchlose Basilika und im Innern durch einfachen Ernst der Verhältnisse und Formen wirksam. Im Aeussern trägt sie den etwas absichtlichen Charakter von italienischen Gebäuden dieser Gattung und tritt uns wieder, bei aller Schlichtheit der Ausführung, mit einiger Schönrederei entgegen, unsern heutigen Cultur-

verhältnissen gewissermaassen die naiven des italienischen Mittelalters, mit denen sie doch wenig gemein haben, substituierend. Der unverjüngte viereckige Thurm, der seitwärts steht, will uns nicht anmuthen; mehr jedoch der mit Arkaden umgebene Vorhof, der die Kirche von der Strasse trennt. — Die andre Kirche ist die Matthäuskirche im Thiergarten. Auch sie ist im Ganzen einfach, doch im Innern durch Heiterkeit, Licht, bequeme Anordnung der Sitzplätze — im Aeussern, besonders in der Anlage des Thurms, durch eine gewisse, wiederum nicht absichtslose Eleganz ausgezeichnet. Sie ist die Lieblingskirche eines grossen Theils unsrer vornehmen Welt; eigentlich gehaltenen kirchlichen Ernst, wirksamen künstlerischen Rhythmus in Formen und Verhältnissen habe ich darin aber vermisst. Die böse Berliner Zunge hat ihr einen Beinamen, der alle diese Eigenschaften und Nichteigenschaften mit dem die modischen Dinge bezeichnenden Stichworte der Zeit in sich schliesst, gegeben. Sie heisst allgemein die „Polkakirche.“ — Dann ist noch des neuen grossen Muster-Krankenhauses oder der Diakonissenanstalt, die den Namen Bethanien führt, und ihrer Kirche zu gedenken. Die kleine Kirche, in der Mitte des Gebäudes gelegen, erscheint im Innern ebenfalls basilikenartig, doch mehr schon in einer, dem Element der Renaissance sich zuneigenden Umbildung, im Uebrigen etwas nüchtern. In der Altarnische, doch nicht in rechter architektonischer Vermittelung, ist von C. Hermann ein Brustbild des Erlösers in einem Rund von Engelsköpfen *al fresco* gemalt; die Arbeit und der wirklich tiefe Ausdruck des Kopfes kommt aber nicht zu sonderlicher Wirkung. Im Aeussern, an der Fassade des Gebäudes, wird die Kirche und der auf religiöse Elemente gegründete Charakter des Ganzen durch ein Paar, an sich übrigens schlichte Thürme mit schlanken Spitzen bezeichnet. Das sehr geräumige Gebäude der Anstalt selbst ist durchweg einfach gehalten; nur das Vestibül hat einen reicheren und nicht unedlen, ich möchte sagen: einen künstlerisch einladenden Charakter.

Für das Privatbedürfniss ist in den letzten Jahren ungemein viel gebaut worden, leider so viel, dass jetzt, bei der grossen Flucht der Reichen, die Wohnungen in bedrohlicher Weise leer stehen. Wir haben einzelne tüchtige, künstlerisch durchgebildete Privatbaumeister, die auch in dieser Sphäre, soweit es die beschränkten Bedingnisse gestatten, sehr Erfreuliches zu leisten wissen. Dahin gehören besonders einzelne der Privathäuser in den ausserhalb der Stadt belegenen Vierteln, die von den Vermögenden zumeist gesucht werden, namentlich in der Lennéstrasse und am ehemaligen Exercierplatz. Hier konnten sich die Architekten, zum Theil selbst durch Anwendung von erkerartigen Vorbauten, freier bewegen und manche geistreiche Conception zur Ausführung bringen, wobei denn die unmittelbar gegenüberstehenden grünen Bäume und Büsche, der Schmuck der Vorsprünge und Balkone mit Blumen und Schlingpflanzen das Ihrige beitragen, uns die heitersten Bilder vorzuführen. Eigentlich künstlerische Consequenz finden wir aber doch nur in wenigen dieser Gebäude, und sehr gross ist leider die Menge derjenigen, die sich, um doch auch Staat zu machen, mit einer Masse willkürlich aufgeraffter Zieraten behängen und bekleben. In diesem Betracht ist unser leichtes Baumaterial im höchsten Grade fördersam. Unsre Backsteine sind grossentheils so gebrannt, dass sie ohne Kalkputz vor Verwitterung nicht geschützt bleiben; da ist es denn zu anlockend, wohlfeile Gypsornamente, deren

Vorräthe überall ausliegen, rasch aufzukleben.¹⁾ Bei diesem leeren Putz, den ohnehin der Regen weniger Jahre abweicht, kann aber ein wirklich künstlerischer Sinn, wie er einer jeden edleren Natur einwohnen sollte, durchaus nicht zur Entwicklung kommen, und ebenso wenig der Sinn für eine irgendwie dauernde Gestaltung des Daseins, der mit jenem Hand in Hand gehen sollte. So kommt es denn schliesslich, dass uns dies neue Berlin, trotz all seiner scheinbaren Eleganz, eben gar nicht anheimeln will. Sicherheit und Bewusstsein des Daseins, klare, entschiedene und bedeutsame Form spricht sich ungleich erfreulicher in den mannigfachen Fabrikanlagen aus, die zumeist in den abgelegenen Gegenden der Stadt aufgeführt sind. An diesen Gebäuden wird in der Regel gesundes Material und solide Construction unbefangen zur Schau getragen, und wie dies die Grundbedingungen auch für die künstlerische Entfaltung der architektonischen Form sind, so mögen wir von ihnen noch das Meiste für künftige Entwicklungen hoffen. Bei einem dieser Gebäude hat man freilich auch schon wieder ein Ueberflüssiges hinzugethan. Ich meine das grosse Mühlengebäude am sogenannten Mühlendamm, das nach dem vor einigen Jahren stattgefundenen Brande neu aufgeführt ist und von der „langen Brücke“ aus gesehen den hier ganz malerischen Prospect schliesst. Wohl dieser malerischen Wirkung zu Liebe ist das Gebäude mit mittelalterlichen Zinnen und Erkerthürmen versehen, die, statt aus der Natur der Bedürfnisse Gewachsenes zu geben, doch wiederum nur eine romantische Fiction vergangener Zustände sind. — Unsere Schwesterstadt Potsdam ist an solchen, in neuerer Zeit entstandenen architektonischen Fictionen ungemein reich.

Von Werken bildender Kunst, die in unser öffentliches Leben getreten, ist ausser denen, die ich Ihnen bei meiner Rundschau der Lokalitäten bereits genannt habe, einstweilen nicht viel zu melden. Das grosse Bronzedenkmal für Friedrich II., welches Rauch arbeitet und dessen prächtigen, in seiner Art einzigen Entwurf Sie kennen, rückt allerdings seiner Vollendung entgegen. Der Coloss des Königs, der den alten Preussenruhm gegründet, ist sammt seinem Pferde in Guss und Ciselirung vollendet und schon seit geraumer Zeit zur Besichtigung der Kunstfreunde aufgestellt. Für die Trefflichkeit des Einzelnen bürgt Rauch's Name; über die Totalwirkung kann ich Ihnen noch nichts sagen, da die beschränkte Lokalität eine eigentliche Ueberschau des Colosses noch nicht möglich macht. An den Stücken des figurenreichen Piedestals wird ebenso schon aufs Eifrigste gehämmert und gefeilt. — Ueber die Zeit, wann Drake's Marmordenkmal Friedrich Wilhelms III., das die Verehrer des verstorbenen Königs im Thiergarten setzen wollten, und dessen Modell schon vor längerer Zeit öffentlicher Besichtigung anheimgegeben war, aufgestellt werden möchte, weiss ich nichts zu sagen. Die Zeiten erscheinen dafür augenblicklich nicht allzu günstig. Auch gestehe ich aufrichtig, dass ich das Rundpiedestal

¹⁾ Auch Sculpturen, selbst Statuen in reichlicher Anzahl, d. h. eben Gypsabgüsse von solchen, werden nicht ganz selten zum Schmuck dieser Häuser angewandt. Wie gänzlich gedankenlos man aber dabei unter Umständen verfährt, bezeugt ein grosses palastähnliches Gebäude auf dem Pariser Platz, seitwärts vom Brandenburger Thor, welches auf seinen Zinnen u. A. einen Abguss der Venus aux belles fesses trägt. Und das ist gewiss in lauterster, sogenannt künstlerischer Absicht angeordnet!

dieses Monuments, dessen Relief das Leben im Genüsse der Natur in so reizvoller wie künstlerisch vollendeter Weise darstellt, nicht gern der Möglichkeit einer Beschädigung ausgesetzt sehen möchte. Vielleicht geben die jetzt in so vieler Beziehung veränderten Verhältnisse Gelegenheit, diesem classischen Werke einen vollkommen angemessenen und gesicherten Aufstellungsplatz zu gewähren. ¹⁾

¹⁾ Ein an den Erscheinungen der hiesigen Kunstwelt mit Begeisterung theilnehmender Freund hatte schon vor längerer Zeit einen Aufsatz über das oben erwähnte Denkmal niedergeschrieben, der nicht zum Abdruck gekommen ist. Er hat mir gegenwärtig erlaubt, Ihnen denselben mitzutheilen. Ich wünsche, dass Sie dadurch ein näheres Bild des interessanten Werkes gewinnen mögen.

„Die ursprüngliche Idee des Denkmals (so sagt mein Freund) bestand darin, dass dasselbe ein Zeichen der Verehrung und Dankbarkeit sein sollte, welche die Residenz dem verstorbenen Monarchen für das, was er zur Verschönerung und Erfrischung des Lebens in ihr gethan hat, schuldig ist; für das grossartige Geschenk des zum herrlichen Park umgeschaffenen Thiergartens, wodurch mit dem städtischen Leben der volle Genuss einer so schönen und reichen Natur verbunden wurde, wie solche in den Gegenden unsres Flachlandes nur zu finden ist. Man hatte sich absichtlich nur auf diesen Zweck des Denkmals beschränkt, es mit Bescheidenheit anerkennend, dass ein Denkmal, welches die hohen Wirkungen des Lebens des verewigten Monarchen in weiterer Beziehung, die Bedeutung desselben für den ganzen Staat und über den letztern hinaus für das Gesamtgebiet der neueren Geschichte umfasste, nur durch einen höheren Willen geschaffen werden kann. Das Denkmal sollte gleichsam ein geheiligtes Weihgeschenk, ein Opfer sein für die von dem Verewigten empfangene Wohlthat; und wie man zum Opfer einen Theil der Gabe selbst darzubringen pflegt, so ging auch der ursprüngliche Entwurf des Denkmals dahin, dasselbe als ein Sinnbild jener Gabe erscheinen zu lassen. Das Denkmal nahm jenes Geschenk eines reichen Naturlebens und des Genusses der Natur zum Gegenstande; seine Bestimmung wird, wie dies überall bei Werken der Art üblich ist, durch die Inschrift näher bezeichnet werden.

Das Ganze sollte eine kandelaberartige Form bis zu ungefähr 22 Fuss Höhe erhalten. Ueber einem cylinderförmigen, aus mehreren Absätzen bestehenden Postament von ungefähr 14 Fuss Höhe und 5—7 Fuss Durchmesser sollten ursprünglich drei weibliche Statuen erheben, die drei Jahreszeiten vergegenwärtigend, in denen wir uns der freien Natur erfreuen. Ueber diesen Statuen und von ihnen getragen sollte als oberer Schluss eine architektonische Bekrönung, verziert mit Blumen und Früchten, angeordnet werden. Man ist auf allgemeinen Wunsch unsres Publikums aber von dieser ursprünglichen Anordnung abgewichen, indem an die Stelle der drei allegorischen Gestalten die Portraitstatue des verstorbenen Königs, im einfachen Oberrock und mit unbedecktem Haupte, gesetzt ist.

Um den oberen Absatz des Postaments, 4½ Fuss hoch, läuft eine reiche Reliefcomposition umher, in welcher die mannigfache Weise des Naturgenusses, den die königliche Huld uns eröffnet hat, dargestellt ist. Diese Reliefcomposition, bei weitem der wichtigste und schwierigste Theil des ganzen Denkmals, ist bereits vollendet. In einer zusammenhängenden Reihenfolge von Gruppen führt sie uns das fröhliche Treiben im Wald, auf der Wiese, am Wasser vorüber. Hier sehen wir die muntere Jugend, kranzgeschmückt, im fröhlichen Tanze, und das Alter, das rastend dem Spiele zuschaut; dort ist es ein Vogelneest, das neugierig belauscht wird, dort ein Eichkätzchen, dort ein Schwan, um den die Gruppen der Lustwandelnden, Eltern und Kiuder, sich sammeln. Auf hohem Stein sitzt die Najade, die ihre Urne in das Wasser des Teiches niedergiesst, während der Bach, ein muthwilliger Knabe, einer schönen Frau heimliche

Ich habe zum Schluss dieser Uebersicht noch ein Paar Bemerkungen hinzuzufügen. Der Dilettantismus, der in unsern künstlerischen Unternehmungen neuerlich eine namhafte Rolle gespielt hat, hat sich seiner Natur gemäss auch in der Liebhaberei für allerlei Neues in der Technik, in allerlei Versuchen und Spielen mit den äusseren Darstellungsmitteln kund gegeben. Aber eben weil es der Dilettantismus war, so sind auch diese, an sich gewiss sehr schätzbaren Elemente, so eifrig man sie im Anfang jedesmal anfasste, nicht mit nachhaltigem Ernste festgehalten und

Worte ins Ohr flüstert, die mit ihren Kindern sich an der Wiese niedergelassen hat und seinem Murmeln lauscht. Die Kinder winden Kränze und plätschern in dem Wasser. Die Darstellung dieser Gruppen verschmilzt Ideal und Wirklichkeit auf sinnige, ächt künstlerische Weise. Wie in den Werken der Antike (aber nicht etwa als gelehrte Nachahmung derselben) ist hier, z. B. im Kostüm, von den Besonderheiten eines vorübergehenden Culturzustandes abgesehen, und statt dessen nur das allgemein Menschliche, das allgemein Gültige und Verständliche aufgenommen, dies jedoch mit vollster Lebendigkeit durchgebildet. Es ist eine Heiterkeit, eine blühende Anmuth und dabei zugleich eine Frische und Naivetät in diesen Gestalten, dass wir uns davon mit eigenthümlichem Zauber gefesselt fühlen. So einfach die Gegenstände der Darstellung sind, so geben sie in dieser Behandlung doch das Höchste, was von der Kunst verlangt werden kann: das Leben in seiner edelsten Entwicklung. Die schlichte Aufgabe ist hier mit vollkommener künstlerischer Kraft gelöst.

Wir müssen indess noch einen näheren Blick auf die Art und Weise der künstlerischen Behandlung werfen. So einfach die Aufgabe auch war, so galt es doch, ganz eigenthümliche Schwierigkeiten zu überwinden. Es kam nicht bloss darauf an, die einzelne Gestalt, die einzelne Gruppe für sich mit Leben und Anmuth auszuführen, sondern zugleich auch alle diejenigen Rücksichten zu beobachten, die aus der Stellung und Form des Reliefs und aus der beabsichtigten Gesamtwirkung des Denkmals sich ergaben. Die Gestalten mussten kräftig, zum guten Theil im Hautrelief, aus der Fläche hervortreten. Die letztere musste überall gleichmässig ausgefüllt werden und jede Gruppe mit der folgenden in unmittelbarem Zusammenhang stehen. Dennoch musste die Ansicht des Reliefs, von dem man bei der Cylinderform der Fläche immer nur einen geringen Theil sehen konnte, für jeden beliebigen Standpunkt ein abgeschlossenes Bild geben; und hiebei war besonders darauf zu achten, dass die perspectivisch zurückweichenden Gestalten sich überall der Ansicht harmonisch anschlossen. Dies gab eine grosse Menge verwickelter Forderungen, denen nur durch die ausdauerndste Umsicht genügt werden konnte, etwa dem schwierigsten Contrapunkt in der musikalischen Composition vergleichbar, wo von dem Componisten innerhalb streng vorgezeichneter Gesetze doch der freie Erguss der Empfindung verlangt wird. Dass der Bildhauer all jenen, in der Natur seiner Aufgabe liegenden Bedingungen genügt und sich für die freie, durchaus unbehinderte Durchbildung jeder einzelnen Gestalt die volle Frische des Geistes bewahrt hat, dies macht keinen der kleinsten Vorzüge seiner Arbeit aus.

In der That sehen wir hier ein Meisterwerk der Bildhauerei vor uns, das unbedenklich zu den vollendetsten gehört, die unsre Zeit hervorgebracht hat und dessen wir uns demnach mit gerechtem Stolze erfreuen dürfen. Durch diese hohe Vollendung aber gewinnt das Denkmal überhaupt erst seinen Werth: wir bringen dem Andenken des verewigten Monarchen eine Gabe dar, die nicht allein durch den frommen Willen der Stiftung, sondern die zugleich auch dadurch ihre Bedeutung hat, dass sie ein Beispiel des Schönsten und Gediegensten ist, was wir darzubringen vermögen, dass sie mit dem Aufwande der vollsten geistigen und künstlerischen Kraft, deren unsre Zeit fähig war, ihre Gestalt, ihr Dasein empfangen hat.“

(Früherer Artikel des Verfassers.)

bis jetzt zu keinen, die Kunst fördernden Resultaten gediehen. Der Lipmann'sche Oelfarbendruck, die Furchau'schen elastischen Radirungsplatten, die in beliebiger Grösse höchst wohlfeil herzustellen sein sollten, haben viel von sich sprechen machen und sind verschollen. Aehnlich andre Erfindungen. In der Lavamalerei ist, wie ich höre, umständlich laborirt worden, aber noch kein Zeugniß dieser Kunst an die Oeffentlichkeit getreten. Die Glasmalerei hat das Letztere freilich gewagt, aber nicht eben zum Stolze Berlins. Wir haben hier eine, dem Vernehmen nach wohl subventionirte Anstalt für diese Kunsttechnik; die Leistungen — grosse Arbeiten für Kirchenfenster — mit denen sie, ziemlich zuversichtlich und in den Zeitungen wohlbelobt, auftrat, haben die wirklichen Kunstfreunde mit schreckhaftem Bedauern erfüllt. — Es ist aber allzu unerfreulich, bei diesen Dingen, die den Keim der Nichtexistenz ohnehin in sich tragen, zu verweilen. Nächstens von andern Sachen mehr.

II.

Gestehen Sie es, Verehrtester, Sie haben es bewundert, wie reichlich die lang aufgestaute Tinte in meinem vorigen Briefe geströmt ist. Sie sind aber vielleicht nicht ganz ohne Besorgniß vor der Gefahr einer Ueberschwemmung, und Sie rathen mir wohlmeinenden Sinnes, die Schleuse bei Zeiten wieder zu schliessen. Aufrichtig gestanden, und wüsste ich dem losgelassenen Strome irgend entgegen zu arbeiten, so möchte ich Ihren Rath befolgen und meine Confessionen über die hiesigen Kunstzustände hiemit abgethan sein lassen; zumal wenn ich das schwierige Kapitel erwäge, das mir jetzt bevorsteht. Es gilt über einen Mann von grossem deutschem oder vielmehr europäischem Renommée zu sprechen, den Berlin jetzt zu den Seinen zählt, der aber bis jetzt so wenig zu Berlin, wie Berlin zu ihm, eine rechte Stellung gewonnen hat. Es gilt, einen Cornelius in Berliner Briefen zu behandeln. Schon bei diesem Wort sehe ich gar manche Ihrer süddeutschen Freunde sich mit Unwillen abwenden. Berlin, dies Symbol von Hochmuth und Selbstgefälligkeit, Berlin, das seinen Schinkel nicht einmal verstanden, Berlin, das es nur zu seinen schlechten „Witzen“ und höchstens zu einer Hegel'schen Philosophie gebracht hat, will es sich anmassen, über einen Meister ein Urtheil zu fällen, der nur mit Entäusserung aller Subjectivität aufgefasst, nur mit voller Hingabe der Kräfte des Gemüthes begriffen werden kann! — Es mag immerhin so sein. Aber Cornelius ist einmal in Berlin, er hat den Ruf hieher angenommen, er hat für uns zu schaffen angefangen, — ich glaube, es hat also auch die Stimme des Berliners ein Recht, über ihn gehört zu werden.

Diejenige persönliche Pietät, die wir für einen Mann empfinden, an den wir bei langjährigem Zusammenwirken durch die verschiedenartigsten Bande geknüpft sind, eine Pietät, wie sie für Cornelius in München noch bewahrt werden mag, können wir für ihn hier natürlich nicht haben. Es würde unsrer Auffassungsweise einen ziemlich servilen Beischmack geben, wollten wir bei ihm auf Andres als auf den berühmten Namen und namentlich auf seine Leistungen besondere Rücksicht nehmen. Auch hat es sich Cornelius nicht eben angelegen sein lassen, seinerseits zu uns in ein

näheres Verhältniss zu treten. Ob er sich in den Beziehungen des hiesigen Künstlerlebens thätig und wirksam erwiesen, ist mir wenigstens nicht bekannt geworden; an unsern grossen Kunstausstellungen hat er keinen Theil genommen, auch sonst seine Compositionen hier nicht zur öffentlichen Ausstellung gebracht, was er doch an andern Orten, wenigstens bei seiner letzten Anwesenheit in Rom, nicht verschmäht hat. Wir können seine hiesige Wirksamkeit im Wesentlichen nur nach dem einen, in der Raczynski'schen Gallerie befindlichen Bilde und nach den von ihm herausgegebenen Blättern beurtheilen. Er ist uns, wie es scheint, mit einer gewissen Absichtlichkeit fremd geblieben, und wir haben demnach um so weniger Anlass, einen andern Maassstab an seine neueren Werke zu legen, als in diesen selbst enthalten ist.

Cornelius' erstes Auftreten unter uns bestand in dem eben erwähnten Bilde, welches er für den Grafen Raczynski gemalt hatte und welches in dessen Gallerie aufgestellt ward, Christus unter den Erzvätern in der Vorhölle. Die Gallerie ist dem Besuche des Publikums täglich freigegeben, und Alles, was sich für Kunst interessirte, besonders diejenigen, die Cornelius' Arbeiten in München noch nicht kannten, strömte dorthin, von der Richtung des vielbesprochenen Meisters eine Anschauung zu gewinnen. Aber — ich referire in diesem Augenblick einfach Thatsächliches — ein Schrei des Unwillens zuckte durch die Stadt und machte sich selbst in einzelnen sehr beissenden Aeusserungen in den Zeitungen Luft. Sollten diese harten, schweren, zum Theil unvermittelten Farben für Malerei, diese körperlosen, im Einzelnen geradezu widernatürlichen Formen für Zeichnung und Plastik, diese seltsam zurückgewundenen Augen für Ausdruck gelten? Sollte dies, zum Theil gänzlich apathische, zum Theil allerdings leidenschaftlich angeregte Zusammensitzen und Stehen eines Kreises von Personen, in dessen Mitte ein mangelhaft organisirter Mann mit ausgebreiteten Händen stand, die Befreiung der Seelen des alten Bundes, die ihrer Erlösung Jahrtausende hindurch entgegengeharrt, vorstellen? — Auch diejenigen, die sehr wohl wissen, worin bis dahin Cornelius' Grösse bestand, mussten schmerzlich das Haupt schütteln. Sie erkannten in den allgemeinsten Zügen der Composition wohl das ihm eigne Gesetz einer grossartigen Rhythmik, konnten aber nicht umhin, sich einzugestehen, dass der Zorn des Publikums nicht eben ohne Grund sei, und wussten sich nur mit dem Gedanken zu trösten, dass auch Homer zuweilen schlafe.

Schlimmer noch, obgleich ohne namhaften Einfluss auf das grosse Publikum, das überhaupt keinen andern Maassstab seines Urtheils für Cornelius erhalten hat als diese Vorhölle, war sein zweites Auftreten. Es war einer der Tage des höchsten Glanzes der eben zu Ende gegangenen achtjährigen Periode unsrer Geschichte gewesen. Ein prächtiges Hoffest war gefeiert, lebende Bilder, Scenen aus Tasso's befreitem Jerusalem, waren dabei mit allem Luxus, der für dergleichen nur beizubringen ist, zur Ausführung gebracht worden. Cornelius hatte die Entwürfe zu diesen Bildern geliefert; die schönen Gesichter und edeln Gestalten, die prächtigen Stoffe, die frappante Beleuchtung hatten eine magische Wirkung hervorgebracht. Aber das Fest war vorübergegangen und die augenblickliche Wirkung der Bilder war verrauscht. Da erschienen die Compositionen im Kupferstich, einfache Umrisse, doch im sehr grossen Maassstabe und mit grösster Sorgfalt und Eleganz herausgegeben, gestochen von

Eichens¹⁾; sie sollten also nicht bloss als Gelegenheitsarbeiten gelten, sie machten Anspruch auf volles künstlerisches Anerkennniss. Aber die Kunstfreunde standen vor diesen Blättern und wussten nicht, was sie dazu sagen sollten. War hier irgendwo von Cornelius'scher Compositionsweise eine Spur? nur hin und wieder erinnerten einzelne Gestalten, einzelne Bewegungen an die Art seines Vortrages; im Ganzen mochte man diese Blätter, wenigstens dem Princip nach, etwa mit Retzsch vergleichen, an den ein Paar Compositionen auch auffallend erinnerten. Doch hatte man auch bei Retzsch keineswegs diese gänzliche Gleichgültigkeit gegen die Bedingnisse der natürlichen Form gesehen. Allenfalls nur die kleinen Füsschen der Kämpfer des heiligen Grabes möchten sich ähnlich bei ihm vorfinden; so verzwickte Hände, so formlose Gewandungen, wie hier, sind in seinen Compositionen schwerlich enthalten; noch weniger $9\frac{1}{2}$ Kopflängen hohe Gestalten, wie sie hier mehrfach vorkommen, oder gar ein Tancred, wie der auf dem fünften Blatt, der die Clorinde tauft, mit einer Hüftenbildung, welche allen Gesetzen des menschlichen Körpers, zumal des männlichen, Hohn spricht. — Sie zürnen mir vielleicht, mein Freund, dass ich über einen so vielfach bewunderten Meister mit solchen Worten zu reden wage. Ich bitte, nehmen Sie die Blätter zur Hand und widerlegen Sie mich, wenn Sie es vermögen. Und kehrte uns ein Raphael wieder und wollte uns Arbeiten der Art unter der Autorität seines Namens aufdringen, ich würde sie mit Entrüstung von mir weisen.

Es konnte nicht fehlen, dass man sich Cornelius gegenüber in einer wahrhaft peinlichen Stellung befand. Man athmete wieder auf, als er mit Leistungen hervortrat, die endlich der Würde seines Namens entsprachen und die es bekundeten, dass seine eigenthümliche Schöpferkraft doch noch ungebrochen war. Dies waren die Compositionen zu dem sogenannten „Glaubensschilde“, den unser König zum Pathengeschenk für den Prinzen von Wales anfertigen liess. Der Schild ist, nach den Zeichnungen von Cornelius und nach den Entwürfen von Stüler für die Gesamtanordnung und für das Ornamentistische, von A. Fischer modellirt und der Bronzeguss von A. Mertens ciselirt; zwölf geschnittene Steine, die ihn gleichfalls schmücken, rühren von Calandrelli her. Er ist schon vor einiger Zeit an seine Bestimmung abgegangen und war vorher im hiesigen Kupferstichkabinet öffentlich ausgestellt. Die Zeichnungen sind unlängst im Kupferstich und zwar ebenfalls in Umrissen erschienen²⁾. Der Schild hat eine kreisrunde Gestalt. In der Mitte ist ein Medaillon mit dem Brustbilde des Erlösers. Von dem Medaillon gehen vier breite Bänder, ein Kreuz bildend, aus, die mit kleinen arabeskenartigen Compositionen ausgefüllt sind, Darstellungen von vier christlichen Kardinaltugenden (Glaube, Liebe, Hoffnung, denen als vierte etwas willkürlich — denn sie gehört einem andern Ideenkreise an — die Gerechtigkeit zu-

¹⁾ Sechs Entwürfe zu Darstellungen aus Tasso's befreitem Jerusalem von P. v. Cornelius. Berlin, bei G. Reimer, 1843. Gross Querfolio. — ²⁾ Entwürfe zu den Bildern, einzelnen Figuren und Arabesken, welche auf dem von Sr. Majestät dem Könige Friedrich Wilhelm IV. dem Prinzen von Wales als Pathengeschenk übersandten Schilde dargestellt sind, von Dr. Peter v. Cornelius. Gestochen von A. Hoffmann. Die architektonischen Verzierungen gestochen von L. A. Schubert. Berlin Verlag. von Dietrich Reimer, 1847. Ein Textblatt und 6 Kupferblätter im grössten Querfolio.

gesellt ist) und von den vier Evangelisten enthaltend. In den vier Dreieckfeldern zwischen diesen Bändern sind die beiden Sakramente der protestantischen Kirche und zwei alttestamentliche Scenen aus dem Kreise derer, welche die mittelalterliche Symbolik als Vorbilder zu jenen auffasst, enthalten. Dies sind schon ziemlich figurenreiche Compositionen, der Mehrzahl nach indess nicht eben sehr bedeutend und im Ganzen nicht ohne eine gewisse Flaueit der Linienführung behandelt. Am charakteristischsten an ihnen erscheint mir ein gewisses ekstatisches Element, das hier und dort hervortritt und namentlich in der Darstellung des Abendmahls zu einer allerdings grossartigen und effektvoll bewegten Composition geführt hat. Indess will die Gewaltsamkeit, mit der das Mysterium uns hier dargelegt wird — Christus, hochehoben hinter dem Tische stehend und Brod und Wein mit ausgebreiteten Händen emporhaltend, während die Jünger von schauernder Begeisterung erfüllt sind — unsrer heutigen Schriftauffassung etwas fremd bedünken und dürfte namentlich dem Wesen der protestantischen Lehre nicht ganz entsprechen. Die sämmtlichen bisher genannten Darstellungen werden von einem Ringe umfasst, in welchem ornamentistische, durch Trauben und Aehren bezeichnete Felder mit zwölf andern abwechseln, die die einzelnen Gestalten der zwölf Apostel enthalten. (Die letzteren bestehen in dem Schilde selbst in geschnittenen Onyxen.) Das Ganze endlich wird von einem breiten Rundfries umschlossen, der rücksichtlich der künstlerischen Ausführung die gediegenste, die eigentlich bedeutende Composition des Werkes enthält. Es ist eine geistreiche und sich vortrefflich entwickelnde Folge von Scenen, welche die Besiegelung des Christenthums, die Gründung der Kirche und das besondere Ereigniss, dessen Erinnerung der Schild gewidmet ist, zum Inhalt haben. So sehen wir zunächst den Einzug Christi im festlichen volkreichen Zuge; Engel tragen ihm die Passionsinstrumente vor, dem jubelnden Volke entgegen; Jerusalem, als allegorische Gestalt, sitzt in gedankenvoller Trauer am Thore der Stadt. Dann folgt der Verrath des Judas; unmittelbar darauf die Grablegung, die Auferstehung Christi, das Pfingstfest, die Taufe der Völker. Ein anglikanischer Bischof wendet sich von hier zur Taufe nach dem Gemach der Königin Victoria. Wir sehen das Innere desselben (die Personen, wie auch im Folgenden, nach antiker Art idealisirt). Wellington und Prinz Albert sitzen harrend am Ufer; vor ihnen steht der heil. Georg, der Schutzpatron Englands, die Hand grüssend dem Preussenkönige entgegengestreckt, der zu Schiffe naht. Ein Engel führt das Steuer des Schiffes; Flussgötter sind an der diesseitigen und jenseitigen Küste bemerklich. Die Scenen, zunächst die der biblischen Geschichte, sind hier mit ungemein glücklichem, ächt künstlerischem Sinne behandelt; es ist eine edle Grazie, eine Milde und Würde darin, die wir in der That nur in Cornelius reinsten Arbeiten wiederfinden. Die Gruppenanordnung, die bei der Friescomposition freilich einfach war, doch darin auch wieder eigenthümliche Schwierigkeit haben mochte, ist überall klar und harmonisch, die Gestaltung im Einzelnen voll schönen Lebensgefühles, in der Gewandung nur noch wenig von dem lässigen Wesen, das sich Cornelius bei seinen späteren Arbeiten in München nicht allzu übel genommen hatte, und im Ausdruck (wie es z. B. in der Scene des Judas der Fall ist, nur wenig Forcirtes und Uebertriebenes. Sehr eigenthümlich machen sich die Schlusscenen des Frieses. St. Georg steht als prächtiger jugendlicher Held auf dem Ungethüm da, dem er den Tod gegeben hat.

Das Schiff des Preussenkönigs, in antiken Formen phantastisch geschmückt und verziert, giebt zugleich den treibenden Kräften des Dampfschiffes eine wundersam mährchenhafte Existenz. Ein Feuerdämon ist an seinen Bord gefesselt und theilt mit gewaltigem Arm die Wogen; ein Candelaber ist mit dem grotesken Kopfe eines Winddämons, der mit Macht den Dampf ausstösst, gekrönt. Der König sitzt inmitten des Schiffes in weitem, muschelgeschmücktem Pilgermantel, mit Pilgerstab und Pilgerhut, welcher letztere oberwärts als Krönchen ausgezackt ist. Drei andre Personen auf dem Schiffe tragen, wie der König, Portraitsüge; der Text nennt sie uns als Alexander v. Humboldt, General v. Natzmer und Graf v. Stolberg.

Was haben Sie, mein Freund? was legen Sie mir die Hand auf das Papier? Bezweifeln Sie es, dass ich, der ich überall in der Kunstwelt zu kritteln und zu mäkeln finde, von den Schönheiten dieses Werkes mit Ueberzeugung gesprochen habe? — Freilich! es ist noch ein Punkt, über den Sie Auskunft verlangen. Sie meinen, jene biblischen Darstellungen hätten doch die grössten Momente der Geschichte des menschlichen Geschlechtes, deren die Vorwelt sehnsuchtsvoll geharrt hatte und auf denen der Bau der Nachwelt errichtet ist, zum Gegenstande. Sie fragen, welcher ein neues welthistorisches Ereigniss es sei, das hier jenen Scenen in gleichberechtigter künstlerischer Ausdehnung gegenübergeführt wird, welche Bedeutung für die Völker der Erde jener wundersame Wasserzug des pilgernden Königes habe, der hier geradehin wie ein Gegenbild des Zuges des Weltenerlösers, mit dem die Darstellungen beginnen, erscheint? — Ich bin nicht berufen, Ihnen hierauf Antwort zu geben; fragen Sie den Künstler! Ich habe schliesslich nur noch hinzuzufügen; dass die technische Ausführung des Schildes von Seiten der verschiedenen Künstler, welche man dazu in Anspruch genommen, vorzüglich gelungen war.

Der eigentliche Zweck, der sich an Cornelius' Anwesenheit in Berlin knüpft, bezieht sich, wie Sie wissen, auf die bildlichen Ausschmückungen, mit denen der Campo santo, die fürstliche Begräbnisshalle neben dem künftigen neuen Reichsdome, versehen werden soll. Cornelius hat sämtliche Compositionen dazu bereits entworfen und es sind auch sie kürzlich im Umrissstiche (dem Vernehmen nach von Thäter) erschienen.¹⁾ Cornelius hat hierin ein ungemein reiches Werk geliefert; der den Stichen beigegebene erläuternde Text bezeichnet es geradehin als das umfassendste Werk seiner schöpferischen Thätigkeit. Mit vollster Hingebung spreche ich es aus, wie es auch schon von so mancher andern Seite geschehen, dass der Meister in diesen Entwürfen wieder ganz auf der Höhe seiner Kunst steht, wenigstens was die Composition an sich und diejenigen Elemente derselben, die in der kleinen Umrisszeichnung ersichtlich werden, betrifft. Es ist eine Grösse und Energie in diesen Darstellungen, die der Grundrichtung entspricht, welche ihm von früh an eigen war, die aber hier das Gewaltsame und Uebertriebene, was in seinen früheren Werken oft störend entgegentritt, zumeist sehr glücklich überwunden hat. Es ist eine Sicherheit und charaktervolle Bestimmtheit darin, die jeder Scene eine Wirkung von schlagend dramatischer Kraft giebt. Es verbindet sich damit, trotz des Skizzenhaften der Behandlung, ein sehr edles stylisti-

¹⁾ Entwürfe zu den Fresken der Friedhofshalle zu Berlin, von Dr. Peter v. Cornelius. Leipzig, 1848, Georg Wigands Verlag. Ein Bögen Text und 11 Kupferblätter in grösstem Querfolio.

sches Gesetz, das in dem Rhythmus der Gruppen und Gestalten sowohl als in der Behandlung der Gewandung, welche letztere, wie bemerkt, in Cornelius späteren Werken bis dahin nicht gar selten einen etwas schlaffen Charakter angenommen hatte, überall vorherrscht. Es sind endlich, neben der freien und selbständigen Auffassung bekannter Scenen auch deren, und zwar vorzüglich bedeutende, vorhanden, die dem Kunstgebiet ganz neue Anschauungen zuführen. Nur in Betreff des tiefen geistigen, gewissermaassen dogmatischen Zusammenhanges, den diese Arbeiten haben sollen, der bei ihnen ebenfalls mit nicht geringerem Ruhme hervorgehoben ist und auf den Cornelius selbst ein erhebliches Gewicht zu legen scheint,¹⁾ muss ich mir erlauben, wieder einige ketzerische Bedenken auszusprechen.

Die vier Wände der Halle, die, wie ich in meinem früheren Briefe bereits bemerkte, den Klosterhöfen oder Kreuzgängen ähnlich angeordnet werden soll, sind eine jede auf eine Ausdehnung von 180 Fuss bestimmt. Sie sollen sämtlich ganz mit Malereien bedeckt werden. Cornelius hat die Einrichtung getroffen, dass die vorzüglichsten Scenen seiner Darstellung jedesmal als Hauptbilder in der Mitte stehen, denen sich unterwärts ein längliches Predellenbild, oberwärts ein Lünettenbild im flachen Bogen anreihen. In den Ecken bei diesen Bögen erscheinen kleine, zumeist ornamentistische Darstellungen. Unterbrochen wird diese ganze Anordnung in wechselnder Folge durch (gleichfalls gemalte) Nischen, die auf verschiedenartig dekorirtem Untersatz sehr kolossale Gruppen, je eine männliche oder weibliche Gestalt und je zwei Kinderfiguren enthalten. Es erscheinen demnach 17 Hauptbilder, 15 Predellen- und ebensoviel Lünettenbilder und 8 Gruppen der eben angedeuteten Art. Als Grundthema der Darstellungen wurde schon vor einiger Zeit in einem gewissermaassen officiellen Bericht, den die frühere hiesige Staatszeitung über ihren Inhalt gab, der Ausspruch des Paulus (Römerbrief 6, 23) angeführt: „Denn der Sold der Sünde ist der Tod, die Gnade Gottes aber ist das ewige Leben in Christo Jesu unserm Herrn.“ Dies entwickelt sich in mannigfachen Darstellungen aus dem Leben des Erlösers, mit gelegentlicher Bezugnahme auf Momente des alten Testaments, aus der Geschichte der Apostel und der Offenbarung Johanns, durchflochten mit der steten Hindeutung auf die Seligkeit in der Vereinigung in Gott, nach den acht Seligkeiten der Bergpredigt, welche in symbolischer Darstellung in jenen acht Nischengruppen enthalten sind.

Folgendes ist die Uebersicht des Inhalts:

A. Erste Hauptwand. Ostseite. Durch den in der Mitte befindlichen Eingang in die Königsgruft in zwei gleiche Theile getheilt.
Hauptinhalt: Die Erlösung von der Sünde.

Rechts von der Gruft:

1. Lünettenbild. Der segnende Jehovah.
Hauptbild. Christi Geburt, Anbetung der Könige und Hirten.
Predellenbild. Sündenfall und Strafe der ersten Menschen.
Gruppe. „Selig sind die Armen im Geist.“

¹⁾ Er hat dies Werk in seinem Denkschreiben an die philosophische Fakultät zu Münster, nachdem dieselbe ihn zum Doctor ernannt, geradezu als seine Doctor-Dissertation bezeichnet und dies ausführlich motivirt. Vergl. das Kunstblatt vom Jahr 1845, No. 7, S. 28.

- II. Lünettenbild. Klagende Engel.
 Hauptbild. Klage über dem Leichnam Christi.
 Predellenbild. Arbeit der ersten Menschen und Brudermord.
 Links von der Gruft:
- III. Lünettenbild. Christus nimmt die Sünder — Adam, Eva, David, Salomo, Magdalena, den Schächer und Petrus — zu seiner Herrlichkeit auf.
 Hauptbild. Christus heilt den Gichtbrüchigen.
 Predellenbild. Christus warnt vor der Heuchelei der Pharisäer.
 Gruppe. „Selig sind die Traurigen.“
- IV. Lünettenbild. Wieder die Aufnahme des Sünders (einzeln personificirt) in die Herrlichkeit Christi.
 Hauptbild. Christus vergiebt der Ehebrecherin.
 Predellenbild. Noahs Dankopfer und Bund mit Jehovah. —
- B. Zweite Hauptwand. Westseite. Hauptinhalt: Die Göttlichkeit des Erlösers. (Bezug der Seitenbilder I. und III. auf das Mittelbild.)
- I. Lünettenbild. Der barmherzige Samariter.
 Hauptbild. Auferweckung des Jünglings zu Nain.
 Predellenbild. Davids Tanz vor der Bundeslade.
 Gruppe. „Selig sind die Barmherzigen.“
- II. Lünettenbild. Auferstehung Christi.
 Hauptbild. Der auferstandene Christus bei den Jüngern. Thomas.
 Predellenbild. Geschichte des Jonas.
 Gruppe. „Selig sind die Friedfertigen.“
- III. Lünettenbild. Die Fusswaschung.
 Hauptbild. Auferweckung des Lazarus.
 Predellenbild. Davids Sieg über Goliath. —
- C. Erste Seitenwand. Südseite. Hauptinhalt: Fortsetzung des Werkes Christi durch die Kirche. (Das Mittelbild III. als Ausgangspunkt für die Seitenbilder.)
- I. Lünettenbild. Paulus im Predigtamt.
 Hauptbild. Bekehrung Pauli.
 Predellenbild. Paulus noch als Verfolger der Christen.
 Gruppe. „Selig sind die Sanftmüthigen.“
- II. Lünettenbild. Auferweckung der Tobitha durch Petrus.
 Hauptbild. Petrus, die Kranken durch seinen Schatten heilend.
 Predellenbild. Petrus in früheren kleingläubigen Zuständen.
- III. Nur ein grosses Bild (unterwärts die in den Dom führende Thür.) Pfingstfest.
- IV. Lünettenbild. Gemeinschaft der Märtyrer, welche Palmen und Krönen zu den Füßen des Lammes niederlegen.
 Hauptbild. Martyrthum des Stephanus.
 Predellenbild. Untergang von Sodom und Gomorrha.
 Gruppe. „Selig sind, die reines Herzens sind.“
- V. Lünettenbild. Der Engel, der dem Heiden Cornelius erscheint und ihn zu Petrus sendet.
 Hauptbild. Philippus auf dem Wagen des äthiopischen Kämmerers und diesen unterweisend.
 Predellenbild. Die aufrührerischen Goldschmiede in Ephesus. —

- D. Zweite Seitenwand. Nordseite. Hauptinhalt: Ende des Irdischen und Uebergang zum Ewigen. (Bezug der Seitenbilder in beiderseits fortschreitender Folge auf das Mittelbild III. Die Predellen ohne Bezug auf das jedesmalige Hauptbild, doch unter sich im Zusammenhange.)
- I. Lünettenbild. Christus auf den vier symbolischen Gestalten, Engel mit Posaunen.
 Hauptbild. Auferstehung des Fleisches.
 Predellenbild. Pflege der Kranken und Bestattung der Todten.
 Gruppe. „Selig sind die hungert und dürstet nach Gerechtigkeit.“
- II. Lünettenbild. Engel. Johannes auf die neue Jerusalem niederschauend.
 Hauptbild. Die neue Jerusalem (allegorische Gestalt), von den zwölf Engeln vom Himmel herabgebracht. Gruppe von Gerechten. Herannahende Völker.
 Predellenbild. Erquickung der Hungrigen und Durstigen.
- III. Nur ein grosses Bild (unterwärts wiederum eine Thür). Wiederkunft des Heilandes, mit lobsingenden und richtenden Engeln. Die klugen und die thörichten Jungfrauen, als Symbole der Menschheit.
- IV. Lünettenbild. Christus mit einer Sichel, Racheengel mit Sichel, Flammen etc.
 Hauptbild. Die gestürzte Babel, auf dem siebenköpfigen Thier.
 Predellenbild. Bekleidung der Nackten und Aufnahme der Pilger.
 Gruppe. „Selig sind, die um der Gerechtigkeit willen verfolgt werden.“
- V. Lünettenbild. Die sieben Engel mit den Schalen des Zorns.
 Hauptbild. Die vier Reiter der Offenbarung, welche alles Leben vernichten.
 Predellenbild. Besuch der Gefangenen, Tröstung der Betrübten, Führung der Verirrten.

Dieser Uebersicht ist zunächst noch anzureihen, dass, wie schon bemerkt, die oberen Ecken zu den Seiten der Flachbögen, welche die Lünetten bilden, mit kleinen ornamentistischen Darstellungen versehen sind. Gelegentlich haben diese eine Bezugnahme auf christliche Symbolik. An der zweiten Hauptwand aber treten hier, mit einem eigenthümlichen Gedankenspiel, plötzlich mythologische Bezüge hinein. So sehen wir auf dem Bilde, welches als Hauptgegenstand die Auferweckung des Jünglings von Nain enthält, an diesen Stellen einerseits Orpheus, dem der Schatten der Eurydice entschwebt, andererseits Semele, die vor der Majestät Jupiters niedersinkt, dargestellt. (Wenigstens glaube ich diese Darstellungen, über die der erläuternde Text keinen Bericht giebt, so verstehen zu müssen.) Auf dem Bilde der Auferweckung des Lazarus aber scheint einerseits der Engel Michael, der den Satan stürzt, dargestellt zu sein, andererseits sehen wir Jupiter, der die Giganten niederschmettert. Die Nischen, darin sich die Gruppen der Seligkeiten befinden, sind an dieser Wand in breiterer Anordnung mit Säulchen geschmückt, und über den letzteren sieht man Gruppen von Flügelknaben mit Greifen und Sphinxen. Der Künstler hat, wie es scheint, auch die griechische Mythe, ähnlich wie es in der mittelalterlichen Symbolik für die Beziehungen der Ereignisse des alten

Testaments zu denen des neuen festgestellt war, als vorbildliche Gegenstände für die Momente des letzteren einführen wollen, muss es aber im Verlauf der Arbeit doch nicht für passlich erachtet haben, in solcher Gegenüberstellung fortzufahren.

Es ist, wie gesagt, zunächst auf die Durchführung und Entwicklung des Gedankens in diesem grossen Cyklus von Darstellungen besonderes Gewicht gelegt worden, und ich habe bemerkt, dass ich in dieser Rücksicht nicht ganz damit einverstanden sein könne. Ich muss mir erlauben, meine Behauptung etwas näher zu begründen.

Schon das scheint mir bedenklich, dass in dem Uebergange von den Darstellungen der einen Wand zu denen der andern nicht die naturgemässe Folge beobachtet ist, sondern dass man springen muss. Sodann ist in der Folge der Darstellungen auf den einzelnen Wänden nicht dasselbe Gesetz festgehalten; einmal wird eine Hälfte der andern entgegengesetzt, ein andermal hat man von der Betrachtung der Mitte nach den Seiten, in wieder andern Fällen von den Enden nach der Mitte zu auszugehen. Jedes Hauptbild steht natürlich mit der dazu gehörigen Lünette und Predella in Verbindung; bei der zweiten Seitenwand ist dies aber nicht der Fall, indem hier die Folge der Predellen unter sich ein besonderes zusammenhängendes Ganze ausmacht. Ich fürchte, dass schon die allgemeine Orientirung allzu schwierig sein würde, falls man den Besuchern nicht jedesmal ein förmliches Textbuch in die Hand geben will.

Die erste Hauptwand (A) zerfällt in zwei etwas willkürliche Gegensätze: einerseits die äusserlichen Endziele des irdischen Daseins des Erlösers, Geburt und Tod, andererseits Hauptmomente seines irdischen Wirkens, die Hinwegnahme von Krankheit und Sünde. Es wäre leicht gewesen, hier ein innig verbundenes Ganze herzustellen, wenn der Künstler nämlich einfach das Bild des Todes Christi an das Ende der Wand gesetzt hätte; die Anordnung hätte dann auch der der übrigen Wände mehr entsprochen, die Gesamtbedeutung der ersten Wand hätte sich eindringlicher ergeben und die zweite Hauptwand (B), die den Erlöser als den Besieger des Todes darstellt, hätte einen gewichtigeren Gegensatz gegen jene gebildet. Uebrigens ist es auffallend, dass Cornelius hier (an der ersten Wand) die unmittelbare Darstellung des Todes Christi, worauf doch im dogmatischen Sinn ein so wesentliches Gewicht zu legen war, vermieden und statt ihrer die elegisch weichere, aber weniger bezeichnende der Grablegung und der Klage über dem Leichnam vorgezogen hat; auch dies trägt dazu bei, die Begriffe minder scharf heraustreten zu lassen. Die Wiederkunft des Erlösers und die vorbereitenden Momente, wie diese die Vision des altchristlichen Dichters erzählt (zweite Seitenwand D), bildet ferner den angemessenen Gegensatz gegen den Inhalt der beiden Hauptwände; die Scenen der Apostelgeschichte aber (erste Seitenwand C) erscheinen als eingeschoben. Sie haben einen beiläufigen Charakter für den Inhalt des Ganzen. Die grosse historische That, die grosse geistige Bedeutung der Erscheinung des Christenthums ist mit dem irdischen Dasein des Erlösers und dessen Ende vollständig abgeschlossen; wie wundervoll auch die erste Gründung der Kirche in jenem eposähnlichen Berichte erscheinen mag, es beginnt mit ihr doch die Einzelgeschichte und wo es sich, wie hier, um eine welthistorische Anschauung im höchsten Sinne des Wortes handelt, da würde neben ihren Einzelfakten auch noch gar manch ein hohes Ereigniss aus dem Lauf der folgenden Jahrhunderte seine Stelle finden müssen.

Soviel über das Allgemeine. Betrachten wir nun die Gliederung der Gedanken in dem Einzelzusammenhange der Darstellungen. Bei den Bildern I und II der ersten Hauptwand (A) wird diese Gliederung und der gleichartige Rhythmus derselben keinen Widerspruch erleiden. Anders ist es bei den Bildern III und IV derselben Wand. In III stehen die Darstellungen nur in ziemlich losem geistigem Zusammenhang zu einander und die Lünetten in beiden Bildern sagen zweimal dasselbe. — An der zweiten Hauptwand (B) hat das Mittelbild (III) seinen klaren Zusammenhang in sich, da bekanntlich auch der Inhalt der Predella, die Geschichte des Jonas, sinnbildlich auf Christi Auferstehung gedeutet werden muss. Bei Bild I können wir die Lünette, Darstellung des barmherzigen Samariters, wenigstens einigermaßen mit dem Gedanken des Hauptbildes, Auferweckung des Jünglings zu Nain, in Verbindung bringen, während uns jedoch die Bedeutung der Predella, Davids Tanz vor der Bundeslade, dunkel bleiben muss. Bei Bild III, das in der Hauptdarstellung die Auferweckung des Lazarus enthält, können wir in der Predella, Davids Sieg über Goliath, wieder eine sinnbildliche Beziehung vermuthen; aber die Bedeutung der Lünette, mit der Darstellung der Fusswaschung, muss uns hier dunkel bleiben. Der erläuternde Text giebt uns den allerdings ziemlich unerwarteten Aufschluss, dass hier zugleich einerseits die Liebe, andererseits die Demuth Christi dargestellt sein soll. Vermuthlich soll dies zugleich die Doppeldarstellung der Todtenerweckung rechtfertigen; den Zusammenhang der beiden Begriffe mit den beiden Thaten des Heilands aber vermag ich nicht einzusehen. Dass im Uebrigen die Fusswaschung als Symbol der Demuth Christi erscheint, ergiebt sich deutlich genug; dass aber Davids Tanz, weil er aus Liebe zu Gott getanzt habe, nun ein Symbol für die Liebe sei, dünkt mich doch etwas weit hergeholt, selbst wenn es auch schon in mittelalterlicher Symbolik gelegentlich so vorkommen sollte.¹⁾ — In der ersten Seitenwand (C) herrscht der historische Charakter, auch in Lünetten und Predellen, vor; namentlich die Bilder I und II erscheinen hier in vortrefflichem Gleichmaass der Anordnung, besonders was die Verhältnisse der Predellen trifft. In dem Bilde IV aber ist bei der Lünette und Predella ein ganz abweichendes Verfahren, die Gedankenrhythmik des Ganzen wiederum störend, eingeschlagen. Die Lünette enthält eine symbolisch-legendarische Weiterführung von dem Gedanken des Hauptbildes, des Martyrthums des Stephanus, und die Predella, mit der Darstellung des Endes von Sodom und Gomorrha, den symbolischen Gegensatz, sofern es nämlich des Künstlers Absicht gewesen ist, hier einerseits das Ende des Gerechten, andererseits das Ende des Sünders darzustellen. Die ganz andre Auffassung in diesem Bilde IV erklärt sich übrigens dadurch, dass dasselbe Bild ursprünglich, wie es auch gestochen ist, für die Folge der Bilder der ersten Hauptwand (A, an die Stelle von

¹⁾ Beiläufig kann ich zugleich nicht umhin, die Art und Weise dieser Darstellung, die sich freilich ähnlich auch schon bei früheren Künstlern findet, zu rügen. Wenn wir einen König an der Spitze eines feierlichen religiösen Zuges mit der Harfe im Arm auf einem Beine hüpfend finden, so werden wir ihm schwerlich ein tieferes geistiges Vermögen zuzuschreiben und ihn eher unter Kuratel zu setzen geneigt sein. Es ist in diesem Fall wahrhaftig an eine ganz andre, an eine feierlich erhabene Tanzbewegung, die von allem Hüpfen und Springen durchaus fern bleibt, zu denken.

Bild III) bestimmt war, wobei es nur ein wenig bequem erscheint und für die philosophische Consequenz der Arbeit kein zu günstiges Vorurtheil erweckt, wenn dergleichen Umstellungen so ganz ohne weitere Aenderung vorgenommen wurden. — Auf der zweiten Seitenwand (D) endlich stehen die Lünetten mit den Hauptdarstellungen überall im unmittelbaren Zusammenhang, das Dichterische der Gegenstände hier durchweg weiter ausführend. Die Predellen dagegen sind hier, wie schon bemerkt, ganz selbständig aufzufassen. Sie sind der Darstellung der Werke der christlichen Liebe gewidmet, und es bedarf vielleicht wiederum einiger Erklärung, um hierin die Idee zu finden, dass sie demnach dasjenige vergegenwärtigen sollen, was beim Ende der Dinge bestehend sein wird. — Gegen die Darstellung des Mittelbildes dieser letzten Wand, Christus als Weltenrichter über den klugen und thörichten Jungfrauen, muss ich aber aufs Entschiedenste protestiren, so oft sie auch von den Künstlern in ähnlicher Weise behandelt sein mag. Es ist hier eine Vermischung von Symbolischem (der Parabel) und Historischem, dessen beide Theile sich gegenseitig vollständig aufheben. Wenn man die, in altorientalische Sitte verwachsene und sogar auf der Vielweiberei fussende schlichte Parabel malen will, so gebe man naiv, was sie wahrscheinlich und lebendig macht; und wenn man das Gericht am Ende der Tage malen will, so gebe man dieses mit all seinen Schauern und Schrecknissen. Arme Mädchen aber, die vor lauter unschuldiger Müdigkeit ihre Thonlampen haben ausgehen lassen, während ihre Schwestern auf ihre wohlgehaltenen Flämmchen stolz genug sind, und darüber der ganze Apparat furchtbar glänzender himmlischer Erscheinungen — wer möchte sich dabei eines Lächelns erwehren können. Und was nützt es, wenn man mir sagt: Sie sollen sich ja bei dem, was Sie vor sich sehen, etwas ganz Andres denken! — Dazu brauche ich eben keinen Maler und keine Kunst.

Die Einführung der symbolischen Gruppen der acht Seligkeiten nach den Worten der Bergpredigt, zwischen den übrigen Compositionen, ist ein schöner Gedanke und um so mehr gerechtfertigt, als der Gesamttinhalt der Darstellungen eben zu der Seligkeit überhaupt, die den Getreuen des Herrn vorbehalten ist, hinführt. Rücksichtlich der Art und Weise ihrer Einschaltung aber habe ich leider wieder meine unartigen Bemerkungen anzuhängen. Der erläuternde Text bezeichnet das Ganze als christliches Epös und das Verhältniss der Gruppen zu den übrigen Darstellungen wie das des Chores zur Tragödie, in den altgriechischen Dramen. Der Vergleich passt nicht ganz; zum guten Theil ist in den Darstellungen, ihrer eigentlichen Absicht nach, nicht das Historische, sondern das Dogmatisch-didaktische überwiegend; schon die gar nicht durchgehend historische Folge spricht dafür. Das Epische oder Dramatische ist mithin in den Darstellungen nicht rein zur Erscheinung gekommen; wir werden vielmehr schon bei vielen von ihnen selbst zum einseitigen Nachdenken, zur Abstraction veranlasst, während es angeblich die Absicht bei Einführung jener Gruppen hätte sein sollen, gerade sie zu Ruhepunkten für den Gedanken (und für das aus dem Gedanken hervorquellende Gefühl) hinzustellen. Wäre dies Letztere mit Entschiedenheit beobachtet und durchgeführt, so wäre in dem grossen Ganzen, auch schon in ausschliesslich geistiger Beziehung, ohne Zweifel eine ungleich mächtigere und nachhaltigere Totalwirkung erreicht worden. Es kommt hinzu, dass der erläuternde Text zwar versichert, zwischen der einzelnen Gruppe und den

zunächst daran angrenzenden Darstellungen sei jedesmal der innigste geistige Zusammenhang da, dass wir denselben aber keineswegs so klar vor uns sehen und ihn gelegentlich nur in fast zufälligen Anspielungen finden, gelegentlich aber auch sehr entschieden vermessen. Sie haben eben für den Gedankengang des Ganzen, wie so vieles Andre dieser reichen bildlichen Cyklen, etwas Zufälliges, Unbestimmtes.

Ich würde Ihnen nicht diese lange Auseinandersetzung des Inhaltes der Darstellungen vorgetragen haben, wäre nicht, wie bemerkt, von andern Seiten und namentlich auch von dem Meister selbst, schon in diesem Bereiche der Ideen, die sie entwickeln sollen, ein eigenthümlicher Vorzug gesucht worden. Ich muss sogar gestehen, ich halte das ganze Princip für misslich und bedenklich. Die Kunst kann am Ende doch nur Thatsächliches darstellen, und es wird einzig darauf ankommen, ob das einzelne Thatsächliche so gross gefasst und die Folgereihe desselben so folgerichtig ist, dass sich uns darin unwillkürlich das Gesetz einer höheren Weltordnung darlegt. Ich kann, wenn ich nach alledem doch mein Haupt vor der Meisterschaft dieser Compositionen beuge, auf sie auch nur das beliebte Parceque und Quoi que anwenden; sie haben ihre künstlerische Bedeutung, nicht weil sie, sondern obgleich sie als eine philosophische Doctor-Disertation gelten sollen.

Blicken wir nun näher auf das eigentlich Künstlerische dieser Entwürfe, so ist es wahrhaft wunderwürdig, wie dieselbe Hand, die in den vorhin besprochenen Entwürfen zum Tasso sich in willkürlichem Widerspruch gegen alle natürlichen Gesetze und Bedingungen bewegte, hier durchgängig von derjenigen Ehrfurcht für Natur und Leben und den weiten Umkreis ihrer Erscheinungen beseelt erscheint, ohne die alles künstlerische Wollen nichtig ist, und wie hier (z. B. gerade in den Gewandungen) diejenige Höhe eines reinen und freien Styles erreicht ist, durch die Natur und Leben, gleich fern von willkürlicher Zerfahrenheit und von willkürlicher Strenge, in maassvoll harmonischer Weise gehoben und geläutert erscheinen, — soweit dies eben bei solchen, verhältnissmässig kleinen Umrissdarstellungen anzudeuten ist. Nur zufällige Einzelheiten lassen ein augenblickliches Vergessen der natürlichen Bedingnisse erkennen, wie z. B. in der allzu langen Figur der heil. Jungfrau auf der Darstellung der Anbetung der Könige, die überhaupt wohl die am wenigsten gelungene Composition ist; oder wie in der ganz unmöglichen Lage des jungen Hirten auf dem Pfingstbilde, unterwärts in der Mitte der Stufen, oder in der Lage einer der „thörichten Jungfrauen“, die wie auf elastischen Polstern schwebend gestreckt ist und in der That doch auf der sehr harten Kante einer Steinstufe liegt. Je mehr man sich in den plastischen Rhythmus der Composition, in die energische und ausdrucksvolle Lösung der jedesmaligen Aufgabe hineinsieht, um so mehr lernt man dergleichen übersehen, um so vertrauter wird man mit der allerdings eigenthümlichen Formensprache, die Cornelius ebenso wie jeder andre selbstschaffende Künstler besitzt. Es ist schwer, über diese Vorzüge der Entwürfe, eben weil sie dem Eigensten der Kunst (im Gegensatz gegen etwaige poetische oder philosophische Liebhabereien der Kunst) angehören, anschaulich mit Worten zu sprechen. So sind zunächst die Scenen der biblischen Geschichte durchweg von derjenigen vollen und grossen Realität getragen, die allein das Ideelle zum Ausdruck bringen kann. Die wirksamste Frische, Bedeutung und Originalität scheint mir besonders in den Bildern der ersten

Seitenwand, denen der Apostelgeschichte, enthalten. Die Darstellung des Pfingstfestes baut sich hier in prächtiger Majestät, wie ein voller Oratorienhymnus, empor; das Martyrthum des Stéphanus, die Bekehrung Pauli (leider nur mit Ausnahme des sehr verzeichneten Pferdes), die Erweckung der Tobitha durch Petrus, die Bekehrung des äthiopischen Kämmerers durch Philippus — das Letztere originell, aber ungesucht wie ein Triumphzug componirt, mit dem die neue Lehre des Heils zu den Völkern der Erde hinauszieht — alles dies und Andres sind Erfindungen von höchster Bedeutung. Noch entschiednere Originalität, weil seltner gesuchte Gegenstände behandelnd und zugleich gewissen Eigenthümlichkeiten in dem Charakter des Meisters so ganz entsprechend, zeigen die apokalyptischen Darstellungen auf der zweiten Seitenwand. Ist hier das Bild der Auferstehung des Fleisches vielleicht nicht ganz befriedigend, weil der ungeheure Vorgang durch das absichtliche Hervorheben persönlicher Beziehungen zu sehr in den Kreis der privaten Einzelinteressen gezogen erscheint, so zeigt sich das Bild der neuen Jerusalem von eigenthümlich festlicher Pracht erfüllt, erscheint das der gestürzten Babel voll schmetternd grossartigen Ernstes und entwickelt sich in dem der vier Todesreiter ein dämonisch machtvolles Entsetzen, wie ich Aehnliches der Art in der Kunst bisher nirgend gesehen zu haben meine. Es ist hier in Wahrheit eine Vision des Furchtbarsten, die dennoch das Maass nicht überschreitet, auf das Papier gebannt. Den höchsten Preis aber möchte ich den Gruppen der acht Seligkeiten, wenigstens der Mehrzahl von ihnen, geben. Mit lebhaftester, ächtest künstlerischer Empfindung ist hier für den jedesmaligen Begriff die völlig zusagende Form, der völlig treffende Ausdruck gefunden. Wie wundersam rührend sitzt in der ersten dieser Gruppen, den „Armen im Geist“, das Weib da, das nach der Art solcher, die Almosen zu empfangen gewohnt sind, die Hände im Schooss gegen einander legt, aber das Haupt nach oben wendet, von wo ihr das Almosen kommen wird! Wie ist jene, die „hungert und dürstet nach Gerechtigkeit,“ mit ihren beiden Kindern ähnlich gewandt, aber soviel inniger, bewegter, hingebender, zuversichtlicher! Wie ist die Seligkeit der Barmherzigen, die der Friedfertigen, die derjenigen, welche um Gerechtigkeit willen verfolgt werden, ebenfalls so schön und gross und würdig verkörpert! Gewiss, diese Darstellungen werden für ihren Zweck feststehende Typen werden, ebenso wie die Schöpfungen anderer grosser Meister in die künstlerische Formensprache als gesetzlich feste Normen eingetragen sind.

Aber noch eins muss ich hinzufügen, — ich habe Ihnen schon zu Vieles, was ich lange still mit mir herumgetragen, offenherzig vorgelegt, als dass ich mein Glaubensbekenntniss über den merkwürdigen Meister, soweit es sich um seine neusten Leistungen handelt, nicht völlig abschliessen sollte. Die Entwürfe bestehen aus Umrisszeichnungen, mit vollständiger Angabe der Motive in der Umrisslinie, ohne irgend welche Schattenandeutung. Cornelius hat offenbar, für den ersten Moment wenigstens, keine Nothwendigkeit gefühlt, weiter zu gehen, er hat die Darstellungen nach diesen linearen Gesetzen concipirt, ja, sehen wir näher zu, so überzeugen wir uns, dass überhaupt kein weiteres Bedürfniss vorliegt, dass nichts unverständlich bleibt und vielmehr die architektonische Rhythmik des Baues der Compositionen in diesen linearen Umzeichnungen durchaus vollendet ist. Es sind nicht Skizzen, es sind in ihrer Art abgeschlossene Kunstwerke. Zu einem Kunstwerk lässt sich aber

so wenig hinzuthun, wie davon hinwegnehmen. Ich habe also die begründete Ueberzeugung, dass die weitere Ausführung dieser Entwürfe im grossen Maassstabe ihnen nicht zum Vortheil gereichen wird. Weiter ausbilden lässt sich dieses oder jenes Motiv natürlich, sofern dabei nur das Gesetz der natürlichen Organisation gleichmässig festgehalten wird; wo aber ein bestimmtes rhythmisches Gesetz, wie hier das lineare, abgeschlossen und also ausschliesslich vorliegt, da können andre rhythmische Gesetze, wie das der Modellirung in Schatten und Licht und das der Farbengebung, nur zur Störung der Gesamtharmonie hereingeführt werden, es müsste denn, was mir aber ziemlich bedenklich erscheint, der eigentliche Compositionsprocess noch einmal begonnen werden. Auch hat der Erfolg diese meine Ansicht bereits bestätigt. Sie wissen, ich habe zwar eine alte Antipathie gegen den Besuch der Künstlerateliers; man ist da niemals frei und unbefangen im Urtheil, man fühlt, dass man einer noch privaten Thätigkeit gegenübersteht, bei der es sich überhaupt nicht ziemt, zu urtheilen, und ist man dazu dennoch getrieben und behält man, wie billig, das Urtheil bei sich, so ist das ein unbehagliches Gefühl, dem ich mich am liebsten eben gar nicht aussetze. Ich vermeide dergleichen also soviel ich kann; dennoch konnte ich nicht umhin, meinem enthusiastischen Freunde zu folgen, der mich in Cornelius' Atelier mitzog, als dieser den ersten grossen Carton zu diesen Compositionen, und zwar den zu der Darstellung der vier Reiter der Offenbarung, vollendet hatte. Gewiss war in dieser grossen Arbeit Vieles mehr spezialisirt, Vieles energischer durchgeführt als in dem kleinen Entwurf, doch war der Eindruck für mich keineswegs so erfreulich. Das in dem letzteren Enthaltene hatte vollständig hingereicht, meine Phantasie mächtig anzuregen, die derbere Gegenständlichkeit der grossen Gestalten erreichte diese Wirkung nicht. Die Gesamtharmonie war beeinträchtigt, manches verändert, wohl der volleren Realität zu Liebe, ohne doch die schlagende Kraft des wahrhaft Realen zu erreichen, ja, bei längerem Hinschauen traten mir aufs Neue so manche Widersprüche gegen das organische Gesetz der Natur und der Erscheinung entgegen, dass mir die Erinnerung an die Tasso-Compositionen einigermaassen lebendig ward und ich froh war, als mein Enthusiast mich entliess.

III.

Wir haben noch einen Punkt in Berlin zu besuchen, der uns mancherlei Einblicke in hiesiges und beiläufig auch in auswärtiges künstlerisches Treiben, in Wollen, Streben, Stimmung eines guten Theiles der heutigen Kunst zu geben vermag. Wir werden dort eine Menge künstlerischer Kräfte versammelt finden und uns im weiteren Umfange klar machen können, ob und was darunter eine wirklich verlässliche Kraft ist. Aber eilen Sie, mein Freund, eilen Sie: der Schluss der grossen akademischen Kunstausstellung — denn dahin will ich Sie führen — ist vor der Thür, und es giebt dort Vieles zu sehen. Es ist die gewöhnliche Ausstellung, nur diesmal, statt die sonst übliche Herbstzeit zu beobachten, in den Frühling verlegt. Ich weiss nicht, ob man, vorfühlenden Sinnes, die Ausstellung absichtlich zur Begrüssung all der Dinge angeordnet haben mag, die

uns der Frühling dieses Jahres bringen sollte. Wüssten wir nur, dass mit dem Schluss der Ausstellung und des Frühlings auch diese Bescheerung beendet wäre! und stünde uns nicht vielleicht noch ein heisser Sommer und ein kalter Winter bevor!

Lassen Sie uns die Linden entlang gehen. Die Bäume, unter denen Sie hier und dort bewegte Volkshaufen gewahr werden, blühen ruhig fort, wie sie es schon seit langen Jahren gethan. Auch dies alte Akademiegebäude befindet sich noch in derselben etwas ruinenhaften Verfassung, wie schon damals, als wir es dilettantistischen Muthes wagten, uns unter die Kunstschüler zu mischen. Es liegt aber doch eine historische Bedeutung in diesem ruinenhaften Zustande. Sie wissen: König Friedrich II. hatte hier seine Mauleselställe, über denen zuerst der Akademie einige Lokalitäten eingeräumt wurden. Als man hernach an derselben Stelle ein eignes Gebäude für die letztere, ohne weitere Berücksichtigung der Maulesel, baute, versäumte man es, den Grund für die Fundamente völlig zu reinigen; die neuen Fundamente wurden von den Residuen der Feuchtigkeit, welche die früheren Inhaber zurückgelassen hatten, ergriffen und solchergestalt der Keim des Verderbens in das Gebäude gelegt, dem kein Kalkanwurf abzuhelpen vermag. Doch aber müssen wir es einstweilen gelten lassen, dass diese wüste Beschaffenheit des Mauerwerks an die grosse Zeit Friedrichs II. erinnert, obschon es allerdings im sehr dringenden Interesse der heutigen Zeit — ich meine die künstlerischen Interessen derselben — sein mag, ein neues Gebäude über neuen und gereinigten Fundamenten zu errichten.

Die jungen Männer mit schwarzem Federhut, leichtem Bart und blanker Muskete, welche den Eingang bewachen und in der dorischen Halle des Flurs gelagert sind, gehören unserm fliegenden Künstlercorps an, das, wie andre fliegende Corps, neben der Bürgerwehr den Zweck hat, für die Sicherheit unsrer Residenz zu sorgen. Schreiten wir muthig hindurch, die breite Steintreppe empor, deren Nischen oben in eigenthümlicher Auswahl mit der medicaischen Venus, König Friedrich I. in sonderbar idealer Erscheinung (z. B. mit Hosen, die bis an die Waden reichen) und König Friedrich Wilhelm II. in historischer Tracht, — die letztere Statue bronziert und in kolossaler Grösse, geschmückt sind. Es dürfte sich schon der Mühe verlohnen, das bei dieser Zusammenstellung befolgte Princip zu enträthseln; für heut haben wir aber keine Zeit dazu. Noch wenig Schritte, und die Säle, die sich in schier unermesslicher Ausdehnung hinziehen, nehmen uns auf, uns auf allen Seiten den Glanz ihrer frischen Farben, den funkelnden Schimmer ihrer Goldrahmen darbietend. Es ist, als ob einem ganzen Volke ein glänzendes Fest bereitet sei. Aber das Volk ist aussen geblieben. Wir haben bei Betrachtung dieser Schätze wenig Störung zu befürchten. Die armen Künstler, denen solche Aufstellung ihrer Werke zugleich als Markt dienen soll, werden von den leeren Räumen so wenig erbaut sein, wie Kaufmannsstand und Gewerbe von der diesjährigen Leipziger Messe.

Unser Besuch mag vor der Hand nur dem Allgemeinen gelten. Es ist wohlgethan, zu Anfang scheinbar zwecklos durch die Säle zu schweifen und, ohne auf Einzelnes näher einzugehen, nur denjenigen Eindruck festzuhalten, den das Auge unwillkürlich empfängt und festhält. Gegen den Prunk der Goldrahmen, mit dem die neuere Kunst einen oft sehr

überflüssigen und für das einzelne Bild zuweilen verderblichen Luxus treibt, werden wir bald gleichgültig; das Auge gewöhnt sich leicht, auf die Wirkung, die die Farben an sich hervorbringen, zu achten. Mir ist es immer, und gerade wenn ich mich scheinbar passiv gegen die Bilder der Ausstellung verhalte, als ob die Farben der wahren, meisterhaften Malerei, auch wenn von leuchtenden, glänzenden Tönen durchaus nicht die Rede ist, in meinem Auge mit der Kraft ächter Edelsteine widerglänzen, während mich die übrigen gemeinhin wie böhmische Steine oder gefärbtes Glas bedünken wollen. Es ist in der Technik des Meisters, und schon in der nur erst äusserlichen Wirkung derselben, eine positive Gewalt, die uns von selbst zu dem Gehaltreichen hinzieht. Geben Sie Acht auf diesen ersten, noch rein sinnlichen Eindruck: Sie werden schon dadurch wahrnehmen, dass es an solchen Meisterwerken keineswegs fehlt, wenn dergleichen, wie natürlich, auch stets nur in verhältnissmässig geringer Zahl vorhanden ist. Abgesehen aber von dieser, allerdings schon ziemlich strengen Probe werden Sie bei der allgemeinen Uebersicht bemerken, dass überhaupt viel gesunder Sinn, viel frische Natürlichkeit vorhanden ist, was die erste Grundlage zu allem wahren künstlerischen Schaffen ist und woraus sich wenigstens künstlerische Meisterschaft entwickeln kann. Besonders werden Sie dies im Fache der Landschaft bemerken. Dass uns gleichzeitig auch eine Masse von Halbem, Mattem, Verkehrtem, selbst Frechem entgegentritt, darf Sie nicht befremden. Mit der Censur- und Redefreiheit scheint diesmal bei uns auch absolute Ausstellungsfreiheit eingekehrt und die sogenannte Todtenkammer, wo die Ausstellungscommission diesen Trödel sonst zusammensperre, gänzlich aufgehoben zu sein. Und am Ende ist es auch so das Beste; wir wollen doch eben wissen, wie es mit unsrer Gemaltnkunst beschaffen ist.

Wenn Sie von dem ersten Besuch der Ausstellung erschöpft sind, will ich Sie in das der Akademie gegenüber gelegene Kranzler'sche Lokal führen, wo Sie sich an vortrefflichem Eise erfrischen mögen. Sie erlauben mir, dass ich Ihnen dort, als zweckmässiges Zubrod, einige statistische Notizen vortrage, die ich mir aus dem Ausstellungskatalog ausgezogen habe und deren möglichst baldige Mittheilung mir auf der Seele brennt. Sie wissen: ich bin in solchen Dingen ein alter Pedant; ich präparire mich vor jedem Reiseantritt sorgfältigst aus den geographischen Handbüchern über Terrainbeschaffenheit und Ausdehnung des Landes, über Zahl, Beschäftigung, Sitte der Einwohner, über Eisenbahnen und Dampfschiffe, Sehenswürdigkeiten, Gasthäuser u. s. w. Ich vermeine dann am besten zu wissen, an welcher Stelle und nach welchen Beziehungen ich jedesmal meine Bemerkungen und Ansichten einzuschieben habe. Lassen Sie den Katalog uns diesmal statt Reisehandbuches dienen; so zuverlässig wie jene wird er ohne Zweifel schon sein, wenn auch manch ein Bild, das er aufführt, nicht erschienen ist und manch eins auf der Ausstellung sich findet, das der Katalog nicht enthält. Sind die aus ihm zu entnehmenden Zahlenverhältnisse auch nicht ganz genau die der Ausstellung, so werden sie im Allgemeinen doch gewiss nur wenig davon abweichen.

Der Katalog enthält im Ganzen 1733 Nummern, wobei aber nicht gar selten mehrere Kunstgegenstände unter einer Nummer aufgeführt sind. An Gemälden und Zeichnungen sind 1370 Nummern vorhanden; in ihnen also besteht die bei weitem überwiegende Masse des Ausgestellten. Nehmen wir davon gegen 100 Stücke, als den weniger cultivirten Gattungen der

Malerei gehörig, ab, so scheidet sich die übrige Masse in drei nicht bedeutend verschiedene Drittheile, je nach den drei grossen Gattungen der Bildnissmalerei (420 Nummern), der figürlichen Composition (409 Nummern) und der Landschaftsmalerei, mit Einschluss der Marine- und Architekturmalerei (443 Nummern). An Thierstücken sind 22 vorhanden; an Stilleben, besonders Frucht- und Blumenstücken, 46; an Arabesken-Compositionen 30. — Nach Abzug der Bildnisse, welche natürlich durchweg auf Bestellung gemalt sind, bleiben 950 Gemälde, die mehr oder weniger als der freien Entwicklung der Phantasie angehörig zu bezeichnen sind. Von diesen sind 547 ausdrücklich als verkäufliche Bilder bezeichnet; es sind ihrer aber ohne Zweifel beträchtlich mehr, — die heutige Nothzeit wird ihre Zahl leider nicht in umfassender Weise verringert haben. Bei vielen Bildern sind die Besitzer angegeben. Als im Besitze des Königs befindlich ist nur die Zahl von 22 Gemälden bezeichnet; 23 sind als Vereinen oder städtischen Gallerien zugehörig benannt; für den preussischen Kunstverein sind die diesjährigen Ankäufe im Laufe der Ausstellung nachträglich gemacht. — Die 1370 Gemälde und Zeichnungen sind von 459 Künstlern geliefert. 296 davon haben ihren Wohnsitz in Berlin und Potsdam; 93 in andern Städten des preussischen Staates, wobei Düsseldorf mit 71 und Königsberg mit 6 Malern betheilt ist. 20 Maler gehören dem übrigen Deutschland an. 49 Maler endlich haben ihre Sachen aus dem Auslande eingesandt und zwar 16 (zumeist Deutsche) aus Rom, 12 (unter denen ebenfalls Deutsche) aus Paris und Versailles, 2 aus London, 13 aus Belgien, 5 aus Holland, 1 aus Polen. — Das Fach der Kupferstiche, Holzschnitte, Lithographien und für den Stich bestimmten Zeichnungen zählt 157 Nummern, von 50 Künstlern, fast ohne Ausnahme Berlinern, herrührend. — An Bildwerken ist die geringe Zahl von nur 148 Nummern vorhanden. 19 Nummern hievon sind Medaillen und Siegelabdrücke (zum Theil in nicht unbedeutender Folge unter einer Nummer), 6 sind Erzgüsse nach anderweitigen Originalen. So bleiben 123 Nummern für Büsten, Statuen, Gruppen, Reliefs, Thierstücke, Ornamentistisches — in Gyps, Marmor oder Erz (originale Composition), zugleich mit Einschluss noch einiger Arbeiten, welche schön der eigentlichen Kunstindustrie angehören. 42 Künstler, fast sämmtlich wiederum Berliner und 5 Kunstanstalten haben diese Arbeiten geliefert. — Die ausschliesslich sogenannte Kunstindustrie, Schnitzwerke in Kork, Mosaiken, Glaspasten, Galvanoplastisches, nachgeahmte antike Gefässe etc. zählt 30 Nummern, die von 7 Künstlern eingeliefert sind. — Das stets sehr gering vertretene Fach der architektonischen Compositionen endlich besteht nur aus 28 Nummern, von 5 Künstlern herrührend. — Ich hoffe, Sie werden die Sorgfalt anzuerkennen wissen, die ich für diese Berechnung aufgewandt habe, und mir nach der erforderlichen kalkulatorischen Prüfung freundlichst Décharge ertheilen.

Wir wenden uns nunmehr wieder zur Ausstellung selbst, und zwar zunächst zur Betrachtung der Gemälde und Zeichnungen. Wir haben es hiebei, wie sich aus dem Vorstehenden ergibt, vorzugsweise mit figürlichen Compositionen, d. h. mit sogenannter Historien- und Genremalerei, und mit landschaftlichen Stücken zu thun, welche letzteren, was schon auf den früheren Ausstellungen der Fall war und was nicht ohne charakteristische Bedeutung für die gesammte Kunstrichtung unserer Zeit, wenigstens der norddeutschen Kunst sein wird, die grössere Mehrzahl ausmachen. Die Bildnisse werden wir, bis auf wenige vorzüglich ausgezeichnete Lei-

stungen, ganz unbeachtet lassen können, da sie, wie es in der Natur der Sache liegt, im Ganzen weniger der Kunst als dem künstlerischen Gewerbe angehören. Doch will ich wenigstens beiläufig bemerken, dass sich in diesem Fache, neben vielem Mittelmässigen, doch auch viel gutes Handwerk zeigt. — Es sind fast ausschliesslich Arbeiten von Malern, die in den verschiedenen Gegenden des preussischen Staates ansässig sind, vorzugsweise von Berlinern und Düsseldorfern, indem auch die übrigen sich den Richtungen dieser beiden Hauptpunkte anschliessen. Die Differenz zwischen den Berlinern und Düsseldorfern ist nicht so bedeutend, wie es die Zahlen (296 und 71) vermuthen lassen möchten, da begreiflicherweise das Mittelmässige und Schlechte am Ort selbst viel leichter Zugang finden musste, als bei 70 bis 80 Meilen Entfernung; das Werthlose, das wir gern übergehen, ist also bei der grossen Zahl der ersteren in Abzug zu bringen. Leider fehlen dabei manche ausgezeichnete Namen. Rosenfelder, der vor einigen Jahren von Berlin nach Königsberg ging, als Director der dortigen neuen Kunstakademie, hat nichts eingesandt; Sohn in Düsseldorf dergleichen, und ebensowenig J. Hübner und Bendemann, die sich seit einigen Jahren von Düsseldorf nach Dresden übersiedelt haben. Die ausserpreussischen Künstler Deutschlands kommen wenig in Betracht; besonders sind nur einige Münchner Maler zu nennen, doch findet sich unter ihnen kein Name, der den grösseren Meistern der Schule von München angehörte (auch nicht Kaulbach's, der doch seit dem vorigen Jahre wenigstens für die Sommerzeiten unser Mitbürger geworden ist). Um so wichtiger dagegen sind die, wenn der Zahl nach auch nur geringen Beispiele französischer und niederländischer Kunst, welche die Ausstellung enthält; selbst zum Theil sehr schätzbar, können sie zugleich dazu dienen, uns durch den Gegensatz die Bedeutung des Heimischen klarer zu machen.

Einstweilen indess wollen wir die von Ausländern eingesandten Malereien unberücksichtigt lassen und uns zu den Arbeiten deutscher Maler und zwar zunächst zu denen der figürlichen Darstellung wenden.

Die Berliner Malerei zeigt in den hieher gehörigen Fächern sehr verschiedenartige und ziemlich unvermittelt nebeneinander hinlaufende Richtungen. Dies darf uns nicht befremden, da eine höhere Gemeinsamkeit der Richtungen nur entstehen kann, wenn die Kunst wirklich für das Gemeinsame, d. h. für volksthümliche Zwecke, thätig gewesen ist. Hieran aber hat es in Berlin, zumal in Betreff der Malerei, seither gefehlt; die Schuld liegt also nicht auf Seiten der Kunst. Wir können nur das wichtigere Einzelne in seiner einzelnen Besonderheit betrachten. So bemerken wir zunächst, als ein gewiss merkwürdiges Phänomen, einige Arbeiten von einem, fast möchte ich sagen: urweltlichen Charakter; Werke altakademischen Styles und Gefüges, an denen alle Wandlungen dieses Jahrhunderts wirkungslos vorübergegangen sind, Petrefakten, die immerhin als naturhistorische Seltenheiten gelten können. Ein etwas jüngeres Datum, ihrem geistigen Ursprunge nach, haben die Arbeiten von Kolbe. Gewiss entsinnen Sie sich noch der schönen alten Zeit, da Kolbe in der Kunst der Romantiker des Nordens war, wie Fouqué in der Poesie; ja, er muss seinen Ruhm schon vor dem Dichter erworben haben, denn ich weiss, dass Fouqué hoch erfreut gewesen ist, als sein Sigurd mit einem Holzschnitt nach einer Zeichnung des berühmten Kolbe versehen ward. Und welche Jahre liegen dazwischen und zwischen der späteren Zeit, da Hoffmann seine Novellen zu Kolbe'schen Bildern schrieb! Kolbe hatte in seiner Art

zu malen fortgefahren und die Bilder anderer Richtung waren statt der seinigen in den Vordergrund getreten. Da erweckte es plötzlich, vor ein Paar Jahren, das höchste Aufsehen unter den hiesigen Kunstfreunden, als er unerwartet in erneuter Jugend auftrat und seine Bilder, ohne seine eigenthümliche Richtung zu verlassen, doch zugleich — um das Stichwort der Zeit zu gebrauchen — an allen „Errungenschaften“ der neueren Behandlungsweise Theil nahmen. Es hat aber nicht angedauert; wenigstens bewegen sich seine diesmaligen Leistungen, kleinere Skizzen und ein grösseres Bild für das Jagdschloss zu Putbus auf der Insel Rügen, eine Scene aus der Einführung des Christenthums in Rügen darstellend, im Wesentlichen wieder auf der alten, etwas ausgetretenen Fouqué'schen Bahn. Doch zeigt eine Anzahl von Cartons, die der Katalog nicht mit anführt, Pilasterdekorationen mit Darstellungen aus den Nibelungen, die immer noch höchst lebendige Rüstigkeit des Künstlers. — An Kolbe schliesse ich A. Eybel an, der, wenn ich nicht irre, sein ehemaliger Schüler ist. Eybel hatte auf der vorigen Ausstellung grosse Erwartungen hervorgerufen, als er ganz aus freiem Antriebe ein grosses historisches Bild, eine Scene der Schlacht von Fehrbellin, gemalt hatte. Vielleicht hätte er, in dieser Richtung fortfahrend, noch Bedeutenderes leisten können; vielleicht enthielt das Bild, mit dem er diesmal aufgetreten ist, nur wenig, was seinem eigenthümlichen Streben zusagte. Genug, das Seitenstück, das er zu dem grössern Kolbe'schen Bilde, ebenfalls für Putbus, geliefert hat, erscheint im Ganzen ziemlich trocken und unlebendig. Nur einzelne Köpfe lassen es erkennen, dass wir es dabei mit einem höheren Talente zu thun haben. Hoffen wir, dass ihm bald Gelegenheit gegeben werde, sich wieder in seiner vollen Kraft zu bethätigen!

Der anerkannteste Meister unter den hiesigen Historienmalern ist Begas. Von ihm gilt es am wenigsten, was mich zu den eben gemachten Bemerkungen veranlasste, das hartnäckige Festhalten an einer bestimmten Richtung oder Theorie. Begas ist fortwährend strebsam, fortwährend nach erneuter Entwicklung begierig, von dichterischen Anklängen bewegt und zugleich mit gespanntem Gefühle den malerischen Wirkungen lauschend. Aus seinen Werken spricht ein Künstler zu uns, dessen Inneres fein organisirt, mit eigenthümlicher Sensibilität versehen sein muss. Ich hätte es wohl gewünscht, dass ihm zugleich von aussen her ein voller Beruf, eine Bahn des künstlerischen Wirkens, die gerade ihn in bestimmter Richtung festgehalten hätte, zu Theil geworden wäre. Ich habe seine Leistungen stets mit lebhafter Theilnahme verfolgt und daher darf ich es aussprechen: ich fürchte, er sucht zu viel; er sucht das Geheimniss der Kunst hüben und drüben und rechts und links, und sieht es nicht, dass er den Arm nur dreist auszustrecken braucht, die volle Frucht vom Zweige zu pflücken. Er würde die Stetigkeit (im höchsten Sinne des Worts) besitzen, die ihm immer noch fehlt; er würde der Gefahr, das Feinste seiner Kunst in conventionellen Stylgesetzen zu finden, ganz aus dem Wege gehen, wenn er sich entschliessen könnte, die Natur in der freien Naivetät ihrer Erscheinung zu erfassen. Das ist es vielleicht, was auch bei seinem diesmaligen grossen Bilde, Adam und Eva, die den erschlagenen Abel erblicken, keine recht freudige Anerkennung zu Tage kommen lassen will. Das Bild ist mit grösster Sorgfalt durchgearbeitet, es hat allen Schimmer eines malerischen Helldunkels, die geistige Bedeutung des Momentes — die Erscheinung des ersten Todten vor dem Auge der ersten

Lebenden — hat dem Künstler ohne Zweifel klar vorgeschwebt, und dennoch dringt die Wirkung des Bildes, auch in offener Hingebung an dasselbe, nicht in unser Inneres. Es fehlt eben an höherer Natureinfalt, auch wohl an Naturkraft. Adam und Eva, so sehr die Intentionen des Malers unverkennbar sind, erscheinen unentschieden in dem innern organischen Zusammenhang ihrer Bewegungen; die Scala des malerischen Tons für das Ganze erscheint berechnet. Bei weitem die befriedigendste Wirkung bringt die Gestalt des erschlagen daliegenden Abel hervor.

Wieder einen ganz entgegengesetzten Eindruck macht die Arbeit eines jungen Künstlers, Pfannschmidt, der noch vor Kurzem als Stipendiat der hiesigen Akademie in Italien weilte und sich, wie es scheint, besonders der Richtung der Münchner Schule, eines Cornelius, Kaulbach u. s. w. anschliessen will. Er hat einen grossen Carton, „Noah zieht in die Arche“, zur Ausstellung gegeben. Noah und hinter ihm seine Familie, Paar für Paar, wandeln eine Felsschlucht hinab; er hat die Hände emporgehoben, den Zug der Thiere gewissermaassen segnend und leitend, die, ebenfalls Paar für Paar, vor ihm hinschreiten und von denen die vordersten bereits die Fallbrücke der Arche ersteigen. Oben auf dem Rande der Schlucht sehen wir das Geschlecht der Menschen, dem das Verderben bestimmt ist, Tanzende, Essende (auch Fressende) und Andre, welche die Patriarchenfamilie bei ihrem Zuge zur Arche verspotten. Das Ganze ist mit Sinn für edle Form und mit feinem Stylgeföhle durchgeführt; aber es macht auf uns, wenn wir es ehrlich heraussagen, doch nur einen komischen Eindruck, und wir werden sehr geneigt, den Spöttern Recht zu geben. Wir glauben es nicht, dass die Leute oben so arge weltvernichtende Sünden begangen haben; wir glauben es nicht, dass die Pietistenfamilie im Vorgrund ein neues Menschengeschlecht zu erzeugen berufen ist; wir glauben nicht an dieses polizeilich bescheidene Schreiten der Thiere, die uns allzu lebhaft an die Thiere der Noahkasten, mit denen wir als Kinder spielten, erinnern; wir glauben nicht, dass diese nach gänzlich antinautischen Gesetzen construirte Arche Sturm und Wellen nur auf fünf Minuten aushalten wird. Wir verlangen überall in der Kunst, und um so ernstlicher und entschiedener, auf eine je höhere Stufe des Styles der Künstler sich stellt, volle Realität, d. h. Wahrheit; ohne das wird er uns nimmer überzeugen.

Ein andrer Stipendiat der Akademie war Julius Schrader. Er war zu uns mit dem grossen historischen Gemälde, eine Scene der Eroberung von Calais durch Eduard III., zurückgekehrt, welches er in Rom gemalt hatte und welches denselben ungetheilten Beifall, den es dort fand und von dem auch die Spalten Ihres Blattes widerhallten, bei uns empfing. Wie wir uns schon früher gefreut hatten, dass ihm von der hiesigen Akademie, ohne vorgängige Concurrrenz und bloss auf ein vortreffliches Bild der hiesigen Ausstellung, der grosse Preis ertheilt war, so glaubten wir uns nach dem neueren Bilde den glänzendsten Hoffnungen für dies edle Talent hingeben zu dürfen. Leider jedoch scheint es, dass wir uns getäuscht haben. Seine diesmal ausgestellten Bilder — italienische Frauen und Kinder in einer Vigne, und eine Bacchantin, die mit jungen Panthern spielt, — haben nur noch die Vorzüge virtuosenmässiger Bravour, die die Pforte zur Manier ist; ein weibliches Brustbild hat auch diese Vorzüge nicht mehr. Möge der junge Künstler die abschüssige Klippe erkennen, auf der er steht! und möge er sich gürten, mit Ernst die grosse Bahn einzuhalten und das erhabene Ziel zu erreichen, dazu ihm, wie wenig An-

dem, ein gütiges Schicksal Beruf und Kraft gegeben hat! — Ein dritter ehemaliger Stipendiat der Akademie, C. Becker, der gleichfalls aus Italien wieder heimgekehrt ist, hat uns verschiedene idyllische Bilder, theils volksthümlichen, theils mythologisch-idealen Inhaltes gebracht und mit ihnen den erfreulichen Beweis geliefert, dass auch ein mässiges Talent bei redlichem Streben Wohlgefälliges zu leisten vermag.

Es ist ein eigen Ding mit den künstlerischen Talenten, zumal in neuerer Zeit. Es ist etwas unsäglich Schwankendes in ihrer Entwicklung. Mit einem Sprung erreichen sie oft das Ausgezeichnete; wir staunen dieser neuen Offenbarung, und während wir noch darüber nachsinnen, welche Folgerungen daraus für die Kunst zu entwickeln sind, verschwinden sie ebenso schnell dem höheren Gesichtskreise, und andre sind an ihre Stelle getreten, die uns auch nicht allemal eine mehr gesicherte Bürgschaft geben. E. Ratti war ein Künstler, der allerdings zwar nicht mit blendenden, aber doch mit solchen Leistungen auftrat, die immerhin bedeutende Erfolge erwarten liessen. Ich entsinne mich namentlich aus ziemlich früher Zeit des Bildes eines alten Dorfmusikanten, das er in ganz allerliebster Weise aufgefasst und behandelt hatte. Er hat diese Hoffnungen aber systematisch beseitigt. So befindet sich auf der gegenwärtigen Ausstellung von ihm ein grosses Bild, Maria Magdalena am Grabe des Herrn, das alle Symptome künstlerischer Nullität an sich trägt, obgleich selbst über diese anspruchvolle Fadheit der wehmüthige Hauch eines zwar untergegangenen, einst aber wirklich schönen Talentes noch immer hinspielt. Ein Witzling in einer hiesigen Zeitung bemerkte, das Bild habe wenigstens den Vorzug, sofort in angemessenster Weise betrachtet zu werden; denn da Jedermann sich nur nach dem gegenüberhängenden grossen Bilde von Steffek wende, so werde es stets nur mit dem Rücken angesehen. Dies Bild von Steffek ist in der That höchst erfreulich. Steffek war uns schon seit einigen Jahren durch seine derben kräftigen Genre- und namentlich durch seine Thierbilder werth geworden; jetzt hat er, wie Eybel auf der vorigen Ausstellung, einen höheren Anlauf genommen und ein grosses historisches Bild mit fröhlicher Meisterschaft zu Stande gebracht. Es stellt den brandenburgischen Markgrafen Albrecht Achilles dar, der kühnen Muthes in eine feindliche Reiterschaar hineingesprengt ist und ihnen, mit seiner Streitaxt gewaltige Streiche austheilend, die Fahne entreisst. Es ist eben kein welthistorischer Moment, wohl aber ein solcher, der zu einer individuell dramatischen Durchbildung alle Gelegenheit gab. Dies hat der Künstler vortrefflich empfunden und wiederzugeben gewusst. Wir fühlen uns mitten in dem lebhaften Getümmel, wir werden von der übermüthigen Kriegslust des ritterlichen Fürsten mit hingerissen, wir theilen die Gefahr des Augenblicks, aber wir sehen zugleich, wie das Ding gekommen ist und wie es sich ohne Zweifel wenden wird. Alles ist voll frischen, unmittelbar geschauten Lebens, so dass von schwierigen Stellungen und Verkürzungen (denn die sind es nur für die halbe Kraft) überhaupt nicht die Rede sein kann; besonders in den Pferden zeigt sich eine verwegene Meisterschaft. Alles Einzelne ist so greiflich hingestellt, wie das Ganze in malerischer Harmonie. Nur ist, wie es mir scheint, ein Etwas noch im Ton, das der Künstler zu überwinden hat: es fehlt in der Gesamtwirkung (wenn ich mich richtig ausdrücke) noch jene tiefere Pastosität, die die Existenz der Dinge wie im luftgefüllten Raume doch eigentlich erst vollendet; die Malerei scheint mir hier

halbwege doch noch wie auf der Fläche aufzuliegen. Wer aber so viel erreicht hat, wird, wenn er will, auch noch mehr zu erreichen wissen.

Ich habe Ihnen schon gesagt, dass die Berliner Historienmalerei nur ein Bild der Gegensätze ist; schütteln Sie also nicht den Kopf, wenn ich Ihnen schon wieder einen neuen Gegensatz vorführe. Es sind die Arbeiten von A. Menzel. Sie kennen das merkwürdige und in seiner Art einzige Talent dieses Künstlers aus den Illustrationen, die er zu Kugler's Geschichte Friedrichs des Grossen und andern Werken geliefert hat, auch vielleicht aus seinen Radirungen. Sie wissen, es ist eine daguerreotypartige Realität in seinen Anschauungen, eine historische Tüchtigkeit in seinen Compositionen (wenigstens so weit sich diese in der Geschichte des vorigen Jahrhunderts bewegen), die in solcher Art fast nicht ihres Gleichen findet. Man war höchst gespannt, wie er sich, nach so viel Arbeiten kleinen Maassstabes, in selbständigen, durchgeführten Bildern zeigen würde. Die vorige Ausstellung hatte ein einfaches Genrebild in Oel von seiner Hand gebracht, wodurch die Frage eigentlich noch ungeklärt geblieben war. Die diesjährige bringt ein Paar Oelskizzen, wovon besonders die eine, die das Innere einer alten Kirche mit zur Predigt versammelter Gemeinde darsellt, zwar wieder seine unläugbare Genialität, auch für eigentliche malerische Haltung und Stimmung, bestätigt, aber doch zu flüchtig hingeworfen ist, um Näheres über die Art und Weise der Durchbildung dieser Genialität daraus entnehmen zu können. Ausserdem aber sehen wir von ihm einen sehr grossen Carton, der eine grosse historische Composition, und zwar eine mittelalterliche Scene, enthält. Es ist der festliche Einzug der Herzogin Sophia von Brabant mit ihrem Sohne Heinrich, dem Erben der hessischen Herrschaft, in Marburg, im Jahr 1248. Die Arbeit ist, auf Anlass des 600jährigen Regierungsjubiläums des hessischen Hauses, im Auftrage des Kasseler Kunstvereins gefertigt. Die Herzogin, im Wittwenschleier, steht auf dem Wagen und hält den fürstlichen Knaben vor sich, auf der Lehne des Wagens, dem Volk entgegen; sie fährt durch ein Spalier von Berittenen und Fussgängern; der Bürgermeister der Stadt oder sonst irgend ein Würdenträger, vornehme Herren und Landleute mit Geschenken treten ihr entgegen, ritterliche Reiter folgen ihrem Zuge; im Hintergrunde sieht man die im Bau begriffene Marburger Elisabethkirche. Die Handlung erscheint, wenn man sich in den Carton hineinsieht, der eine etwas mehr energische Haltung haben könnte, vollkommen lebendig und dem gewählten Momente entsprechend; alles Einzelne ist wahr und empfunden. Und doch macht das Ganze keinen recht befriedigenden Eindruck. Der Grund liegt zunächst wohl in der verwunderlichen Wahl des Standpunktes, den der Zuschauer einzunehmen genöthigt ist. Er steht nämlich hinter dem einen Spalier und hat somit im breiten Vordergrund verschiedene Rückenansichten, von Pferden und Personen, die für das Ganze und dessen Bedeutung doch allzuwenig Interesse gewähren. Vielleicht werden Sie hier, lieber Freund, mit ihrem zweideutigen Lächeln bemerken, das sei ja eben im höchsten Maasse die Naivetät und Realität, nach der ich fort und fort verlange. Ich bitte um Entschuldigung; sie ist es nicht gänzlich; ich bin vor das Bild hingetreten, um den Einzug der Herzogin zu sehen, den mir die Rücken eben verdecken. Dann ist hier und da, wiederum vielleicht durch ein Uebermaass von Naivetät, eine gewisse Seltsamkeit in Geberden und Bewegungen sichtbar, die ebenfalls störend wirkt. Auch glaube ich bemerken zu müssen, dass die Physio-

gnomie des Ganzen nicht recht dem Charakter des dreizehnten Jahrhunderts entspricht, wie uns die Personen desselben in ihrem äusseren Gebahren, in ihrem Fühlen und Denken aus den Bildnissen auf den Grabsteinen jener Zeit und aus den Dichtungen (namentlich den Minneliedern, auch den derben eines Nithart) hinlänglich bekannt sind. Die hier Dargestellten reichen höchstens bis in den Anfang des sechzehnten Jahrhunderts zurück; sie sind fast sämmtlich für das Jünglingshafte des dreizehnten Jahrhunderts etwas zu poesielos; nur ein paar weibliche Köpfe im Hintergrunde und der eines ritterlichen Jünglings zur Rechten entsprechen bestimmter jener früheren Zeit. Ich bitte Sie, mich mit dieser Bemerkung nicht misszuverstehen: ich verlange keine Frauentaschenbuch-Ritter, wohl aber, wenn es einmal streng historische Auffassung gilt, den specifischen Charakter der ausgewählten Zeit. — Und was also sagt uns der Carton über dies Talent, auf dem so grosse Hoffnungen ruhen sollen? — Ich weiss es nicht und will einstweilen mich mit dem Gedanken zu befreunden suchen, dass der Künstler selbst seine Fehlgriffe eingesehen haben wird.

Zu den aus Italien neuerlich heimgekehrten Pensionirten der Akademie gehört ferner O. Meyer. Er hat mehrere italienische Genrebilder ausgestellt, Scenen einfachen römischen Volkslebens, die durch die Frische der Auffassung, welche sich von aller sentimentaln Koketterie durchaus fern hält, die kräftige, volle Malerei und die energische Gesammthaltung vorthellhaft auszeichnen. Er hat sich hierin, wie schon in früheren Bildern, die wir von ihm sahen, ein Feld bereitet, auf dem er sich mit erfreulicher Thätigkeit bewegt. Andre unsrer Genremaler halten an andern Darstellungskreisen fest. So hat uns z. B. Edm. Rabe in seiner gewohnten ansprechenden Weise wiederum verschiedene, sorgfältig gemalte Scenen aus der Zeit des deutsch-französischen Krieges von 1813 bis 15 gebracht, Pietrowski wiederum die Scene eines übermüthigen studentischen Trinkgelages, die im Einzelnen vortrefflich behandelt und im Ganzen nur etwas zu bunt ausgefallen ist, Kretzschmer wiederum Darstellungen des orientalischen Volkslebens, die durch die Frische der Anschauung ansprechen und noch höheren Werth haben würden, wenn sie mit mehr künstlerischem Ernst behandelt wären. So fahren v. Rentzell, W. Meyerheim (der jüngere der beiden Brüder), Hosemann, der gewandte Illustrator, u. A. m. fort, uns Bilder zu liefern, die immer einen angenehmen Zimmerschmuck abgeben werden, während wieder Andere, deren Name uns bisher nicht eben aufgefallen, wie z. B. Radike, Heidenreich, Friedenreich u. A. m. für die Zukunft zu merken sein werden.

In höherer Eigenthümlichkeit steht diesen Genremalern Eduard Meyerheim, von dem die Ausstellung sechs Bilder bringt, gegenüber. Dies ist einer derjenigen Künstler, auf die Berlin stolz zu sein alle Ursache hat. Sie haben, lieber Freund, schon vor Jahren die Schritte Meyerheim's, als er noch erst das Feld suchte, auf dem er gross sein sollte, mit lebhafter Theilnahme verfolgt; Sie würden sich freuen, ihn jetzt auf derjenigen meisterlichen Höhe zu erblicken, die die Tendenzen und Stimmungen, die künstlerischen Neigungen und Abneigungen der Zeit hinter sich lässt und Werke schafft, welche gleich denen der älteren Meister jeder Zeit gerecht sein werden. Der Kreis, in dem er sich bewegt, ist scheinbar klein, die Gegenstände, welche er darstellt, sind scheinbar geringfügig; aber er würde es uns lehren — falls wir es nicht eben schon anderweitig gelernt hätten — dass es in der Kunst keine

wirklich kleinen oder grossen Aufgaben giebt, dass Kleinheit und Grösse vielmehr nur in dem Künstler liegen. Es sind die schlichtesten Zustände norddeutschen, zumeist bäuerlichen Volkslebens, die er uns in seinen Bildern vorführt — heitres Familiendasein, wo das Spiel der Kinder den Mittelpunkt ausmacht, Kätzchen, Hunde oder Ziegen, die sich demselben traulich zugesellen, die kleinen Freuden, Sorgen und Kümernisse, die diesen einfach gezogenen Gesichtskreis bewegen — und doch weiss er uns die innigste, herzlichste Theilnahme dafür abzugewinnen. Es ist nichts, durchaus nichts in diesen Zuständen idealisirt; aber Meyerheim hat den Blick für das innerste Herz des Volkslebens, für die Sittlichkeit und Unschuld, die dasselbe gesund und schön machen. Er verschönert nichts, aber er ist überall schön; er opfert keinen Hauch der volkstümlichen Naivetät, aber er ist durch und durch von Grazie und Anmuth erfüllt. Und wie die Körperbildung seiner Gestalten, so ist — was hier zwar beiläufig erscheint, worauf ich aber doch ein grosses Gewicht legen möchte — auch seine Gewandung überall in edelster Form entwickelt; er hat eben den Blick für den eigenthümlichen Adel der Natur und er schwingt sich daher aus den scheinbar unbedeutendsten Motiven zu einer Höhe des Styles auf, die ihr mit all euren Stylprincipien, mit all eurem gelehrten und wohl ausgeklügelten Schematismus von Faltenwurf u. dergl. nimmer zu erreichen im Stande seid. Er bildet seine Aufgaben mit der hingebendsten, nimmer rastenden Liebe durch, die auch den geringsten Nebendingen einen vollkommenen Antheil gewährt, und er erreicht es damit, dass auch uns aus seinen Bildern dieselbe Liebe entgegentritt und wir uns von ihnen mit allem Zauber heimatlicher Innigkeit gefesselt fühlen. Er versteht sich meisterhaft, und ganz besonders, wenn er das Innere der ländlichen Wohnungen malt, auf jenen Reiz malerischer Harmonie, dem dies kleine Dasein seine volle Befriedigung und Geschlossenheit verdankt. Soll ich endlich bei einem Künstler, den ich so sehr bewundere, auch noch einen Tadel aussprechen, so möchte ich nur bemerken, dass der Ton seiner Farbe mir zumeist um ein Weniges zu kühl erscheint, aber gerade auch nur um soviel, dass mit Zuversicht zu erwarten ist, dieser Mangel werde in dreissig Jahren, wenn der Firniss der Bilder sein Recht ausgeübt hat, von selbst völlig verschwunden sein. — Meyerheim verdankt seine Entwicklung keiner Förderung von ausserhalb, keiner höheren Protection. Er besitzt nichts von dem Apparat ausserkünstlerischer poetischer Interessen und philosophischer Ideen, mit dem sich sonst Mancher nach Möglichkeit ausrüstet. Er selbst hat mit treuem Ernst die Gottesgabe, die ihm verliehen ward, ausgebildet, und er wird bleiben, wenn Vieles verschollen und vergessen ist, was heut zu Tage noch als Zeichen einer neuen, ausbündigen Offenbarung verehrt wird.

Von der Bildnissmalerei, der „milchenden Kuh“ für die Künstler, habe ich, wie schon bemerkt, trotz der grossen Menge ihrer Leistungen, nicht viel zu sprechen. Doch ist es nöthig, einige Bildnisse, die dem höheren, selbständig künstlerischen Streben der hiesigen Meister angehören, namhaft zu machen. So hat die Ausstellung, wie es seit Jahren der Fall zu sein pflegte, verschiedene Portraits von Personen der höheren Gesellschaft, von Fr. Krüger's Hand, in der vornehm bequemen, fasslichen, sprechenden Weise, die seinen Leistungen überall eigen ist. Begas hat ein Bildniss des würdigen alten Akademiedirektors Schadow geliefert, das durch den geistvollen, fein belebten Kopf ebenso wie durch die sorg-

fältig berechnete malerische Haltung von bedeutender Wirkung ist. Sodann befindet sich von Magnus eine Reihe von Bildnissen auf der Ausstellung, die die vollkommene Schlichtheit der Naturauffassung mit gemessenster, ächt künstlerischer Haltung verbinden. Magnus malt fast nur Portraits, aber ich habe selten eins von seiner Hand gesehen, das nicht den Namen eines wahren Kunstwerkes verdiente; er entwickelt dabei in Linien, Formen und Tönen den schönsten Rhythmus und er erreicht, ohne scheinbar auf irgend einen besondern malerischen Effekt hinzustreben, doch stets die klarste malerische Harmonie. Wäre er in den Gründen noch ein wenig durchsichtiger, wäre das Incarnat auf den Wangen seiner Gestalten und der in der Regel etwas kühle Schattenton des Fleisches noch inniger verbunden, so würde ich keine Scheu tragen, diese Bilder den vollendetsten Meisterwerken zur Seite zu stellen. Vorzüglich gediegen war diesmal das Kniestück einer schönen Dame (der Frau eines hiesigen Künstlers) mit ihrem Töchterchen, und das Bild eines jungen Blumenmädchens, dies letztere voll kräftigen strotzenden Lebens.

Ein Bild der Ausstellung hatte mich im Vorübergehen durch seine sprechende, ob auch herzerschneidende Wahrheit und durch seine malerische Kraft lebhaft frappirt. Es stellt eine Bettlerin mit zwei Kindern dar, von denen das eine ihr schon wie sterbend im Arme liegt, während sie die Hand mit leidenschaftlicher Angst dem Beschauer bettelnd entgegenstreckt. Ich war jedesmal zu sehr erschüttert, als dass ich mich länger davor aufhalten mochte; ich glaubte, es sei von irgend einem gewiegten belgischen Meister eingesandt worden. Zufällig schlug ich einmal im Katalog nach und fand nun, dass es von einem Schüler der hiesigen Akademie, J. Röder, gemalt sei; auch hörte ich, der Künstler sei noch ein ganz junger Mann. Ich will die Wahl des peinigen Gegenstandes nicht gerade als mustergültig preisen; aber es spricht sich in der Ausführung eine künstlerische Kraft aus, die zu den grössten Hoffnungen berechtigt. Möge der junge Künstler mit Ernst und Treue an seinem Berufe festhalten und möge ihm auch diejenige äussere Gunst des Geschickes zu Theil werden, die erforderlich ist, damit er seine grosse Aufgabe unverkürzt zu Ende führen könne!

Lassen Sie uns nunmehr die bedeutenden Stücke figürlicher Malerei, die uns von unsern Düsseldorfer Freunden zugesandt sind, betrachten. Voran steht der Direktor der Akademie, W. v. Schadow, mit einem sehr grossen Gemälde symbolischen Inhalts. Es stellt den Brunnen des Lebens dar: eine Tabernakel-Architektur im mittelalterlich-italienischen Style, oben eine Nische mit einer Relief-Sculptur, Maria mit dem Leichnam Christi im Schoosse (ohne Zweifel als Symbol der Kirche), darunter der Brunnen, der zweimal in Schalen niederfällt und nach vorn zu in das Gras abfließt. Von beiden Seiten sind Personen genäht, zu schöpfen und zu trinken. Ein neben dem Bilde befindlicher schriftlicher Anschlag bezeichnet die Hauptpersonen auf der rechten Seite als Kaiser Otto der Grosse, St. Hieronymus und St. Augustinus, die auf der linken als Dante, Michel Angelo, Fiesole und Wilhelm von Aquitanien, während der Bauer im Vorgrund, der mit seiner Familie das Wasser unmittelbar von der Erde schöpft, etwa den Nicolaus von der Flue vorstellen soll, wobei zugleich bemerkt wird, dass selbst der Säugling (der nemlich an der Brust der Mutter trinkt) „schon indirekt von der göttlichen Nahrung erhalte.“ Zwischen einer Reihe von Palmen, hinter dem Bau des Brunnens, blicken

wir in die Landschaft hinaus. Das Bild ist offenbar mit Liebe erfunden und durchgeführt, es hat aber keinen Eindruck auf das hiesige Publikum gemacht; es sei eben kein Gegenstand für die Malerei, so sagt man. Dies muss ich vorweg ganz entschieden bestreiten; ich halte im Gegentheil den Gegenstand für so völlig künstlerisch, wie es nur einen geben kann. Es ist ein wundersamer Mythos. Irgendwo fließt der Brunnen, dessen Trank die Menschen von den Gebrechen, mit denen sie Jahre lang behaftet gewesen, befreit. Sie wissen nicht, wo er fließt, aber es ist eine Stimme in ihrem Innern, die sie auf den Weg treibt, Hohe und Geringe, Herrscher und Bettler, Männer der That und Männer des Gedankens, jedes Geschlecht, jedes Alter. Und nach langer mühevoller Pilgerschaft erblicken sie das segenvolle Wasser, und sie eilen darauf zu und schöpfen und trinken und reichen den Ihrigen dar, und wer sich gesättigt, fühlt alsbald die wundervolle Heilung, die ihm zu Theil geworden. Warum sollte das nicht darzustellen sein, nicht in der Darstellung die schönste Wirkung hervorbringen? aber es musste eben dargestellt werden, wahr und lebendig, wie es der Mythos sagt, nicht als zufälliges Symbol mit hin- und herspringendem Gedanken, der stets doch etwas Anderes will, als was die Darstellung uns vor Augen bringt. Wir mussten es fühlen, wie es diese Personen ein Leben hindurch getrieben hat, bis sie die Quelle des Heils gefunden; wir mussten statt des conventionellen sakramentlichen Anstandes, den wir in solcher Situation nimmer zu begreifen vermögen, beredete sinnliche Begeisterung vor uns sehen; wir mussten nicht Einen und noch Einen und wieder Einen in dieser und jener Geberde als Repräsentanten des so und so modificirten (und am Ende doch nur ziemlich willkürlich modificirten) Gedankens zusammengestellt erblicken, sondern eben ein Ganzes, ein künstlerisch bewegtes Ganzes. Es sind, wie der Name v. Schadow's nicht anders erwarten lässt, ganz gute Einzelheiten in dem Bilde, aber sie kommen nicht zur Geltung, eben weil es an der künstlerischen Gesamtwirkung, an der wahren Intuition von Seiten des Künstlers fehlt; ja, ich bin sogar überzeugt, dass eine gewisse Trockenheit in Ton und Vortrag einer ungleich belebteren Behandlung gewichen wäre, hätte der Künstler auf dem Grunde solcher unmittelbaren gegenständlichen Anschauung gearbeitet. Das Bild ist wieder ein Beweis, und leider wieder ein negativer, dass in der Kunst nur Realität, nur Gegenständlichkeit, nur wirkliche Wahrheit zum Heile führen kann.

Von Th. Hildebrandt ist ein Gemälde ausgestellt, das sich auf den Shakespeare'schen Othello bezieht. Es ist ein Bild in länglichem Format, die Gestalten bis zum Knie sichtbar. Brabantio, der venetianische Senator, sitzt mit seiner Tochter Desdemona auf einem Divan; ihnen gegenüber Othello, der kriegerische Mohr, der mit lebhafter Geberde erzählt und dem sie zuhören. Ein Knabe mit Gläsern und Erfrischungen steht hinter ihnen und horcht mit offenem Munde. Sie befinden sich in einer offenen Halle, die hinterwärts durch eine Gardine halb geschlossen ist, so dass ein leichtes Helldunkel sich um die Gestalten breitet. Hildebrandt hat augenscheinlich das Aufgehen der Liebe zwischen Desdemona und Othello darstellen wollen und scheint dazu besonders durch die Schilderung, die der letztere in dem Shakespeare'schen Stücke hievon vor dem Herzoge ablegt, veranlasst worden zu sein. Othello erzählt, wie Brabantio ihn oft eingeladen und sich über all die merkwürdigen Abenteuer seines Lebens habe berichten lassen:

Das zu hören.

War Desdemona eifrig stets geneigt:
 Oft aber rief ein Hausgeschäft sie ab;
 Und immer, wenn sie eiligst dies vollbracht,
 Gleich kam sie wieder, und mit düst'gem Ohr
 Verslang sie meine Rede. Dies bemerkend,
 Ersah ich einst die günst'ge Stund' und gab
 Ihr Anlass, dass sie mich recht herzlich bat,
 Die ganze Pilgerschaft ihr zu erzählen.
 Von der sie stückweis Einzelnes gehört,
 Doch nicht mit rechter Folge. Ich begann;
 Und oftmals hatt' ich Thränen ihr entlockt,
 Wenn ich ein leidvoll Abenteu'r berichtet
 Aus meiner Jugend. Als ich nun geendigt,
 Gab sie zum Lohn mir eine Welt von Seufzern....
 Sie liebte mich, weil ich Gefahr bestand;
 Ich liebte sie um ihres Mitleids willen etc.

Othello, wie bemerkt, erscheint in lebhafter Bewegung, doch spricht er nicht besonders an, wenigstens hat seine Geberde etwas von theatralischer Leidenschaft, die gerade hier nicht hergehört. Brabantio ist ein feiner, aristokratisch-vornehmer Kopf. Bei weitem das Wesentlichste im Bilde ist der Kopf der Desdemona. Zur vollen Schönheit entfaltet, zeigt er die wechselnden Gefühle, die ihr Inneres durchwogen; das Blut ist ihr im Schauer der Theilnahme zum Herzen zurückgetreten, ihr Athem scheint zu stocken, aber das Auge, in dem eine Thräne vordringen möchte, ist mit innigster Theilnahme auf den Erzähler geheftet. Es ist der Augenblick, wo aus dem Kampf der Gefühle das Bewusstsein der Liebe hervorspringen wird. Hildebrandt hat mit diesem Kopfe in der That ein psychologisches Meisterwerk geliefert, eins der ergreifendsten Beispiele von dem Ausdruck tiefer innerer Seelenzustände, dazu die moderne Kunst sich überhaupt nur emporgeschwungen. Aber sein Bild zeigt zugleich die gefährliche Klippe, welche der Kunst drohen muss, sobald alles Gewicht absichtlich nur auf die eine Seite gelegt wird. Er hat sein künstlerisches Interesse in so überwiegendem Maasse der Lösung dieses, ob an sich auch höchst reizvollen Räthsels zugewandt, dass sein Auge für die weiteren Bedingnisse seiner Aufgabe abgestumpft sein musste. Das Bild ist (bis auf die Stellung des Mohren) vortrefflich und bequem componirt, der Charakter des Stofflichen ist in den besonderen Motiven gut wiedergegeben, das Helldunkel ist mit Zartheit und feinem Verständniss durchgeführt, und doch fehlt dem Ganzen überall volles markiges Leben, doch sind es eigentlich nur mehr Symbole von Gestalten als die Gestalten selbst. Es hat auch hier die Idee des Bildes, obschon sie nicht mehr in zufälliger und willkürlicher Symbolik besteht, noch nicht den dauerbaren Körper gewonnen, der uns auf die Dauer festzuhalten vermag. Das Bild scheint mir für die Vorzüge und für die Mängel der Düsseldorfer Schule — wenigstens in denjenigen Beziehungen, die derselben eine so charakteristische Eigenthümlichkeit gegeben hatten — ein vorzüglich bezeichnendes Beispiel zu sein. Mir ist, als sei es zugleich ein Scheidegruss der alten Richtung dieser Schule, und so will ich, in dankbarer Erinnerung an so viel Schö-

nes, wenn auch nicht für alle Zeit Dauerndes, was aus dieser Richtung hervorgegangen war, dem Bilde aus vollem Herzen mein Fahrwohl zuzurufen.

Sonst ist nichts vorzüglich Namhaftes von Düsseldorfer Historienmalerei eingegangen. Lorenz Clasen hat ein Bild ausgestellt — „die Bischöfe von Mainz und Köln dringen bei der Krönung Konrads II. auf Ehescheidung des Letztern von seiner Gemahlin Gisela“ — das den allgemeinen Schulcharakter in ansprechend milder Weise wiederholt, ohne sich doch durch sonderliche Originalität auszuzeichnen. Das Bild giebt wieder zu einigen Bemerkungen über jenes Allgemeine der Schule Anlass. Die Gestalten tragen ein Gepräge von Anstand, von Gesittigung, das wohl lebenswürdig erscheint; aber es fehlt ihnen eben jenes vollere Lebensmark, das allein zum entschiedenen historischen Handeln befähigen kann; käme ein Sturm, wie der der heutigen Zeit, über sie, sie wären gar bald von der Bühne verschwunden. Dann ist die Wahl so künstlich gesuchter Gegenstände, wie eben hier, mehr als bedenklich. Clasen hat die Aufgabe gewiss mit sinnigem Verständniß behandelt; ohne den Katalog würden wir aber doch schwerlich wissen, was die Personen von einander wollen. — J. Fay hat Romeo und Julie gemalt, mit diesem grossen Bilde aber nicht den Erwartungen genügt, die an sein früheres Auftreten, soweit davon wenigstens die Kunde bis zu uns gelangt war, sich knüpfen durften. Romeo und Julie haben in seinem Bilde den Schmelz der Jugend bereits eingebüsst: man sieht nicht wohl ein, wie so gesetzte Personen ihre Angelegenheit nicht in einer besonneneren Weise durchzuführen im Stande waren. Dass trotzdem Fay's schönes Talent noch das alte ist, bezeugt ein kleines Bild von ihm, welches eine italienische Fontainengrotte und Mädchen, die sich zum Bade anschicken, darstellt.

Gar anmuthig ist ein Elfenbild von Frau M. Wiegmann, im Charakter der früheren Steinbrück'schen Bilder ähnlichen Inhalts, und wenn demnach auch nicht durch persönliche Originalität, so doch durch liebliche Wiederaufnahme zarter Motive und sorgfältige Durchbildung ausgezeichnet. Freilich ist dabei das Naturdämonische des Elfencharakters nicht zum vollen Bewusstsein und mithin auch nicht zur vollen Erscheinung gekommen.

Ich reihe hier ein Bild ein, welches zwar nicht der Düsseldorfer Schule angehört, doch aber mittelbar mit derselben in Verbindung steht. Es ist von G. Metz aus Brandenburg gemalt, der sich früher und schon mit bestem Erfolge als Bildhauer ausgebildet hatte, hernach Maler wurde und zu diesem Behufe zu Bendemann nach Dresden ging; gegenwärtig hält er sich, wie der Katalog besagt, in Rom auf. Das Bild hat bedeutende Dimensionen; der Gegenstand ist der Tod Rahels, auf dem Zuge Jakobs von Bethel nach Ephrat, nachdem sie dem Gatten den letzten Sohn, Benjamin, geboren hatte. Die ziemlich figurenreiche Composition ist klar und verständlich geordnet. Wir sehen die eben Verblichene auf einen Teppich hingestreckt; eine der Frauen stützt ihr das Haupt; Jakob, der im tiefsten Schmerz ihre Hand ergriffen hat, kniet vor ihr; Weiber und Mädchen stehen umher, theils beschäftigt, theils in stillem Schmerz; eine hält den Neugeborenen in den Armen, eine andere hat den kleinen Joseph, den älteren Bruder, an der Hand. Hinterwärts rastet der reisige Zug des Patriarchen am Wege, der rechts tiefer in die Landschaft hinaus führt. Das Bild hat sehr bedeutende, meisterliche Vorzüge; ich glaube es als ein Hauptbeispiel der Richtung, die es vertritt, betrachten zu dürfen. Es ist

voll des tiefsten, innigsten Gefühles, voll zarter, liebenswürdigster Anmuth. Es giebt nichts Rührenderes als diese schöne Leiche, nichts wärmer Gefühltes als diesen Ausdruck innersten Seelenschmerzes in dem Gesichte des Gatten. Dabei ist alle Form aufs Feinste empfunden und durchgebildet und von dem edelsten melodischen Rhythmus in Linien und zart abgestuften Farbentönen erfüllt. Man erkennt hierin jene Richtung malerischer Behandlungsweise, die Metz von Bendemann überkommen hat (und dies ist es, worin ich jene mittelbare Verbindung mit den Eigenthümlichkeiten der Düsseldorfer Schule finde); aber der Künstler bewegt sich dennoch in vollkommener Selbständigkeit, vollkommen frei nach seinen individuellen künstlerischen Absichten, wobei zugleich, wie mich dünkt, der ehemalige Bildhauer in seiner feineren Stylistik sich geltend macht. Und doch kann ich mich nicht enthalten, auch dieser so gediegenen Arbeit gegenüber meine Bedenken auszusprechen. Metz steht mit der zarten Melodik in Formen und Tönen, die er hier darlegt, an einem Punkte, den er ohne Gefahr nicht überschreiten darf; ja, ich glaube, er ist für die wahrhafte Erfüllung seiner Aufgabe schon zu weit gegangen. Das Geschlecht der Menschen, das er uns hier vorführt, entspricht nicht ganz den Zuständen, in denen es sich doch bewegen soll. Ich will von den zum Theil sehr derben Zügen, die uns der altbiblische Bericht von jenem Patriarchenthum giebt und die auch in der Geschichte des Jakob keineswegs fehlen, ganz absehen; ich will nur auf diejenigen Beziehungen hindeuten, die dem Bilde an sich zu Grunde liegen. Dies Alles, ohne Ausnahme, sind nicht Personen, die sich noch in der schlichtesten natürlichen Existenz bewegen, die es gewohnt sind, die weiten Strecken der Erde in nomadischen Zügen zu durchschweifen. Der Sturm der Wüste hätte auch sie längst hingeweht.

Ich komme nunmehr zu den Düsseldorfern Genremalern, bei denen, im Gegensatz gegen die dortigen Historienmaler, im Allgemeinen eine grössere reale Kraft vorherrscht. Voran steht, wie billig, der geniale Humorist A. Schrödter. Der Meister hat diesmal ein grosses dekoratives Werk eingesandt, eine Friesmalerei auf einer ansehnlichen Folge vergoldeter Zinkplatten, Bauertanz und Gelage darstellend. Ein ornamentistisches Rankenwerk zieht sich über die Platten hin, in welches, der Aufgabe gemäss, die mannigfachsten Gruppen und Personen verflochten sind, in Zuständen, Begegnissen und Beziehungen, wie sie dem Künstler eben seine stets sprudelnde Laune eingab. Wir geben uns der letzteren gern ohne Rückhalt hin, doch können bei einer Arbeit, die nur auf leichten raschen Vortrag und derbe Gesamtwirkung berechnet war, feinere, mehr fesselnde künstlerische Elemente natürlich nicht zur Sprache kommen. — Dann ist von Jordan eine Anzahl Bilder ausgestellt, die uns in seiner gewohnten tüchtigen Weise Scenen des Schifferlebens an der Nordseeküste bringen. Der rüstige Künstler, dem nichts ferner liegt als moderne Sentimentalität, wirkt stets erfreulich. Besonders anziehend waren mir diesmal ein paar kleinere Bilder. Das eine von diesen, „stumme Liebe,“ stellt ein junges Paar vor, das in der Küche oder beim Kamin einander gegenüber sitzt und vor lauter nachdrücklicher Verlegenheit das Wort zur gegenseitigen Erklärung gar nicht finden kann. Das andere, „Vaterfreuden,“ führt uns in die Wochenstube eines Schifferhauses. Bei beiden Bildern ist, was ich ihnen nicht zum kleinsten Verdienst anrechne, das gemüthlich Beschränkte der Wohnungen sammt all ihrem Zubehör vortrefflich durch-

geführt und in gediegener malerischer Haltung zu einer ächt künstlerischen Wirkung gesteigert. — Ebers, in Breslau wohnend, aber in Düsseldorf gebildet, giebt uns ebenfalls Bilder des Seelebens, die durch ihre gehaltene Energie ihren Eindruck nicht verfehlen. Ein grösseres Bild stellt eine Emeute auf einer Brigg dar. Es ist eine Darstellung voll rüstigen, sprechenden Lebens, den trefflichsten Kapiteln in den Erzählungen eines Cooper vergleichbar. Fehlt es dem Bilde in Etwas an künstlerischer Totalität, so entschädigt es uns dafür doch durch die anschauliche Bestimmtheit, mit der der Gegenstand vorgetragen ist, und durch die glückliche Wahl des Momentes, der, als Gipfelpunkt des bedrohlichen Ereignisses, zugleich das Vorher und Nachher klar überschauen lässt. Zwei andere Bilder, „hohe See“ und „stille See,“ sind Gegenstücke. In dem einen sehen wir den alten Schiffer mit seinem Sohn in der Barke, die Sturzwellen mit sicherer Kraft durchschneidend, in dem andern die Schifferin mit den spielenden Kindern am Ufer.

Auch andere, bisher noch minder bekannte Talente, wie z. B. J. G. Meyer und Fr. Richter, haben Ansprechendes im einfachen Genre geliefert. Eins von diesen Talenten aber erhebt sich in dem einen seiner Bilder plötzlich wiederum zu einer ungewöhnlichen, glänzenden Höhe. Dies ist A. Tidemand, ein Norweger von Geburt. Das Bild, von dem ich sprechen will, heisst im Katalog: „die Zangianer, norwegische Sektierer.“ Es hat ziemlich ansehnliche Dimensionen. Wir sehen das Innere eines norwegischen Blockhauses vor uns, das statt Fensters nur eine Oeffnung im Dache hat, durch welche zugleich der Rauch des Herdes abzieht. Eine Anzahl von Landleuten ist versammelt, Männer verschiedenen Alters, Frauen und Kinder, sitzend und stehend; in ihrer Mitte steht einer auf einem Stuhle, ein Buch in der Hand, der, wie es scheint, das Amt des Predigers übernommen hat; seitwärts liegt ein Kranker im Bett, Andere treten im Hintergrunde ein. Wir fühlen uns hier zunächst in durchaus abgeschlossene volksthümliche Verhältnisse versetzt. Die dargestellte Lokalität, die innere Einrichtung und Ausstattung des Raumes mit ihrem naiven Comfort spricht dies entschieden aus, noch mehr die Tracht, die Körperbildung, die Physiognomie dieser Personen. Wir sehen es ihnen an, dass sie ihr Leben im Kampf mit einer eisernen Natur zubringen und sich selbst dadurch gestählt haben. Es sind Gestalten, wie die des grossen nordischen Meisters, der unsrer Erinnerung unvergesslich vorschweben wird, — ich meine Thorwaldsen. Hier aber vereint sie ein tiefes geistiges Bedürfniss; sie haben sich in gemeinsamer ernster Sammlung die Geheimnisse des Daseins, soweit die Tragkraft ihrer Gedanken reicht, klar zu machen. Der Ernst ist all diesen Gesichtern aufgedrückt; seine schönste Läuterung aber findet er in dem Gesichte des jungen bauerlichen Mannes, der den Stuhl bestiegen hat. Ein Anflug von Schwärmerei giebt diesem Kopfe das Gepräge einer höheren Erweckung; wir glauben an den Beruf, der ihm hier unter den Genossen zu Theil geworden. Die Composition des Bildes ordnet sich schlicht, in verständlichster Weise. Für die malerische Gesamthaltung wirkt das von oben voll hereinfallende Licht, das sich zunächst dem emporziehenden Rauche mittheilt und durch ihn eine eigene silberne Färbung annimmt, in ungemein glücklicher Weise. Die Köpfe erscheinen in dieser Beleuchtung doppelt prägnant und ausdrucksvoll, das Ganze gewinnt dadurch ungesucht die entschiedenste Wirkung. Nur der Tiefe des Bildes fehlt es noch etwas an Luft; die hier, im Hell-

dunkel, befindlichen Gestalten erscheinen noch etwas flach. Der Künstler, dessen Name uns seither unbekannt war, ist mit diesem Bilde, das zu den Glanzpunkten unsrer Ausstellung gehört und sich eines nicht ermüdenden Beifalls erfreut, plötzlich in die Reihe der Meister unsrer Zeit eingetreten: — möge er die Kraft besitzen, diese Stelle zu behaupten und seine Meisterschaft immer fester und sicherer zu gründen! Denn nach so vielen schmerzlichen Erscheinungen schnell verwelkten Ruhmes mag auch auf dies schöne Bild noch keine unbedingt gesicherte Zukunft gegründet werden. Auch erweisen sich ein Paar andre kleinere Genrebilder von der Hand des jungen Norwegers zwar als erfreuliche, aber doch bei weitem nicht so bedeutende Leistungen. Möge er sich nach jenem glänzenden Wurf nicht zu schnell sicher dünken!

Noch von ein Paar andern Genremalern Düsseldorfs habe ich zu sprechen. Der eine ist Hasenclever, der uns wieder einige von seinen absonderlichen Charakterbildern gesandt hat. Das bedeutendere von diesen stellt das Innere eines Weinkellers dar. Eine reiche Gesellschaft von älteren und jüngeren Männern, sehr würdige Herren, ehrbare Geschäftsmänner und lockere Bonvivants durcheinander, hat zwischen den Stückerfassern Platz genommen und ist, ein Jeder auf seine Manier, beschäftigt, irgend ein besonderes Gewächs zu proben. Das Licht des Küfners erhellt diese trauliche Runde, während einerseits die Treppe herab, auf der Einer mit sehr unsichern Schritten emporwankt, andererseits durch das Kellerfenster, unter dem ein Paar, unbekümmert um das ernste Studium der Uebrigen, Brüderschaft trinken, ein Schimmer des Tageslichtes einfällt. Das Bild hat durchweg eine frappante Lebendigkeit und zugleich, bei jenen verschiedenartigen Lichteffecten, eine interessante und vortrefflich durchgeführte malerische Haltung. Wir sehen dem Geschäft der Versammelten mit stiller Freude zu, aber — wir halten es bei allen Vorzügen des Bildes doch nicht lange aus. All dies Gesichterschneiden, rechts und links und vorn und hinten, will gar nicht aufhören; wir fühlen uns unheimlich; wir meinen zuletzt, wir befänden uns gar in einem Irrenhause. Es ist ein eigen Ding mit dem Humor in der Kunst; ich glaube, er bedarf einer sehr gehaltvollen Unterlage. — Auf eine andre Weise unheimlich wirkt auf mich C. Hübner mit seinen Tendenzbildern. Diesmal haben wir von ihm ein grosses Gemälde, „die Auspfändung.“ Es ist das Innere des Hauses einer armen Familie, deren Physiognomie es aufs deutlichste erkennen lässt, dass sie ohne Verschulden in die bitterste Dürftigkeit versunken ist. Schergen der Gerechtigkeit wühlen die Winkel des Hauses durch, den Armen die letzten Habseligkeiten abzupfänden; ihr Chef ist ein meisterhaftes Musterbild eiskalten mephistophelischen Hohnes. Das Bild ist durchweg gediegen und mit schlagender Lebendigkeit gemalt; aber gerade darum ist es doppelt entsetzlich und es kostet mich starke Ueberwindung, hier nicht schneller darüber hinzugehen, als ich es thue. Ist das, trotz dieses meisterlichen Pinsels, noch Kunst? kann ein Werk, das die jammervollste Zerrissenheit menschlichen Daseins mit gefissentlicher Vermeidung alles irgendwie tragischen Confliktes zum Gegenstande hat, noch den Anspruch machen, uns zu kräftigen, zu erbauen, uns über das Gemeine zu erheben? Das war freilich auch wohl nicht die Absicht des Künstlers; er wollte uns vielleicht unmittelbar die geheimen Abgründe des Elends darlegen und zur Abhülfe auffordern. Dazu aber genügt ein

einfaches, aus dem Herzen gesprochenes Wort, dazu gehen wir in die Hütten der Armen, dazu verbinden wir uns in Vereinen, die kleinen Mittel des Einzelnen zur grösseren Gesamtwirkung zusammenzutragen: dazu brauchen wir keine Bilder, und thöricht wäre es, unser Geld, das für die Armen bestimmt ist, für solche Darstellungen hinzuwerfen. Wir sind hier übrigens bei dem äussersten Extrem des Realismus in der Kunst angelangt, und wir finden, dass er in solcher Anwendung wieder auf dem schönsten Wege ist, ausserkünstlerischen Zwecken ebenso gehorsam zu dienen, wie es jene conventionelle Symbolik in ihrer Weise thut. — Ein nicht geringes, obgleich minder entwickeltes Talent unter den Berlinern, das ich im Vorigen anzuführen vergessen, L. Bendix, liebt auch diese Sorte von Tendenzmalerei und hat zu der diesjährigen Ausstellung ebenfalls eine Ausrüstung geliefert.

Hieran reiht sich ein Bild von G. Flüggen in München, das jedoch den tendenziösen Charakter zu einer höheren, poetisch-dramatischen Entwicklung zu steigern sucht. Es ist die Darstellung der Jesuiten als Erbschleicher, die Ihnen aus einem ausführlichen Berichte des Kunstblattes¹⁾ schon bekannt sein wird. Dieser Bericht macht eine nähere Schilderung meinerseits überflüssig. Doch bin ich leider genöthigt, die am Schlusse desselben enthaltene Prophezeiung, dass das Bild auf der hiesigen Ausstellung zuverlässig eine grosse Bewegung verursachen werde, als nicht eingetroffen zu bezeichnen. Man hat hier wohl das Geistreiche der Composition anerkannt, wäre indess durch eine andre Durchführung mehr befriedigt gewesen. Schon das wollte nicht ganz gefallen, dass, während Eugen Sue in seinem ewigen Juden doch nur einen Pater Rodin gezeichnet und neben demselben zugleich sehr abweichende Ideale jesuitischer Meisterschaft aufgestellt hat, hier nebeneinander und nur durch geringe Modificationen verschieden, drei Rodins erscheinen. Dann vermisse man die eigentliche malerische Durchbildung, die man allenfalls in den Nebendingen gelten liess, während man in den Hauptsachen, in den Personen und zumal in der Carnation, mehr das trockene Farbenmaterial als lebende Erscheinungen in Luft und Licht vor sich sah.

Ich erwähne dabei zugleich noch ein Paar anderer Bilder, die aus München zu uns gekommen sind und die ich nicht füglich übergehen darf: ein sauber gemaltes Bild von Lotze, ein Tyroler Hirtenmädchen mit ihrer Heerde; ein Bild von A. Adam, Pferde und getödtetes Wild vor einem Jagdschlosse, das, wie der Name des Künstlers nicht anders erwarten liess, in den Thieren vortrefflich, aber von etwas nüchterner Gesamtwirkung ist; und ein Paar Bilder aus dem italienischen Volksleben von J. A. Klein, der uns indess in seinen bekannten Radirungen ungleich lieber ist, als in seinen, alles malerischen Tones entbehrenden Gemälden.

Schliesslich habe ich Ihnen hier, für diese Uebersicht der deutschen Leistungen in figürlicher Darstellung, noch einige Gemälde zu nennen, die uns aus dem Auslande, aber ebenfalls von deutschen Künstlern, zugesandt sind. Dahin gehören zunächst zwei merkwürdige Gemälde von in Rom lebenden Künstlerinnen. Das eine, „eine unbekleidete weibliche Figur in Weinreben“, wie der Katalog sagt, rührt von Frau Steinhäuser (ich glaube, der Frau des Bildhauers) her. Der leicht dekorirte

¹⁾ 1848, No. 17.

Rahmen giebt eine nähere Andeutung über das Wesen dieser Gestalt, indem wir oberwärts und unterwärts die Inschriften lesen:

Sonnenstrahlengetaufte,
Rebengeländerentsprossene.

Es ist ohne Zweifel der Genius des Rebenstockes, der sich hier, man sieht nicht recht wie, aus den Aesten und Blättern erhebt. Es ist ein weibliches Wesen von zartem Schmelz in der Carnation, das Haupt mit Trauben gekrönt; sie neigt das Haupt auf die Hände, die sie, wie in sich zurückgezogen, zusammengelegt hat, und blickt in phantastischem Reize zum Beschauer heraus. Es ist ein unverkennbares poetisches Element darin, das zugleich seinen künstlerischen Ausdruck gefunden hat, und doch — — Wozu indess diese fortgesetzten Bedenklichkeiten und Grämeleien! Würde uns eine ganze Gallerie solcher „fleurs animées“ in Lebensgrösse geboten, dann möchte man allenfalls ein Recht haben, mit dem Kopfe zu schütteln. Freuen wir uns bei dem einen Bilde immerhin des schönen poetischen Reizes. — Das andre Bild, „Campagnuola mit ihrem Kinde“, ist von Elisa Baumann-Jerichow eingesandt. Der Name dieser Künstlerin ist uns von früheren Leistungen her im guten Gedächtniss; wir hatten damals die männliche Kühnheit und Derbheit der Hand fast angestaunt: jetzt sehen wir dies Streben zur schönsten, sichersten Meisterschaft ausgebildet. Es ist eine sehr einfache Composition. Auf einem dürftigen Strohlager liegt ein nacktes Kind, und die Mutter, ein Weib aus der Umgegend Roms, sitzt davor und neigt sich zu dem Kinde, es auf die Arme zu nehmen. Die Verhältnisse sind die der Lebensgrösse. Aber Welch ein tiefer Gehalt ist in dieser Aufgabe zur Erscheinung gekommen, und mit wie gediegener Kraft ist dies geschehen! Der Knabe, der sich von dem mütterlichen Blicke getroffen fühlt, jauchzt ihr, ob auch noch unfähig zu jeder selbständigen Bewegung, in heller Lust entgegen, während sie, mit inniger stiller Liebe auf diesem Ausdrucke jubelnden Lebens weilt. Es ist ein Weib von hoher Schönheit der Züge, die auch das mühsame Ringen um die kleinen Lebensbedürfnisse, der Einfluss von Sonne und Wetter, die die Haut tief gebräunt haben, nicht zu verwischen vermöchte. Das stille Wonnegefühl der mütterlichen Pflicht, trotz aller Noth und Sorge, der Wechselaustausch der Liebe zwischen Mutter und Kind, ist in diesem Bilde in überaus anziehender Weise zur Darstellung gebracht. Dabei ist Alles in freier, breiter, pastoser Weise, aufs Sicherste und Greifbarste, belebt und zugleich zu einer so energischen und tiefen malerischen Gesamtwirkung verschmolzen, dass wir das Bild nur einem Spagnoletto, einem Murillo zur Seite stellen möchten. Es giebt beiläufig bemerkt, in der Behandlung kaum etwas Verschiedneres als dies Bild und die kleinen Cabinetstücke von Meyerheim, und doch stimmt es mit ihnen in dem eigentlichen Gehalte und in der Wirkung, die sie hervorbringen, wundersam überein.

Aus Paris hat unser Landsmann Bouterweck uns ein Bild mittlerer Grösse zugeschickt, die „Taufe des Kämmerers der Mohrenkönigin.“ Das Bild zeigt eine Hinneigung zu dem Style von Ingres, vor dem die Franzosen, wie Sie wissen, wegen seiner Stylstrenge eine grosse Ehrfurcht haben, ohne sich doch eben sonderlich durch sein Beispiel von allen möglichen Stylosigkeiten abhalten zu lassen. Es ist aber eben französi-

scher Styl, den wir bei Ingres finden, d. h. ein gewisses kühl rationalistisches Princip, von dem man wohl sagen kann, dass es schon bei Poussin sehr lebhaft zur Geltung gekommen war. Diese Kühllheit sehen wir denn auch in der Bouterweck'schen Arbeit vor uns, zumal in der Hauptgruppe, welche uns deshalb trotz der sorgfältigen Durchbildung nicht völlig anmüthen will, während sie in den Nebenfiguren, dem Gefolge des Kämmerers, zu einer eigenthümlichen Frische und Helligkeit des Charakters (ich meine besonders: des sittlichen Charakters, in dem wir selbst eine Annäherung an griechische Naivetät und Bestimmtheit finden,) sich steigert. — Wesentlich verschieden hievon sind zwei Bilder von Martersteig aus Weimar, der, früher in Düsseldorf gebildet, seine späteren Studien, soviel ich weiss, unter Delaroche in Paris gemacht und sich dort bis jetzt aufgehalten hat. Martersteig ist aber nicht bei der Richtung Delaroche's stehen geblieben und überhaupt nicht als ein irgend einseitiger Anhänger der Franzosen zu betrachten; er hat sich vielmehr — wenigstens sagen das seine neusten Bilder, die sich auf der Ausstellung befinden — die tüchtigen Coloristen unter den Franzosen den Weg zu den Venetianern weisen lassen und sucht von dem Grunde aus, auf welchem die letzteren stehen, das Leben zu erfassen. Es sind zwei Bilder von ziemlich bedeutendem länglichem Format, beide sehr figurenreich. Das eine (mit dem Datum 1847) hat den Reichstag zu Worms und zwar die Rede Luthers vor dem Kaiser und den versammelten Reichsfürsten, das andre (1848 bezeichnet) das Concil zu Constanz, und zwar den Moment, wo der Geleitbrief, den Huss erhalten hatte, von der empörten Priesterschaft zerrissen wird, zum Gegenstande. Beides sind Darstellungen von Versammlungen bedeutender Persönlichkeiten, die erste ruhiger, mit sicherem Einhalten des Ceremoniels und der Etikette, die zweite unruhiger und leidenschaftlicher bewegt. Bei beiden Bildern kam es darauf an, theils die einzelnen Persönlichkeiten scharf und charakteristisch zu bezeichnen, theils ihre Vereinigung durch malerische Totalwirkung, je nach den Gesetzen beider Compositionen (der ruhigen und der bewegten Versammlung) auch im künstlerischen Sinne hervortreten zu lassen. Der Künstler hat das Wesentliche dieser Erfordernisse im Allgemeinen vortrefflich erreicht. Ueberall ist das Individuelle bis in seine einzelnen Besonderheiten empfunden und auf markige Weise ausgeprägt, überall erscheint es zugleich als Theil eines grösseren Ganzen, je nachdem dasselbe einerseits in fester Gebundenheit, andererseits in der Zerstreung in einer Reihe von Gruppen seine Geltung hat. Die ganze malerische Behandlung bewegt sich, wie schon angedeutet, in derjenigen Richtung, welche in der Blüthezeit der venetianischen Schule ihren Ausdruck gefunden hat; es sind dieselben vollen, tiefen, aushaltenden Töne, derselbe Schimmer eines lichten Helldunkels, dasselbe stylistische Bewusstsein, das die Freiheit des Individuellen in dem Rhythmus des Ganzen so glücklich zu wahren weiss und daher das sicherste Fundament zu einer eigentlichen Geschichtsmalerei bildet. Ich musste nur bedauern, dass der Luther auf dem einen Bilde körperlich nicht sicher genug und geistig nicht bedeutend genug erscheint, und dass das Streben nach prägnanter Individualisirung auf dem Bilde des Huss zu einer Anzahl verwunderlicher Physiognomien geführt hat, die ein wenig nach künstlerischem Eigenwillen schmecken; hier mag eine wirkliche Klippe für den Künstler liegen; wenigstens entsinne ich mich eines grossen Bildes aus der Geschichte des Herzogs Bernhard von Weimar, das er vor mehreren Jahren

ausgestellt hatte und auf dem in ähnlicher Richtung und bei noch mangelhafter Kraft, ein manieristisch barockes Wesen zu Tage gekommen war. Indess wird Martersteig dergleichen bei irgend nachhaltigem Willen, zu dem er nach dem Zeugniß seiner neueren und neuesten Werke alle Befähigung hat, leicht vermeiden können. Möge ihm die Gegenwart nur mit grossen Aufgaben zur Darstellung vaterländischer Geschichte entgegenkommen! Wenn Einer, so wird er hierin das, was die Zeit verlangt, in meisterlicher Weise durchzuführen wissen.

Wir wenden uns nunmehr zu den Richtungen und den hervorstechendsten Leistungen deutscher Landschaftsmalerei, soweit uns die diesmalige Ausstellung davon eine Anschauung gewährt. Wir haben es hier wieder mit den beiden Hauptpunkten Berlin und Düsseldorf zu thun, denen sich das Uebrige, was Aufmerksamkeit verdient, ungesucht anreihet. Die Schulen beider Orte entsprechen zugleich den beiden Hauptrichtungen der landschaftlichen Kunst, die man wohl als die classische und die romantische bezeichnet und von denen die erstere, bei welcher die Form und die Farbe die Hauptsache ist, unmittelbar, die zweite, bei welcher es im Wesentlichen auf Ton und Stimmung ankommt, mittelbar, durch das Heranziehen dichterischer Elemente, auf das Gefühl wirkt. Ich will hiemit aber nur gesagt haben, dass die Hauptvertreter der einen und der andern Richtung an dem einen und dem andern Orte zu Hause sind oder dort ihre Bildung empfangen haben, während natürlich der heutige Wechselaustausch der künstlerischen Richtung bei der individuellen Freiheit des Schaffens mancherlei Ausnahmen zur Folge haben musste.

In Berlin also, wie ich die Sache auffasse, herrscht die classische Richtung der Landschaft vor. Zur Bezeichnung derselben mögen unter den Bildern der Ausstellung zunächst ein Paar italienische Landschaften von E. Agricola, einem in Rom lebenden Berliner, genannt werden, die sich, ohne besonders hervorragende Eigenthümlichkeit, der Art und Weise, wie besonders Catel aus Berlin diese Richtung aus- und den jüngeren Künstlern vorgebildet hatte, anschliessen. — Hauptvertreter derselben in Berlin war bisher W. Schirmer. Der Katalog führt auch diesmal verschiedene Bilder italienischen Lokals von ihm auf; doch habe ich davon nur eins aufgefunden, eine Ansicht der Fontana di Trevi zu Rom, die einen etwas äusserlich conventionellen Eindruck macht. — Schirmer's Stelle wird für die gegenwärtige Ausstellung durch seinen ehemaligen Schüler Behrendsen, der als Lehrer an die neuerrichtete Königsberger Akademie gegangen ist, eingenommen. Ein kleineres Bild von Behrendsen, eine Partie am Hallstädter See, zeichnet sich durch eigenthümlich feine, vornehme Behandlung aus. Ein grösseres Bild, „Gegend bei Conegliano am südlichen Abhange der venetianischen Alpen“, eröffnet uns einen Blick über ein grossartig bewegtes Terrain, bis zum Busen des Meeres und fernen Gebirgszügen, Alles übergossen und durchleuchtet von dem Glanz der Frühsonne, und von wundersamem Farbenschimmer in den Gründen erfüllt. Es ist ein Bild höchster landschaftlicher Pracht, die mit sicherer Herrschaft über die Darstellungsmittel uns vorgelegt wird. Doch dünkt es mich, dass der Künstler in dem Zusammenstellen brillanter und effektvoller Gegensätze schon um einen Schritt zu weit gegangen ist; ich meine, ein mehr abgewogenes Maass hierin würde der harmonischen Gesamtwirkung nur förderlich gewesen sein. Jedenfalls steht er hier schon an der äussersten Grenze der eingeschlagenen Richtung. Uebrigens aber mag

die etwas disharmonische Wirkung auch durch einen äusserlichen Umstand verstärkt worden sein, nemlich durch den glänzenden Goldrahmen, der nicht dazu dient, den Farbenglanz des Bildes abzuschliessen und dadurch zu sänftigen. Ich finde, dass überhaupt heutiges Tages mit Goldrahmen viel überflüssiger Gebrauch, auch viel Missbrauch getrieben wird. Möchten es doch endlich die Künstler einsehen, dass nur gewisse Farbestimmungen durch diese Goldumfassung wesentlich gehoben werden, dass andre sich dagegen völlig neutral verhalten, wieder andre aber dadurch, wie durch irgend eine giftige Säure, geradehin zersetzt werden! Ein schwärzlich-brauner, angemessen gebildeter Rahmen würde das Bild von Behrendsen unendlich heben.

Bei Biermann hat die classische Richtung insgemein ein mehr dekorationsmässiges Gepräge. Eine winterliche Ansicht der Maximuskapelle in Salzburg, die er uns diesmal vorgeführt, will nicht sonderlich befriedigen; das Bild hat fast den Anschein eines nur angetuschten Kartons. — Graeb weiss das Element der Dekoration zur glänzenden dioramenartigen Pracht zu steigern. Eine grosse Ansicht von Palermo, die er ausgestellt, giebt einen Ueberblick über die Stadt, die zur Hälfte in glühender Abendsonne liegt, während die vordere Hälfte schon mit nächtlichem Schatten bedeckt ist. Die Schattenlinie geht horizontal durch das Bild; wir meinen, wenn wir länger darauf hinblicken, sie sich leise mehr und mehr erheben zu sehen. Vielleicht lag ein solcher Effekt, den die wirklichen Dioramen freilich wohlfeiler und schlagender zu erreichen wissen, in der Absicht des Künstlers. Trotzdem aber ist das Bild mit Meisterschaft und besonders in den Fernen mit feinem Gefühl gemalt. — Andre versuchen Aehnliches, aber mit schwächeren Kräften.

Eichhorn malt in der Regel griechische Gegenden und hat uns deren auch diesmal vorgeführt. Er liebt kühle, um nicht zu sagen: kalte Töne, hat aber Sinn für das plastische Gefüge einer grossartigen Terrainbildung und weiss uns die mächtigen Formen der griechischen Natur gelegentlich in ansprechenden, ernst gehaltenen Bildern vorzuführen. Ausser den Gemälden solcher Art hat er auch ein Paar römische Stadtprospekte, Ansichten von S. Maria maggiore und des Pantheons, ausgestellt, die in dem fast strengen Ernste des Vortrages ebenfalls nicht ohne Wirkung sind. — Gurlitt (den wir seit einiger Zeit den Unsern zuzählen) hat diesmal ein landschaftliches Bild von bedeutender Dimension gebracht, eine Ansicht des Comersees, bei Fiume-di-late. Man blickt von einem dunkeln, felsigen Vorgrunde, und zur Seite einer Eichenwaldung hin, auf den See hinab, der, sowie die ihn umgebenden Gebirgszüge, in heller Sonnenbeleuchtung daliegt. Gurlitt's plastisch-landschaftliches Talent bewährt sich auch hier in seiner Meisterschaft, zugleich ist die Lichtwirkung mit grosser Schönheit und Energie durchgeführt. Ueberhaupt müssen wir das Ganze als eine grossartig bedeutende Conception anerkennen. Der Vorgrund aber hat, solcher Wirkung gegenüber, nicht Interesse genug (ich meine in der Art und Weise der Behandlung), auch dünkt mich hier die Perspektive, das Hineinrücken der Felsparteen in das Bild, nicht hinlänglich klar. — Max Schmidt hat eine Reihe theils italienischer, theils kleinasiatischer Landschaften ausgestellt. Dies ist ein heiteres, glückliches Talent. Ohne im Allgemeinen auf bedeutende Compositionen auszugehen, sich vielmehr oft mit sehr bescheidenen Motiven begnügend, weiss er ihnen doch dasjenige Behagen aufzudrücken, welches wir an diesem oder jenem

zufälligen Rastorte in südlichen Gegenden mitempfunden haben. M. Schmidt hat etwas von Biermann's dekorationsärtiger Weise, er hält sich in der Regel nicht mit sonderlich feiner Durchbildung auf, er strebt noch weniger nach besonders auffälligen Effekten, aber die offene Naivetät seiner Darstellungen spricht stets an. — Noch giebt es allerlei Bilder italienischer, somit classischer Richtung, zum Theil von ansehnlichen Maassen, die ich aber glaube übergehen zu dürfen.

E. Pape führt uns aus der italienischen in die nordische Natur hinüber. Ein Bild von ihm, eine Partie aus dem botanischen Garten in Palermo, möchte etwa mit denen von M. Schmidt zu vergleichen sein, ist aber feiner durchgeführt und fordert schon etwas bestimmter zur Schau auf. Die Darstellung eines schweizerischen Wasserfalls (wie er deren schon auf der vorigen Ausstellung hatte) giebt nicht minder ein, mit meisterlicher Präcision auf die Schau berechnetes Bild, was, wie Sie sich aus unsrer jungen Zeit erinnern werden, bei den vormals vielgemalten Wasserfällen in der Regel die künstlerische Absicht zu sein pflegt. Eine Ansicht des Grindelwald-Gletschers, ebenfalls von Pape, enthält die ebenso meisterlich und überzeugend vorgetragene, und zugleich künstlerisch zusammengehaltene Darstellung der merkwürdigsten Naturbildung. Ich entsinne mich nicht, je einen Gletscher mit solcher innerlichen Wahrheit gemalt gesehen zu haben. — Triebel hat einige süddeutsche Ansichten geliefert, die in der etwas vornehmen Behandlungsart auch noch die Verwandtschaft mit jener classischen Richtung bezeugen. Andre seiner Bilder aber, und namentlich eine vortreffliche grosse Eichenlandschaft, führen schon ganz in den Charakter und das Wesen der Heimat ein, bei der die classischen Elemente dem Eindrucke der Stimmung zumeist weichen müssen. — Heinrich Krüger (in Salzwedel) ist in seinen Landschaften völlig norddeutsch, aber doch möchte ich sagen, dass auch in diesen, im Allgemeinen trefflichen Bildern, und besonders in ihrer Farbenwirkung, ein Element von Schaustellung sich geltend macht, welche die heimische Gefühlsweise wieder nicht ganz zur vollen Geltung kommen lässt. — Hilgers, aus Düsseldorf nach Berlin übergesiedelt, hat feine romantische Landschaftstöne von dort mitgebracht, trägt sie indess in einer Weise vor, dass das alte Band doch schon in etwas gelöst erscheint. In seinen Bildern geht übrigens ein eigenthümlich liebenswürdiger Charakter hindurch. Das bedeutendste und von aller künstlerischen Absichtlichkeit freiste ist diesmal ein grösseres Bild von ihm, eine Ansicht des Hssethals im Regenwetter.

Einige unsrer Landschaftsmaler haben sich vorzugsweise und mit Geschick der Darstellung der tropischen Natur zugewandt. Ed. Hildebrandt steht unter diesen voran. Ein von ihm gemaltes brasilianisches Bild, „A Gloria (Rio de Janeiro)“, wo man von einer Höhe mit Palmen auf Stadt und Küsten, Meer und Inseln hinabblickt, ist eine höchst meisterhafte Darstellung der reichen, von der Glanzsonne des Südens überstrahlten Gegend. Die Glanztöne des Bildes sind zugleich in gediegenster Harmonie zusammengehalten. E. Hildebrandt verschmäht aber auch das direkt Entgegengesetzte nicht. Ein nordischer Schneewald mit armen Holzsammlern, den er ebenfalls ausgestellt, hat die Verdienste einer nicht minder sichern Palette; der Künstler ist aber doch nicht mit demselben lebendigen Gefühle, wie bei jenem Bilde, bei der Arbeit gewesen. — Bellermann bringt uns, wie schon früher, interessante Tagebuchblätter aus seinen südamerikanischen Reisen. Es sind Bilder, die in eigentlich

künstlerischer Beziehung nicht eben ausserordentliche Vorzüge besitzen, die wir aber ebenso gern betrachten, wie wir guten Reiseschilderungen aus jenen Gegenden mit Vergnügen folgen. — Andre, auch ausserhalb Berlins, haben es diesmal besonders auf Aegypten abgesehen. Es ist aber nicht nöthig von diesen Leistungen im Einzelnen zu sprechen.

Unter den hiesigen Seestücken begnüge ich mich die von Brendel und E. Schmidt hervorzuheben. — Unter den Architekturmalern nenne ich Gärtner in seiner so bescheidenen, wie sorgfältigen, ob auch nüchternen Weise (Rathhaus zu Breslan), P. Gropius mit mehr dekorationsmässig aufgefassten italienischen Architekturen, Hasenpflug (in Halberstadt) mit einem zierlich winterlichen Kreuzgangsbilde in seiner beliebten und liebenswürdigen Art, und Gemmel (in Königsberg) mit Architekturen eigener Composition, bei denen eine höhere malerische Wirkung mit Glück angestrebt ist und auch wohl erreicht wäre, fände sich der Künstler nicht durch ein gewisses wolliges Wesen im Vortrage in etwas behindert.

Unter den Landschaftmalern von Düsseldorf steht Lessing (der diesmal nichts von Arbeiten im Fache der Historienmalerei eingesandt hat) voran. Wir haben von ihm auf der Ausstellung eine ungemein schöne, meisterlich bedeutende Landschaft. Es ist ein ernster Herbstabend; der Himmel ist kühl, die Sonne schon hinter eine, in fester Form lagernde Wolkenschicht hinabgesunken. Wir sehen ein stilles Thal mit Hügelreihen auf den Seiten empor; ein Bach fliesst mitten hindurch; einzelne Eichen stehen zu den Seiten, von den letzten abendlichen Lichtern angeglänzt. Es ist ein Ernst, eine Stille in dem Bilde, die unser Gemüth unwillkürlich nach sich zieht. Wie mit schwermüthigen Dichterworten, die doch aus dem Grunde in sich beruhigter Weisheit emportauschen, spricht das Bild zu uns. Aber wenn ich dasselbe als dichterisch bezeichne, so soll damit doch keineswegs gesagt sein, dass es zugleich (wie oft sonst genug das Dichterische in der Kunst) einen Mangel an künstlerischer Kraft in sich schliesse; vielmehr steht Alles in fester Realität vor uns, in einer Energie der Farbe und des Tons, die schon sinnlich die entschiedenste Wirkung ausübt. Das Bild ist diesmal das Meisterwerk unter denen, welche vorzugsweise dem Gebiete der Stimmung, der romantischen Richtung (falls ich dies gegenwärtig etwas verpönte Wort noch einmal gebrauchen darf) angehören.

Zwei in sich ziemlich verschiedene Bilder schliessen sich zunächst an. Das eine ist eine Abendlandschaft von W. Klein, ein Hügelterrain, über welches man hinabblickt, im Mittelgrunde ein Schloss auf der Höhe; die Luft von heftigem Regen durchsaust, welcher von der sinkenden Sonne, die ein Gewölk gegenüber verdeckt, wie mit goldigem Schimmer erfüllt wird; im Vordergrund ein einsamer Reiter, der gegen Wind und Regen ankämpft. Auch dies Bild, bei schönem Gesamtvortrage, ist ächt poetisch; es gemahnt uns wie das Terrain irgend einer anziehenden Erzählung, etwa einer von Eichendorffs reizenden Novellen. — Das zweite Bild ist von A. Weber, eine Landschaft nach dem Regen, buschige Eichen im Vordergrund, rechts, neben niedrigen Hügeln hin, ein Weg nach einem schlichten Dörfchen. Das Bild übt durch die kühle Frische, die darin weht, und durch die ungemein harmonische Gesamtwirkung, einen sehr wohlthuenden Eindruck aus. Ich möchte es in gewisser Beziehung einem Hobbema vergleichen. — Andre der zur Ausstellung gekommenen Landschaftsbilder haben, ohne tiefere poetische Absicht, die einfachen Formen der heimi-

schen Natur zum Motiv der Darstellung genommen, die dann ebenso von selbst zu dem Vorherrschen der Stimmung führen, wie die Formen der südlichen Natur zur classischen Behandlungsweise. Dahin gehören Schulden, Portmann, Fr. und W. Hülser, de Leuw u. A. m., während bei Heunert sich gleichzeitig ein etwas abweichendes, fein conventionelles Element in der Behandlung geltend macht, Scheuren sein schönes Talent etwas manieristische Wege gehen lässt, ähnlich auch Scheins, und Hengsbach sich schon den grossartigeren Formen der Alpennatur zuwendet. — Adloff, Mevius, Pulian haben Hafensprospekte und andre Architekturansichten, ebenfalls wiederum in schlichter nordischer Vortragsweise, geliefert.

Die Düsseldorfer Landschaftsmalerei steht in alledem der alten holländischen Landschaftsschule parallel. Und wie die letztere ihre merkwürdige, zu sehr eigenthümlichen Resultaten führende Abzweigung zu den Formen der norwegischen Natur hat, so ist es, wenigstens für diesmal, auch bei jener der Fall. So hat uns zunächst A. Leu eine interessante norwegische Landschaft geliefert, den Einblick in irgend einen der Fiords, der von mächtigen Felshöhen umkränzt wird. Es ist ein kaltes Wetter, noch vor der Mitte des Jahres, Sommer und Winter liegen noch im Streit, unten ist es grün, aber die Berge sind, ziemlich tief hinab, noch mit frischgefallenem Schnee bedeckt. Das Bild zeigt eine sehr feine Plastik in der Durchbildung des gebirgigen Terrains, kühlglänzende Farben an Höhen und Lüften und in dem umschlossenen Wasser, überhaupt eine feine Berechnung in der Farbenwirkung, die allerdings wohl (wie bei jenem Bilde von Behrendsen) um einen Schritt zu weit geht, die aber gewiss auch hier viel weniger auffällig sein würde, brächte nicht der Goldrahmen wieder die störendste Disharmonie hinein. Es ist natürlich ein Bild, das wesentlich der classischen Richtung zugezählt werden muss. — Dieselbe landschaftliche Ansicht, wie es scheint, enthält ein Bild von G. Saal, in dem wir aber den entgegengesetzten Farbeffekt, eine Beleuchtung durch die untergehende Gluthsonne, die die Felsen und Berge roth färbt, finden. Das Bild hat nicht die feineren Vorzüge des von Leu, ist aber doch nicht ohne eigenthümliches Interesse. Weniger bedeutend in künstlerischer Beziehung ist ein Schnee- und Eisbild, eine Ansicht des Snehättans, des höchsten Berges in Norwegen. — Bei weitem aber das gediegenste Bild dieser Art, wiederum eine der Zierden der Ausstellung, ist ein Gemälde von H. Gude, einem gebornen Norweger, der in Düsseldorf lebt. Es ist ein norwegisches Hochgebirge; eine öde Klippe in der Mitte, in deren Mitte sich ein kleiner See gebildet hat, links jäh abschliessend, rechts in Felsblöcken, gegen die sich braune Haide hinzieht, fortgesetzt. Ein Rudel von Rennthieren erscheint am Rande der Klippe. In der Ferne lagert eine lange Kette von Schneebergen. Gegen die helle durchsichtige Luft ziehen von der rechten Seite Regenwolken heran, zwischen denen die Strahlen der Sonne vordringen. Es ist ein Bild der hohen Einsamkeit der Natur, die auf den Klippenhöhen der Berge wie am Strande der See zu uns spricht; aber es ist kühl und hell und frisch dort oben, und wie wir das Bild länger betrachten, wird auch uns weit und kühn zu Muth. Es ist eine meisterliche Kraft der Darstellung in dem Bilde, eine feste besonnene Harmonie in diesen Tönen; es steht uns als ein schlichtes, anspruchloses Werk gegenüber, und wenn wir uns einmal seiner Stimme hingeben haben, zieht es uns an sich, wie der Hauch

der Berge des Hochlandes selbst, und bei jedem Besuch der Ausstellung ist es uns mehr werth geworden.

Noch sind unter den Düsseldorfer Landschaftsbildern zwei grosse Gemälde des dortigen J. W. Schirmer anzuführen. Schirmer's Verhältniss zu der Düsseldorfer Schule ist meines Erachtens ein sehr merkwürdiges und eigenthümliches Phänomen und giebt recht deutlich zu erkennen, wie dasjenige, was in den allgemeinen Stimmungen und Bedürfnissen der Zeit liegt, zum Durchbruch und zur Entfaltung kommen muss und auch durch die einflussreichste Persönlichkeit nicht zurückgehalten wird. Schirmer ist der Lehrer der Landschaftsmalerei an der Düsseldorfer Akademie und hat demnach den sämtlichen jungen Kräften der Schule, die sich diesem Fache widmen, die Bahnen zu weisen, auf denen sie sich bewegen sollen; aber sie folgen, wenigstens der bei weitem überwiegenden Mehrzahl nach, nicht derjenigen Richtung, die sich, wenigstens schon seit längeren Jahren, in seinen Bildern ausspricht, sondern vielmehr derjenigen, als deren Haupt wir Lessing bezeichnen müssen, obgleich Lessing nichts mit der Akademie zu thun hat und überhaupt nicht Lehrer ist. Schirmer hat sich mit vollster Entschiedenheit der classischen Richtung der Landschaftsmalerei hingegeben, ja seine Bilder sind es, die vor allen auf der gegenwärtigen Ausstellung diese Bezeichnung in Anspruch nehmen. Es sind fein componirte Landschaften im Charakter der italienischen Natur, die eine, breitere, mit einem Wasser in der Mitte, das seitwärts von niedrigem Felsufer und einer Gruppe von Korkeichen, durch welche die Sonnenstrahlen hindurchbrechen, beschattet wird, rechts mit dem Blick ins Freie, — die andre, von höherem Format, mit einem Wassersturz zwischen Felsen und Bäumen und Büschen, die zu beiden Seiten in strotzender südlicher Kraft aufstreben. Beide Bilder folgen ganz dem Style der altitalienischen Landschaftsschule, die man wegen ihres Ernstes wohl als die historische bezeichnet hat; besonders das zweite Bild darf in seinem strengen, markigen Ernst wohl einem Poussin verglichen werden. Doch ist dabei von Nachahmung keine Rede; vielmehr bezeugen beide Bilder durchweg die selbständige meisterliche Schöpferkraft. — Andreas Achenbach würde hier vielleicht noch anzuschliessen sein; doch sind die von ihm im Katalog angekündigten Bilder auf der Ausstellung nicht erschienen. Dagegen ist ein Bild von Oswald Achenbach (ich glaube, einem Bruder des eben genannten berühmteren) zur Ausstellung gekommen, das ebenfalls ein erfreuliches Beispiel dieser classischen Richtung ist. Es ist eine Landschaft aus den „Brinanze“ in Oberitalien, die sich sowohl durch grosse Linienführung und tüchtiges Machwerk, wie besonders durch den schönen weichen Duft im Mittelgrund und in der Ferne auszeichnet.

Als Repräsentanten der Stilleben- und der Arabeskenmalerei erlaube ich mir, Ihnen einige Damenarbeiten vorzuführen. Ein Blumen- und Fruchtstück, wo den Blumen und Früchten noch ein Pulverhorn und eine geschossene Ente zugesellt sind, und unterwärts eine kleine Reliefdarstellung angebracht ist, rührt von Frä. Louise Schott in Düsseldorf her. Das Bild ist so fein und lebenvoll in seinen Einzelheiten wie in gediegener Gesamtharmonie durchgeführt und macht es vergessen, dass von dem Hauptmeister dieses Faches, Preyer in Düsseldorf, diesmal trotz des Katalogs kein Gemälde erschienen war; wenigstens vermochten meine spürenden Augen nichts weiter von ihm zu entdecken, als sein eignes sprechendes Portrait, von Hasenclever in ganzer (bekanntlich höchstens 2 Fuss

hoher) Figur gemalt. — Ein Blatt von Frl. Emmeline Humblot in Dresden enthält eine Gruppe von Früchten, in Aquarell auf farbigem Papier gemalt. Die Farbe des Papiers macht den Grund des Bildes aus, welches somit von vornherein der vollen malerischen Selbständigkeit entsagt und mehr nur als Naturstudie gelten will. Aber es ist wenigstens eine so unbedingte, so bis in die letzten Punkte durchgeführte Naturwahrheit darin, dass ich mich kaum entsinne, je etwas Aehnliches der Art gesehen zu haben. — Funfzehn grosse Arabeskenblätter endlich, in Aquarell auf weissem Karton gemalt, bezeichnet der Katalog in Composition und Ausführung als gemeinschaftliche Arbeit von Frl. Louise Kugler und Frl. Albertine v. Hochstetter. Es sind Randverzierungen zu dem Gedicht „Morgenländischer Mythos“ von Emanuel Geibel. Das Gedicht ist auf die funfzehn Blätter vertheilt und in seinen einzelnen Abschnitten mit den Randverzierungen umgeben, die aus ornamentistischem Blumen- und Rankenwerk und aus figürlichen Darstellungen bestehen; die letzteren sind theils in das Ornamentwerk verflochten, theils bilden sie selbständige Darstellungen mit landschaftlichem Grunde. Es ist wohl noch etwas Dilettantisches in diesen Arbeiten; doch sind sie mit lebendig poetischem Sinne aufgefasst und zugleich mit einem eigenthümlich feinen Stylgeföhle in Formen und Farben durchgeföhrt.

Von dem Fache der Glasmalerei und dem Zustande, in welchem sich dasselbe bei uns befindet, giebt die Ausstellung nur ein Paar vereinzelte Proben, die aber für das Ganze doch charakteristisch genug sind. Ausser einigen nichtssagenden Stücken kommen hiebei zunächst zwei für den Magdeburger Dom bestimmte figürliche Gemälde, eine bischöfliche und eine kaiserliche Gestalt etwa in Lebensgrösse enthaltend, in Betracht. Einer Beischrift zufolge sind sie, nach Cartons von Teschner, das eine von W. Martin, das andre von F. Ulrich gemalt, während Farben und Brand von Zebger (dem technischen Vorsteher der hiesigen Glasmalereianstalt) herröhren. Die Zeichnung bewegt sich in den conventionellen Formen, die den Styl ersetzen sollen und die man herkömmlichermaassen als Erforderniss der Kirchenmalerei betrachtet; die Malerei besteht aus dem Zusammenstellen glänzend bunter Farben und in der Carnation aus höchst allgemein gehaltener, dürrig glatter Colorirung. Die Arbeiten, die höchstens in das Fach des Kunsthandwerkes einzureihen wären, bestätigen, was ich Ihnen am Schluss meines ersten Briefes über den Betrieb unsrer hiesigen Glasmalerei gesagt habe. — Und doch zeigt ein Christuskopf, den v. Kloeber gemalt und Lüdersdorf gebrannt hat, was auch in diesem Fache zu leisten wäre, wenn die Arbeit eigentlich künstlerischen Händen übertragen würde. Es ist eine Fülle, ein Mark, eine Tiefe, mit einem Wort: eine wahrhaft malerische Behandlung in diesem Bilde, wie ich dergleichen bis jetzt an Glasmalereien nur selten gesehen habe.

Hiemit habe ich Ihnen dargelegt, was mir unter den deutschen Malereien unsrer diesmaligen Ausstellung als besonders beachtenswerth erschienen ist und was sich mir bei Gelegenheit des Einzelnen an besonderen Betrachtungen ergeben hat. Ich habe nun noch von unsern Gästen, den Werken französischer und niederländischer Maler, zu sprechen. Da es mir aber diesmal vornehmlich daran liegt, mich mit Ihnen über das Heimische zu verständigen, so werden Sie mir hoffentlich nicht zürnen, wenn ich über jene etwas schneller hinweggehe.

Doch muss ich zunächst, unter den französischen Arbeiten, bei einem grösseren Bilde von Horacé Vernet, einige Augenblicke verweilen. Es stellt eine Judith dar, wesentlich verschieden von jenem Bilde der Heldin des alten Testaments, das Vernet vor Jahren gemalt hat und das Ihnen, wenn nicht im Original, so doch aus dem Kupferstich bekannt sein wird. Erschien in letzterem die Vorbereitung zur That, so sehen wir auf dem neueren Bilde die Judith (wie sie auch schon in dem berühmten Gemälde von Cr. Allori dargestellt war) nach vollbrachter That. Sie schreitet eben aus dem Zelte in die Nacht hinaus und lässt mit der Linken das Haupt des erschlagenen Heerführers in den Sack der Dienerin fallen, während das Schwert ihrer Rechten entgleitet. Das Bild wirkt mit ausserordentlicher Gewalt, was, wie ich glaube, im Wesentlichen durch die meisterhafte, völlig individualisirende Charakteristik hervorgebracht wird. Die ganze Erscheinung des Weibes vergegenwärtigt uns die nationellen und die Culturverhältnisse, aus denen eine solche That, und unter solchen Umständen, hervorging. Wir sehen es an dieser Tracht, an diesen Schmuckgeräthen, dass wir uns auf altorientalischem Boden befinden; wir erkennen in dieser Gesichtsbildung ebenso den eigenthümlichen Typus des alten Orients. Aber diese Züge haben in ihrer grossartigen Schönheit zugleich den Ausdruck der gewaltigen Energie, die zu der That befähigte, und zugleich sehen wir, wie in ihnen nunmehr, da die letztere vollbracht ist, Siegesstolz und Blässe des Entschlusses auf eine dämonische Weise sich mischen; wir verstehen das mächtige gottbegeisterte Schweigen, in dem sie ihren Weg wandelt und weiter wandeln wird, bis sie die Thore von Bethulien erreicht hat. Gemalt ist das Bild in seinen Einzelheiten mit grosser Meisterschaft, wie wir es nicht anders erwarten konnten. Alles Stoffliche, besonders das durchschimmernde Gewand der Judith ist ebenso trefflich behandelt, wie das Nackte, namentlich der nach vorn ausgestreckte rechte Arm der Heldin. Und doch ist bei alledem der Eindruck nicht recht befriedigend. Ich will dies weniger aus der geringeren Schüchternheit der Franzosen gegen das Grässliche herleiten, das durch Phantasie in diesem Bilde zur Linken, beim Einblick in das Zelt, durch den grossen Blutfleck auf dem Lager und das Stück der herabhängenden Beine des Holofernes vergegenwärtigt wird. Es fehlt aber zugleich in etwas an malerischer Gesamthaltung, indem die Wirkung des Helldunkels, auch in der Carnation, durch hindurchrieselnde schwärzliche Töne beeinträchtigt wird (ein Uebelstand, der mir schon früher an einzelnen Bildern Vernet's, obgleich nicht an seinen grossen algierischen Gemälden in Versailles, bemerklich geworden ist), und es fehlt sogar auch an hinreichender plastischer Haltung. Suchen wir die Gründe für dieses Letztere, so wird es uns schliesslich klar, dass die Gestalt der Judith nicht den rechten organischen Zusammenhang hat, ja, dass die verschiedenen Theile ihres Körpers einander nicht folgerichtig entsprechen. So sehen wir denn selbst noch bei einem Vernet die Idee des Bildes einseitig überwiegen und die Wirkung desselben beeinträchtigt, womit die Darstellung trotz aller meisterlichen Praktik dennoch nicht zur vollkommenen Wahrheit gediehen ist.

Leichter machen es sich freilich manche andre Franzosen mit der Idee. So R. Fleury, von dem unsre Ausstellung ein Bild mit einem mittelalterlichen Juden-Massacre enthält. Was in diesem Bilde eigentlich vorgeht, Grund und Ursach dieser entsetzlichen Noth und Verwirrung, wird uns

nicht recht klar. Wohl aber sehen wir darin einen Virtuosen vor uns, der seine Gestalten energisch auf die Beine zu stellen versteht und eine vortreffliche Palette führt. Ein andres, kleineres Bild von Fleury, Tasso im Irrenhause, ist ansprechender in der Idee und in meisterhaft schöner malerischer Wirkung durchgeführt. Von Lepoittevin und Biard haben wir vortreffliche, durch die Feinheit des malerischen Tones ausgezeichnete Genrebilder, während ein Paar andre, von Ch. Bennert (aus Köln) und E. Beranger, minder bedeutend sind.

Unter den belgischen Bildern nenne ich zunächst eins von Wappers. Es ist die derb gemalte Halbfigur eines gefesselten Mannes mit hoher Stirn, der mit düsterem Racheblicke den Beschauer fixirt. Der Katalog sagt uns, dass dieser Mann Christoph Columbus heisst. — Von de Keyser, der sich früher, z. B. in seiner grossen Schlacht von Worringen zu Brüssel, als leidenschaftlicher, etwas manieristischer Naturalist bethätigt hatte, sahen wir schon vor nicht langer Zeit ein höchst elegantes, fein gelecktes Boudoirbild, Rubens' Atelier vorstellend. Jetzt haben wir von ihm ein ähnliches Bild auf der Ausstellung: einen Besuch, den Maximilian, der deutsche Kaisersohn, und seine junge Gemahlin Maria von Burgund nebst Gefolge bei dem kranken Meister Hemling (aliás Memling) im Johannishospital zu Brügge abstatten. Das Bild ist ebenso fein und glatt und sauber und berechnet und wunderwürdig in Allem, was spitzer Pinsel und künstlerischer Calcul hervorbringen können; schade nur, dass Geist und Leben ebenso fehlen! Mich hat es am meisten verdrossen, dass dieser milchbärtige, langröckige Gesell mit seiner äusserst herablassenden Handbewegung unsern ehrlichen deutschen Max, unsern „letzten Ritter“, vorstellen soll. — Auch mit Feinheit und Glätte durchgeführt, aber zugleich viel mehr Geist und Naivetät bezeugend, erscheint ein Bild von L. Sommers in Antwerpen; es ist eine alterthümliche Musikaufführung in einem Chore junger Mädchen. Der Katalog verfehlt nicht, uns den alten Musikdirector als den berühmten Meister Adrian Villaert von Brügge zu bezeichnen. — Andre Belgier finden es am bequemsten, sich diesen oder jenen alten Niederländer ohne Weiteres zum Muster zu nehmen, wie Bouvy, der uns einen hübschen Palamedes, und Venneman, der uns einen Ostade geschickt hat. Ruyten und Carpentero bewegen sich in ihren hierher gesandten Genrescenen ebenfalls ganz in der Richtung ihrer Altvordern, während wir in einer schlichten häuslichen Scene von de Bruycker doch ein wirklich naives Eingehen auf die Motive der Gegenwart, zugleich mit schönem malerischem Sinne, und in einem Bilde von v. Hagn in Antwerpen (wohl einem Deutschen), das einen lauschenden Spion darstellt, ein nicht minder frisches und kräftiges Talent erkennen. — J. Jacobs in Antwerpen hat ein energisch gemaltes landschaftliches Bild, eine Ansicht der Ruinen von Karnak in Aegypten gebracht, dessen Wirkung leider nur wieder durch den Goldrahmen, der hier sogar in flachen ägyptischen Formen gebildet ist, beeinträchtigt wird. Von F. Vanseverdonck in Brüssel hat die Ausstellung ein Paar mit feiner Eleganz behandelte Landschaften mit Thieren, der Richtung seines Landsmannes Verboeckhoven entsprechend.

Endlich sind noch einige unbedeutende holländische Landschaften zu nennen. Ein Paar von B. van Straaten, der mit mässigem Talent den älteren Holländern nachzugehen scheint, und ein Paar von W. de Klerck, der im Style jener eleganten Malereien, welche wir in unsrer Jugend auf

den blechernen Präsentirtellern zu bewundern allen Grund hatten, arbeitet. Mehrere Marinen von Schotel zeichnen sich, wie stets seine Bilder, durch grosse Wahrheit und Treue und prosaische Auffassung aus.

An die Malerei schliesse ich die vervielfältigenden Künste des Kupferstiches, der Lithographie und des Holzschnittes an. Für Hebung und Entfaltung des Kupferstiches von Seiten der Regierung, wie wohl in andern Ländern, ist seither bei uns kaum etwas geschehen. Wir dürfen uns daher nicht wundern, wenn wir im Fache des eigentlichen höheren Stiches, in Linienmanier, nur Weniges und darunter wenig Bedeutendes finden. Das schönste der ausgestellten Blätter dieser Art ist ein weibliches Brustbild, von Mandel gestochen, das, bei leichter Ausführung, in der ausserordentlichen Reinheit und Zartheit der Taillen sich dem Besten seines Faches anreicht. Andre gute Linienstiche bemerkte ich von A. Hoffmann und von Trossin. Ein grosses landschaftliches Blatt, „die Blüthe Griechenlands,“ nach einer Schinkel'schen Composition von W. Witthöft gestochen, ist jedenfalls eine sehr achtbare Arbeit in ihrer Art, wenn auch ein wenig trocken. — Mehr Beifall scheint jetzt die durch Lüderitz wieder eingeführte geschabte Manier zu finden, die gewissermaassen zwischen dem strengeren Kupferstich und der Lithographie (auch im Preise) in der Mitte steht. Ph. H. Eichens, H. Sagert u. A. m. haben Gutes der Art geliefert. — Die Lithographie steht bei uns in erfreulicher Blüthe, und auch der Ausstellung fehlt es nicht an Beispielen. Den schon bekannteren Namen von Jentzen, C. Wildt, C. Fischer, reiht sich hier u. A. Feckert mit ebenfalls trefflichen Leistungen an. — Unser Holzschnitt hat sich seit einigen Jahren zu einer glänzenden Entwicklung aufgeschwungen; unsre neueren Meister wissen sich in dieser Technik mit einer Leichtigkeit, Freiheit und Grazie zu bewegen, dass ihre Arbeiten, ohne doch das Eigenthümliche des Schnittes aufzugeben, fast der Radirung zur Seite stehen. Unzelmann mit seinen Schülern, darunter Albert und Otto Vogel, haben die trefflichsten Sachen der Art ausgestellt, die zumeist für die Prachtausgabe der Werke Friedrichs des Grossen bestimmt und nach A. Menzel's geistreichen (gelegentlich etwas barocken) Zeichnungen gefertigt sind. — Noch habe ich einiger grossen Originalradirungen, Ansichten von Lokalitäten Danzigs, zu gedenken, die J. C. Schultz in Danzig gearbeitet hat. Es scheint, dass Schultz in diesen Blättern (wie Klein in München in den seinigen) ungleich Erfreulicheres leistet, als in seinen Gemälden, deren höhere Wirkung durch Härte und Kälte der Farben stets beeinträchtigt bleibt.

Die eigentliche Blüthe der hiesigen Kunst gehört unbedenklich dem Fache der Bildhauerei an; in ihren Schöpfungen sehen wir die feinste organische Durchbildung, die Entfaltung des edelsten, überall von der natürlichen Grundlage getragenen Styles. Auf der gegenwärtigen Ausstellung ist dies Fach aber nur sehr ungenügend vertreten; die vorzüglichsten Meister sind, wie ich Ihnen schon in meinem ersten Briefe schrieb, augenblicklich mit umfassenden monumentalen Arbeiten beschäftigt, so dass sie theils nur minder Bedeutendes zur Ausstellung geben konnten, theils ganz fehlen. So sehen wir zunächst von Rauch diesmal nur Weniges, in diesem Wenigen aber freilich wieder die Belege seiner höchst gediegenen Meisterschaft. Die Marmorbüste eines älteren Mannes ist, bei vortrefflicher Gesammthaltung, in merkwürdigster Naturlebendigkeit durchgeführt. Aehnliches Verdienst hat eine zweite Büste in Gyps, die die

Züge unsres verehrten Gartenkünstlers Lenné trägt. Dann hat Rauch das Modell eines lebensgrossen, bittenden Mädchens im Kindesalter ausgestellt, das nackt, dem Katalog zufolge nur als Studium behandelt ist, dabei aber wieder die durch und durch gefühlte Naturlebendigkeit mit edelster, reinsten Haltung in einer Weise verschmilzt, welche der Arbeit gleichwohl das Gepräge des abgeschlossenen Kunstwerkes giebt. Zu den Studien für junge Künstler dürfte freilich nicht leicht ein besseres Modell zu finden sein. — F. Tieck hat uns, ausser einer Büste, das halblebensgrosse Modell der Statue einer sitzenden Muse, eine Arbeit im wohl entwickelten, mehr dekorativen Style, gebracht, — Wichmann, ausser einigen Büsten, die überlebensgrosse Statue Winckelmann's, im Kostüm seiner Zeit. Die Arbeit ist mit aller erforderlichen meisterlichen Praktik durchgeführt, will auf mich aber nicht recht erfreulich wirken. Der Kopf wird ähnlich sein; es fehlt mir in Stellung und Haltung jedoch der begeisterungsvolle Ernst, den wir bei der Erscheinung des grossen Propheten der Schönheit, auch wenn er nicht auf griechische Weise idealisirt ist, nothwendig fordern müssen. Es kommt hinzu, dass der Künstler ihm, wohl um die Erscheinung voller zu machen, einen Mantel gegeben, es aber doch nicht gewagt hat, ihn den Mantel fest und sicher tragen zu lassen. Aeusserlichen Stylprincipien zu Liebe sinkt der Mantel (was freilich gar manchem Bildhauer heutiges Tages ganz unbedenklich scheint) zur Hälfte herab und wir haben nun fortwährend die Sorge, dass der Mann im nächsten Augenblick, um den Mantel zu retten, seine monumentale Stellung verlassen muss, so wohl diese überlegt sein mag. Wichmann's Talent scheint mir nach einer andern Richtung als der der historisch-monumentalen Sculptur hin zu liegen.

Andres, wie eine grosse Marmorgruppe, Amor und Psyche, von Berges, wie ein Amor in Marmor von E. Hopfgarten, wie ein Gypsmodell des eisengepanzerten Kurfürsten Friedrich II. von Brandenburg, etwa im Schwanthaler'schen Style, von W. Stürmer, und wie eine Anzahl von Schülerarbeiten hat auf nähere Betrachtung nur mässigen Anspruch. Das lebensgrosse Modell eines Jünglings, der in ziemlich lebhafter Bewegung eine Gans trägt, von Piehl, ist wohl gearbeitet, wenn man auch die dargestellte Situation nicht recht versteht, ebenso der Marmorkopf eines Knaben, von A. Fischer. — Eigenthümliches Interesse gewähren ein Paar Arbeiten von B. Afinger, eine Statuette der Maria mit dem Kinde, und ein kleines Bronzerelief mit der Darstellung der Auferweckung des Lazarus, das für einen Grabstein des Johanniskirchhofes zu Nürnberg bestimmt ist. Afinger hat in diesen Arbeiten mit feinem Sinn, wenn auch nicht eben mit reiner Naivetät, die mittelalterliche Behandlungsweise, besonders wie sie bei Peter Vischer erscheint, nachgeahmt. — Vorzügliche Bedeutung hat eine Anzahl von Thiersculpturen von Wilh. Wolff, die theils für den Bronzeguss bestimmt, theils schon als Bronzen ausgestellt sind. Bereits auf der vorigen Ausstellung hatte dieser Künstler mit ähnlichen Arbeiten allgemeine Bewunderung hervorgerufen; auch diesmal zeigt er sich der ganzen Organisation des thierischen Lebens und aller leidenschaftlichen Erregung desselben, in Hunden, Panthern, Löwen, Ebern, Schlangen, mit Meisterschaft mächtig. Ein Rehbock und ein Elennhirsch von Bürde, ein Neufundländer Hund in Lebensgrösse von Möller haben ebenfalls, wenigstens als gründliche Portraitarbeiten, ihren Werth. — Einige, mit freier, bildnerischer Zierde versehene Decorationsarbeiten der

hiesigen Königl. Eisengiesserei haben nicht ganz so angesprochen, wie frühere Arbeiten dieser Anstalt. Man vermisse in etwas den edleren Styl in der Gesamtanordnung und die mehr classische Durchbildung in den Sculpturen, die ihre grösseren Leistungen sonst auszuzeichnen pflegte.

Von unserm Landsmann Emil Wolff in Rom hat die Ausstellung eine mit feinem Geschmack durchgearbeitete Marmorbüste unsres Akademiedirektors, G. Schadow. — Ausserdem sind aus Rom zwei grössere Marmorsculpturen von Steinhäuser eingesandt. Die eine ist die Statue eines nackten Jünglings, im Charakter eines Apollino, der die Geige spielt und über dessen Rücken die Chlamys niederhängt. Die Einführung der modernen Geige in die Zustände griechischer Nacktheit macht sich ein wenig seltsam (seltsamer als auf Raphael's Parnass); abgesehen aber davon zeichnet sich die Arbeit durch einen sehr zarten, fast musikalischen Fluss der Formen aus. Es ist jedenfalls eins der schönsten Stücke der Ausstellung. Noch ungleich bedeutender indess ist Steinhäuser's zweite Arbeit, eine Gruppe lebensgrosser Gestalten, Hero und Leander. Hero, nur halb mit einem Gewande bedeckt, sitzt am Ufer, aus dessen Wellen der Geliebte so eben emporgetaucht ist; er liegt ihr zur Seite, sie umschlingend, sich halb an ihr emporrichtend. Sie hat sein Haupt gefasst und blickt ihm in das schöne, halb erschöpfte und doch liebeselige Antlitz. Die Composition der Gruppe, bei dem wechselseitigen Umschlingen der Gestalten, war gewiss keine ganz leichte Aufgabe; auch scheint es mir, dass hier und dort der Rhythmus der Linien noch harmonischer lauten könnte. Gleichwohl aber ist das Wesentliche der Aufgabe so glücklich gelöst, ist der Ausdruck des Gefühles nach den verschiedenen Bedingnissen der Situation so lebendig gegeben und durch die Gestalten selbst durchgeführt, ist in diesen eine so feine Beobachtung edel schöner jugendlicher Formen entwickelt, dass wir der Arbeit unbedingt einen sehr bedeutenden Rang unter den Leistungen der Gegenwart zuerkennen müssen, wie wir überhaupt Steinhäuser zu den schönsten Talenten seines Faches zählen.

Zur Sculptur gehört noch, als ein interessantes und in seiner monumentalen Bedeutung eigenthümlich wichtiges Nebenfach, die Kunst der Medaillenarbeit. Es fehlt der Ausstellung nicht an mancherlei Beispielen, die den gegenwärtigen Zustand desselben in Berlin dokumentiren. Die Summe dieser Dokumente giebt aber ein betrübtes Resultat: es ist keine wahrhafte Kunstarbeit darunter, vielmehr, wenigstens in bei weitem überwiegendem Maasse, nur eine mehr oder weniger entwickelte, gelegentlich auch nur sehr leere handwerkliche Thätigkeit vorherrschend. Von einer Medaille zwar hätte ich dies, nach dem Namen und den früheren Leistungen des Medailleurs und nach den vorangegangenen öffentlichen Lobpreisungen der Medaille, nicht erwartet. Dies ist die auf Alexander v. Humboldt geprägte, von K. Fischer gearbeitete grosse sogenannte „Kosmos-Medaille.“ Die Vorderseite enthält das Profilbild des Gefeierten, von Fischer nach dem Leben modellirt, allerdings ähnlich und nicht ohne Lebendigkeit, aber sowohl überhaupt ohne höheren plastischen als ohne den speziellen Medaillensstyl, den Fischer in den Arbeiten früherer Jahre so meisterlich zu erreichen gewusst hat. Auf der Rückseite ist eine reiche und sehr complicirte Darstellung, und zwar nach Cornelius' Composition, enthalten. Zu äusserst ein breiter Rand mit den sämmtlichen Gestalten des Thierkreises. Innerhalb desselben ein starker Kranz von allerhand

Blumen und Früchten. Innerhalb des Kranzes ein geflügelter Genius, sitzend; ein nach oben gerichtetes Fernrohr, um welches ein nach unten hinab fallendes Senkblei gewickelt ist, in der Linken, während er mit der Rechten eine ephesische Diana entschleiert; zwischen der Diana und dem Genius sitzt eine Sphinx, die zu ihm emporschaut. Die Gruppe sitzt über einem Abschnitt, der durch Wellenverzierung und Delphine als das Meer bezeichnet wird und in den jenes Senkblei hineinreicht. Ueber dem Genius steht mit griechischen Buchstaben der Titel von Humboldt's berühmtem neustem Werke: Kosmos. Dass die Rückseite keinen plastischen Eindruck macht, ist allerdings nicht Schuld des Medailleurs; im Gegentheil hat er im Einzelnen das Mögliche gethan und namentlich die Gestalt des Genius anmuthig durchgebildet. Durch seine Mühe war aber überhaupt einer Composition, die in eine solche Masse von zerstreuten Einzelheiten und Einzelgedanken zerfällt, nicht aufzuhelfen, weder um für die Form, noch um für den Gedanken irgend eine Art der Antike verwandter Simplizität zu erreichen ¹⁾.

Ich habe schliesslich noch über die architektonischen Entwürfe zu berichten, welche die Ausstellung, ob auch in sehr beschränkter Zahl, enthält. Zumeist haben mir unter diesen die von F. Hitzig zugesagt. Sie haben durch das klar abgewogene Maass der Verhältnisse, durch eine künstlerische Ausgestaltung des Einzelnen, welche sich ungesucht aus der Gesammanlage ergibt, und durch den geschmackvoll reinen Styl, der auf der Grundlage der Schinkel'schen Schule beruht, etwas sehr Ansprechendes. Mehrere dieser Entwürfe enthalten die Zeichnungen hier ausgeführter Gebäude; ich habe mich gefreut, aus ihnen den Baumeister eines Theiles der vorzüglichst geschmackvollen Privatwohnungen, die sich westwärts vor unsern Thoren befinden, kennen zu lernen. Ein Paar andre Entwürfe sind, nach Angabe des Katalogs, ausserhalb ausgeführt worden. Der eine enthält die Darstellung einer Begräbnisskapelle in ruhig ernsten rundbogigen Formen, ohne die Sonderbarkeiten, zu denen die Verehrer des romanischen oder byzantinischen Styles sich so oft veranlasst sehen; der andre ein zierliches Schweizerhäuschen, bei dessen Dekorationen das

¹⁾ Ein Freund stellt mir nachträglich noch eine gedruckte Erklärung der Medaille zu. Hieraus ergibt sich, dass die fünfzehn Pflanzen des Kranzes (deren botanische Namen genau angegeben sind) sämmtlich auf Humboldt's Reisen Bezug haben und dass die Fische im Abschnitt unter der Gruppe zugleich auf die Erforschung der elektrischen Erscheinungen in der Thierwelt hindeuten sollen. Es ist gut, dass wir dies gedruckt haben, sonst möchten wir aus näher liegenden Gründen noch Andres aus den Fischen herauszudeuten geneigt sein. Sie könnten z. B., wie schon Peter Vischer einen Fisch als Künstlerzeichen führte, den Namen des Medailleurs vertreten; oder sie könnten auch, da der Fisch bekanntlich eins der wichtigsten altchristlichen Symbole ist, dazu dienen, das Geheimniss des Christenthums als den Mittelpunkt der Dinge der Welt zu bezeichnen. — Ich muss dabei doch noch einer andern grossen Medaille der Ausstellung gedenken. Diese ist auf den Geh. Rath Beuth geprägt und von Lorenz gearbeitet. Hier sieht man auf der Rückseite eine Anzahl Maschinen dargestellt und davor einen grossen Victorienartigen Genius, der beschäftigt ist, Würfel auszusäen. Eine Erläuterung dieser eigenthümlichen Vorstellung wird uns nicht gegeben, und auch ich habe meinen Scharfsinn, der sich bei den Fischen der Kosmos-Medaille doch einigermaassen zu bewähren vermochte, zur Lösung des Räthsels vergebens angestrengt.

moderne Element sich wiederum in völlig ungesuchter Weise bethätigt hat. — Andre Entwürfe zu ausgeführten Bauten rühren von Knoblauch her. Unter diesen sind besonders die Zeichnungen zu verschiedenen Schlössern anzuführen, die in einer Art normannischen Styles, aber zugleich in einer etwas trocken-dekorativen Weise durchgebildet sind. Dann ist von Knoblauch der Entwurf zu einer protestantischen Kirche (in Rissen und mit einer kolorirten Perspektive des Innern) vorhanden. Es ist ein länglich rechteckiges Gebäude, bedeckt mit einem flachen Spiegelgewölbe, von dem sich eine starkgebogene Voute zu den Seitenwänden hinüberschwingt. Die Fenster und die tiefen Fensternischen sind schlank spitzbogig; die spitzbogige Gewölbkappe der Nischen greift in die Voute hinein, was sich nicht sehr stylmässig ausnimmt. Das Ganze hat eben auch nur einen sauber dekorativen Charakter.

Eine Anzahl architektonischer Entwürfe rührt von Gemmel in Königsberg her, den wir schon als tüchtigen Architekturmaler kennen gelernt haben. Es sind fast durchgängig Entwürfe und Risse zu Umbauten oder zu Neubauten für Königsberg, auf besondere vorhandene Gebäude oder doch auf, zum Theil (wie es scheint) eigenthümliche Lokalbedingungen bezüglich. Sie haben mehr oder weniger etwas Grandioses in der Hauptcomposition und zeigen, vornehmlich wo die Formenbehandlung sich der der mittelalterlichen Style annähert, einen geschmackvoll dekorativen Sinn, während sie sich allerdings in den gewöhnlichen, italienisch-modernen Formen nicht mit gleichem Glücke bewegen. Doch zeigt der Entwurf zum Umbau eines Portales vom Königsberger Schlosse eine schöne Behandlung der Formen des Renaissancestyles. Der Entwurf zu Bauerhäusern, wiederum nach Maassgabe der Bedürfnisse des preussischen Landes und des zu Gebote stehenden Materials, wendet für diese Zwecke mit Glück die bei den schweizerischen und den Tyroler Häusern befolgten Grundsätze an. — Die Entwürfe Gemmel's zu einem Ständehause in Pesth, die im Katalog mit verzeichnet sind, habe ich auf der Ausstellung nicht wahrgenommen.

Den Beschluss mache ich mit den Entwürfen zu einer grossen Kirche von Martius, die sich als Nachläufer der verschiedenartigen Reichthombau-Entwürfe, welche uns die letzten Jahre von verschiedenen Seiten her gebracht hatten, kund geben. Es ist ein quadratisches Gebäude, in der Mitte vier mächtige Pfeiler mit Rundbögen, über denen sich eine Kuppel erhebt. Vier Treppenthürme stehen auf den Ecken des Gebäudes, vorn tritt ein Portikus vor, hinterwärts die Abside des Altars, zu den Seiten lehnen sich achteckige Kapellen an. Die Bauformen sind vorherrschend die des Rundbogens, Durchbildung und Behandlung der Formen zeigen ein Gemisch von gothischem Wesen und dem der Renaissance. Der grosse Kuppelthurm in der Mitte und die vier Eckthürme sind mit durchbrochenen (und, wie es scheint, aus Eisen construirten) Helmen in spitzbogiger Form bedeckt. Es lässt sich nicht läugnen, dass das Alles einen ziemlich Rococo-artigen Eindruck macht. Die eine Eckkapelle bildet das Baptisterium, die andre, in zwei heizbare Geschosse zerfallend, ist unten zum Confirmandenunterricht, oben zur Abhaltung von Synodal- und Presbyterialversammlungen bestimmt. — Der Verfertiger ist mit seiner Arbeit post festum gekommen. Der Strom der Zeit wird diese papiernen Entwürfe, wie so manche andre, an denen die Welt in diesem Augenblick arbeitet, mit sich hinabführen.

Ich habe in meinem Schreibeifer über den Schluss der Kunstausstellung hinausgeschrieben. Schon vorgestern, am Sonntag Nachmittag, haben ihre Pforten sich geschlossen; ein prächtiges Gewitter, das über Berlin hinzog und die schwüle Sommerluft in unsern Gassen ein wenig milderte, anderwärts aber mit seinen Hagekugeln die Saaten zerfetzte und Thiere erschlug, spielte ihr das Finale. Die Vertreter unsrer dermaligen Kunst, die in den Räumen der Akademie versammelt waren, zerstreuen sich nun nach den vier Winden und gehen an die Orte ihrer eigentlichen Lebensbestimmung über oder kehren in die einsamen Werkstätten ihrer Urheber zurück.

Es war das letzte Kunstparlament alten Styles, das wir gehabt haben. Jedermann fühlt, dass vieles anders werden muss, wie im Leben, so in der Kunst. Innerlich meint Jeder seiner Sache sicher zu sein: so fängt man es denn billiger Weise mit den äusseren Formen und Gesetzen an. Hier und dort tagen die Künstler über ihre Bedürfnisse und über die ihrer Kunst, über das, was derselben behufs tieferer Einwirkung auf das Volk Noth thut und über die Stellung, die sie für das Reich und den Stand ihrer Thätigkeit im öffentlichen Leben in Anspruch nehmen wollen. Hier und dort werden Petitionen in diesem Sinne an die eigenen Landesregierungen und an die allgemeine deutsche Nationalversammlung in Frankfurt berathen, beschlossen, vorgelegt.

Mich aber will es bedünken, als ob es noch ein wenig früh am Tage sei. Ich glaube, die Sonne steckt noch hinter den Bergen, und was ihr dafür haltet, möchte noch erst irgend ein dunstiges Scheinbild sein. Die Zeit und das Vaterland wollen sich erneuen; aber ihr wisst es, der alte Wundervogel des Orients bedarf, ehe er sich verjüngt, einer Läuterung in Flammen. Grosse Geschicke schreiten zunächst heran, bitter ernste, den Boden, auf dem wir augenblicklich noch stehen, bis in seine Grundvesten erschütternde. Da wird manch ein Kartenhaus, das ihr jetzt mit alter deutscher Gemüthlichkeit aufbaut, zusammenbrechen, und manchem schönen Talente wird, ehe es zur neuen künstlerischen That kommt, Kraft und Hoffnung entschwunden sein.

Einst aber wird der Tag eines neuen Vaterlandes, eines neuen Volkstums erscheinen. Dann wird man auch einer neuen Kunst bedürfen, und die Formen ihrer Bethätigung, ihrer Stellung im Leben werden sich von selber machen. Dann wird man sich umschauen nach den Kräften der alten Zeit, welche die Stürme überdauert haben, nach den neuen Kräften, welche die Zeit gereift hat.

Und ob es mir beschieden sein wird, die Feder dann wieder aufzunehmen und die neue Epoche der vaterländischen Kunst zu begrüßen?

Berlin, den 20. Juni 1848. 1)

1) „Sed quaedam secus quam dicta sint cadere.“

Tacitus.

R a n d z e i c h n u n g.

(Kunstblatt 1848, No. 48.)

Dem deutschen Volke, seinen Fürsten und Regierungen,
 dass, wer geknechtet, werde frei,
 im alten Recht das neue sei.

Otto Speckter gez. und lith. Mai 1848. Gedruckt von Speckter & Comp. Hamburg. Fol.

Das Blatt, das die vorstehende Unterschrift führt, enthält ein kräftiges Gedicht, welches das neue Recht im alten, die neue Freiheit und Einigkeit Deutschlands in der alten singt und kündigt. Das Gedicht befindet sich auf einer Fahne, die von einem Eichbaum niederhängt; die Zweige des letzteren umschliessen einzelne Bilder, in denen die Tüchtigkeit des ächt deutschen Wesens, wie es der Zeichner eben aufgefasst hat, in den verschiedenen Momenten seiner öffentlichen Bethätigung dargestellt und der wüsten Völkerbeglückung à la française (auch nach der Auffassung des Zeichners) gegenübergestellt ist. Es sind eine Menge kleiner Einzelbezüge neben den Hauptsachen wahrzunehmen; auch flattern allerlei Fähnlein und Bänder mit erklärenden Inschriften hinein. Das Hauptbild, oberwärts, stellt eine deutsche Kaiserwahl dar, der Kaiser mit modern individuellen Zügen, die Darstellung im Uebrigen im mittelalterlichen Kostüm, wie wir dasselbe aus Bildern romantischer Schulen oder von der Bühne her kennen. Für die künstlerische Behandlung genügt es, den Namen des Zeichners zu nennen; er bürgt dafür, dass wir es hier nicht mit einer Speculation auf die Leidenschaften des Augenblicks, sondern mit einer Kunstarbeit zu thun haben.

Freilich aber ist das ganze Blatt doch eben ein Tendenzblatt und daher die Frage, wie es sich zu den Tendenzen der Gegenwart verhalte, nicht wohl zu umgehen. Es ist viel darin enthalten und es liesse sich viel darüber sagen. Es könnte z. B. in Frage kommen, ob die Gegensätze der Zeit sich so einfach auseinanderlegen, wie es hier dargestellt ist, und ob Einem die Wahl so leicht gemacht wird, wie hier durch die Bilder von Volksglück und Zerrüttung. Es könnte auch zweifelhaft erscheinen, ob die heutige Zeit sich wirklich frei und ungezwungen in den mittelalterlichen Kostümen bewegen und ob sie in dieser Bewegung die wohl stylisirten Falten ihrer weiten Gewandung bewahren möchte. Ich benutze indess sehr gern das Recht des Kunstblattes, über dergleichen Dinge keinen Aufschluss zu geben und dies lieber den publicistischen Colleginnen zu überlassen. Dem wackern Künstler aber wollen wir, trotz unsrer stillen Bedenken und ohne ihm unser wehmüthiges Lächeln allzu deutlich zu offenbaren, doch herzlich die Hand drücken.

Auswahl landschaftlicher Radirungen von C. W. Kolbe. Erstes und zweites Heft. Berlin, 1848. Verlag von Dietrich Reimer. Quer-Fol.

(Kunstblatt 1848, No. 56.)

Der Dampfwagen führt uns heutiges Tages im Fluge durch das Dessauer Ländchen hindurch, und sein Ungestüm lässt uns kaum Zeit, auf die anmuthigen Waldpartien, die wir durchschneiden oder die sich unfern von der Eisenbahn hinziehen, auch nur einen flüchtigen Blick zu werfen. Die Umgegend von Dessau hat aber ihre grossen und eigenthümlichen Reize. Die lange Regierung des früheren Fürsten, nachmaligen Herzogs Leopold Friedrich Franz, in der zweiten Hälfte des vorigen und in den ersten Decennien dieses Jahrhunderts, die dem Lande so viele Wohlthaten gab und sicherte, hat auch seiner äusseren Gestalt das anmuthigste Gepräge aufgedrückt. Der Fürst war bemüht, seiner poetischen Lebensanschauung eine auf das Volk wirkende, feste, dauerbare Gestalt zu geben. Vieles davon, was mit den sentimental-poëtischen Neigungen der Zeit unmittelbar zusammenhing — seine Tempel, Nymphäen, künstlichen Felsgrotten, Denkmäler, Einsiedeleien u. dergl., in den Parks von Wörlitz und Dessau — will uns heute zwar nicht mehr sonderlich anmuthen; aber glücklicherweise hat er sich hierauf keineswegs beschränkt. Der frische Laubwuchs der grossen Gartenanlagen, mit feinem Sinne künstlerisch angeordnet, bringt noch heute die edelsten und wohlgefälligsten Bilder hervor, in deren Einschluss selbst jene Aeusserungen eines künstlich spielenden Geschmacks nicht ganz unberechtigt erscheinen. Und, was mir noch ungleich bemerkenswerther erscheint, mit demselben Sinne ist grossentheils auch die freie Landschaft behandelt. Die Oekonomie, zumal im fruchtbaren Lande, ist mit ihren scharf und geradlinig abschliessenden Grenzen nur zu häufig die Feindin der edleren Form. Hier sehen wir auch die Gesetze der letzteren gern festgehalten. Besonders bei den Uebergängen der Eichenwälder in die freien Wiesenflächen ist dies der Fall; die Conture der Wälder sind bewegt und nicht selten springen einzelne Bäume oder Gruppen oder Baumreihen in die Wiese hinein, dem Auge das volle Bild des landschaftlichen Wechsels gewährend. Es ist etwas von der Disposition Claude Lorrain'scher Landschaften darin, und ich glaube auch, dass die Anlagen in mehr als einem Falle nach den Compositionsprinzipien des grossen Landschafters gemacht sind; es ist möglich, dass dergleichen zu Anfang sich mehr oder weniger steif angenommen hat; jetzt, nachdem so viele Jahrzehnte darüber hingegangen sind, erscheint Alles der Art in die freie, selbständige Oekonomie der Natur und des Bedürfnisses aufgelöst.

Ein so schön gestaltetes Naturleben, wenn die Gegend an sich auch flach und durch irgend bedeutendere Formationen des Terrains nicht begünstigt war, musste dem nachbildenden Künstler unbedenklich den mannigfachsten Stoff und die schätzbarsten Motive geben. C. W. Kolbe, ein Berliner von Geburt (er starb 1835, über 70 Jahre alt), ist es, der hier das Feld für seine künstlerische Thätigkeit gefunden hat. Gemalt hat er, soviel ich weiss, nicht; aber in einer höchst bedeutenden Anzahl von Radirungen, zumeist in sehr grossem Format, hat er seinen künstlerischen

Bedürfnissen, jener Natur gegenüber, Genüge zu leisten gewusst. Der volle kräftige Baumwuchs, wie er sich dort zeigt, oft in einer Anordnung, die jenen geschmackvollen Uebergängen vom Wald zur Wiese entspricht, bildet den Hauptinhalt fast aller seiner Blätter; am liebsten stellt er die Eichen dar, die im Dessauischen so vortrefflich gedeihen; nur in untergeordnetem Maasse, je nach dem Erforderniss der Composition, und besonders wenn etwa Bauerrhütten den Mittelpunkt ausmachen und es somit auf das nähere Einleben des Menschen in die Natur ankommt, reihen sich ihnen Weiden, Erlen, Buchen u. dergl. an. Ueberall sehen wir eine freie Naturauffassung und einen energisch unbefangenen Vortrag in diesen Arbeiten, die ihnen zugleich die Eigenschaft schätzbare Belegstücke für den allgemeinen Aufschwung der vaterländischen Kunst zu jener Zeit geben und sie den Blättern eines Ferdinand Kobell und Anderer anreihen. Macht sich hie und da in Composition, Ausführung oder Behandlung jene mehr auf sentimentaler Grundlage beruhende (und daher etwas conventionelle) Naturauffassung geltend, so darf dies nicht befremden; doch ist es in der That nur in sehr wenig auffälliger Weise der Fall. Einzelne Blätter sind als reiche Kräuterstudien ausgezeichnet und bekunden auch in dieser Weise das naive Eingehen auf das Vorbild der Natur. Es ist indess kaum nöthig, alles dies hier näher zu berühren, da die Blätter den Liebhabern ohne Zweifel wohlbekannt sind.

Das in der Ueberschrift genannte Unternehmen scheint dazu bestimmt, dem Publikum eine grössere Folge von Kolbe's Radirungen in neuen Abdrücken vorzuführen. Gewiss ist dasselbe sehr anerkennungswerth, und wird das mehrfache Interesse, das diese Blätter — im selbständig künstlerischen Belang, für das Studium und als Dokument der Geschmacksrichtung ihrer Entstehungszeit — gewähren, ihnen ohne Zweifel die Gunst auch der Gegenwart sichern. Ueber den Inhalt des Einzelnen lässt sich wenig sagen: es sind eben die einfachsten landschaftlichen Motive, in der vorhin geschilderten Art, die aber, wie die Natur stets neu ist, so auch in ihrer Darstellung einen stets neuen künstlerischen Eindruck hervorbringen. Eins der Blätter ist ein prachtvolles Kräuterstudium, doch mit seltsam sentimentaler Beigabe; die Pflanzen und Stauden wölben sich nämlich über einem Sarkophage mit dem bekannten „Et in Arcadia ego,“ und davor stehen ein paar Arkadier in sinnlich nüchtern akademischer Stellung, deren kleine Körperdimension den Kräutern die Kolossalität einer tropischen Vegetation gibt. Doch nimmt der scurrile Einfall dem Blatte von seinem sonstigen Werthe nichts. Einige Blätter sind leider von Platten genommen, die wohl schon ziemlich angegriffen sind; sie gewähren im Abdruck (wenigstens nach den mir vorliegenden Exemplaren zu urtheilen) nicht mehr ein recht markiges Bild. Jedes Heft hat acht Blätter; ausserdem sind auf den Umschlägen, als Vignetten zum Titel, kleine Platten von besonders geistreicher Behandlung mit abgedruckt.

Der fünfte December MDCCCXLVIII. Herausg. von Friedrich Unzelmann. Berlin. Verlag der Decker'schen Geh. Ober-Hofbuchdruckerei. 1849. Fol.

(Kunstblatt 1849, No. 19.)

Unter diesem Titel und in besonderem Umschlage ist so eben ein Holzschnittdruck erschienen, der dem Gedächtniss der preussischen Verfassung vom 5. December 1848 gewidmet ist. Die Gestalt einer Borussia tritt zur Seite eines Vorhanges hervor, mit erhobener Rechten die Urkunde und ein Schwert emporhaltend, mit der Linken den Vorhang von einem Medaillon mit dem Bilde des Königs weghebend. Die Composition des Bildes ist von Burger, der Holzschnitt von F. Unzelmann. Ein vorgeheftetes Gedicht, von dem letzteren, spricht sich patriotisch über den Gewinn der Verfassung aus. — Im Interesse des Kunstblattes ist besonders die hier dargelegte Technik des Holzschnittes, der an sich etwa $7\frac{1}{2}$ Zoll Höhe bei $5\frac{1}{6}$ Zoll Breite hat, zu besprechen. Unzelmann hat alle Kräfte und Mittel seines Kunstfaches aufgeboden, um die That des 5. December durch ein gediegenes Meisterwerk zu feiern. Es ist eine Feinheit und Leichtigkeit in den Strichlagen des Blattes, die schwerlich durch andre Leistungen überboten wird. Zugleich ist, durch Anwendung von drei Platten, ein höherer malerischer Effect erreicht. Eine helle Platte mit ausgestochenen Lichtern, zum Theil von sehr glänzender Wirkung, gibt den allgemeinen Ton des Blattes. Eine Platte von mittlerem und eine von dunklerem Ton geben sodann, bei vortrefflicher Disposition der Töne, die Modellirung und die weitere malerische Haltung, beide in eigenthümlichen Linien und Schraffirungen, die erste für einzelne Partien auch den allgemeinen tieferen Grundton. Wir können solche Leistungen der vaterländischen Kunsttechnik nur mit gerechtem Stolz begrüßen und haben nur zu wünschen, dass sie immer durch Aufgaben von würdiger künstlerischer Bedeutung getragen werden möge.

Die Heirathsvermittlung. Gemalt von Karl Hübner. Gestochen von Fr. Oldermann. Der schlesische Kunstverein seinen Mitgliedern, 1848.

(Kunstblatt 1849, No. 22.)

Ein grosses Blatt von $17\frac{1}{2}$ Zoll Höhe und 22 Zoll Breite. Eine Composition des Meisters, der durch seine grossen tendenziösen Bilder einen sehr bekannten Namen erworben hat, diesmal scheinbar eine einfache Genrescene. Es ist das Innere eines Försterhauses. Der alte bärtige Förster sitzt verdriesslich am Tisch, gegen das Fenster; der junge Schulmeister hat um seine Tochter angehalten; er möchte gern Nein sagen und ballt die Faust vor sich hin, aber die Mutter, die den künftigen Schwiegersohn an der Hand hält, wird die Sache mit ihrem klugen Zureden schon ins

rechte Gleis bringen; die Tochter lauscht besorglich im Hintergrunde. Die Gestalten stehen etwas vereinzelt neben einander, doch sind sie voll ausgeprägten Characters, der unser Interesse lebhaft fesselt. Wir kennen diese Naturen, es sind Verwandte von denen, die uns aus Berthold Auerbach's Dörfgeschichten in der Erinnerung leben; und wie in Auerbach's Geschichten, so gewinnt ihr Beisammensein auch hier Bezüge, die wieder über die schlichte Situation des Genrebildes hinausgehen. Der alte Förster ist der Repräsentant derber selbständiger Volksnatur. Der Eidam ist ihm nicht recht, weil er Kniehosen und schwarze Strümpfe und Schnallenschuhe und keine Büchse trägt. Aber die Sache wird sich finden, sie werden doch zusammen ihre Wege gehen. Der Bursch steht trotz seines pastoralmässigen Unterkostüms sehr fest auf seinen Beinen; sein Gesicht, augenblicklich zweifelhaft, trägt im Uebrigen ein sehr entschiedenes Gepräge, das sich, einmal aufgeregt, zu starrer Leidenschaft entwickeln dürfte. Er wird ein starker Fürsprecher für die Angelegenheiten der Landgemeinde werden. Aber, wie in dem Kopfe des Alten keine sonderliche geistige Tiefe, so ist auch in seinem etwas Befangenes, Beschränktes. Er wird in den Kämpfen der Zukunft nicht siegen, und das Stück wird muthmaasslich, gerade wie es Auerbach liebt, mit einer Auswanderung nach Amerika schliessen. — Sollte ich hiemit etwas zu weit interpretirt haben, so spricht es doch immer für den geistigen Gehalt eines Kunstwerkes, wenn man sich zu solchen Erklärungen angereizt findet. Schade nur, dass das Mädchen dem Beschauer nicht auch ein namhaftes Interesse einflösst! man vermüthet ein lebhafteres Band von dem jungen Schulmeister zu dem alten Förster hin, als rückwärts zu dessen Tochter. — Der Stich, wie es scheint, ist in Aquatinta ausgeführt, im Einzelnen der geschabten Manier sehr ähnlich. Er ist mit Sorgfalt und mit lebendigem Eingehen in das Charakteristische durchgearbeitet. Dass die Lichter hie und da etwas flüchtig Springendes haben, übersieht man gern; in der Totalwirkung wäre etwas mehr Luft zu wünschen. Jedenfalls wird das Blatt den Freunden solcher Darstellungen eine willkommene Gabe sein.

Das Denkmal König Friedrich Wilhelms III. im Thiergarten zu Berlin.

(Geschichte seiner Entstehung und Ausführung, in den Grundstein eingelegt.)

Am 7. Juni 1840, kurz vor Vollendung seines siebenzigsten Lebensjahres, war König Friedrich Wilhelm III. gestorben. Nachdem er mit seinem Volke das Joch der Fremdherrschaft siegreich abgeworfen, hatte er ein Vierteljahrhundert in ungestörtem Frieden geherrscht und vielfältige Wohlthaten über seinen Staat und über sein Volk ausgebreitet. Seine Residenzstadt Berlin hatte sich deren vorzugsweise zu erfreuen gehabt. Daher sprach sich in ihr unverholen, durch alle Stufen der Gesellschaft, die tiefste Trauer über seinen Hintritt aus; daher ward in ihr sofort der Wunsch rege, dem hohen Verewigten, als bleibendes Zeichen treuer Liebe

und Verehrung, ein Denkmal zu errichten. Ein Verein von patriotisch-gesinnten Männern trat zusammen, um diesen Gedanken ins Leben zu führen. Ein aus seiner Mitte gewählter Ausschuss übernahm die zu diesem Zwecke erforderlichen Geschäfte. Jeder unter den Bewohnern Berlins ward zur Theilnahme aufgefordert; jede Beisteuer wurde dankbar entgegengenommen.

Eins der letzten Geschenke, welche Berlin der Huld des hingeschiedenen Königs verdankt, war die Umschaffung des Thiergartens in einen weiten, reizvollen Park, der die Bewohner der Stadt von den Mühen der Tagesarbeit und dem Staube der Strassen fort und fort in seine grünen Schatten hinauslockt, ihnen Erheiterung, Erfrischung, Kräftigung während. Der Thiergarten ward zur Stätte des Denkmals ausersehen; auf seine Neugestaltung sollte dasselbe zunächst Bezug haben; ihm sollte es, wie es den bleibenden Dank für die königliche Gnade aussprach, selber zur bleibenden Zierde gereichen. Der Bildhauer Friedrich Drake, zur Ausführung der künstlerischen Arbeit ausersehen, fertigte den Entwurf des Denkmals. Der Nachfolger des verewigten Monarchen, König Friedrich Wilhelm IV., gab dem Plane, in warmer Anerkennung des zu Grunde liegenden Gedankens, seine hohe Zustimmung.

Eine kleine Insel des Thiergartens ist dem Gedächtniss der hochseligen Königin Louise gewidmet. Alljährlich, wenn der Schnee schmilzt, bedeckt sie sich in Fülle mit den ersten Blumen des Frühlings. Auf ihr steht ein kleines Marmordenkmal, welches, ohne weitere bildliche Darstellung, die daran enthaltene Inschrift nur mit einer einfach künstlerischen Schmuckform umgiebt. Das Denkmal für König Friedrich Wilhelm III. war ähnlich entworfen, aber umfassender, reicher, mit belebteren künstlerischen Zierden ausgestattet. Man hatte geglaubt, sich in solcher Art auf ein sinnbildliches Schmuckwerk beschränken zu müssen, da es den Bewohnern der einzelnen Stadt, Berlins, nicht zukam, ein Denkmal aufzuführen, welches die eigentliche geschichtliche und königliche Bedeutung des Verewigten, sein grosses Wirken für den gesammten Staat zum Ausdrucke brächte. Doch aber wurde der Wunsch mehr und mehr laut, dass das Denkmal nicht ausschliesslich in seiner sinnbildlichen Form erscheinen, dass es auch ein Bild der körperlichen Erscheinung des theuren Dahingeschiedenen enthalten möge. Der Wunsch war völlig gerechtfertigt. Auch liess er sich in einer Weise zur Ausführung bringen, die, ohne den ursprünglichen Gedanken zu verläugnen, denselben nur noch inniger und ausdrucksvoller wiedergab. Der Künstler lieferte, nach mancher Umgestaltung des früheren, einen Entwurf, in welchem das Sinnbildliche auf das Piedestal beschränkt ward; die Cylinderfläche desselben wurde mit einer reichen Folge bewegter halberhabener Bilder bedeckt, welche ein heiteres, glückliches Leben im Genusse der freien Natur entfalteteten, während sich über dem Piedestal das Standbild des Königs erhob, in aller Haltung innerer königlicher Würde, aber nicht mit der äusseren Pracht der Herrscher-Majestät, schlicht und inniges Vertrauen erweckend, ein Vater der Seinen. Nach diesem Entwurfe schritt der Künstler zur Ausführung.

Der erwünschten möglichst raschen Vollendung des Denkmals stellten sich aber auch von da ab manche unvorhergesehene Hemmnisse, theils technischer Art, theils in Betreff der Beschaffung der dazu erforderlichen Geldmittel, entgegen. Es dauerte geraume Zeit, ehe aus den Brüchen

von Carrara Marmorblöcke von der Grösse und Güte, wie sie zu diesem Zwecke nöthig waren, gewonnen und hiehergeschafft werden konnten. In den ersten Jahren des Unternehmens ward der Wohlthätigkeitssinn Berlins zur Aufhülfe der von einem verderblichen Brande heimgesuchten Stadt Hamburg aufs Höchste in Anspruch genommen, so dass die entbehrlichen Mittel der Bewohner Berlins sich vorzugsweise dorthin wandten. Schwere, drückende Nothjahre für den preussischen Staat selbst folgten; dann eine Zeit, in welcher das innere Leben des Staates einem völligen Umsturze Preis gegeben und die Noth des Augenblickes die Pflichten der Dankbarkeit gegen eine grosse Vergangenheit fast vergessen zu machen schien. Aber alle diese Zeit hindurch arbeitete der Künstler, ob auch kaum eines persönlichen Lohnes gewärtig, mit unermüdeter Beharrlichkeit, mit unverringter Begeisterung an seinem Werke fort. Er legte den Meissel nicht eher zur Seite, als bis das Beste geleistet war, was er vermochte, und bis — wie wir glauben — die Summe der künstlerischen Kraft unsrer Zeit in dieser Arbeit ihren Ausdruck gefunden hatte.

Das Werk ist vollendet und die schweren Wetterwolken, die über unserm Vaterlande hingen, sind zerrissen. Ein neuer Tag der Geschichte Preussens ist angebrochen, und mit Muth, Hoffnung und Vertrauen blicken wir dem, was er uns bringen wird, entgegen. Darum ist es jetzt an der Zeit, das Denkmal aufzustellen. Es soll nunmehr aus der Werkstätte des Künstlers hinaustreten, es soll dem Leben der Gegenwart und der Nachwelt angehören und dazu beitragen, dass beide sich ihrer Verbindung mit der grossen Vergangenheit bewusst bleiben. Am heutigen Tage, dem Geburtstage des verewigten Königes, wird der Grundstein des Denkmals gelegt. Der Platz ist unfern der Louisen-Insel, nach deren Denkmal das Standbild des Königes hinüberblicken wird. Die Aufstellung selbst wird, wie wir hoffen, in kürzester Frist nachfolgen.

Möge das Denkmal lange Jahrhunderte hindurch ungestört und unentweih't an seiner Stelle stehen! Und möge es, wie es aus der Liebe zwischen Volk und König hervorgegangen ist, die Liebe zwischen Volk und König stets lebendig erhalten!

Berlin, am 3. August 1849.

Meisterwerke deutscher Holzschnidekunst. Erstes Heft, enthaltend 4 Blätter mit 5 Bildern. In Holz ausgeführt von E. Graeff in Frankfurt. Leipzig 1849, Georg Wigand's Verlag. Fol. 1 Thlr.

(Deutsches Kunstblatt 1850, No. 5.)

Unter diesem Titel kündigt sich ein neues Unternehmen an, das für die Tüchtigkeit und Solidität, mit welcher der Holzschnitt heutiges Tages bei uns behandelt wird, neue Belege giebt. Die Zeichnungen rühren von Zeitgenossen her, und es scheint somit beabsichtigt zu sein, auch in Bezug auf Inhalt und Composition Belege für die heutige Kunstrichtung vorzuführen. Ich kann mich indess, um dies vorweg auszusprechen, mit der

Wahl der Compositionen des vorliegenden Heftes nicht überall einverstanden erklären. Das erste Blatt enthält zwei kleine Darstellungen nach Steinle, Knaben in allegorisch gemeinten Vorgängen, mit erläuternden Spruchbändern: — ein Knabe auf einem Apfelbaum mit brechendem Aste, mit der Inschrift „Ex malo malum“ (doppelsinnig: von dem Apfelbaum, oder: vom Uebel das Uebel), — und ein Knabe, der eine Geige mit gesprungenen Saiten zürnend zu zertreten im Begriff scheint, mit der Inschrift „Nulla fides“ (ebenfalls doppelsinnig: keine Saite, oder: kein Glaube). Man wird mir vermuthlich zugestehen, dass diese lateinischen Wortspiele ziemlich frostig sind; wenigstens hat nur das erste einen etwas tieferen Inhalt — auf den unheilvollen Apfel des Paradieses bezüglich, — während ein solcher bei dem zweiten ganz fehlt. Denn wenn die Geige auch etwa die Weltlust bedeuten soll, so bleibt es doch unklar, warum ihre Saiten gesprungen sind und warum der Knabe so thöricht ist, das unschuldige Instrument zu zertreten, statt es mit neuen Saiten zu beziehen. Die Darstellung des ersten Bildchens ist daher, bei dem verständlichen Vorgange desselben, auch naiver, die des zweiten aber ziemlich gesucht und pretiös herausgekommen. — Das zweite und das dritte Blatt, beide ebenfalls von Steinle, bilden Gegenstücke. Das zweite enthält eine Eva, die, mit Fellen bekleidet und einen Spinnrocken in der Hand haltend, unter einem Baume sitzt, während ein Knabe ihr von einem niedrigen Aste einen Apfel herabreichet und Adam im Hintergrunde mit Feldarbeit beschäftigt erscheint. Eva hat starke mächtige Formen, wie sie der Urmutter eines Geschlechtes zukommen; auch die Linien der Gestalt und ihrer Bewegung sind in zugleich schönen und derben Zügen geführt. Der Knabe ist schlank und leicht. Nur bei Adam wäre, zumal im Verhältniss zu dieser Eva, etwas grössere Energie zu wünschen gewesen; auch ist sein geschäftliches Thun nicht sonderlich verständlich. Das dritte Blatt ist eine sitzende Madonna mit dem Kinde in einer Glorie, — also die andre Eva, wie sie die spielende Symbolik des Mittelalters, indem sie zugleich den „Ave“-Gruss rückwärts liest, bezeichnet, durch die gesühnt wurde, was jene verbrochen hatte. Die weite Gewandung der Madonna bewegt sich in einem so majestätischen wie harmonischen Linienflusse; aber die Geberde ihres Kopfes und der Ausdruck ihrer Züge verrathen — zumal im Gegensatz gegen die Eva des vorigen Blattes — eine gewisse pietistische Befangenheit, und das Christkind in seinem langärmligen Röckchen, das sie halb in ihren Mantel eingehüllt hat und das mit seinen beiden Händchen das Kinn der Mutter fasst, ist nicht der Knabe, den weiland Christophorus wie die Last der Welt auf seinen Schultern fühlte. Diese Bemerkung ist nicht kleinlich und nicht eigenwillig gesucht: — mit dem Heiligen soll man einmal nicht spielen, und wenn es auch in noch so frommer Sentimentalität geschähe. — Der vierte Holzschnitt, in bedeutend grossem Maassstabe, enthält eine Genrescene nach Ph. Veit: das Gerüst eines Actsaales, auf dem das Modell sitzt, ein Knabe in der bekannten Stellung des Dornausziehers; zur Seite, im Winkel stehend, ein aufgerichtetes Skelett, das auf den Knaben niederzublicken scheint. Neben dem Skelett finden sich allerlei lateinische Inschriften, auf die Vergänglichkeit des Irdischen bezüglich. Die Darstellung hat also wiederum symbolischen Inhalt. Einem solchen wäre aber ohne Zweifel mehr Genüge geschehen, wenn statt der sinnlich dürftigen Knabengestalt ein mächtig gebildeter männlicher oder ein üppiger weiblicher Körper den Gegensatz

zu dem Skelett bildete. So muthet das Blatt weder den mit Symbolen spielenden Gedanken völlig an, noch auch den naiven künstlerischen Sinn, da zur Befriedigung des letzteren jedenfalls die Andeutung einer stärkeren malerischen Wirkung nöthig gewesen wäre, als hier erstrebt ist. Das Blatt ist eben etwas leer.

Die technische Behandlung der vier Blätter ist, wie schon angedeutet, nur erfreulich. Sie tragen durchweg den Charakter derber, skizzirender Federzeichnung, die bei Steinle, zumal in den beiden grösseren Blättern, neben aller Freiheit des Striches ein schönes stylistisches Gefühl erkennen lässt, bei Ph. Veit leichter und rascher hingeworfen erscheint. Der Holzschnneider hat augenscheinlich das in den Originalzeichnungen Gegebene mit lebendigstem Eingehen auf deren Intentionen nachzubilden gewusst. Die klare Haltung der beiden grösseren Blätter nach Steinle wirkt besonders erfreulich. In dem Blatte nach Veit ist ein stellenweises Ueberziehen mit einer hellgelblichen und einer etwas dunkleren Tusche (durch zwei Tonplatten, die erste mit ausgesparten Lichtern), sehr glücklich und ungezwungen nachgebildet. Die Andeutung einer eigentlich malerischen Wirkung wird aber auch dadurch nicht erreicht; es ist nur ein äusseres Mittel zu einer solchen.

Jedenfalls indess führt uns das Unternehmen eine rüstige Praxis vor, und wenn dasselbe, wie doch wohl zu hoffen, auf die Composition und Handhabung noch anderer und möglichst verschiedenartiger Künstler unsrer Zeit weiter hinausgeht, so wird es sich gewiss einer lebhaften und nachhaltigen Theilnahme zu erfreuen haben.

Bildnisse berühmter Deutschen. Erste Lieferung mit 3 Blättern in kl. Fol. Leipzig, Verlag von Breitkopf und Härtel. 1850. ¹⁾

(D. Kunstblatt 1850, No. 14.)

Der über dies Unternehmen ausgegebene Prospectus bezeichnet dasselbe als eine Sammlung von Bildnissen der grossen Männer, welche seit dem Aufschwung des deutschen Geistes im vorigen Jahrhundert die Vorbilder der Nation gewesen sind, auf ihre Bildung bestimmend eingewirkt, ihr vornämlich in Kunst und Wissenschaft vorangeleuchtet haben, die Bildnisse der Männer, welche als die geistigen Häupter des Volkes anerkannt sind. Für jedes Bildniss soll das beste erreichbare Original benutzt und dasselbe von ächter Künstlerhand durch den Grabstichel wiedergegeben werden. Der Umfang des Ganzen ist auf 9 bis 10 Lieferungen berechnet. Gewiss können wir das Unternehmen, wenn es ausführt, was es verspricht, nur mit herzlicher Freude begrüßen.

Das erste Blatt der ersten Lieferung ist ein Bildniss Lessing's, nach einem Gemälde Graff's von L. Sichling gestochen (von dem auch die

¹⁾ Die Lieferung zu 1½ Thlr. oder 2 fl. 40 kr. Rhl., bei Abdrücken vor der Schrift und auf grösserem Format das Doppelte.

beiden folgenden Blätter herrühren), ein in jeder Beziehung meisterliches und erfreuliches Blatt. Lessing's Erscheinung ist hier ohne Zweifel in der glücklichsten Epoche seines bewegten Lebens festgehalten worden; die sprechende geistvolle Lebendigkeit dieses edlen Kopfes verräth Graff's ganze Meisterhand. Der Stich ist in schönster Gediegenheit durchgeführt, voll Saft und Kraft, Festigkeit und Schmelz und mit der Nadel dem Wechsel der Farbentöne glücklich nachgehend. — Das zweite Blatt ist Göthe, nach einem Porzellangemälde von Sebbers. Das Bild ist vom Jahre 1826, Göthe also 77jährig dargestellt. Das ist schon eine bedenkliche Wahl, da wir in dem Dichter des zweiten Theiles des Faust — trotz aller gründlichen Achtung auch vor diesem Werk — doch nicht mehr den glorreichen Titanen unsrer Literatur finden. Sebbers aber hat (nach dem vorliegenden Blatt zu urtheilen) in diesem Bilde auch nicht einmal den Dichter des zweiten Faust, sondern, bei aller materiellen Aehnlichkeit der Züge, nur einen müden alten Mann gemalt. Wir mussten in der Sammlung statt dessen den Dichter des ersten Faust, der Iphigenie u. s. w. finden. Ueberdies mag das Original von Sebbers etwas trocken in der Behandlung sein; wenigstens kommt der Stich, bei allem sorglichen Fleiss, auch darüber nicht hinaus. — Das dritte Blatt ist Winkelmann, nach einem in Weimar befindlichen Gemälde von Maron. Auch dies will den Beschauer nicht recht anmuthen. Abgesehen davon, dass die Stellung der Augen (vielleicht im Verhältniss zum Knochenbau) schwerlich richtig sein dürfte, so ist etwas Flaues, Inspides darin; wir können uns den grossen Propheten der Schönheit nicht so unmännlich vorstellen. Der, ebenfalls sorgliche Stich scheint auch hier mit der Unbehaglichkeit des Originals im Kampfe gelegen zu haben.

Es thut mir leid, bei einem, offenbar so mit Liebe unternommenen und im ersten Blatte so ungemein schön documentirten Unternehmen diese Ausstellungen machen zu müssen. Es mag sehr schwer sein, überall die entsprechenden Originale aufzutreiben, aber doch wird darauf zunächst der Werth des Ganzen beruhen. Bei dem rüstigen Betriebe des Werkes dürfen wir indess für die Folge ein möglichstes Vermeiden solcher Uebelstände gewiss erwarten.

Die Albanerin. Der Albrecht-Dürer-Verein seinen Mitgliedern für das Jahr 1849. N. de Keyser p. Fr. Wagner sc.

(D. Kunstblatt 1850, No. 19.)

Nicaise de Keyser ist *Virtuos par excellence*. Er weiss, worauf die Wirkung des Virtuosen beruht, und er hat alles Vermögen, diese Wirkung zu erreichen. Er hat sich, seitdem er sein früheres Streben nach gewalttätiger Kühnheit (wie in dem grossen Bilde der Schlacht von Worringen) bei Seite gelegt, der Elemente der Grazie bemächtigt und erscheint in der Feinheit der Linienführung, in dem weichen Schmelz der Farbe, in den kosenden Spielen des Halbdunkels so vollendet, dass es nichts Liebenswürdigeres geben kann. Sein Ruhm steht auf festen Säulen, so weit nur

dem Virtuosenenthum gehuldigt wird, und ich weiss nicht; wo dies in heutiger Zeit nicht der Fall wäre. Was kümmert ihn die kleine versprengte Schaar derer, die in ihrer Unersättlichkeit noch mehr verlangt, z. B. Darstellung des Lebens in einfach natürlicher Naivität! Was hat eine solche Forderung mit der Machtvollkommenheit des Virtuosen zu schaffen!

Das Bild der Albanerin, das der Dürer-Verein hat stechen lassen, ist auch ein Glanzstück künstlerischer Virtuosität. Die Dame, in ganzer Figur, sitzt zur Seite eines Brunnens, der mit römischer Sculptur geschmückt ist. Dichtes Gebüsch umschattet den Brunnen; abendliches Licht fällt herein und streift die reizvolle Gestalt. Sie hat aus dem Grase, seitwärts, einige Sternblumen gepflückt; mit dem rechten Arm auf die steinerne Brüstung gestützt, entblättert sie eine von den Blumen, indem sie dazu das bekannte: „Er liebt mich, liebt mich nicht“ etc. zu sprechen scheint. Hemd und Achselband sind von der linken Schulter niedergefallen. Wir wissen zwar nicht, wie dies gekommen, da die Haltung und Bewegung von aller Nachlässigkeit eines unbewussten Selbstvergessens frei ist; aber wir haben dabei den Vortheil, mehr von diesen interessanten, junonisch schwellenden Formen zu sehen, als uns ohne dies vergönnt gewesen wäre. Das feine Gesicht, dessen hochgewölbte Augen auf das Spiel mit der Blume gerichtet sind, die ganze Gestalt hat einen ebenso wohl erwogenen malerischen Reiz wie das gewählte Kostüm, das man sich immer aufs Neue gern vorführen lässt und das selbst in der hervorstehenden Haarnadel, welche die Form eines kleinen Brillantdegens hat, den Augen des Beschauers verstohlen zuwinkt. Es ist von A bis Z ein ungemein glücklich berechnetes lebendes Bild, und wir lassen unser Auge um so ungestörter darüber hinschweifen, als wir sehen, dass die Dame ohne Beschwerde in ihrer Stellung verharrt, dass sie gern sitzt und den Vorhang gar nicht herbeisehnt, der das Bild unsern Blicken wieder entziehen wird. Nur das könnte uns beunruhigen, dass der grosse Krug, den der Künstler als ein der Dame zugehöriges Requisit unter den Quell des Brunnens gesetzt hat, schön bis zum Ueberlaufen voll ist. Und nur das Eine möchte ich wissen: — was nämlich unser alter ehrenwerther Meister, was Albrecht Dürer sagen würde, wenn er seinen Namen mit unter das Blatt geschrieben sähe!

Doch wir haben es ja nicht mit dem Bilde, sondern mit dem Kupferstich zu thun. Das Bild war da und seine Existenz unbestreitbar; der Kupferstecher hatte die Aufgabe, es, wie es da war, mit der Nadel zu reproduciren. Mich dünkt, er hat seine Aufgabe mit voller Meisterschaft gelöst. Wir fragen hier nicht nach der Sache, nicht nach der künstlerischen Absicht des ursprünglichen Meisters, sondern danach, wie der Kupferstecher die Behandlungsweise des letzteren in seine Technik übersetzt hat. Er hat sich der Grazie, dem malerischen Reiz des Urbildes mit grossem Glück angeschlossen und besonders in der Figur sowohl das verschieden Stoffliche der Gewandung, als die zarten Töne und Farbenspiele des Fleisches aufs Beste wiedergegeben. Es ist das ächte alte Gesetz des Kupferstiches, dem er hiebei durchaus gefolgt ist, ohne alles Streben nach dieser oder jener Art von Glanzeffect, was wir im fremdländischen Kupferstich nicht allzu selten wahrnehmen und wozu gerade bei diesem Sujet Gelegenheit gegeben sein mochte. Vielleicht ist der Kupferstecher hiebei noch um einen Grad unter dem Erlaubten zurückgeblieben; wenigstens könnte die Umgebung und namentlich der landschaftliche Hintergrund

wohl etwas saftiger behandelt sein. Aber ein Grad zu wenig ist besser als zwölf Grade zu viel. Jedenfalls ist es ein Blatt, das — in seiner Technik nemlich — dem Vaterlande Ehre bringt.

Eine Reliquie von Erwin Speckter.

(D. Kunstblatt 1850, No. 24.)

Uns liegt ein kleiner Kupferstich nach einer Jugendarbeit dieses allen Freunden deutscher Kunst allzufrüh geschiedenen Künstlers vor. Der Stich hat etwas über $3\frac{1}{2}$ Zoll Höhe und gegen 5 Zoll Breite und stellt die drei Marien am Grabe Christi dar. Es ist das Innere der Grabeshöhle; der Engel sitzt auf dem Rande des offenen Grabes, mit der einen Hand in dasselbe, mit der andern nach oben deutend; Maria Magdalena ist näher herangetreten und schaut in das Grab; die beiden andern Frauen stehen am Eingang der Höhle. Composition, Auffassung und Durchführung lassen ganz jene alterthümlich stylmässige Richtung erkennen, die in Overbeck ihren Hauptvertreter findet. Das Original ist, in der Grösse des Stiches, sorgfältigst in Wasserfarbe ausgeführt; der Stich, von F. Schröder herrührend, zeichnet sich durch eine zarte, sinnig eingehende Behandlung aus, der Weise der kleinen Kupferstiche von ähnlicher Dimension nahe verwandt, welche von dem „Verein zur Verbreitung religiöser Bilder in Düsseldorf“ ausgehen.

Das Blatt gehört einer Richtung an, die wir als antiquirt betrachten, die wir mit Entschiedenheit von uns weisen müssen, wenn sie sich uns als eine dauernd gültige aufdrängen will. Ihre conventionellen Formen sind nicht geeignet, den Vollgehalt des Lebens, auf den gerade unser heutiges künstlerisches, wie sittliches Leben uns hinführt, zur Erscheinung zu bringen. Auch E. Speckter hatte dies später, bei der Erstarkung seines künstlerischen Willens, bei der Erweiterung seines künstlerischen Gesichtskreises, sehr wohl erkannt. Wohl aber hatte diese Richtung zu ihrer Zeit, als Durchgangs- und Entwicklungs-Moment, ihre Nothwendigkeit, ihr Recht für sich. Sie war der bestimmte Ausdruck eines eben erwachenden, tief sinnig jugendlichen Gemüthes, — einer zarten religiösen Sentimentalität, die dem jugendlichen Auge oft eine so eigenthümliche Schönheit giebt. Und wo künstlerische Werke aus solcher ächten Jugendlichkeit geboren sind und ihren Stempel tragen, da allerdings werden wir mit herzlicher Theilnahme immer auch bei ihnen gern verweilen. Da sind ihre conventionellen Formen nur das äussere Gewand liebenswürdiger Subjectivität; da ist es die Wahrheit der letzteren, die uns fesselt und den Anspruch auf den thatsächlichen Ernst dessen, was vorgeführt werden sollte, fern hält. So in den Repräsentanten ganzer jugendlicher Epochen, wie in Fiesole oder den Meistern der altkölnischen Malerschule, — so in den Jugendarbeiten einzelner grosser Künstler, die sich zur Vollendung emporgerungen, z. B. Raphaels. Und eben dies ächt Jugentliche, fast Kindliche in dem nach E. Speckter gestochenen Blättchen, die keusche, zarte Sentimentalität,

die sich hier nur als junge Blüthe giebt und die künftige Frucht ahnen lässt, schafft demselben den eigenthümlichen Reiz und macht es zu einem ächten Repräsentanten eines Strebens, das zu seiner Zeit die Geister der edelsten Jünger der Kunst erfüllte und das wir heutiges Tages nur — aber freilich mit allem Ernst — zu bekämpfen haben, wenn es in greisenhafter Erstarrung dem stets neu quellenden Leben seinen Raum nimmt.

In der Herausgabe von E. Speckter's Briefen aus Italien (die jedem Künstler und Kunstfreunde bekannt sein werden), und zwar am Schlusse der Einleitung, ist bemerkt, dass es die Absicht gewesen sei, seinen künstlerischen Nachlass herauszugeben, dass man dies aber aus mehreren Gründen habe unterlassen müssen. Die Veröffentlichung des eben besprochenen Blättchens lässt uns dies aufs Neue schmerzlich bedauern. Es gehört mit zum Erfreulichsten, die Gesamt-Wirksamkeit eines Künstlers in einer Nachbildung seiner Werke, wenn auch leicht, doch nur mit künstlerischem Verständniss gearbeitet, überschauen zu können und ihr Bild in solcher Weise der Nachwelt erhalten zu wissen, und doppelt wichtig ist dies, wenn der Künstler, wie E. Speckter, dem Kreise seiner Thätigkeit zu früh entrissen wurde. Möchten seine Freunde doch noch die Gelegenheit finden, das, was schon beschlossen war, in irgend einer passlichen Weise zur Ausführung zu bringen!

Eine neue Medaille von Karl Fischer in Berlin.

(D. Kunstblatt 1850, No. 44.)

Von Karl Fischer ist kürzlich eine neue Medaille geschnitten worden, die uns einmal wieder den erfreulichen Beweis giebt, dass unsre Medaillenarbeit noch immer nicht ganz vergessen hat, dass sie ein Fach der Kunst bildet. Es ist die kleinere der beiden Medaillen, welche von höchster Instanz zur Anerkennung für ausgezeichnete gewerbliche Leistungen verliehen werden sollen. Sie hat etwas über 1½ Zoll im Durchmesser. Auf dem Avers sehen wir, von einem zierlich leichten Blätterkranze umfasst, das Profilbild des Königs. Das letztere ist offenbar (ebenso wie das Bild des Königs auf der Medaille, die Fischer unlängst auf die silberne Hochzeit unsres Herrscherpaares gearbeitet hatte), obgleich die Beischrift fehlt, von Fischer selbst nach dem Leben modellirt. Fischer hat überall eine charakteristisch eigenthümliche Auffassung des Kopfes des Königs; er scheint nicht sowohl darauf auszugehen, das Besonderste der Individualität, als vielmehr die allgemeineren Grundzüge der Form wiederzugeben. Diese Bildnisse sind daher nicht von sogenannt frappanter Aehnlichkeit, wohl aber von einer gewissen Classicität des Styles, die, was mir zumeist beachtenswerth erscheint, den Geschlechtstypus unsres Herrscherhauses, die Grundbildung des Hohenzollernkopfes, hervorhebt. Dies ist ein Lob, das den etwanigen Tadel keinesweges unterdrücken soll; denn das ausschliesslich Individuelle könnte und sollte auch bei dieser

stylistischen Auffassung, doch vielleicht noch mehr beachtet sein. Sehen wir aber hievon ab, so finden wir in der Behandlung des Kopfes überall, neben jener maassvoll gehaltenen Anlage, eine weiche, lebenvoll flüssige Behandlung, die der Arbeit zugleich einen grossen Reiz giebt. Auch das Haar ist leicht, frei und in durchaus edler Weise behandelt. — Der Revers ist, wie ich höre (denn auch hier fehlt die Beischrift), nach einer Composition von P. von Cornelius gearbeitet. Ich habe mich mit den Entwürfen, die Cornelius neuerlich zu unsern Medaillen geliefert hat, nicht überall einverstanden erklären können; die Bewegung seiner Gestalten ist darin gelegentlich etwas zu sehr auf herkömmliche Schaustellung berechnet, die Composition ab und zu eine der plastischen Ausführung nicht günstige, der Gedanke nicht immer schlicht und concentrirt genug. Für diese neuste Fischer'sche Medaille aber hat er einen höchst glücklichen Entwurf geliefert, der ebenso, wie er im Gedanken eine einfache epigrammatische Grösse hat, den gegebenen Raum in schönster Weise füllt und der plastischen Behandlung (ohne zugleich an das entgegengesetzte Extrem einer einseitig plastischen Schule irgend anzustreifen) völlig entspricht. Es ist ein aufliegender Adler, auf dem eine weibliche gekrönte Gestalt sitzt, die in der Linken ein Scepter trägt und mit der Rechten einen Kranz emporhebt, — also eine Borussia, oder vielleicht noch richtiger: die Majestas Preussens, welche einen Sieger zu krönen im Begriff ist. Es dürfte schwer sein, eine schönere Composition für ähnliche Zwecke nachzuweisen; es dürfte aber auch einer solchen Composition nur selten eine Ausführung von ähnlicher Gedicgenheit entsprochen haben. Dahin gehört fürs Erste die Zartheit des Reliefs im Allgemeinen. Bei unseren neueren Medaillen (die meisten Fischer'schen ausgenommen) ist ein dickes, schwerfälliges Relief vorherrschend geworden, welches das Auge des Betrachters in unerquicklichster Weise berührt, — ein Uebelstand, oder eine künstlerische Trägheit, die doppelt auffällig ist, da gerade die Technik der Medaillenarbeit die, auch von früheren grossen Meistern sehr wohl benutzten Mittel bietet, in der leichtesten Schwingung des Reliefs das Anmuthvollste zu leisten. In der vorliegenden Medaille ist diesem Bedingniss wiederum aufs Vollständigste entsprochen. Die weibliche Gestalt ist zur Hälfte nackt. Um ihren Unterkörper liegt ein stärkeres Gewand, während der Oberkörper grössten Theils entblösst ist und, bei dem leisesten Relief, die zarteste Entwicklung grossartig edler Formen zeigt. Sie trägt zugleich eine Art Chlamys von leichtem Stoffe, die über der rechten Schulter zusammengeheftet ist, über einen Theil des Körpers weggeht und flatternd in der Luft schwebt. Dies Gewandstück, wo es die Körperformen durchschimmern lässt und wo es frei spielt, ist an sich ein kleines Meisterstück zartester Behandlung, die sich, obwohl durchaus auf der Grundlage des plastischen Elements, zu einer Freiheit entwickelt, welche der malerischen Wirkung nahe steht. Während wir statt der letzteren an ähnlichen Stellen unsrer modernen Medaillen gelegentlich eine Art wüsten Bindfadengeriemsels sehen, steht Fischer hier — ich wage das Wort: — einem Hedlinger zur Seite. Dass durchweg die ganze Darstellung des Reverses mit dem lebendigsten Naturgefühl durchgeführt ist, bedarf nach dem Vorstehenden keines weiteren Nachweises. — Ich kann nach Betrachtung der Medaille nur die unverholene Freude darüber aussprechen, dass Fischer, der schon im Jahre 1833, in seiner Medaille auf den Ober-Landes-Gerichts-Präsidenten

Oelrichs, ein, vielleicht nicht genügend bekannt gewordenes Meisterwerk ersten Ranges geliefert hatte, — ein Portraitbild, welches nur mit den deutschen Portraitmedaillen aus den zwanziger und dreissiger Jahren des sechzehnten Jahrhunderts, dem Besten, was Deutschland in der damaligen Blüthezeit seiner Kunst in dieser Richtung zu liefern vermochte, verglichen werden kann, — auch in seiner neusten Arbeit noch das Zeugniß seines vollen künstlerischen Vermögens abgelegt hat ¹⁾

Christian Rauch.

(Für Weigel's „Zeitgenossen“ im Frühjahr 1851 geschrieben.)

Christian Rauch, der grosse Meister unter den Bildhauern der Gegenwart, wurde am 2. Januar 1777 zu Arolsen geboren. Sein erster Lehrer war der Hofbildhauer Valentin zu Arolsen; später arbeitete er bei Chr. Ruhl in Kassel. In seinem zwanzigsten Jahre kam er nach Berlin, wo sich ihm zur gründlicheren Ausbildung in seinem Kunstfache willkommene Gelegenheit ergab. Im siebenundzwanzigsten Jahre ging er nach Italien; in Rom blieb er längere Zeit. Nach dem Tode der Königin Louise von Preussen erhielt er, im J. 1811, vom Könige den Auftrag zur Ausführung ihres Grabdenkmales. Das Werk steht im Mausoleum zu Charlottenburg, ein Heiligthum des preussischen Volkes. Rauch hatte dasselbe mit aller Hingebung seines künstlerischen Vermögens gearbeitet, doch seinem Willen noch nicht genügt; er arbeitete es noch einmal, dem Marmor das flüssigste Leben, dem Leben den Hauch des verklärten Geistes aufprägend. Nach der Befreiung des Vaterlandes von der Fremdherrschaft wurden ihm die Aufträge zu Denkmälern, welche diese grosse Zeit zu feiern bestimmt waren. Er schuf die Marmordenkmäler Scharnhorst's und Bülow's zu Berlin, die ehernen Denkmäler Blücher's, zu Berlin und zu Breslau. An dem Grabdenkmale Scharnhorst's, an dem grossen, in Eisen gegossenen Siegesdenkmale, welches sich auf dem Kreuzberge bei Berlin erhebt, hatte er wesentlichen Antheil. Das Grabdenkmal des Königes Friedrich Wilhelm III., welches neben dem der Königin im Charlottenburger Mausoleum aufgestellt ward, kann als Beschluss dieser hehren Folge bezeichnet werden. Andre Werke, — die Denkmäler mit den ehernen Standbildern des Königes Maximilian zu München, Franck's zu Halle, Dürer's zu Nürnberg,

¹⁾ Die grössere der für gewerbliche Leistungen zu ertheilenden Medaillen ist von C. Pfeuffer gearbeitet. Ich finde in derselben kein künstlerisches Vermögen, im höheren Sinne des Wortes, und fühle mich daher nicht veranlasst, sie in diesem, der Kunst gewidmeten Blatte näher zu besprechen. Ich bemerke nur, dass in dem Profilbilde des Königs, welches auf dem Averse im Einschluss andrer Darstellungen enthalten ist, jenes ausschliesslich Individuelle vielleicht charakteristischer hervortritt und dass die von Cornelius für den Revers gelieferte Composition, auch abgesehen von der Ausführung und Behandlung, wiederum eine minder günstige ist.

der beiden Polenkönige Mieczislaw und Boleslaw Chrobri zu Posen, das Grabdenkmal der Königin von Hannover in Marmor, die Marmorgestalten der sechs Viktorien für die Walhalla bei Regensburg, reihten sich den ebengenannten an. Einzelarbeiten verschiedenster Art, namentlich eine überaus grosse Anzahl von Portraitbüsten, entstanden neben den grösseren Werken. Gegenwärtig sehen wir, in Berlin, der Aufstellung des mächtigen ehernen Denkmals Friedrich's des Grossen, das in der Figurenfülle seiner Träger zugleich das Denkmal der Zeit des grossen Königes ist, entgegen. Rauch hat dasselbe im Verlauf der letzten zehn Jahre, mit unvergänglicher Jünglingsfrische, gearbeitet.

Das Geheimniss von Rauch's künstlerischer Grösse ist einfach und liegt offen vor unserm Auge. Er hat den künstlerischen Blick für die Natur und ihre Gesetze; er hat die Demuth, die Treue, die nimmer endende Hingebung, sein Ich vor dem Bilde der Natur zu vergessen, ihren Geboten, wie sie in der einzelnen Erscheinung sich geltend machen, zu lauschen, diese in ihrer vollen und höchsten Wesenheit zur dauernden Darstellung zu bringen. Er hebt mit dem Gegebenen, dem Seienden an und steht, dasselbe mit aller Kraft seines Geistes und Willens durchdringend, auf demjenigen festen Grunde, auf dem allein die höchste Kunstvollendung erwächst und zu aller Zeit erwachsen ist. Er ist, von solchem Grunde aus, unablässig zu immer mehr geläuterter Vollendung emporgestiegen, gleich als ob jedes Jahr seines Lebens seiner Hand nur neue Frische, neue Kraft gebracht hätte.

Rauch hatte für solche Richtung des künstlerischen Sinnes bei seinem Eintritt in Berlin den entsprechenden Boden gefunden. In Berlin hatte sich in der späteren Zeit des vorigen Jahrhunderts eine gewisse realistische Kunstweise ausgebildet, die einer der damals gewichtigsten Vertreter idealistischen Strebens, Goethe, fast streng zu rügen sich gedrungen fand. Die Standbilder von Seidlitz, Keith, Zieten und dem Fürsten von Dessau, durch den Flamänder J. P. A. Tassaert und durch Gottfried Schadow gefertigt, entstanden als die kräftigsten Zeugnisse dieser Kunstweise, die eben doch den Vorzug gesunder, fortwirkender Kraft hat. Rauch setzte in seinen Werken fort, was er in jenen begonnen sah; er schloss sich ebenso treu, noch treuer als die genannten Meister, der körperlichen Erscheinung der zu Feiernden an; aber er hat die Darstellung zugleich auf eine wesentlich höhere Stufe geführt. Er weiss die feinsten Eigenthümlichkeiten des individuellen Charakters künstlerisch wiederzugeben, die bis ins Einzelste belebte körperliche Hülle zum Ausdruck des lebendigen Geistes zu machen. Er weiss das gesammte Dasein in jenem erhöhten Momente festzuhalten, in welchem dasselbe von Maass und Harmonie durchdrungen erscheint. Er zeigt dieselbe klare und starke Meisterschaft in der Büste, die dem Privatleben, wie in dem Standbilde, welches dem öffentlichen Leben gewidmet ist. Er ist vor Allem der Meister der geschichtlichen Denkmale.

Aber wer mit Ernst und Treue den Gesetzen des Lebens lauscht, dem bleibt auch die reine, unabhängige Schönheit nimmer fremd. Aus dem sichern Grunde des Lebens erwächst als ein wesenhaft Wahres das Ideal, das ohne solchen Grund nur ein Traum ist. Rauch hatte schon an dem Denkmal der Königin Louise gezeigt, wie mächtig er auch auf diesem Gebiete war. Die andern historischen Standbilder, die dann seine Thätigkeit vorzugsweise in Anspruch nahmen, schienen dieser Richtung minder

günstig zu sein; dennoch fand er auch an ihnen, vornehmlich an dem Schmuck ihrer Piedestale; volle Gelegenheit, freie Schönheit in poesievoller Gestaltung zur Erscheinung zu bringen. Die Reliefbilder an dem Piedestal von Scharnhorst's Denkmal, fast noch mehr die an dem Denkmal Bülow's, mit ihren kühnen Viktoriengestalten, gehören namentlich hierher. Auch in manchem Einzelwerk, z. B. in seiner Danaïdenstatue, wusste er solchem Drange in reizvollster Weise zu genügen. Zur erhabensten Schönheit gestaltet, überall in eigenthümlichster Weise belebt und überall von läuternder Harmonie umspielt, wie unter Griechenlands sonnigem Himmel geboren, erscheinen jene sechs kolossalen Marmorbilder der Siegesgöttinnen, welche das Innere der Walhalla schmücken.

Wer endlich selbst mit Ernst und Treue strebt und schafft, pflanzt solches Streben auch auf Andre über. Rauch hat zahlreiche Schüler gebildet und seinen Sinn auch bei ihnen fest gemacht; Manche sind unter diesen, auf welche die Gegenwart ebenfalls schon mit gerechtem Stolze schaut, Rauch wird in seinen Werken fortleben und, wenn die eigene kräftige Meisterhand dereinst den Meißel von sich legen muss, noch in seinen Schülern fortschaffen.

Von der Erfindung neuer Baustyle.

Bei Gelegenheit eines Concurrenz-Ausschreibens der Kunst-Akademie zu München.

(D. Kunstblatt 1851, No. 14.)

Drei Punkte stellen sich, nach unserer Ansicht, als die Ausgangspunkte für die künstlerische Fortbildung der Architektur dar. Ihre gegenwärtige Bedeutung in Betracht zu nehmen, ist gewiss nicht ohne Interesse. Diese Punkte sind:

- die heilige Tradition;
- das Material und die technische Construction;
- das ästhetische Vermächtniss.

Die heilige Tradition, mehr oder weniger symbolischen Inhalts, ist für frühere, naive Kunstepochen von wesentlichster Bedeutung gewesen. Auch in neuerer Zeit hat man an dieselbe wieder anzuknüpfen versucht. Man hat die altchristliche Basilika, als die primitive Grundlage der christlichen Architektur, man hat die höchste Entfaltung der letztern in der Epoche des sogenannt gothischen Baustyles (und zwar in dessen französischer primitiver Ausbildung der Zeit um das Jahr 1200) als die festen Grundpfeiler für die künstlerische Bethätigung unsrer Tage hingestellt. Es bedarf indess des Nachweises darüber nicht, dass die neueren Jahrhunderte einen grossen Bruch mit der Tradition herbeigeführt haben, und es steht in Frage, wie weit jenes erneute Anknüpfen sich als lebensfähig erweisen wird. Jedenfalls ist dies Verhältniss ein wesentlich verschiedenes von dem der alten Zeiten (der christlichen wie der vorchristlichen),

in denen die Tradition ungebrochen gültig war; ihre Bedeutung liegt dem Bewusstsein des Volkes nicht mehr vor und müsste daher ebenso erst zurückerobert werden, wie für neue heilige Zwecke (z. B. für die mannigfach versuchte Gestaltung der protestantischen Kirche) die traditionell gültige Grundform noch erst festzustellen wäre. Wir sind, selbst heute, nicht gewillt, die Tradition zu verläugnen; aber sie kann, wie die Dinge stehen, höchstens nur einen vereinzelt, bedingten Einfluss auf die mögliche Fortbildung der architektonischen Kunst haben.

Der Einfluss des Materials und der technischen Construction auf die künstlerische Gestaltung der Architektur ist auch nur ein bedingter, aber er muss sich, in dieser seiner Bedingtheit, zu allen Zeiten und unter allen Umständen auf gleiche Weise geltend machen. In dem Material und in der Weise seiner Verwendung liegt die Realisirung des künstlerischen Gedankens, in seinem Gesetz die Vernunft des architektonischen Werkes eingeschlossen. Es giebt zwar Kunststücke, die auch das Constructionswidrige möglich machen; aber der natürliche Sinn fühlt sich unwillkürlich von ihnen zurückgestossen. Der künstlerische Gedanke kann mit diesem Bedingniss seiner Erscheinung überall nur Hand in Hand gehen; ja, er ist eigentlich nur ein idealer, ein freier Ausdruck dessen, was in dem Naturgesetz noch geistig gebunden erscheint. Das letztere ist daher geeignet, ihm die wesentlichste Anregung zu geben, der materielle Ausgangspunkt daher der entschiedensten Berücksichtigung werth. In diesem Betracht aber liegt in unsrer Zeit, in den mannigfachen Nützlichkeitsbauten, die stets neue und neue materielle Combinationen hervorgerufen haben, wahrhaft Staunenswerthes vor. Das Eisengerippe des ungeheuren Industrie-Ausstellungs-Gebäudes in London steht wie ein Naturwunder vor unsern Augen, und es geht wie eine mächtige Ahnung künftiger künstlerischer Erscheinungen durch unsre Brust, wenn wir die starren Formen, die hier der trockne, aber freilich riesige Calcül verbunden hat, geistig belebt, das heisst: wenn wir die Naturkraft, die in ihnen waltet, in ihrer Erscheinung ebenso lebendig dargestellt und gegliedert denken, wie der Steinbalkenbau in der griechischen, der Kreuzgewölbebau in der germanischen Architektur (in beiden freilich den sonstigen Zeitbedingnissen entsprechend) künstlerische Belebung gefunden hat.

Es kommt schliesslich eben auf den künstlerischen Geist an, der die Gabe des Himmels ist. Aber Gott sendet den Künstler nicht wie einen gewappneten Erzengel auf die Erde; es ist nur der Keim, den er in die Brust des Menschen gelegt hat und der genährt und gepflegt, mit Weisheit auferzogen und mit sinnvollem Verständniss ausgebildet sein will. Diese Ausbildung empfängt er, zumal was die ideale Kunst der Architektur anbetrifft, durch die Anschauung und künstlerische Durchforschung der Werke, die im Laufe der vergangenen Jahrhunderte entstanden sind. Dies ist jenes ästhetische Vermächtniss, dessen Besitzergreifung erst ihn in Wahrheit befähigt, sich auf die Höhe seiner Zeit zu stellen. Er hat die Stylgesetze der verschiedenen Epochen der Kunst sich klar zu machen, um zu lernen, wie die materielle Aufgabe aus ihrer dumpfen Starrheit zu lösen, geistig zu beleben und in dieser Belebung zu gliedern, wie dem geistigen Bedürfnis der Zeit durch solche Belebung des materiellen Problems der volle wahrhafte Ausdruck zu geben ist, — um die künstlerische Formensprache zu lernen, aber nicht als ein zufälliges Conglomerat zufälliger Regeln, sondern als ein von geistigem Athem Durchdrungenes und

daher, je nach der Aufgabe, sich immer und immer wieder neu Erzeugendes. Das ist der Sinn der ästhetischen oder kunstgeschichtlichen Schule des Architekten, die ihn nicht dahin führen soll, Dagewesenes in seiner mehr oder weniger bedingten und zugleich mehr oder weniger ausschliesslichen Gültigkeit noch einmal zu machen oder dasselbe so oder so durcheinander zu mengen, — die ihm vielmehr überhaupt das Verständniss der architektonisch künstlerischen Form geben und ihn befähigen soll, Herr dieser Form zu werden. Zu solcher Schule und zu solchem Studium gehört freilich mehr, als in der Regel vorausgesetzt wird.

Es wird hienach — da wir das Gewicht des ersten der drei von uns aufgestellten Ausgangspunkte selbst erheblich in Frage stellen mussten, — einfach auf diejenigen Bedingungen ankommen, die eben von selbst jedem Auge entgegentreten: auf ein gründliches technisches Wissen und auf eine gründliche ästhetische Durchbildung, und zwar auf eine solche, die eine wirklich absolvirte Schule hinter sich hat. Beides werden die betreffenden Unterrichtsanstalten gewähren und damit ihre Aufgabe als erfüllt betrachten können. Dann wird es sich, nicht minder einfach, darum handeln, dass die Architekten mit unbefangener Naivetät und ohne etwa ein Wettjagen nach dem Unerhörten anzustellen, die jedesmalige Aufgabe ihren besonderen Bedingungen gemäss durchzubilden suchen; das Angemessene und auch dem Geiste der Zeit nicht Widersprechende wird dann von selbst entstehen. Fügt es aber die Gunst des Himmels, — was freilich kein Concurrenz-Ausschreiben und keine höchste Erden-Instanz schaffen kann, — dass auch ein Genie unter ihnen ist, so wird dieses alsdann, aus eigner noch höherer Machtvollkommenheit, die von der Zeit gegebenen Bedingungen in derjenigen künstlerisch lebenvollen Form zu gestalten wissen, welche dem ersehnten Neuen sein Dasein giebt, Mitlebenden und Nachfolgern zur Marke, danach sie ihr Steuer zu richten haben.

Sculpturen von Steinhäuser in Bremen.

Reisenotiz.

Das dem berühmten Astronomen und Arzte Olbers, dem Entdecker der Pallas und Vesta, gewidmete Marmordenkmal auf der Wall-Promenade. Die Statue des Gefeierten im gewöhnlichen Oberrock, offenen Hemdkragen, hohen Stiefeln und einem klassisch ideal drappirten Mantel, — was meines Erachtens einen Widerspruch des in der Figur repräsentirten Culturmomentes in sich schliesst. Die Durchführung mit feinem künstlerischem Sinne; geschmackvolle Gewandbehandlung, welche die römisch-classische Durchbildung auf den Grundelementen der Rauch'schen Schule erkennen lässt. Die Haltung einfach tüchtig. Die rechte Hand, frei über der Gewandung niederhängend, mit einer Schriftrolle; die linke unter dem Mantel in die Hüfte gestützt, wodurch sich, zumal schräg von dieser Seite gesehen, ein schönes Linienspiel entwickelt. Das Gesamtgefühl für die Körperlichkeit vortrefflich, — ein etwas gedrungenes Verhältniss, das

aber harmonisch in sich durchgeführt ist und namentlich auch dem Charakter des Kopfes entspricht. Dieser, sehr individuell und anziehend durchgebildet, in einfach schöner Haltung emporschauend.

Piedestal mit Reliefs. Vorn: Olbers am Telescop sitzend, dem ein Genius die Richtung giebt. Der schöne künstlerische Gedanke in einfacher Composition durchgeführt. In dem Genius eine gewisse moderne römische Manier. — Neigung zu einer gewissen körperlichen Trockenheit und etwas starker Kopfbildung (was mich u. A. an Rudolph Schadow erinnert). — An der linken Seite Vesta, an der rechten Pallas, beide in ihrer antik mythologischen Personification, am Thierkreis vorüber schwebend, in den flatternden Gewändern mit guten Motiven; doch auch hier, besonders in der Figur der Vesta, mit Andeutungen derselben Manier. — An der Rückseite: Olbers als Arzt am Bette eines Kranken. Die Figur des Olbers hier wieder vortrefflich; aber der Kranke, der sich aufzurichten im Begriff ist, — zugleich in ideal nackter Erscheinung, während auf dem Tischchen vor dem Lager moderne Arzneifläschchen stehen, — in wirklich beschränkter Körperbildung und mangelhafter Haltung. —

Auf dem Kirchhofe das Denkmal einer jungen Frau, ebenfalls in Marmor. Eine einfach gothisch gehaltene Stele mit flacher spitzbogiger Nische. In dieser die Reliefgruppe eines Engels, der eine verhüllte weibliche Gestalt empfängt, welche sich ihm, Trost und Rettung suchend, in den Schooss neigt. Würdig und edel im Ganzen; die weibliche Gestalt besonders schön.

Eine Anzahl von Marmor-Arbeiten in der Kunsthalle. Die schönen Statuen der gebundenen Psyche und des Geigenspielers, die uns schon von früher wohl bekannt waren, eine lebenvolle Büste Rückerts u. s. w. Besonders anziehend zwei Reliefs, sinnig im Gedanken, von sehr geschmackvoll dekorativer Gestaltung desselben (im höheren Sinne des Dekorativen) und von reizvoll feiner und lebendiger Durchbildung. Das eine, oben flachrund, stellt Armin und Thusnelda vor, beide zu Pferde wie im Wettlauf hinbrausend. Armin, mit dem über den Kopf gezogenen Ochsenfell, voranjagend, fasst Thusnelda's Pferd in die Mähne und drückt dessen Kopf nieder. — Das andre Relief, kreisrund, enthält das Bild der Psyche, welche den, mit beiden Händchen aufwärts langenden Eros vor sich emporhebt. Dabei die Inschrift: *ΕΡΩΣ ΥΜΑΣ ΑΙΣΣΕΤΑΙ*. Umher der Thierkreis.

De la Fondation-Goethe à Weimar par Franz Liszt. Leipzig, 1851. (162 S. in 8.)

(D. Kunstblatt 1851, No. 28.)

Ein von Berlin im J. 1849, bei der hundertjährigen Jubelfeier von Goethe's Geburtstag, ausgegangener Aufruf hat die Gründung einer Goethe-Stiftung in Anregung gebracht, „die in seinem Geiste deutsches Kunstleben und den Einfluss desselben auf die Versittlichung des Volkes stärke und mehre.“ Es sind verschiedene Vorschläge gemacht worden, worin

eine solche Stiftung bestehen könne und wie dieselbe auszuführen sei. Der berühmte Klavier-Virtuose, von dem die oben genannte Schrift herrührt und der gegenwärtig in Weimar ansässig ist, hat den Gedanken mit Begeisterung für die Manen Goethe's aufgenommen und die Vorschläge zu einer scharf bestimmten Form auszuprägen versucht. Bei der näheren Aufmerksamkeit, welche seine Schrift bereits gefunden zu haben scheint, wird es nicht überflüssig sein, das Resultat derselben in seinen wesentlichen Punkten und in übersichtlicher Ordnung darzulegen und einiger Prüfung zu unterziehen.

Die Goethe-Stiftung soll hienach ihren Sitz zu Weimar haben und in jährlichem Wechsel, am Geburtstage Goethe's, dem 28. August, öffentliche Concurrenzen veranlassen und einrichten:

in der Literatur,
der Malerei,
der Sculptur,
der Musik.

Jedesmal soll Ein Werk den Preis erhalten, der, je nach der Beschaffenheit des Werkes, aus 500, 1000, 2000 oder 3000 Thalern bestehen soll. Es ist in Aussicht genommen, dass jedes Preis-Werk Eigenthum der Goethe-Stiftung werde und bleibe, auch jedes derartige literarische und musikalische Manuscript, für dessen Herausgabe zu ihrem Vortheil die Stiftung zu sorgen hat. Bei Sculpturarbeiten wird nur die Einsendung von Gypsmodellen oder Zeichnungen vorausgesetzt, und soll dem Autor einer prämiirten Arbeit der Art freigestellt bleiben, dieselbe später für seine Zwecke auszuführen. Für den Fall, dass diejenige der genannten Preissummen, welche dem zu prämiirenden Werke zuerkannt worden, dem Autor nicht genügt, sind besondere Bestimmungen vorgeschlagen.

Es wird die Hoffnung ausgesprochen, dass im Laufe der Zeit besondere Stiftungen zur Ertheilung von Nebenpreisen für sogenannt untergeordnete Fächer, — z. B. in der Architektur, — ins Leben treten werden. Ebenso, dass es möglich zu machen sein werde, Medaillen, sowohl an die Haupt-Prämiaten, als zum Zwecke der Accessits, zu vertheilen.

Die Angelegenheiten der Goethe-Stiftung sollen durch ein Directions-Comité, unter dem Vorsitz des Erbgrössherzogs von Sachsen-Weimar, vertreten werden. Dasselbe soll aus 25 Mitgliedern, von denen fünf in Weimar ansässig sind, bestehen. Es versammelt sich jährlich zur Zeit von Goethe's Geburtstage. Fünf Auswärtige werden hiezu jedesmal ausdrücklich, gegen eine Reise-Entschädigung von 100 Thalern und die Gewährung kostenfreien Aufenthalts in Weimar, eingeladen.

Das Comité hat jedesmal den Preis in der ausgeschriebenen Concurrenz zuzuerkennen. Zu diesem Behufe gesellt dasselbe sich eine Jury von drei Technikern des betreffenden Faches zu, welche unter denselben Bedingungen, wie jene fünf Mitglieder, nach Weimar eingeladen werden. Diese drei Techniker erstatten dem Comité vor der Entscheidung ihr Gutachten. Literarische und musikalische Concurrenz-Arbeiten sind zu diesem Behuf schon acht Wochen vorher, d. h. bis zum 15. Juni, einzusenden. Vor der Entscheidung nehmen die Comité-Mitglieder von den eingegangenen Arbeiten Kenntniss. Die Entscheidung erfolgt nach Stimmenmehrheit, wobei die drei Mitglieder der Jury, und zwar jeder mit dreifacher Stimme, mitstimmen.

Ausserdem hat das Comité das Programm für die nächstjährige Con-

currenz festzustellen und darin namentlich auch in demjenigen Kunstfache, welches der Turnus trifft, die Untergattung, in der concurrirt werden soll, zu bestimmen, im Fall man sich nicht etwa veranlasst sieht, eine specielle Aufgabe zu stellen.

Mit jeder musikalischen Concurrnz soll ein grosses Musikfest verbunden werden. Der Director, dem die Leitung desselben übertragen wird, soll 100 Thaler erhalten. In Betreff der auswärtigen Executanten ist die Hoffnung ausgesprochen, dass die Bewohner Weimar's für ihre Beherbergung bereitwillig Sorge tragen würden.

Die Stiftung verlangt als Minimum ein Kapital von 60,000 Thalern, als Maximum ein solches von 100,000 Thalern. Dasselbe soll durch eine allgemeine Subscription beschafft werden. Die jährliche Ausgabe wird mindestens 3000 Thaler, d. h. die Zinsen von 60,000 Thalern betragen. Hiebei ist ein zu ertheilender Preis von 1000 Thalern in Anrechnung gebracht. Es wird bemerkt, dass, im Fall Preise zu 2000 oder 3000 Thalern zu ertheilen wären, bevor man auf die Kapitalsumme von 100,000 Thalern gekommen, S. k. H. der Grossherzog von Sachsen-Weimar geneigt sei, das Fehlende zu diesem Zwecke zuzuschiesse. —

Diese Vorschläge, so schön die Absicht im Wesentlichen ist, erwecken doch in einigen Punkten Bedenken. Befremdlich ist es von vornherein, dass die Architektur von den eigentlichen Concurrnzen ausgeschlossen sein soll, während der Verfasser (S. 143) doch in der Literatur nicht etwa nur die höchsten Gattungen der Poesie, sondern jede namhafte literarische Thätigkeit, mit Ausnahme der streng wissenschaftlichen, berücksichtigt wissen will. Aus den beiläufigen Aeusserungen über die Architektur (S. 153) geht freilich hervor, wie wenig er sein Augenmerk auf das Künstlerische derselben zu richten geneigt war¹⁾. Es bedarf, wie es scheint, des ästhetischen Nachweises nicht, dass die Architektur, der ganzen Tendenz dieser Goethe-Stiftung gemäss, unbedingt mit in den Kreis der concurrirenden Künste gehört, dass somit eine Reihe von fünf Hauptfächern aufzustellen und ein fünfjähriger Turnus festzusetzen sein würde. Dann treten bei der Annahme, dass die prämiirten Werke (mit Ausnahme derer der Sculptur) in das unbedingte Eigenthum der Stiftung übergehen sollen, einige Bedenken entgegen. Schon bei den Werken der Malerei ist wenigstens in Frage zu stellen, ob auch das Recht der ausschliesslichen Vervielfältigung darin mit eingeschlossen sein soll, was unter Umständen von nicht unwesentlicher Bedeutung sein kann; dies wäre indess durch eine näher regelnde Bestimmung zu erledigen. Vorzugsweise aber würden die entsprechenden Verhältnisse der Literatur (unter Umständen auch der Musik) in Betracht kommen müssen. Das prämiirte Manuscript soll ganz in das Eigenthum der Stiftung übergehen und diese soll sich die ausschliessliche Herausgabe (im Fall sie sie nicht für eine erste Auflage einem Buchhändler überträgt) vorbehalten. Dadurch kann aber der Autor, selbst

¹⁾ Er vergisst dabei zugleich völlig, mit wie tiefem Sinne Goethe — mit dessen eigenthümlichen Richtungen er doch die Elemente der Stiftung in möglichst nahe Beziehung zu bringen sucht — schon seit seinen Jünglingsjahren die künstlerischen Leistungen der Architektur aufzufassen bemüht war, während er (der Verf., S. 101) gleichwohl die, in der That nur ziemlich unbedeutenden Versuche Goethe's, sich auch in das ihm fremde Element der Musik einzubürgern, aufs Höchste anschlägt.

bei scheinbar glänzendem Preise, in ein ungünstiges Verhältniss versetzt werden. Der Autor verkauft gegenwärtig, nach Feststellung des geistigen Eigenthumsrechts, häufig keinesweges sein Manuscript ohne Weiteres an den Verleger, sondern giebt demselben nur das Recht, Vervielfältigungen seines Manuscriptes durch den Druck in einer oder mehr Auflagen zu einer bestimmten Anzahl von Exemplaren abzusetzen. Er kann dadurch, wenn seine Arbeit Erfolge hat, die letztere auf lange Dauer zu einem zinsentragenden Kapitale machen, ungleich vortheilhafter, als wenn er sie um eine beliebige, ein für allemal zu zahlende Summe absetzt. Die Billigkeit dürfte also auch Bestimmungen zu Gunsten des prämiirten Autors, welche einem solchen Verhältniss entsprächen, verlangen. Ohne Zweifel aber gehört, im entschiedenen Interesse des Autors, der ein Lieblingschriftsteller der Nation sein oder werden kann, sowie nicht minder im Interesse des Publikums die Bestimmung hieher, dass es ihm, falls er eine Sammlung seiner Werke veranstaltet, unbenommen sein muss, auch das prämiirte Werk in dieselbe aufzunehmen.

Ferner würde die Entscheidung über den zu ertheilenden Preis bei den gemachten Vorschlägen theilweise den erheblichsten äusseren Schwierigkeiten begegnen.

Bei der Sculptur und Malerei würde dies weniger der Fall sein; bei der Eigenthümlichkeit ihrer Leistungen, die sich überschaubar dem Auge gegenüberstellen, würde sich nach dem angedeuteten Verfahren, wenn in der Kürze der Zeit auch vielleicht nicht ganz leicht, der entsprechende Beschluss fassen lassen.

Bei der Architektur, nachdem dieselbe mit aufgenommen, würden sich schon eigenthümliche Schwierigkeiten geltend machen. Es würden zum Behufe der Concurrenz insgemein architektonische Risse (nur im seltensten Fall Modelle) eingesandt werden; es würde unter den Rissen, zur Feststellung eines begründeten Urtheils mehr auf die geometrischen Zeichnungen, des Ganzen und der Einzelheiten, und auf das Wechselverhältniss beider, ankommen, als etwa auf malerisch ausgeführte Perspektiven: — es gehört aber gerade zur Beurtheilung jener ein schon ziemlich scharfgebildetes Verständniss. Das Comité würde also leicht in die Lage kommen, sich dem Urtheil seiner drei Techniker ohne Weiteres zu fügen.

Noch ganz anders aber verhielte es sich bei der Literatur und bei der Musik. Es ist freilich schon in den Vorschlägen berücksichtigt worden, dass zu deren Beurtheilung, da zunächst jedes Werk für sich durchgelesen sein will, ein grösserer Zeitaufwand nöthig sein würde. Daher jener, um acht Wochen frühere Termin der Einsendung für diese Fächer. Aber die Zahl des Eingehenden kann unter Umständen, zumal bei der Literatur, so bedeutend werden, dass für die drei Personen der Jury auch diese Zeit zu kurz sein möchte, abgesehen davon, dass sie schwerlich überhaupt so viel freie Zeit für ein unter Umständen so zeitraubendes Geschäft haben würden, dass es voraussichtlich kaum ausführbar sein würde, sie so zeitig und für so lange Dauer nach Weimar zu berufen und dass es noch viel schwieriger sein würde, alle die eingesandten Manuscripte zwischen ihnen, eines nach dem andern von Ort zu Ort, circuliren zu lassen. Und doch wäre dies Alles noch die geringere Schwierigkeit. Wie sollte es möglich sein, eine irgend grössere Anzahl von literarischen oder musikalischen Werken — und die ersteren können unter Umständen ein halbes Tausend und mehr ausmachen — in kürzester Frist zur Kenntniss der Comité-

Mitglieder zu bringen und deren Gefühls-Organen, die unter Umständen schon, wenn dies hintereinander geschähe, nach dem Anhören des dritten Stückes abgestumpft sein möchten, lebendig zu erhalten?

Die Sache ist in solcher Art eben unausführbar. Es wird überhaupt ins Auge zu fassen sein, dass bei den verschiedenen Kunstfächern wesentlich verschiedene Verhältnisse obwalten und dass hienach bei einer Aufstellung der Concurrenzen verschiedene Bedingungen und ein verschiedener Modus der Prämiiung geboten sind. Ja, es dürfte in Frage kommen, ob die Anordnung von Concurrenzen für alle Fälle den für die Goethe-Stiftung angenommenen tieferen Grundsätzen entsprechend sein würde. Vieles geht im Bereiche des geistigen Schaffens vor sich, was durch eine derartige Concurrenz nicht zu erreichen sein möchte; vielerlei Umstände, äussere und innere, können eintreten, die den Schaffenden, und oft den besten, von der Theilnahme an solcher Concurrenz abwendig machen. Es scheint unter Umständen noch umfassender zu den in Aussicht genommenen Erfolgen zu führen, wenn jene höchste Anerkennung nicht bloss dem besten der in eine Preisbewerbung eingetretenen Werke, wenn sie überhaupt dem Besten, was in einem bestimmten Fache und innerhalb eines bestimmten Zeitraumes im Vaterlande hervorgetreten ist, zu Theil würde. Dies kann einerseits für die monumentalen Werke der Architektur und der bildenden Kunst, andererseits für die Musik und die Poesie gelten und dürfte namentlich Gelegenheit geben, über die angeregten Schwierigkeiten bei der Prämiiung der Werke der letzteren Gattungen hinwegzukommen.

Die Vorschläge des Hrn. Liszt dürften hienach, je nach dem zu erreichenden Standpunkte, manche mehr oder weniger wesentliche Modificationen erfordern und dadurch freilich auf ein zum Theil andres Resultat, — als auf das einer in Weimar, für die Zwecke der Goethe-Stiftung, zu gründenden Sammlung künstlerischer Erzeugnisse, — hinauskommen. Es dürften aber überhaupt, falls eine derartige Stiftung unter der Aegide eines Namens wie Goethe ins Leben treten soll, die freisinnigsten Principien maassgebend sein.

Lindemann-Frommel's Skizzen aus Rom und der Umgebung.
Rom und Karlsruhe bei Lindemann-Frommel. etc. Fol.

(D. Kunstblatt 1851, No. 37.)

Ein Unternehmen landschaftlicher und architekturbildlicher Publikation, das in der ersten Lieferung vor uns liegt und, wie in Betreff des Dargestellten, so nicht minder in der Art und Weise der Darstellung und der dazu verwandten Mittel unser lebhaftes Interesse in Anspruch nimmt. Es verspricht ein reiches Album zu werden, den Freunden des classischen Bodens zur werthvollen Erinnerung oder zur lebendigen Vergegenwärtigung dessen, was ihnen zu schauen noch nicht vergönnt war. — Künstlern und Dilettanten zugleich eine Mustersammlung für geistvoll leichte Auffassung und Behandlung von Gegenständen solcher Art. Ein, der ersten Lieferung eingelegtes Blättchen giebt über den zu erwartenden In-

halt eine nähere Andeutung. Hienach soll das Werk in sechs Theile zerfallen und sollen die letzteren enthalten: 1) Zeichnungen aus Alt-Rom, 2) aus Neu-Rom, 3) aus den Gärten und Villen, 4) aus der Campagna, 5) aus dem Albaner-Gebirge und 6) aus dem Sabiner-Gebirge. Wie stark jeder Theil werden wird, ist nicht gesagt; ausgegeben wird das Werk in Lieferungen zu sechs Blättern. Die erste Lieferung enthält ein Blatt aus jeder Abtheilung, nemlich: 1) einen Blick von den Kaiserpalästen des Palatin auf die Stadt der alten Ruinen, namentlich auf die Thermen des Caracalla und den Monte Cavo in der Ferne; 2) eine Ansicht Roms vom Monte Mario aus; 3) ein Bild des Klostergartens von S.S. Giovanni e Paolo; 4) einen Blick in die Wildniss der pontinischen Sümpfe, mit dem Cap Circello in der Ferne; 5) eine Ansicht Frascati's von der Villa Aldobrandini aus; 6) ein Gebirgsbild aus der Gegend von Subiaco.

Das Werk ist die Ausbeute eines mehrjährigen italienischen Aufenthalts, der Hrn. Lindemann-Frommel (einem Neffen des bekannten Galeriedirektors Frommel in Karlsruhe und Schüler Rottmann's) von 1844 bis 1849 vergönnt war. Die Blätter sind durchweg von seiner eignen Hand gefertigt, somit Originalarbeiten, ob auch durch den Druck vervielfältigt. Es sind, wie es der Titel besagt, Skizzen, aber Skizzen, die, mit vollem Verständniss entworfen und in ihrer Weise mehr oder weniger durchgeführt, überall die glücklichste Gesammthaltung erreichen und die entschiedenste künstlerische Wirkung hervorbringen. Es sind lithographische Kreidezeichnungen, verbunden mit zumeist mehreren Ton- und Farbenplatten, in der Zeichnung, sei es in den leichteren Schwingungen der Ferne, sei es in den markigen Strichen der Vorgründe, voll einfach bestimmter Charakteristik, in den Ueberdruckplatten einen eigenthümlichen malerischen Reiz hinzufügend. Eine einfache Tonplatte, mit ausgesparten Lichtern, hat nur das erste Blatt. Die übrigen Blätter haben mehrere, und zwar farbige Ueberdruckplatten, in denen, zumeist mit Hinweglassung oder nur ganz gelegentlicher Andeutung der Lokalfarben, die verschiedenartig warmen Töne des sonnigen Lichtes gegen die kühlen der Luft und des Luftreflexes in einen so einfachen wie wirkungsreichen Gegensatz gestellt sind. Die künstlerische Beschränkung, die sich hierin zeigt, und die gleichzeitige feine Berechnung bei der Wahl der hiezu nöthigen Töne, bei ihrer Abstufung und gelegentlichen Vermischung sind es besonders, was diesen Blättern die grössere bildartige Haltung giebt und zu ihrer Charakteristik, wenigstens in Betreff der für die einzelnen Darstellungen gewählten Momente, so wesentlich beiträgt. Die Glut des Sonnenuntergangs auf der vom Monte Mario aus aufgenommenen Ansicht Roms steht zu der klaren nachmittäglichen Helle auf den Bildern des Gartens von S.S. Giovanni e Paolo und der Ansicht von Frascati in ebenso entschiedenem Contrast, wie zu der trocknen Gebirgsluft des Bildes von Subiaco und zu dem düster trüben und schweren Scirocco-Athem, der das Bild der pontinischen Sümpfe — überhaupt eine landschaftliche Darstellung von imponirender Grossartigkeit — erfüllt.

Das Werk wird, wie in Betreff des Inhaltes, so in Betreff der Darstellungsweisen, seine Freunde finden, die den weiteren Fortsetzungen mit Verlangen entgegensehen dürften.

Das Wesen der Malerei, begründet und erläutert durch die in den Kunstwerken der bedeutendsten Meister enthaltenen Principien. Ein Leitfaden für denkende Künstler und gebildete Kunstfreunde von M. Unger. Leipzig, 1851. (XX und 554 S. in 8.)

(D. Kunstblatt 1851, No. 44.)

Es ist ein unverkennbares Streben unsrer Zeit, aus der dilettantistischen Auffassung der künstlerischen Dinge hinauszukommen und dieselben gründlich und sicher an ihren Wurzeln — ihrem Inhalte, wie ihrem Ursprunge nach — aufzufassen. Wir haben dafür in den letzten Jahren mehr als einen schätzbaren Beleg erhalten. Das in der Ueberschrift genannte Buch ist ein neuer Beleg; es wird für die Auffassung der Dinge im Bereiche der Malerei eine entscheidende Einwirkung ausüben, wenn es auch zu solcher Einwirkung noch mancher vermittelnden Kanäle bedürfen wird, — wenn auch der Verfasser den Ruhm, der ihm gebührt, vielleicht mit späteren Nacharbeitern wird theilen müssen.

Das Buch bietet sich, was voraus bemerkt werden muss, dem Leser in einer nicht gar ansprechenden Form dar; es gehört Ausdauer und Ueberwindung dazu, bei der Lectüre desselben zu beharren. Dem Style fehlt es fast zu sehr an künstlerischem Vermögen. Die Sprache ist in ungewöhnlicher Weise mit Fremdwörtern beladen; die Sätze sind schwer, oft verwickelt und selbst verworren gebaut. Der Ausdruck bewegt sich fast unausgesetzt in Abstractionen, die nicht selten bis zum Uebermaasse gehäuft sind. Der Verfasser ist mit seinen geistigen Organen auf einem Gebiet zu Hause, dem die Sprache noch nicht überall als schulgerechte Vermittelung gegenüberstehen mochte; seine Sprache ist ein Ringen mit dem Gedanken und das, was von solchem Ringen als Gewöhnung zurückgeblieben. Wer ihm nicht mit angespannter Aufmerksamkeit folgt, verliert den Faden leicht, verliert ihn auch ab und zu wohl bei aller Aufmerksamkeit. Manche Stellen scheinen einen nicht ganz nothwendigen Aufwand an Worten zu enthalten; das Verständniss mancher andern ist man geneigt, von künftiger erneuter Lectüre zu erwarten ¹⁾. Doch aber lebt man sich allmählig in diese eigenthümliche Ausdrucksweise hinein; mehr und mehr reizt das Einzelne, halb Räthselhafte, zum ernstlicheren Nachsinnen; gelegentliche Aussprüche einer fast gnomischen Weisheit geben eine tiefere Anregung, und man fühlt sich überrascht und wie von einer Begeisterung mitfortgezogen, wenn dem Verfasser bei den Erscheinungen der Kunst, die ihm die theuersten sind, doch endlich das Herz überströmt und sein Wort sich aus dem Tappen und Suchen zur blühenden Gestalt aufschwingt.

Der Verfasser hat sich mit vollster Entschiedenheit dem ausschliesslich Künstlerischen, oder vielmehr — nach der engeren Aufgabe seines Buches

¹⁾ Das oben Gesagte gilt ganz besonders auch von dem einleitenden Kapitel, in welchem der Verfasser seine kunstphilosophischen Grundsätze darlegt. Ich habe es hier nicht für erforderlich gehalten, auf den Inhalt dieses Kapitels näher einzugehen, glaube dies vielmehr den Aesthetikern von Fach überlassen zu dürfen, falls sie dazu geneigt sein sollten.

— dem ausschliesslich Malerischen zugewandt. Er wendet sich ebenso mit vollster Entschiedenheit von Demjenigen ab, was als ein mehr oder weniger Beiläufiges mit der Kunst in Verbindung steht oder sonst als ein mit ihr Verbundenes vorausgesetzt wird. Er will in der Kunst der Malerei wirklich nur diese erkennen, nur ihre Gesetze nachweisen, nur die aus ihrem eigenthümlichsten Wesen hervorgegangene Leistung als eine lebensfähige und lebenzeugende betrachtet wissen. Dieser Standpunkt ist in der neueren und in aller Kunstliteratur noch nirgend auf gleich bestimmte Weise ausgesprochen und behauptet worden, und hierin eben sehe ich jene einflussreiche Bedeutung des Buches. Denn wenn ich mit dem Verfasser darin auch nicht übereinstimmen kann, dass dieser Standpunkt der einzig gültige sei, so ist er doch, eben weil aus dem eigensten Kern der Sache hervorgegangen, auch nach meiner Auffassung der zunächst wesentliche. Und wenn die Einsichtigen unter den Kunstfreunden unsrer Tage solcher Richtung unbedenklich, ob auch mit einem oder dem andern Vorbehalt, ihre Anerkennung zollen werden, so ist sie eben noch durchaus nicht in das allgemeine Bewusstsein übergegangen.

Die Kunst soll die Idee des Göttlichen in der Erscheinung zum Ausdruck bringen; die bildende Kunst hat dies in der Darstellung der sichtbaren Natur zur Aufgabe; der Malerei sind dazu ihre besonderen Arten und Mittel der Darstellung gegeben. Es handelt sich um das Verständniss der Natur einerseits, andererseits um Dasjenige, worin ihre künstlerische Fassung beruht und was wir unter dem Worte des künstlerischen Styles zu begreifen pflegen. Die Erkenntniss des malerischen Styles, die Darlegung seiner Elemente, die Entwicklung seines Wesens bei den mannigfaltigsten Modificationen je nach Zeit und Gattung der Kunst und nach den künstlerischen Individualitäten bildet den Inhalt des Buches. Auf sehr bedachte Weise, dem Verständniss sichere Stützpunkte darbietend, scheidet und erörtert der Verfasser die Grundelemente, auf denen das Wesen des malerischen Styles und somit der malerischen Kunst (im eigentlichen und engeren Sinne) beruht; ebenso einsichtig geht er die Entwicklungsstadien dieses Styles in den verschiedenen Schulen und Fächern der Kunst durch; über die einzelnen Meister, die sich darin ausgezeichnet, werden die schätzbarsten Abhandlungen beigebracht, die dem kunstverständigen Leser, welcher sich der Leitung des Verfassers hingiebt, aus dem Born einer reichhaltigen technischen Beobachtung und sorglichster Combination mannigfache Aufschlüsse zu geben im Stande sind. Wie hieraus im Allgemeinen einleuchten wird, dass das malerische Verdienst der grossen älteren Meister nicht in diesen oder jenen technischen Geheimnissen, sondern eben in der mit reiner Natureinsicht verbundenen stylvollen Behandlung beruht, so ergeben sich die belehrendsten Blicke in das Wesen der naiv malerischen Auffassungs- und Vortragsweise der vorraphaelischen Meister, in die geläuterte Fülle der venetianischen Kunst, in die reich gegliederten Kategorien der niederländischen Schulen. Und wie, der Natur der Sache nach, das ausschliesslich Malerische vor Allem für die landschaftliche Darstellung bedingend und bestimmend ist, so tragen vorzugsweise diejenigen Abschnitte des Buches, welche die Blüthe dieses Kunstfaches im siebzehnten Jahrhundert behandeln, das Gepräge einer meisterlichen Entwicklung und ist aus ihnen vielleicht die zumeist gediegene Belehrung zu schöpfen.

Die künstlerische Fassung, der Styl, ist es, wodurch das Kunstwerk

als solches seine spezifische Bedeutung erhält. Den Einzelgegenstand der Darstellung bezeichnet der Verfasser im künstlerischen Belang als gleichgültig; er ist ihm nur die äusserliche Handhabe, an welcher der Künstler seine Einsicht in das Weben des Naturgeistes zum Ausdruck, zur Erscheinung bringen soll. Das ist einerseits völlig richtig und kann, so lange man sich bewusst bleibt, dass es sich um eine Seite der Sache handelt; nicht leicht entschieden genug gefasst werden; andererseits aber können und müssen sich hieraus doch sehr bedenkliche Consequenzen ergeben. Der Gegenstand an sich hat eine Fülle von Daseinsbedingungen, denen eben auch ihr Recht geschehen muss; verliert man deren Gewicht aus dem Auge, wendet man sich vorzugsweise den Bedingungen des Styles, der Behandlung, des Vortrages zu, so läuft man allzuleicht Gefahr, der Virtuosität eine selbständige Geltung zuzugestehen. Der Verfasser ist dagegen möglichst auf der Hut; wenigstens räumt er es in keiner Weise ein, dass seine Lehre eine solche Gefahr in sich schliessen könne, und doch ist dies — wenigstens nach meiner Ansicht der künstlerischen Dinge — der Fall. Teniers z. B. ist dem Verfasser eine unbedingte künstlerische Grösse, während ich in den Gestalten seiner Bilder mehr als einmal, statt eine selbständig berechnete Existenz (ob auch nur nach dem Begriff der Gattung) in ihnen zu finden, in der That nur willkürliche Träger für die Kundgebungen künstlerischer Virtuosität zu sehen vermochte.

Die Divergenz der Ansichten ist hierin indess noch so gar erheblich nicht; man geht noch gemeinschaftlichen Weg und hält sich im einzelnen Fall nur mehr rechts oder mehr links. Aber es sind bei den künstlerischen Angelegenheiten noch andre Dinge zu berühren, bei denen sich die Divergenz als eine sehr starke ergiebt, und ich vermute, dass der Weg, den ich gehen muss, noch von vielen Andern, — und nicht bloss von seichten Kunstliebhabern und mangelhaft organisirten Künstlern, eingeschlagen werden wird.

Die bildende Kunst ist eben Kunst, und die Malerei ist Malerei. Das klingt höchlichst trivial, und doch ist dieser einfachste Grundsatz noch so wenig als ein allgemeingültiger angenommen, doch weiss man noch so wenig zu scheiden, was dem einen und was dem andern ästhetischen Schaffen zukommt, doch ist es eben das Verdienst des in Rede stehenden Buches, das Wesen des spezifisch Malerischen thunlichst festgestellt zu haben. Aber so sehr man einerseits und vorerst die Weisen des künstlerischen Schaffens auseinanderhalten muss, um den festen Ausgangspunkt einer jeden Weise zu erkennen und sicher zu hüten, ebenso sehr muss man die Punkte ins Auge fassen, wo dennoch eine Weise in die andre überspringt, eine aus der andern nährende Quellen in sich aufnimmt. Die Malerei ist Malerei, — aber sie ist noch mehr. Sie hat die Natur und das allgemeine Weben des Geistes in der Natur darzustellen; aber sie führt zugleich und gerade in ihren erhabensten Werken Naturwesen — Menschen — vor, denen nicht bloss der Ausdruck allgemeiner Naturkräfte einwohnt, deren Geist ein individuell freier ist, in deren ganzem Sein die moralischen Mächte zur Erscheinung kommen. Dies bedingt in der künstlerischen Vorführung ein dichterisches Element, und wo die Malerei Individuen in moralischen Conflicten vorführt, — wo sie zur Historienmalerei wird, — da geht sie, mehr oder weniger, über das spezifisch Malerische hinaus, da hat sie ihre poetische Seite, die ebenfalls erkannt sein will und der ebenfalls genügt werden muss.

Dies läugnet der Verfasser freilich, oder wo er das Vorhandensein dieser Beziehungen nicht zu läugnen vermag, bekämpft er es als eine Entartung des künstlerischen Princips. Es wird genügen und dem Leser den Sachverhalt sofort klar machen, wenn ich nur zwei Beispiele, ein leichtes und ein gewichtiges, aus seinem Buche anführe. Man hat bekanntlich (und dies ist besonders Schnaase's Verdienst), die hübschen novellistischen Züge in Terburg's Genrebildern nachgewiesen: — der Verfasser sagt, es sei nichts der Art vorhanden, und freilich lässt sich darüber schwer streiten, da Terburg schon zu lange todt ist, um den Streit entscheiden zu können. Das Element geistiger Combination in den Bildern aus Raphael's grosser, vollentwickelter Zeit war aber in keiner Weise in Frage zu stellen; der Verfasser läugnet dessen Vorhandensein nicht, findet darin jedoch — er spricht namentlich von Raphael's Transfiguration! — nur „eigne Ueberschätzung“ des „spitzfindelnden Verstandes“, nur Dienst „im Solde einer ausschliesslichen Menge“, nur Entartung im Verhältniss zu der reineren Schönheit Perugino's und der, welche Raphael selbst in der jugendlichen Nachfolge dieses Meisters bewahrt hatte. Das Beispiel überhebt mich weiterer Kritik. Dem Verfasser ist eine ganze grosse Seite der Kunst eben verschlossen oder er will sie nicht sehen. Es wird daher auch nicht weiter befremden, wenn er überhaupt über Raphael, Michelangelo, Leonardo kurz und frostig wegeilt, während er von Rubens und von Rembrandt fast nicht scheiden kann und das, was als Tadel bei diesen Meistern zu erinnern sein möchte, doch wieder nur in der Gestalt eines neuen und eigenthümlichen Lobes vorbringt.

Vielfach auch wirft der Verfasser kritische Blicke auf die Leistungen der gegenwärtigen Malerei. Er spricht sich anerkennend aus in den wenigen einzelnen Fällen, wo er Anklängen an die Richtungen der alten Meister des malerischen Styles begegnet; er verwirft nach diesem Maassstabe ungleich häufiger, mehr oder weniger streng, das, was unsre Zeit hervorgebracht hat. Wieweit er Recht hat, wieweit vielleicht Unrecht, ist schwer zu sagen. Wir leben, wie es scheint, in der Zeit einer bunten geistigen Gährung, die ohne Zweifel auch in dem künstlerischen Schaffen ihr Spiegelbild hat; da kann es an tausendfältigen, oft gewiss sehr unreifen Versuchen, nach diesem, nach jenem Ziele hin, auch wohl an giftig aufsteigenden Dünsten nicht fehlen. Es gehört viel dazu, aus der Gegenwart heraus unbefangen über die Gegenwart zu urtheilen. Der Geist des Beschauers muss sich aus dem bunten Gewirre erheben, dass es sich in Gruppen unter ihm lagere; er muss divinatorisch in die Zukunft blicken, das Ziel vorauszuahnen, zu welchem hin das junge Leben des heutigen Tages und sein junges Schaffen sich entwickeln wird, — falls ihm zu seiner Entwicklung überhaupt Luft und Thau und Sonne beschieden sind. Er muss die Rechtfertigung des heutigen Strebens in diesem Ziele suchen und darauf hin das Urtheil über die einzelne Leistung begründen. Was das Erzeugniss einer vergangenen Zeit ist, beruht auf seinen Factoren; die heutigen Leistungen sind nicht einseitig nach den vergangenen abzumessen.

Wohl aber haben die Leistungen vergangener grosser Kunstepochen für das Studium von Seiten der heutigen Künstler dennoch die höchste Bedeutung. Das Ziel liegt in ihnen klar da, und es lässt sich erforschen und erkennen, welche Mittel angewandt, welche Kräfte in Anspannung gesetzt wurden, dasselbe zu erreichen. Hierin liegen für das nachgeborne

Geschlecht wesentliche Schätze vor, und es ist unser Vortheil nicht nur, es ist unsre Pflicht, dies Erbe anzutreten. Es ist mit ein Stück des Bodens, aus dem heraus unsre eigenthümliche Lebensaufgabe erwachsen soll. Wir sollen die alten Meister der Malerkunst nicht nachahmen, nicht einmal in ihrem Sinne malen; aber wir sollen sie studiren, gründlichst studiren, um an ihnen zum eigenen Thun zu erstarken. Dahin aber gehört, wie manches Andre und mehr wie Manches, das ganze Gebiet des malerischen Styles, das in seiner Wesenheit neuerlich noch erst wenig erkannt und dessen Verständniß durch das in Rede stehende Buch in so schätzbarer Weise erschlossen ist. Und darum wird und muss das letztere, trotz seiner Vortragweise und seiner einseitigen Tendenz, in dem, was seinen eigentlichen Inhalt ausmacht, belehrend und fruchtbringend auf die werktätige Kunst, wie auf die kunstgeschichtliche Auffassung einwirken. Denn eine Wahrheit, ob auch eingehüllt in ein beschwerliches Gewand und über das Ziel hinausgeführt, wo sie aufhört volle Wahrheit zu sein, ist doch nimmer umsonst ausgesprochen.

Goethe und Schiller und ihr gemeinsames Denkmal.

(D. Kunstblatt 1851, No. 47.)

Wenn wir der grossen Männer im Bereiche des geistigen Schaffens gedenken, die den deutschen Namen schön und licht gemacht haben, wenn wir vor Allen zu Goethe und zu Schiller mit liebeyoller Verehrung aufblicken, so ist es insbesondere ein Punkt, eine günstigste Fügung des Geschickes, die immer und immer wieder unser freudiges Nachsinnen in Anspruch nimmt. Es ist die herzliche Freundschaft, das innige Zusammenwirken jener beiden Grössten, daraus die tiefgreifendsten Erfolge hervorgegangen sind. Naturen von fast entgegengesetzter Beschaffenheit, zu Anfange fast feindlich einander gegenüberstehend, trafen sie sich, als jeder von ihnen fähig war, die grosse Aufgabe des andern zu begreifen, jeder bereit, dem andern zuzutragen, was das Leben des Geistes ihm bis dahin an eigenthümlicher Erfahrung gegeben. Schnell schloss sich zwischen ihnen ein Band, wie es bis dahin nicht gekannt war. Gemeinsam gingen sie mit unverdrossener Sorge den Gesetzen des Schaffens nach; gemeinsam, einer durchaus für den andern einstehend, traten sie in den siegreichen Kampf gegen die Uebermacht des Schnöden und Schlechten; gemeinsam trugen sie einander bei Hervorbringung des Schönsten und Edelsten, dessen unsre Nation sich jetzt mit Stolz rühmen darf. Der deutschen Poesie würde der Gipfel fehlen, hätten Goethe und Schiller einander nicht gefunden.

Es ist das Amt der Nachgeborenen, den grossen Vorfahren Denkmäler zu widmen: unsre Zeit hat sich in solcher Sorge vielfach bethätigt. Aber noch ist das eine Denkmal, welches dem schönsten, dem glücklichsten und beglückendsten Momente der geistigen Entwicklung unsres Volkes

gewidmet werden muss, das eine Denkmal, welches die beiden Grössten im Verhältniss ihres gemeinsamen Wirkens umfasste, nicht errichtet worden. Rauch hat zu einem solchen Denkmal eine Skizze gearbeitet. Die Bedeutung, einerseits der Aufgabe, andreseits der Meisterhand, von welcher die Skizze geliefert ist, wird ein ausführlicheres Eingehen darauf in diesen Blättern angemessen erscheinen lassen.

Die Skizze führt uns die Gestalten beider Männer, zur Gruppe vereinigt, gegenüber. Sie sind in antiker Gewandung dargestellt. Antikes Kostüm bei Gestalten des modernen Lebens ist ein Umstand, den allerdings noch vor funfzig Jahren ein Jeder als völlig in der Ordnung bezeichnet haben würde, der aber, wie es scheint, bei der heutigen Geschmacksrichtung vorerst doch eine nähere Erörterung und Verständigung nöthig macht.

Wir sehen in unsern Tagen die Monumental-Statuen grosser Männer vorzugsweise im Kostüm ihrer Zeit gearbeitet, in der ganzen Ausrüstung derjenigen äussern Erscheinung, die den Gefeierten im Leben eigenthümlich war; namentlich hat Rauch selbst durch die glückliche Weise, wie er die hieran sich knüpfenden Bedingungen mit den künstlerischen Anforderungen zu vereinigen wusste, einen wesentlichen Theil seines Ruhmes erworben. Gewiss hat diese Art der monumentalen Darstellung ihr volles Recht. Wie das, was der einzelne, auch der grösste Mann gethan, durch die Verhältnisse seiner Zeit bedingt war, so musste er selbst sich nothwendig in den Formen seiner Zeit bewegen, kann also seine äussere Eigenthümlichkeit zur genügend charaktervollen Erscheinung nur dann gebracht werden, wenn dies innerhalb der Formen seiner Zeit und, wenn möglich, in der Ausprägung, die er persönlich diesen Formen gegeben hatte, geschieht. — Freilich hat diese Aufgabe schon einige äussere Schwierigkeiten. Die Formen des Zeitkostüms scheinen in ihrer Eigwilligkeit oft derjenigen volleren künstlerischen Würde zu widerstreben, die bei einem, für die Dauer von Geschlechtern und Jahrhunderten bestimmten Denkmale doch nicht minder eingehalten werden soll. Man thut, solcher Schwierigkeit zu begegnen, dem gegebenen Kostüm hinzu, was die grössere Würde besser zu vermitteln scheint; man hüllt die Gestalt oder einen Theil derselben in den freieren Faltenfluss irgend eines Mantelstückes; aber man beeinträchtigt damit nur allzuoft dasjenige, worin die sprechendste Wirkung des gegebenen Kostüms zu beruhen pflegt, — seine frische gesunde Naivetät; man schafft nur allzuoft, wenigstens da, wo die Anwendung des faltigen Gewandstückes nicht durch ein ganz unbedingt natürliches und verständliches Motiv gegeben war, ein unerquickliches Zwitterwesen. Indess weiss die wahrhafte Meisterschaft um dergleichen Nothbehelfe hinwegzukommen; Rietschel's Lessing ist ein Beispiel, wie monumentale Würde auch bei völliger Hingabe an die Erfordernisse des Zeitkostüms zu erreichen ist. — Ungleich grössere Berücksichtigung erfordert ein andrer Umstand.

Die Statue, welche den gefeierten Mann in ganzer Figur darstellt giebt uns das Bild seiner körperlichen Erscheinung. Diese seine körperliche Erscheinung war die Hülle seines Geistes und das Weben seines Geistes ihr allerdings ebenso aufgeprägt, wie z. B. der Modeschnitt seines Kleides durch sein körperliches Gebahren das eigenthümliche Gepräge empfangen hatte. Aber die körperliche Hülle spiegelt doch keinesweges nur allein dies sein geistiges Thun wider; sie ist vielmehr zunächst und

im Allgemeinen das Symbol seines körperlichen Thuns, während sein geistiges Wirken vorzugsweise nur in Kopf und Antlitz seinen Ausdruck findet. Bei dem Mann der in das äussere Leben hinausgreifenden That, bei dem Helden insbesondere, wird es wesentlich auf das Bild seiner körperlichen Gesamterscheinung ankommen; hiebei wird nichts von dem zu vernachlässigen sein, was — eben im Kostüm und allem dazu Gehörigen — die äusseren Zeitelemente und die äussere Stellung des Mannes in seiner Zeit bezeichnet, was überhaupt durch sein körperliches Gebahren bedingt, die Weise seines Eingreifens in das Leben zu charakterisiren geeignet ist. Anders bei dem Manne der geistigen That. Bei diesem kommt es, wie eben angedeutet, zunächst und vorzugsweise auf den Kopf, auf die Weise an, wie sich in dessen Formen und Lineamenten die Einwirkungen seiner geistigen Thätigkeit ergeben hatten. Für den Mann der geistigen That wird schon die Büste eine vorzüglich charakteristische monumentale Bedeutung haben. Soll aber nicht diese gegeben werden, erfordern grössere monumentale Zwecke eine Darstellung in ganzer Gestalt, so würde bei solcher naturgemäss zunächst jenes körperliche Gewicht überwiegen und das geistige Element Gefahr laufen, gegen das des äusseren Thuns wesentlich zurückzutreten, welches letztere doch bei dem Manne der geistigen That in doppelt untergeordnetem Verhältniss zu stehen pflegt. Das Zeitkostüm und die Ausprägung desselben nach der besondern Persönlichkeit würden hier in aller Breite das Spiegelbild eben dieses Untergeordneten geben, während das Eingehen hierauf doch ganz ausserhalb der eigentlichen Zwecke eines derartigen Denkmals liegt. Es handelt sich hier um Denkmäler idealen Wirkens: — es wird daher eine ideale Behandlung, wie eine solche in der Machtvollkommenheit aller Kunst beruht, hier durchaus am Orte sein.

Als angemessenste ideale Darstellung einer charakteristischen Persönlichkeit, im Gegensatz gegen die zufälligen Besonderheiten dieses oder jenes Zeitkostüms, könnte zunächst diejenige erscheinen, welche der hohen Schönheit des körperlichen Organismus ihr volles Recht giebt, — freie, stolze Nacktheit. Sehen wir von den Banden der Sitte unsres Zeitalters ab, welche uns dergleichen bei einem Bildnisswerke freilich überhaupt nicht verstatten würde, so können wir uns doch sehr wohl vorstellen, dass ein derartiges Werk zur hohen künstlerischen Wirkung durchzubilden wäre, wenn auch unter der Voraussetzung, dass der gegebene Portraitkopf nicht minder demjenigen Grade einer freieren Behandlung unterläge, der seinen körperlichen Ausdruck mit dem körperlichen Selbstgefühl der nackten Gesamterscheinung in Einklang zu setzen erforderlich wäre. Aber, wie weit auch eine solche Darstellung unter Umständen zulässig sein mag, für die Gedächtnisstatue des Mannes der geistigen That würde sie wiederum sehr wenig geeignet sein. Die untergeordneten Beziehungen, die das Zeitkostüm hier festgehalten hätte, wären bei nackter Darstellung zwar beseitigt, aber das entscheidende Hervorheben des geistigen Elementes doch noch nicht gewonnen; das Körperhafte, — Alles dasjenige, was zu den Functionen des körperlichen Daseins gehört, würde dabei noch immer in überwiegendem Maasse vorherrschen oder sich als ein solches dem Auge des Beschauers aufdrängen.

Es kommt allerdings darauf an, die freie, durch keine Zufälligkeiten beengte Schönheit des körperlichen Organismus festzuhalten, aber nur als Grundlage, als Reminiscenz, und in einer Weise umkleidet, die seine

vorwiegende Wirkung zu neutralisiren, die an die Stelle der individuellsten Formenbewegung Linien und Massen von mehr allgemeiner, fast möchte ich sagen: mehr architektonischer Bedeutung zu setzen vermag, die somit die körperliche Gesamterscheinung zu demjenigen umwandelt, was sie für den in Rede stehenden Zweck in der That sein soll: — zum Unterbau und Träger des Kopfes, welcher die geistigen Organe zur Anschauung bringt. Es kommt darauf an, den Körper, diesem Princip gemäss, in ein ideales Gewand zu kleiden. Dies aber ist das antike und insbesondere (da das römische Kostüm im Einzelnen doch in modische Verhältnisse übergeht) das griechische Gewand. Das letztere war freilich ein solches, welches für ein bestimmtes Volk und für eine bestimmte Zeit seine Gemeingültigkeit hatte und insofern ein Zeitkostüm war; aber es theilt keinesweges die Exklusivität aller übrigen Zeitkostüme. Es war ein unmittelbares und entschieden bewusstes Product des künstlerischen Geistes der Griechen, die mehr und mehr die conventionellen Elemente alterthümlich barbarisirender Kleidung von sich thaten und nicht rasteten, bis sie auch hierin das einfachste Naive gewonnen hatten. Das griechische Gewand ist, ungleich mehr, als bei irgend einem der Völker primitiver Culturstufe, die völlig naturgemässe, all und jeder Künstlichkeit entfremdete, aber darum zugleich völlig künstlerische Umkleidung des Körpers: ein einfaches Gewandstück, der Chiton, zur engeren, — ein ebenso einfaches, das Himation, zur freieren Bedeckung. Das griechische Gewand, natürlich wie kein andres, folgt daher auch durchaus der natürlichen Form und Bewegung des Körpers; es spricht sich darin, der stofflichen Bedingung gemäss, eben nur der allgemeiner gehaltene Nachklang dieses Körperlichen aus. Seiner Natürlichkeit gemäss modificirt es sich daher nicht minder nach den Eigenthümlichkeiten eines jeden Individuums, der Art jedoch, dass diese Eigenthümlichkeiten sich wiederum in das ihnen entsprechend Generelle auflösen. Das griechische Gewand hat daher keinesweges nur seine Bedeutung für Volk und Zeit der Griechen; es hat eine absolute künstlerische Geltung. Und wenn wir dasselbe für ideale Darstellungen auch unsrer Zeit wiederum in Anspruch nehmen, so geschieht dies in der That aus wesentlich verschiedenen, viel mehr innerlichen Gründen, als die waren, welche in der Rococo-Zeit zu einer eben nur conventionellen Nachahmung antiker Kostüm-Elemente führten.

Ich kehre nunmehr zu der Rauch'schen Skizze zurück. Beide Gestalten, in denen uns die Heroen unsrer Poesie gegenüberstehen, tragen den Chiton und das Himation (Tunika und Mantel); ausserdem sind nur ihre Füße mit Sandalen bekleidet. Doch ist die Art und Weise, wie Beide die Mäntel umgelegt haben, eine verschiedenartige, die, indem sie die Hauptlinien der Gruppe vortrefflich ausrundet, zugleich schon in den Grundzügen die verschiedene Charakteristik der beiden Persönlichkeiten giebt. Goethe ist als der ältere Mann, der fest im Leben stehende, der vielseitig praktisch thätige gefasst; er hat den Mantel, wie im augenblicklichen Entschluss und ohne weiteren Vorbedacht, leicht und frei umgeworfen, so dass derselbe über seinen beiden Schultern und in der Hauptmasse über der rechten Schulter und dem rechten Arme hängt. Schiller dagegen, der zu seiner Linken steht, als der jüngere in das Leben eintretend, als der Mann, der den hohen Styl in der Poesie mit Entschiedenheit festhielt, hat im Tragen seines Mantels mehr Repräsentation, indem er ihn nach classischer Sitte einerseits unter dem rechten Arm durchge-

schlagen und über den linken Unterarm hängend trägt, andererseits die Hauptlinien von der linken Schulter nach vorn niederhängen lässt. Beides entspricht der körperlichen Grundgeberde der beiden Männer; Goethe steht vollkommen fest und sicher, fast wie ein wenig hinten übergelehnt, da, während Schiller einen leise ekstatischen Zug in seiner Bewegung, etwas schwärmerisch vorwärts Strebendes verräth. Auf solcher Grundlage des Verschiedenen entwickelt sich ungemein glücklich das gegenseitige Verhältniss. Beide stehen, wie angedeutet, nebeneinander, dem Beschauer entgegengewandt. Es ist, als ob Goethe den jüngeren Freund dem deutschen Volke entgegenführe. Mit dem Oberkörper ein wenig zu ihm gewandt, erhebt er die linke Hand hinter der rechten Schulter des Freundes, fast als leite er ihn, während seine Rechte, wie zu ähnlichem Zweck, das Gelenk an dessen rechter Hand berührt; Schiller hat dabei fast etwas Hingegebenes an ihn, aber doch ohne allen Hauch von Weichlichkeit, ohne sich selbst unmittelbar ihm entgegen zu neigen; vielmehr ist seine freie, begeistert sprechende, aufwärts gewandte Geberde die des Dichters, der doch nur der Leitung des eignen Genius folgt. Es ist in diesem Goethe etwas von der Majestät eines Vaters, der, die Schönheit des Sohnes völlig empfindend, diesen der Welt hingiebt, — in diesem Schiller die ganze schöne Begeisterung der ihrer Aufgabe bewussten Jugend, die, solcher Hut gewiss, ihr Werk mit doppelt freudiger Kraft beginnt. Die Hand, welche Goethe hinter der Schulter des Freundes erhebt, hält einen vollen Lorbeerkranz; man weiss nicht bestimmt, ob es seine Absicht war, das Haupt des Freundes damit zu schmücken, und ob es vielleicht nur die Theilnahme unmittelbar an dem Schaffen des Freundes war, was ihn unbewusst zögern liess; aber man sieht nun den in seiner Linken halberhobenen Kranz rasten zwischen beiden Dichterköpfen, denen beiden er gebührt.

Soviel mir bekannt, ist über die Ausführung dieser Skizze noch nichts bestimmt. Ich würde es für ein National-Unternehmen, — schön, wie nur eins und schöner als viele, — halten, wenn der Meisterhand, die diesen Entwurf geschaffen, bald die Gelegenheit zur Ausführung bereitet würde. Alle, die den deutschen Namen tragen, drinnen im Vaterlande und draussen in andern Ländern und Welttheilen, sollten dazu beitragen, und ich glaube, dass die Begeisterung für Goethe und Schiller noch frisch genug ist, um auf reichliches Zusammenströmen der erforderlichen Mittel rechnen zu können. Gewöhnlich lässt man Denkmäler der Art in Erz giessen; meines Bedünkens aber handelte es sich hier um ein Werk, wo das Material des Marmors, in seinem idealeren Hauche, in seiner Fähigkeit zur höchstgesteigerten Vollendung, noch ungleich mehr an seinem Platze wäre. Die grössere Kostbarkeit des Marmors und der Marmorarbeit dürfte hiegegen eben auch kein Hinderniss sein; ich würde auch in diesem Bezuge auf die Verehrung gegen Goethe und Schiller, die füglich so weit gehen wird, als Deutsche wohnen, rechnen.

Ueber den Ort der Aufstellung eines solchen Denkmals endlich könnte meines Erachtens kein Zweifel sein. Weimar hat den unvergänglichen Ruhm, dass dort die Pflege der deutschen Dichtkunst die gesegnetste Stätte fand, dort die Grössten lebten und schufen, dort Goethe und Schiller zum gemeinsamen Wirken sich vereinten. In Weimar muss dies schöne Doppelstandbild errichtet werden, und der Platz dazu und die würdige bauliche Ausstattung dieses Nationalheiligthumes — denn als ein solches

müsste das Denkmal von vornherein gefasst und behandelt werden — würde sich dort auch ohne Zweifel finden. Weimars Beruf aber dürfte es darum zugleich sein, mit den, zur Ausführung eines solchen National-Unternehmens erforderlichen Schritten voranzugehen: — möchten diese Zeilen dazu eine Anregung geben!

Versuche auf Stein mit Pinsel und Schabeisen von Adolph Menzel. Heft 1. (6 Blätter.) Berlin, 1851.

(D. Kunstblatt 1852, No. 10.)

Arbeiten in geschabter Manier auf Stein, wie wir bisher nur eine geschabte Manier auf der Metallplatte hatten. Der Stein in friedlicher Ruhe schwarz angestrichen und dann die schwarze Hülle dreist hinweggeschabt, mehr oder weniger stark, ohne Weiteres auf den malerischen Effekt hin, den, sammt der Darstellung, welche also in Effekt gesetzt werden soll, der schabende Meister scharf und deutlich vor seiner Phantasie hat. Denn darauf, und ganz besonders auf die Meisterhand, kommt es bei dieser Manier an; Vorbereitungen und leises, allmähliges, anfühlendes Ausarbeiten, Abändern, nachträgliches in Haltung Bringen und dergl. mehr gelten hier nicht; wer seiner Sache und seiner Hand schon von vorn herein nicht ganz und gar sicher ist, muss hier eben die letztere davon lassen. Schliesslich dann etwa noch eine Tonplatte mit entsprechend ausgesparten Lichtern besorgt und über die Abdrücke des Schabwerkes übergedruckt, und die Arbeit ist fertig.

Also eine Manier, die dem Nicht-Meister nichts nützt, die aber dem Meister, besonders dem, dessen Richtung auf das speziell Malerische geht, recht viel nützen kann. Spielend — immer vorausgesetzt, dass es ein Meister ist, der spielt, was denn freilich unser einen ein ziemlich ernsthaftes Spiel bedünkt, — kann er hier seine künstlerischen Gedanken hinwerfen; und ist er in dem Fall, an der Fülle solcher Gedanken zu laboriren, so findet sich in dieser Manier für die letzteren der beste Ableiter, und andre Leute können sich deren dann auch erfreuen. Für Adolph Menzel's stets sichere Hand scheint die Manier wie geschaffen; vielleicht auch ist sie unter seiner Hand erst zu einem so trefflichen Material umgeschaffen, wie sie in diesen Blättern erscheint. Möge er es nicht bei diesem einen Probeheft bewenden lassen!

Ein Probeheft scheint es allerdings zu sein, d. h. ein solches, wo der Künstler nach den verschiedensten Richtungen hin, zu denen die Manier geeignet sein mochte, seine Versuche anstellte. Möge das mit drei Worten die Angabe des Inhalts näher darthun. Zunächst, auf dem Umschlag, unter den Hauptworten, deren Buchstaben fabelhaft aus allem Inhalt des Pinsel- und Schabeapparates zusammengesetzt sind, eine schon etwas wild malerische Vignette: Pinsel und Schabeisen selber, verwunderlich anthropomorphisirt, die auf der Platte des Steins eine Art Walzer oder Galopp tanzen. Dann die eigentlichen Blätter: — 1. das Innere einer Wendeltreppe, spärlich von einer Lampe unter einem Muttergottesbilde beleuchtet,

wo ein Kavalier die Stufen emporkommt und besorgt innehält, weil er vermuthlich das Knacken beim Aufziehen des Gewehrs gehört hat, mit welchem ihn ein anderer, der sich auf den höheren Stufen im Dunkel birgt, empfangen will; Kostüm und Art des siebzehnten Jahrhunderts, Alles durch ein etwas wildes Hineinfegen des Schabemessers in die schwarze Farbe zur Anschauung gebracht. — 2. Raubrittergesindel, die sich des Wagens und der Habe armer Handelsleute und dieser selbst bemächtigt haben und unter peitschend niederstürzendem Märzregen, an noch unbelaubten Eichen vorüber, zu der durch den Regenschleier nur unbestimmt sichtbaren Burg emporeilen; eine kleine Meisterarbeit von culturhistorischer und landschaftlicher Charakteristik. — 3. Das Innere des Bärenzwingers, wie derselbe im zoologischen Garten bei Berlin Jung und Alt Ergötzen bereitet, hier, zumal bei den Wasser-tropfenden und spritzenden Bestien, ebenso mit derber Laune wiedergegeben. — 4. Ein Bild zarter Rococo-Sentimentalität: eine junge Dame, am Kamin lesend, voll der Finessen und voll der eleganten Gesammthaltung, welche solcher Darstellung ziemt, überall, auch in dem weichen Gesammtton, den geschabten Blättern ähnlicher Richtung aus dem vorigen Jahrhundert verwandt. — 5. Ebenfalls Rococo: Reifenspiel eleganter Damen und Herren auf der Terrasse eines Schlosses, voll feiner, individuell durchgeführter Einzelheiten und zugleich von starker gehaltener Totalwirkung, besonders im landschaftlichen Bezüge. — 6. Ein männliches Brustbild, in welchem wir Molière erkennen. Er ist zu schreiben im Begriff und schaut, die Rechte mit der Feder aufgestützt, nachsinnend zum Beschauer heraus, — ein Portrait, das uns nicht bloss die zufällige Physiognomie eines geistig bedeutenden Menschen, sondern diesen selbst im charakteristischen Momente geistiger Thätigkeit giebt; dies Blatt besonders ein Zeugniß, wie diese Schabmanier auch zur vollen künstlerischen Durchbildung, allem leichten Skizzeneffekte fern, vortrefflich geeignet ist.

Das uns vorliegende Heft hat noch keine Angabe des Verlegers. Adolph Menzel aber ist schon der Mann, dessen Compositionen man zu sammeln bemüht ist, und die neue Manier hat eben auch ihr eigenenthümliches Interesse, für Sammler wie für andre Leute.

Neue Muster für Schnur-Stickerei, erfunden von A. Schroedter.
Carl Jürgels Verlag in Frankfurt a. M. (Klein Quer-Fol.)

(D. Kunstblatt 1852, No. 10, Anzeiger.)

Wenn der Name Adolph Schroedter genannt wird, so wissen die Leser des Kunstblattes, dass es sich um den Meister handelt, in dessen Bildern und Radirungen, wie nimmer zuvor, der classische Humor in allen Farben spielt, vom nachdenklichsten Ernste bis zur kühnsten übersprudelnden Lust. Sie wissen auch, dass dieser Schrödter'sche Humor (denn nur nach ihm kann er genannt werden) in derselben classischen Weise das Ornament- und Arabeskenwerk durchwebt, mit welchem seine

Radirungen oft ausgestattet sind, dass er, auch schwermüthig ernst, auch in kecker Verwegenheit, auch übermüthig jauchzend, die Seele ist, die in diesen wundersamen Linien-, Ranken- und Blattwindungen athmet, die in ihnen — ohne etwa träumerisch zu verklingen — eine feste, geregelte, gegliederte Gestalt gewonnen hat.

Schrödter ist bisher in solcher Weise, wie meisterhaft immerhin, doch nur beiläufig als Ornamentist aufgetreten. Mit seinen obengenannten „Mustern für Schnur-Stickerei“ tritt er in die Reihe der selbständigen, praktischen, für besondere Lebenszwecke thätigen Ornamentmeister. Schnur-Stickerei ist schon ein Lebenszweck, wenn auch gerade nicht anzunehmen ist, dass sie zur Ausfüllung eines ganzen Lebens werde angewandt werden; sie ist ein treffliches Mittel, unsern Kleidungsstücken, deren wir doch einmal zum Leben nicht entbehren können, eine kräftig wirksame künstlerische Ausstattung zu geben, und verlohnt sich drum schon der Mühe der Erfindung von Seiten des Meisters und der Nachbildung von Seiten der stickenden Hand. Schrödter ist mit seinem ganzen Ernste und mit seinem ganzen Humor an die Sache gegangen; mit Ernst, indem er jeden Einzelzweck, mochte es einem Schuh oder einer Tasche oder einer Manschette oder einem Besatze gelten, scharf und streng in seinen Erfordernissen beobachtete; mit Humor, indem er die Linien der Schnüre spielen und tanzen liess, wie es ihm die gute Stunde eingab; und abermals mit Ernst, indem er diese Linien, wie bunt ihr Spiel auch werden mochte, doch stets im klarsten, gehaltensten künstlerischen Rhythmus zu binden wusste. So bewegen sich diese Schnüre, dunkle auf hellem und helle auf dunklem Grunde in den mannigfaltigsten Formen und Verschlingungen, hier in strenger, feierlich gemessener Bewegung, dort im bunt flackernden Sprunge, der aber, stets zum Ganzen zurückkehrend, in diesem Ganzen stets seine künstlerische Beruhigung findet. Am interessantesten sind die mehrfarbigen Muster, wo Schnüre von schwarzer, rother und weisser Farbe, auch von Gold, auf verschieden getönten lichtgrauen Gründen, oder Roth und Gold, auch scharfes Blau, auf schwarzem Grunde erscheinen. Sehr sinnreich sind hiebei die mächtigsten Farben, Schwarz oder Gold, zu den gehaltensten Grundformen des Ornamentes genommen, während die übrigen, je nach ihrem Charakter, bunter um sie umherspielen. Es ist etwas Musikalisches in dieser Wirkung; sie gemahnt an die kunstreiche Verschlingung der Töne in wohlgearbeiteten Trio's oder Quartetten.

Das Heft hat sechs Blätter, denen sich die ebenso wohlausgestattete Vorderseite des Umschlages als siebentes anreihet. Sie sind in lithographischem Farbendruck vortrefflich ausgeführt. Ein gütiges Geschick wolle sie, unsern Augen zum Heil, möglichst vielen Stickerinnen in die Hände führen und dem Meister, dem es nichts verschlagen dürfte, wenn er solcher Arbeit ab und zu noch eine Mussestunde widmet, die Lust dazu regerhalten! —

Ich muss hiebei noch jener Stickmuster gedenken, die vor etwa zwanzig Jahren ein andrer Meister der Kunst, C. Bötticher, der Architekt, (der Verfasser der Tektonik der Hellenen) gefertigt hat und die in der damaligen Stickwaarenhandlung von Nicolai und Gillet zu Berlin, meist unter dem Titel des „arabischen Styles“ (weil sie das dabei erforderliche Mosaikprincip beobachteten) erschienen sind. Im allgemeinen künstlerischen Interesse wie in dem der Kunst-Technik ist auf das Leb-

hafteste zu wünschen, dass von diesen nicht minder meisterhaften Arbeiten Böttcher's eine vollständige Sammlung, die vielleicht noch zu beschaffen ist, veranstaltet werde. Möchten diese Zeilen dazu eine Anregung geben!

Die Armee Friedrich's des Grossen in ihrer Uniformirung gezeichnet und erläutert von Adolph Menzel. Erster Band. Die Cavallerie. Berlin 1851. Fol. Druck und Colorit des lith. Inst. von L. Sachse & Co. Zu beziehen durch den Verfasser und den Drucker.

(D. Kunstblatt 1852, No. 11.)

Es ist bekannt, dass Adolph Menzel, seit er es unternahm, eine volksthümlich geschriebene Geschichte Friedrich's des Grossen mit Zeichnungen zu begleiten, in der Darstellung dieses Königes, seines Lebens und seiner Thaten eine Hauptaufgabe seines künstlerischen Berufes gefunden hat. Mit unermüdlicher Sorgfalt hat er seine Studien auf diesen Zweck gerichtet und den vollkommenen zureichenden Apparat zur Erfüllung solcher Aufgabe zu gewinnen gestrebt. Von dem Heldenkönige ist aber das Heer, mit welchem er seine Schlachten focht, unzertrennlich; so musste die Sorge des Künstlers ganz besonders auch dahin gewandt sein, von allen Eigenthümlichkeiten dieses Heeres, je nach den Graden und den Gattungen desselben und nach den verschiedenen Perioden der Regierung des Königes, eine möglichst bestimmte Anschauung zu gewinnen. Ein fertiges Material lag dazu durchaus nicht vor. Vielmehr musste, was sich an Waffen, Montirungen und sonstigen Effekten in alten Magazinen noch mehr oder weniger erhalten hatte, hervorgesucht, der Gebrauch auf dem lebenden Körper genau ermittelt, auch das Trümmerhafte und schon Verrottete überall sorglich beachtet werden. Einzelnes in andern Sammlungen, Bildnisse der Zeit, kleine Wachsmodele und Handzeichnungen, damals zur Anschauung einzelner Truppengattungen oder ihrer besondern Abzeichen gefertigt, u. dergl. m., wurde, soviel es immer ging, dazu genommen, um jeden Punkt, über den nur eine Belehrung zu gewinnen war, festzustellen und klar zu machen. Die Fülle der Studien, die Menzel in solcher Beschäftigung mit eigener Hand fertigte, gab endlich zu dem in der Ueberschrift genannten Prachtwerke Anlass, in welchem er die Resultate seiner Mühen nicht bloss den Kunstgenossen zur freien Benutzung darbietet, sondern zugleich auch ein Werk liefert, das für die Spezialgeschichte des grossen Königes und seiner Zeit den eigenthümlichsten, völlig urkundlichen Werth hat.

Der vorliegende erste Theil, das Resultat neunjähriger Arbeit, enthält 141 colorirte Blätter, nebst dem dazu gehörigen kurz erläuternden Texte. Es sind militärische Kostümfiguren (die einzelne Figur etwa $8\frac{1}{2}$ Zoll hoch) und Darstellungen verschiedenartigen militärischen Geräthes, Alles, soweit es die Vorlagen nur gestatteten, mit derjenigen Genauigkeit gegeben, die den Gegenstand vollständig erschöpft. Wie der Titel angiebt, behandelt dieser Theil der Cavallerie; zwei andre Theile sollen die übrigen Truppengattungen enthalten. Die verschiedenen Regimenter der Kürassiere, der Dragoner und der Husaren nebst den, den letzteren zugesellten Bosniaken

treten uns in systematischer Folge entgegen, überall mit der genauen Angabe der kleinsten Verschiedenheiten, welche bei diesem und jenem Regiment, bei Officieren und Gemeinen, bei Trompetern und Trommlern, in der Galla- und in der Dienstkleidung zu bemerken waren. Vollständig konnte diese Folge aber nur in Bezug auf die Uniformirung, welche in der späteren Regierungszeit des Königes angeordnet war, durchgeführt werden; für die früheren Epochen derselben war es nur möglich, charakteristische Beispiele zu geben. Einzelne schätzbare Reste, wie Zieten's phantastische Tigerdecke und seine Bärenmütze mit dem Adlerflügel, sind an gehöriger Stelle eingereiht; merkwürdige Bildnisse, genau nach den Originalen wiedergegeben, wie die Jugendportraits von Seydlitz und von Blücher, dienen eben so zur Ausfüllung besonderer Lücken, wie sie, bei der Bedeutung solcher Namen, zugleich das vollste selbständige Interesse gewähren.

Alles ist von Menzel eigenhändig mit der Feder auf Stein gezeichnet und nach seinen Vorbildern und unter seinen Augen colorirt worden. Die Stellung der einzelnen Figuren ist überall so gewählt, dass die Einrichtung der Uniform vollständig ersichtlich wird; wo es nöthig war, sind aus diesem Grunde den von vorn gesehenen Figuren auch Rückenfiguren gegenübergestellt. So weit es die Eigenthümlichkeiten der Uniform, je nach den Truppengattungen gestatteten, sind, wie es scheint, dieselben Steinzeichnungen benutzt und die Abweichungen, für den einen und den andern Fall, durch Veränderung der Zeichnung eingetragen worden. So kehrt also, je nach den dargestellten Charakteren, dieselbe Stellung mehrfach wieder; aber der instructive Zweck des Werkes tritt dadurch nur um so deutlicher ins Auge.

Es ist ein instructives Werk, ein Kostümwerk, aber ein von einem Künstler gefertigtes und somit auch ganz entschieden, seiner Behandlung wie seinem Zwecke nach, ein künstlerisches Werk. Menzel hat nicht bloss die Uniformen gezeichnet, welche die Armee Friedrichs des Grossen trug, sondern zugleich, in diesen Uniformen, Männer jener unvergesslichen Armee. Wir sehen diese Wackern vor uns, die bei Leuthen vor dem so viel gewaltigeren Feinde nicht bebten und nach der unheilvollen Nacht vor Hochkirch nicht zagten, die unermüdet von einer Grenze des Landes zur andern dem stets neuen Dränger entgegenzogen, deren Ernst eisern und deren gute Laune unverwüstlich war, auf deren Schultern, wie ihr König sagte, der preussische Staat sicher ruhte. Wir sehen der Festigkeit des Eisenreiters, dem Adel des Garde-du-Corps den stürmenden Trotz des Husaren gegenübergestellt, der gemessenen Haltung des Officiers die derbe des Gemeinen, die Keckheit des Trompeters, das eigenthümliche Wesen des kleinen Trommelschlägers. Wir haben in jeder dieser Figuren ein abgeschlossenes Lebensbild vor uns und könnten zu mancher von ihnen wohl eine kleine soldatische Ballade schreiben.

Art lässt eben nicht von Art. Einer, der wirklich ein Künstler ist, muss schon ein Künstler bleiben, auch wenn er ein kritisches Kostümwerk liefert, und hat er sich, wie Adolph Menzel, so ganz in diese Welt eingelebt, so muss auch das scheinbar Trockene unter seiner Hand wieder von charakteristisch individuellstem Leben erfüllt werden. Es möchte aber nicht viele Kostümwerke geben, von denen man Dasselbe sagen kann.¹⁾

¹⁾ Zu bemerken ist, dass die Auflage des besprochenen Werkes, aus in der Sache liegenden Gründen, nur sehr klein ist.

Lindemann-Frommel's Skizzen aus Rom und der Umgebung.
Rom und Karlsruhe etc. Heft II. Fol.

(D. Kunstblatt 1852, No. 13.)

Das zweite Heft dieses schönen Werkes entspricht den Vorzügen, welche bereits bei Besprechung des ersten ¹⁾ rühmlichst anerkannt werden mussten. Es sind, wie dort, geistvoll leichte Kreidezeichnungen, verbunden mit Ton- oder Farbendruckplatten, in welchen die warmen Töne des Lichtes, besonders im Vorgrunde, den kühleren der Luft und Luftwirkung glücklich entgegengesetzt, auch gelegentlich Andeutungen der Lokalfarben gegeben sind, so dass zuweilen mit einfachsten Mitteln eine sehr lebendig malerische Wirkung erreicht wird. Aus „Alt-Rom“ empfangen wir diesmal einen, vermuthlich von der unteren Spitze der Insel S. Bartolommeo aufgenommenen Blick auf das jenseitige Tiberufer, über welches sich vorn der heitere Säulenkreis des Vestatempels, weiter zurück der barocke Façadenbau von S. Maria in Cosmedin erhebt, während hinterwärts die edle altrömische Architektur des Ponte rotto in das Bild hineinspringt, — das Ganze ebenso lebendig, wie in klarer ruhiger Haltung wiedergegeben. — Aus „Neu-Rom“ wird uns eine malerische Winkelgasse am Capitol vorgeführt, durch die man auf das Stück des tarpejischen Felsens, welches aus dem modernen Häusermeer noch zu Tage steht, und drüber auf den Pallast Caffarelli, wo der preussische Gesandte wohnt und wo früher das römische Nationalheiligthum, der Tempel des kapitölinischen Jupiter, stand, hinausblickt, — ein Blatt, dessen Interesse durch eine etwas kräftigere und vollere Haltung vielleicht nicht unwesentlich zu erhöhen gewesen wäre. — Aus den „Gärten und Villen“ haben wir einen Punkt auf dem Palatin vor uns, die hintere Terrasse der Villa Spada mit dem Blick auf die Tiberufer, wo uns noch einmal der Vestatempel aus der Ferne begrüsst, auf die Brücken und St. Peters stolze Kuppel. Dies Blatt, wesentlich als ein landschaftliches gefasst und mit entschiedener Andeutung der Lokalfarbe, ist von glücklichster, sehr klarer und ruhiger Wirkung. — Aus dem „Sabinergebirg“ sehen wir Tivoli mit seinen schäumenden Cascaden, von der Villa des Horaz aus aufgenommen, vor uns, ein in einfachen, doch wohl abgestuften Tönen energisch durchgeführtes Bild. — Aus dem „Albaner-Gebirge“ ein Bild des Sees von Nemi, mit der Stadt auf der Höhe, noch einfacher und ernster gehalten, im Vor- und Mittelgrunde sehr glücklich angelegt, in den Hintergründen leider unruhig und diese letztere Wirkung in dem vorliegenden Exemplar durch ungenauen Druck noch etwas verstärkt. — Aus der „Campagna“ empfangen wir endlich einen Blick über das schon im tiefen abendlichen Schatten liegende Thal der Egeria und das Albaner Gebirge in der Ferne, eine Darstellung von ebenfalls sehr poesievoller Conception, der aber nicht minder in der Haltung eine etwas grössere Fülle zu wünschen wäre, wie auch hier die Wirkung des vorliegenden Exemplares durch kleine Ungenauigkeiten im Druck ein wenig gestört wird.

¹⁾ D. Kunstblatt 1851, Nr. 37.

Die Episteln und Evangelien mit Summarien, Gebeten und Sprüchen auf alle Sonn- und Fest-Tage durchs ganze Jahr, nebst einem Anhang und 84 Holzschnitten. Herausgegeben vom Evangelischen Bücher-Verein. Berlin 1852. ¹⁾

(D. Kunstblatt 1852, No. 33.)

Ein Buch, das für die Zwecke christlicher Erbauung, nach dem, von der Kirche vorgeschriebenen Jahresgange, bestimmt ist und zunächst durch schöne und edle Ausstattung sich ebenso empfiehlt, wie es sich durch wohlfeilsten Preis eine möglichst grosse Verbreitung angebahnt hat.

Wir haben es hier mit der künstlerischen Ausstattung des Buches zu thun. Die zahlreichen Holzschnitte, welche dasselbe schmücken, geben Darstellungen der Geschichte Jesu, der Parabeln und symbolischen Bezüge des neuen Testaments und, als Versinnbildlichungen der im Anhang u. a. beigefügten zehn Gebote, einige Darstellungen aus dem alten Testamente. Die Compositionen der Holzschnitte zerfallen in drei, der Masse nach ziemlich gleiche Classen. Ein Drittel ist nach Vorbildern von Dürer gearbeitet und seinen Cyklen des Lebens der Maria und der Passion Christi entnommen, hat also vorzugsweise die Jugend- und die Leidensgeschichte des Erlösers zum Inhalt. Ein zweites Drittel ist den Blättern der kleinen Meister, besonders des Georg Pens, auch in wenigen Ausnahmen den Compositionen ausserdeutscher Künstler des 16. Jahrhunderts nachgebildet. Das letzte Drittel endlich lässt die Compositionsweise moderner Künstlerhände erkennen. Es war ohne Zweifel die Absicht, so viel als thunlich die Darstellungen der gediegenen alten deutschen Meister beizubehalten und nur, wo das vorliegende Material nicht ausreichte, eine anderweitige Aushilfe zu treffen. Die Blätter der alten Meister sind vortrefflich wiedergegeben, wesentlich begünstigt freilich durch den Umstand, dass fast durchweg in ihnen zugleich schon eine völlig stylgemässe Behandlung des Holzschnittes vorlag. Die übrigen reihen sich ihnen in entsprechender Behandlung an.

Die ganze Illustration macht demnach einen so würdigen wie wohlgefälligen Eindruck, vorherrschend in der sicheren Classicität der ange deuteten älteren Richtung. Zu wünschen wäre dabei, dass man, zumal bei dem durchgehenden Weglassen der Künstlerzeichen auf den einzelnen Darstellungen, die Namen der Meister und die Angabe der Werke, aus welchen die Darstellungen im besondern Fall entnommen, etwa auf einem besondern Blatte hinzugefügt hätte. Den erbaulichen Zweck des Buches würde dies so wenig gestört haben, wie die Angabe der Dichter und selbst gelegentlich ihrer Lebensumstände in den kirchlichen Gesangbüchern. Es würde um so zweckmässiger gewesen sein, als für den sinnigen Beschauer dieser Bilder doch, wenn auch im mässigsten Grade, ein Zurückgehen auf die historischen Verhältnisse ihres Ursprunges nöthig sein möchte. Für den eigentlichen Kunstfreund, auf dessen Theilnahme bei Beschaffung des Buches doch auch wohl gerechnet ist und der auch bei dem Zwecke unbefangener Erbauung seine persönliche Eigenschaft nicht wird verläug-

¹⁾ Preis ungeb. 15 Sgr., geb. 17 $\frac{1}{2}$ Sgr., Halbfranzband 22 $\frac{1}{2}$ Sgr.

nen können, wäre ein solches Verzeichniss geradehin ein Bedürfniss gewesen, da nicht zu erwarten ist, dass ihm die Autorschaft jedes einzelnen Stückes ohne Weiteres gegenwärtig sei.

Das Zurückgehen auf Dürer bei der Auswahl der Compositionen erscheint in gewissen und allerdings sehr wesentlichen Beziehungen völlig sachgemäss. Abgesehen davon, dass seine, in ihren Grundzügen so ruhige Stylistik dem äusseren Zwecke der Illustration auf das Vortheilhafteste entgegen kam, so erkennt man in ihm geradehin den Zeit- und Geistesverwandten der grossen kirchlichen Reformatoren; es ist in seinen Darstellungen dieselbe Festigkeit des Sinnes, dieselbe Unbefangenheit der Ueberzeugung, dieselbe sichere Einfalt des Gefühles, wie z. B. in den kirchlichen Liedern, deren sich die evangelische Kirche aus der Zeit ihres ersten starken Aufschwunges erfreut. Bei den Arbeiten von Dürers Nachfolgern ist das Alles zwar minder stark und fest, es geht schon eine mehr sinnliche Auffassung hindurch; doch bewegen sie sich noch in derselben Grundrichtung und dürften sich somit auch seinen Darstellungen ohne sehr erhebliches Bedenken anschliessen. Die moderne Zeit liegt von jener Epoche durch einen bedeutenden Zwischenraum getrennt. Die hier gegebenen modernen Darstellungen haben eine andre Grundlage des Gefühles; doch tritt das Bestreben, sich den alten Meistern thunlichst anzuschliessen, mehr oder weniger ersichtlich hervor. Am Meisten ist dies bei den, von einer bestimmten Hand herrührenden Compositionen zu den zehn Geboten der Fall; in diesen Blättern ist etwas von jener Naivetät L. Richter's, die sich durch einen so gediegen volksthümlichen Charakter auszeichnet. Die übrigen modernen Darstellungen rühren voraussetzlich insgesamt von einer zweiten Hand her. Hier sehen wir eine sehr lebhaft, ohne Zweifel noch jugendliche Begabung, die sich ziemlich entschieden in der Nachfolge von Cornelius (und zwar von dessen Compositionen zum Berliner Campo Santo) bewegt. Die Blätter verrathen Phantasie und Geist; aber es fehlt ihnen zum Theil noch jene ruhige Naivetät, welche, wenigstens in unsern Tagen, erst der Gewinn eines sehr ernstlichen Ringens zu sein pflegt; im Gegensatz gegen Dürer macht sich dieser Mangel hier doppelt bemerklich. Der junge Künstler hat gelegentlich zu viel Einzelbezüge, zu viel Einzelgeberden gegeben, geräth dadurch gelegentlich selbst ins Manieristische. (Möge er zeitig diese bedrohlichste Klippe erkennen!) Wie schön aber bei alledem dies Talent ist, zeigen, Beispiels halber, die geistvolle Darstellung des verklärten Erlösers, der die falschen Propheten von sich weist (S. 199) und das Bild der klugen und thörichten Jungfrauen (S. 277), wenn auch bei letzterem die moderne Un-Naivetät wiederholt ist, die an die Stelle des Bräutigams der zehn Mädchen den strahlenden Erlöser stellt, somit das patriarchalische Bild ältest orientalischer Sitte, welches hier doch nur der Gegenstand einer in sich begreiflichen künstlerischen Darstellung sein kann, zu Nichte macht.

Ich komme noch einmal auf den Kern der Illustrationen, auf die Dürer'schen Blätter, zurück. Ich verglich sie mit den kirchlichen Liedern der Reformationsepoche: — es macht sich indess zugleich ein sehr erheblicher Unterschied zwischen beiden geltend. Die Lieder haben es vorzugsweise mit inneren, die Bilder mit äusseren Anschauungen zu thun. Beide sind aus ihrer Zeit geboren; aber die Lieder sind weniger an ihre Zeit gebunden, als die Bilder. Die Lieder werden sich daher ungleich leichter auf eine andre Zeit übertragen lassen, als jene, und der tausend-

und aber tausendfältige Gebrauch bestätigt es zur Genüge. Wie selten sind in den Liedern (wenn wir von schlechten Auswüchsen absehen) Anschauungen, die unsrer Zeit nicht mehr ganz entsprechen dürften, wie z. B. jenes, ohnehin schon etwas spätere Paul Gerhard'sche Wort:

„Herr, ich bin nichts, du aber bist
Der Mann, der Alles hat und ist.“

Und wie sind im Gegentheile jene Bilder ganz in die ausschliessende Anschauungsweise der Zeit ihrer Entstehung getaucht! Durchweg ist in ihnen das naivste Hereinziehen der Darstellung in die damalige Gegenwart vorherrschend, theils in dem Kostüm der Nebenpersonen und in Allem, was der Umgebung des Lebens angehört, theils und mehr als in diesem Nebensächlichen: in einer Weise realer Gestaltung, die durchweg das körperliche Gebahren eben jener Zeit zur Schau trägt. So sehr wir diese Weise der Darstellung anerkennen, so grosse Schönheiten wir durch sie veranlasst finden, so tritt sie uns doch als eine zeitlich beschränkte, uns fremdartige entgegen; und wir können den erbaulichen Gewinn, den die Blätter uns darbioten, doch erst aus zweiter Hand, nachdem wir uns in jene, unserer Zeit schon entlegene Anschauungsweise versetzt haben, entgegennehmen. So gewinnt überhaupt die Illustration des Buches, bei aller Gedicgenheit, einen romantisch alterthümlichen Charakter, wie die neu aufgelegten Volksbücher und Andres, das uns die schönen Vermächnisse des freilich doch vergangenen Mittelalters erneut.

Indess muss zugestanden werden, dass die Illustration überhaupt wohl kaum in andrer Weise zu beschaffen war. Die Meisterwerke der schon freier entwickelten Italiener konnten jedenfalls wohl nur eine kleine Ausbeute zur Verbildlichung der Geschichte und der Parabeln des neuen Testaments gewähren, und ihre Uebertragung in die Stylistik des Holzschnittes musste vielfache Schwierigkeiten hervorrufen, wie denn auch das eine, hier enthaltene Blatt nach Raphael, die Verklärung Christi (der obere Theil seines grossen Bildes), nicht eben zum Besten wirkt. Das Ganze von einem namhaften Meister der Gegenwart beschaffen zu lassen, mochte anderweitige erhebliche Bedenken haben, schon der voraussetzlich bedeutenden Kosten halber, die den wohlfeilen Preis des Buches wieder unmöglich machen konnten. Auch durfte die durchgeführte moderne Darstellung einer allgemeinen Billigung schwerlich im Voraus gewiss sein, und um so weniger, als das, wonach in solcher Beziehung das tiefere moderne Bewusstsein verlangt, — eine auf gründlicher archäologischer Kenntniss beruhende, vollkommen historische Objectivirung der Darstellungen an Stelle der vorherrschenden Subjectivität der früheren künstlerischen Epochen, — eben noch gar nicht vorliegt. Und in diesem Fall würde, wie es scheint, der berufene Künstler — als Reformator auf seinem Gebiete — eben auch völlig selbständig hereintreten müssen.

Wir können also schliesslich nur sagen, dass Dasjenige, was die im Titel des Werkes genannte Gesellschaft für den Zweck der Illustration nach Lage der Umstände thun konnte, redlich geleistet ist, und wir haben demnach Absicht und Leistung nur mit offenem Danke anzuerkennen.

Die Ruhe auf der Flucht nach Aegypten. Joseph Heinemann inv., V. Schertle lithogr. Verlag und Eigenthum von V. Schertle in Frankfurt a. M.

(D. Kunstblatt 1853, No. 2.)

Eine weibliche Gestalt, zart und edel, langgewandert, barfüßig, das Haar mit einem Schleier bedeckt, liegt schlafend, gegen ein Felsstück gelehnt, das Haupt ein wenig zurückgewandt. In den Armen, mit ineinander gefalteten Händen, hält sie ein schlafendes Kindchen, dessen Unterkörper in ein Zeugstück gewickelt ist. Ihr zur Seite, auf den linken Arm sich aufstützend, sitzt eine gleichfalls langgewandete Flügelgestalt, die liebevoll auf die schlafende Frau blickt und mit der Rechten einen Palmzweig über ihrem Gesichte hält, sie damit gegen die Sonne beschattend. Hinter dem Felsstück, an dessen Seite einiges Reisegeräth liegt und wo es nach einem Gewässer hinabgeht, ist ein bärtiger Mann beschäftigt, einen Esel zur Tränke zu führen. In der Ferne eine Fels- und Hügel-Landschaft im Charakter des nicht zu tiefen europäischen Südens. In den Ecken des Vorgrundes Distelstauden, die eine neben dem nackten Fusse der schlafenden Frau.

Wir haben es nicht nöthig, auf die im leisesten Tone gedruckte Unterschrift dieses Blattes zu blicken, um sofort den Inhalt der Darstellung zu erkennen. Es sind die Gestalten der heiligen Tradition, wie sie frommer Sinn früherer und neuerer Kunst ausgeprägt hat; es ist ein Moment der Ruhe auf jener Flucht, die sie zur Rettung des von blutigen Schergen verfolgten Kindchens unternahm. Wir kennen diese Gestalten aus vielen sinnigen Kunstschöpfungen; der Zeichner des vorliegenden Blattes hat sie mit Liebe wiedergegeben, hat zugleich einen Moment gefunden, dessen glückliche Originalität — innerhalb der vorgezeichneten Richtung — uns anzieht und dessen schön durchgehaltene Stimmung unser Gemüth rührt. Wollten wir freilich einmal die künstlerische Tradition vergessen oder, umgekehrt, nach ihrer Berechtigung zur fortwirkenden Wiederkehr fragen; wollten wir uns den ganzen Charakter jener Zeit, wie wir ihn heute zur Genüge kennen, die Zustände einer flüchtenden Familie jener Zeit im Sande der arabischen Wüste oder an den Ufern des Nils vergegenwärtigen; wollten wir — streng festhaltend an den einfachen Bibelworten oder dasjenige mitberücksichtigend, was ältester Kirchenglaube hinzugefügt, — das geistige neben dem ausschliesslich gemüthlichen Leben dieser Familie mit in Erwägung nehmen, deren heiliges Kindlein eine Welt retten sollte und dessen allmächtiges Wort, nach der Sage, schon auf dieser Flucht die Dattelpalmen beugte, dass sie ihre Früchte den Wandernden hergaben, die Quellen aus den Felsen springen hiess, die Dürstenden zu tränken, die Sykomore öffnete, dass sie sich in der Höhlung des Baumes vor den Verfolgern sicher bergen mochten, — dann würden wir freilich ein andres, fester auf festerem Boden stehendes, zur erhabensten That, wie zum erhabensten Dulden befähigtes Geschlecht vor uns sehen müssen.

Solche Anforderung indess, — der zum Theil zwar schon, und zum Theil schon in machtvollster Weise, die Kunst des Cinquecento genügt hat, — gehört ihrem ganzen Umfange nach erst der Kunst der Zukunft an. Auf das vorliegende Blatt, wie dasselbe sich einmal giebt, findet sie noch

keine Anwendung. Dies hält sich in jener, allerdings beschränkten gemüthlichen Stimmung, aber es giebt dieselbe völlig rein, anspruchslos und in einem klaren Wohl laut der Linien und Formen. Es ist, eben seiner schönen Naivetät halber, eins der gültigsten Beispiele der Richtung, welche es vertritt; und es wäre bei der Reinheit des Gefühles, welche dasselbe erfüllt, höchst überflüssig, an Kleinigkeiten zu mäkeln, wie z. B. an dem rechten Oberarm des Engels, der sich nicht ganz zur erforderlichen Länge entwickeln will. Dergleichen sieht man kaum, wenn das Gemüth durch die Gesamtwirkung auf so wohlthuende Weise berührt wird.

Das Blatt hat, in entschiedenem Wechselbezuge zu dem, was man seine Seele nennen könnte, den Charakter einer einfachen Zeichnung, bei der der Gewinn einer tieferen und kräftigeren malerischen Wirkung ausserhalb der Absichten des Künstlers lag. Die Composition giebt sich in einfach klaren Linien, mit ebenso einfacher, aber fein durchgeföhler Schat tenangabe. Der Arbeit des Lithographen, der dies Alles uns in so klarer, wie schlichter und zugleich bestimmter Weise vorgeführt hat, gebührt entschiedene Anerkennung.

Lindemann-Frommel's Skizzen aus Rom und der Umgebung.
Heft III — V. Fol.

(D. Kunstblatt 1853, No. 39.)

Das deutsche Kunstblatt hat über die ersten Hefte des römischen Albums, das mit einfachen lithographischen Mitteln die glücklichsten landschaftlichen Wirkungen hervorzubringen weiss, Günstiges berichtet; die drei neueren Hefte haben uns nicht minder werthe Erinnerungen, und diese in nicht minder gelungener Ausführung gebracht. Wir deuten, was das Allgemeine des Unternehmens betrifft, auf das früher Gesagte zurück; hinzuzufügen ist, dass die jedesmal gewählte besondere Weise der Behandlung stets im glücklichsten Einklange mit dem eigenthümlichen Charakter der darzustellenden landschaftlichen Scéne steht. Für das Einzelne heben wir aus der Fülle des neuerlich Gegebenen einige besonders charakteristische Beispiele hervor. Das Blatt der Aussicht vom Monte Pincio gehört zu den wirksamsten derer, die durch verschiedenfarbige Platten ausgeführt sind; die halb von Wolken-verdeckte Glut der abendlichen Sonne und die tief in den Vorgrund hereinschweifenden Schatten geben diesem Bilde einen eigenthümlich phantastischen Reiz. In ruhiger Klarheit wirkt dagegen die, ebenfalls in farbigem Druck ausgeführte Ansicht der Engelsbrücke, mit der Engelsburg zur Seite und St. Peter im Hintergrunde. So sind ferner in ruhigem Ton und Stimmung, bei schon sehr gemässiger Farbenanwendung, die Ansichten des Monte Aventino, der Aqua Claudia, des Castel Gandolfo ausgezeichnet; während der Hof von St. Maria degli Angeli zu Rom, mit den Cypressen Michelangelo's, den energischen Effekt eines Mondscheinbildes glücklich erreicht. Andre sind völlig einfache Kreidezeichnungen, nur mit einem Tondruck und einzelnen ausgesparten

Lichtern versehen; in diesen macht sich jener strengere Ernst der römisch landschaftlichen Erscheinungen besonders entschieden geltend. Die Ansicht des Colosseums, über einen Gartenvorgrund hinaus; die wie eine Composition Poussins sich hinbreitende Gegend bei Olevano; der duftige Schimmer an den Ufern des Nemi-Sees; das gewitterliche Duster über der Neptungrotte bei Tivoli, — diese und manche andre Blätter sind schätzbare Beispiele der Art.

Derniers Moments du Comte d'Egmont. Peint par Louis Gallait. Tiré de la Galerie du Mr. Wagner à Berlin. Gravé par Achille Martinet. Düsseldorf, Julius Buddeus, Editeur etc.

(D. Kunstblatt 1853, No. 43.)

Wir glauben voraussetzen zu dürfen, dass das Gemälde des belgischen Meisters, welches dieser Kupferstich vergegenwärtigt und welches eine Zierde der Wagener'schen Sammlung zu Berlin ausmacht, unsern Lesern entweder aus eigener Anschauung oder durch Berichte, die früher über dasselbe erschienen, bekannt sein wird. Es gehört zu jenen tragischen Scenen der flandrischen Geschichte, in deren Darstellung Gallait seine Grösse sucht. Es ist Egmonts letzter Morgen. Er hat die Nacht in geistlichen Uebungen mit Martin Rithov, dem Bischöfe von Ypern, zugebracht; nun bricht das Tageslicht in das Fenster herein; er ist aufgestanden und blickt durch die Scheiben hinaus. Wobei der Beschauer des Bildes allerdings soviel Historie mitbringen mag, um zu wissen, dass das Fenster des Gemaches, welches Egmont die letzte Herberge gewährt hatte, auf den grossen Markt von Brüssel hinausging, und dass sich dort über Nacht, — das letzte Zeugniß des unbeugsamen Willens seiner Henker, — das Schaffot erhoben hätte, welches für ihn und für Hoorn bestimmt war.

Diejenigen, die lediglich nur von einem plastischen Aufbau der künstlerischen Composition wissen wollen, werden von der Anordnung dieses Werkes nicht sehr befriedigt sein. Zur Linken steht Egmont, eine einfache Kniefigur, die rechte Hand leicht auf den Fenstersims aufgestützt, in der andern ein kleines Gebetbuch; zur Rechten sitzt der Bischof, der ein grösseres Buch auf dem Schoose hat und jenen mit sorglicher Geberde von der Betrachtung dessen, was draussen ist und was seine Gedanken von der Versöhnung mit dem Schöpfer leicht wiederum ablenken könnte, zurückzuführen sucht. Ein sonderlich kunstreiches Studium der Umrisslinien ist somit in dem Bilde nicht vorherrschend, vielmehr das einfachste ruhigste Nebeneinander, wie es sich eben im Leben selbst gefügt haben mochte. Eine charakteristische künstlerische Wirkung hat Gallait hier mit Entschiedenheit in den speziell malerischen Mitteln gesucht. Am rechten Rande des Bildes ist ein Betstuhl (der Brief, den Egmont in jener Nacht an König Philipp geschrieben, liegt darauf), und über demselben ragt ein Crucifix empor, welches die Kerze deckt, die ihnen die nächst-

lichen Stunden hindurch geleuchtet hat. So ist es das Kerzenlicht von der einen, das Tageslicht von der andern Seite und das Durcheinanderweben beider in der Mitte des Bildes, was dem letzteren den künstlerischen Reiz und zugleich die eigenthümliche Stimmung giebt, auf deren Grunde der individuelle Ausdruck dieser beiden Gestalten und ihrer Gesichter, und vornehmlich der des edlen Verurtheilten, sich herausbildet.

Für die Nachbildung im Stich aber musste dies die erdenkbarst schwere Aufgabe gewähren. Es kam nicht auf ein einfaches Verhältniss von Licht und Schatten und ihrer Uebergänge und jener lichten Schattenbetonung, welche wir Helldunkel nennen, an; Alles ist hier doppelt, von den beiden entgegengesetzten Seiten des Bildes verschieden gegeneinanderwirkend, zu einem lebhaften Wechselspiel der Töne und Lichthauche sich durcheinander schlingend. In der Malerei waren die Mittel von solcher Kunst durch die Nachahmung der verschiedenen Lichtfärbungen gegeben; in der Zeichnung, im Stich musste es darauf ankommen, ob es möglich sein werde, bei Abwesenheit aller wirklichen Farbe durch die verschiedene Weise der Behandlung dennoch einen Eindruck zu erzielen, welcher dem der Färbungen entsprechend, welcher auch jene Wechselwirkungen der Farbentöne in sich aufzunehmen im Stande wäre. Der Stecher des vorliegenden Blattes hat hierin unsres Bedünkens das Erreichbare erreicht, und dabei in einer Weise, der wir, da sie völlig ungesucht und ungekünstelt ist, ganz besonders unsern Beifall schenken müssen. Sein linearer Vortrag ist im Wesentlichen überall gleich und zunächst nur je nach den stofflichen Unterschieden der dargestellten Gegenstände im Einzelnen verschieden. Dabei aber hat er mit glücklichem Scharfblick die verschiedene Intensität des verschiedengefärbten Lichtes, die grösseren oder geringeren Gegensätze zwischen Hell und Dunkel, welche hiebei stattfinden; die grössere oder geringere Weichheit der Uebergänge, welche dadurch veranlasst wird, ins Auge gefasst und hiernach das Gesetz seiner Taillen, für die eine und die andere Weise der Beleuchtung und für das Durcheinanderspielen beider, geregelt. So ist in der That ein guter Theil jener — wenn der Ausdruck erlaubt ist: musikalischen Lichtwirkungen des Gemäldes auf den Stich übergegangen.

Hiemit und mit der energisch vollen Gesamthaltung, in welcher das Blatt gearbeitet, ist denn auch jene Poesie der Stimmung wiedergegeben, die bei der Betrachtung des Gemäldes, noch ehe wir den Inhalt desselben enträthselt haben, unser Gemüth ahnungsvoll erfüllt. Von dieser Gesamthaltung und Stimmung umschlossen, ist endlich alles einzelne Gegenständliche in entschiedener Charakteristik durchgebildet, sowohl die Stoffe der Gewandung, als ganz besonders das Physiognomische in Händen und Köpfen¹⁾. Egmont, von dem schärferen Tagesscheine beleuchtet, tritt als die Hauptfigur dem Auge am Wirksamsten entgegen und der geistige Ausdruck, das Zucken des tiefen Seelenschmerzes unter der Ruhe einer stillen männlichen Fassung, ist in diesem schönen Kopfe sehr glücklich

¹⁾ Kopf und Hände des Bischofs, auf der schwierigsten Stelle des Bildes befindlich, wo die beiden entgegengesetzten Lichtwirkungen zum spielenden Helldunkel zusammenfliessen, sind vielleicht (ohne indess weder die Totalwirkung noch den Ausdruck zu beeinträchtigen) ein wenig zu hart behandelt. Die Thränen auf der Wange des Bischofs sind wirklichen Thränen nicht ganz ähnlich; sie erscheinen mehr als das, womit die Thränen von den Poeten gern verglichen werden, — als Perlen.

wiedergegeben. Auch wer den Inhalt der Darstellung nicht kennt und vielleicht der Ansicht ist, dass selbst ein Geschichtsbild ohne historische Voraussetzung völlig verständlich sein müsse, wird vor dem Stiche, wie vor dem Bilde, die Ueberzeugung gewinnen, dass hier nach einer, in schmerzvollem Ernste durchwachten Nacht ein tragischer Morgen tagt.

Wir freuen uns des Blattes, da es jene strenge historische Kunst, der Gallait sich gewidmet und die er zu so hoher Vollendung gebracht hat, zunächst an diesem Beispiel weiteren Kreisen zur Anschauung bringt. Dem rechten Werke aber sind weitere Wirkungen beschieden, und so wollen wir hoffen, dass auch dies Blatt seinen Theil künstlerischer Mission erfülle. — Die Grösse desselben, oder vielmehr die des eigentlichen Stiches, ist c. $13\frac{3}{4}$ Zoll Breite bei $11\frac{1}{4}$ Zoll Höhe.

Landschaftliche Radirungen von C. Wagner.

(D. Kunstblatt 1854, No. 6.)

Dem Unterzeichneten liegt eine Anzahl von landschaftlichen Radirungen vor, deren künstlerische Bedeutung es rechtfertigt, wenn ihrer schon jetzt, obgleich sie noch nicht in die Oeffentlichkeit getreten sind, im Deutschen Kunstblatt gedacht wird. Es sind 22 Blätter mehr oder weniger grossen Formates (Fol.); — Radirungen auf Stahl, von Hrn. C. Wagner, Hofmaler und Gallerie-Inspector zu Meiningen, gefertigt. Mehrfach sind Jahrezahlen auf ihnen enthalten; sie beginnen hienach (mit Ausnahme von einigen Blättern, die ohne Zweifel noch älter sind,) mit dem Jahre 1839 und reichen bis zum vorigen Jahre (1853) herab. Der Inhalt ist das Leben der deutschen Wälder und Berge; tiefe Natureinsamkeit, wo Eichen, Buchen, Rüstern, Tannen das Geflecht ihrer Zweige ineinanderbreiten, — Felslasten oder heimliche Wasser mit ihren quellenden Uferpflanzen dazwischen; zuweilen ein Ausblick in die lichte Ebene und auf die Zeugnisse menschlichen Daseins, die in letzterer befindlich sind. Einige Blätter zeigen die winterliche Ruhe der Natur. Ein Theil gehört dem bairischen und dem tirolischen Hochgebirge an; in diesen machen sich mächtige Formen der landschaftlichen Natur und kühnere Combinationen von solchen geltend. Die Behandlung ist frei und lebenvoll; es spricht sich darin jene reine, ungebrochene Empfindung für das Weben und Schaffen der Natur und für ihren harmonischen Zusammenklang, die den Freund der Natur so wohlthuend berührt, aus; es ist jenes rasche, fast unwillkürliche Spiel der Linien, das uns, wie alle Zeichnung von der Hand der Meister, so namentlich auch ihre Radirung so werth macht. Näherer Betrachtung geben die Blätter einen besondern Reiz dadurch, dass jedem einzelnen das Gepräge des persönlichen Momentes aufgedrückt ist: es ist nichts von irgendwelcher Chablone in ihnen bemerkbar, es ist Alles, mehr oder weniger, ein neu Empfundenes, neu Erzeugtes. So enthalten sie in der Folge, in der sie entstanden sein dürften, zugleich die Spiegelbilder der inneren künstlerischen Entwicklung. Ein Paar kleinere Blätter, gewiss die frühesten,

haben noch Etwas von künstlerischer Schule an sich; man hat an ihnen nichts auszusetzen, aber man meint, diese Nadelführung, diese Darstellungsmittel auch wohl schon bei Anderen gesehen zu haben. Sofort aber macht sich die künstlerische Selbständigkeit geltend, die sich zunächst, in einer Reihe von Blättern, dem Vorbilde der Natur, das sie zwar in gemessenen Compositionen erfasst, noch mit liebevoller Innigkeit anschmiegt; in ihnen ist, in stärkerem oder geringerem Grade, eine Neigung zur Einzelausführung, zu einem feinen plastischen Gefüge der Formen wahrzunehmen. Dann folgen Darstellungen einer vollen malerischen Total-Auffassung, die, ebenfalls in verschiedener Abstufung, den Eindruck eines klar erwärmten, seine Mittel in gediegenem Maasse beherrschenden Gefühles gewähren. Später tritt eine noch entschiednere Energie, selbst Keckheit des Vortrages, eine Vorliebe für derbe und breite Nadelführung hervor, die das allerdings in vollster Lebendigkeit Erschaute mit rascher Sicherheit hingeworfen zeigt und in diesem kühnen virtuosischen Spiele, welches gleichwohl zu dem inneren Wesen der Blätter im besten Einklange steht, wiederum ein eigenthümliches Interesse erweckt. Mit der mehr und mehr malerischen Auffassung steht die Behandlung auch insofern im Einklange, als hiebei der Platte selbst ein mehr oder weniger bestimmter Grundton gegeben ist, aus welchem die Lichtpartien mit dem Polirstahl, wie es scheint, weggenommen sind; der Eindruck nähert sich hiedurch zum Theil entschieden dem einer Tuschzeichnung. — Die ganze Folge der Blätter reiht sich den landschaftlichen Radirungen, welche die neuere Zeit hervorgebracht hat, als ein Produkt von sehr beachtenswerther Eigenthümlichkeit an. Den Freunden dieses Kunstfaches werden sie — und hoffentlich wird der Künstler mit ihrer Veröffentlichung nicht länger säumen — eine willkommene Gabe sein.