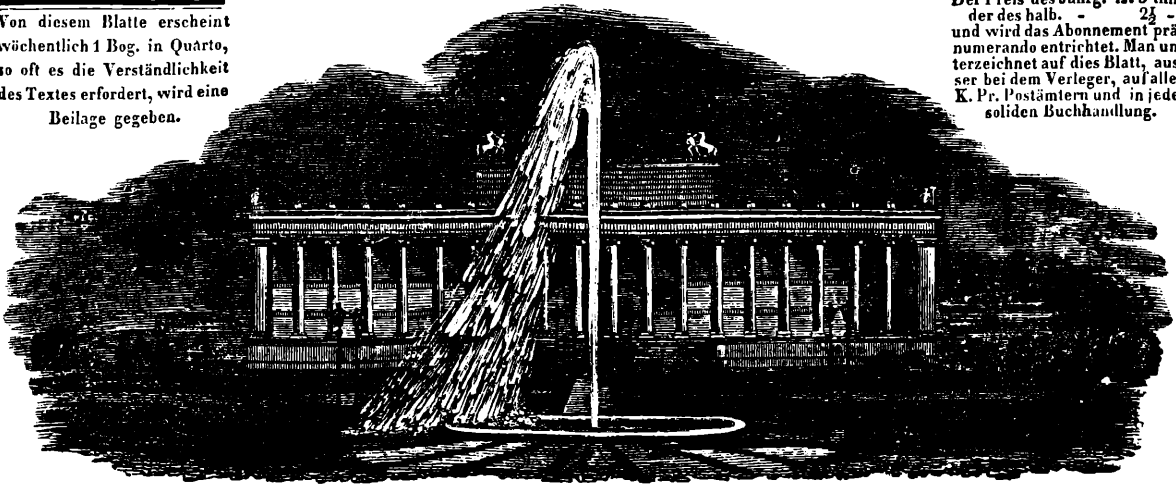


Von diesem Blatte erscheint wöchentlich 1 Bog. in Quarto, so oft es die Verständlichkeit des Textes erfordert, wird eine Beilage gegeben.

Der Preis des Jahrg. ist 5 thlr. der des halb. - 2 $\frac{1}{2}$ - und wird das Abonnement pränumerando entrichtet. Man unterzeichnet auf dies Blatt, ausser bei dem Verleger, auf allen K. Pr. Postämtern und in jeder soliden Buchhandlung.



MUSEUM,

Blätter für bildende Kunst.

Berlin, den 8. September.

Redacteur Dr. F. Kugler.



Verleger George Gropius.

Angelegenheit deutscher Kunstvereine.

An die Kunstvereine von Breslau, Königsberg in Pr., Braunschweig, Hannover, Halberstadt, Magdeburg, Halle u. s. w. ist die Einladung ergangen: eine Zusammenkunft ihrer Vorstandsmitglieder zu Berlin im October d. J., während der hiesigen grossen Kunstausstellung, bewerkstelligen zu wollen. Diese Einladung kömmt einem vielfach ausgesprochenen Wunsche entgegen; in einer solchen Versammlung würde namentlich ein regelmässiges Aufeinanderfolgen der Kunstausstellungen in der Art verabredet werden können, dass diese weniger mit einander collidirten; zugleich würde man leichter im Stande sein, die gesammelten Erfahrungen gegen einander auszutauschen und somit grösseren Nutzen und die Ersparung überflüssiger Ausgaben zu erreichen.

Es scheint sehr wünschenswerth, dass sämmtliche

Kunstvereine Deutschlands an dieser Zusammenkunft Theil nehmen und Abgeordnete zu derselben schicken mögen; es lässt sich hoffen, dass solchergestalt eine festere Verbindung derselben zu Stande kommen und ihnen ein weiterer Wirkungskreis eröffnet werden dürfte, während zugleich ihre bisherige Wirksamkeit im Einzelnen ungestört bliebe. Denn diese, aus einem allgemeinen Bedürfnisse des Volkes hervorgegangenen Vereine sind schon jetzt als die eigentlichen Träger der neuerwachten nationalen Kunstblüthe zu betrachten; wie viel bedeutender wird ihre Stellung werden, wenn die Mittel und Kräfte des einen durch befreundete Beihülfe und Unterstützung aller übrigen gehoben werden! wenn, was an einem einzelnen Orte geschieht, Anklang und Theilnahme in allen Gegenden des gemeinsamen Vaterlandes findet!

Vielleicht dürften solche Zusammenkünfte jähr-

lich oder in grösseren Zeitabschnitten, ähnlich den Zusammenkünften deutscher Naturforscher, an verschiedenen Orten wiederholt, vielleicht mit besonderen öffentlichen Einrichtungen (grösseren Gesamtausstellungen) verknüpft werden. Der Nutzen, welcher durch solche wiederholten Versammlungen, namentlich auch durch die damit verbundenen persönlichen Berührungen der Künstler und Kunstfreunde, gestiftet werden könnte, ist bereits in einem, von Herrn F. C. Vogel in Frankfurt a. M. an sämtliche deutsche Kunstvereine eingesandten Schreiben (abgedruckt im Museum, 1833, No. 46) näher entwickelt worden.

Die oben erwähnte Versammlung oder vielmehr ganz freundschaftliche formlose Zusammenkunft ist auf den 19. oder 20. Oktober d. J. festgesetzt worden; die Theilnehmer werden ersucht, bis gegen den 18. desselben Monats in Berlin einzutreffen und ihre Adresse bei dem Kastellan der Königl. Kunst-Akademie, Hrn. Rietz abgeben zu wollen.

In besonderem Auftrage,
d. R.

Gemaeldegallerie des Königl. Museums zu Berlin.

(Fortsetzung.)

Sieneser des vierzehnten Jahrhunderts.

In Florenz hatte ein regeres Kunstleben wesentlich erst mit dem vierzehnten Jahrhunderte begonnen. In Siena dagegen war dies bereits im dreizehnten Jahrhundert in hohem Grade der Fall gewesen, so dass die Malerei des byzantinischen Styles, welche, wie wir sahen, im dreizehnten Jahrhundert in Italien noch allgemein herrschend war, dort eine ungleich festere Wurzel gefasst haben musste und der neue Styl des vierzehnten Jahrhunderts dieselbe nicht so gänzlich zu verdrängen vermochte. Verschiedentlich finden sich hier alterthümliche Motive erhalten, die sich um so auffallender bemerklich machen, als einzelne Meister zugleich die modernen Darstellungen in grösster, oft affektirter Zierlichkeit bildeten. Solche alterthümlichen Motive sieht man, unter den sienesischen Bildern der Gallerie, vornehmlich auf No. 56 (Abth. III), welches Gemälde verschiedene Begebenheiten der Passion enthält und wo z. B. der Engel am Grabe des Herrn ganz wie auf einer ähnlichen Vorstellung des älteren Sienesers Duccio gezeichnet

ist. Doch ist das Bild an sich nicht sonderlich ausgezeichnet.

Simone di Martino war es namentlich, welcher die neue Richtung für Siena begründete. Ihn unterstützte in seinen Arbeiten sein Schwager Lippo Memmi, der sich seinen Styl anzueignen bestrebte. Von letzterem besitzt die Gallerie ein Gemälde (III, No. 57), welches verschiedene Begebenheiten der Passion darstellt und sauber ausgeführt, in der Bewegung einzelner Figuren zwar ungemein zierlich gehalten ist, doch in den Köpfen verhältnissmässig schon bedeutenden Ausdruck zeigt.

Zeitgenoss des Lippo, d. h. in der ersten Hälfte des vierzehnten Jahrhunderts blühend, war Ambrogio di Lorenzo, ein sinniger, gemüthvoller Künstler, stiller und schlichter in seinen Darstellungen, als die eben genannten. Von ihm rührt ein sehr anziehendes Gemälde in der Gallerie her (Abth. III, No. 55). Es stellt den heiligen Dominikus dar, welcher in seiner Zelle vor einem an der Wand erscheinenden Kreuze kniet und dasselbe anbetet; Engel in hellrothen Gewanden stehn zu seinen Seiten und dienen ihm. An der Thüre steht ein Weib in prächtig blauem Kleide, das sie ein wenig aufhebt, um über die Schwelle zu schreiten; ihr blondes Lockenhaar ist mit einem rothen Bande umwunden. Sie schaut schüchtern nach dem Heiligen zurück, den sie, wie es scheint, zu verlocken gesandt ward; aber die Engel schirmten den Heiligen. Das einfache, ohne sonderlichen Aufwand von Affekt gemalte Bild macht einen eigenthümlichen Eindruck; es dämmert in dem Beschauer auf wie ein altes, halbvergessenes Märchen, dessen Hauptumrisse unserm Geiste noch deutlich vorschweben, während wir das besondere Wie und Wo der Begebenheiten lange schon vergessen haben. Minder anziehend ist ein zweites Gemälde desselben Meisters (Abth. I, No. 164), die wunderbare Genesung einer Nonne darstellend.

Noch ist eine Reihe verschiedener Bilder aus der sienesischen Schule des vierzehnten Jahrhunderts vorhanden, deren Meister nicht näher bezeichnet sind, welche jedoch im Einzelnen recht Bedeutendes zeigen. So z. B. das Gemälde unter No. 5 (Abth. III), eine Madonna mit dem Kinde auf reichem gothischem Throne sitzend und von verschiedenen Heiligen umgeben. Hier sind die Madonna und das auf ihrem Schoosse stehende Kind anmüthig gruppirt und zeigen vollere Gesichtsformen, sowie einen schönen und

edlen Faltenwurf. No. 47 (Abth. III) ist eine freie, etwas weiche Wiederholung desselben Bildes.

Noch minder bedeutend ist ein anderes Gemälde (Abth. III, No. 61), welches mehrere Abtheilungen enthält. Auf der rechten Seite desselben sieht man den gekreuzigten Heiland, und Maria und Johannes zu seinen Seiten, die beiden letzteren in der Stellung und Gewandung ungemein grossartig. Auf der linken Seite oben die Geburt Christi und darunter eine eigenthümliche Darstellung: drei Könige, welche auf der Falkenjagd drei offene Sarkophage finden, und in diesen drei fürstliche Leichname in den verschiedenen Graden der Verwesung. Es ist ein sehr eindringliches Memento mori. Der grosse Meister Arcagno hat in seinem berühmtesten Gemälde, der Triumph des Todes genannt, welches in lebensgrossen Figuren die Halle des Pisaner Friedhofes schmückt, denselben Gegenstand, aber erweitert zu einem grossen epischen Werke, aufs Tiefsinnigste dargestellt.

Von Barna, einem Sieneser, der um 1370 blühte, ist ein Gemälde vorhanden (Abth. III, No. 48), eine Madonna mit dem Kinde auf dem Throne, von Heiligen umgeben. Das Bild hat etwas Schlichtes und Alterthümliches, das an byzantinische Motive erinnert, besonders in der eigenthümlich dunkleren Carnation. Die Gesichter der Dargestellten sind edel und feierlich, aber von einem gewissen phantastischen Ausdrücke, besonders in den Augen. Das Kind, welches in der Rechten einen Vogel hält, zeigt eine schöne, rasche Bewegung.

Mehr noch als bei Barna, zeigen sich bei einem etwas späteren Künstler, dem Taddeo di Bartolo, der um den Anfang des funfzehnten Jahrhunderts blühte, Nachklänge jenes byzantinischen Styles, oder vielmehr der in diesem enthaltenen altchristlichen Typen. Herr von Rumohr nennt ihn „den Stifter jener eigenthümlichen Vereinigung des Herben und Ernsten der ältesten Kunstrichtung mit dem Schmach tenden, Sehrenden und Schwärmenden der neueren, welche für die Folge so bedeutend wurde.“*) Von ihm besitzt die Gallerie ebenfalls verschiedene Gemälde: Zwei Madonnen (Abth. I, No. 149 und 150); eine Verkündigung mit mehreren Heiligen (I, No. 158); und eine Darstellung der Dreieinigkeit (III, No. 58) nach der gewöhnlichen Weise, in welcher Golt-Va-

ter den an das Kreuz geschlagenen Sohn hält und zwischen beiden die Taube befindlich ist. Der Gekreuzigte ist hier dürr und hässlich; ungemein grandios aber und mit einer schönen und würdigen Gesichtsbildung (in der alten typischen Weise) der Gott-Vater. Aehnlich und dieselben Vorzüge zeigend ist eine weichere Wiederholung dieser Darstellung unter No. 44 (Abth. III). Auch eine, nach dem Vorbilde des Taddeo di Bartolo gemalte Himmelfahrt Mariä (III, No. 53) ist eine schlichte und einfach grossartige Composition. Ungleich anziehender jedoch als sämtliche genannten ist ein, „dem Taddeo zeit- und kunstverwandtes“ Altärchen mit Flügeln im gothischen Geschmack (III, No. 74). Es ist die, unzählige Mal vorkommende Darstellung einer Madonna mit dem Kinde auf dem Throne, Heilige zu ihren Seiten und auf den Flügelbildern. Hier sieht man höchst anmuthige und edle Gestalten und sehr sinnige, gefühlvolle Köpfe, vornehmlich die der h. Katharina und der Maria. Das Bild lässt bereits, wie es in jener Zeit noch so selten ist, einen tiefen Blick in das lebenswürdige Gemüth des Künstlers werfen.

Endlich sind, von Bildern gleichzeitiger italienischer Schulen, noch zu erwähnen: ein Antlitz Christi, nach dem alten Typus, aus der Pisanischen Schule (III, No. 39); eine Krönung Mariä aus der römischen Schule (III, No. 40), mit der Nachahmung einer reichen, in der römischen Kunst sehr beliebten musivischen Verzierung und mit einer Ueberladung von Goldschmuck auf der Kleidung, welche deren Form gänzlich verdirbt; eine Madonna mit dem Kinde und Heiligen von Gritto da Fabriano (III, No. 45) mit weichen Formen des Nackten, die Gewandung der Madonna jedoch ebenso durch Ueberladung von Goldschmuck verdorben.

Florentiner des funfzehnten Jahrhunderts.

Das funfzehnte Jahrhundert war die glücklichste Zeit für Florenz. Der Staat war zu bedeutender Macht und Ansehen gelangt, und an der Spitze der noch republikanischen Verfassung stand ein Geschlecht, welches mit hochherzigem Sinne, wie es die materiellen Interessen des Staates schützte, so auch die geistige Entwicklung der Mitbürger pflegte und förderte. Dies war das edle Geschlecht der Mediceer, deren Haus zu jener Zeit für Gelehrte, für Dichter und Künstler eine Akademie, im edleren

*) Italienische Forschungen II, 221.

Sinne des griechischen Alterthums, bildete. Cosmo de' Medici, der um die Mitte des funfzehnten Jahrhunderts lebte, erhielt den Ehrennamen eines „Vaters des Vaterlandes.“ Lorenzo Magnifico, sein grosser Enkel, strebte ihm würdig nach.

Bereits in der ersten Hälfte des funfzehnten Jahrhunderts begann zu Florenz ein neues Streben im Bereiche der Architektur, indem man im Sinne des classischen Alterthums wiederum zu bauen bemüht war. Brunelleschi und Alberti sind die Begründer dieses neuen Strebens und sie, die ersten, führten dasselbe auf eine so edle, so freie und unverblendete Weise hinaus, dass sie, mit Ausnahme des einzigen Bramante, von keinem Späteren erreicht worden sind. Gleichzeitig erwachte ein höchst erfreuliches reges Leben im Fache der Bildhauerei, welche Kunst zwar bereits seit dem dreizehnten Jahrhundert mit glücklichem Erfolge cultivirt worden war, aber erst in dieser Zeit sich zu bedeutender Vollendung aufschwang. Ghiberti, Donatello, Luca della Robbia und viele andere wirkten in fröhlichem Wettstreit nebeneinander. Die Bronzereliefs des zweiten Portales, welches Ghiberti für die Taufkirche San Giovanni zu Florenz ausführte, sind eins der vollendetsten Meisterwerke der gesammten neueren Plastik.

Was die Malerei anbetrifft, so war diese freilich, wie bereits früher bemerkt worden, im Anfange des funfzehnten Jahrhunderts, mit wenigen und zugleich wenig beachteten Ausnahmen, im Wesentlichen noch nicht über die Stufe hinausgegangen, welche ihr durch Giotto und dessen nächste Nachfolger eingeräumt worden war; sie bewegte sich noch in den engezo- genen Gränzen eines besonderen Styles, der zwar den Compositionen etwas gemeinsam Feierliches und Erhabenes aufprägen liess, dem es jedoch immer noch an der Belebung bis in das Einzelne der Gestalten fehlte. Dieses Ringen nach grösserer Beleb- ung, nach Befreiung von den einschränkenden Ban- den eines ununiformen Styles, das dadurch hervorgeru- fene ernstlichere und gründlichere Studium der Na- tur, die Erforschung der Gesetze, welche ihren be- sonderen Erscheinungen zu Grunde liegen, das gleich- zeitig beginnende Studium der in den Antiken vor- gefundenen Vorbilder, und die Anwendung der also gewonnenen Resultate auf die Malerei, — alles dies bezeichnet das Streben der Meister des funfzehnten

Jahrhunderts, welches ein neuerer Schriftsteller*) in Bezug auf die dadurch hervorgerufenen mannigfachen Kraftäusserungen und im Gegensatz der eigentlichen, zur Entwicklung gediehenen Geschichte, als die Heldenzeit der neueren Kunst bezeichnet. Freilich konnte es nicht anders sein — und ganz beson- ders war dies bei den meisten Florentinern der Fall, — als dass ein solches Streben auf einen Abweg füh- ren musste, dass man sich fast ausschliesslich einem gewissen Realismus hingab und, während man nach möglichster Vollendung und Wahrheit in der Form strebte, das innere, geistige Leben des Darzustellenden oft vernachlässigte. Doch war eine solche Ein- seitigkeit nothwendig, wenn überhaupt die niederen und höheren technischen Mittel vollkommen ausge- bildet werden sollten, um das Heiligste und Edelste in würdiger Form erscheinen zu lassen.

Der Vorwurf eines solchen einseitigen Realis- mus trifft indess noch nicht den Fra Giovanni Angelico da Fiesole (geb. 1387, gest. 1455), wel- cher die Reihe der Florentiner des funfzehnten Jahr- hunderts beginnt, zugleich aber als der Schlussstein und als die schönste Blüthe der Bestrebungen des vorangegangenen Jahrhunderts betrachtet werden muss. Fiesole war Mönch im Dominikanerkloster San Marco zu Florenz (später in Rom), und wie er still, ohne Verbindung mit der Welt und ohne Verlangen dar- nach, in seiner Zelle lebte, so steht er auch eigen- thümlich und abgeschlossen in seinen zahlreichen Kunstschöpfungen da. Letztere sind ein Spiegel sei- ner reinen und frommen Seele. Nie ist er ohne Ge- bet an die Arbeit gegangen, und seine Seele war so erfüllt von seinen Werken, dass er oft, wenn er das Leiden des Erlösers malte, durch Thränen unterbro- chen wurde. Daher denn betrachtete er das, was er gemalt hatte, als ein Gnadengeschenk des Him- mels, und er wagte es nie, eine nachbessernde Hand anzulegen. Dieser tiefe Friede des Gemüths, diese stets reine und heilige Stimmung bildet den Grund- charakter aller seiner Werke. Menschliche Leiden- schaft kennt er nicht; Kampf mit der Leidenschaft und Ueberwindung derselben fehlen ganz in seinen Bildern und wo er leidenschaftliche Scenen (z. B. in der Passionsgeschichte Christi) vorstellen muss, da wird er kindlich unbeholfen und — ich darf es sa- gen, ohne seinem hohen Werthe zu nahe zu treten

*) Hirt, Kunstbemerkungen auf einer Reise etc. S. 26.

— komisch. Aber im Ausdrucke der Seligkeit hat ihn kein früherer, kein späterer Künstler übertroffen. Sind es keine Menschen, die er darstellt — denn zum Menschen gehört eben die Leidenschaft — so sind es wenigstens Engel. Daher heisst er Angelico. Desshalb aber ist er keinesweges monoton; durch eine Unermesslichkeit von Abstufungen hat er, in den Gesichtszügen der dargestellten Personen, jenen einen Charakter der milden Seelengüte hindurchzuführen gewusst; er ist derjenige, welcher zuerst unter allen neueren Künstlern das reiche Feld der Physiognomik eröffnet und seine Nachfolger die Bedeutung der Gesichtsformen kennen gelehrt hat. In der Darstellung des Körpers folgt er dem Befangenen, aber durch langen Gebrauch geheiligten Style der Giottisten; doch ist seine Gewandung zumeist, je nach den verschiedenen Zwecken, ebenso würdig und feierlich, als anmuthig und schlicht. In der Färbung ist er licht und heiter.

Die Gallerie besitzt von Fiesole mehrere Gemälde, welche ihr zu besonderer Zierde gereichen. Das eine, grössere, von diesen (Abth. I, No. 143) ist eine Madonna mit dem Kinde, die in anmuthiger Stellung auf einem reichen goldgeschmückten Throne sitzt; zwei kleinere Heilige werden zu ihren Seiten, hinter dem phantastisch ornamentirten Teppich des Thrones, sichtbar. Die heilige Mutter hat ein ungewein reines, mildes und zartes Gesicht; in stillem Frieden blickt sie vor sich hin.

Ein andres Bild Fiesole's (I, No. 154), von kleineren Dimensionen, giebt ein Beispiel seiner schlichten, aber edlen und höchst sprechenden Compositionsweise. Es ist die Darstellung einer der schönsten Legenden des späteren Mittelalters. Der heilige Dominicus sahe nämlich, so erzählt die Legende, in einer Nacht, als er sich zu Rom aufhielt, folgendes Gesicht: Christus der Herr trat aus dem Himmel hervor, drei Speere in seinen Händen tragend und sie gegen die Erde schwingend. Schleunig kam seine Mutter zu ihm und fragte ihn, was er thun wolle. Er antwortete: Siehe, die ganze Erde ist voll von dreien Lastern, Stolz und Begier und Geiz; und darum will ich sie mit diesen dreien Speeren vernichten. Da fiel die Jungfrau ihm zu Füssen und sprach: Geliebtester Sohn, erbarme dich, und säufte deine Gerechtigkeit durch Erbarmen! Siehst du nicht, antwortete Christus, wieviel Beleidigungen mir zugefügt werden? Sie erwiderte: Mässige, o

Sohn, deinen Zorn und verziehe ein wenig! Denn ich habe einen getreuen Knecht und einen starken Kämpfer; er wird überall hinreisen und die Welt erobern und sie deiner Herrschaft wieder unterwerfen. Und einen anderen Knecht will ich ihm zum Gehülfen geben, der getrenlich mit ihm kämpfen wird. Da sprach der Sohn: Siehe, mein Zorn ist gestillt und ich habe deine Bitte erhört; aber lass mich diejenigen sehen, welche du zu solchem Geschäfte bestimmen willst. Darauf stellte sie Christus den heiligen Dominicus vor, und er sprach: Wahrlich, das ist ein guter und starker Kämpfer, und er wird eifrig thun, was du gesagt hast. Sie zeigte ihm auch den heiligen Franciscus, und Christus belobte auch ihn, gleichwie den vorigen. Der heil. Dominicus aber hatte in dieser Vision seinen Gefährten, der ihm früher nicht bekannt war, sorglich betrachtet; und als er ihm am folgenden Tage in der Kirche begegnete, erkannte er ihn alsobald nach dem nächtlichen Gesichte, ohne dass es ihm jemand sagte, und er umarmte und küsste ihn und sprach: Du bist mein Gefährte! du wirst mit mir wandern, wir werden beieinander stehen und kein Gegner wird uns überwinden! Er erzählte ihm das gesammte Gesicht der Nacht, und es ward ihnen ein Herz und eine Seele im Herrn. — Soweit die Legende. Auf dem Bilde sieht man einen Platz vor einer Kirche, auf dem sich die beiden Heiligen so eben begegnen. Dominicus fasst beide Hände des Franciscus; freudig überrascht sehen sie einander an, jedweder erkennt in dem andern den Freund und Mitarbeiter in dem heiligen Berufe, der ihm auferlegt ward. Sie sind, den verschiedenen Orden, die sie gestiftet, gemäss gekleidet; über dem Haupte des h. Dominicus schwebt der Stern, der also schon bei seiner Taufe gesehen ward und die ganze Welt erleuchtete. Jedem folgt ein jüngerer Ordensbruder; in letzteren spricht sich die Demuth und Befangenheit des klösterlichen Lebens auf verschiedene, anziehend naive Weise aus. Am Himmel erblickt man Christus thronend, die drei Speere in seinen Händen; vor ihm kniet die Jungfrau und weist auf die beiden Heiligen herab. Seitwärts blickt man auf eine Landschaft nieder, die reich mit Städten und Villen übersät ist, von Wegen durchschnitten und von einem grossen Strome bewässert wird. Unten liegt das irdische Leben mit der Mannigfaltigkeit seiner Erscheinungen; auf der Höhe aber wandeln die Hei-

ligen und ihnen ist die Gottheit nahe. Das Bild ist eben so bedeutsam in seiner geschichtlichen Beziehung, — indem es den gemeinsamen Geist darstellt, der beiden, in der Weise ihres Wirkens so verschiedenen Stützen der Kirche einwohnte, — als es nicht minder in dem allgemein menschlichen Interesse der Darstellung, welches sich auf den ersten Blick kund giebt, anziehend wirkt.

Ein Gegenstück des eben beschriebenen Bildes (I, No. 152) stellt verschiedene, in einem Gemache versammelte Franciscaner vor, denen der heil. Franciscus erscheint und seinen Segen ertheilt. Sie drücken auf mannigfach verschiedene Weise ihre Ueerraschung bei der plötzlichen Erscheinung des Heiligen aus; im Vorgrunde liegt einer schlafend, ein anderer schreitet eben zur Thüre hinaus. Anziehend ist auch hier, in den verschiedenen Figuren, das Eigenthümliche des Mönchscharakters dargestellt. Doch kömmt dies Bild dem vorigen weder in der Tiefe der Poesie noch in der geistreichen Ausführung gleich. No. 156 (Abth. I) ist ein grosses jüngstes Gericht, von Fiesole und seinem Schüler Cosimo Rosselli gemalt, welches sehr würdige Apostel und Heilige und einzelne anmuthige Engelgestalten enthält.

Gentile da Fabriano war ein Zeitgenoss des Fiesole und hat etwas Verwandtes in seiner Darstellungsweise; jedoch erreicht er auf keine Weise dessen Tiefe und Anmuth. Von ihm enthält die Gallerie ein Gemälde (I, No. 144), welches verschiedene Scenen aus dem Leben der Maria darstellt.

(Fortsetzung folgt).

Paul Delaroche.

Biographische Skizze aus dem Französischen.

(Mit einem lithographirten Portrait).

Paul Delaroche ist den 27. Juli 1797 zu Paris geboren. Sein Vater besass eine sehr einträgliche Stelle beim öffentlichen Leihamt. Schon seine ersten Studien enthüllten den Keim eines grossen Talentes. In einem Alter von 20 Jahren entwarf er bereits vortreffliche Skizzen, voll von Grazie und Wahrheit, nicht von jener äusserlichen und oberflächlichen Wahrheit, welche in knechtischer Nachahmung dieses oder jenes Costüms die Sitten und die Farbe irgend einer historischen Epoche wiederzugeben meint, sondern die den tiefsten Ausdruck

des inneren Lebens ergreift, um so die wichtigsten Züge der menschlichen Natur darzustellen. Seine Studien waren mehr klassisch als modern. Paul Delaroche hat sich niemals zur neuen Schule bekannt, seine Ansichten waren anderer Art. In seinen Compositionen ist der Styl dem Gedanken angemessen, aber er nimmt nicht die Stelle des letzteren ein; ebenso wenig liess er sich irre machen durch die Theorie der modernen Maler. Während des Verfalls der neuen Schule, war er, so zu sagen, der einzige Repräsentant der alten. Er that noch mehr. Zu einer Zeit, wo man es sich angelegen sein liess, Alles zu verwirren und unter einander zu mischen, unternahm es Delaroche, darzuthun, was man gänzlich vergessen zu haben schien: dass nämlich der Ausdruck durch die grösste Strenge der Form nur gewinnen kann. Aus dieser Zeit sind sein Riche-lieu und die Kinder des Eduard.

Merkwürdig war es bei einem so grossen Künstler, welcher das Erbtheil von Girard und Girodet eingenommen hatte, und der 7 Jahr später den schönsten Platz im Salon 1834 ausfüllte (Johanna Gray), dass er sein Talent noch nicht kannte, dass er sogar an seinem Berufe zweifelte. Paul bestimmte sich dem Kanzleiwesen. War es Blödigkeit oder Entmuthigung, waren es vielleicht die Erfolge von Julius, seinem Bruder, in derselben Kunst wie die seinige, die zu früh seinen jungen Ehrgeiz erschreckt hatten, — er zeigte sich in seiner Laufbahn von einem wahrhaften, fast unübersteiglichen Widerwillen beherrscht. Gros war sein einziger Meister. Delaroche trat 1817 in das Atelier des berühmten Barons; er blieb daselbst 18 Monate.

Seine ersten Studien waren landschaftliche. Im Jahr 1817 concurrirte er um den Preis in diesem Fache; Michalon erhielt denselben.

Das Werk, welches die Kunstwelt aufmerksamer auf ihn machte, war sein Joas, der aus der Mitte der Todten durch Elisabeth gerettet wird. Dieses Gemälde, in welchem der Künstler, mit Hilfe der einfachsten Mittel, grosse dramatische Effekte hervorgebracht hatte, wurde von der Regierung gekauft, und im Museum des Luxembourg aufgestellt. Man kann sagen, dass erst seit dieser Epoche Delaroche Glauben an seine Kunst und an sich selbst zu fassen begann. Johanna d'Arc, der Tod des Hannibal Carracci und St. Vincenz von Paula bewiesen auf eine glänzende Weise, dass er der

Gunst des Publikums nicht mehr gleichgültig war. Diese drei Werke die sich durch alle eigenthümlichen Vorzüge des Delaroche auszeichnen, durch Wahrheit des Ausdrucks, durch Richtigkeit und Feinheit der Zeichnung, wurden allgemein bewundert. Richelieu und Cinq-Mars, diese reizende Composition, so voll Poesie und Natur, wo die malerische Wirkung ohne Anstrengung und Arbeit sich von selbst ergibt, dieses kleine Meisterwerk der Kunst mit so zartem und köstlichem Ausdrucke, erhielt einen höchst ausgezeichneten Beifall im Salon 1833. Delaroche liebt besonders dies kleine Gemälde, wahrscheinlich weil er darin den Uebergang zum Cromwell und zur Johanna Gray sah.

Wir wollen uns nicht weiter über die grossen Eigenschaften der Werke dieses Meisters verbreiten. Wir müssten Alles das wiederholen, was alle Journale Frankreichs, was wir selbst gesagt haben, und was man noch lange nach uns und unseren Zeitgenossen sagen wird.

Ogleich kaum 37 Jahre alt, hat Delaroche bereits 43 Werke geliefert, darunter 27 Gemälde, 15 Zeichnungen und eine Skulptur. Wir erwähnen die bedeutendsten.

Als Gemälde nennen wir:

St. Vincenz von Paula, der Tod des Caracci, eine Scene aus der Bartholomäusnacht, der Tod der Elisabeth, Richelieu, die Kinder Eduard's, und Johanna Gray.

Als Zeichnungen:

Der Tod Ludwig XIII, die Ermordung des Herzog's von Guise, Cromwell, die Belagerung von Retz, der Abschied Carl's I, die heilige Amalia und die Caritas.

Und als Skulptur:

Ein heiliger Georg in Bronze, ein Werk von bedeutendem Verdienste, welches Frankreich einen mehr als mittelmässigen Bildhauer versprach. Es ist die einzige ausgezeichnete Arbeit in diesem Fache, welche Paul jemals unternommen hat.

Delaroche befindet sich in diesem Augenblicke in Italien. Der französische Maler ist in das Vaterland der grossen Meister der christlichen Kunst gegangen, um hier die Weihe für die Malereien in der Magdalenenkirche, womit die Direktion der schönen Künste ihn jüngst beauftragt hat, zu empfangen. Die Künstler, welche die für diese Ge-

mälde entworfenen Skizzen gesehen haben, vereinigen sich in deren ungetheiltem Lobe.

Das Portrait, welches wir diesen kurzen Notizen beilegen, ist vollkommen ähnlich. Die Freunde des Künstlers werden darin die Züge des Meisters der Johanna Gray getreu wiedergegeben finden, und diejenigen unserer Leser, welche den berühmten Künstler noch nicht gesehen haben, mögen somit seine Bekanntschaft machen! Ach. G.

Kunstaussstellung von Kassel.

(Beschluss).

Vom Professor Aubel (von hier) nennen wir ein Bild, eine Schnitterin in italienischem Kostüme, fast in Lebensgrösse, darstellend. Es scheint die Antike auf den Maler einen besonderen Einfluss gehabt zu haben, und so haben wir an seinem Bilde die reizend schönsten Formen zu bewundern. Doch es fehlt demselben an Handlung, die Schnitterin steht in aufrechter Stellung, in der einen Hand die Sichel, in der anderen eine Garbe; warum in dieser Stellung ist unklar, wenn nicht etwa, um uns die Formen eines schönen Körpers in der besten Ansicht zu zeigen. In den Augen liegt keine Bedeutung, ausgenommen vielleicht, dass sie die Verlegenheit dieser absichtsleeren Stellung auszudrücken scheinen. Auch die schönsten Formen müssen für uns ohne Handlung, ohne die Absicht, die ihnen eine Bestimmung gibt, etwas Leeres oder Todtes haben.

Ein lebensfrischerer Geist wehte uns in den Bildern Pelisier's (aus Hanau, jetzt in Rom) an. Das erste einen kräftigen, männlichen Kopf darstellend, ernst und eine wichtige Sache überlegend. Das zweite zeigt den Kopf einer Dame. Sie ist im Ankleiden begriffen und zieht ein prächtiges Kleid über den linken Arm herauf, so dass ein üppiger Nacken unserem Anblick noch nicht entzogen ist. Sie wendet den Kopf nach dieser Seite, und aus ihren Augen strahlt unter dem dunklen Teint ihres Gesichtes der stolze Blick einer Frau hervor, die sich des Sieges ihrer Reize bewusst ist. In einem dritten Bilde sehen wir ein italienisches Landmädchen mit gefälligem Anzuge in einem von Reben umrankten Fenster liegen, mit einem so freundlichen Augenpaar, als ob Kummer oder Gram noch nie in ihre Seele gekommen.

Auch zwei auswärtige Damen hatten die diess-jährige Ausstellung bereichert. Von der Marchese Tanari zu Bologna waren da: ein Amor, Copie nach Guido Reni und ein Noli me tangere, Copie nach einem älteren Meister, eine heilige Familie, eigne Composition, die Vision des heiligen Bruno nach Guercino da Cento und ein schlafendes Christuskind nach Albano, alle von mittlerer Grösse, und durch Zeichnung und Wärme der Farben sich vortheilhaft auszeichnend. Die Gräfin Laborde zu Paris, Schwester des hier als Gesandtschafts-Sekretair employirten Grafen Leon de Laborde, des Reisenden in Arabien, lieferte Gretchen in der Kirche, eine interessante Copie nach Scheffer, Werther und Lotte, Leonore, — kleinere Bilder, weniger in der Ausführung, aber desto mehr in der Composition ausgezeichnet. Auf dem letzteren Bilde sieht man in stürmischer Nacht ein schwarzes Ross, das kaum die Erde zu berühren scheint, Willhelmen in Ritterrüstung mit verdecktem Visier tragen. Leonore hinter ihm hält er mit dem rechten Arm, weiss gekleidet, mit nackter Brust, aufgelösten Haaren, bleich und todesähnlich, doch ruhig all das Grauensvolle erdulnd, da sie bei ihm Wilhelm ist. Hinter her ein Zug von Eulen und Wespenstern, zur Seite der Rabenstein. — Auf einem vierten Bilde von derselben Grösse erblicken wir ein gefallenes Mädchen. Es sitzt auf einem Felsen in einer baumlosen, öden Gegend mit fliegendem Haar; das halb von der Schulter gerissene Kleid deutet ihr Vergehen an. Wind und Regen rauschen, doch sie fühlt ihn nicht. Zusammengedrückt sitzt sie da, sie kann nicht einmal weinen, nur ein gebrochener Blick fleht zum Himmel und die Hände ringen vor das Knie gepresst, um Mitleid bittend — eine reuende Sünderin. Es ist zu bewundern, wie die Phantasie einer Dame so ergreifender Compositionen fähig ist.

Von den übrigen Leistungen heben wir noch hervor in der Landschaftsmalerei einige Bilder vom jüngeren Müller (jetzt in Rom), ferner ein Viehstück von Wagner-Deines in München, einige sehr gut getroffene Portraits (unter andern des Bildhauer Rühl und des Bürgermeister Schomburg) in Pastelfarben von Roux in Eisenach, sowie ein Portrait

seiner Tochter von Hummel in Berlin, das sich besonders durch die Behandlung von Licht und Schatten auszeichnete.

Auch wurden wir angenehm überrascht durch die Leistungen zweier hiesiger Taubstummen; besonders fand ein Bild des Einen, Telligmann, ein Maleratelier darstellend, einen verdienten Beifall. Derselbe hatte auch ein Portrait seines Leidengefährten geliefert.

Endlich erwähnen wir der Skulpturarbeiten des Professor Henschel (von hier), von denen einige besonders gut aufgenommen worden sind. C. H.

LITHOGRAPHIE.

Coena Domini. Gem. von Leonardo da Vinci. Mit der Feder gez. v. L. Kramp. Lithographie von E. Zink in Offenbach. (Zu haben bei G. Gropius in Berlin.)

Ein Blatt, das mehr durch die Technik der höchst ausgeführten Federzeichnung (die hier jedoch die Eigenthümlichkeiten einer solchen verlässt und in eine nutzlos weichliche Punktirmanier übergeht) interessirt, als durch etwanigen Geist der Auffassung. Freilich leuchtet Leonardo's Schöpfung immer noch auch durch eine mittelmässige Copie, und sein Werk lebt in tausend Nachbildungen fort, während das Original längst dahin ist.

Nachrichten.

Der Oberbaudirektor Schinkel und der Professor Rauch, zu Berlin, haben von Sr. Majestät, dem Kaiser von Russland, die Einladung erhalten, der Einweihung der Alexandersäule in Petersburg beizuwohnen. Beide haben sich jedoch, der erste durch seine Berufsgeschäfte, der zweite durch seine gegen die Stadt München eingegangenen Verpflichtungen in Bezug auf das Monument des Königs Maximilian Joseph, genöthigt gesehen, diese ehrenvolle Einladung abzulehnen.