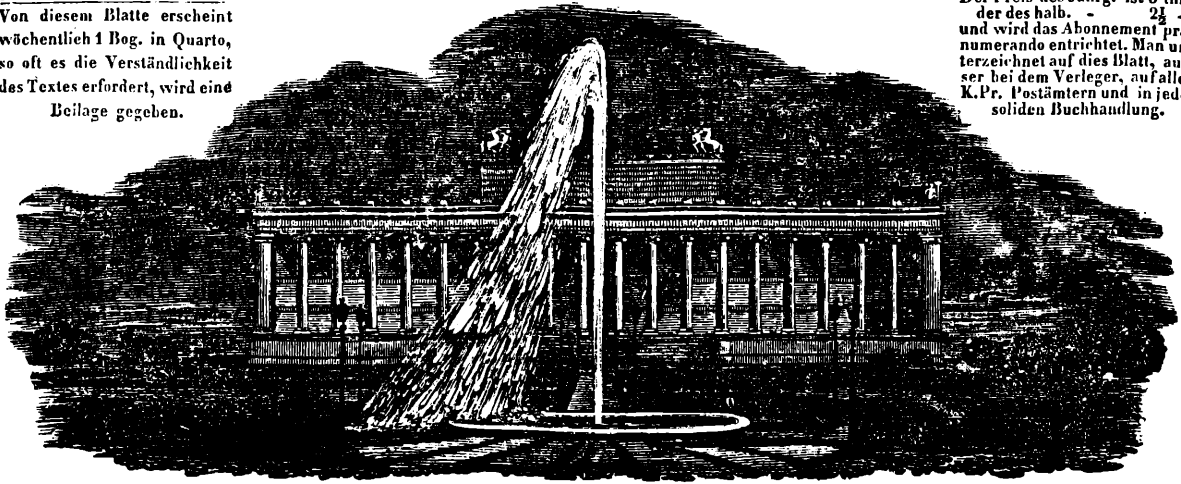


Von diesem Blatte erscheint wöchentlich 1 Bog. in Quarto, so oft es die Verständlichkeit des Textes erfordert, wird eine Beilage gegeben.

Der Preis des Jahrg. ist 5 thlr. der des halb. - 2½ - 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 1. December.

Redacteur Dr. F. Kugler.



Verleger George Gropius.

Bericht über die Berliner Kunst-Ausstellung.

(Beschluss.)

So die Composition des Bildes; mit grosser Weisheit hat der Maler die verschiedenen Empfindungen vertheilt; die ganze Quaal der creatürlichen Todesangst im Negersclaven, die feste, bis zum Tod hin rührige und trachtende Kraft des Mannes, der dem Tod in's Angesicht zu sehen gewohnt ist, das in der Lebensfülle thatlos hoffende Weib, der hinbrütende Greis, der nun eine Stunde früher seinen Tod finden wird, das ist der Cyklus von Empfindungen, in dem der Künstler seinen Gegenstand erschöpft. Auch das ist trefflich, dass er nicht mit ungehöriger Sentimentalität Herzlichkeiten und Verhältnisse der geschwisterlichen, Gatten- oder Kindesliebe hineinmischt; man sieht schon, die hier zusammen sind, verwandschaftlich nah vereinigte, haben nichts mehr als die selbstische Sorge, sich zu retten, zu leben. Auch gegen

den Vorwurf muss ich den Künstler vertheidigen, es sei in dem Krieger, in dem Weibe noch zu viel Kraft und Haltung; gewiss sind sie noch nicht bis zu dem Aeussersten der Erschöpfung, nur der Negerknabe scheint ganz hin; in den andern ist noch der zähen Lebenskraft genug, sich zu flüchten, wüssten sie nur wohin; das aber ist das doppelt Schreckliche, dass sie dennoch von der wehenden Düne werden überfluthet und verschüttet werden. — Sollten wir an dem Bilde etwas aussetzen, so wäre es ein Umstand den ich oben nach bestem Vermögen zu deuten versucht habe. Es ist nemlich, so viel ich habe finden können, nicht bestimmt und erkennbar, was der Rittersmann hinausschauend erkennt; wenn ich supponirt habe, es sei der Schein eines Wassers, so ist diess vielleicht dem Künstler nicht einmal genehm, da offenbar nicht jeder diess sonderbare Phänomen kennt und überdiess in dem Bilde selbst durchaus nichts Andeutendes darüber zu finden ist. Oder zieht in der Ferne eine Karavane? liegt eine Oase dort? ist das eine oder andere, so muss man sich auch das hypothesesiren, so müsste der Künstler einen

Augenblick später dargestellt haben, da der jetzige einer nahen Rettung oder Hoffnung gegenüber als der schon überholte und darum mindere erscheint. Vielleicht erscheint diess Bedenken zu splitterritterlich; aber bei einem Kunstwerk von solcher Vollendung, bei dieser Schärfe der Auffassungen, bei dieser sprechenden Bedeutsamkeit jeder Bewegung, jedes kleinen und kleinsten Nebenwerkes darf man höchste Anforderungen geltend machen. — Noch zwei andere Darstellungen von Stielke habe ich zu erwähnen, die dem grösseren Bilde in nicht viel mehr als der Grösse nachstehen. Sein St. Georg mit dem Engel und mehr noch sein Kreuzfahrer auf der Morgenwacht sind vortrefflich; ich bedaure nicht Raum zu haben, um auch von ihnen das Nähere zu sprechen.

Mit vollem Recht ist in den früher berichteten Unterhaltungen Seitens des seriösen Kunstkritikers darauf aufmerksam gemacht worden, dass, nachdem die Historienmalerei fast anderthalb Jahrhunderte hindurch eines selbständigen und anerkannten Styles verarmt, zwischen den verschiedenen Möglichkeiten irgend Aushülfe zu finden, oscillirt hat, man es jetzt schon für ein bedeutendes Verdienst erachten müsse, wenn ein historisches Bild kräftig und glücklich stylisirt sei. In dieser Beziehung glaube ich Overbeck's Bild „Elias fährt gen Himmel“ hervorheben zu müssen; es ist sehr zu beklagen, dass das Bild durch den überaus ungünstigen Platz, an dem es hängt, den Augen der Beschauenden fast entzogen ist, da es bei seinen nicht grossen Dimensionen, bei seiner präzisen Ausführung und bei der gleichsam polirten Färbung, die es, von fern aus betrachtet, zu haben scheint, erst in näherer Besichtigung seinen ganzen Werth zeigen mag. So viel aber lässt sich auch in dieser Entfernng erkennen, dass die sinnige, grossartige, an die Antike erinnernde Auffassung des Künstlers sich hier bei so günstigem Sujet schön und bedeutsam bewährt habe.

Fast in vollkommenstem Gegensatz steht Kolbe's Weinfest im Mittelalter, ein in Figuren überaus reiches, in Motiven, Kostümen, Charakteren und Situationen überschwengliches Bild. Wir haben alle Achtung vor der jahrelangen und unermüdeten Sorgfalt mit der der Künstler an diesem Bilde gearbeitet; wir gestehen, dass er uns mit dem Reichtum an Erfindungen in Erstaunen setzt; wir finden in seinem Werke ausserordentlich viel Artiges und Geistreiches; und doch können wir uns weder mit der Aufgabe selbst, noch mit ihrer Ausführung befreunden. Die Darstellung von Volksmassen ist den Künsten stets eine schwierige Aufgabe, die Musik stylisirt sie zum Chor, die Plastik als repräsentirende Einzelfigur eines Heros etc.; die Dramatik entweder als Chorus oder andeutungsweise durch „Gevatter, Schuster und Handschuhmacher.“ Wie nun die Malerei? ich weiss es nicht, aber wie es in dem Weinfest gemacht ist, scheint es mir nicht plausibel; es

ist wahr, in einer wirklichen Volksmenge sind eben so viel Charaktere als Menschen; aber wer wird die durchmustern, wo der Eindruck der Masse das Wesentliche ist; sind nun hier hundert oder mehr Gestalten bei einander und oben drein in kleinem Maassstabe ausgeführt, so ist des Künstlers Fleiss, alle in ihren Einzelheiten zu unterscheiden und zu motiviren, achtbar aber undankbar; statt Concentrirung, Massenvirkung, Einheit und Ruhe empfindet man die peinliche Nothwendigkeit, sich Alles ansehen zu müssen und da möchte niemand sein, der, so viel Gestalten einzeln sehend, das Ganze überschaut, wie etwa das geschickteste Ohr nicht mehr im Stande ist, Chorsätze von etwa zweieunddreissig oder achtundvierzig Stimmen unterscheidend aufzufassen. So wird man entweder die Mehrzahl der Gestalten bei Seite lassen, um bei der Hauptgruppe zu verweilen oder man wird, da diess eben auch kein wesentliches Interesse gewährt, die einzelnen Stückchen dieser musivischen Arbeit her und hin durchmustern und doch nicht zu Stande kommen. — Ein zweites nicht geringeres Bedenken muss ich gegen die Aufgabe selbst erheben. Die Griechen haben für die frohe Lust des Weines die schönen Formen des Bacchanals ausgebildet; als Zug vorgestellt hat dergleichen mindestens den Schein eines in Zeit und Raum an uns vorübergehenden, es hat ferner in den verschiedenen dabei typischen Gestaltungen den Cyklus von Aeusserungen der Weinelust und Rausch beschlossen, es hat in der üblichen Mittelgruppe des Dionys und der Ariadne seine bestimmte Geschichte und Energie. Wird uns nun hier ein Weinfest im Mittelalter dargestellt, so hat das zunächst, soviel ich weiss, keine geschichtliche Basis, und wenn wir uns auch bestimmter florentiner Zustände erinnern, so dürften sie zu entlegen sein, um in der Darstellung wiedererkannt zu werden. Aber auch das noch zugegeben, so ist ja auch da wieder kein Factum, das dem ganzen bunten Treiben Halt und Beziehung gäbe. Diese Geschichtslosigkeit, dieser Mangel an wahrer Gipfelung und Concentrirung kann nicht dadurch ersetzt werden, dass da um den Tisch herum so und soviel Prinzen und Prinzessinnen etc. sitzen und sich auch amüsiren; und die Weinelust, die etwa in einem Rheinweinrinker oder im Ensemble einiger Figuren sehr heiter und bedeutsam darzustellen sein mag, wird hier, homöopathisch über ein Volk verbreitet, langweilig, bedeutungslos, matt. Dergleichen Ungunst der Aufgabe zu überwältigen ist selbst der geschickteste Pinsel wohl nicht im Stande, hier aber, und das ist ein neuer Uebelstand, wird nicht einmal dem Auge durch ruhige Lichtvertheilung oder durch den Zauber milder Farben Vorschub gethan; kalt, peinigend hell, in den Fleischttönen hart, im Ganzen unruhig und ohne Duft, stört das Bild sich selber um so mehr, je mehr man sich von der Beachtung des Einzelnen entfernt und den Eindruck eines Ganzen sucht. In den Einzel-

heiten offenbart sich die Anmuth und Sinnigkeit, die wir aus früherer Zeit her bei Kolbe kennen, und es ist vielleicht zu beklagen, dass er die Sphäre des Zierlichen und Beschränkten, in dem er sich so glücklich bewegte, verlassen hat.

Von Adolph Eybel finden wir unter andern ein grösseres Bild den Spaziergang aus Göthes Faust darstellend. Auch hier scheint mir die Aufgabe nicht glücklich gewählt; bedeutend im Zusammenhange des Gedichtes, ist der Gegenstand für ein Bild nicht arm, aber ohne Halt und beherrschende Mitte. Man darf das Bemühen des Malers, Interessantes und Pikantes hinzustellen, wohl anerkennen, aber es ist vieles in der Ausführung hinter der Intention zurückgeblieben. Ueberhaupt aber scheint uns der Weg, auf dem sich der Künstler befindet, kein glücklicher; diese Mischung von Ernst ohne Tiefe, von Laune ohne Humor, diese äusserlichste Weise Charaktere aufzufassen und nach irgend einer Einseitigkeit hin zu qualificiren, erinnert uns sehr bestimmt an die Ramberg'schen Kupferstiche für Taschenbücher, in denen jene engherzige und kleinliche Auffassung sich auf das Erklecklichste geltend macht.

Wenn ich hier zu einem Bilde von Julius Schrader „Moses erzählt den Seinigen die Befreiung der Israeliten“ (690) übergehe, so kann ich nicht umhin zu bedauern, dass wir Berichtende so oft hart und unbillig erscheinen, indem wir in der Regel bei den Bildern nicht wissen oder nicht berücksichtigen, ob sie von Schülern oder Meistern gemacht sind. Wüssten wir bei dem Schrader'schen Bilde, dass es eines Jüngeren Arbeit sei, so würden wir bei aller nicht bloss steifen, sondern philisterhaften Haltung der Figuren und bei der dürftigen Motivirung des Vorganges nicht umhin können, seine oft recht glückliche Behandlung des Gewändwesens hervorzuheben; es spricht sich in derselben ein sicher fühlender Sinn für die Eurythmie und den Styl der Gefaltung aus. Doch scheint mir, wenn ich bei obiger Annahme bleiben darf, der junge Maler trotz alle dem auf nicht richtigem Wege, wenn ich es ja so nennen darf: es scheint, als deklamire er schon mit der Gewandung, ehe er noch mit seinen Gestalten etwas von Bedeutung zu sagen habe, ja ehe er noch seiner Sprache gewachsen sei.

In solcher Beziehung ist es, dass uns Dunkers „Rebecca am Brunnen“ (154) ein bei Weitem mehr versprechender Anfang, falls das Bild eines jüngeren Malers ist, zu sein scheint; lassen wir die strengeren Forderungen sicherer und durchgebildeter Kunst bei Seite, so können wir in diesem Bilde vielversprechende Elemente erkennen. Es ist namentlich die Gestalt der Rebecca sehr glücklich empfunden, es ist in ihr jene Innigkeit und naive Frische, die, selbst durch ungefüge Umgebung gestört, dennoch einen erfreulichen Eindruck zu machen nicht verfehlt; wenn in des jungen Künstlers Gemüth diese helle, reinliche,

unbefangene Heiterkeit lebendig ist, so sei es ein gutes Zeichen.

So finden wir es in Reinicks Bilde „Rahe! führt den Jacob ihrem Vater Laban entgegen.“ Aus manchem Liede hier und dort ist uns Reinicks heitere innige Gemüthlichkeit schon bekannt und lieb; in seinem Bilde erkennen wir sie wieder. Sind auch die Gestalten knapp und befangen und die Färbung wenig keck und zuversichtlich, so ist gerade das mit dem weitem Charakter der Composition so wohl in Uebereinstimmung, dass ich kaum wagen möchte, es mir anders zu wünschen. Und selbst äusserlich angesehen, ist diese vorsichtige Besorglichkeit mehr werth, als zum Beispiel die kecke Oberflächlichkeit in Fiebiger's „Daniel in der Löwengrube“ (180).

Ich muss es mir versagen, von anderen historischen oder historisirenden Bildern, unter denen ich v. Klöbers Bacchus (564) mit aller Auszeichnung hervorheben will, das Weitere zu sprechen, um meinen Bericht mit einem Gemälde zu schliessen, das man mit vollem Rechte als eines der trefflichsten auf der diesmaligen Ausstellung preiset. Es ist Köhlers Findung Moses (384). Der Tochter Pharaonis wird so eben von einer der Dienerinnen das gefundene Kind dargereicht, und sie neigt sich zu ihm hin, lehnt ihm mit der Hand das Köpfchen ein wenig zurück, wie nm deutlicher das Gesicht zu sehen; etwas rückwärts zu ihrer Linken schauen zwei andere neugierig mit drein; die alte Hofmeisterin ist es wohl, die auf ihrer rechten Seite stehend mit theilnehmend kundiger Miene zu dem Findling hersieht, sie wird daran erinnern, dass man eine Amme sucht; und schon lauscht dort in der Ferne des Knäbleins Schwester, um die Mutter zu rufen zum Ammendienst. Gleich auf den ersten Blick macht diess reiche und farbenhelle Gemälde den heitersten und einschmeichelndsten Eindruck: es ist ein Schweben und Wiegen der Linien, eine Eurythmie und Gegenseitigkeit in Form und Farbe, eine Heiterkeit und Gelindigkeit aller Beziehungen, dass ich den Eindruck des Werkes nur mit dem Wohl laut eines schönen Musikstückes zu vergleichen weiss. Durch das Ganze hin weht der Geist edler Grazie die, gleich weit entfernt von gehaltleerer Schönthueri und rigoristisch stylisirender Strenge, sich in der leichtesten und naivsten Freiheit der Bewegung, in dem sinnigen und gelinden Schwunge der Linien, in der ruhigen Einfachheit der Gewandung bewährt. Einem solchen Kunstwerk gegenüber verstummt jedes Bedenken mit Freuden, oder richtiger, selbst das, wogegen man Bedenken erleben möchte, ist unter der Hand des Künstlers zu einer neuen Schönheit geworden. So ist die nicht überreiche Fülle von Motiven, die die Situation darzubieten scheint, von dem Künstler so sauber ausgespart und vertheilt worden, dass gerade diese reizende Anspruchslosigkeit, diese idyllenartige Gelindigkeit der in Anspruch

genommenen Empfindung dem Bilde den höchsten Reiz gewährt. Auf dem ganzen Bilde ist kein einziger bedeutender Affect, und um so reiner und reicher können die schönen Formen, die edlen Bewegungen, die graciösen Gewandungen sich hervorheben. Wir müssen dem Künstler Glück wünschen, dass er sich frei und rein in diesem hellen Aether des Schönen, ohne Verlangen nach irgend einer Force, irgend einer scharfen und prägnanten Wendung, zu halten vermocht hat; wenn ich nicht irre, ist diess ein Hauptzug des Raphaelischen Wesens: sich frei zu fühlen in der reinen Lust des Schönen. Und doch kann ich nicht läugnen, dass ich unseren jungen Meister etwas von Herzen wünschte: nicht, was er so früh in so glücklicher Fülle hat, macht den grossen Künstler, das Grössere ist, dass sich des Geistes höchstes und erfülltestes Leben in solcher Weise äussere. Doch was will ich? das ist nicht erlernbar, ja nicht einmal wie ein Ziel zu erstreben, es ist eine Gnade Gottes und der Künstler thut redlichst das Seine, wenn er wohlgerüstet und achtsam der Stimme wartet, die ihn zu höherem und höchstem Schaffen berufen wird.

Ob also unsere Zeit wird begnadet werden, und an wen solche Stimme des höchsten künstlerischen Berufes ergehen wird, das ist nicht an uns zu verkünden oder zu fragen. Gewiss aber ist es, dass es der Zeiten nicht viele gegeben hat, in denen das Interesse für die Kunst allgemeiner, das technische Vermögen der Künstler entwickelter gewesen wäre.

Aus einem Briefe.

Greifswald den 21. October 1834.

. . . Schon sind mehr als drei Monate seit meiner Abreise aus Berlin verflossen, bevor ich etwas von mir hören lasse — und auch jetzt, ich gestehe, geschieht es nur auf äussere Veranlassung. Davon ist der übermächtige nachhaltige Eindruck des Königl. Kunstmuseums die alleinige Ursache. Statt seiner allgemach zu vergessen, hat er sich meiner bemächtigt und wirkt als neue fruchtbare Kraft bei mir fort, Epoche machend in meiner Entwicklung, die Vergangenheit scheidend von der Zukunft. Zwar mag Ihnen seltsam und übertrieben scheinen, dass bei einem Aufenthalte von nur acht Tagen die Beschauung während einiger Stunden täglich, solche Macht habe ausüben können; allein ich gestehe Ihnen, dass eben die Fülle des Eindrucks selbst meine Abreise beschleunigt hat. Schon drängte ein mannigfaltiger Stoff zu einzelnen Forschungen aus

der Ferne sich heran und — sagen Sie selbst — wozu hätten bei kunstgeschichtlicher Betrachtung solchen Umfangs und Reichthums an Einzelheiten einige Tage verlängerten Aufenthalts führen, welches Resultat hätten sie gewähren können? —

Ich reiste also ab. Freilich geschah es nicht ohne einige Ueberwindung des natürlichen Triebes, der augenblicklichen Lust am Genusse des Schönen; — wie ich mir denn allerdings eines ethischen Bestandtheils meines Entschlusses, sonderlich im Augenblick der Abreise selbst, sehr deutlich bewusst ward; aber auch hiezu wirkte jener grossartige Eindruck des Museums mit — und es ist recht eigentlich die Absicht meines heutigen Schreibens, Ihnen zu sagen, dass die vorherrschende Wirkung jener umfangreichen Kunstsammlung auf mich ethischer Art gewesen und fortwährend geblieben ist.

Erwäge ich zuvörderst das treffliche Local des Ganzen und die Anordnung des gegebenen Vorraths, insonderheit der Gemälde (deren ich heute vorzugsweise gedenken will) so verklärt sich noch in der Erinnerung das Auge und die Brust wird weit. Man wandelt in der Geschichte der Menschheit, deren Geist aus ihren heitersten seelenvollsten Erzeugnissen uns anweht und durch die fernsten wie nächsten Zeitalter begleitet. Giebt es irgendwo Erweckung und Belebung des geschichtlichen Gemeinbewusstseins, wie es in unserm geselligen Leben immer nothwendiger wird, so ist es hier, wo das Publikum aller Stände während fünf ununterbrochenen Stunden des Tages sich unentgeltlich und unbehindert der Beschauung von Kunstwerken aller Zeiten überlassen darf. Nicht die Kunst in ihren schönsten Erzeugnissen zeigt sich hier, sondern die Art, wie die Menschheit zur Darstellung des Schönen in unendlicher Mannigfaltigkeit von Formen gelangt ist auf dem schmalen Wege zwischen Wahrheit und Schein. Darum ist denn diese Sammlung auch so unterrichtend für junge Künstler, indem sie dieselben zugleich, ethisch belehrt und erzieht; — entgegengesetzt jenen glänzenden Gallerien, die nur den ausgezeichnetsten Werken der ersten Meister einen Platz gönnen und dadurch den angehenden Künstler zu der Eitelkeit des Strebens nach gleicher Wirkung verleiten, welche denn eben nur scheinweise von ihm erreicht wird. Wahrheit aber waltet da, wo der junge Künstler in mannigfachen Werken älterer Meister früh erkennt, wie jeder an die Grenze seiner

Zeit und seiner eigenthümlichen Art gebunden gewesen und keiner sie ungestraft habe überschreiten oder vernachlässigen dürfen; dass also bei allem regen Streben nach allgemeiner Fortbildung eine stille Anhänglichkeit an die Bedingungen der eignen Individualität, wie die Natur sie gegeben, treulich zu bewahren sei.

In dieser ethischen Sinnesstimmung sprach mich natürlicher Weise das damit nähere Verwandte besonders an. So trat ich vor Raphael hin. Sie wissen, welch' anmuthige Bilder aus seiner frühern Zeit das Museum bewahrt. Auch aus ihnen wehte mich ein zartes ethisches Element an, das, der tiefen Aufgabe seiner Bestimmung treu, den gebornen liebevollen Sinn theilweise noch beschränkten spärlichen Formen anzuvertrauen wagt, eine immer freiere Entwicklung von der Zeit still erwartend. Gedenkt man dabei dann der frühern, zum Theil lange vor Raphael lebenden grossen Meister, einen Blick wendend auf die umher hängenden Gemälde von Masaccio,*) Ghirlandajo, Lippi, Raffaellin del Garbo, Botticelli etc. etc., und sieht, wie weit diese älteren Meister in sicherer Auffassung ihrer Aufgabe, in kräftiger Charakteristik, in männlicher Ergreifung des wirklichen Lebens vor Raphael voraus sind, so sollte man erwarten, dieser werde sich ihnen auf der schon betretenen Bahn bald angeschlossen haben; statt dessen er, der Schule des Perugino lange treu, dessen schwächere trocknere Formen durch eine höhere Liebe zu erwärmen, zu verklären, und nach und nach erst charakteristisch durchzubilden, zu erkräftigen und zu vollenden trachtet. Es ist als wenn seine künstlerische Entwicklung unter die Obhut eines höheren Wesens gestellt wäre, welches ihm nicht erlaubt hätte, andre Formen sich anzueignen, als die, in tiefster Uebereinstimmung mit dem Stoffe in seinem Innern, aus diesem unmittelbar entsprungen. Ich weiss diese glückselige Gabe nicht anders zu bezeichnen als durch den Ausdruck: natürliche Zucht — und bin der Meinung, dass er in dieser Beziehung schon früh vom Schicksale begünstigt worden sei. Zuvörderst möchte ich glauben, dass ihm eine ungemaine liebevolle Mutter zu Theil geworden, in deren Umgange er zur Hingebung an ein liebreich behütendes weibliches Wesen gewöhnt

worden sei. Indess reicht der Einfluss einer Mutter für die Jahre, wo der Knabe eignen Kräften vertrauen lernt, nicht aus. Sie wird daher ihren Liebling einem höhern weiblichen Wesen, mit dem sie ihn schon frühe vertraut gemacht, überlassen haben — und dies ist die Mutter Gottes! — Sicher hat Raphael sein ganzes Leben hindurch in einer innigen Beziehung zu diesem heiligsten weiblichen Wesen gestanden. Dies fühlt, dünkt mich, ein unbefangener Sinn seinen Werken, selbst noch den spätesten, an. Auch hat vielleicht kein Künstler so viel Madonnenbilder gemalt, als eben er. Alle sind sie verschieden und doch deuten alle auf Ein Urbild in der Seele des Künstlers. Auf die Frage, woher er die Formen zu seinen Madonnen nehme, antwortete er ja eben, es sei ein gewisses Bild in ihm, nach welchem er sie erfinde.

Als natürliche Zucht unter der Obhut eines weiblichen Genius möchte ich demnach den elbischen Hauch bezeichnen, der aus jenen frühern Arbeiten Raphaels weht. Vielleicht trifft der Ausdruck nicht ganz; doch sollte mich freuen, wenn mein Sinn Ihnen dadurch zugänglicher würde. — Das unmerkliche unbefangene Uebergeln vom Sittlichen zum Sinnlichen in manchen seiner spätern Werke möchte denn auch aus dem vorwaltenden Einflusse eines weiblichen Principis zu erklären sein.

Schildener.

Zur Kunstliteratur.

Fürsten und Völker von Süd-Europa im sechszehnten und siebzehnten Jahrhundert. Vornehmlich aus ungedruckten Gesandtschaftsberichten von Leopold Ranke. Zweiter Band. Berlin, 1834.

Dieser Band auch unter dem besonderen Titel: Die römischen Päpste, ihre Kirche und ihr Staat im sechszehnten und siebzehnten Jahrhundert. Von Leopold Ranke. Erster Band.

Ein Werk, das in seiner allgemeineren Bedeutung zwar nicht den Zweck dieser Blätter berührt,

*) Der Catalog nennt jedoch nur Bilder „aus der Zeit und Art des Masaccio.“

dessen neue Ergebnisse und eigenthümlich grossartige Combinationen namentlich hier nicht weiter gewürdigt werden können, welches gleichwohl, in seinen einzelnen Beziehungen zur Geschichte der Kunst, auch unser grösstes Interesse in Anspruch nimmt. Der Verfasser führt uns lebendig in die Interessen der Zeit, in den Kampf der streitigen Principien, und auf den Höhenpunkten der Geschichte, wo diese Principien sich in bestimmter Weise consolidirt haben, entwickelt er die durch sie begründete eigenthümliche Gestaltung des Lebens, ihre Früchte in Wissenschaft oder Kunst. Letzteres haben auch schon andre gethan; aber sie haben — wenigstens in Bezug auf die künstlerischen Bestrebungen der Zeit, welche das vorliegende Werk behandelt — eben nur aufgenommen, was sie unverarbeitet in befangenen Kunsthistorikern vorfanden, ohne dasselbe von höherem Standpunkte der Geschichte aus begründen, in seinem inneren Wesen erklären zu können.

Der vorliegende Band begreift das Papstthum des sechszehnten Jahrhunderts, einer an religiösen Ereignissen und Zuständen höchst wichtigen Zeit. Der Verfasser schildert, nach kurzer Einleitung, die Blüthe der Macht, welche das Papstthum im Anfange des Jahrhunderts, unter Julius II und Leo X, erlangt hatte; nicht jener Macht zwar, welche Kaisern und Fürsten Gesetze gab und sie demüthig vor ihrem Stuhle sich beugen liess, aber derjenigen, welche selbst in die Reihe der weltlichen Herrscher eingetreten war und die eigenthümliche Erscheinung eines geistlichen Fürstenthums hervorgebildet hatte. Daher in dem schärfsten Momente des Konfliktes geistiger und weltlicher Interessen, eine höchste künstlerische Gestaltung des Lebens, wie sie die christliche Welt bis heute noch nicht wiedergesehen hat. Raphael ist der Brennpunkt dieser Zeit: in ihm vereinigt sich der religiöse Ernst und die Tiefe, welche die alterthümliche Schule des schwärmerischen Umbriens repräsentirt, mit der mehr realistischen Thätigkeit der Florentiner und der Formenreinigung der Antike; seine Werke sind gleich gross, nach innen und aussen. Der Verfasser begnügt sich über diese Erscheinung, die sich ähnlich auch auf den andren Gebieten der geistigen Thätigkeit wiederholt, mit kürzeren Andeutungen. Auch wir wollen uns bei diesen allgemein bekannten Dingen nicht weiter aufhalten. Aber jene Zeit war zugleich der Augenblick der grössten Verweltlichung des Papstthums; die

Widersprüche die hierin lagen, mussten zugleich hervortreten. In Deutschland begann die Reformation; in Italien ebenso das dringendste Bestreben nach einer Reform der Kirche. Eine Zeit trübseliger Verwirrung brach über das Papstthum herein und jenem Gipfelunkte des höchsten Glanzes folgte unmittelbar eine tiefe Erniedrigung. Auch die Kunst unterlag und artete überschnell in inhaltlose Manier aus. Nur in Venedig, welches länger von jenen geistigen und bürgerlichen Verwirrungen frei blieb, hielt sich die eigenthümliche Blüthe der Schule einen bedeutenderen Zeitraum hindurch. Endlich jedoch gelang es den Päpsten, die Stellung wiederum wahrzunehmen, die sich für sie in dem Drange der Verhältnisse gebildet hatte, endlich wurden die Streitigkeiten beigelegt, die Wünsche der katholischen Christenheit befriedigt und die Restauration der Kirche, oder vielmehr ihrer äusseren Gestaltung, ins Werk gesetzt. Kirchenzucht und kirchlicher Pomp, religiöser Ernst, Devotion, fanatische Strenge wurden wieder eingeführt; die Kirche, das Papstthum traten gegen das Ende des Jahrhunderts in erneuter Macht dem bereits selbständig gewordenen Protestantismus gegenüber. Der Kunst war ein neuer Boden zubereitet worden. Aber — es war eine Restauration; die Zeit des unmittelbar schaffenden Genius war vorüber.

Was wir im flüchtigsten Umriss angedeutet, ist vom Verfasser in klar besonnener Entwicklung der Thatsachen ausgeführt worden. Er schildert hierauf die eigenthümliche Veränderung, die sich in den geistigen Richtungen, im Verhältniss zu der früheren Zeit des Jahrhunderts, herausgestellt hatte. Es wird unseren Lesern nicht unangenehm sein, wenn wir das, was er hier über das Verhältniss der bildenden Kunst sagt, mit seinen eigenen Worten mittheilen: der Verf. giebt uns neue, auf solche Art noch nicht ausgesprochene Ansichten über eine der wichtigsten Perioden der Kunst.

Nachdem er von dem religiösen, sentimental-schwärmerischen Gedichte des Torquato Tasso gesprochen, fährt er (S. 492) folgendergestalt fort:

„Unfern von Ferrara, wo Tasso sein Poem verfasst, in Bologna, erhob sich gleich nachher die Schule der Caracci, deren Emporkommen eine allgemeine Umwandlung in der Malerei bezeichnet.

„Fragen wir, worauf diese beruhte, so nennt man uns die anatomischen Studien der bolognesischen

Academie, ihre eklektische Nachahmung, die Gelehrsamkeit ihrer Kunstmanier. Und gewiss ist der Eifer, mit welchem sie auf ihre Weise den Erscheinungen der Natur beizukommen trachteten, ein grosses Verdienst. Nicht minder wichtig aber scheint mir zu sein, welche Aufgaben sie wählten, wie sie dieselben geistig ergriffen.

„Lodovico Caracci, beschäftigte sich viel mit dem Christusideal. Nicht immer, aber zuweilen, wie in der Berufung des Matthäus, gelingt es ihm, den milden und ernstesten Mann voll Wahrheit und Wärme, Huld und Majestät darzustellen, der hernach so oft nachgebildet worden. Wohl ahmt er frühere Meister nach: doch ist es für seine Sinnesweise bezeichnend, wie er diess thut. Die Transfiguration Raphaels hat er einmal offenbar vor Augen, aber er eignet sie sich nicht an, ohne seinen Christus die Hand lehrend gegen Moses erheben zu lassen. Ohne Zweifel das Meisterstück Agostino Caracci's ist der heilige Hieronymus, ein Alter, nahe dem Tode, der sich nicht mehr bewegen kann, und mit dem letzten Lebensodem nur noch inbrünstig nach der Hostie verlangt, die ihm gereicht wird. Annibale's Ecce homo, bei den Borghese, mit starkem Schatten, von feiner durchsichtiger Haut, in Thränen, ist das Ideal Lodovico's auf einer andern Stufe. Bewundernswürdig, jugendlich gross erscheint es selbst in der Erstarrung des Todes in der Pietà, einem Werke, in welchem auch übrigens das trostlose Ereigniss mit neuem Gefühl ergriffen und ausgesprochen ist. In den Lunetten bei den Doria wird die Landschaft, durch die einfache Auffassung der menschlichen Momente in der heiligen Geschichte, sinnreich belebt.

„Wir sehen, obwohl sich diese Meister auch profanen Gegenständen widmeten, so ergriffen sie doch die heiligen mit besonderem Eifer: hier ist es dann nicht ein so ganz äusserliches Verdienst, was ihnen ihre Stelle giebt; die Hauptsache wird sein, dass sie von ihrem Gegenstand wieder lebendig erfüllt sind, dass ihnen die religiösen Vorstellungen, die sie vergegenwärtigten, wieder etwas bedeuten.

„Eben diese Tendenz unterscheidet auch ihre Schüler. Auf die Erfindung Agostino's, jene Idee des Hieronymus, wandte Domenichino einen so glücklichen Fleiss, dass er in Mannigfaltigkeit der Gruppierung und Vollendung des Ausdrucks, den Meister vielleicht noch übertraf. Seinen Kopf des heiligen Nilus finde ich herrlich, gemischt aus Schmerz und

Nachdenken: seine Prophetinnen voll Jugend, Unschuld und Tiefsinn. Hauptsächlich liebte er die Freuden des Himmels mit der Qual der Erde in Gegensatz zu stellen: wie so sehr in der Madonna del Rosario die himmlische gnadenreiche Mutter mit dem bedürftigen Menschen.

„Zuweilen ergreift auch Guido Reni diesen Gegensatz; wäre es auch nur, dass er die in ewiger Schönheit prangende Jungfrau abgehärteten mönchischen Heiligen gegenüberstellt. Guido hat Schwung und eigene Conception. Wie herrlich ist seine Judith, aufgegangen im Gefühle der That und des Dankes, den sie himmlischer Hülfe schuldig ist! Wer kennt nicht seine Madonna, entzückt, und etwas verschwimmend in ihrem Entzücken? Auch für seine Heiligen schuf er sich ein sentimental-schwärmerisches Ideal.

„Hiermit haben wir jedoch noch nicht die ganze Eigenthümlichkeit dieser Richtung bezeichnet: sie hat noch eine andre nicht so anziehende Seite. Die Erfindungen dieser Maler bekommen zuweilen etwas Seltsam-Fremdartiges. Die schöne Gruppe der heil. Familie z. B. wird wohl einmal dahin ausgebildet, dass der St. Johannes dem Jesukind förmlich den Fuss küsst; oder die Apostel erscheinen, um der Jungfrau, was man sagt, zu condoliren, darauf vorbereitet, sich die Thränen abzuwischen. Wie oft wird ferner das Grässliche ohne die mindeste Schonung vorgestellt! Der S. Agnete des Domenichino sehen wir das Blut unter dem Schwert hervordringen: Guido fasst den bethlehemitischen Kindermord in seiner ganzen Abscheulichkeit: die Weiber, welche sämmtlich den Mund zum Geschrei öffnen, die gräulichen Schergen, welche die Unschuld morden.

„Man ist wieder religiös geworden, wie man es früher war: aber es waltet ein grosser Unterschied ob. Früher war die Darstellung sinnlich naiv: jetzt hat sie oftmals etwas Barockes und Gewaltames.

„Dem Talent des Guercino wird Niemand seine Bewunderung versagen. Aber was ist das für ein Johannes, den die Gallerie Sciarra von ihm aufbewahrt! Mit breiten nervigen Armen, colossalen, nackten Knien, dunkel und allerdings begeistert, doch könnte man nicht sagen, ob seine Begeisterung himmlischer oder irdischer Art ist. Sein Thomas legt die Hand so entschlossen in die Seitenwunden des Erlösers, dass es diesen schmerzen müsste. Den Pietro Martyre stellt Guercino vor, gradezu wie ihm noch das

Schwert im Kopfe steckt. Neben jenem aquitani- schen Herzog, der von S. Bernard mit der Kutte be- kleidet wird, lässt er noch einen Mönch auftreten, der einen Knappen bekehrt, und man sieht sich einer beabsichtigten Devotion absichtlich übergeben.

„Wir wollen hier nicht untersuchen, inwiefern durch diese Behandlung — zuweilen unsinnlich ideal, zuweilen hart und unnatürlich, — die Grenzen der Kunst hinwiederum überschritten wurden: genug, wenn wir bemerken, dass die Kirche sich der wie- derhergestellten Malerei völlig bemächtigte. Sie be- lebte dieselbe durch einen poetischen Anhauch und die Grundlage positiver Religion; aber sie gab ihr zugleich einen priesterlichen modern-dogmatischen Charakter.

„Leichter musste ihr diess noch in der Baukunst werden, die unmittelbar in ihren Diensten stand. Ich weiss nicht, ob Jemand den Fortgang untersucht hat, der in den modernen Bauwerken von der Nachah- mung der Antike bis zu dem Canon führte, den Ba- rozzi für die Erbauung der Kirchen erfand, und der sich seitdem zu Rom und in der ganzen katholischen Kirche erhalten hat. Die Leichtigkeit und freie Ge- nialität, mit der das Jahrhundert begann, hat sich auch hier zu Ernst und Pomp und devoter Pracht um- gestaltet.“ —

LITHOGRAPHIE.

Friedrich Ludwig Jahn. Druck von M. G. Helmléner Oberwasserstr. No. 11 in Berlin. (Zu haben bei G. Gropius).

Diese Lithographie, wenn wir nicht irren, nach einem Portrait von Heine gearbeitet, zeichnet sich durch characktervolle Auffassung wie durch saubere Behandlung vortheilhaft aus und wird von den Freun- den des Dargestellten gern aufgenommen werden.

Nachrichten.

Cölla am 20. November 1834.

Eine Zeichnung des schon rühmlichst bekannten Architektur-Malers Hasenpflug, aus Berlin, erregt

hier die allgemeinste Theilnahme, nemlich die An- sicht unserer weltberühmten Cathedrale, wie solche nach dem Project des Baumceisters in ihrer Vollen- dung dastehen sollte; gewiss die höchste Aufgabe, welche man einem Architekturmalér stellen kann. Hasenpflug hat sich schon Jahrelang mit dieser Idee beschäftigt und schon vor längerer Zeit, hier an Ort und Stelle, Vorstudien dazu gemacht, und so mit Benutzung des Fac-simile des Originalaufresses und des bekannten Werkes von Boisserée, die sieben Fuss grosse Zeichnung, nach und nach in Halber- stadt ausgearbeitet und hier nun in neuester Zeit vollendet. Die Ansicht ist westsüddlich, die Thürme als Hauptsache behandelt und rechts noch ein Theil des Seitenschiffes und des hohen Chores sichtbar. wozu, zwischen alten Häusern, die St. Kunibertkirche und der Rhein die Ferne bilden.

Der Anblick dieses Riesenbaues ist selbst in der sieben Fuss hohen Zeichnung höchst überraschend und auch die einzelnen Glieder und Ornamente mit einer bewunderungswürdigen Sicherheit und Deut- lichkeit aus- und durchgeführt, und das Werk giebt Jedem die frohe Gennghung: dass der Künstler dieser heroischen Aufgabe nicht nur vollkommen gewachsen, sondern dass er wirklich Herr derselben ist. Die Ausführung des Gemäldes, welches der be- kannte Kunstfreund, der Herr Domherr von Spiegel z. Diesenberg zu Halberstadt bestellt hat, wird mehr als ein Jahr Zeit erfordern.

Herrman.

KUNST-ANZEIGE.

Bei E. A. Fleischmann in München erschien so eben und ist bei George Gropius zu haben: Neues allgemei- nes Künstlerlexicon, oder Nachrichten von dem Le- ben und den Werken der Maler, Bildhauer, Baumceister, Kupferstecher, Formschneider, Medailleure, Zeichner, Li- thographen u. s. w.

Unter Mitwirkung von Gelehrten, Künstlern, Kunst- kennern und Kunatfreunden herausgegeben von Dr. G. K. Nagler. Sechs Bände nebst den Monogrammen. In mo- natlichen Lieferungen von 6 Bogen, I. Lieferung, Bogen 1 — 6, Tit, Hill van Aa bis Christoph Amberger. 9 ggr. 11¼ sgr.