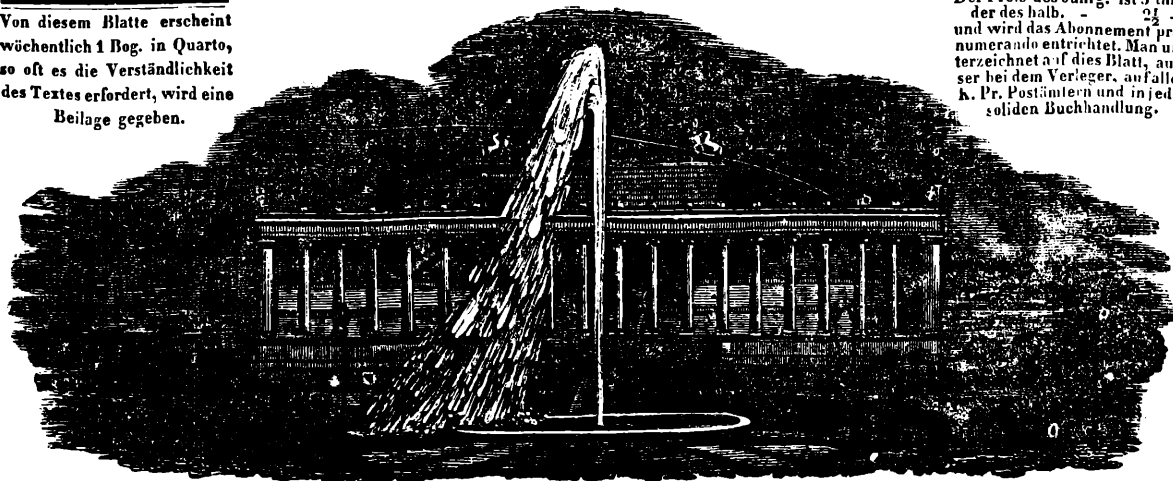


Von diesem Blatte erscheint wöchentlich 1 Bog. in Quarto, so oft es die Verständlichkeit des Textes erfordert, wird eine Beilage gegeben.

Der Preis des Jahrg. ist 5 thlr. der des halb. -
und wird das Abonnement pränumerando entrichtet. Man un-
terzeichnet auf dies Blatt, aus-
ser bei dem Verleger, auf allen
k. Pr. Postämtern und in jeder
soliden Buchhandlung.



MUSEUM,

Blätter für bildende Kunst.

Berlin, den 2. Mai.

Redacteur Dr. F. Kugler.



Verleger George Gropius.

Jeremias

auf den Trümmern von Jerusalem.

Oelgemälde von E. Bendemann.

Betrachtet man unsre jüngste belletristische Literatur, die Urtheile, welche über dieselbe und ihren möglichen Einfluss auf den Geist des Volkes in kritischen und politischen Zeitschriften laut geworden sind, die mächtigen Anstrengungen, welche man aller Orten zur Unterdrückung dieses vorausgesetzten Einflusses erhoben hat, so möchte man glauben, dass wir in einer Zeit der Verwirrung und Auflösung leben, und dass uns für die nächste Zukunft keine sonderlich freundige Hoffnung bleibe. Alles, was Unbefangenheit, Gesundheit und nachhaltige Kraft in der geistigen Production anbetrifft, scheint verloren,

und jenseit dieses künstlichen Raketenfeuers unsrer modernen Literatur wähnt das Auge nur auf leere, ausgebrannte Hülsen zu stossen. Doch ist es in der That nur eine sehr einseitige Voraussetzung, wenn man nach wenigen Bogen bedruckten Papiers den Geist der gesamten deutschen Jugend zu beurtheilen, aus ein Paar Romanen und Journal-Aufsätzen einen Schluss auf das gesammte vorhandene Productions-Vermögen zu machen sich für berechtigt hält. Man hat dabei vergessen, dass zum Abschluss dieser Rechnung nicht bloss die Poesie, sondern auch die Kunst in Frage zu stellen ist, und dass sehr häufig die eine mit der andern das Scepter tauscht. Und so lässt uns in der That schon eine äussere Ansicht der Dinge erkennen, dass gegenwärtig die Masse der Production auf Seiten der Kunst zu suchen ist, dass hieher sich das ausgedehnteste Interesse des Publikums gelenkt hat. Noch ganz anders aber stellt sich das Verhält-

niss, wenn wir den inneren Geist und das Vermögen der Darstellung in den jüngsten Werken unsrer Kunst ins Auge fassen. Hier finden wir alles dasjenige, was wir in der Literatur vermissen; hier sehen wir die Aufgaben — seien sie ernst und tief sinnig, oder heiter und spielend — mit reinem, unschuldigem Sinne aufgenommen, mit Liebe und Wahrheit durchgebildet, mit Kraft und Ausdauer zum ergreifendsten Leben vollendet. Hier treten uns die zahlreichsten Zeugnisse einer unverdorbenen Gegenwart, die Vorzeichen einer glücklichen und würdigen Zukunft entgegen, und wenn wir der Repräsentation eines „jungen Deutschlands“ bedürfen, so wird dasselbe wahrlich besser durch diese junge Kunstmacht vertreten, als durch einige, im höheren Sinne doch nur zufällige Auswüchse unsrer Literatur.

Diese Ansicht, die dem Referenten auch wohl schon früher durch den Sinn gegangen, wurde ihm aufs Lebhafteste wieder durch das neuste Gemälde Bendemann's, welches einige Wochen hindurch, im Lokale der hiesigen Kunst-Akademie, dem Besuch des Berliner Publikums freigestellt war, angeregt. Es stellt den Untergang eines einst herrlichen und blühenden Volkes dar, das tiefste Elend, den bittersten Schmerz, allen Jammer und alle Verzweiflung, welche je die Brust des Menschen durchzogen; es ist Alles darin enthalten, was unser Herz verwunden und zum innigsten Mitgeföhle hinreissen kann, — und doch ist über das Ganze und über die einzelnen Gestalten jener unergründliche Hauch der Schönheit, jene Reinheit und Seelengrösse ausgegossen, die auch das Anschauen des Schmerzes und des Leidens zum edelsten Genusse umgestaltet. Das furchtbare Elend, welches sich hier unsren Blicken entfaltet, wird nirgend grässlich, nirgend beklemmende Pein; die Erinnerung an dasselbe vermag es nicht, die Träume unsrer Nächte zu vergiften, sie giebt im Gegentheil unserm Gemüth Ruhe, unsern Gedanken und Empfindungen Klarheit und Würde.

Es sind ein Paar seltsame Bemerkungen über dies Bild (zum Theil auch in geschätzten Zeitschriften) laut geworden, die wir vor einer näheren Betrachtung desselben beseitigen zu müssen glauben. Einige Leute wundern sich, dass der Maler hier keine Juden, einer besondern Nationalität gemäss, sondern überhaupt nur schöne und edle Menschen dargestellt habe. Ich weiss nicht recht, was ich aus dieser Ansicht machen soll. Was für Juden verlangt ihr?

etwa jene knechtischen, gemeinen Physiognomien, wie sie die Mehrzahl dieses unglücklichen Volkes durch die barbarische, jahrtausendlange Unterdrückung, mit der eure Väter dasselbe behandelt, angenommen hat? Oder wollt ihr irgend eine jener heutigen orientalischen Racen dargestellt sehen, wie uns z. B. Horace Vernet jüngst in seiner Rebecca am Brunnen, statt einer Scene des frommen Patriarchenlebens, ein modernes aegyptisches Genrebild vorgeführt hat? Alles dies möchte wenig für das auserwählte Volk Gottes, dem er, den Büchern der Schrift zufolge, seine höchsten Gnadenzugewendet hatte, und welches in einer idealeren Bildung den Stempel dieses göttlichen Verkehres tragen muss, passend sein. Die künstlerische Anschauung hat hier von jeher das Richtige getroffen: es gehört nur ein geringer Grad von Gefühl dazu, um das uralte und immer erneute Ideal des Christuskopfes, um Raphael's und Leonardo's Madonnen für wahrer und angemessener zu halten, als ein Gesicht mit krummer Nase, vorstehenden Augen und hängender Unterlippe. Denn wenn es auch wirklich einem Künstler gelänge, die einstige Nationalphysiognomie des jüdischen Volkes aus seiner heutigen Erscheinung herauszuföhlen, so beruht dennoch eben darin die Bedeutsamkeit der biblischen Geschichten, dass sie uns persönlich beröhren, dass wir in ihnen unsre eigne erste Bildung erhalten haben, in ihnen gross gezogen sind und dass sie für unser Gefühl gewissermassen einen Theil unsrer eignen Geschichte ausmachen. Wir können, unsrer durch die Wissenschaft gewonnenen Emancipation zum Trotz, diese Wechselbezüge der biblischen Erzählungen und Aussprüche auf unser Leben nicht von uns weisen; wir föhlen uns genöhigt, in ihnen ein Spiegelbild unsrer eigenen Gemüthszustände, somit auch der durch letztere bedingten äusseren Gestaltung, wiederzugeben. Freilich sind wir jener kindlichen Zeit des Mittelalters entwachsen, da die Gegenwart mit all ihren äusseren Zufälligkeiten, mit ihrem gesammten Kostüm, ihren einzelnen Sitten und Gebräuchen, in diese Vergangenheit übertragen wurde; wir verlangen die letztere in einer gewissen idealeren Weise, mit einem gewissen Schimmer jener orientalischen Heimath zu sehen, — aber eben auch nicht mehr als dies; die bekannten und verwandten Züge wollen wir nicht missen, wenn nicht jenes nähere Verhältniss aufgelöst und uns statt eines Vorganges, der uns in unsrer Eigenthümlichkeit erfasst,

ein zufälliges Factum, wie die Geschichte deren zu hunderten und tausenden darbietet, vorgeführt werden soll.

Eine zweite Bemerkung scheint mir noch sonderbarer. Man sagt, dies letzte Bild Bendemanns sei eben nichts als eine etwas erweiterte Wiederholung seines ersten Meisterwerkes, der gefangenen Juden: der junge Künstler zeige sich demnach als in einer sehr einseitigen Richtung begriffen, er könne nur Gestalten, die im tiefen Schmerz gebückt dasitzen, malen. Hierauf ist fürs erste zu entgegnen, dass es ein wenig voreilig sein möchte, aus zwei einzelnen Bildern auf eine weitere künstlerische Laufbahn zu schliessen, und dass Hr. Bendemann zu bedeutend aufgetreten ist, um genöthigt zu sein, das Publikum durch eine Musterkarte des Mannigfaltigen zu bestechen. Uebrigens hat er auch bereits durch sein grosses Gemälde der beiden Mädchen am Brunnen, welches zwischen die beiden in Rede stehenden fällt, so wie durch verschiedene öffentlich ausgestellte Skizzen nachgewiesen, dass sein Pinsel keinesweges allein sich an den Gegenständen der Trauer und Vernichtung erfreut. Wäre letzteres aber auch wirklich der Fall, so dürfte auch dies in der That nicht als ein Vorwurf gelten können. Habt ihr euch denn so schnell an den gefangenen Juden satt gesehen, dass ihr nicht noch ein und ein andres Bild von ähnlicher tragischer Grösse bewundern, nicht aufs Neue durch so mächtige Gefühle bewegt werden könntet? Ist unsre Zeit nicht reich genug an künstlerischen Darstellungen aus den verschiedensten Sphären, dass ihr auch noch von Seiten des einzelnen Künstlers einen steten Wechsel verlangt? — Es ist doch durch die Geschichte der Kunst zur Genüge erwiesen, wie eine gewisse Reihe von Künstlern mehr durch ein vorwaltendes subjektives Gefühl in der Wahl und Behandlung ihrer Darstellungen geleitet wurde, während andre mehr in objektiver Weise den Gegenstand und die Erscheinungen des Lebens aufgefasst haben; keinem Beschauer ist es aber bisher eingefallen, dieser oder jener Richtung eine Einseitigkeit vorzuwerfen. Wer nur eine von Michelangelo's mächtigen Gestalten, eine von Andrea del Sarto's Madonnen, einen von Teniers Bauern gesehen hat, kennt die ganze Art und Weise dieser Meister; immer aber sieht man gern auch noch ein zweites und drittes Bild derselben. Wo wir also den Meistern der Vorzeit, deren Ruhm fest steht,

keinen Vorwurf zu machen haben, da wollen wir auch den Mitlebenden, selbst wenn jene ausgesprochene Ansicht begründet wäre, Gerechtigkeit widerfahren lassen.

Doch es ist nöthig, dass wir diese Vorbemerkungen fallen lassen und uns zu dem ausgestellten Werke selbst wenden. Es ist ein grosses, längliches Gemälde, die Figuren über Lebensgrösse. Der Vordergrund ist, wenn wir die Lokalität recht verstanden haben, die Anhöhe des Berges Moriah, auf dem die Trümmer des gestürzten Tempels liegen. Zur Rechten, jenseit des Thales, sieht man die zerstörten, verbrannten, rauchenden Ruinen der Stadt, die sich malerisch über einander emporheben; zur Linken, in weiterer Ferne, neben einzelnen noch stehenden Theilen der Vorbauten des Tempels hin, erblickt man die Burg Davids auf Zion mit einigen mächtigen Mauerthürmen. Auf dem Vorgrunde, vielleicht dem Vorhofe des Tempels, haben sich Einige des unglücklichen Volkes, die dem Schwerte des Feindes und der Hungersnoth entronnen sind, versammelt. In der Mitte, auf den Trümmern des heiligen Gebäudes, sitzt der Prophet, dessen Busspredigten und Warnungen sein Volk verachtete, der dasselbe aber in seinem endlich angebrochenen Elend nicht zu verlassen vermochte; in schmerzlichen Gedanken stützt er sein Haupt in die Hand. Zur Rechten neben ihm sitzt ein junger Krieger, dem das Blut aus tiefer Brustwunde herabfließt, im Momente des Verschheidens; ein Knabe, vielleicht der jüngere Bruder, der vor ihm kniet, richtet ihm bange das Haupt empor. Weiter zur Rechten, etwas tiefer im Bilde, tragen ein Mädchen und ein Knabe den Leichnam eines Greises, ihres Vaters, mit ängstlicher Vorsicht von der Anhöhe hinab. Diese Seite stellt die Sorge und das Leid der Jüngeren um die Aelteren dar, die linke Seite enthält das Gegentheil. Hier sitzt zunächst neben dem Propheten eine bejahrte Frau, das Haupt verhüllt, und neben ihr ein junges Mädchen, das sich in ähnlicher Geberde an sie anlehnt, beide im tiefsten Schmerze um ein Kind, das, das, ausgestreckt, bleich und todt zu ihren Füßen liegt. Dann, der äussersten Gruppe zur Rechten entsprechend, sieht man ein junges Weib, welches in Hast und Verzweiflung, den schlafenden, nahrungbedürftigen Knaben in den Armen, zu den Uebrigen emporeilt. Vortrefflich ist demnach die räumliche Oekonomie des Ganzen eingerichtet. Als bedeutsamer Mittelpunkt,

hoch sitzend, in grossartiger Entfaltung einer mächtigen Gestalt, der Prophet; zu seinen beiden Seiten zwei nahe zusammengedrückte Gruppen, die mit der mittleren Gestalt ein geschlossenes, harmonisches Ganze bilden; dann die beiden äusseren Gruppen, welche den Zusammenhang und die Beziehung desselben zu dem allgemeinen Unheil, welches die Stadt betroffen, nach beiden Seiten fortführen. In verschiedener Weise sind hier die innigsten Bande der Familie, welche den Menschen an den Menschen knüpfen, dargestellt, aber alle entweder schon zerrissen durch das furchtbare Verhängniss oder dem Momente ihrer Auflösung nahe. Eine jede Gruppe ist nur mit ihrem eignen Grame beschäftigt, aber instinctartig fühlen sie sich wiederum zu einander geführt; ohne Bewusstsein ihrer Handlung drängen sie sich um die eine Gestalt zusammen, die allein nicht das eigne Leid, sondern das noch viel gewaltigere des Volkes und Vaterlandes fühlt, die es vermag, über das allgemeine Unglück nachzusinnen, es in Worte zu fassen, und durch das Wort der Klage zu den Worten des Gebetes sich hindurchzuringen. So bildet sich auch, ebenso wie die einzelnen Gruppen räumlich zu einem Ganzen geordnet sind, im inneren Gedanken des Bildes, trotz der Isolirung im Thun der Einzelnen, ein grossartiges Ganze, welches von den verschiedenen Seiten her nach dem Einen Mittelpunkte zusammengezogen wird.

Wenden wir uns nunmehr zu einer näheren Betrachtung der einzelnen Gestalten. Der Prophet, imponirend zwar durch Gestalt und Bewegung, erscheint in den einfachsten Gewändern, ohne alle diejenigen Abzeichen, welche etwa einen Mächtigen oder Vornehmen in ihm erkennen liessen: die Herrschaft der Grossen ist gestürzt, der Trost und die Hoffnung des Volkes kann nur aus dem Volke selbst gewonnen werden. Ein Mantel von dunkelbraunrother Farbe ist um seine Kniee geschlagen und deutet in dem grandiosen Zuge der Falten, die von dem rechten, auf einen Marmorblock gestützten Beine zu dem ausgestreckten linken niederfliessen, auf den Adel und die Majestät seiner Bewegungen. Die gesenkte rechte Hand hält eine Schriftrolle; die linke stützt, wie bereits bemerkt, das Haupt. Die Scheitel ist kahl und nur von wenigen grauen Locken umspielt; ein grauer Bart, in der Mitte gespalten, fliesst auf die Brust herab. Das Gesicht ist etwas geneigt; auf der Stirn wühlen alle Gedanken des

Jammers, alle Schmerzen des bittersten Mitgeföhles; man sieht, es ist nicht ein einzelner Klage-ton, der, wie bei den übrigen, sein Gemüth durchklingt; hier jagt eine Empfindung die andre, aufgeregt strömt das Blut durch seine Adern, man fühlt es, wie die Pulse der Schläfe an seinen Fingern, die er gegen die Stirn presst, klopfen. Noch ein Moment, und er wird sich erheben aus diesem gewaltsamen Ringen und wird jenen Klagegesang anstimmen, der durch lange Jahrtausende her bis zu unsren Ohren erklungen ist:

„Wie liegt die Stadt so wüste, die voll Volkes war! Sie ist wie eine Wittve. Die eine Fürstin unter den Helden und eine Königin in den Ländern war, muss nun dienen.“ —

„Der Herr hat seinen Altar verworfen und sein Heiligthum verbannt; er hat die Mauern ihrer Paläste in des Feindes Hände gegeben. — Der Herr hat gedacht zu verderben die Mauern der Tochter Zion; er hat die Richtschnur darüber gezogen und seine Hand nicht abgewendet, bis er sie vertilget; die Zwinger stehen kläglich und die Mauer liegt jämmerlich.“ —

„Wie ist das Gold so gar verdunkelt und das feine Gold so hässlich worden, und liegen die Steine des Heiligthums vornen auf allen Gassen verstreuet!“ —

„Die Aeltesten der Tochter Zion liegen auf der Erde und sind still, sie werfen Staub auf ihre Häupter und haben Säcke angezogen; die Jungfrauen von Jerusalem hängen ihre Häupter zur Erde.“ —

„Ich habe schier meine Augen ausgeweinert, dass mir davon wehe thut; meine Leber ist auf die Erde ausgeschüttet über dem Jammer der Tochter meines Volkes, da die Säuglinge und Unmündigen auf den Gassen in der Stadt verschmachteteten; da sie zu ihren Müttern sprachen: Wo ist Brod und Wein? da sie auf den Gassen in der Stadt verschmachteteten, wie die tödtlich Verwundeten, und in den Armen ihrer Mütter den Geist aufgaben.“ —

„Den Erwürgten durch's Schwert geschah besser, wie denen, so da Hungers starben.“ —

„Die Krone unseres Haupts ist abgefallen. O wehe, dass wir so gesündigt haben!“ —

Diese und ähnliche Stellen der Klagelieder mögen dem Künstler bei der Composition des Bildes vorgeschwebt haben. — Was nun ferner, die dem Jeremias benachbarten Gruppen anbetrifft, so erregt zunächst jene zur Linken, die Mutter mit dem jüngeren Mädchen, welche den Tod des Kindes beweinen, unser besonderes Interesse. Wie in dem Kopfe und in der ganzen Gestalt des Propheten der Schmerz am lautesten spricht, so ist er in der Mutter ganz stumm geworden, ganz in das Innere zu-

rückgedrängt. In sich zusammengebückt, das Haupt im Schoosse verbergend, sitzt sie da; aber diese Stellung ist um so ergreifender, als wir auch so noch die edelste, wenn schon etwas bejahrte Gestalt, die würdigsten, feierlichst gemessenen Linien der Gewandung vor uns sehen. In rührendem Contrast liegt die Tochter neben ihr; sie schlingt ihren Arm durch den der Mutter und bedeckt mit der andern Hand das Gesicht; sie möchte gern dem Schweigen der Mutter gleich thun und wie diese zur Sammlung des Schmerzes kommen. Die wenigen Körperteile, die sich in dieser Stellung enthüllen, erblühen noch im holdesten Reize der Jugend. — Der sterbende Krieger, auf der andern Seite, ist nackt, nur mit einem Schurze bekleidet; er zeigt edle, jugendlich athletische Formen, aber sie sinken gebrochen zusammen; die fahle Farbe des Todes mischt sich unter das kräftige bräunliche Incarnat seiner Glieder. Vor ihm liegt das Schwert, mit dem er gestritten, noch von dem Blut der Feinde geröthet. Auch der Knabe, der ihm das Haupt emporrichtet, ist halbnackt und reizend schön in Form und Farbe; Bängigkeit und Entsetzen malen sich auf seinen Zügen.

Äusserst zart und innig ist die Gruppe zur äussersten Rechten; besonders die Jungfrau, die den Leichnam des Vaters zu den Häupten, ihre Hände über dessen Brust gekreuzt, trägt; es ist bereits in einer andern Kritik des Bildes sehr richtig bemerkt worden, dass sie die kindliche Pflicht noch mit derselben schönen jungfräulichen Schüchternheit übe, wie wenn sie den Körper eines Schlafenden trage; und doch fehlt es auch ihrem Antlitz keinesweges an dem vorwaltenden Zuge des inneren Leidens; der kräftige Knabe, der die Füße des Gestorbenen trägt, blickt vorsichtig bang nach den Schritten der höher stehenden, schwerer tragenden Schwester zurück. — Alles andre Interesse aber schweigt, wenn wir uns endlich der Gruppe zur äussersten Linken zuwenden. Entsetzt, in dumpfer bewusstloser Angst, flüchtet jenes junge Weib, das den reizenden, vor Mattigkeit eingeschlafenen Knaben im Arme trägt, zu den Uebri- gen empor. Sie hat Furchtbares gelitten; die Blässe eines namenlosen Grauens ist über diese schönen Glieder, über Gesicht, Schultern und Hände, ausgegossen. Ihr Auge hat keine Thränen mehr, halb gebrochen starrt es, wie das Auge eines Wahnsinnigen, vor sich hin, sie sieht nicht, welchen Weg ihre Füße sie führen. Das bitterste Leiden liegt um

diesen lechzend geöffneten Mund; es ist jener unergründliche Zug des Schmerzes, wo die Winkel des Mundes sich nicht senken, sondern die Erinnerung an das holde Lächeln beibehalten, das in glücklichen Tagen alle Leidenschaft der Liebe zu erwecken wusste. Es spielt wie ein geheimer Zauber um diese wunderbaren Züge; sie gemahnten mich an das Antlitz der Rondanini'schen Meduse, in dem auch Lust, Schmerz und Grauen des Wahnsinns, wenn freilich in ganz andrer Weise, gemischt sind. Ach! dies Weib wird sinken, ehe noch das schöne Kind, das sie an sich presst, verschmachtet ist; hülflos wird dann der Knabe das Loos des kleinen Gespielen theilen, zu dem sich sein Arm bereits, wie vorahnend, niedersenkt.

Der Himmel, der sich über dieser Scene des Unterganges wölbt, ist blau und wolkenlos, — derselbe Himmel, der lange Jahrtausende über der Erde steht und Winter und Frühling, Zerstörung und neu aufkeimendes Leben unter sich hinwandeln sah. Diese reine, ewige Klarheit bildet den ergreifendsten und erhebensten Contrast zu dem Gegenstande des Bildes, besser, als es durch dunkle Wolkenzüge und hastige Effekte von Glut und Flammen zu erreichen gewesen wäre. Ein helles Tageslicht ist über alle Gestalten ausgegossen und dient vornehmlich dazu, die grossartige Ruhe des Ganzen zu erhöhen. Freilich war dies keine der leichtesten Aufgaben für den Künstler, aber mit grösster Meisterschaft ist gerade diese Gesamt-Wirkung erreicht. Ueberhaupt sind hier alle wohlfeileren Mittel contrastirender Farben und Töne verschmäht, und mit jener tizianischen Sicherheit des Pinsels lichte Körper auf ähnlich lichtem Grunde modellirt. Die Pinselführung ist leicht, breit und frei; die Carnation, wenigstens in einzelnen und zwar den bedeutendsten Theilen, höchst vollkommen.

Die Trümmer des Tempels sind mit einer, meist sehr glücklichen Divination in jenem syrisch-aegyptischen Style gehalten, den wir in den Formen des salomonischen Tempels voraussetzen müssen. Den nächsten Vordergrund bildet ein aufgerissener Mosaikfußboden, unter dessen Schutt man einige Stücke der Holzdecke oder der Thüren bemerkt, deren einstige Vergoldung matt aufblinkt. Auch diese Gegenstände sind höchst meisterlich behandelt, jedoch keinesweges in jener genreartigen Weise, die das Auge des Beschauers von dem Hauptgegenstande ablenken könnte.

Von den landschaftlichen Theilen im Hintergrunde wurde bemerkt, dass sie näher zu stehen schienen, als nach ihren Dimensionen zu schliessen sein dürfte. Doch ist auf diese Bemerkung wohl zu entgegnen, dass der Maler hierin den eigenthümlichen Effekten der reineren südlichen Luft, welche allerdings die Entfernungen für unser an nordische Nebel gewöhntes Auge scheinbar verringern, gefolgt sein möge; jedenfalls ist indess auch die Behandlung dieser Gegenstände an sich so vorzüglich, wie wir es in den Leistungen der Düsseldorfer Schule gewohnt sind, und ebenfalls dem Hauptgegenstande glücklich untergeordnet.

Das Gemälde ist im Auftrage Sr. K. H. des Kronprinzen von Preussen gemalt worden. Wir hoffen, dass eine gediegene Nachbildung im Kupferstich oder Steindruck bald auch entfernteren Kreisen die Bekanntschaft mit dieser grossartigen Composition, den Genuss und die Erbauung an derselben verstaten, und denen, die das Bild bereits gesehen, eine wünschenswerthe Erinnerung geben werde.

F. K.

Lükenbüsser.

Man hört sehr häufig den Ausspruch, dass die Architektur im Verhältniss zu den andern bildenden Künsten eine untergeordnete Stelle einnehme, insofern letztere als freie Aeusserungen des Geistes zu betrachten seien, jene hingegen durch äusseres Bedürfniss bestimmt und beschränkt werde. Mir scheint es, dass man hiebei die Mittel der Darstellung, deren sich die verschiedenen Künste bedienen, nicht umfassend genug berücksichtigt habe. Denn allerdings nimmt die Architektur, auch in den höchsten und würdigsten Werken, die Motive zu der besonderen Gestaltung derselben stets aus einer von aussen gegebenen Veranlassung; aber ebenso auch verfährt der Bildner, indem er z. B. die menschliche Gestalt zum Gegenstande seines Kunstwerkes macht. Nur combinirt er hier nicht selbständig, sondern er folgt der Natur, welche bereits in unendlich wunderbarer Weise ein System höchst complicirter materieller Functionen zur schönsten Form ausgestaltet hat; aber er ist ebenso durch die Erfüllung all dieser, zur Belegung des Körpers nothwendigen Bedingungen gebunden, wie der Architekt in seinem Kreise. Ein Gebäude, welches nur materiellen Zwecken gemäss, ohne Rücksicht auf Schönheit, erbaut ist, steht nicht einem kunstreichen Gemälde, sondern etwa den für naturhistorische und dergl. Zwecke ausgeführten Abbildungen gleich; ein Gebäude hingegen, dessen besondere Formen (wie z. B. die des griechischen Tempels) das äussere Bedürfniss zu Schönheit und Ideal erheben, ist eben wie ein jedes andre Kunstwerk. Denn in der Verbindung des Materiellen mit dem Geistigen, in der Erhebung des irdisch Nothwendigen zum freien Ausdrücke der Idee besteht ja eben das Wesen der Kunst.

Albrecht Dürer, seine Vorgänger und Nachfolger.

(Beschluss.)

Sehr anziehend ist ferner ein kleines Bild der Gemädegalerie des Berliner Museums (II, No. 45), welches Apollo und Diana im Walde vorzustellen scheint. Beide sind nackt. Apollo, ein bärtiger Mann mit Pfeil und Bogen, ist zwar, wie gewöhnlich Cranach's männliche Figuren der Art, nicht sonderlich bedeutend. Diana dagegen, die in einer zierlich naiven Stellung auf dem Rücken eines stattlichen Hirsches sitzt, hat einen eigenthümlichen Liebreiz; es ist die jungfräuliche Königin des Waldes, die der Jäger zur einsamen Mittagstunde zuweilen an heimlicher Stätte erblickt; ein phantastischer Nachklang verschollener Gebilde des Alterthums. — Aehnliche Gestalten hat Cranach mannigfach darzustellen beliebt, vornehmlich Venusbilder, doch hat er hier, besonders wenn es grosse Figuren, und diese in ruhiger Stellung begriffen, waren, nicht selten seine eigenthümliche Richtung verlassen und sich in ein Feld gewagt, zu dessen Vollendung venetianische Technik nothwendig war. Eins der ansprechendsten Bilder dieser Art befindet sich in der Gallerie des Königl. Schlosses zu Berlin. Es ist eine nackte Venus, die an einem Springbrunnen liegt, eine sehr anmuthige Gestalt in zierlichsten Formen und von feiner und sauberer Ausführung. Den Hintergrund des Gemäldes bildet eine reiche Landschaft.

Endlich möge hier noch eine höchst eigenthümliche Composition Cranach's, in der Gallerie des Berliner Museums (II, No. 56), den Brunnen der Jugend darstellend, angeführt werden. Es ist ein weites Bassin, von Stufen umgeben und mit einem reich geschmückten Springbrunnen in der Mitte. Auf der einen Seite, wo das Land steinig und unfruchtbar ist, werden eine Menge alter Weiber auf Wagen, Pferden, Karren u. s. w. herangeschleppt und mühsam ins Wasser hineingethan. Auf der andren Seite des Springbrunnens erscheinen sie als feine junge Mädchen, die im Wasser umherplätschern und allerlei zierlichen Urfug treiben. Daneben ist ein grosses Zelt, in das sie ein Herold höflich einladet und wo sie mit köstlichen Kleidern angethan werden. Dann ist auf einer fröhlichen Wiese ein Festmahl bereitet, und von da geht es zum Tanz; der bunte

Reigen verliert sich ins Gebüsch. Die Männer leider sind nicht jung geworden und haben ihre grauen Bärte behalten. Zartfühlende Gemüther werden vielleicht an dem ausgelassenen Scherze des Bildes Anstoss nehmen; man kann indess versichern, dass es ein gesunder Spass ist und dass man nach all dem katholischen Trübsinn der alten Zeit und ehe man zu der prüden Sentimentalität späterer Tage kömmt, wohl gern einmal fröhlich lachen mag. Uebrigens hat der alte Meister das Bild gerade das Jahr vorher gemalt (1546), ehe er mit seinem Herrn, nach der unglücklichen Schlacht bei Mühlberg, in das fünfjährige Gefängniss ging, um dessen Sorgen durch treues Gespräch und heitere Bilder zu verschleuchen. —

Auch in den Werken Lucas Cranach des jüngeren, der seinen Vater und Albrecht Dürer mit Glück nachzuahmen und dabei doch eine eigenthümliche Richtung zu behaupten wusste, finden sich mannigfach interessante Belege für das weitere Fortleben jenes phantastischen Elementes. So z. B. in einem Bilde der Moritzkapelle zu Nürnberg (No. 112), den Sündenfall darstellend, wo Tod und Teufel in seltsamer Wildheit hinter Adam herjagen. Aehnlich auch, nur durch viele Allegorien erweitert, ist ein zweites Bild desselben Inhalts, ebenfalls in der Moritzkapelle (No. 116). —

Ein anderer Zeitgenoss Albrecht Dürer's, Hans Baldung Grün, der im Elsass und im Breisgau malte, ist ungleich weniger anziehend. Seine historischen Gemälde haben etwas von der nürnbergischen Auffassungsweise, aber sie sind von kalter, trockener Farbe und die Richtung aufs Phantastische äussert sich bei ihm nur in einer, oft unangenehm übertriebenen Charakteristik. In Portraitbildern ist er ziemlich schwach. Das Berliner Museum, die Moritzkapelle zu Nürnberg und die Schleissheimer Gallerie geben hiefür mannigfache Belege.

Eine besondere Schule hatte sich zu jener Zeit in Ulm gebildet. Hier tritt jenes phantastische Element minder charakteristisch hervor, und eine eigenthümlich edle Milde, in verwandter Richtung wie bei Schongauer, bildet den Grundzug ihrer Kunst. — Einer der interessantesten Meister dieser Schule ist Zeitblom. Seine Werke zeigen ein bewusstes und in Einzelheiten durch glücklichen Erfolg gekröntes Bestreben nach einer würdigen und bedeutsamen Erfassung des Gegenstandes, verbunden mit einem

aufrichtigen Anschliessen an die umgebende Natur. In der Moritzkapelle zu Nürnberg befindet sich von ihm eine h. Ursula (No. 65), eine schlichte Figur von schöner statuarischer Würde; das Gesicht mit dem Ausdrucke entschiedener Frömmigkeit, nicht ohne Adel und leidlich weich gemalt. Dieselben Eigenthümlichkeiten finden sich auch in den trefflichen Bildern Zeitbloms, in der Sammlung des Herrn Obertribunal - Prokurators Abel zu Stuttgart.

Minder anziehend erscheint Cramer von Ulm, von dem ein Paar Bilder mit Heiligen ebenfalls in der Nürnberger Moritzkapelle (No. 41, 43) vorhanden sind. Diese sind ungleich roher und handwerksmässiger, doch mit dem Ausdruck einer schlichten Strenge, und hier wiederum etwas eigen Phantastisches in den Köpfen.

Der bedeutendste Künstler dieser Schule ist Martin Schaffner, dessen Blüthe in die zwanziger Jahre des 16. Jahrhunderts fällt. Die grösste Anzahl von Gemälden seiner Hand befindet sich unter den Werken der Schleissheimer Gallerie. Vornehmlich vier unter diesen, welche aus der Prälatur von Wettenhausen herstammen, sind als vorzügliche Arbeiten auszuzeichnen: die Verkündigung Mariä (No. 100), die Darstellung im Tempel, mit dem J. 1524 bezeichnet (No. 101), die Ausgiessung des heil. Geistes (No. 106), der Tod der Maria (No. 107). Hier erscheint Martin Schaffner als ein milder, höchst liebenswürdiger Mann, voll innigen Gefühles und mit Sinn für zarte und edle Form begabt, besonders in Rücksicht auf die Bildung der Köpfe. Nur seine Färbung, vornehmlich des Nackten, ist nicht bedeutend; sie ist eigen hell und leise graulich, ohne jedoch kalt zu sein. Vortrefflich ist besonders das letzte der genannten Gemälde; das Zurücksinken der Maria, die mit den Aposteln betend kniete (eine eigenthümlich sinnige Darstellung des Gegenstandes!), und die verschiedenartige Theilnahme in den Köpfen der Apostel ist hier sehr glücklich ausgedrückt. Eine andre Reihe von Bildern aus der Passionsgeschichte Christi, in derselben Gallerie, zeigt eine eigenthümliche, an das Genre sich annähernde Auffassungsweise. — Ein bedeutendes Werk Schaffner's, vom J. 1521, befindet sich über dem Hauptaltare des Münsters von Ulm. Die Mitte dieses Altarschmuckes bildet ein Holzschnittwerk, welches die h. Familie darstellt; die Flügel sind Gemälde von Schaffner's Hand, auf den inneren Seiten Familiengruppen aus der Ver-

wandtschaft der Maria, auf den Aussenseiten verschiedene Heilige darstellend. In den Formen bemerkte ich hier etwas Rundes, Italiensirendes; die Köpfe sind weich und von etwas breitem Ausdrucke. Der Faltenwurf ist zuweilen noch eckig, aber grossartig und in längeren Massen gehalten..

Endlich ist es noch nöthig, auf die Kunstthätigkeit des jüngeren Hans Holbein einen Blick zu werfen. Die zahlreichen Portraitbilder dieses Meisters sind in einer so edlen Ruhe und Gemessenheit gehalten, sie sind mit einer so innigen, so vollendeten Anschliessung an das Leben gemalt; sein Hauptwerk vornehmlich, die Familie des Baselschen Bürgermeisters Mayer, in deren Mitte die Königin des Himmels steht (in der Gallerie von Dresden), athmet einen so beseligenden Frieden des Gemüthes, dass man bei ihm am Wenigsten eine bedeutende Einwirkung jener phantastischen Richtung erwarten würde. Und doch ist gerade er einer von denen, welche dieselbe in ihrer tiefsten Bedeutung erfasst und mit der ergreifendsten Poesie durchgebildet haben. Ich deute hier auf die Holzschnitte seines berühmten Todtentanzes. Denn auch in diesen Werken ist das Räthselhafte, das Träumerische, das Abentheuerliche, wozu die Phantasie in einseitigem Vorherrschen so leicht verlockt, überwunden und der Darstellung eines höheren Zweckes untergeordnet. Freilich besteht dieser Zweck nicht in einer Erhebung und Verklärung des Irdischen, nicht in der Herausstellung allgemeingültiger Gesetze (der Gesetze der Schönheit), welche den wechselnden Formen des Lebens zu Grunde liegen; er fasst im Gegentheil nur das Aeussere, das Mangelhafte, Verkehrte des Irdischen auf und stellt dasselbe in seiner Werthlosigkeit und Nichtigkeit dar. Freilich ist es hier nicht ein holder Jüngling mit umgewandter Fackel, der dem Sterblichen naht, sondern ein phantastisches Gerippe, ein täppischer Kobold, der überall in Lust und Freude hineingreift, überall die Blüthe des Lebens an ihrer Wurzel abschneidet. Aber wiederum nur die tiefste Auffassung des Lebens vermochte den verwegenen Humor, die vernichtende Ironie zu erzeugen, welche in diesen Compositionen heraustritt; nur die freiste Anschauung irdischer Verhältnisse gab dieser abentheuerlichen Knochengestalt jenen schneidenden Hohn, mit dem sie die Geberden der Stolzen und Mächtigen nachäfft, jene dämonische

Gewalt, mit der sie die in ihren Lüsten Versunkenen überfällt, jene skurrile Gemüthlichkeit, mit der sie sich des Armen und Nothleidenden annimmt. Mannigfach bereits vor Holbein, das ganze 15. Jahrhundert hindurch und noch früher, sind in der deutschen Kunst Darstellungen des Todtentanzes, eben in Folge der allgemeinen phantastischen Richtung, beliebt gewesen; aber was hier nur als der Ausdruck eines dunklen und fast unbewussten Gefühles erscheint, ist von ihm mit tiefster Durchdringung der Aufgabe und mit höchster künstlerischer Kraft ausgeführt worden. Ins Einzelne seiner Compositionen einzugehen ist überflüssig, da sie, bei den häufigen alten Ausgaben und den neueren Nachbildungen, Jedermann bekannt sind.

Unabhängig von Holbeins Compositionen, aber mit eben so tiefer Durchdringung des Gegenstandes aufgefasst, sind die Darstellungen des Todtentanzes von seinem Zeitgenossen Manuel von Bern. — Bei Holbeins eigentlichen Nachfolgern tritt das phantastische Element, wie es scheint, nicht weiter hervor. Ihr Hauptverdienst besteht in Portraitbildern, in denen sie gleichfalls Vorzügliches geleistet haben. Die historischen Compositionen von Christoph Amberger, deren in der Moritzkapelle von Nürnberg, in der Münchner Gallerie, in der St. Annenkirche von Augsburg u. s. w., vorhanden sind, lassen als vorherrschendes Element eine weiche, im Einzelnen etwas schwache Gemüthlichkeit erkennen.

Im weiteren Verlauf der deutschen Kunstübung macht sich jene phantastische Richtung zwar ebenfalls noch hie und da bemerklich, aber sie verschwindet bald vor dem stärker und stärker eindringenden Einfluss des italienischen Styles. Im siebzehnten Jahrhundert tauchen neue und höchst eigenthümliche Blüten dieser Richtung in der holländischen Kunst auf, bei Rembrandt und seiner Schule sowohl, als vornehmlich bei den Landschaftern, an deren Spitze der tief poetische Ruysdaal steht. Das folgende Jahrhundert ist fast allerwärts in der Kunst ein langes Interregnum. In der neu aufblühenden deutschen Kunst unsrer Zeit machen sich wiederum mannigfach phantastische Elemente, welche auf den alten Grundlagen unsrer Naturanschauung zu beruhen scheinen, bemerkbar, zugleich aber auch ein allgemeines Streben nach Reinigung und Vollendung der Form; so dass wir — auch in Rücksicht auf dies Verhältniss — in der That wiederum einer allgemeinen nationalen Kunst, und zwar einer vollendeten Entwicklung derselben entgegensehen dürfen, oder vielmehr bereits in dem Entwicklungsgange begriffen sind. F. Kugler