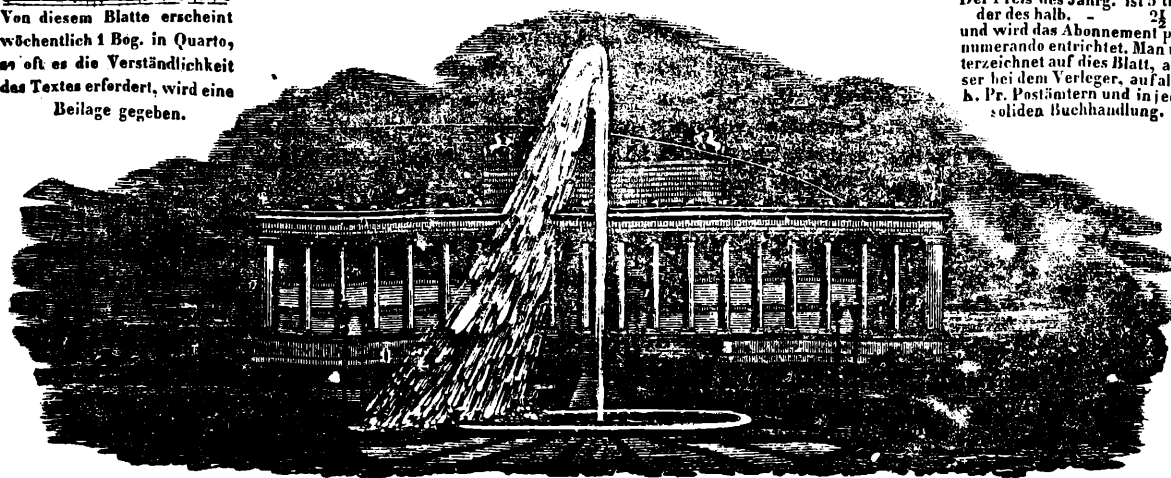


Von diesem Blatte erscheint
wöchentlich 1 Bog. in Quarto,
so oft es die Verständlichkeit
des Textes erfordert, wird eine
Beilage gegeben.

Der Preis des Jahrg. ist 5 thlr.
der des halb. - 2½ -
und wird das Abonnement prä-
numerando entrichtet. Man un-
terzeichnet auf dies Blatt, aus-
ser bei dem Verleger, auf fallen
h. Pr. Postämtern und in jeder
soliden Buchhandlung.



MUSEUM,

Blätter für bildende Kunst.

Berlin, den 19. September.

Redacteur Dr. F. Kugler.



Verleger George Gropius.

Verzeichniss

der

Vorlesungen und practischen Uebungen bei der Königlichen Akademie der Künste
in dem Winterhalbjahre vom 1sten October 1836 bis ultimo März 1837.

- A. Fächer der bildenden Künste.** 1. Zeichnen und Modelliren nach dem lebenden Modell, geleitet von den Mitgliedern des akademischen Senats. 2. Zeichnen nach Gyps-Abgüssen, Professor Niedlich; 3. Zeichnen und Malen nach Gemälden im Königlichen Museum, Professor Kretschmar; 4. Unterricht in der Composition und Gewandung, Professor Begas; 5. Osteologie und Myologie des menschlichen Körpers, Professor Dr. Froriep; 6. Landschafts-Zeichnen, Professor Blechen; 7. Zeichnen der Thiere, besonders der Pferde, Professor Bürde; 8. Die Vorbereitungs- und Prüfungs-Klasse, mit Uebungen im Zeichnen nach Gyps-Abgüssen, Professor Dähling; 9. Zeichnen nach anatomischen Vorbildern, Professor Berger; 10. Kupferstechen, Professor Buchhorn; 11. Holz- und Formstechen, Professor Gubitz; 12. Schrift- und Kartenstechen, der Kupferstecher und akademische Künstler Kolbe; 13. Aesthetik, Professor Dr. Tocken; 14. Vorträge über Raphael's und Albrecht Dürer's Leben und

Werke, Professor Dr. Kugler; 15. Griechische und Römische Mythologie in Beziehung auf die Kunstwerke des Alterthums, Dr. Schoell; 16. Metall-Ciseliren, der akademische Lehrer Coué.

B. Baufächer. 17. Die Lehre von den Gebäuden alter und neuer Zeit, verbunden mit Uebungen im Projectiren, Professor Rabe; 18. Die Projectionen, die Lehre der Säulen-Ordnungen nach Vitruv, nebst ihren Constructionen im Zeichnen und mittelst geometrischer Schatten-Construction, Professor Hummel; 19. Perspective und Optik, Derselbe; 20. Zeichnen der Zierrathen nach Vorbildern und Gyps-Abgüssen, Professor Niedlich.

C. Musik. 21. Lehre der Harmonie, Musik-Director Bach; 22. Choral- und Figural-Styl, Derselbe; 23. Doppelter Contrapunkt und Fuge, Derselbe; 24. Freie Vocal-Composition, die Musik-Directoren Rungenhagen und Bach; 25. Freie Instrumental-Composition, der Kapellmeister Schneider und die Musik-Directoren Rungenhagen und Bach.

D. Bei der mit der Akademie verbundenen Zeichenschule wird gelehrt: 26. Freies Handzeichnen, in drei Abtheilungen, unter Leitung der Professoren Hampe, Herbig und Lengerich.

E. Bei der mit der Akademie verbundenen Kunst- und Gewerk-Schule wird gelehrt: 27. Freies Handzeichnen, von den Professoren Dähling, Collmann, Herbig und Berger; 28. Modelliren nach Gyps-Modellen, Professor L. Wichmann; 29. Geometrisches und architectonisches Reisen, von den Professoren Meinecke und Zielcke.

Der Unterricht nimmt den 1sten October d. J. seinen Anfang. Für die Unterrichts-Gegenstände von Nr. 1 bis 25 hat man sich zuvor im Akademie-Gebäude bei dem Director Dr. Schadow zu melden, jeden Mittwoch von 12½ bis 2 Uhr; für Nr. 26. zur selben Zeit bei dem Professor Hampe ebendasselbst; für Nr. 27 bis 29 bei Demselben, Sonntags von 10 bis 12 Uhr ebendasselbst.

Berlin, den 30. August 1836.

Königliche Akademie der Künste.
gez. Dr. G. Schadow, Director.

Die Bilderhandschrift der Eneldt

in der Königl. Bibliothek zu Berlin.

(Beschluss.)

Künstlerisches.

Gehen wir nunmehr zu dem eigentlich Künstlerischen dieser Darstellungen über.

Im Allgemeinen hat sich der Künstler, was die Composition anbetrifft, wesentlich nur an die Hauptpunkte des Textes gehalten und eben das Nöthige, soweit es zum Verständniß der Bilder für sich erforderlich war, herausgenommen. Oft auch hat er nicht angestanden, Manches anders darzustellen, als es der Text ausdrücklich besagt, wenn sich ihm vielleicht die Situation gerade auf seine Weise deutlich ergab. So heisst es z. B. im Texte, dass Aeneas, als er an der Karthagischen Küste Boten ausgesandt hatte, auf einen Berg gestiegen und ihnen von da entgegen gegangen war; in dem dazu gehörigen Bilde aber treffen ihn die rückkehrenden Boten, wie er sinnend beim Schach-

spiele sitzt. Bei der Darstellung ferner, wo sich Dido mit dem Horne des Aeneas und dem Bettgewande verbrennt, hat der Künstler, auf sinnreiche Weise, einen Ring hinzugemalt, von dem das Gedicht nichts sagt. So wird ferner im Gedichte ein Thurm, den Aeneas vor seiner Burg gebaut, vom Turnus durch Feuer zerstört, während ihn der Maler durch einen Mauerbrecher stürzen lässt. U. a. m.

Es ist bereits gesagt, dass die Figuren nur in Umrissen gezeichnet sind, somit jede eigentliche Schattirung wegfallt. Doch zeigt sich in der Gewandung oft ein Zusammenziehen naheliegender Linien, besonders wo tiefere Partien angedeutet werden sollen, wodurch eine entfernte Art von Schattirung entsteht. Ebenso findet sich häufig eine gewisse Angabe des Schattens um die Augen, besonders bei Darstellungen des Schmerzes oder bei mehr phantastischen Gestalten. Die Wangen werden durch einen schwachrothen Fleck bezeichnet. Die Zeichnung ist übrigens sehr scharf und bestimmt.

Kenntniß der Körperform, besonders der Ver-

hältnisse in den nackten Theilen, der Gesetze der Bewegung u. s. w. mangelt fast ganz. Das Gesicht hat stets dieselbe stereotype Form, meist zu drei Vierteln von vorn gesehen, mit etwas gebogener Nase, kleinem Munde und vorgerücktem Untergesicht. Die Augen sind weit offen und etwas geschlitzt; der Augenstern, nur durch einen dicken Punkt bezeichnet, hängt gewöhnlich an dem oberen Augenliede. Im Profil sieht man die Gesichter selten; sie zeigen dann stets einen langaufgesperrten Mund. Die Gewandung befolgt eben auch nur die allgemeinsten Gesetze der Körperform; sie ist stets streng schematisch, in eigenthümlichen Linien, gezeichnet. Bei hastiger Bewegung schwingt sich wohl einmal eine oder eine andere Falte aus der gewöhnlichen Lage hervor, aber stets schwer und auf unbeholfene Weise.

Die Thiere werden stets auf eine arabeskenartige Weise stylisirt, was — mit Ausnahme der Pferde — ganz glückliche Erfolge zu Wege bringt. Ebenso die Bäume und Pflanzen. Die gesammte Kunst des eigentlich byzantinischen Styles ist, möchte ich sagen, noch in der Arabeske befangen.

Dass die Menschen in keinem Verhältniss der Grösse zu den Architekturen stehen, ist in jener Zeit zu allgemein, als dass es noch besonders erwähnt werden dürfte. Ebenso der Mangel, oder richtiger: die gänzliche Abwesenheit der Perspektive. Bei der Seitenansicht des Tisches sieht man zugleich dessen gesammte Oberfläche; das Schachbrett, darauf die Leute spielen, ist senkrecht auf den Teppich gestellt, damit man sämmtliche Felder übersehen könne.

Gestalten, die mehr dem Gebiete der Phantasie angehören, sind jedoch schon nicht übel charakterisirt. So die Gestalt der Sibylle mit ihrem wüsten Lockenhaar, ihren Stirnfalten und düstren Augen; ähnlich der Geist des Anchises, ähnlich auch der höllische Fährmann Charon mit langer Nase, grossem Maule und Krallenfingern.

Der Ausdruck des Schmerzes ist durch das Zusammenziehen der Augenbraunen glücklich erreicht und um so mehr, als sonst den Gesichtern meist dieselbe stereotype Ruhe einwohnt.

Der eigentliche Punkt indess, welcher diesen Darstellungen für die Geschichte der Kunst ein grösseres Interesse verleiht, ist jene schon erwähnte Mimik der Hände, besonders an den Stellen, wo leidenschaftliche Seelenzustände auszudrücken waren. Hat sich diese Mimik nicht zu einer solchen, ich möchte sa-

gen: grammatisch durchgebildeten Sprache entwickelt, wie in den bekannten Bildern zum Sachsenspiegel, oder auch wie in den Bewegungen des heutigen Neapolitaners, so ist sie deshalb eben freier und naiver geblieben.

Sehr häufig ist die Bewegung, dass die Rechte mit emporgerichtetem Zeigefinger aufgehoben wird. Oft bezeichnet diese Bewegung nur den Gegenstand, von dem eben gesprochen wird, z. B. gleich im Anfange, wo Aeneas von Troja fortschiffet und auf die Stadt zurückdeutet; ebenso, wo er vor Karthago ankömmt. Oft auch liegt darin noch der Ausdruck plötzlicher Aufmerksamkeit, z. B. wo Aeneas mit seinem Gefährten vor der Burg Laurente hält und Lavinia den Pfeil zu ihm hinausschiessen lässt; während jene Bewegung hier das Erlauben des Aeneas auszudrücken scheint, legt ihm der Gefährte seine Hand vertraulich auf die Schulter, wie um seine Meinung zu sagen. Endlich bezeichnet dieselbe Bewegung jedoch auch Vermahnung oder Drohung, z. B. wo die Gemahlin des Latinus mit ihrer Tochter Lavinia spricht:

Sag mir drat ober lvt.

Waz ist dir gefeehen du vbel lvt.

oder im folgenden Bilde, wo sie dieselbe zürnend verlässt, weil sie ihre Liebe zum Aeneas erfahren. Ebenso in dem Bilde, wo Ascanius den zahmen Hirsch der Silviane geschossen hat, und deren Bruder zürnend in die Burg geht, um die Uebelthat zu rächen.

Ruhiges Sprechen und Darlegen eines Verhältnisses wird zuweilen durch die flach ausgestreckte Hand begleitet.

Häufig kömmt ferner ein unthätiges Halten oder Kreuzen der Hände vor dem Leibe, oder ein ähnliches Anfassen des Gürtels oder der Gewänder vor. Dies bezeichnet überall die Nicht-Theilnahme am Gespräch, das Empfangen der Befehle oder der Botschaften u. s. w. Gewöhnlich ist diese Bewegung mit vorgeneigtem Haupte begleitet. Ähnlich wie im Sachsenspiegel, wo diese Bewegung freilich bestimmter, aber auch minder künstlerisch, dahin ausgeprägt ist, dass die bezügliche Person stets den rechten Arm mit dem linken fest hält.

Aus diesen Elementen entwickeln sich schon grössere Darstellungen von Gesprächen, in denen die verschiedene Theilnahme der Einzelnen bestimmt ausgedrückt ist. Z. B. in dem Bilde, welches den Befehl der Götter an Aeneas, die Dido zu verlassen, dar-

stellt. In einer Ecke des Bildes sieht man hier Wolken, aus denen eine Göttergestalt (in der gewöhnlichen Tunika) hervortraucht und die Hand erhebt, mit dem Spruchbande:

*var hinne . des mac dehein rat wesen.
ob do mit den dinen wellest genesen.*

Vor dem Gotte steht Aeneas, indem er mit beiden Händen seinen Shawl fasst und das Haupt vorneigt. Neben ihm zwei Männer, von denen der erste beide Hände mit aufgerichtetem Zeigefinger emporhebt, die Wichtigkeit dieses Befehles bezeichnend, während sich der zweite bereits zur Erfüllung des Befehles umwendet.

Die Hand am Barte scheint eine Bitte zu bedeuten. So in dem schon genannten Bilde, wo Aeneas vor Karthago ankömmt und der Thorwart, der das Thor geöffnet, ihn in die Stadt einzuladen scheint.

Der Schwur wird durch die bekannte Erhebung zweier Finger ausgedrückt. Eigenthümlich macht sich diese Bewegung, wo Lavinia, einsam in ihrer Liebesnoth, dazu die Worte spricht:

*Innomine was ist mir geschehen.
in so chorzen stonden.
daz ih eneas han gesehen.
ia enpfinde ih wol der wunden.*

In diesem Bilde sitzt Lavinia auf einem Stuhle. Im folgenden kauert sie in ihrem Schmerze auf dem Boden und der Stuhl steht neben ihr.

Häufig wird das Haupt in die Hand gestützt. Hie mit ist stets ein trauriges Nachsinnen trefflich ausgedrückt; so in den mannigfachen Liebesnöthen die das Gedicht enthält, oder in der Klage um geliebte Tode.

Ein andermal wird Lavinia in ihrer Liebesnoth mit ausgebreiteten Armen, die Ellenbogen an die Seiten gelegt, dargestellt. Diese Bewegung erinnert auffallend an die altchristliche Stellung während des Gebetes, und deutet hier gewissermassen ein Ansehen der Minne zur Sänftigung der Leiden an, wie auch das daneben befindliche Spruchband besagt:

*Ih bin von minne worden hoiz.
nah ainem manne der sin nime waiz.
vad mez verwandeln min leben.
nirn welle minne bezzer frode geben.*

Die mehr leidenschaftliche Klage wird durch ein krampfhaftes Ringen der Hände mit vorgestreckten Armen ausgedrückt. In dieser Bewegung sehen wir Dido schlaflos auf ihrem Lager:

*Owi . welich rat wirt min.
daz ih mit minnen sef bechembert bin.*

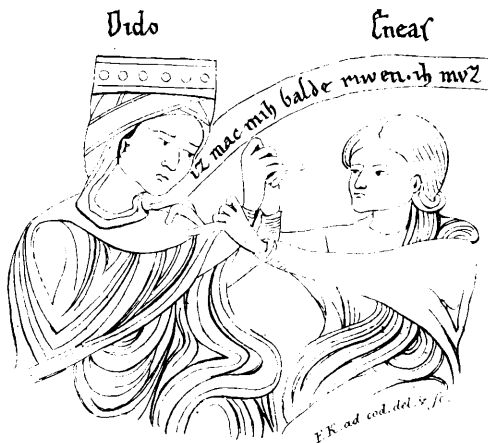
Ebenso die Lavinia:

*Gnade frowe minne.
owi war sint min sinne.
chomen dich (d'ich) het e .
daz mir nu ist so vnfanste we.*

Ebenso klagt Dido gegen Aeneas:

*iz mac mih balde riwen .
ih mvz engelten miner triwen . .*

während er tröstend, wie es scheint, seine Rechte auf ihre Schulter legt und mit der Linken ihre Hände niederzudrücken bemüht ist, gewissermassen, um seine Schuldlosigkeit anzudeuten.



Mit derselben Bewegung klagt Aeneas um seinen Freund Pallas, der in dem herrlichsten Aufblühen ritterlicher Jugend gefallen ist. Ebenso die Aeltern um den edlen Sohn, nachdem ihnen Aeneas die Leiche heimgesandt; beide, im Begriff in Ohnmacht zu fallen, werden von Dienern gehalten.

In dem Bilde, wo Aeneas ins Schiff steigt, um die Dido zu verlassen, stürzt diese ihm aus dem Thore der Stadt, mit freiem verwildertem Haare, nach und zerreisst das Obergewand über ihrer Brust, während sie spricht:

*Owi iamer vnd ach
daz ich dich vngetriwen man ie gifach.*

Wo geküsst wird, fassen dagegen die beiden beteiligten Personen einander auf gar lieblich naive Weise bei den Köpfen, und da man in solcher Situation nicht viel zu sprechen pflegt, so waren dabei auch keine Spruchbänder nöthig.

Übersicht der landschaftlichen Gemaelde im K. Museum zu Berlin.

(Fortsetzung.)

Nicolas Poussin, dessen Blüthezeit gegen die Mitte des siebzehnten Jahrhunderts fällt und dessen Thätigkeit ebenfalls wesentlich Rom angehört, ist eins der Häupter dieser historischen Landschaftschule. Gewöhnlich bilden auch bei ihm prächtige Architekturen, und zwar im Sinne der Antike, den Mittelpunkt seiner landschaftlichen Bilder; Scenen der alten Mythologie oder Geschichte dienen dabei gewissermassen als erklärender Commentar. Seine Auffassung der Natur ist ernst und feierlich; grossartige Formen herrschen vor, während die Farbe ohne sonderlichen Reiz, zuweilen selbst herbe gehalten ist. Die von ihm in der Gallerie vorhandene Landschaft (I, Nr. 416) ermangelt zwar des architektonischen Beiwerkes, aber um so grösseren Raum nimmt die, als Staffage dienende Geschichte der Jo ein. Es sind Felsgrotten und grossartig würdige Baumpartieen, die fernen Berge dunkel, die Farben überhaupt ernst und streng.

Verwandte Auffassung zeigen die Bilder einiger späteren Holländer und Niederländer, welche dem Ende des siebzehnten und Anfange des achtzehnten Jahrhunderts angehören: Zwei Bilder von Johann Glauber (genannt Polydor), von denen das eine (I, Nr. 422) eine grossartige Berglandschaft, das andre (I, Nr. 428) den stillen Glanz eines Landsees darstellt. — Ein frisches Waldbild (I, Nr. 424) mit der Aussicht in eine bergige Ferne von I. F. van Bloemen (gen. Orizante). — Eine baumreiche Gebirgsgegend von P. Rysbraeck (I, Nr. 421), in den bedeutenden Formen der Schule, doch ohne Haltung in der Farbe. — Endlich ein kleines Bildchen von Jacob van Huchtenburg (I, Nr. 436), eine italienische Gegend in kräftigen, etwas dunklen Farben, aber unruhig durch die ziehenden Streiflichter. — Bedeutender in den Formen die Landschaft eines Römers Crescenzio di Onofrio (I, Nr. 438).

Poussin's Richtung gegenüber steht sein, um einige Jahre jüngerer Zeitgenoss, der Lothringer Claude Gelée, gen. Claude Lorrain. Auch er hat in seinen Landschaften zwar ein ähnliches historisches Element, eine ähnliche grossartige Gesamt-Anordnung; aber ein neues Element tritt bei ihm hinzu und erhebt ihn auf eine neue Stufe. Es sind die magi-

schen Wirkungen des Lichtes und der Luft, die Claude Lorrain zuerst wiederzugeben gewusst hat; jener zarte Duft und Schimmer, welcher Ferne von Ferne sondert; jener Ausdruck der Sehnsucht, welcher hier seine Verkörperung findet. Claude Lorrain malt irdische Formen, aber er hüllt sie in ein ätherisches Gewand, welches nur auf Momente dem Auge des Sehers sichtbar wurde; er malt den Gottesdienst, welchen die Natur feiert und darin der Mensch und menschliches Treiben nur mit eingeschlossen sind. Von ihm besitzt die Gallerie ein Gemälde (I, 437), welches einen Niederblick von bewaldeten Hügeln auf die Fläche des Meeres darstellt. Es ist ein ungemain zartgefühltes Bild, besonders in den leichten Waldpartieen des Mittelgrundes; diesseit derselben erheben saftige Bäume ihr Haupt, jenseit liegt die duftig verschwimmende Ferne. Leider entstellt das Bild die gänzlich ungehörige Staffage eines sehr figurenreichen, aber nüchternen Bacchanals, die von andrer Hand, nach einer Composition des Giulio Romano, hineingemalt ist. Das Bacchanal soll den Text zu dem Gemälde bilden, aber es bedurfte dessen nicht.

Die idealisirende Darstellungsweise des eben genannten Meisters erweckte mannigfache Nachfolge und verwandte Bestrebungen. Vornehmlich unter den Holländern, welche von der Mitte des sechzehnten Jahrhunderts ab, nach dem Verfall der älteren niederländischen Landschaftschule, dieses Fach mit gleicher Vorliebe und gleichem Glück, wie das des Genre, cultivirten. Die holländische Landschaftschule theilt sich vornehmlich in zwei Richtungen: in die eben erwähnte idealisirende und in eine andre, welche der heimischen Natur zugewandt bleibt, und die weiter unten betrachtet werden soll.

Dem Claude Lorrain zunächst steht sein Schüler Herrman Swanevelt. Von diesem ist ein ausgezeichnetes Gemälde (I, No. 420) vorhanden: eine sehr schöne und edelgezeichnete Waldpartie, in welche man tief hineinblickt; das Sonnenlicht webt und spielt in den Bäumen. Seitwärts öffnet sich die Aussicht in eine zarte duftige Ferne. Leider wirkt auch hier die Staffage, die einige mythische Personen darstellt, nur störend.

Ein grosses Bild von Johann Both (II, No. 356) enthält eine reich poetische Composition: ein weites Thal mit mannigfachen Zeugnissen menschlicher Thätigkeit, von hohen Gebirgen umschlossen, die sich fern im blauen Dunste verlieren. Vorn ist ein festlicher

Jagdzug, der vom Bruder des Johann, dem Andreas Both lebendig und in schöner Harmonie mit dem Bilde gemalt ist.

Ein andrer zu dieser Richtung gehöriger Künstler ist Adam Pynacker. Auch er liebt grossartige Formen der Berge und Bäume, sowie den Glanz und Duft der Farben; aber er wendet alles dies schon mit einer gewissen Affektation an. Er arbeitet auf einen bedeutenden Effekt hin, aber da ihm die Unmittelbarkeit des reinen Gefühles fehlt, so erscheinen seine Bilder bereits halb als Dekoration. Von ihm besitzt die Gallerie zwei grosse Gemälde (II, No. 368 und 378), Felsenlandschaften mit Wasserfällen, Seen und fernen Bergen, bei denen das eben Gesagte seine Anwendung findet.

Eine kleine romantische Landschaft von Bartholomäus Breenberg (II, No. 431) dürfte ebenfalls hieher zu rechnen sein.

Noch mehr gilt das bei Pynacker Gerügte von den Bildern einiger späteren Holländer, die, zierlich in Composition und Ausführung, doch schon eine gewisse Koketterie in der Färbung verrathen: Zwei kleine Bilder von Albrecht Meyering (I, No. 445 und 446) und eins von Isaac Moucheron (II, No. 421). Ein andres Bild des letzteren Künstlers (II, No. 419) enthält einen tüchtig gemalten Stadtprospekt in abendlich ruhiger Beleuchtung.

Noch sind den Genannten einige holländische Künstler beizuzählen, welche zwar die Motive ihrer Landschaften aus einer mehr nordischen Natur entlehnt, dieselben jedoch in ähnlicher Weise aufgefasst und durchgeführt haben. Dahin gehört besonders Herrmann Sachtleven, der um die Mitte des siebzehnten Jahrhunderts blühte. Von ihm sind zwei Landschaften (II, No. 427 und 432) im Charakter der Rhein-Ufer (zwischen Bingen und Bonn) vorhanden; romantische Compositionen, in eigenthümlichem Duft gehalten, aber ohne rechte Kraft und schon nicht frei von Manier. Ein andres, etwas grösseres Bild desselben Künstlers (II, No. 434) ist minder bedeutend; es gehört übrigens halb dem historischen Fache an, indem der Vordergrund desselben ein tragisches Schäferidyll, jedoch mit sehr wenig geistreichem Ausdrucke in den Köpfen der betheiligten Personen, darstellt.

Dem Sachtleven verwandt ist ein späterer Künstler, Johann Griffier. Auch von ihm besitzt die Gallerie zwei Gemälde im Charakter der Rheinufer (II, No.

485 und 486), reich poetische, zierlich ausgeführte Compositionen; das erste mit einer Aussicht in die Ebene; das andre noch romantischer: ein hoher isolirter Berg in der Mitte, auf dem ein Oertchen liegt, welches noch die Spuren ehemaliger kriegerischer Befestigung zeigt. Man findet selten von Griffier so anmuthvolle Bilder als die eben genannten.

Von Johann Hackert, einem Holländer aus der zweiten Hälfte des siebzehnten Jahrhunderts, ist ein Gemälde im Charakter des südlichen Deutschlands vorhanden (II, No. 394), eine stille heimathliche Gegend, von der warmen Abendsonne beleuchtet. Zwischen zwei Bergzügen blickt man in die Ebene hinaus; der jenseitige Bergzug liegt in herbstlich blauem Dufte. In der Mitte ist ein klarer See, von bräunlichen Pappeln umkränzt; leichte Bäume erheben sich im Vordergrund.

Endlich mögen hier noch zwei Bilder erwähnt werden. Eins von I. A. Thiele, einem Deutschen aus der ersten Hälfte des vorigen Jahrhunderts (II, No. 490), eine Ansicht des Plauenschen Grundes in der sächsischen Schweiz, tüchtig gemalt, jedoch so, dass auch hier noch die italienische Schule durchblickt. — Aehnlich in einem Bilde des Franzosen Joseph Vernet (I, No. 473), eine reich und etwas vornehm componirte Gegend im italienischen Style vorstellend.

Diese idealisirende, sogenannt poetische Landschaft hat einen besonderen Nebenzweig in den idyllischen Darstellungen getrieben, welche die Staffage der Thiere und Menschen zum eigentlichen Mittelpunkte des Bildes erheben. Vornehmlich gehören hieher die Hirtenbilder, die ohne Zweifel in naher Verbindung mit der zu jener Zeit so beliebten bukolischen Poesie stehen. Auch in diesen Darstellungen ist jener kunstreiche Glanz und Duft in den Lüften vorherrschend, welcher gewissermassen dazu dient, dem Ganzen schon eine höhere Stimmung zu geben; auch hier findet sich ein bestimmtes Bestreben, ruhige Zustände, den Einklang des Natur- und Menschenlebens, festzuhalten. Auf's Zierlichste und Anmuthigste sind in diesen Bildern die Gruppen der Thiere, die Pferde, die verschiedenen Schaaf- und Rinder-Heerden ausgeführt.

Einer der ersten, welche in dieser Gattung auftraten, war Johann Baptist Weenix, um die Mitte des siebzehnten Jahrhunderts. Von ihm ist ein

Gemälde vorhanden (II, No. 332), Erminia bei den Hirten. Die kriegerische Jungfrau hat hier ein ziemlich nichtssagendes Gesicht und den prüden Anstand einer Theaterheldin; die Hirtenfamilie enthält lebendige Portraits, denen man jedoch die Absicht des Portraits sehr deutlich ansieht; vortrefflich aber und sauber ist das ruhende Vieh dargestellt. Die Landschaft hat römischen Charakter und schwimmt in stark gelbem Abendlichte.

Ein Schüler des Genannten war Nicolaus Berghem, einer der Hauptrepräsentanten dieser gesammten Richtung. Die Gemälde, welche die Gallerie von ihm besitzt, stellen sehr verschiedenartige Scenen dar, meist jedoch nicht ohne ein gewisses affektirtes Streben. — Ein sehr grosses Bild (II, No. 468) zeigt eine ruhende Hirtin, zwei Knaben, Schaaf und Ziegen neben ihr, und vor ihr stehend eine Dame, ideal costümiert in seidnen Kleidern. Das Bild ist tüchtig gemalt, aber da man nicht weiss, was die lebensgrossen Figuren mit einander wollen, so wendet man sich ohne Interesse weiter. — Ein andres Bild (II, No. 393) stellt eine Schmiede dar, die bescheiden in eine Felsschlucht hineingebaut ist; eine vornehme Jagdgesellschaft, Herr und Dame zu Pferde, hält vor derselben; der Herr lässt sein Pferd beschlagen. Weiter zurück sieht man Hirten und Heerden. Auch hier ist alles Einzelne tüchtig und lebendig gemalt; gleichwohl tritt eine gewisse Absichtlichkeit hervor, die den Beschauer wiederum unangenehm berührt: die Vornehmen und die ideale Genügsamkeit der Geringen sind in einen etwas preciosen Gegensatz gestellt. — Anziehender, weil es anspruchloser ist und eben nur das Leben wiedergeben will, wirkt die Darstellung eines italienischen Wirthshauses (II, No. 360) mit mannigfacher Staffage. — Ein viertes Bild (II, No. 354) stellt orientalische Reisende in einer wilden Felsgegend dar; lichter Abendglanz erfüllt die Luft. Aber der Effect des Bildes ist im Uebrigen ohne Noth unruhig und die zumeist hervortretende Figur wiederum nicht ohne manierirten Ausdruck. — Eine Winterlandschaft endlich (II, No. 374) ist reich und in den Formen der Heimath componirt, aber es fehlt hier der heimische Sinn; die Farbe ist hart und trocken. Trefflich und lebenvoll jedoch ist auch hier die Staffage, die aus Fuhrleuten, Jägern, u. a. besteht.

Philipp Wouverman, ein andrer Holländer, der um die Mitte des siebzehnten Jahrhunderts blühte, ist berühmt in der zierlichen Darstellung der Pferde.

Seine Gemälde haben überhaupt etwas Feines und Vornehmes, wie er namentlich auch am Häufigsten vornehme Gesellschaften, zumeist Jagdzüge, auf seinen Bildern anbringt. Ein Bild der Art (II, No. 376) zeigt eine heimkehrende Jagdgesellschaft, welche im Begriff ist, ihre ermüdeten Pferde zu tränken; eine Dame sitzt zierlich hoch zu Pferde, einen grossen Sonnenschirm in der Hand; eine leichte, heitere Luft umfängt das Ganze. — Ein andres Bild (II, No. 375) hat eine minder geschlossene Handlung; es stellt eine alte Stadtmauer am Ufer eines Sees dar, und Volk verschiedener Art, aber keck und lebendig gemalt, davor versammelt. Ein Offizier auf einem Schimmel giebt nur einen äusserlichen Mittelpunkt des Bildes. — Ein drittes, sorglich gemaltes Bild (II, No. 377) gehört dem Bauerntreiben an. — Ein Schlachtenbild desselben Meisters (II, No. 379) ist mehr als ein grosses Tableau zu betrachten und gehört nicht eigentlich der in Rede stehenden Richtung an.

Zwei Waldlandschaften, durch die Staffage von Parforcejagden belebt, die eine (II, No. 478) von Joh. van Huchtenburg, die andre (II, No. 473) von dem Deutschen A. Querfurt, schliessen sich den genannten Bildern von Wouverman zunächst an. Beide sind fein und vornehm lebendig gemalt. — Ein Bildchen von Johann Lingelbach (II, No. 358) giebt die Ansicht einer italienischen Ortschaft mit tüchtig und sauber gemalter Staffage.

Die folgenden Gemälde andrer Zeitgenossen gehören ausschliesslich dem Fache der Thier- und Hirtenmalerei an. Drei Gemälde von Johann Heinrich Roos (II, No. 363, 402 und 450) mit sauber und tüchtig gemaltem Vieh. Das zweite, grössere, von diesen zeichnet sich besonders als eine mehr idyllische Darstellung aus. — Ein Gemälde von Karl du Jardin (II, No. 396) mit mehreren Thieren, unter denen besonders eine schöne und kräftige Kuh. — Ein zierliches, etwas vornehm gemaltes Bildchen von Johann Miel (II, 461). — Ein ähnliches von Johann Asselyn, dem Schüler des vorigen (II, No. 465). — Ein feines Bildchen von Begyn (II, No. 361), in der Art des Berghem. — Endlich drei Bilder von einem Schüler Berghem's, Johann van der Meer dem jüngeren, (II, 403, 407 und 426) von denen das letztgenannte minder bedeutend, componirt und bunt ist, die andren dagegen durch den eigenthümlichen Ausdruck von Ruhe und Frieden einen wohlthätigen Eindruck hervorbringen. In diesen zeigt die Landschaft

bereits ein unbefangenes Studium vaterländischer Natur und nächste Verwandtschaft mit den Künstlern der folgenden Richtung.

Die Bilder von andren landschaftlichen Thiermalern sind minder bedeutend.

Eine schönere Blüthe erreichte die holländische Landschaftsmalerei, ebenfalls um die Mitte und in der zweiten Hälfte des siebzehnten Jahrhunderts, durch diejenigen Meister, welche sich die heimische Natur und deren Eigenthümlichkeiten zum Vorbilde nahmen. Hier fällt jenes, so oft unangenehm berührende Streben nach Glanz und Effekt weg; hier lässt selbst eine minder poesiereiche Auffassung immerhin etwas Tüchtiges, Naturwahres, Anspruchloses entstehen, während zugleich die höhere Poesie der Natur nicht ausgeschlossen bleibt. Im Gegentheil hielt sich bei jenen idealisirenden Landschaftlern die Poesie zumeist nur auf einer allgemeineren Stufe und wurde bald äusserlich conventionell: bei den der Heimath getreuen Künstlern durchdringt sie, in bescheidnerem Raume, mehr das Einzelne und eröffnet einen Blick in das geheimnissvolle Weben und Schaffen der Natur. Jener Hauch einer unbestimmten Sehnsucht ist verschwunden; statt dessen tritt uns hier klare, männliche Ruhe, entschiedene Stimmung des Gemüthes — der Menschengeist in geheimnissvoll bewusster Wechselwirkung mit dem Geiste der Natur — entgegen.

Zu den früheren Meistern dieser Richtung gehört Johann van Goyen, von dem die Gallerie ein kleines, melancholisch monotones Bild (II, Nr. 290) besitzt, ein öder Sandhügel, an dem ein trübseliger Weg zu einem Dörfchen hinleitet.

Ebenso Johann Lievens. Auf einem Bilde dieses Meisters (II, Nr. 347) sieht man eine Baumpartie an einem klaren See, und das Abendroth, welches durch die Stämme der Bäume hervorbricht und sich im Wasser spiegelt; eine stille klare Abendruhe.

Ein Bild von Anton Waterloo (II, Nr. 362) zeigt einen bewaldeten Hügel und einen Weg, der am Fusse desselben vorbeiführt. Das Bild ist schlicht und herbstlich still gemalt; aber es ruft dem Beschauer seine glücklichen Wandertage und einsamen Wanderträume in die Erinnerung zurück.

Jacob Ruysdael ist derjenige, dessen Bilder den eigentlichen Kern und Mittelpunkt dieser gesammten Richtung ausmachen. Auch er stellt, — wie der grösste Meister jener anderen, idealisirenden Richtung, Claude Lorrain, — das Walten eines höheren Geistes in den Erscheinungen der Natur dar. Aber er hat es nicht nöthig, die Natur, wie jener, erst zu verklären; er hebt sie nicht auf eine höhere Stufe, um sie so, in sonntäglicher Feier, der Gottheit näher zu führen: ihm ist jegliches Einzelne in der Natur, sofern der Verstand des Menschen noch nicht Schranke und Gesetz hineingetragen, — die grünen Wiesen, die stillen Wolkenzüge, die rauschenden Bäume und Gewässer, schon an und für sich belebt von jenem höheren Geiste. Er wiederholt in seinen Gemälden den altgermanischen Naturdienst, von dem uns der römische Geschichtschreiber erzählt.

Von Ruysdael sind zwei gleich treffliche Landschaften in der Gallerie vorhanden. Die eine derselben (II, Nr. 355) stellt ein altes Bauernhaus dar, hinter welchem hohe Eichen herüberschauen; ein Bächlein zieht sich in dessen Nähe, an einem bewaldeten Hügel hin und sprudelt vorn über Gestrüpp und Steine; schwere Wolkenschatten ziehen über das Bild, ein heller Sonnenblick fällt auf einen alten Weidenstamm, der sich im Vorgrunde spukhaft in die Höhe reckt. Es ist eine sehr einsame Gegend; wir fühlen die Verlassenheit, in welcher die Bewohner jener Hütte leben, und wir sind mit ihnen geneigt, an alle Winter-Mährchen zu glauben und den allgemeinen Geist der Natur in einzelne Geister und Kobolde umzuwandeln. — Das andere Bild (II, Nr. 357) ist offener und freier; es stellt einen schlichten, mit Eichen bewachsenen Berghang vor, zu dem man, neben hohen Bäumen des Vorgrundes vorbei, hinüberblickt. Stille Wolkenschatten ziehen auch hier über die Gegend; ein Sonnenlicht streift die Wiese, die sich vor dem Berghange ausbreitet. Heimathlicher Friede und Ruhe spricht uns aus dem Bilde entgegen. — Ein grosses Seebild von Jacob Ruysdael wird weiter unten betrachtet werden.

(Fortsetzung folgt.)