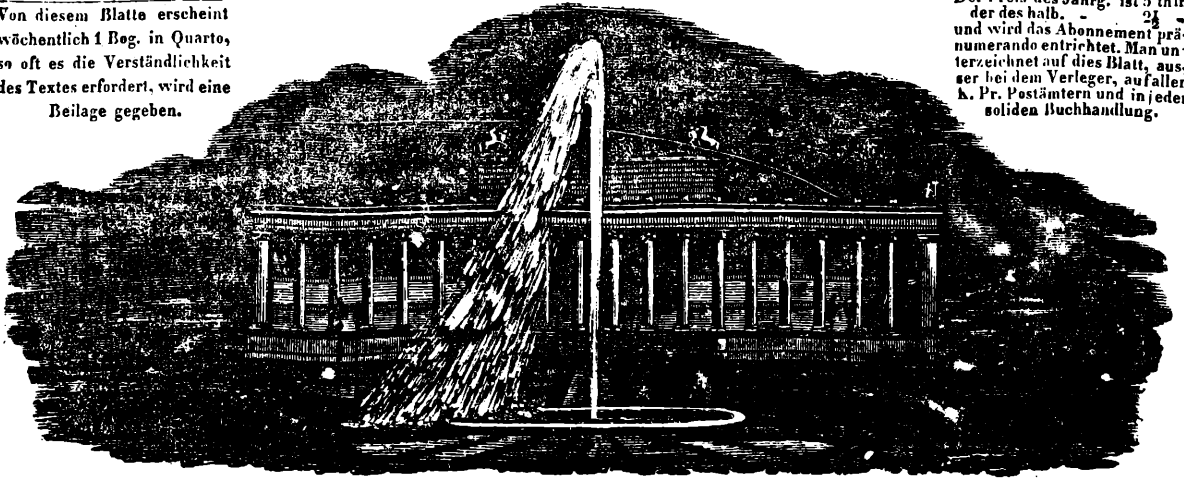


Von diesem Blatte erscheint wöchentlich 1 Bog. in Quarto, so oft es die Verständlichkeit des Textes erfordert, wird eine Beilage gegeben.

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 fallen h. Pr. Postämtern und in jeder soliden Buchhandlung.



# MUSEUM,

## Blätter für bildende Kunst.

Berlin, den 3. October.

Redacteur Dr. F. Kugler.



Verleger George Gropius.

### Bericht über die Berliner Kunst-Ausstellung.

(Eröffnet am 18. September 1836.)

Adolph Henning.  
(Beschluss.)

Unter den übrigen Gemälden Henning's ist zunächst sein David (Nr. 309) zu erwähnen, indem sich derselbe der Auffassung nach dem eben besprochenen zunächst anschliesst. Es ist eine fast nackte jugendliche Gestalt, sitzend, die eine Hand auf der Schleuder, mit der andern in begeisterter Bewegung nach der Harfe greifend. Auch hier eine ähnliche, doch schon mehr gemässigte, Strenge und Trockenheit der Farbenbehandlung, auch hier aber ebenso eine treffliche Zeichnung und geistreiche Anordnung der Gestalt.

Andre Bilder von Henning gehören in andre Fä-

cher der Malerei. Zu den bedeutendsten derselben sind unter den bisher ausgestellten vornehmlich zwei Charakter-Figuren, Kniestücke in Lebensgrösse, zu zählen: Nr. 310, Ein Ordens-Geistlicher mit seinem Chorknaben zur Messe gehend (in der Marcuskirche zu Venedig) und Nr. 311, Ein armenischer Geistlicher, welcher das Weihwasser nimmt (in der Roger-Capelle zu Palermo). Bei diesen Bildern kam es vorzugsweise auf eine geistreiche Naturnachahmung und lebendigere Behandlung der Farbe an, und wir finden hier diesen Erfordernissen ungleich besser genügt als an dem grossen Gemälde des Achilles, wozu vielleicht der Umstand, dass bei Darstellungen der Art eben genau nach passenden Modellen zu malen ist, günstig mitgewirkt haben mag. Vornehmlich dünkt uns das erstgenannte Gemälde — der würdige Greisenkopf, die auf dem verdeckten Kelch ausgestreckte ruhende Hand, die zierliche Stickerei des Messgewandes, sowie der jugendlich heitere Kopf des Chorknaben wohl gelungen, und das Ganze giebt in dem ruhigen Ernste der Gestalten das ansprechende Bild frommer Sitte. — Das Bild

eines italienischen Mädchens, welches sich das Haar macht, No. 312, ist ebenfalls, durch geschmackvolle Anordnung im Raum, sowie durch wohlgelegene Ausführung und Naturwahrheit in den Stoffen beachtenswerth. — Sehr trefflich sind ein Paar kleine genre-artige Bilder, zu denen ebenfalls Studien italienischer Costüme und Sitte benutzt scheinen: Nr. 314, Dominikaner in einer Unterkirche, — der eine betend vor dem Altare, eine grossartig feierliche Gestalt, zwei andere im Hintergrunde, in dem Ganzen eine schöne Schattenwirkung, — und Nr. 315, Spanische Bettelmönche vom Orden der Sancta Trinitas, ebenfalls lebenvolle Gestalten, die von einem öden Bergeshange herabschreiten. — Kleinere Skizzen übergehen wir, indem wir unter diesen jedoch der Composition Hero und Leander, Nr. 321, sowie einer Nächtlichen Versammlung in einer römischen Kirche, eines Bildchens von zierlichem Lichteffekt, erwähnen. — Unter mehreren Aquarellen zeichnen wir vornehmlich ein in edlem Style componirtes Titelblatt zum Gesangbuche (Nr. 325) aus: die Dreieinigkeith und darunter die drei Erzengel, stehend und lobsingend; — eine kleine Verkündigung Mariä (in demselben Rahmen) erinnert ziemlich an die Compositionsweise des Pinturicchio.

#### Overbeck.

Overbeck's künstlerische Richtung gehört, wie bekannt, derjenigen Entwickelungs-Periode der neueren Zeit an, durch welche, in den Jahren der Unterdrückung und der Befreiungskriege, die versunkenen Schätze des Mittelalters wieder heraufgefördert und der fromme Sinn und die schlichte Treue der alten vergessenen Meister als Vorbild hingestellt waren. Overbeck ist der einzige, welcher diese Richtung mit Ueberzeugung in sich aufgenommen, mit künstlerischer Genialität durchgebildet, und mit treuer Liebe bei ihr ausgeharrt hat. Das Streben und Schaffen der jüngsten Nachkommenschaft, die Resultate des letzten Jahrzehends sind seinem Sinne fremd geblieben. Wo neue Elemente sich zur Gestaltung hindurchbringen, da giebt es mancherlei Kampf, treten Gegensätze manichfacher Art sich schroff und feindlich gegenüber; Overbeck's Genius hat auf einer fernem friedseligen Insel seine Heimath gefunden, und sendet uns von dort seine Grüsse herüber, die wie ein altes schönes Märchen unsern Sinn berühren. Aber auch nur wie ein Märchen. Die Interessen der Gegenwart sind gross und bedeutend geworden; wir verlangen das Leben in seiner vollen Wahrheit und Grösse vor uns zu sehen, wir wollen nicht schüchtern und entsagend den Stürmen des Lebens aus dem Wege geleitet, sondern mitten hindurch auf dessen Gipfel punkt geführt werden, — und Overbeck hat es versäumt, an solcher Wirksamkeit Theil zu nehmen und den Kranz zu erringen, der für ihn bereitet war. Er steht dem alten Meister Fra Giovanni da Fiesole nahe, — nicht als ob er das kindlich Mangelhafte in

dessen Formen nachahmte, vielmehr schwebt ein Hauch der vollkommeneren Schönheit Raphaels über seinen Gestalten, — aber es ist ebenso der tiefe Frieden, die stille Lauterkeit des Gemüthes, die aus seinen Bildern sprechen, ebenso der Mangel an Energie, wo es sich um entschiedene Belebung, um die Darstellung bedeutsamer Charaktere und leidenschaftvoller Momente handelt.

Die diesjährige Ausstellung hat uns von Overbeck bis jetzt zwei Cartons gebracht. Der eine, No. 656, stellt die Verstorbenheit der Hagar dar und zerfällt, durch die Andeutung einer einfachen Architektur, in zwei Hälften: zur rechten das Innere des Hauses, darinnen Sarah mit ihrem Knaben auf dem Boden sitzt, eine Gestalt, die an die grossartige Ruhe in den sitzenden Figuren der Nachfolger Giotto's erinnert; zur linken Hagar, welche mit Ismael weinend die Schwelle des Hauses verlässt, — hier in den Linien jene naive Anmuth, welche den Weibern auf Raphaels Bildern eigen ist; zwischen beiden Abraham, dem es jedoch an der Würde des Patriarchen in Etwas zu fehlen scheint. — Der andre Carton, No. 657, enthält das Urtheil des Salomon, eine schöne milde Composition, das Ganze der Handlung einfach verständlich entwickelt, und vornehmlich wiederum in der Zeichnung der Weiber eine zarte anspruchlose Schönheit, welche auf das Auge des Beschauers den wohlthuedendsten Eindruck hervorbringt. Wir dürfen diese beiden Cartons Overbeck's trefflichsten Leistungen zuzählen und wir können dieselben gewiss um so eher als ein Beispiel seiner Richtung und Maasstab seines Talentes nehmen, als überhaupt — soweit Referent wenigstens mit Overbeck's Leistungen bekannt geworden ist — seine grössere Kraft in dem stylistischen Elemente der Zeichnung beruht. Das Gemälde Overbeck's, welches der Katalog unter No. 1427 anführt, ist bis jetzt noch nicht ausgestellt. —

Wie Overbeck's Werke als ein fremdartiges Element einsam in der bunten Fülle unserer Ausstellung dastehen, so sind auch noch einige Arbeiten anzuführen, in denen das Studium älterer Zeit vorzuherrschen scheint, in denen ein solches Bestreben aber nicht zu den würdigen Resultaten, wie bei jenem Meister, geführt hat. Hierher rechnen wir zuerst das Bild von C. Ch. Vogel (in Dresden): die Taufe Christi, No. 990. Das Ganze ist aus dem Studium hervorgegangen und ist auch wohl viel Fleiss und Studium daran ersichtlich; aber die kunstgemässe Anordnung, die fiesolanischen Gewänder der Engel und dergleichen ersetzen nicht den Mangel eines innerlichen, von der Bedeutung des Momentes erfüllten Gefühles. Der Kopf des Erlösers namentlich, obgleich darin Etwas von jenem allüberlieferten Typus der Kirche nachgeahmt scheint, ist dieser Nachahmung zum Trotz ohne Würde, ohne allen höheren Adel. — Sodann sind vornehmlich die beiden Bilder von Joh. Riepenhausen hierher zu zählen, welche Scenen

aus Raphaels Geschichte enthalten: No. 743 Raphaels Tod und No. 745, die Erscheinung. In beiden viel Sorgfalt, viel Ueberlegung, kunstreich studirter Faltenwurf u. s. w. und doch kein aus der Tiefe des Gemüthes hervorbrechender Zug, welcher den Beschauer zum Milgefühl in Schmerz oder Begeisterung hinzureissen vermöchte. Das erste Bild stellt Raphaels Leiche auf dem Paradebette dar und umher eine Menge Künstler und Freunde des Verstorbenen, die sich bemühen, ihren Schmerz zu äussern, und unter denen der Riesengeist Michelangelo eine ziemlich dürftige Figur spielt. Das zweite ist Raphael, der wie im Traume vor der Staffelei sitzt, und vor oder vielmehr hinter ihm, in Wolken und Glorie, die sixtinische Madonna als Vision: ich bezweifle aber, dass jemand, dem eine solche Erscheinung ward, dabei in so zierlicher Stellung gesessen habe. — Ausserdem ist von Riepenhausen noch ein Genrebild vorhanden: Nr. 744, Ankommende Fremde zu einem Madonnenfeste bei Albano, ein Bild, das einzelne gute und naive Züge enthält, wie z. B. der Herr Abbatte auf seinem Maulthier, der Trommelschläger vor der Kirche, — darin im Uebri- gen jedoch wiederum der Humor studirt erscheint und somit seine Wirkung verfehlt.

**Leopold Robert: Heimkehrende Schnitter.**  
No. 1434.

Dies Gemälde ist eine freie Wiederholung des berühmten Bildes von Robert, welches sich zu Neuilly, im Besitze des Königs der Franzosen, befindet. Der Künstler fertigte dieselbe im Auftrage des Grafen Raczynski, dessen so eben geordnete Gallerie alter und neuer Meisterwerke eine Zierde Berlins bildet. Das Gemälde ist nicht gänzlich vollendet; Robert war noch in der letzten Ausführung begriffen, als er freiwillig — die Gründe der That sind im Dunkeln geblieben — den Faden seines Lebens zerriss. Man fand seinen Leichnam vor dem Bilde, dem einzigen Zeugen der furchtbaren That.

Robert's Gemälde haben stets Scenen des italienischen Volkslebens zu ihrem Gegenstande; er war der erste, welcher für Darstellungen der Art ein lebhaftes Interesse zu erwecken wusste. Viele Maler sind ihm auf dieser Bahn gefolgt, aber keiner hat es zu ähnlich bedeutenden Resultaten gebracht; viele gaben, wie er, Abbildungen des italienischen Lebens und italienischer Sitte, aber keiner theilte mit ihm die Grösse und Milde des Geistes, den Adel und die Würde der Auffassung. Robert malte den gemeinen Italiener, in den unbedeutenden Zuständen, wie sie das Leben des Tages mit sich bringt; aber er erkannte die bedeutende Anlage des Volkes, er liess in den Zügen später, gesunkener Enkel die einstige Herrlichkeit und Macht ihrer Väter nachklingen. Robert stellte überhaupt in diesen Genrescenen etwas Andres dar, als was man mit dem Begriff des Genre bisher zu bezeichnen pflegte: er fasste den

Menschen in Mitten seines alltäglichen Verkehres, in Mitten seines bedürfnissvollen Treibens auf, aber er gab ihm das Siegel der Schönheit, welche ein Zeug- niss von dem göttlichen Ursprunge des Menschen ge- blieben ist. Darum stehen uns seine Gestalten wie reinere Wesen gegenüber, darum spiegelt sich in ih- nen das Entzücken und die Lust des Daseins, wird die Arbeit ihnen zum Fest, giebt der Schmerz ihnen den Ausdruck einer höheren Weihe.

Robert's Schnitter gehören zu seinen bedeutend- sten Leistungen und werden, nach den Berichten französischer Zeitungen und kundiger Reisenden nur noch von seinem „Abschiede der Fischer“ (welches Bild er nach der ersten Ausführung der Schnitter malte und welches sich zu Paris im Privatbesitz be- findet) übertroffen. Die Composition ist durch Kup- ferstiche und Lithographien allgemein bekannt. Ein mit Büffeln bespannter Wagen, auf dem sich die Fa- milie eines wohlhabenden Ackerbauers befindet, hält auf der Fläche der Campagna still; der Führer der Büffel lehnt vorn an der Deichsel des Wagens. Zur Linken kommen Mädchen mit Garben und einige junge Schnitter herbei, zur Rechten ein Paar Tänzer mit Sackpfeife und Krumsäbel. Das Ganze schwimmt in dem röthlichen Lichte der untergehenden Sonne. Die Wiederholung des Bildes, welche wir auf der Ausstellung vor uns sehen, befolgt im Wesentlichen dieselbe Anordnung, doch sind im Einzelnen einige nanhafte Veränderungen zu bemerken, wie z. B. der eine der Tänzer, welcher den Säbel gefasst hält, auf der ersten Darstellung das Haupt niederbeugt, hier dasselbe in leichterer Schwung und, wie es scheint, mehr zum Vortheil der Harmonie in den Bewegungen des Ganzen, zurückwirft. Als eine bedeutendere Ver- schiedenheit dürfte es anzuführen sein, dass hier ein gemeinsamer Farbenton über das ganze Gemälde ge- breitet ist, während in jenem stärkere Gegensätze in der Färbung vorherrschen.

Das Bild gewährt den Eindruck kindlich from- mer, patriarchalischer Verhältnisse; es ist das uralte heilige Band und Gesetz der Familie, das wir in dem- selben vorgeführt sehen. Der Erndtewagen, in der Mitte des Bildes und von vorn gesehen, ist der Thron, welcher die edelsten Häupter der Familie über die Anderen emporhebt. Hier ruht ermüdet, auf der ei- nen Seite, ein stiller erster Greis; seine Anordnun- gen sind Befehle für die jüngeren. Hinter ihm steht sein Sohn, ein kräftiger Mann, bereit, diesen Befehlen nachzukommen. Auf der andern Seite lehnt dessen Weib, die Herrin des Hauses, und hält den Säugling im Arm; in dem reinen Ebenmaass ihrer Glieder, in der Fülle und Kraft ihrer Gesundheit ist sie den gött- lichen Gestalten des griechischen Alterthums vergleich- bar. Zu den Füßen dieser drei sieht man die bei- den Büffel, welche, mit schweren Ketten angeschirrt, den Wagen ziehen; das furchtbar Gewaltige in deren Körpern, das Dämonische ihres Blickes, was der Ma- ler so meisterhaft dargestellt hat, erscheint als die

Natur, in ihrer rohen Gewalt, die hier dem Willen des Menschen zu frühem gezwungen ist. Ein Mann in braunem Mantel, den Hut ins Gesicht gedrückt, sitzt auf dem einen Büffel, in einer Hand den Stab mit dem Stachel, dem Instrument, welchem allein diese Bestien gehorsamen. Eine der schönsten Gestalten ist der junge Knecht, welcher vorn zwischen den Büffeln lehnt; dunkelglühenden Blickes schaut er träumerisch vor sich hin; er gemahnt an jene Geschichten des alten Testaments, wo die Jünglinge durch jahrelange Dienste in Haus und Feld um die Töchter des Herren werben mussten. So bildet sich durch den Wagen und die ihm zugehörigen Leute, ungeschwungen und ungesucht, ein bedeutsamer Mittelpunkt des Ganzen. Die Tänzer, welche sich ihm auf der einen Seite anschliessen, und in behender Vergnüglichkeit für das Vergnügen der Herrschaft sorgen, geben Anlass, dass der Wagen in seinem Gange anhält, und dass ebenso auf der andern Seite die zur Familie gehörige Dienerschaft, Mädchen und Jünglinge, herbei geeilt sind, das Schauspiel des Tanzes mit zu geniessen. In bedeutsamer, gesetzmässiger Gruppierung, verständlich für Sinn und Auge des Beschauers, ordnet sich das Gemälde, und wie in der Führung der Linien, im Ganzen und im Einzelnen, überall das lauterste Ebenmaass herrscht, so steht auch die Farbe durchweg in schönster Harmonie, und das rosige Licht des leise aufdämmernden Abends, in welches die Gestalten emportauchen, scheint sie auf eine wunderbare Weise zu verklären.—

Aurel Robert, Leopold's jüngerer Bruder und Schüler, ist uns ebenfalls schon seit mehreren Ausstellungen vortheilhaft bekannt; wir sahen von ihm besonders venetianische Architekturen mit Gruppen des dortigen Volkes, und solcher Art ist auch sein diesmaliges Gemälde, das bedeutendste der Art, welches er bisher geliefert: die Taufkapelle der St. Markuskirche in Venedig, No. 1433. Was zunächst den architektonischen Theil des Bildes betrifft, so war derselbe in seiner bunten Mannigfaltigkeit eine schwierige Aufgabe, doch ist diese hier mit grossem Glück gelöst. Wir sehen die ganze Eigenthümlichkeit jener Capelle vor uns: die seltsamen Säulen, die byzantinischen Mosaiken auf glänzendem goldenem Grunde, die alten Reliefs über dem Altar, zur Rechten das Grabmal des Dogen Andrea Dandolo und den uralten, aus Alexandria herstammenden Bischofsstuhl, in der Mitte das grosse Taufbecken mit den Bronzen aus Sansovino's Schule und mit der Johannis-Statue von Francesco Segalla, — und doch steht Alles, durch wohlberechnete Wirkung in Licht und Luft, in trefflichster Harmonie. Bedeutend aber wird der Reiz des Gemäldes durch die reiche Staffage, welche die feierliche Handlung einer Taufe und zuschauendes Volk darstellt, gehoben. Hier ist nicht blos der äussere Zuschnitt und das Arrangement des venetianischen Kostüms mit Treue und Sorglichkeit wiedergegeben, sondern diese Leute sind durchaus in

voller Existenz und Eigenthümlichkeit gegenwärtig und ordnen sich, der Localität gemäss, in schönen, wohlverstandenen Gruppen. Aurel Robert hat in seinen Gestalten nicht die Hoheit und Idealität seines Bruders, aber er zeichnet sich durch energische Darstellung und kräftige charaktervolle Auffassung sehr vortheilhaft unter den Malern, welche italienische Volksscenen vorführen, aus. K.

#### Landschaft.

Dem Resultate, dass die Ausstellung für das Feld der Landschaft, Marine, Ansichten ergeben wird, darf das Urtheil nicht vorgreifen. Bis jetzt machen, wie jedermann sieht, auch in diesem Fache die französischen Muster die interessanteste Parthie. Sehr verschieden im Besondern, haben sie ohne Frage etwas unter sich und mit den Historien ihrer Landsleute gemein, deren Proben ebenfalls gar sehr unsere Beachtung verdienen. So verschieden die warmklare Naturscene eines Coignet von der satten Feuchte eines Isabey erscheint und die formenden Töne Poitevin's von den melodischen eines Guclin, so verschieden sich zum Theil die einzelnen Malereien desselben Meisters voneinander zeigen: eine Eigenschaft haben alle, die sie auch mit der grossen Tafel von Roqueplan und der kecken Romanze von Boulanger theilen —: die des Zweckvollen und in irgend einer Art Ueberzeugenden. Man sieht alsbald, was beabsichtigt ist, und dieser Absicht ist gewöhnlich ein verständiger Nachdruck, oft eine frappante Energie gegeben. So fühlen wir uns zum mindesten bestimmt angesprochen, oder auch hingenommen und ganz gefangen. Das Ueberzeugende nun ist Sache der Rhetorik, welches die Kunst ist, auf die menschliche Natur zweckvoll zu wirken. Die Rhetorik ist noch nicht Poesie, das Ueberzeugende ist nicht immer das Schöne; aber es ist eine von seinen Lebensbedingungen; denn, was die Seele rein soll befriedigen können, muss zuerst sie erfassen, sich ihr einbilden, und was in das Herz meiner Anschauung reichen kann, wird, je lebhafter es trifft, um so reicher darin emporgehen. Jede Kunst hat ihren nothwendigen rhetorischen Theil.

Dass nun in diesem Theile, bei der Malerei, mit dieser Praxis einer zweckmässigen Ueberzeugung die Engländer in neuerer Zeit vorangingen, während damals noch in Deutschland mehr Kunstsehen als Kunst, in Frankreich mehr Stylsinn oder auch Ziersinn als harmonische Fülle war, das kann uns nicht wundern. Den Engländern, als der praktischen Nation von Europa kam es recht eigentlich zu, auch im Kunstwerk auf den zweckvollen Vortrag loszugehen. Die Engländer, in deren Schulen die Deklamation immer eine Hauptdisciplin ausmacht, und bei welchen das Parlament, von oben im Staat durch alle geistige Thätigkeiten noch stillschweigend mit hindurchgeht, schätzten von Rechtswegen auch an der Palette vor allen die Kraft der Ueberzeugung. In unserer Periode waren sie wohl die ersten, die wieder Niederländer

und Venezianer sorgfältig studirten, und in der Landschaft auf die atmosphärischen Effekte wieder vorzugsweise achteten. Dass aber die Franzosen in ihre Kunstbestrebung diese Technik, diese Tendenz, durch entschiedene Totalwirkung zu überzeugen, rasch aufnahmen und mit vielseitigem Geschick die Rhetorik der Malerei entwickelten, ist ebenso folgerichtig. Denn von jeher war die Kunst dieser Nation rhetorisch.

Rhetorisch war die Poesie nicht nur ihrer Classiker, sondern ist noch heute ihre sogenannte Romantiker. Nur, wenn die Classiker die Rhetorik des Charakters, der vornehmen Einbildung und des Anstandes übten, so üben die Romantiker die Rhetorik der Leidenschaft, der sinnlichen Wahrheit und der Unständigkeit. Aehnlich ihre bildende Kunst. Auch in der vergangenen Periode sahen sich ihre Künstler stets auf die eigenen Finger. Nur war es mehr die Rhetorik des Gedankens oder des Affektes, und die Zweckmässigkeit der Zeichnung, das Erhabene der Charaktere, oder Graziöse der Haltung, was sie beschäftigte, als die malerische Anstalt und der Zauber des Lichtes. Die Umwendung dann nach der letzteren Seite mag unter Einflüssen von jenseit des Canals entstanden sein, hängt aber innig zusammen mit der Ablösung der gesammten französischen Anschauung auch in der Poesie und Sitte, von abstrakten Idealen, von typischen Charakteren und Autoritätsformen. Die französische Romantik hat allerdings das mit der deutschen gemein, dass auch sie begonnen hat mit der Wegwerfung pedantischer Regeln und gemachter Begriffe, und mit dem Vertrauen, in Geschichte, Natur, Leben liege das Wahre und Schöne. Aber die deutsche Romantik wandte sich mit einem Vorherrschenden geistvoller Empfindung zur verklärten Geschichte, heiligen Gestalten und Adelsbildern des Mittelalters, zur unschuldigen Natur, ihrer ewig blühenden Symbolik, und zum Leben des Gemüthes, seinem Lieben und Glauben. Die französische wandte sich mit einem Vorherrschenden sinnvoller Begierde zur buntfarbigen Geschichte, ihren wilden Kämpfen und gedrängten Productionen, zur wirklichen Natur, ihrem steten Zerstören im Bilden, zum gemeinen Leben, nur in seinen grellen Extremen bei Mohren und Türken, Matrosen und Roués, ausschweifenden Weibern und dergleichen. Die deutschen Romantiker bauten sich einen Himmel über dem Schönen und Leiden der Erde; die französischen bauen sich über den Thaten und Genüssen der Erde eine Hölle. Auch im Einfluss auf die Kunst zeigte sich die Consequenz. Der Einfluss der deutschen Romantik auf unsere Kunst wirkte eine fromme Verehrung der alten kirchlichen Maler und mittelalterlichen Fantasieen, selbst der steifen Falten und spitzen Schuhe, dann eine Historie, die sich aus der Gefühls-Innigkeit heraus zu stylisiren suchte, und eine Landschaft von lyrischer Stimmung oder idyllischer Vorstellung. Die französischen Romantiker unter den Malern erschreckten Anfangs das Publikum mit grässlichen Sceuen oder

frappirten es mit barocken Costümen oder reizten mit einer Wahrheit, die das Schönheits-Gefühl unterhalb dem Herzen sucht. Allein das ist nur die eine Seite.

Von den romantischen Dichtern in Frankreich gilt im Durchschnitt, dass sie grosse Rhetoriker sind. Sie verstehen es vortrefflich, lebendig und einleuchtend zu sein, Situationen und Bedingungen mit nachdrücklicher Schärfe hinzusetzen, Contraste zu machen, und für die pathologische Wirkung, die sie einmal beabsichtigen, jede Linie, jeden Schatten, jeden Reflex, am dienlichen Platz anzubringen. Und sie verdanken dies grossentheils dem Umstand, dass von ihnen keiner auf die Begeisterung sich verlässt, sondern scharf zusieht, wie und wodurch andere dies und das erreicht, jenes versäumt haben, was Empfindungen, Einsichten zu heben, zu dämpfen geeignet sei; und dass sie darnach selbst disponiren, manövriren, aufschmücken und opfern. Desgleichen sind im Geleite der romantischen Tendenz in Frankreich Gemälde aufgetreten, welche historische Situationen oder prägnante Momente des Lebens voll Kraft vergegenwärtigen, in jenen Costüme, Zeit- und National-Charaktere der Personen und Handlung gewandt und in hervorstechender Einheit präsentiren, in diesen das Psychologische und Reelle in seiner scharfgeprägten oder sympathetischen Stärke vortragen. Einen solchen Gesamteindruck erhielt man, wenn man auch nur gelegentlich — um sehr verschiedene Meister zu nennen — ein Bild oder Blatt nach H. Vernet oder Delacroix, A. Scheffer oder Deveria oder dem gestreichen de la Roche zu sehen bekam.

Ist aber einmal die Anschauung so in's Reelle geleitet, nicht mehr auf eine eingebildet musterhafte Welt und Convention, sondern auf Bedingungen und Reiz des Wirklichen selbst, in welcher Art es sei, gerichtet: immer wird dann jene Gewandtheit, das Gegebene in seinen Stärken zu reproduciren und zweckvoll zu disponiren, jene Rhetorik der Anschauung, am ehesten Vollkommnes in der Landschaft leisten. Man erinnere sich, dass gleich die Entstehungszeit der Landschaft im 16ten Jahrhundert in eben die Epoche der Malerei fiel, wo die Historie vom Ideal zum Naturalismus überging. Schon damals trennten sich die Richtungen der Historie in strenge Studienmässigkeit einerseits, andererseits derbe Wahrheit oder effectsüchtige Composition. Der gemeinschaftliche Grund war, dass der poetische Glauben verloren und durch Rhetorik zu ersetzen war, die der eine bei der Antike, der andere beim vollen Muskel, der dritte im schwarzen Schatten oder weissen Schmelz, der vierte im theatralischen Ensemble suchte. Die Caracci hielten noch auf Antike und Akademie, ähnlich wie die Schule des verdienstvollen David; Caravaggio's Anhänger pochten ihnen entgegen auf Natur und Leben, ähnlich, wie die Franzosen, welche der David'schen Schule den Namen der ennuyanten aufbrachten. Schon in der Zeit der Caracci wurde, weil das Begeisternde fehlte, das In-

teressante gesucht, theils in den Gegenständen, nach damaliger Zeitsitte, in der Mythologie, ähnlich wie es die Gegner der Enzyanten in überseeischen Situationen und Coslumen suchten: theils in der Technik, in Contraposten und Verkürzungen; ähnlich, wie die Letzteren sich mitunter in's ungenießbarste Helldunkel verstiegen. Auch damals leisteten Domenichino, Guido, Albani sehr Achtbares neben Cortona und Schlimmeren; aber während die Sonnenhöhe der Historie in dieser Zeit nicht mehr zu erschwingen war, ging die Landschaft nach Anfängen in der Schule Carracci, durch ihren verwandten Gegner Poussin, dann durch Dughet und Gellée als etwas Neues und Vortreffliches hervor. Hier fand der Sinn für natürlichen Effekt sein reines Feld. Ich ziehe daraus keine Schlüsse auf die jetzigen Historien-Maler in Frankreich, ich belege nur, dass Zeiten, wo die Kunst, gelöst von Ideal-Objekten und Ideal-Formen, sich auf die Kraft der Naturwahrheit oder des natürlichen Reizes angewiesen sieht, der Landschaft vorzugsweise günstig sind. Und sehr natürlich! Die malerische Rhetorik, welche die Mittel kennt und geschickt handhabt, um sich des Menschen-Sinnes zu bemächtigen, kann in der Historie weniger als in der Landschaft ausreichen. Die Historie erfordert eine innere Qualität der Gegenstände und Bedeutung der Composition, die mit dem gewandtesten Blick für die Gesetze der Erscheinung und ihre Macht, durch das Gefühl den Verstand zu bestimmen, noch nicht gegeben sind. Weit mehr ist in der Landschaft der zweckvolle Vortrag schon das Kunstwerk selbst. Der Stoff der Historie nach jener Qualität und Bedeutung ist nicht schlechthin anschaulich, soll erst durch eine Kunst veranschaulicht werden, in der Ideen wirksam sind. Der Stoff aber der Landschaft in allen ihren Zweigen ist schon von Anfang, als gegebener, wie als bezweckter, ganz Anschauung. Wer eine der Wirklichkeit gemässe Naturanschauung nur so reproducirt, dass er den interessantesten Moment zu ergreifen, das nothwendig Wirksame und zufällig Steigernde geschickt nachzustimmen, das Ganze energisch auszusprechen weiss, hat schon eine gute Landschaft gemacht. Urtheil und Beziehung, die bei der Historie in Forderungen über das Unmittelbare hinausgehen, erstrecken sich hier nur auf Bau, Formen, Licht; und es ist mit dem Sinne auch der Geist befriedigt, sobald eine gebildete Totalwirkung ihn überzeugt.

Nun, gar so leicht mag das eben auch nicht sein! Ausser dem talentvollen Auge, das die Erscheinungs-Grade der Natur in Einheit zu fassen versteht, gehört eine Sicherheit dazu, das Gefasste auf die Leinwand zu bringen. Diese will immer gelernt sein. Dabei eben kommt die rhetorische Uebung zu Erlern, die sich mit Verstand und Wahl die Mittel, die bei Andern sich wirksam erwiesen, anzudeuten vermag. Und daran haben es unsere tapfern Nachbarn nicht fehlen lassen. Theils neben der akademischen Richtung, theils ihr entgegen hat schon die vorige Künst-

ler Generation in Frankreich verschiedene Studienwege eingeschlagen. Ein Theil nahm die Florentiner zu Mustern, Andere wandten sich der beschaulichen Ausführlichkeit eines Gerard Don, Andere den Tiefen Rembrandt's mit Aufmerksamkeit zu. Und den Romantikern sagte man zwar Anfangs nach, dass die Modelle, durch sie mit Brolosigkeit bedroht, sich empören, aber manche Leistungen der Neuen Schule zeigten bald, dass keineswegs alle ihre Bekenner oder Seitenverwandte in Freiheit und Wildheit das Heil suchen; sondern dass nur die malerischen Prinzipien hier andere geworden sich mit Rücksicht auf ältere Muster im breiten und vertieften Vortrage bilden. Die Nachahmung ward verarbeitet; es entwickelten sich eigene Gewöhnungen und neue Fertigkeiten. Jetzt blüht dort eine vielseitige Praxis.

Was uns die Ausstellung erkennen lässt, kann der Zahl nach in keinem Verhältnisse zu den Kunstern in Paris stehen, dient aber doch mit zum Beleg für die unter Rücksichten auf Ältere geschulte Technik. Denn sollte man irren, wenn man in der „französischen Landschaft“ des Ritter Gué (272) Anklänge an die Weise der Landschaft findet, wie sie im 17. Jahrhundert durch Holländer in Italien sich ausgebildet hat: so ist in Isabeys luftreichem Helldunkel eine gewisse Verwandtschaft mit den gewandtesten holländischen Marinen nicht zu verkennen; und der breite, energische Vortrag von Roqueplan erinnert an venetianische Schule. Nichts desto weniger ist die Handhabung dieser Künstler originell; und was wir gleichwohl an den geöffneten Naturscenen von Coignet, Gudin, Le Poittevin immer zuerst bewundern müssen, ist, dass die ganz verschiedenen Mittel da und dort zu so lebendiger Wirkung und naturgleicher Gegenwart entwickelt sind.

Dramatisch ergreifend tritt die Energie lebendiger Disposition und überzeugender Ausführung hervor auf der grössten Tafel, der heroischen Marine von

Eugen le Poittevin, Untergang des französischen Linienschiffes: Le Vengeur, im Mai 1794, im Kampf gegen drei englische Linienschiffe.

Dieser grossartige und furchtbare Moment aus einer der denkwürdigsten Seeschlachten für Frankreich wurde gleich damals von Staatswegen den Künstlern zur Verewigung empfohlen. Die Aufforderung scheint aber so bald keinen Erfolg gehabt zu haben. Dass jedoch diese geniale Schilderung von Poittevin's Hand die erste und einzige der gefeierten Scene sei, lässt sich kaum annehmen. Zu auffallend würde dann sein, dass dies Gemälde nach der Pariser Ausstellung, ohne das Eigenthum eines dortigen Kunstfreundes oder Patrioten zu werden, auf die unsrige kommen konnte. Wie dem sei: desto besser für uns, die wir diesem Umstände einen so reellen Genuss verdanken, und doppelt schön, wenn das Werk, im Besitze, wie wir vernehmen, unseres durch eigene reelle Leistungen so ausgezeichneten Professor Krüger, in den Mauern Berlins bleibt. Denn wohl for-

dert es zu einer wiederholten Betrachtung auf, und der kraftvolle Künstler mag nun Rivale gehabt haben oder nicht: so gestehen wir, nach Erwägung der Natur der Aufgabe und des hier Geleisteten, eine bessere Lösung nicht imaginiren zu können.

Das Dargestellte ist nur eine Episode aus dem mehr-tägigen Seekampf einer französ. Flotte von 26 Linienschiffen mit einer ebenso starken englischen; ist aber der berühmteste Vorfall derselben. Die franz. Flotte war im Frühjahr 1794 von Brest in See gegangen; in einer Zeit, wo Frankreich, mit der halben Welt und sich selbst im Kriege, noch durch furchtbare Hungersnoth litt. Man erwartete einen Convoi mit Lebensmitteln aus Amerika, unter Vanstabels Geleit. Dass dieser Transport ungefährdet durch die Engländer in den Hafen von Brest gelange, sollte die Flotte garantiren, geleitet vom Admiral Villaret-Joyeuse, aber unter dem Oberbefehl eines brutalen Convent-Commissärs, Jean Bon Saint André. Den Instructionen und der Sache gemäss, war Villaret entschlossen, vor Ankunft des Convoi jedes Anbinden mit dem Feinde zu vermeiden, einstweilen beschäftigt zahlreiche Prisen nach dem Hafen von Brest zu senden. Als man aber am 28. Mai der englischen Flotte, die Admiral Howe commandirte, ansichtig ward, nahm St. André, hingenommen von dem sichtbaren Enthusiasmus der Mannschaft, die Hiniansetzung der Instruction auf seine Verantwortung und gebot dem französischen Admiral, zu schlagen. Erst gegen Abend nahm jedoch der Gegner das Treffen an, welches, noch unentschieden, von der Nacht getrennt wurde. Die englischen Schiffe hatten sehr wenig — von den französischen nur eines bedeutend gelitten. Am Morgen erneuerte sich der Kampf mit Lebhaftigkeit. Hier geschah es, dass der Vengeur, ein vom Capit. Rénaudin befehligter Dreidecker, der bereits im Takelwerk beschädigt war, durch ein überraschendes Manöver des brittischen Admiralschiffes aus seiner Linie geworfen wurde. Doch ward in diesem Gedränge auch ein Theil der englischen Flotte hart mitgenommen. Hierauf nach zweitägigem Nebel, erfolgte am 1. Juni die Hauptschlacht, wo viertausend Kanonen mörderisch wider einander donnerten, wo die Vortheile ihrer gewandteren Gegner von den Franzosen durch Wunder der Tapferkeit aufgewogen wurden, wo ihr Admiralschiff durch die Heldenkühnheit des jungen Bouvet das engl. im Moment der Enterung zum raschen Rückzug nöthigte, und ihre Flotte, trotz den erlittenen Zerstörungen, noch wesentliche Vortheile über den gleichfalls übelzugerichteten Feind hätte erringen mögen, wenn nicht St. André eben so unzeitig, wie zum Angriff, den Befehl zum Rückzug gegeben hätte. So waren die grössten Opfer erfolglos. Die Zufuhr indessen aus Amerika kam doch, nicht lange nach der Schlacht, glücklich an! Vanstabel, dem die Spuren der Schlacht entgegenschwammen, hatte Anfangs gezögert, nahm jedoch bald ab, dass der Kampf für beide Theile sehr blutig gewesen, wagte daraufhin die Verfolgung seines Weges und erreichte unbemerkt sein Ziel. (Forts. folgt.)

## Uebersicht der landschaftlichen Gemälde. im K. Museum zu Berlin.

(Fortsetzung.)

Das trefflichste Bild dieser Gattung ist das von Jacob Ruysdael (II, Nr. 353). Hier erblicken wir die See keck und leidenschaftlich bewegt; die Wellen gehen kurz, aber heftig und spritzen weissen Schaum in die Luft; leichte Seegel fliegen darüber hin. Am Himmel ziehen schwere Regenwolken empor, und zwischendurch fallen spielende Sonnenlichter auf die Flut. Hier hat das Wasser vollkommenste Klarheit und Durchsichtigkeit —

„die Wellen wandern und schäumen.“

Unter den Seebildern, die der späteren Zeit des Jahrhunderts angehören, nennen wir eins von Peter van Beek (II, Nr. 390) mit zwei stattlich vornehmen Kriegsschiffen; und zwei andere tüchtig und naturwahr gemalte Stücke von Michael Maddersteg (II, Nr. 510 und 514.)

Die im Vorigen genannten Bilder enthielten zumeist Darstellungen der offenen See. Ihnen sind noch andre hinzuzufügen, die mehr das Leben am Gestade des Meeres, vornehmlich den Gegensatz menschlicher Werke und Wohnungen gegen dasselbe, darstellen. Die einzelnen Bilder solcher Beziehung, welche die Gallerie besitzt, sind ziemlich verschiedener Art; zumeist jedoch gehören sie der Mitte des sechzehnten Jahrhunderts an.

Wir erwähnen zuerst eines kleinen, zierlich vornehmen Bildes von Jacob van der Ulft (II, 397), eine Heerschau darstellend, die auf dem Strande zu Scheveningen gehalten wird, charakteristisch für Land und Zeit. Ein andres Gemälde desselben Künstlers (II, No. 415) enthält einen einfach gemalten römischen Stadtprospekt. — Sodann ein Bild von Johann Asselyn (II, Nr. 373) mit dem mächtigen Quaderbau eines südlichen Seehafens. — Ein anderer Seehafen von Thomas Wyck (II, Nr. 399) mit reichen italienischen Architekturen und lustiger Staffage, bunt gemalt, aber hart. — Noch ein andres reiches Hafenbild von dem Spanier Henrique de las Marinas (II, Nr. 499).

Insbesondere gehört hieher der Italiener Canaletto, der in der ersten Hälfte des vorigen Jahrhunderts blühte. Von ihm besitzt die Gallerie vier schöne Prospective Venedig's (I, Nr. 492, 493, 496 und 497), die dem Beschauer ein lebendiges Bild von der Pracht und Würde dieser einstigen Königin der

Meere geben. Die mannigfaltigen Architekturen, deren Charakter selbst noch in späterer Zeit die Verbindung des Staates mit dem phantasiereichen Osten nicht verlängern kann, ihr eigenthümliches Verhältniss zu den Wasserstrassen, die sich zwischen ihnen hinziehen, der Verkehr auf letzteren durch Gondeln und Kähne, alles dies ist naturwahr und mit kräftigem Pinsel dargestellt.

Von eigentlichen Architekturmalereien ist nicht viel Bedeutendes vorhanden. Das ausgezeichnetste Bild dieser Gattung ist die innere Ansicht eines Gefängnisses von H. van Steenwyk d. j. (II, No. 222) ein schwerer gewölbter Bau. Im Vordergrund sieht man Gefangene, die auf einem eisernen Rost gefesselt sind; auf einem Vorsprunge naht der Scherge mit entblösstem Schwert. Er leuchtet mit einer Fackel vorwärts, deren Licht die nächsten Umgebungen der düstren Wohnung aus dem Dunkel hervortreten lässt. Es ist ein ruhig und kühn gemaltes Bild.

Minder bedeutend sind die innere Ansichten zweier Kirchen im italienischen Baustyl, die eine von Bliet (II, No. 240), die andre von I. B. van Bassen (II, No. 187). Interessanter dagegen ist ein andres Bild des letzteren (II, No. 263), welches uns in die altväterische Pracht eines vornehmen holländischen Zimmers hineinschauen lässt; zierlich steife Bewohner beleben dasselbe. — Ein Bild von D. van Deelen (II, No. 293) zeigt ein Schlossportal in prächtig italienischem Styl. — Endlich erwähnen wir noch des Inneren einer Kirche von Emmanuel de Witte (II, No. 383), ebenfalls von italienischer aber sehr überladener Architektur, gross, aber nicht feierlich. Doch ist das Talent anzuerkennen, welches hier der Künstler, in den mannigfachen Zwischenbauten und einzelnen Durchsichten, für die verschiedenen Wirkungen des Lichts zu entwickeln gewusst hat.

## Kunsnachrichten.

München. Ein königl. Reskript, die Bauten auf dem Lande, besonders Neubauten betreffend, lautet, wie folgt: „Man hat unlieb die Bemerkung gemacht, dass auf dem Lande und vorzüglich in der Gebirgsgegend die durch Brand oder Alter zerstörten Gebäude bei ihrer Wiederaufbauung auf eine ihrem ländlichen, eigenthümlichen Charakter nicht entsprechende Art ganz fremdartig behandelt oder durch ein-

gebildete Verschönerung verdorben werden, indem man von den üblichen, weit vorspringenden Dächern, von den zierlichen bemalten Gallerien, von den geschnitzten Vorköpfen der Dachsparren, der Träger und Säulen, von den künstlich abgebandenen Holzverbindungen etc. gänzlich Umgang nimmt und das Charakteristische und Malerische jener alten Landgebäude durch moderne Gebäude und unpassende, geschmacklose Formen zu verdrängen sucht. Um diesem Unwesen abzuhelfen, werden die sämmtlichen Bauinspektoren und Polizeibehörden strengstens angewiesen, hinsichtlich der oben empfohlenen oder gerügten Zustände ein wachsameres Auge zu haben, ihre Aufsicht auch auf Reparaturen auszudehnen und zu verhüten, dass die Neubauten einen für manche Gegend nicht passenden Charakter annehmen.“ —

London. Der Kaiser von Russland hat hier die prachtvolle Gemälde-Sammlung des Hrn. Crosvelt (Coesvelt?) für 14000 Pfund ankaufen lassen, welche über Hamburg und Lübeck nach St. Petersburg geschickt werden soll.

Brüssel. Die gegenwärtige Kunstausstellung hieselbst enthält 595 Nummern, darunter 22 historische Bilder, 142 Genrebilder, 172 Landschaften und Thierstücke, 19 Seebilder, 24 religiöse Bilder, 22 Blumenstücke, 10 Marmorbüsten, 2 Marmor- und 2 Broncestatuen, 11 Gipsstatuen u. s. w.

Montefalco. (Brieflich.) Montefalco, so klein dieser Ort ist, hat mancherlei Interessantes an Gemälden aufzuweisen; leider sind durch die privilegierten Restaurateurs die besseren Sachen verdorben. Hauptsächlich führten mich die Werke des Benozzo Gozzoli hieher, die indess neuerdings bereits hinlänglich besprochen sind. Ausserdem ist auch Einiges von Pietro Perugino und dessen Schule vorhanden, sowie auch von einem guten Künstler aus Montefalco selbst: Francesco Melanzi, einem Mitschüler Raphaels. In der Umgebung auf den zerstreuten Villen, sieht man allenthalben Sachen aus der guten Zeit der Kunst. Eine schöne Maestà oder eine Art Altar, auf dem eine Madonna mit dem Kinde dargestellt ist und der vom Spagna gemalt sein könnte, ist eben unlängst restaurirt und verdorben worden; — Sie können denken, in zwei Tagen war die ganze Geschichte fertig, damit der Restaurator baldmöglichst zu seinem Lohne komme, und dieser ist auch von Rom aus dazu privilegiert.