



Nicht ausleihbar

ULB Düsseldorf



+4006 323 01

PAUL ADAM NACHFOLGER
KARL LION
KUNSTBUCHBINDEREI
DÜSSELDORF

Aufgeschnittene oder beschmutzte Exemplare werden nicht zurückgenommen.

Die
Düsseldorfer Malerschule

und

ihre Leistungen seit der Errichtung

des Kunstvereines im Jahre 1829.

Ein Beitrag

zur modernen

Kunstgeschichte

von

H. Püttmann.

Leipzig, 1839.

Verlag von Otto Wigand.

mit Louer.

Die
Düsseldorfer Malerschule

und

ihre Leistungen seit der Errichtung

des Kunstvereines im Jahre 1829.

Ein Beitrag

zur modernen

Kunstgeschichte

von

H. Püttmann.

Leipzig, 1839.

Verlag von Otto Wigand.

110

Düsseldorfer Historisches Museum

Hist. M. II. 333

Ein Beitrag

von

Dr. phil. h. c. h. H. v. S.

Historisches Museum
 der Stadt
 Düsseldorf.

Leipzig 1882

Verlag von Otto Wigand

Vorwort.

Es soll einst schönere Zeiten gegeben haben, wo die Kunst auf das Leben Einfluß übte und es milderte und verschönte; jene Zeiten sind aber längst vorüber, und die Kunst ist eine Sclavin des Lebens geworden.

Jedoch zum Glück für sie und uns streben die aufgeklärten Zeitgenossen darnach, dem Leben eine höhere Weihe zu geben und es zu lösen von der dicken Kruste der Vorurtheile und dem Bodensatz fauler Institutionen. In Beziehung hierauf nimmt auch die gegenwärtige Kunst keine unwürdige Stellung ein, wenn sie dem Geiste eines solchen Lebens sich unterordnet und bereitwillig den Gedanken der Wahrheit Formen leiht. Der Geist ist mehr als die Kunst; sie ist nur ein integrierender Theil von ihm, seine höchste Blüthe, und erfüllt ihre Mission vollkommen, wenn sie des Geistes schönste Ausflüsse in gefälligen Formen zur Anschauung bringt.

Der Hauptzweck dieses Schriftchens war: zu untersuchen, inwiefern die moderne Kunst (in specieller Betrachtung einer der

bedeutendsten deutschen Malerschulen) diese Tendenz aufgefaßt und in ihren Werken zur Darstellung benutzt hat. Das Resultat dieser Untersuchungen konnte nur günstig ausfallen, aus Gründen, welche in der Schrift selbst angegeben sind.

Ein zweiter Beweggrund zur Abfassung dieser Broschüre war der Wunsch des Verfassers, einen Beitrag zur modernen Kunstgeschichte zu liefern. Wer von der hohen Bedeutung der düsseldorfer Schule vernommen hat, wird diesen Beitrag gewiß willkommen heißen, sei es auch nur, weil hier zum erstenmale in ein Ganzes vereinigt ist, was der Dilettant sonst mühsam in fünfzig ephemereren Schriften zusammensuchen mußte.

Die Beurtheilung der einzelnen Kunstwerke ist natürlich vom subjectiven Standpunkte aufgefaßt, weil es leider in des Verf. Natur liegt, Lob oder Tadel offen aussprechen zu müssen, und er objective Anschauungen Heuchlern und Compilatoren überläßt. Jeder Mensch hat seine Originalmeinung, und wenn er sie nicht ausspricht oder sich Autoritäten und sogenannten höhern Rücksichten unterwirft, so bewegen ihn niedrige Zwecke oder häßliche Nothwendigkeiten dazu. Weder das Eine noch das Andere durfte oder konnte Einfluß auf des Verfassers Urtheil haben, welches zu neutralisiren vor Allem seine Sorge war. Neid oder Cabale beschränken es gewiß nicht, da er weder selbst Künstler, noch der Vetter eines Künstlers ist. Die Persönlichkeiten der gepriesenen oder getadelten Maler blieben

ihm absichtlich gleich fern, zum Theil, weil er aus Erfahrung weiß, daß in dieser Beziehung die Ursachen oft lange nicht so angenehm sind als die Wirkungen.

Seit mehreren Jahren ein stiller Beobachter der Kunstentwicklung in der düsseldorfer Schule, erfreute ihn das sichtbare Streben nach Vervollkommnung und Originalität, das sich so vieler Künstler bemächtigte und ihren Werken allgemeine Aufmerksamkeit zulenkte. In chronologischer Ordnung sammelte er bei den jährlichen Ausstellungen und bei andern Gelegenheiten einzelne Bemerkungen ohne andre Absicht, als die jährlich erneuten Genüsse durch Erinnerung an frühere noch zu vermehren. In gegenwärtiger Schrift ist nun der Versuch gemacht worden, diese aphoristischen Bemerkungen zu einem, wenn auch lückenhaften, Ganzen zu verbinden. Dies über die Entstehung der nachfolgenden Blätter; was die Behandlungsweise anbelangt, so ist der Verfasser zufrieden, wenn man seinen Wunsch, das Naturwahre zu befördern, nicht verkennt, und ihm wenigstens darin Gerechtigkeit widerfahren läßt, daß er kein Verehrer des jetzt so beliebten Nihilismus ist, und wo möglich das Material zum neuen Baue andeutet, wenn er die alten morschen Wände umzustürzen sucht. — Ob man ihm das Recht zum Umsturz einräumt? das ist gleichgültig, wenn man nur die Nothwendigkeit des Umsturzes einsieht. — Ob das angedeutete Material gut ist? ob es sich in der Praxis bewähren würde? Der Verfasser kann nur mit seiner subjectiven Ueberzeugung dafür bü-

gen, aber seine mutmaßlichen Gegner negiren mit gleichen Waffen.

Sich eines reinen Zweckes bewußt zu sein, ist in unserer literarischen Periode gewöhnlich die einzige Belohnung des gewissenhaften Schriftstellers, und der Verf. besißt Resignation genug, keine andere zu erwarten.

I.

Tendenz der Kunst. Uebersicht der Kunstgeschichte. Einfluß des Zeitgeistes.

1. Wenn man die verschiedenen Perioden der neueren Kunstgeschichte mit unparteiischem Blicke übersieht, so findet man selten oder nie eine harmonische Einigung idealer Tendenzen und materieller Bedürfnisse. Bald glauben die Künstler das höchste Ziel der Kunst in der Verwirklichung spiritueller Anschauungen gefunden zu haben, bald lassen sie sich herab, dem Bedürfnisse des Tages zu genügen, verschmähen alle höhern Intentionen, und erniedrigen sich zu bloßen Bedutenzeichnungen. Weder das Eine noch das Andere erfüllt die eigentliche Mission der Kunst, und wir werden weiter unten mit historischen Belegen unsre Meinung unterstützen, obwohl diese schon an und für sich durch eine Vergleichung des Ganges aller menschlichen, höhern Bestrebungen bewiesen wird.

Das Reich der Kunst kennt weder erbliche Würden, noch feststehende Gesetze; in ihm herrschen von Zeit zu Zeit über die Menge hervorragende Usurpatoren, die nur erobern, aber keine Gesetze geben, da doch Niemand ihre Vorschriften befolgen könnte. Sterben diese Kunstmonarchen, so versinkt Alles wieder in gewöhnliche Krämerzwiste und Anarchie, bis ein neuer Usurpator erscheint, und Lorbeeren für sein hohes Haupt sammelt.

Die Heroen der Kunst wissen allein in allen Zeiten und Ländern eine hermetische Verbindung des Idealen und Materiellen zu erschaffen, die jedoch an den blöden Augen der Kunstvasallen kaum bemerkbar vorüberzieht, oder sie blos zu mißverstandenen Nachahmungen veranlaßt. Man spricht deshalb sehr mit Unrecht von Kunstschulen, oder Kunstrichtungen, deren Jünger oder Meister einem Systeme huldigen, oder ein anerkannt Schönes in vielfachen Verzweigungen zu einer gleichförmigen Erscheinung zu bringen suchen. Gewöhnlich ist der Anführer einer solchen Kunstrichtung zugleich theoretischer Gesetzgeber und Befolger seiner Gesetze ganz allein, und die sogenannten Schüler gehen alle mehr oder weniger ihren eignen Weg. Nur die technische Manier kann nachgeahmt werden, aber nicht der Geist der Composition. Ein Anderes ist es, wenn dieser Geist nicht von einem Individuum ausgeht, sondern aus dem Organismus der Weltbegebenheiten emanirt, d. h. wenn eine Reaction politischer, religiöser oder philosophischer Umwälzung, gleichviel ob diese gewaltsam, auf die Intuition der Künstler, und demnach auf die Schöpfungen der Kunst, erfolgt. In diesem Sinne gibt es antike, altchristliche und moderne Kunstrichtungen; aber die Kunstschulen, welche sich nach großen Meistern oder einzelnen Ländern nennen, haben selten mehr Gemeinsames, als durch technische Gleichförmigkeit erreicht wird.

Wir wollen die düsseldorfer Schule nicht zu den letztern rechnen, was irthümlich wäre, da die bessern Künstler gewiß ein festeres und höheres Band als gleiche technische Manier verbindet, können sie jedoch ebensowenig als eine isolirte Erscheinung betrachten, da sich von dem Geiste und der Anschauungsweise, die bei ihr dominiren, auch anderwärts häufige Spuren finden, wie es denn nicht anders sein kann, da dieser Geist identisch

mit dem Geiste der modernen Weltanschauung, oder, wenn man lieber will, Philosophie ist, der in gleichem Grade auf neuere Poesie, Musik u. s. w. influirt.

Möge es uns erlaubt sein, bevor wir von diesem Geiste, der vor Allem auf die hiesigen Künstler einwirkt, und ihren Werken den größten Beifall verschafft, einen Rückblick auf die früheren Kunstepochen zu werfen, um den Beweis *a posteriori* zu liefern, daß (die Griechenzeit muthmaßlich ausgenommen) nie äußere Umstände die nothwendige Verbindung des Idealen und Realen in der bildenden Kunst begünstigten, daß die Kunst nur eine Sclavin war, welche den Ansichten der Zeit folgte, wenn diese ihrem Wesen auch gerade zuwider waren, und daß in glücklichen Epochen allein die Superiorität Einzelner Gelingen erschuf.

2. Wir beginnen unsre Untersuchung *ex ovo*, und bitten für diese Pedanterie die Verzeihung der Leser.

Die rohesten Anfänge der Kunst veranlaßte überall die Religion, deren äußerer Cultus verlangte: Abstractes zu versichtbaren, um es den Begriffen der Menge anzupassen und das Ideale zu realisiren, — ein freilich thörichtes Bestreben. Diese Basis der bildenden Kunst, ist stets beibehalten worden, selbst bis zu unsrer religionsleeren Zeit. Je tiefer die Symbole der Religion in den Gemüthern gegründet waren, je weniger bedurfte es der ausgebildeten Kunst; die Phantasie ersetzte bereitwillig, was Meißel und Pinsel nicht bezeichnen konnten. Je weniger gläubig der Zuschauer war, desto idealer, phantasiereicher und vollkommener mußte das Bild sein; der Zuschauer kannte das Original nicht, verlangte aber die Copie nach den strengsten Regeln der Schönheit. Der Gläubige begnügte sich mit der Absicht, der Ungläubige sah auf die Leistung.

In Griechenland schien die Religion nur für Dichter und Künstler erfunden zu sein, wenigstens war das Historische so enge verschmolzen mit den schönsten Geburten einer Dichtphantasie, daß der Bildner in Hinsicht seiner Stoffe durchaus nicht fehlgreifen konnte. Es blieb ihm nur noch die schwierige Aufgabe, den schönen Modellen Seelen einzuhauchen, d. h. den Ausdruck der Charaktere, Leidenschaften und Gefühle den schönen Formen und Gruppen zu assimiliren, und hierin war der Grieche Meister aller Zeiten und Völker. Die Großartigkeit seiner Weltanschauung, das Vermögen der lebendigsten Schilderung des Erlebten und Gefühlten, aus dem sich unwillkürlich alles Unbildliche schied, sein scharfer Blick, die Triebfedern der Handlungen zu erkennen, und das Geschick, sie künstlerisch anzuzeigen, — sind die wichtigen Hebel des Beifalls, den sich der Grieche mit Recht in Plastik und Malerei erwarb. Hauptsache bleibt aber immer die aus Zeit und Volk entsprungene Quelle seiner Schöpfungen. Sobald diese versiegte, und die Malerei nicht mehr zur Darstellung religiöser Symbole diente, sank sie von ihrer Höhe. Ktesilochos stellte den Jupiter in einer Geburt des Bacchus als Kindbetterin mit der Haube vor; die Zuschauer lachten vielleicht, aber kein Schönheitsgefühl durchdrang sie. Mit dem Glauben an die alten Götter sank auch die alte Kunst, und wurde von nun an zur Verzierung der Palläste, als Luxusgegenstand angesehen. Die sogenannte Grotteskmalerei wurde damals, besonders in Großgriechenland, gleichwie in unsrer Zeit die Genremalerei, erfunden. Beide entsprangen aus der gesunkenen Historienmalerei, und pikten gleich leichtsinnigen Krähen dem todten Adler die Augen aus. Man malte statt großartiger Situationsbilder, welche doch nur Wiederholungen und Copien älterer und bedeutungsvollere Werke werden konnten, kleine

Lurusbildchen: Tänzerinnen, Nymphen, Heuschrecken, blendende Schmetterlinge, Vögel als Wagenlenker u. s. w. darstellend, wogegen im 16. und 17. Jahrhundert spielende Soldaten, Marktweiber, Zigeuner u. s. w. statt der biblischen Historien beliebt wurden.

Zur Zeit Nero's wurden Ahyparographen (Gladiatorenkämpfe) gemalt, und die Kunst nahm einen so erhabenen Schwung, daß des Kaisers Portrait 120 Fuß hoch gebildet wurde; auch gab man den Kaiserinnen Züge der Venus und Minerva, und den griechischen Heroen wurden die Köpfe abgeschlagen, um ihre Rumpfe mit Imperatorenhäuptern zu zieren. Hier übte die Zeit unverkennbar ihren Einfluß auf die Kunst aus, da aber in der Zeit selbst kein künstlerisches und menschliches Element vorhanden war, so mußte sie und ihre Kunst bald von ihrer unnatürlichen Höhe stürzen.

Die Kunst des Mittelalters beruhte auf gleichen und doch wieder der griechischen sehr unähnlichen Elementen.

Die Gleichheit bestand in ihrem Ursprunge, da sie beide Kinder des religiösen Gefühls waren; die Verschiedenheit aber in ihren Sujets und Anschauungen.

Die griechischen Künstler waren Pantheisten, die christlichen Monotheisten; jene zeichneten sich durch großartige Schöpfungen, reines Schönheitsgefühl und gewandte Technik aus; diese ersetzten ihre Mängel in Zeichnung, Erfahrung und Geschmack durch Innigkeit und Gefühl. Analog der großen Verschiedenheit ihrer religiösen Symbole und Dogmen schied sich auch die künstlerische Intuition in ihren Kunstwerken. Der Grieche glaubte das Schöne in dem menschlich Erhabenen, der Christ in dem mystisch Gefühlvollen zu finden. Beide erfüllten würdig das Bedürfniß ihrer Zeit, wenn wir auch natürlich als neutrale Beurtheiler

dem bildenden Pantheisten den Preis zuerkennen. Die alten christlichen Maler, ein Johann da Fiesole, Simon Memmi, Gentile, Masaccio und die Gollner, Wilhelm und Stephan, repräsentirten in ihren Bildern die beiden Hauptdogmen des christlichen Glaubens: Entsagung und Liebe. Das erste zeigte sich in den magern Formen der Körper, der theilweise rohen Behandlung und der stoischen Ruhe oder sanften Wehmuth in dem Ausdruck der Gesichter; die Liebe erscheint in der unendlich zarten Auffassung der Madonnen und weiblichen Heiligen, in deren Zügen die lieblichste Milde und reinste Anmuth verschmolzen sind.

Die mittelalterliche Kunst ist keusch und züchtig, unschuldig und bescheiden wie ein einfach schönes Bürgermädchen, welches den Blick fromm erhebt zu ihrem Bewunderer, und ihm traulich die Hand reicht. So lange der Jüngling noch nicht sein Vaterstädtchen verließ, schwärmte er für das niedliche Mädchen, fand ihre dicke Busenverhüllung natürlich, und hing trunkenselig an ihren reinen Heiligenblicken. Aber einst verließ er die Heimath, und betrat die Säle der Residenz. Hier umdrängen ihn imposante Schönheiten, glühend, rauschend, coquet, entblößt und buhlerisch schmeichelnd. Sein Herz wird irre, er weiß nicht mehr, was liebenswürdig, was hassenswerth ist, das Einfache erscheint ihm albern, das Freche naiv, und die Erinnerung seiner Jugend erglänzt selten in dem Chaos seiner Phantasie.

So mußte es auch der anspruchlosen, altchristlichen Kunst ergehen. Zu Ende des funfzehnten Jahrhunderts war der katholisch-mystische Glaube im Allgemeinen seinem Erlöschen nahe; die Künstler, durch wichtige Verbesserungen in dem Technischen ihrer Kunst kühn gemacht, sahen sich nach profanen Gegenständen um, und verauschten sich an den großartigen Denk-

malen des Alterthums. Allein in Deutschland, wo es an diesem Reizmittel fehlte, und der tiefe, schwerbewegliche Sinn des Volkes nicht so leicht Altgeliebtes verläßt, erhielt sich noch die christliche Kunst eine Zeit lang in ihrer Würde. In Italien dagegen entstand ein Compositum aus griechischen Allegorien, christlichen Erinnerungen und moderner Naturverehrung. Unrettbar würde schon damals die Kunst in Geschmacklosigkeit versunken sein, da sie des eigentlichen Fundamentes entbehrte, wenn es nicht der Natur beliebt hätte, gerade im Anfange dieser Periode großbegabte Genien geboren werden zu lassen. Raphael brachte den freien Gedanken wieder zu Ehren, verwundete aber eben hierdurch die christliche Kunst tödtlich: er verschmolz das Schöne mit dem Ergreifenden und Bedeutenden und verlegte oder veränderte überhaupt auf mannigfache Weise das ursprüngliche Symbol.

Seiner universalen Kunst widerstand jede Beschränkung, und das Fremdartigste verband er hermetisch mit den Strahlen seiner Geistesgröße.

Aber auch andere Geister sprengten kühn die Niegel der Beschränkung, welche ein lächelndes Madonnengesichtchen vor die Pforte des Kunsttempels geschoben, und tummelten sich in frischer, heidnischer Lebenskraft. Ein zweiter Dante verwechselte Michel Angelo die Vorstellungen von der christlichen Hölle mit dem antiken Tartaros, und schuf, der Phantasie allein vertrauend und nach Originalität haschend, die sogenannten sarmatischen Bewegungen. Das Nackte wurde emancipirt, von Michel Angelo zwar nur in unnatürlichen Momenten, Spannung der Muskeln und excentrischen Stellungen, von Correggio und Titian aber in seiner höchsten Vollendung und Schönheit. Die sanften, gratiofen Schwingungen der Linien, die blühendste Carnation,

verbunden mit den reizendsten, wollüstigen Situationen mußten bald jede Erinnerung an die steife, züchtige, altchristliche Kunst verdrängen.

Idealische Gedanken, kühne Zeichnung und reizende Schönheit waren von den drei größten Meistern gleichsam neu erschaffen worden, und diese Meister mit ihrer genialischen Schöpferkraft konnten sich wohl in freier Luft, ohne festen Boden erhalten, aber nicht so ihre schwächeren Nachahmer. Die Kunst hatte ihre Tendenz gewechselt; nicht das innere Motiv fesselte noch, nur die Bearbeitung; war diese schwach, so wurde das Bild verworfen. Die Künstler tappten im Dunkeln und ahmten selavisch heute dies und morgen jenes nach, da ihnen der Urquell der Begeisterung fehlte, wie ihn im Alterthume die Griechen in ihren Mysterien und Mythen, die Künstler des Mittelalters in kirchlichen Traditionen besaßen. Wie schon angedeutet, konnten die lebendigen Symbole der Alten den Italienern nur poetische Allegorien sein, ein himmelweiter Unterschied nicht bloß für den Maler, auch für den Zuschauer. — Den christlichen Ueberlieferungen wurden mit großer Taktlosigkeit heidnische oder selbst scurrile Elemente beigegeben. So malte z. B. Giulio Romano in dem Bilde, wo Constantin während der himmlischen Erscheinung an seine Krieger eine Rede hält, unter Andern einen Zwerg, der sich einen Helm auf den Kopf probirt; Bassano schmückte seine Heiligengeschichten mit allerlei Hausthieren, die er trefflich zu malen verstand. In der Madonna del Gatta von Barroccio läßt der kleine Johannes eine Kage sich nach einem Vogel, den er in der Hand hält, abmühen. Diese häßliche, grausame Spielerei amüsirt auf's Höchste das Christuskind, Maria und Joseph.

Allgemein wurde das Bestreben, die Mutter Gottes soviel

möglich der Venus zu nähern; so malte namentlich Guido Reni eine Maria in der Privatcapelle des päpstlichen Pallastes auf dem Monte Cavallo, deren Busen ganz enblößt war. Ein frommer oder heuchlerischer Pabst gebot später dem Karl Maratti, diesen Busen mit einem Gewande zu bedecken. Der Maler gehorchte, nahm aber nur Pastellfarben, die man mit einem Schwamme wieder abwaschen konnte.

Bei diesem gänzlichen Mangel einer leitenden Grundidee, dem geschmacklosen Schwanken zwischen Antikem und Modernem und dem Verschmähen alles Natürlichen mußten nothwendig gewisse Abarten der Kunst: die Landschafts- und Genremalerei entstehen, die wenigstens ein geschlossenes Ganze bildeten, und dem Bedürfnisse der Zeit entsprachen.

Obwohl in Italien Michael Agnolo da Caravaggio die Genremalerei nach eigener gemeiner Erfindung übte, und Frankreich den größten Landschaftler gebar, konnten doch nur die Niederländer diesen neuen Zweig der Kunst in seiner möglichen Ausdehnung ausbilden.

Die Niederländer und unter ihnen vorzüglich die Holländer, durch Religion, Land und Beschäftigung von den Bewohnern des Südens sehr verschieden, bildeten eine neue Gattung der Kunst, welche ihrem Charakter und ihren Fähigkeiten vollkommen angemessen war. Eine großartige, blühende oder wilde Naturscene ist dem Niederländer etwas Unbekanntes, er sieht nur grüne, saftige Wiesen, mäßige Bäume, klare Flüsschen, Windmühlen, Canäle und Sand: alles Gegenstände, die eine fast naturgetreue künstlerische Nachbildung erlauben. Dagegen ist es schwer, ja unmöglich, eine schwellende, südliche Natur mit ihrem entzückend heitern Himmel, dem strahlenden Sonnenlicht, und der prächtigen Scenerie genügend darzustellen, und nur aus diesem

Bewußtsein der Unmöglichkeit können wir uns erklären, weshalb die Griechen und ältern Italiener keine Landschaften malten, wenigstens nicht in dem Sinne, wie wir das Wort verstehen. Bis zur Zeit der großen, holländischen Landschaftler war die Staffage in landschaftlichen Gebilden immer Hauptsache, von nun an änderte sich dies: Staffage wurde nur aus Gewohnheit beibehalten oder ganz verworfen.

Der Niederländer, ohne Phantasie, aber mit reinem Gefühl für Naturgegenstände in jeder Beziehung und einem ökonomischen Verstande begabt, vereinte diese Eigenschaften mit einer vollkommenen Handhabung der äußerlichen Darstellungsmittel. Er versenkte sich gleichsam in seine einfache Natur, und reproducirte sie auf der Leinwand mit unnachahmlicher Treue, da ihn eine belebte Phantasie nicht veranlaßte, das Wirkliche zu überschreiten und unnatürlich zu werden. Dies Letztere muß allen Malern anderer Nationen zum Vorwurf gemacht werden, selbst einen Claude Lorrain nicht ausgenommen. Auch viele Niederländer wichen von ihrer natürlichen Weise ab, und wählten erhabene und deshalb unmalerische Scenen zu ihren Vorwürfen; so namentlich die beiden Both, Savery, Pynaker u. A. Den reinen natürlichen Landschaftsstyl aber vervollkommneten Ruysdael, Albert Cuyp, Hobbema und die Seemaler Wilhelm van de Velde und A. van der Neer. Seestücke gehören zwar in mancher Beziehung zu den verwerflichsten Abarten der Kunst, da das Meer vielleicht der unmalerischste Gegenstand der Natur ist, und die Illusion nie vollkommen erreicht wird, aber Wilhelm van de Velde nahm, wo sich das eine Element widerspenstig zeigte, seine Zuflucht zu dem andern: der Luft; A. v. d. Neer suchte durch treffliche Mondscheine zu gefallen.

Das Genrebild und die sogenannten Stilleben der Nieder-

länder waren durchaus nationale Erzeugnisse; die Phantasie eines Holländers überflog nie ungestraft die politischen Grenzen des Landes. — Man kann die niederländischen Binnenhuisjes (*Interieurs*), Kühe, Sausbrüder, zankende Weiber, Spieler u. s. f. nicht grade eine Entartung der Kunst nennen; sie bilden nur eine untergeordnete Abtheilung, wenn sie auch von der ursprünglichen Tendenz der Kunst himmelweit abweichen. Für ihre nächste Umgebung erfüllten sie das Bedürfniß und standen auf festen Füßen; daß sie aber auch außerhalb der Niederlande mit Beifall aufgenommen und nachgeahmt wurden, beweist nur, wie tief die historische Malerei gesunken war. Das burleske Lustspiel usurpirte die Stelle des heroischen Epos; ein niederländischer plumper Pikelhäring besiegte den antiken Apollo. — Nicht wenig mochte aber die ausgezeichnete technische Vollendung der niederländischen Schule zu ihrem Ruhme beitragen. In einer kleinlichen Zeit, wird auf kleine Vorzüge am meisten gehalten, und der langweilige Slingelandt verdankte vielleicht den größten Theil seines Ruhmes dem Umstande, daß die Weiber an seinen gemalten Strümpfen das Gestricke unterscheiden, oder die Tuchfabrikanten an der wollenen Mütze eines Matrosen die Faden zählen konnten.

Weit verwerflicher als die Genremalerei ist die allegorische Richtung, zu welcher Rubens den eigentlichen geschmacklosen Anstoß gab. Ein allegorisches Bild und ein allegorisches Gedicht dürfen beide auf wahre Kunst und Poesie wenig Anspruch machen.

In allegorischen und ceremoniösen Pinselereien waren von jeher die Franzosen stark, deren Kunstschule überhaupt nie eine energische oder lobenswerthe Richtung einschlug. Die Franzosen haben nur den Ruhm, das in ihrem Lande einige ausgezeichnete

Künstler geboren wurden, die sich jedoch meistens auswärtigen Schulen angeschlossen. Die trefflichen Landschaftler Claude und Gaspard Poussin sind ohne Nachfolger und unerreicht geblieben, sie schließen sich der niederländischen oder römischen Schule an, wie der verständige Nicolas Poussin mehr oder weniger zu der Carraccischen Schule gehört. Lebrun, Lesueur, Ch. Bernet stehen vereinzelt unter abscheulichen Stümpfern, obwohl selbst ihre Talente nicht eminent zu nennen sind. — Die Franzosen, bis auf den heutigen Tag servile Sklaven der Mode (gleichviel ob selbsterfundener) verleugnen diesen Naturtrieb auch nie in ihrer bildenden Kunst. Das Schöne war ihnen selten das Einfache, das Theatralische stets das Erhabene; sie besitzen weder die Geschmacksreinheit der südlichen Völker, noch die Gefühlsinnigkeit der nördlichen, und so kann weder ihre alte noch neue Kunst und Poesie Anspruch auf Wahrheit machen, obwohl sie die Lehre von dem scheinbar Schönen bis auf den Grund studirten.

Die Kunst, als Sklavin der Mode, verirrete sich bei diesem Volke in der Mitte des 18. Jahrhunderts fast bis zur Vernichtung; ja eine Vernichtung wäre heilsamer gewesen als dieses slavische Vegetiren. Vanloo, Subleyras, Boucher, Watteau sind die Anführer der fadeften aller Manieren, des Pompadourstyles, in welchem miserable Schnörkeleien und Arabesken den Mangel einer gedankenreichen Composition, und unzählige fleischige nackte Körper den der Schönheit ersetzen sollten. — Da diese Kunstrichtung weder aus einem Bedürfniß der Menschheit hervorgegangen, noch von ausgezeichnete Technik gestützt wurde, so hätte es wahrlich keiner Revolution bedurft, sie zu stürzen; ein einzelner Künstler, mit guten Principien und ohne Rücksicht auf die krankhafte Zeit zu nehmen, würde das falsche Kartengebäude umgeblasen haben.

Welche heilsame Erscheinung, auch für die Zukunft, wäre damals die Revolution gewesen, wenn sie sich in menschlichen Schranken gehalten hätte; aber die Freiheit zückte das eigne Schwert auf sich selbst, und ging in Bestialität unter. In einer unnatürlichen Zeit, d. h. in einer Periode, wo das Neimenschliche, das Bewußtsein einer geistigen Schranke, verloren geht, und menschliche Kraft neben oder über göttliche gesetzt wird, konnte auch die Kunst sich nicht in Maß und Ziel halten, und neigte sich jetzt ebensowohl zu einem Extreme, wie früher. Die vor-Davidische Schule trug den Stempel der Schwachheit und Erschöpfung, die Davidische den einer übertriebenen Kraft; beiden wurde die eigentliche Mission der Kunst, das Schöne zu veranschaulichen, untergeordnet. Die Kunst trieb damals und zum Theil noch heute das Handwerk eines Chronisten, und copirte die Zeitereignisse. Die Geschichte hat aber weniger malerische Punkte als Viele glauben, und die moderne fast gar keine, da der Künstler seine Phantasie in beengenden Schranken halten muß, um treu und wahr zu sein. — Ob denn wirklich sogenannte Kenner des Schönen glauben, eine moderne Schlachtszene sei etwas Malerisches? — Aber so sind unsre Aesthetiker; während sie die blutigen Bilder aus dem Martyrologium mit sprudelndem Witz verdammen, gerathen sie, wenn auch nicht über ein Davidisches, doch Hessisches Schlachtgemälde in Entzücken. Steife, uniformirte Soldaten, mit Köpfen, die sich nebeneinander drängen, wie Kohlhäupter in einem Gemüsegarten, — hervorragende Bayonnette und Flinten, — der liebliche Anblick zerstückelter, blutiger Glieder oder grimassirender Verwundeter, — und über all diese schönen Gegenstände ein dichter, farbloser Pulverdampf verbreitet, der hier einem Krieger seine Nase raubt, dort einem Pferde das Hintertheil, oder die Vorderfüße u. s. w., — das

sind etwa die Ingredienzen eines Schlachtbildes. Die wuthentflammten Augen und ausdrucksvollen Züge der Krieger, und die schönen Formen der Pferde (wenn sie sich in einem derartigen Bilde vorfinden sollten) vermögen doch wahrlich nicht das Uebermaß des Scheußlichen vergessen zu machen?

Aber die Idee des Schönen hatte sich zur Zeit des Malerkönigs David und noch weit darüber hinaus ängstlich unter der Hirnschale weniger griesgramigen Aesthetiker verborgen; man demonstirte mit einem Sansculottenpathos: „weil das Effectvolle die Wirkungen des Schönen verursacht, ist seine Identität mit ihm erwiesen.“ Ein herrlicher logischer Gallimathias.

Kurz vor dieser Gewaltperiode hatte in Italien Mengs eine Restauration der Kunst versucht, die aber mißlang, weil man keine Menschen mehr aus todttem Lehm, und keine schönen Figuren aus regelrechten Strichen componiren kann. Mengs war ein Copist der Antiken, denen er zuweilen die Form, und nie den Geist stahl. Der Geist ist gebannt in diese marmornen Denkmale, und nur der Salomonische Schlüssel Raphael's erlöste ihn auf kurze Zeit.

In diesem trübseligen Künstlerjammer, diesem ewigen Schwanken zwischen Scylla und Charybdis, zwischen Form und Unnatur, geriethen einige sanfte Menschen, deutsche Dichterkünstler, auf den frommen Gedanken: „der Verfall der Kunst sei blos dem Verfall der Religion zuzuschreiben; die Reformation sei an Allem Schuld!“ Das ließ sich hören, und war sogar ziemlich wahr und vernünftig; aber es war nicht vernünftig, *post festum* zu erscheinen. — Diese heiligen Menschen singen ihr Werk sehr löblich an, d. h. sie begaben sich alle zuvörderst in den Schooß der alleinseligmachenden Kirche zurück. Nun träumten sie Tag und Nacht von Nichts als blondhaarigen Madonnen und süßen

Jesukindlein, und ließen ihre Pinsel und Farben mit Weihwasser besprengen. Das „Gefühl des Heiligen“ umgab sie wie eine Glorie, und sie beteten innig: „wie die Poesie durch ihre Psalmen, die Musik durch ihre heiligen Chöre, so möge auch die dritte Schwesterkunst wieder mitwirken zur äußern Erweckung der Andacht und zur würdigen Ausstattung jeder religiösen Feier.“ (Vergl. Schorn's Kunstblatt No. 1. 1826.)

Nachahmung der alten, edlen Einfachheit, und strenge Enthaltbarkeit von modernem Leichtsinne und profanen Reizen schien ihnen der beste Weg zur Ausführung ihrer Pläne, und diese frommen Kunstjünger brachten es wirklich bald dahin, daß ihre Bilder die byzantinischen erreichten. Sie stellten das merkwürdige Axiom auf: „was die altchristlichen Maler nicht wissen konnten, das wollen wir nicht wissen,“ und die guten Herren wurden demzufolge völlig kindisch, und aßen ihre Suppe mit Kinderlöffelchen *).

Es versteht sich, daß diese Maler ihre Rechnung ohne den Wirth gemacht hatten, wie es ebenso Theaterintendanten gehen würde, wollten sie ihr modernes Publikum mit altchristlichen

*) „Zu welchen unseligen Aberrationen das Streben führen kann, das selbstmörderische totale Aufgehenlassen der eigenen Künstlerindividualität in der bloßen slavischen Nachahmung traditioneller Typen aus längst verklungenen, im unsrigen nicht mehr anklingenden Jahrhunderten; — wem von uns ist das nicht noch in schauerlichem Andenken bei der Rückerinnerung an jene unfruchtbaren Versuche, wodurch noch vor Kurzem eine vor Altersschwäche kindisch gewordene Zeit mit affectirter Kindlichkeit die Kunst wieder zu den unbeholfensten Formen ihrer ersten Kindheit zurückzuführen gedachte? ein Bestreben, das uns stets ungefähr so gemahnt hat, als wollte man einem Greise, der wieder Lust bekommt, zu lesen, anrathen, seinen Bücherschrank zu verschließen und das ABC-Buch wieder zur Hand zu nehmen.“ Kreuz- und Quergebanten eines Dresdner Ignoranten, 1837. S. 18.

Mysterien regaliren. — Die mystisch-katholische Glaubenssonne ist nun einmal bei der ungleich größern Mehrzahl erloschen, und das scharfe Schwert der Vernunft glänzt in der Luft. Schein und Selbstbetrug und hämische Jesuitenklugheit erheben zwar noch zuweilen ihre heisern Stimmen zum Lobe der schönen Leiche, aber es sind doch immer nur Grabgesänge; das blühende Leben ist geschwunden auf ewig. Zu viele unreine Hände haben den schönen Leib Mariens berührt, ihre Lippen sind bleich geworden und die Strahlen ihrer schönen Augen matt und unscheinbar. Es ist nicht mehr die liebevolle Mutter, die ihr Kind liebkostete und an ihren eigenen jungfräulichen Brüsten säugte: sie hat den göttlichen Säugling schwarzen, protestantischen Ammen übergeben, welche ihn zum Menschen erzogen haben.

Man hat die Madonna in ihrer Jugend so oft abconterfeit, daß sie später des ewigen Sitzens überdrüssig wurde; die jüngsten Maler copirten deshalb nur von Copien, und die Zuschauer erkannten das Original nicht mehr. Das ist eine lamentable Geschichte! Jeder Kunstjünger, nachdem er sich einen Sammetrock hatte machen lassen, beeilte sich noch vor Kurzem, ein Madonnenbild vom Saune zu brechen, und glaubte mit diesem Universalmittel der kranken Kunst wieder auf die Beine zu helfen. Eine ähnliche Erscheinung finden wir in der Poesie des vorigen Jahrhunderts: Jeder glaubte ein Dichter zu sein, wenn er in ein bekanntes Versmaß viele Namen griechischer Götter zu bringen wußte. Griechische Mythologie und aufrichtiger Madonnencultus liegen unserer Zeit aber beide ziemlich fern.

Fassen wir das Wesentliche unserer Uebersicht der älteren Kunstgeschichte in kurze Sätze zusammen, so ergeben sich folgende Resultate:

- 1) Nur die griechischen Künstler übten eine naturgemäße und den höchsten Anforderungen entsprechende bildende Kunst, weil Religion, Volksglaube, Kunstansichten und Technik innig verbunden waren.
 - 2) Die altchristlichen Künstler hielten gleichen Schritt mit den Begriffen und dem Culturstande ihrer Epoche; sie genügten ihrer Zeit, aber natürlich nicht den ästhetischen Kunstansforderungen der Jetztwelt.
 - 3) Die römisch = florentinischen und lombardisch = venetianischen Schulen unter Raphael und Michel Angelo, Correggio und Tizian wollen sich aus den engen, christlichen Banden bewegen, und suchen das schöne Antike mit dem innigen Christlichen zu verschmelzen. Diese Vereinigung ist der Natur zuwider, und bewirkt den Verfall der Kunst, welche von nun an, ihr festes Fundament: religiöse Symbolik verloren hat.
 - 4) Die Groteskmalereien der Römer entsprechen dem gemeinen oder sentimentalen Genrebild der Neuern. Beide sind Abarten der Kunst und Gegenstände des Luxus.
 - 5) Die niederländische Landschaftsmalerei geht aus der Nationalität ihrer Erfinder hervor, und wird zur Unnatur sobald sie die Schranken ihres Gebietes übertritt.
 - 6) Neuere Restaurationsversuche mußten mißlingen, weil sie auf keinen rationellen Grundsätzen beruhten; nur die Form wurde beachtet, und der Geist lag sterbend in pseudoästhetischen Spinnweben. Mengs sucht das Heil in antiker Zeichnung, David in theatralischen Effecten; die deutschen Apostaten bauen sich eine verkehrte Weigel'sche Verkehrrtreppe, wo man aufwärts zu steigen scheint, während man in der That hinabgeht.
-

3. Nach diesen, jedenfalls! unparteiischen, Bemerkungen wenden wir uns zur Betrachtung der Leistungen der düsseldorfer Schule, beginnen jedoch vorher mit einer kurzen Erläuterung des allgemeinen *movens* unserer Bestrebungen in socialer und künstlerischer Hinsicht: des modernen Zeitgeistes.

Die Menschheit in ihren socialen und Cultur-Verhältnissen war seit dem Erlöschen der alten Republiken von Griechenland und Rom nach und nach in unorganische Starrheit gesunken, die nur zuweilen durch glänzende Lichtpunkte erhellt und erweicht wurde. So erwachte z. B. das alte Leben und Feuer der Menschheit im Mittelalter durch die Kreuzzüge, welche übrigens durch ihre ursprüngliche Tendenz den systematischen Unsinn beförderten und die Schranke aller freieren Geistesthätigkeit noch enger zogen. Einige Jahrhunderte später schien die Erfindung der Buchdruckerkunst, die Entdeckung Amerikas und die Reformation die Schlangengewebe des Geistes mit Macht sprengen zu wollen, allein das dicke Spinnengewebe der Scholastik hielt die Menschheit in so undurchdringlichen Banden geschlossen, daß wieder Jahrhunderte dazu gingen, um den ersten wahren Lichtstrahl eindringen zu lassen. Die Buchdruckerkunst wurde zum Behülfen der falschen, altersgrauen scholastischen Sätze und übte in ihrem Beginne nur unbedeutenden Einfluß auf die Culturfortschritte der Menschen, da man sich ihrer nur zu dem Zwecke bediente, alte Thorheiten mehr zu verbreiten.

Die Entdeckung Amerikas, statt den geistigen Blick zu erweitern, gab nur Mittel, mit verstärkter, materieller Macht das unsinnige Gebäude falscher Staatseinrichtungen und todter Glaubensformen zu befestigen. Die Reformation endlich sollte erst viel später begriffen werden, und war in ihren nächsten Folgen sehr wenig ersprießlich und sogar hemmend für freie

Geistesforschung. Man lebte in dem Wahne, mit Luther sei die Reform geschlossen worden, und hielt es für verwegen, weiter als dieser große Mann zu dringen. Statt auf den kräftigen Eckstein, den er auf dem Gebiete des wiedererwachten Verstandes errichtet, ein klares, stolzes Gebäude erstehen zu lassen, grub man einwärts unzählige Maulwurfslöcher, in welchen die blinden bornirten Theologen nach Herzenslust minirten, und den socialen Zustand in unbegreifliche Dumpsheit und Einseitigkeit umschufen. Dem lebenskräftigen Manne Luther, der für seine Zeit genug that, folgten nur kindische Greise, kein Wunder, daß die schlummernde Welt später voll Furcht und Zagen durch die Worte der Gedankenriesen unserer Zeit erweckt wurde. — Wäre die Reformation nicht als abgeschlossen angesehen und das Emancipations-system außer den Glaubenszuständen auch auf andere Einrichtungen des gesellschaftlichen Verbandes ausgedehnt worden, so müßten wir jetzt weit sein, vielleicht weiter als die Griechen in ihrer Blüthenperiode. Allein da die Reformation nur einseitigen fast localen Einfluß auf die Erziehung des zunächstfolgenden Menschengeschlechtes hatte, und an der großen Masse unverstanden vorüber ging, so beschränkte sich ihr wohlthätiger Erfolg nur darauf, in einzelnen, hochstrebenden Geistern den belebenden Hoffnungsfunken: daß eine Reform gelingen könne, anzuzünde zu haben. Diese historische Gewißheit war unschätzbar, und wurde wie ein theures Kleinod Jahrhunderte lang verwahrt, bis die äußern Umstände einer neuen, weitergreifenden Reform die Hand boten. Die Machthaber jeder Art hatten seit undenklichen Zeiten eine niederträchtige Juristenerfindung, daß Verjährung heilige, für tiefe Wahrheit ausgeschrien, und da die Geschichte nicht den Fehler aufdeckte, die kühnsten Gegner zum Schweigen gebracht. Nun aber machte die gelungene

Reformation diesen Satz zweifelhaft, und die etwas spätere, vermitteltst der gedruckten Bücher allgemeine Kenntniß der alten Schriftsteller und Geschichte machte ihn total lächerlich und öffnete die Augen der Begabten zu heller Klarheit. Die verjährten Dummheiten erschienen nicht minder als Dummheiten, und der geschichtliche Glaube war geschwunden.

Eine glizernde Schlange von den Bergen Altgriechenlands kam der gewaltige Geist des freien Gedankens über das Meer geschwommen, und wand sich um den Baum der Erkenntniß, dessen Mark noch immer gesund war, wenn auch Zweige und Blätter von diplomatischen und pfäffischen Faulthieren abgefressen wurden. Die Wurzeln des Baumes reichten bis in's Innerste der Erde, und sogen dort unversieglige Lebenskraft. In dem hohlen Stamme aber verbarg die kluge Schlange nun ein kleines Hülfskorps zu ihrem Dienste: scharfe Autorfedern aus dem Felle geschlachteter Gänse, blutige Revolutionstinte, und Malerpinsel von den Haaren der geschornen Menschheit.

Der Zweifel war geboren, erzeugt durch die Lectüre der Alten, genährt durch die Reformation. Der Zweifel ist der Antagonist des Glaubens, denn der Zweifel ist in unsrer mangelhaften Welt das Wissen, weil das Wissen eben nichts Anderes ist, als die Erkennung und Vermeidung des Falschen, Häßlichen oder Schädlichen. Oder sollte jetzt noch Jemand so einfältig sein, an eine Erkenntniß des höchsten Wahren zu glauben? — Der Zweifel nun, ein kalter Geselle ohne erzeugende Kraft, aber voll Licht und Klarheit, sandte in der Mitte des vorigen Jahrhunderts seine scharfen Strahlen in die staubigen Perrücken der Gottesgelehrten, in die blutigen Hüstkammern der Dynasten, und die faulenden Documente der Diplomaten. Wie ein strahlender Comet erschien er am Horizonte der sogenannten culti-

virten Welt, und sein Schweif war so lang, daß man heutzutage noch sein Ende nicht gesehen hat. Er vernichtete Alles, theoretisch wenigstens die Unfehlbarkeit des Papstes und die Rechtflichkeit der Monarchie, die Anciennitäten und die Schürzenämter, den Puder und die Ordenszeichen ohne Verdienst, die Bastille und die Nadelgelder, die Pedanten und das neue Testament, den Teufel und die Herren der Welt — theoretisch wenigstens. Amerika wurde von Neuem entdeckt, nämlich das freie Nordamerika; in Frankreich erstanden zwei furchtbare Titanen: Freiheit und Gleichheit; in Deutschland erblühte aus Schutt und Moder der moderne Messias, den die Pfaffen Antichrist nennen: die Philosophie. Blutige, wilde Jahre flogen dahin seit der Auferstehung des Zweifels, und noch leben wir ohne Zweck und Ziel, von hohen Mauern umgeben, von alten Gespenstern gezwickt, von neuen Irrthümern besudelt. Das ist nun einmal so im Reiche des Zweifels, wo man wohl den Mist bei Seite schafft, damit man auf ebne Erde sich lagern kann, aber nicht im Stande ist, Blumen aus dem Boden erblühen zu lassen. Nur etwas haben wir erreicht, oder hoffen es zu erreichen: der Mensch ist oder wird allmählig in seine Rechte eingesetzt, und man erniedrigt ihn weder zum Thiere, noch erhebt ihn zum Gotte. Man hat die Glorienscheine von den Menschenhäuptern abgezogen, und die Lumpen der Bettler sind malerische Gegenstände geworden. Man verprast seinen Enthusiasmus nicht mehr in Antichambren, und hängt sich nicht mehr an den Schweif der Niederträchtigkeit, weil es unsre Väter ebenso machten. Man spionirt nach dem Nührenden und Menschlichen, nach dem Schönen und Guten überall, in der Hütte des Wilden, im Bagno des Sträflings, im Kellergeschoß des Tagelöhners, in der Mansarde der Grisette und im Salon

der Dame. Die genealogischen Tabellen werden selten neu aufgelegt, dagegen verwandeln sich die früheren trocknen Handbücher der Geschichte in belebte Culturgeschichten. Man will Thatsachen und keine Zahlen, man will die Gründe der Thatsachen kennen und ihre Folgen; man combinirt und commentirt, und macht so geschickt Jagd auf ächte Prämissen, wie früher auf falsche. Man ist so hartherzig geworden, an gewissen väterlichen Regierungen zu zweifeln, und so weichherzig, über die Unrechtmäßigkeit der Todesstrafe zu debattiren. Man applicirt sehr bekannte algebraische und astronomische Sätze auf Staatsleben und Religion; man weiß z. B., daß die großen Gestirne nicht um die kleinen kreisen, daß Viel mehr ist als Wenig, und Einer nicht so stark als Hundert, daß Drei in jedem Falle Drei sind und niemals Einer u. s. w.

Ach, der Zeitgeist ist ernst geworden, hypochondrisch und blutspendend, er sehnt sich mehr nach Herzen als nach Decorationen, er hat den Vorurtheilen die Kleider abgezogen, und reibt ihre fetten Leiber mit scharfem Pfeffer ein. Die leichten Scherze und Schäfertändeleien sind verstummt, der pikante Humor und der unerbittliche Spott lassen weithinschallende Klänge ertönen.

Wahrscheinlich ist unsre Erklärung des modernen Zeitgeistes sehr ungenügend, vielleicht sogar im Einzelnen falsch, allein es ist schwer, das im Entwickeln Begriffene klar zu erläutern, und manches Götterkind, das in seiner Jugend *γλαυκῶπις* ausah, blickte nachher mit Kagenaugen. Dann sehen auch viele alte Leute mit umgekehrtem Fernrohre die Begebnisse an, wodurch die Löwen zu Kagen werden, und die Sonne zur Nachtlampe. Doch für diese schreiben wir nicht.

4. Unser nächster Zweck ist es nun, zu zeigen, inwiefern die neuen Zeitanichten sich in den Schöpfungen der bildenden Kunst kund geben. Leider erlaubt unser vorgestecktes Ziel nicht, zu Parallelen mit den neuern Werken der Poesie und Wissenschaft und selbst den äußern Erscheinungen des Volkslebens abzuschweifen, und wir müssen sogar darauf verzichten, durch Vergleichung des Strebens auswärtiger Kunstschulen das derjenigen, welche uns hier zunächst beschäftigt, mehr zu verdeutlichen.

Der große Unterschied zwischen Früher und Heute besteht darin, daß unsre Zeitanichten den wahren Kunsttendenzen günstig sind, und ihnen gewissermaßen traulich die Hand bieten. Die heutigen gelungenen Kunstwerke charakterisiren sich durch kluge Beobachtung der äußern Lebenserscheinungen, durch subjective Freiheit der innern Auffassungsweise, oder, um es mit einem Worte zu sagen, durch edlen Naturalismus. Und sind das nicht auch die Symptome der ganzen modernen Zeitrichtung, die jetzt überall im Staatsleben, der Wissenschaft, Poesie, Religion, Moral u. s. f. sich geltend machen. Man folgt in der Malerei heute, wie vormals, dem Gebot der Mode und des Tages, aber diese Gebieter sind selbst zu Kritikern geworden, und fragen vor und nach der Production, was ist darstellbar? Die Antwort lautet: Es sind die ernstesten Lebensscenen, in welchen die Leidenschaft, das Herz des Menschen oder das Gemüth, in ihrer vollen Kraft losbrechend, die Schranken des Ceremoniösen, des Leeren und Falschen überschreiten, und sich in ihrer menschlich-schönen Nacktheit zeigen; es sind die Darstellungen jener Momente, wo das rein Menschliche, von dem göttlichen Funken ächter Moral verklärt, durch den Nebel finstrier Vorurtheile bricht, und aus der bürgerlichen

Enge in das weite Land des Kosmopolitismus tritt. Das Höhere und Geistige in der menschlichen Natur zur Erscheinung zu bringen, den tiefsten, innersten Gefühlen der Menschenbrust Farbe zu leihen — das ist die schöne Mission der bildenden Kunst, die, eine erhabene Gefährtin der Poesie, mit dieser gleiche Ziele verfolgt und sie erreicht, wenn die technischen Gesetze gebührend berücksichtigt werden.

Man verstehe uns übrigens nicht falsch, und glaube, wir verlangen bloß melancholische Thränenbilder, Jeremiaden und Tragödien; — auch in der heitern Seite des Lebens kann das Gemüthliche, Menschliche, frei von sentimentalen Auswüchsen, durchklingen. In der Historie verlangen wir die Durchbildung eines ernsthaften, allgemein verständlichen Gedankens; in der Landschaft suchen wir das Durchblicken einer menschlichen Idee, welche dem physischen Motive Leben ertheilt, in dem humoristischen Genrebilde wollen wir dem Spotte über das Gemeine eine Hinweisung auf das Edle vergesellschaftet sehen. Wir verlangen die Wirklichkeit, weil sich eben in ihr Ideales und Gewöhnliches verschmelzen. Die Wirklichkeit, das Natürliche ist nie bloß gemein, in ihm entfaltet eine höhere Bestimmung stets ihre schönen Fittige; die geistige Würde ist in Allem erkennbar, was die Grenze des Menschlichen weder nach unten noch oben überschreitet. Das Natürliche verlangen wir, weil dies allein zu dem Herzen und Sinne der Menschen spricht, weil das Gemeine ohne Wahrheit ekelhaft, weil das Ideale unverständlich ist. Der Mensch ist ein Amalgama des Irdischen und Göttlichen, des Geistigen und Körperlichen, und nur was in Beziehung mit ihm tritt, kann ihn ansprechen.

Strebte in frühern Perioden die Kunst nach dem Ideale des Göttlichen, so ließ sie die Menge ohne Zweifel kalt, und

nur Einzelne, durch falsche Begriffe verführt, bohrten sich mit Gewalt in ihren Dilettantismus hinein, aus welchem sie zuletzt frierend herauskrochen. — Sant die Kunst zur Reproduction des Niedrigen und Thierischen, der irdischen Schwäche und Unvollkommenheit hinab, so wurden zwar die Unwissenden angezogen, aber die Bessern und Verständigen wandten sich voll Ekel ab. Nichts ist dem Menschen schwieriger, als sich selbst erkennen, deshalb kann es nicht auffallen, wenn auch die Auf- findung der richtigen Mitte zwischen gemeiner Wirklichkeit und höherm Ideal in Kunstdarstellungen so selten aufgefunden werden konnte. Es bedarf hierzu vor Allem eines günstigen Ein- flusses der Zeittendenzen (und dies können wir von unsrer Zeit behaupten), und dann auch eines genauen Verzeichnisses und In- sichtigungnehmens dieser Tendenzen in die Seelen der Künstler. Das letztere Postulat kann natürlich, in Betracht der menschlichen Unvollkommenheit und zugleich auch, weil die Sonne der neuen Cultur noch bei weitem nicht überall eingedrungen ist, bis jetzt noch nicht befriedigend beantwortet werden, aber es genügt einstweilen, wenn das Vorhandensein dieses Verständnisses bei mehreren ausgezeichneten Künstlern nachgewiesen werden kann.

5. Wir halten es nach diesen allgemeinen Andeutungen für überflüssig, eine Application unsrer Ansichten auf die einzelnen Künstler und Kunstwerke der düsseldorfer Schule speciell darzulegen. Da wir uns bemühen werden, wahrheitsstreue kurze Charakteristiken und Analysen der hervorragendsten Kunstschöpfungen, die seit der Errichtung des Kunstvereines in Düsseldorf ausgestellt wurden, zu geben: so überlassen wir die Anwendung unsrer Kunstansichten den einsichtsvollen und geneigten

Lesern. Wollten wir selbst dies Geschäft übernehmen, so würden wir zuweilen im Einzelnen paradox und einseitig erscheinen, wenn auch unser Urtheil im Ganzen sich hoffentlich richtig ausweisen wird. Es ist noch zu viel Unentwickeltes und Unverstandenes bei einer großen Zahl hiesiger Künstler vorhanden, um Alles und Jedes speciell zum Beweise gebrauchen und unsere subjective Meinung zum Axiom erheben zu können.

II.

Charakteristische Lebens- und historische Bilder.

6. Von dieser Rubrik schließen wir die neutestamentlichen Historienbilder aus, und verstehen darunter alle großartigen ernstesten Stoffe, mögen sie aus der wirklichen Geschichte genommen, oder auch früher mit dem Namen Genre bezeichnet worden sein. Daß in der Kunst ein neues Element entstanden, beweist schon die Verlegenheit, gewisse Bilder zu benennen. Die Aesthetiker vom alten régime verabscheuen es, Darstellungen des Gemüthslebens, ohne chronologische Anhaltspunkte, mit dem ehrwürdigen Namen Historie zu bezeichnen, wogegen es die junge Schule unrecht findet, Werke, deren Tendenz in das höchste Gebiet des Seelenlebens reicht, mit dem flachen Namen Genre zu verunehren. Das „trauernde Königspaar“ z. B. ist weder Genre-, noch historisches Bild, man erlaube uns, es ein charakteristisches Lebensbild zu nennen.

7. Den größten Heroen der Schule, Lessing und Benda-
mann, ist auch zuverlässig das Verständniß unsrer strebenden
Zeit am reinsten erschlossen. Beiden gelingt die Wahl ihrer
Stoffe ohne Mühe, weil sie selbst ächte Kinder der Zeit sind
und ihr Bedürfniß erkennen. Doch findet ein wesentlicher Un-

terschied in der Form zwischen ihnen statt: Bendemann wählt epische Stoffe, Lessing dagegen lyrisch-dramatische. Der geistige Inhalt ist Beiden gemeinschaftlich; Beider Darstellungen sind aus der Tiefe des Gemüthslebens geschöpft, vom Flor trüber Melancholie verdunkelt, aber das Hereinleuchten einer glücklicheren Zukunft ist unverkennbar mehr oder weniger in jedem Bilde sichtbar. Beide ringen mit dem qualvollen Schmerze, den der Kampf des Materiellen mit dem Höhern in der Menschenbrust bewirkt; sie erliegen fast unter dem Gefühle der Ohnmacht, nie auf der Welt erreichen zu können, was dem hellen Auge des Geistes strahlend vorschwebt; dann aber tröstet sie das Vorhandensein dieses geistigen Auges und des Sehens nach dem Wahren, und gerne leihen sie dem Wahne ihr Ohr, das geistig Ersehnte könne einst zur Incarnation werden. Wenn Bendemann eine ernste, große Idee (z. B. den Jeremias) fast mit starrer Consequenz und epischer Breite durchführt, so tritt in Lessing's Werken ein bewegteres Leben zur Erscheinung, und eine größere Vereinigung verschiedenartiger Charaktere und selbst Antithesen wird mit wunderbarem Geschick zur Hervorhebung der Hauptidee angewandt. Lessing taucht zudem seinen Pinsel tief in die warme Blutquelle des Gefühls, und seine Darstellungen entzücken durch den sanften Schmelz reiner Poesie, während Bendemann's Schöpfungen mehr von dem hellen, aber kalten Strahl der Philosophie erleuchtet werden. Wir gestehen offen, daß Lessing, dieser moderne Dichter ohne Persiflage, dieser Romantiker ohne morose Galle, unser Liebling ist, und ihm reichen wir die Palme des unsterblichen Ruhms.

Der „trauernde Räuber im Gebirge“ erschien 1830, und bezeichnet vielleicht besser als irgend ein andres

Bild die individuelle melancholisch-romantische Stimmung des Malers sowol, als der Zeit. Auf hohem Felsengipfel sitzt der männlich schöne Räuber, vom scharfen Strahl der Sonne beschienen. Kampf und harte Arbeit, und vergebenes Ringen der edelsten Kraft mit rohen Elementen sind in seiner Gestalt und Miene ausgedrückt. Das ist der Kampf unsrer unglücklichen Zeit mit dem Vorurtheil, dem felsenharten, trostlosen Vorurtheil, das durch die wilden, dunklen Schluchten und Steinmassen versinnlicht wird. — Der Räuber hat den Kopf in die Hand gestützt, und in seinem Auge ist der Gram um ein verlornes Leben zu lesen. Kaum spiegelt sich der schwache Strahl der Hoffnung auf der Pupille seines finstern Auges ab, und doch ist die Hoffnung, das neue Leben, die kommende Zeit auf dem Bilde dargestellt, und sogar in zwiefacher Verkörperung. Einmal in dem wunderlieblichen schlafenden Kinde, das vom Arme des Vaters gehalten, an seiner Seite zart und schmiegsam niederhängt. Kann man ein schöneres Bild der reinen, vorurtheilsfreien Zukunft sehen, deren Auge noch vom Schlafe geschlossen ist? Die Züge des Knaben sind ernst und doch selte, trozig und doch lieblich; lange Haare umschatten sein Gesicht, und wenn diese Augen sich öffnen, so werden sie groß und dunkel und feurig sein, und mit Wohlgefallen die schöne ausgebreitete Landschaft erblicken. Diese bildet den zweiten Gegensatz zu dem unglücklichen Räuber und dem grausigen Vorgeunde. Man kann nichts Freundlicheres sehen, als diese heitern, strahlenden Gesilde, die von fernen Bergen begrenzt und von einem Silberströme durchflossen werden.

Dies Gemälde ist abgeschlossen und vollständig, ein wahres Lebensbild voll Mark und Blut, und von der Sonne der Zeit beschienen.

„Lenore“ hat das Motiv aus Bürger's Ballade genommen, aber Detail und Decorationen sind verändert. Die Scene ist ins Mittelalter zurück versetzt, damit der Künstler der unmalerischen Gewandung nach der Mode des siebenjährigen Krieges ausweichen konnte.

Wir können bei dieser Gelegenheit nicht umhin, eine Bemerkung in Bezug auf den unbedeutenden Einfluß der Kunst auf das Leben zu machen. Welcher künstlerisch Gebildete ist nicht überzeugt, daß die heutige Kleidung der Männer geschmacklos, unbequem, abscheulich und affenmäßig ist? Im vorigen Jahrhunderte konnte dies weniger auffallen, da die bildenden Künste selbst damals unter der Geißel der Mode seufzten, aber in unsrer Zeit sucht die Kunst mit Recht die schönen Formen hervor, und die Schneider kümmern sich so wenig um sie, als die Supranaturalisten um die Philosophie der Heiden. Wie lange sollen wir noch als unmalerische Wesen, als schwarze häßliche Fledermäuse in Frack und weiten Hosen umherlaufen? Wäre es nicht zweckdienlich, wenn die vornehmen Herren Kleidermacher der Residenzen ein ästhetisches Examen und einen Kunstcurfus halten müßten, damit sie aufhörten, uns zu verbestialisiren? Man sagt zwar, nur der innere Mensch gilt, und nicht der äußere, aber die Anzahl der innern werthvollen Menschen ist so geringe, und die der äußern so groß. Auch würde eine geschmackvollere äußere Erscheinung mancher gesunkenen Potenz wieder auf die Beine helfen; z. B. wer kann heutzutage einen Landjunker von seinem reichen Pächter unterscheiden, wenn sie sich beide in der Hauptstadt auf der Straße begegnen? Anders würde es sein, wenn den Landjunker ein weicher Sammetmantel umschlöffe, und sein Haupt ein Federbarett schmückte, dagegen der Pächter in einem Lederwams

einherging. So kann man jetzt oft den Secretär mit dem Minister verwechseln, oder gar den Ceremonienmeister mit der Majestät, wenn beide nicht den innern Menschen vom Tageslichte bescheinen lassen. Das sind arge Mißbräuche, und dabei so lächerlich, daß wir gern zu unserm Thema zurückkehren.

Der Moment der Darstellung in Lessing's Lenore ist die Rückkehr mittelalterlicher Krieger. Im Hintergrunde sind Thürme und Thore einer alten Stadt sichtbar; etwas näher sieht man die Schar der Reifigen ziehen, deren letzte Reiter im Vordergrund erscheinen. Es sind kräftige, herrliche Gestalten, mit markirten Gesichtern, deren Ausdruck fern von aller Einförmigkeit, bald ernst, bald jovial und liederlich ist. In der Mitte des Bildes, neben den Kriegern, steht Lenore mit ihrer alten Mutter, jugendlich schlank und süß, mit lieblichem Schmelz in den Zügen, aber schmerzensebleich. — Auch in diesem Bilde hat der Künstler eine effectreiche Antithese angewandt, und die Vorschrift des Dichters verlassen.

Auf der andern Seite des Bildes, Lenoren gegenüber, ist nämlich ein glückliches Paar dargestellt, das, an der blühenden Weinlaube eines Hauses stehend, zusammen kost und sich des Wiedersehens freut. Der Krieger hält sein Roß am Zügel, und das lebensfrische Mädchen steht traulich an seiner Seite. Sie ist so glücklich, daß ein unverkennbarer Zug von Behmuth und Mitleiden über das Unglück Lenorens in ihrem Auge zu lesen ist. In dergleichen charakteristischen Zügen ist Lessing unübertrefflich, und sie tragen viel zum Effect seiner Bilder bei. Er ist ein geistreicher Seelenmaler, der den Menschen und seine Leidenschaften gründlich kennt. Wie geschickt vermied er in diesem Bilde, nachdem er die Sage einmal verlassen, den Fehler, in der Charakterzeichnung Lenorens treu zu bleiben

und sie als sinnlich glühendes, gotteslästerliches Mädchen darzustellen! In dieser Umgebung durften die Süge der Unglücklichen nur den Schmerz der Vernichtung entfalten, und so glaubt man auch bei ihrem Anblicke das Hinwelken einer sturmgeknickten Blume, die unvermeidliche Auflösung einer schönen Seele zu gewahren. Der Künstler gab in diesem Bilde nicht bloß eine abgerissene Scene, es gelang ihm, ein vollständiges Gedicht darzustellen. Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft der armen Lenore sind in organischem Zusammenhange ausgeführt.

Großartiger und weltbedeutender in Conception und Ausführung als Lenore, ist das „trauernde Königspaar“. — Unter einer Halle in ernstem gothischen Style sitzt der alte, graue König, mit starrem Blicke vor sich hinsehend. Mit vieler Einsicht sind die Farben seiner Kleidung gewählt, um sie der Situation zu accommodiren: der König trägt einen weißen Mantel von Wollstoff, dessen Faltenwurf in grandioser Manier erscheint; die Farbe seines Unterkleides ist violett, und correspondirend hiermit das Gewand der Königin braun. Auch sie senkt den Blick nieder und stützt ihr Haupt mit der rechten Hand, während die linke auf dem Arme des Königs liegt. In gelungener Verkürzung steht der Sarg der schönen Tochter seitwärts. Die Aussicht durch ein Bogenfenster zeigt das Meer und den Abendhimmel. In diesem Bilde ist die Kunst der Beleuchtung und des Helldunkels von der höchsten Vollendung.

Die königlichen Gestalten sind über Lebensgröße, und ragen wie Geister der Abgeschiedenen fremdartig in unsre, dem innern Wesen nach republikanische Gegenwart hinein. Das Bewußtsein der Majestät ergreift den Zuschauer mit Allgewalt, und zwar um so wirkungsvoller, als es jenen Helden an se-

benden Seitenstücken fehlt. Die ernstern, traurigen Königsge-
 stalten tragen zernichtende Vorwürfe für die Jetztwelt in ih-
 ren kraftvollen, hehren Zügen; es sind Ahnenbilder berühmter
 Vorfahren, die zürnend von der Wand der Gallerie schauen,
 in welcher die krüppelhaften Nachkommen sich entnervenden
 Bacchanalien hingeben. Dieses Königspaar in seiner heiligen
 Würde ist nach Rußland gekommen; Schade drum, es war ein
 schöner deutscher Fürstenspiegel, der den Neugierigen ihre Züge
 mit unangenehmer Wahrheit zeigte. Aber in Rußland wird er
 wohl noch viele Jahrhunderte mit schwarzem Flor verhängt
 bleiben, und die Knutenschwinger bemerken nicht, daß den Ma-
 jestäten die blanken, goldnen Kronen fehlen. Es scheint uns,
 als wenn das Königspaar Abschied von der Welt nähme, und
 als bedeute der Sarg der schönen Tochter, daß ihm das Liebste
 schon vorausgegangen. Man kann diesem Bilde übrigens eine
 beliebige Deutung geben, und vielleicht stimmt man der unsern
 nicht bei; zur Vorsorge wollen wir deshalb noch eine zweite
 mittheilen. — In unserm Jahrhundert der Entwicklung treten
 besonders zwei Gegensätze deutlich hervor, wie es vielleicht in
 keiner frühern Geschichtsepoche der Fall war. Neben der her-
 besten analytischen Philosophie lebt die glühendste Gefühlspoesie;
 neben dem crassen Spotte das edelste Mitleiden, neben unerbit-
 tlicher Strenge und dem heftigsten Streben nach Erforschung
 der Wahrheit zugleich eine Trauer über den Tod so vieler
 Vorurtheile, die aus Gewohnheit erträglich und zuweilen so-
 gar lieb geworden sind. Es bedarf noch fast einer neuen Ge-
 neration, deren Glieder nicht durch das Prokrustesbette der Ge-
 wohnheit und des verjährten Unsinn's verstümmelt und ver-
 krümmt sind, um die Emancipation der nackten Wahrheit
 praktisch zu erlangen. Jetzt noch z. B. schlägt man das Kind

mit einer scharfen Ruthe, während man das Auge abwendet, um den eignen Schmerz zu verbergen; der berühmte Victor Hugo tritt mit seinem letzten Tag eines Verurtheilten in die vordersten Reihen der modernen Kämpfer für Recht und Menschlichkeit, und seufzt zugleich jammervolle Elegien über den Tod des exilirten Charles X.; der arme Börne läßt aus seinem reichen Haupte ein spöttisches Salzmeer fließen, in welchem die ganze deutsche Aristokratie erfaufen könnte, und er selbst verbrennt durch die Flammen des Mißbehagens an seiner Mission, die in seinem Herzen hoch auslodern. Cromwell und Karl I., Spinoza und Martin Luther, Brutus und Julius Cäsar, Lafayette und Napoleon werden oft von ein und derselben Individualität bewundert und geliebt. Aehnliche Bewandtniß kann es auch mit dem trauernden Königspaar haben. Der moderne Künstler zollte seine Huldigung einem in seinen Grundprincipien wahren, aber leider mißbrauchten Institute, und er dichtete eine ergreifende Elegie, einen trüben Scheidungsgruß an die Vergangenheit. Es ist nicht seine Schuld, wenn dieser Gruß scharf in gewisse Ohren klingt. — Wem auch diese Erklärung nicht behagt, lese das Gedicht Uhland's: „Das Schloß am Meer“, und suche darin eine andre, wenn's möglich ist; — zugleich muß aber hier darauf aufmerksam gemacht werden, daß Lessing aus eigener Phantasie geschaffen haben soll.

Während Lessing das Sujet der drei benannten Werke aus den blühenden Auen der Phantasie und Dichtkunst nahm, ließ er die Grundlinien zu einem vierten großen Werke von der ernsteren Geschichte. Aber auch hier schuf seine herrliche Phantasie den bessern Theil, und zog aus gegebenen Prämissen den eclatantesten Schluß. Wir sprechen von der „Hussitenpredigt.“ — Eine Analyse dieses Gemäldes ist hier überflüssig,

da die deutschen Kunstrichter mit wahren Heißhunger darüber hergefallen sind, und die detaillirtesten Beschreibungen gegeben haben. Wir setzen also voraus, daß unsern Lesern der Gegenstand bekannt sei, und wollen nur einige Worte über die Wahl desselben aussprechen. Lessing will eine Idee zur Darstellung bringen, und zwar eine weltgeschichtliche oder allgemein psychologische Idee, welche außer der Gegenwart auch Elemente der Vergangenheit und Zukunft enthält, und deshalb frei von aller Einseitigkeit erscheint. So ist in dem Räuber die rohe Vergangenheit in seinem abgehärteten, narbigen Körper, die Zukunft in dem Kinde angedeutet; in Lenore gibt das liebende Paar Kunde von der glücklichen Vergangenheit, die alte Mutter aber und Lenorens wehmüthige Gestalt von der schwarzen Zukunft; in dem trauernden Königspaare schließt der Sarg der Königs-tochter die blühende Vergangenheit ein, und das Abendlicht verkündet das allmähliche Absterben in der Zukunft.

In der Hussitenpredigt brennen in dem düstern, glühenden Auge des Predigers die Flammen vom Scheiterhaufen des Johannes Huf; wer in dies Auge und die krampfhaften Züge sieht, weiß, was der gegenwärtigen Scene vorherging, und dem oberflächlichen Zuschauer erklärt es noch deutlicher die brennende Stadt im Hintergrunde. Die Zukunft aber, oder das halbe Mißlingen des Unternehmens, zu dem der Priester anfeuert, kann aus den Zügen der zuhörenden Gruppe gelesen werden. Der Enthusiasmus wird von einem Greise mit Silberlocken, der nach dem Prediger begeistert die Arme ausstreckt, und einem lieblichen Knaben, zunächst an der Seite des Predigers, repräsentirt; Greis und Knabe lassen den dunklen Ausgang errathen. Das innere Wollen aber, mit Mangel an Thatkraft gepaart, bezeichnet ein knieender junger Mann, der

mit gesenktem Haupte zuhört. Die physische Kraft, ohne Verbindung der geistigen, spricht sich in dem geharnischten, grimigen Krieger aus, der die Lanze fest in der Hand hält. Das rohe Interesse hat ebenfalls seine Stellvertreter in einigen bäurischen Gestalten gefunden, wogegen, außer der edlen Leidenschaft des Priesters ein junger Ritter, der in feuriger Gluth seine Hand schwörend auf die Brust legt, erkennen läßt, daß die Sache eine heilige ist, und nie dem gänzlichen Untergange heimfallen wird.

Lessing hat begriffen, daß es nur Nebenzweck der Kunst sein kann, Unorganisches oder alltäglich Organisches zu copiren; er weiß, daß ein Gemälde gleich einem Möbel nie dauerndes Wohlgefallen erregt, wenn nur dem Auge Genuß verschafft wird. Das Auge soll bei Betrachtung malerischer Kunstwerke einzig das Medium sein, wodurch dem Herzen und Gemüthe Nahrung zugeleitet wird, wie das Ohr hinsichtlich musikalischer Kunstwerke ähnliche Dienste leistet. Dringt das Wohlgefallen nicht durch die Sehnerven des Auges zu den complicirteren Organen des Gefühls, so schwindet der Genuß mit der Entfernung des Gegenstandes, weil in der Erinnerung nichts haften blieb. Lessing vermeidet alles Charakterlose, Bedutenartige und Unbestimmte; jede Figur, jeder Blick trägt zur Ausföhrung der Haupttendenz bei, und diese Haupttendenz beruht auf der Anschaubarmachung menschlicher Geföhle und Leidenschaften. Der „Räuber und sein Kind“ versinnlicht mit unnachahmlicher Wahrheit eine Krankheit unsrer Zeit: den Ueberdruß an der Vergangenheit, das bange Sehnen nach der Zukunft; „Zenone“ ist das Abbild der unglücklichen Liebe; das „Königspaar“ kann als Symbol geschwundener Würde, oder auch des Elternschmerzes betrachtet werden, und die „Hussitenpredigt“ endlich

will den Enthusiasmus der Religion im Gegensatz zum Materialismus zur äußern Erscheinung bringen. Das neueste historische Bild Lessings (dessen Anschauung uns leider noch nicht zu Theil wurde) scheint die Religion in ihrer Verflachung und Wirkungslosigkeit darstellen zu wollen; der Gegenstand ist nämlich: „Gzzelino, Tyrann von Padua im Kerker: scheiternder Bekehrungsverfuch desselben durch zwei Mönche.“ Gzzelino ist schwer verwundet am Kopfe, und sein trohiger, harter Blick und die geballte Faust bezeichnen, daß die geistlichen Ermahnungen bei ihm umsonst waren. Ein alter Franciskaner, Jorn und Schrecken im Blicke, will fortgehen, ein junger Camaldulensermonch aber zögert noch, und scheint die Hoffnung nicht ganz aufgegeben zu haben, den grausamen Tyrann zu bekehren. Auf diese Weise wird die Scene von einem Berichterstatter bezeichnet.

8. Von Eduard Bendemann (jetzt Professor an der dresdner Akademie) müssen wir an dieser Stelle besonders zwei Bilder erwähnen: „die Hebräer im Exil“ und „Jeremias auf den Trümmern von Jerusalem.“ Wenn auch beide Bilder aus der Geschichte des alten Testaments genommen sind, so bezeichnen sie doch keineswegs ein einzelnes historisches Factum, und können nicht in die strenge Kategorie der Historienbilder rangirt werden. Gleich dem Sängcr Ossian wendet der Künstler seine Blicke von dem Standpunkte der Gegenwart aus in die Lage der Vorzeit, und die riesigen Gebilde der Vergangenheit steigen aus dem Nebel empor, um ihre Ähnlichkeit oder Unähnlichkeit mit der Gegenwart zu zeigen. Aus der Geschichte des fatalistischen Judenthums wird dem Zuschauer eine Periode des Unglücks vorgeführt, und obgleich die Schilderung dieses Unglücks im Gewande der Vergangenheit erscheint,

so treten die Beziehungen zur Gegenwart doch klar und deutlich hervor, weil eben die Unglücksperiode des armen Volkes noch nicht vorübergegangen ist. Bendemann's Judenbilder sind epische Gedichte, deren Decoration in alter Form und doch zeitgemäß erscheint. Lessing zeichnet das Individuum in seinem Kampfe mit den hemmenden Gesetzen der Natur; Bendemann's kühner Verstand erfährt eine Gattung, die denselben Kampf kämpft. Sein Vorwurf ist großartiger, philosophischer, er wendet größere Kräfte zur Erreichung eines größern Zieles an, muß aber auf die deutliche Hervorhebung des Einzelnen im Ganzen verzichten. Man staunt die Riesengebilde seines Pinsels an, während Lessing außer der Bewunderung auch geliebt wird; der Grund hiervon scheint uns einfach darin zu liegen, daß Lessing die Geschichte des Individuums, Bendemann die Geschichte der Gattung malt; das Individuum steht nun in näherer Beziehung zu uns als die Gattung.

Bendemann's Judenbilder sprechen ein tiefestes Wort hinein in die Tagesdebatten über Emancipation des unglücklichen Volkes, und wenn es wahr ist, daß die Kunst Einfluß auf Culturfortschritte haben kann, wie es denn zu hoffen und auch zu glauben ist, so könnten diese Bilder statt des besten Plaidoyer dienen. Vielleicht war dies nicht einmal der Neben Zweck des Künstlers, aber kein gefühlvoller Zuschauer wird ohne tiefes Mitleiden die trüben trogigen Gestalten der erlirten Juden betrachten, und seine Wünsche um Befreiung der jahrtausendlang Mißhandelten zum Himmel senden; keine poetische Arbeit moderner Juden hat nur im Entferntesten eine ähnliche Wirkung: den Schmerz des Volkes wahr ins Leben treten zu lassen, hervorgebracht, und die Klagen des Juden Joel Jacoby z. B., in ihrem modern süßlichen Castratenton stehen im Vergleich zu dem

Jeremias wie ein Marionettenspiel zu einer Sophokleischen Tragödie.

„Die gefangenen Juden in Babylon“ sind in Lebensgröße auf einer Tafel in halbrundem Format dargestellt. In der Mitte des Bildes gruppirt sich unter einer Palme oder babylonischen Weide eine jüdische Familie, die aus fünf Personen besteht. Resignation und energischer Troß sprechen aus den Zügen eines hohen Greises, dessen Hand die Harfe entfallen ist, und das Antlitz zweier Frauen verdunkeln unheilbarer Schmerz und bittere Wehmuth. Die eine hält ein liebliches Kind im Arme, die zweite hat ihr Haupt in die Hand gestützt. Links ruht ein junges Mädchen mit dem Kopfe auf dem Knie des Mannes. Die Decoration im Hintergrunde bilden der Fluß Euphrat, und das stolze Babylon. Klarer Goldton der Farbe, kraftvolle Auffassung und großartige Composition vereinen sich mit der studirtesten Charakteristik, den Eindruck auf den Zuschauer ins Unglaubliche zu steigern.

Die Conception des vielbesprochenen „Jeremias“ ist jedoch noch energischer und entwickelter und die technische Ausführung strenger. Waren in den gefangenen Juden noch hin und wieder lyrische Anklänge bemerkbar, so erhebt sich der Künstler in diesem Bilde zu grandioser tragischer Erhabenheit, und das Streben, den Typus des jüdischen Charakters, wie er in Geschichte und Gegenwart sich als Reflex nordischer Anschauungen kund gibt, treu wiederzugeben, ließ ihn auf die Vortheile einer glänzenden Farbengebung und selbst vielleicht auf physische und antiquarische Treue verzichten. Das Bild hat nach unsrer Ansicht, trotz des hellen, glühenden Lufthons, der Architektur der Stadttrümmer und der fremdartigen Gewandung keineswegs den orientalischen Charakter festgehalten, und ein nordischer, melancholischer

Nebelschleier scheint die verschiedenen Gruppen zu bedecken. Allein diese Eigenthümlichkeit nähert die Vorstellung unserm Verständniß und vermittelt sehr glücklich den Uebergang aus der alten in die neue Geschichte. Der Untergang eines Volkes sollte geschildert, aber dieser Untergang durfte nur als theilweise vollendet und quasi fortdauernd dargestellt werden, da das Volk noch heute in demselben Zustande lebt, und ewigen Tod oder völlige Regeneration erwartet. — Die Gruppierung ist tief durchdacht und mit staunenswerther Einsicht sind die Figuren vertheilt. In der Mitte sitzt der Prophet Jeremias, Weltverachtung und zugleich Menschenliebe, Troß und Klage im Auge, und mit stolzer, aber gebrochener Gestalt. Zu seiner Rechten erblickt man einen Sterbenden, an dessen Körper der Maler seine Correctheit der anatomischen Zeichnung bewies, so wie die Kraft der kühnsten Charakteristik aus dem schönen Kopfe einer verzweifelnden Mutter hervorleuchtet. Das krampfhafte Zucken des Mundes, das tolle Glühen im Auge und die schmerzliche Abgespanntheit der Züge sind mit einer schauerhaften Wahrheit versinnlicht. Von den Händen dieses Weibes wird ein sterbendes Kind gehalten, während der Leichnam eines zweiten Kindes am Boden liegt. Fast zu viel des Grausigen ist hier gehäuft, und nur die Naturwahrheit der Auffassung und die technische Vollendung können den ungewöhnlichen Nervenreiz des Zuschauers mildern. Sanfte Trauer erwecken die beiden Gestalten einer sitzenden Matrone und eines blühenden Mädchens, wogegen uns herbe Behmuth bei Betrachtung der kraftlosen apathischen Gestalt des Mannes ergreift, der von seinen Kindern, einem holden, sanften Mädchen und einem Knaben fortgetragen wird. In jugendlicher Metamorphose spiegeln die Züge dieses Knaben den Ausdruck der Gefühle des Propheten ab, auch in ihnen ist außer dem Jammer

verhaltener Groll und Sehnsucht nach göttlicher Rache an den Feinden bemerkbar. Ein feiner, anthropologischer Zug ist auch das Fassen des jüngsten, unschuldigen Kindes an das Kinn des erwähnten Leichnams. Die letzte Gestalt ist ein Krieger, der mit verwundeter Brust auf seinem Mantel sitzt, und dem das blutige Schwert entfallen ist. Eine detaillirtere Beurtheilung dieses in den Annalen der deutschen Kunst Epoche machenden Werkes erlaubt unser Raum nicht, und wäre zudem sehr überflüssig, da dasselbe mit der Hussitenpredigt gleiche Gunst der Kritiker genossen hat, und das Gewicht der zu seinen Recensionen verbrauchten Tinte vielleicht größer ist als das der Farben zu seiner Erschaffung.

9. In jedem der übrigen Bilder Bendemann's, mögen sie auch an Dimension den erwähnten mehr oder weniger nachstehen, macht sich nichts desto weniger eine edle menschliche Idee geltend, ein Ringen nach dem Idealischem mit genauer Rücksicht des Formell-Hinderlichen.

Die Skizze nach dem moralischen Volksliede ausgenommen, spricht in „Boas und Ruth,“ „Hirt und Hirtin,“ dem „Mädchen am Brunnen“ und der „Ernte,“ idyllische Anmuth und Heiterkeit, die Alles um sich her verklären und den Zuschauer in jene angenehme Stimmung versetzen, wo Verstand und Gefühl sich traulich die Hand reichen, und Scepticismus und Leidenschaft schlafen gegangen sind.

Ruth, die Lehrenleserin, das erste größere Werk des Künstlers, entsagt nicht ganz der sentimentalen Weichheit, welche in spätern Werken so vortheilhaft durch harmonische Klarheit ersetzt wurde. Das Motiv ist zwar auch hier großartig durchgebildet, allein das Einzelne nicht mit conciser Charakteristik abgeschlossen.

In den „zwei Mädchen am Brunnen“ ist ein altidyllisches Motiv mit moderner Auffassung verbunden. Zwei hübsche Mädchen sitzen in gefälliger Gruppe unter Blumen und Strauchwerk; die Eine als Personification einer geistreichen Naivetät, die Andere als Bild einer leidenschaftlichen Behmuth. Erstere, eine Brunette, in rothem Kleide mit weißen Aermeln, scheint soeben eine Romanze gesungen zu haben, die Guitarre hängt an ihrer Hand nieder und das lebensfrische Auge sieht klar empor. Die zweite, eine liebliche sanfte Blondine in blaßlillafarbnem Kleide scheint von den entflohenen Klängen trübe ergriffen zu sein, ihr Haupt ist gesenkt und in traurigem Hinbrüten spielt ihre Linke mit der Gürtelschnur, während die Rechte auf der Schulter ihrer Freundin ruht. — Hier ist Romantik in den wärmsten, reinsten Farben, ein süßer Liebeszauber ruht über der ganzen Gruppe! „Wer sind die Mädchen? Warum trauert die Blonde? Und die Bluthäugige, ist ihr Auge so heiter und stolz, weil noch kein Pfeil der Liebe ihr Herz verwundete? Ich möchte sie kennen, diese schönen Mädchen, ihren Namen und ihr Geschlecht, ihre Vergangenheit und Zukunft!“ So spricht der Zuschauer, welcher diese Farbenreize in sein Auge aufnahm, und sein Herz ist süß beklommen, unbefriedigt und doch glücklich, auf eine Weise etwa, wie wenn er in der empfänglichen Zeit seiner Jugend im vorbeirollenden Postwagen eine idealische Schöne gewahrt, deren Blick im Fluge sein Herz erobert, und ihn dem süßquälendsten Liebesfinten überlassen hat.

Umland's Liebesworte des Hirten an die geliebte Hirtin:

„Und halt' ich dich in den Armen

Auf freien Bergeshöhn:

Wir sehn in die weiten Lande,

Und werden doch nicht gesehn.“

hat Bendemann zum Thema einer andern Idylle genommen. Auf Bergesmatten, worauf die ruhige Herde weidet, sieht man den jungen Schäfer an sein Mädchen sich schmiegend, mit dieser in die schöne weite Ferne unter ihnen schauen; sein Kinn ruht auf ihrer Schulter, sein Arm hat sie umschlungen. Der Blick der Liebenden ist von höchster Reinheit und ihre Züge sind so sittlich streng und hehr, wie sie Kindern der Natur geziemen. Frische Bergesluft umhaucht ihre Wangen und Herzen, und halb verwundert schauen sie in die bunte Abwechslung tief unten im Thale; doch regt sich nicht der leiseste Wunsch in ihnen, abzuschreiten, und ihre ruhige Befriedigung für lockende vergängliche Genüsse hinzugeben. Eine Atmosphäre heiliger Ruhe hat Natur und Menschen in diesem schönen Bilde in ihren stillen Zauberduft gehüllt.

Nicht durch das Gefühl erhebender Einsamkeit, sondern durch den blendenden Eindruck reicher Naturfülle zieht die „Ernte,“ eine Idylle in Virgilischem Style, an. An den Stamm eines Feigenbaums lehnt der Besitzer des Feldes mit langem Barte, rothem Mantel und Stab in der Hand. Etwas entfernt von ihm sitzt ein blühendes junges Weib mit einem nackten spielenden Knaben und andern zur Seite am Boden. Im Vordergrunde naht eine schlanke, volle Mädchengestalt mit einem Gefäße auf dem Haupte. Auf dem sanftgehügelten Boden fließt das reife Getreide in Goldwellen prächtig dahin, während es auf der andern Seite des Baumes von grünem hängendem Rasen eingebettet ist. Hier steht bei den weidenden Schafen der Hirt und tiefer unten sitzt ein drolliger Junge, der seine müßigen Hände unter den Knien zusammengefalten hat. In dem Kornfelde sind einzelne Arbeiter beschäftigt.

Obgleich mit allen Vorzügen der großartigen Auffassung

und kunstreicher Ausführung ausgestattet, müssen wir die „Farbenskizze nach einem moralischen Gedichte“ total verfehlt nennen. Eine alte moralische Fürstin sitzt auf einem niedern Divan unter prächtigem Thronhimmel, sich mit einem Arme auf die Kissen stützend, mit dem andern eine ihr an der Brust ruhende junge Frau umarmend. Zwei andre Damen nahen in einiger Entfernung, die erste mit ausgestreckten verlangenden Armen, die andere ruhig und würdevoll mit einem Knaben an der Hand. — Der Zuschauer, welcher nicht in Herder's Stimmen der Völker (Werke VII, 138) den Gesang von Milos Cobilich und Bufo Brankowich gelesen hat, oder den Inhalt in der Erinnerung nicht auf der Stelle sich vergegenwärtigt, wie es natürlich ist, da dies Lied wenig bekannt ist, wird in dieser Gruppe nur eine Mutter mit ihren heimkehrenden Töchtern erblicken, aber die zur Erklärung nothwendigen Specialitäten bleiben ihm fremd, und er sieht ohne verständige Theilnahme wie einem Schauspiele in fremder Sprache zu. (Am Ende dieses Abschnitts kommen wir noch einmal zurück auf den Fehler der Maler, ihre Stoffe aus wenig bekannten Gedichten zu wählen.)

Mit dem commentirenden Gedichte zur Hand ist die Erklärung schon weit möglicher, obwohl noch immer unzulänglich. Die vom Maler ausgewählten Verse lauten nämlich:

— Drei Schwestern kamen
Ihre liebe Mutter zu besuchen.
.
Alle gaben freundlich um die Wette
Sich die ersten Grüße; aber schleunig
Glimmet Zwietracht unter ihnen, jede
Fänget ihren Ehherrn an zu loben
In dem weißen Pallast des Lazaro.
Selina begann zu rühmen: „Fürstin,
Einen stolzern Mann hat keine Mutter

„Ich geboren, als meinen Suria.“
Branfowich's Gemahlin: „Einen größern
Mächtigen, berühmtern als mein Bufo,
hatte keine Mutter.“ Und die Gattin
Cobilich's, die stolze Bufo-wiffa,
Lachte laut und sprach zu ihren Schwestern:
„Höret endlich auf, ihr armen Weiber!
Prahlet mir nicht mehr von eurem Bufo &c.
Aber rühmt mit mir den edlen Milos u. s. w.“

Wodurch hat nun der Maler diesen Streit, worauf die ganze Katastrophe der Erzählung beruht, angedeutet? Nur etwas glaubt der Zuschauer zu erkennen, nämlich daß die stolze Frauengestalt mit dem Knaben an der Hand Milos' Gattin ist.

10. Von den ernsten, strengen Werken Bendemann's wenden wir uns zu den weicheren, sentimentalen Hübner's. Dieser kunstreiche Maler hat den Kreis seiner Entwicklung noch nicht vollendet, aber mit Freuden erkennen wir aus seinem neueren Werke „Hiob“ den stärksten Fortschritt von der früheren süßlich materialistischen Manier zu einer edlen Anschließung an die höheren geistigen Tendenzen Bendemann's und Lessing's. — Unverkennbar ist der Impuls zu dem „Hiob“ von dem „Jeremias“ gegeben worden, jedoch ist Auffassung und Behandlung original. Hiob ist in Hinsicht der charakteristischen Einheit und künstlerischen Abgeschlossenheit ein glücklicheres Sujet als der Jeremias. Seine Darstellung bezeichnet eine sichere Handlung, der Zuschauer wird auf der Stelle mit des Malers Absicht vertraut und bedarf keiner anstrengenden Forschung, um den Hauptgedanken zu errathen. In der Gruppe des Hiob ist dieser unbedingt die Hauptperson, und die andern Gestalten dienen nur dazu, die Aufmerksamkeit geschärfter auf den Leidenden hinzulenken. Im Jeremias dagegen ist der Prophet zwar allerdings eine bedeutend

hervorragende Erscheinung, aber die einzelnen Gruppen würden auch ohne seine Gegenwart verständlich sein, und umgekehrt er allein ohne seine Umgebung. Hier concentrirt sich der Hauptgedanke nicht vollkommen in der Hauptperson, was im Hiob der Fall ist, sondern die Grundidee ist über das Ganze vertheilt, und verkettet das Einzelne mit gleichen Dingen, wovon einer nicht bedeutend größer ist als der andre. Es bedurfte in der That des enormen Talents eines Bendemann, um den Mangel an Einheit bei genauer Ansicht als scheinbar erkennen zu lassen.

„Hiob mit seiner Frau und seinen Freunden unter den Trümmern seines Hauses liegend,“ ist eine Verbildlichung der wunderschönen Bibelstelle, wo es heißt: (Cap. 2, 11 flg.) „Da aber die drei Freunde Hiob's hörten all das Unglück, das über ihn kommen war, kamen sie, ein jeglicher aus seinem Ort. Eliphas von Theman, Bildad von Suah und Zophar von Naema. Denn sie wurden eins, daß sie kämen, ihn zu klagen und zu trösten. Und da sie ihre Augen aufhuben von ferne, kannten sie ihn nicht. Und huben auf ihre Stimme und weineten, und ein jeglicher zerriß sein Kleid, und sprengeten Erde auf ihr Haupt gen Himmel. Und saßen mit ihm auf der Erden sieben Tage und sieben Nächte, und redeten nichts mit ihm: denn sie sahen, daß der Schmerz sehr groß war.“ Ein zaubervolles Schweigen ruht geheimnißvoll auf der Gruppe, das selbst die lauten Staunensrufe des Zuschauers niederdrückt, und seine Gedanken weit entfernt in die trüben Tage der Vorzeit sendet. Herbes Mitleiden flößt die niedergebeugte, in ihren Formen athletische Gestalt Hiob's ein, aber mit sinniger Wahrheit verräth die nicht unbelebte Carnation und kräftige Muskelbildung, nebst dem Auge, worin ein letzter Schimmer von Trost glimmt, die Gefühle des Leidenden und das baldige Aufbrausen und gottes-

lästerliche Versichern, daß er seine Persönlichkeit noch nicht aufgegeben hat, und sie ungerechten Anklagen gegenüber zu verteidigen Willens ist. Das stille, egoistische Brüten der Freunde und des Weibes ist gleichfalls mit tiefer Wahrheit und charakteristischer Verschiedenheit dargestellt. — Decoration und Färbung, besonders des Lufttons, sind etwas kahl und schwer, und der Gelat des Bildes würde bedeutend vermehrt worden sein, wenn Beleuchtung und Hell Dunkel der Vorstellung mehr angepaßt wären. Auch könnten wir einige technische Nachlässigkeiten rügen, z. B. die Behandlung des Bartes von Hiob, und die falsche Perspective in der Zeichnung der Pallastrümmer, allein wir legen auf Kleinigkeiten wenig Werth. Der Faltenwurf ist grandios behandelt, und die Contouren sind abgerundet und sicher.

Von älteren Bildern Hübner's erwähnen wir an dieser Stelle noch den „Abschied der Ruth“ und „Simson.“ Das erstere Bild erschien 1830, und ist jetzt Eigenthum des Kronprinzen von Preußen. In dieser Darstellung, die höchst vollendet im Technischen ist, streift das Sentimentale und Liebliche an die Grenze des widrig Weichen und Kindischen. Nur in den religiösen Bildern Hübner's, von denen wir später sprechen werden, ist diese Weichheit übertroffen, aber hier entschuldigte das Motiv theilweise. — Das Sujet ist aus dem 1. Capitel des Buches Ruth entnommen und stellt die Abschiedsscene der alten Mutter Naemi von ihren Schwiegertöchtern dar. Weinend und abgewandt entfernt sich die jüngere Schnur, während Ruth sich nicht von der Mutter losreißen kann und die Hände auf die Schulter der wehmüthigen und tiefgerührten Frau legt. In dieser Stellung glaubt man die schönen Worte der Bibel aus dem Bilde heraus zu vernehmen. „Rede mir nicht drein, daß ich dich verlassen sollte und von dir umkehren. Wo du hingehst, da will ich auch

hingehn, wo du bleibest, da bleibe ich auch. Dein Volk ist mein Volk, und dein Gott ist mein Gott. Wo du stirbst, da sterbe ich auch, da will ich auch begraben werden. Der Herr thue mir dies und das, der Tod muß dich und mich scheiden.“ Der Ausdruck in dem Benehmen der Alten ist zu unbestimmt, die Züge der Ruth sind zu affectirt-sentimental. Die ganze Conception ist zart und edel, ermangelt jedoch jeder energischen Regung, selbst die Decoration der schönen Meeresküste ist zu matt und süß. — In seinem „Simson,“ der den Tempel zerbricht, hat der Künstler einen schweren Kampf zwischen der Vorliebe zum Sanften und Sentimentalen und dem überkräftigen Gegenstande gekämpft. Die Spuren dieses Kampfes sind zu bemerkbar, und der Erfolg bestätigt den alten Spruch: Der Geist ist willig, aber das Fleisch ist schwach. Als Effectbild ist die Darstellung gelungen.

11. **H. Hildebrandt** von Stettin gehört unstreitig zu den ersten Meistern der Schule; doch sind seine zahlreichen Werke weniger durch fortschreitende Entwicklung eines bestimmten Gedankens bemerkbar, als durch äußere Schönheiten. Seine Auffassung ist unbestimmt und zufällig, die Wahl der Stoffe effectisch, und das Streben nach Effect unbedingt vorherrschend. Dagegen zeichnet sich dieser Meister vor Allen durch concise, energische Zeichnung und glühende, impastirte Färbung aus. Die Schönheit der Lichteffecte und das treffliche Arrangement der Gruppen sind unwiderstehlich. Wir sind der Meinung, daß dieser Künstler vorzugsweise sich der Manier der neufranzösischen Schule zuneigt, und sein Talent in Frankreich glänzend anerkannt werden würde, wenn es ihm belieben möchte, die

Pariser mit seinen Producten bekannt zu machen. Man hat die Bemerkung gemacht, daß den schönsten Werken Lessing's und Bendemann's in Paris nicht die Bewunderung gezollt wurde, wie es nach deutschen Anpreisungen erwartet werden durfte. Der Grund hiervon lag wirklich nicht darin, weil die Franzosen Besseres gewohnt sind, sondern weil sie sich, wie auch früher in diesem Aufsätze angedeutet wurde, an das Auffallende gewöhnt haben. Die tiefpoetische Gluth Lessing's sowohl, als der philosophische Tiefsinn Bendemann's war ihnen eben so unverständlich, wie in anderer Beziehung Goethe's Faust und unsre speculative Philosophie. Diese Franzosen verfertigen nie das heilende Lebenselixir in seiner erforderlichen Reinheit, stets mischen sie fremde, heterogene Stoffe mit hinein, die den Geschmack verderben. Sie wollen das göttliche Licht des Berges Soreb schauen, ohne die Schuhe von ihren Füßen zu ziehen; sie geben dem ernstern Sato von Utika eine Epikureische Lustdirne zur Gefährtin. Während der reine Strahl der Freiheit und Poesie ihre Stirn beleuchtet, hält die Mode ihr Herz in siebenfachen Banden geschlossen, und sie sind zu sehr Lebensphilosophen, um wahre Philosophen sein zu können. Der Schein und die glatte Oberfläche genügt ihnen; sie fühlen kein Verlangen, sich in den Gluthen der Sonne zu baden, und sind zufrieden, ihre Strahlen geschickt aufzufangen.

Da wir nicht von allen Bildern Hildebrandt's das Glück der Anschauung genossen, können wir nur von wenigen einige Worte sagen. „Der ruhende Räuber“ (5 F. hoch, 4 F. breit). Die Beine gekreuzt, mit der Büchse im Arme, sitzt der kräftige, gebräunte Bandit unter alten Mauertrümmern. Er hat die glühenden Blicke gesenkt, und brütet mißmuthig über seinen Zustand. Die Erinnerung an Lessing's Räuber liegt zu nahe,

und ist diese Conception vielleicht auch natürlicher und allgemein verständlicher, als die erwähnte Lessing's, so kann sie doch eigentlich auf den Namen einer Composition keinen Anspruch machen, und überschreitet kaum die Grenze des Portraits.

„Judith und; Holofernes.“ Der Künstler hat zur Darstellung den Moment vor der That gewählt, was wir nur billigen können. In dem Schooße der liebreizenden Judith ruht das schlummernde Opfer Holofernes mit dem Haupte, während die Mörderin ihn mit der Linken am Haar faßt, und die Rechte nach dem seitwärts aufrecht angelehnten Schwerte ausstreckt. In dem Blicke und der Haltung Judith's ist weibliches Zagen und Bangen, mit wilder Energie und unbeugsamem Fanatismus verbunden, ausgesprochen. Das Beiwerk ist theatralisch pomphaft ausgerüstet, jedoch von blendend technischer Vollendung, wozu sich eine Rembrandt'sche herrliche Beleuchtung und harmonische Färbung gesellt. Wir hassen das oft wiederholte Sujet dieses Bildes, dessen Tendenz in unserer Zeit nicht mehr wiederklingt. Will man den Patriotismus, den gerechten Tyrannenmord, das gesteigertste Hochgefühl des Weibes bildlich verewigen, wozu diese Judith, diese unkeusche, besleckte Jüdin wählen? Kennt ihr nicht Charlotte Corday? Oder ist es eben das Anziehende an diesen Judithbildern, daß die Phantasie des Zuschauers durch die unkeusche vorhergehende Handlung höher angeregt wird; daß Judith so interessant ist, weil sie dem Manne das Haupt abschneidet, dessen Küsse noch auf ihrem Busen brennen? Pfui über diese ekelhafte Geschichte, deren Reproducirung keineswegs durch verjährte theologische Vorurtheile entschuldigt werden kann. Malt lieber Venus und Mars, wie Vulkan ihr Rendezvous stört, malt Leda und Ju-

piter den Schwan, Danae und den goldenen Regen, oder auch die Susanne im Bade, aber entweicht eure Pinsel nicht durch unnatürliche Bordell- und Fleischerstücke, zu welchen Darstellungen der Judith, der Lucretia u. a. gehören, die mit der Präzention der Tugend auftreten, und eine niederträchtige Abnormität der menschlichen Leidenschaften in der That zur Schau stellen. Eine psychologische Bemerkung, die aber zum Glück nicht ganz neu ist, können wir hier nicht zurückhalten. Jahrtausende sind vergangen, und man hat stets Lucretia ein keusches Weib genannt, und Niemand fiel es ein, zu fragen: Konnte die Schöne nicht vor ihrer Schmach ausführen, was sie nachher that? Und im Falle dies verneint werden müßte, was natürlich nicht mit Gewißheit geschehen kann, war es weiblich zart, und den Gesetzen des natürlichen Anstandes gemäß, ihre Schmach öffentlich in einer salbungsvollen Rede einzugestehen, und sich auf theatralische Weise den Tod zu geben? Und doch soll Lucretia so delicat und keusch gewesen sein, wie Livius berichtet, daß sie Sorge trug, in einer anständigen Position hinzustürzen. Das Beste ist, daß Brutus diese Theaterscene zum Vorwand nahm, das Vaterland von seinem Tyrannen zu befreien. — Was die noble Geschichte der Judith betrifft, so sind wir gern bereit anzuerkennen, daß es diesem Weibe vielleicht nicht möglich war, auf andere Weise, als die in der Bibel erzählte, ihren blutigen Vorsatz auszuführen, — aber trotz dem sehen wir in ihrer Handlung nur ein unnatürliches Extrem, das auf keine Weise psychologisch erklärt werden kann. Judith tritt doppelt aus dem Kreise der Weiblichkeit, den Vor- und Mitwelt anerkennen, und deshalb kann ihre That weder Bewunderung, noch Liebe, höchstens Staunen, und verdienstermaßen nur Abscheu erregen. — Weil dies Letztere

nun so wenig damals*), wie heute bei der Mehrzahl erfolgt ist, so machen wir die Bemerkung, daß kein Vorurtheil so absurd, lächerlich und schädlich ist, das nicht für schön, erhaben und nützlich gehalten wird, wenn es Jahrhunderte durch von einer Generation der andern durch Vermittelung der Geistlichkeit am Leben erhalten wird. **Fiat applicatio!**

Hildebrandt's „Söhne Eduard's IV. von England“ haben des Künstlers Ruhm bedeutend vergrößert, und mit Recht. Obgleich auch diese Composition den Gelat als höchsten Gott anerkennt, ist doch genau Rücksicht auf subjective Charakteristik und höhere Tendenzen genommen. Die innere Wahrheit vereint sich mit der äußern Schaustellung, und beide treten in harmonische Verhältnisse. Das Thema ist tiefenst in dunklen Klängen rein durchgeführt und die Variationen sind besänftigend zierlich. Kein Herz ist so schwarz und abgestumpft, das nicht in schnellern, schmerzlichen Schlägen bei der Erzählung oder dem Anblicke eines Kindermordes pochen würde. Unwiderstehlich ruht in jeder Brust ein Gefühl für Recht, ein Erkennen der Unschuld; und ein schmerzliches Mitleiden regt sich stets, wenn man gewahren muß, daß ein reines, im Wachsen begriffenes Wesen schuldlos hingemordet, und der Faden seiner Entwicklung gewaltfam durchschnitten wird. Der Mensch strebt nach Vollendetem, und es thut ihm weh, irgendwie ein Hemmnis der Vollendung zu sehen. Dies wußten die größten Dichter, und jedes-

*) Damals fiel Achior, der Oberste der Kinder Ammon, Judith, der Wittve Manasse's, von der es heißt: *et jucundus factus est Holofernes ad eam*, zu Füßen, und betete sie an: *benedicta tu a deo tuo in tabernaculo Jacob: quum in omni gente, quod audierit nomen tuum, magnificabitur super te deus Israel!*

mal, wenn sie das allverbreitete Mitgefühl für die Blüthen der Menschheit, die Kinder, anregten, durften sie auf Erfolg rechnen. Homer, Virgil und vor Allen Shakspeare schlugen diese Saiten der Menschlichkeit oft genug an, und die betreffenden Stellen sind hinreißend und tief ergreifend. Auch die bildenden Künstler erkannten diese Wirkung, und mißbrauchten sie beinahe. Man erinnere sich an die tausendmalige Wiederholung des Christkinds. — Gildebrandt folgt in seiner Darstellung dem sichersten Führer: er bildet eine Shakspeare'sche Scene nach: die Schilderung von der Ermordung der englischen Königsfinder Eduard und Richard. Nüchtern folgt er der Beschreibung des Dichters, in der sich folgende Stelle auszeichnet:

„Das zarte Paar lag, sich einander gürtend
Mit den unschuldigen Mabafterarmen;
Hier Rosen eines Stengels ihre Lippen,
Die sich in ihrer Sommerschönheit küßten u. s. f.

(Shaksp. Richard III. Act 4. Sc. 3.)

In dem Bilde ruht der zwölfjährige Eduard auf der linken Wange, und das lieblich unschuldige Antlitz des kleinen Richard drückt sich nahe an sein Gesicht. Eduard's Züge verrathen schon das störende Hineinragen des verneinenden Fatums in den stillen Frieden der Kindheit; die Spinne unglücklicher Ahnung hat ihr dunkles Netz schon über sein Auge gezogen. Der jüngere Richard schlummert dagegen mit dem seligen Gefühle der Bewußtlosigkeit, es ist die junge Blume im träumerischen Erwachen. Gelang dem Maler die Andeutung dieser charakteristischen Antithesen in den kindlichen Zügen vortrefflich, so ist dies nicht weniger in Bezug auf die beiden Mördergestalten der Fall. An der Seite des Lagers lauert ein wildes, faltreiches Gesicht mit deutlichen Kennzeichen der Verworfenheit und Gewohnheit des Mordens, aber dennoch nicht ganz

ohne Spuren des Schreckens und Mitleidens. Matt und verwirrt ist der Blick dieses Mörders, und seine Hände klammern sich krampfhaft in das Mordwerkzeug, ein Rissen zum Ersticken. Mit weniger unbeugsamer Rohheit und deutlichem Mitleiden in den Zügen ist der zweite Mörder im Hintergrunde gezeichnet. Mit einer Hand faßt er nach dem Griffe des Schwertes, mit der andern schiebt er den Bettvorhang zur Seite. Die entschiedensten Gegensätze von Licht und Schatten, und die kühnsten Uebergänge üben eine magische Wirkung auf den Zuschauer aus. Ueberhaupt ist Conception und technische Ausführung dieses herrlichen Bildes von höchster Vollendung, und der staunenswerthe Fleiß von der ersten Anlage bis zur letzten Lausur unverkennbar.

12. In den Ausstellungen der düsseldorfer Akademie ist das weibliche Nackte eine verbotene oder nicht vorrätige Waare, gleichsam als wenn die Zuschauer aus Nonnen oder Pietisten beständen. Die armen Künstler bedürfen eigentlich gar keiner lebenden Mädchenmodelle, und ihre anatomischen Lehrurse können füglich Darstellungen des weiblichen Körpers ausschließen. Nur Herr Sohn macht in dieser Hinsicht eine herrliche Ausnahme, und das ist brav von ihm. — Karl Sohn ist Sensualist, und hat von der Aesthetik des Fleisches eben so geläuterte Begriffe, wie Lessing und Bendemann von der des Herzens und Geistes. Sein Schmelz der Carnation und lebensfrische Sinnlichkeit sind anerkannt, und dies um so mehr, da er, wie gesagt, einsam in der Darstellung reizender Scenen steht. Unsr Zeit ist theoretisch äußerst sittlich geworden, sie liebt weder schlüpfrige Bilder, noch Beschreibungen, oder will

zum Mindesten ihr Behagen nicht eingestehen. Sogar die junge Generation ist im Allgemeinen weit züchtiger und wahrhaft deli-
 cater, als es z. B. am Ende des vorigen Jahrhunderts der
 Fall war. Das Streben der jungen französischen und deutschen
 Romantiker wird bisweilen im falschen Lichte gesehen, wenn
 man ihm eine Tendenz zur Lustaufregung unterstellt. Die
 Sonde des Verstandes und der Philosophie ist auch in die
 Thierheit des Menschen gedrungen, entblößt sie ohne falsche
 Scham, um wahre Scham vor der Unnatur zu erwecken,
 und dies Benehmen kann nur von Unverständigen und Heuch-
 lern als Verführungsgift erkannt werden. Es würde uns nicht
 schwer werden, diese Wahrheit mit Beispielen zu bekräftigen,
 wenn es an diesem Orte nicht unstatthaft wäre.

Sohn's berühmtes Gemälde „Hylas“ ist bekanntlich der
 griechischen Mythologie entnommen. Drei schöne Nymphen be-
 mühen sich, den Jüngling, einen Liebling des Hercules, in die
 krystallinen Fluthen hinabzuziehen. Hylas sitzt mit einem Wasch-
 gefäße in der Hand am Uferabhange, und sein linkes nacktes
 Bein gleitet hinab, während er das rechte auf den Boden
 stemmt. Seine Hüfte umschließt ein feines Gewand. Der Ton
 seines Fleisches ist golden und männlich, vom schönsten Im-
 pasto, die Carnation der Nymphen aber von silberner Klarheit
 und lebenswarmer Frische. Leicht konnte der Künstler, von
 dem lüsternen Motive verführt, ins Weichliche fallen, allein
 Formen und Colorit duften von energischem Leben und unschul-
 diger Gluth. Gruppierung und Charakteristik der Nymphen
 zeugen gleichfalls von ernstern Studien: mit schmachkend hinrei-
 fender Sehnsucht wendet die erste ihre sanften Blicke auf den
 Jüngling, den sie mit einem Arme umschließt, und mit der an-
 dern Hand das wallende Goldhaar anmuthig wiegt. Die zweite,

mit schwarzen Seidenhaaren, streckt beide Arme leidenschaftlich nach dem Jüngling aus, und die dritte endlich, welche dem Zuschauer einen blendenden Rücken zuwendet, zieht den Halb-erschrockenen an dem herabhängenden Fuße.

Das „Bad der Diana“ zeigt nicht ganz dieselbe ideale Formenreinheit und Energie der Zeichnung. Auch die Composition ist etwas trocken, und die Charakteristik in weniger scharfen Zügen ausgesprochen. Die keusche Göttin, mit dem silbernen Halbmonde als Symbol auf dem Haupte, steht majestätisch aufgerichtet im Vordergrunde und hat die Rechte, stolz abweisend, gegen den unsichtbaren Aktäon erhoben. Aus den rein modellirten Gesichtszügen spricht weder kleinliche Ueberraschung, noch häßliche Entrüstung; der sichtbare edle Zorn vermag die strenge Schönheitslinie nicht im Mindesten zu verdunkeln, trägt im Gegentheil dazu bei, das Erhabene und sittlich Reine ihrer ganzen Erscheinung noch zu vermehren. Bis zum Gürtel ist das Götterweib entblößt, und zeigt dem Beschauer einen jungfräulichen, fast crüden Busen im reinsten Silberton des Fleisches; weniger schön sind Schultern und Arme, wogegen der sichtbare Theil des Leibes und der Hüften in den zartesten Schwingungen der Linien modellirt ist. Von den Hüften ab fällt ein blauer, mit silbernen Sternen geschmückter Mantel, und wird von ihrer linken Hand gehalten. — Nahm der Maler zum Vorbilde dieser edlen Gestalt seine keuschesten Gedanken und die Antike, so darf es ihm nicht mißdeutet werden, wenn er, schon des Contrastes wegen, für die Darstellung der Nymphen fleischliche Modelle wählte. Jedoch hätte die Wahl dieser allerdings sorgfältiger sein sollen, aber dazu bedurfte es vielleicht eines andern Aufenthaltortes. — Der Nymphen sind drei, worunter eine im Ausdruck ziemlich Gleichgültige bereits

mit den Füßen im Wasser steht; die zweite, eine Brunette von hoher Schönheit, steht mit eilig übergeworfenem Gewande in vorgebeugter, ängstlich=lauschender Stellung; die dritte endlich, eine delicate Blondine, drückt ihren nackten, sinnlich=schönen Leib furchtsam an die Göttin, und ist aus Schrecken in's Knie gesunken.

In den „beiden Leonoren“ verläßt Sohn das Gebiet der Mythe, um das der Poesie zu betreten. Wir können nicht sagen, daß der Künstler sich hier mit gleicher Gewandtheit bewegt, erkennen aber immerhin ein geläutertes ästhetisches Gefühl, das seine Motive zu wählen, und mit Delicatesse auszuführen weiß. Die beiden Damen stehen auf einem offenen Balcon, und sind etwas bunt gekleidet. Das Gewand der Prinzessin ist gelb mit dunkelrothem Ueberkleide, ihre Freundin trägt ein Nieder und weiße, hängende Aermel. Diese Farbwahl ist unpassend und harmonirt weder mit der Situation, noch dem charakteristischen Ausdruck der Züge. Die Prinzessin sieht wehmüthig, trübe und mißgestimmt aus, den Zügen der Gräfin gebriecht jedoch ein bestimmter Ausdruck, und namentlich das schöne Geistesfeuer, das aus jedem Worte des Goethe'schen Gedichtes durchleuchtet. Es ist diesem Bilde unleugbar sehr nachtheilig, daß der Künstler keine eigentliche Gruppe darstellte, und nur zwei Portraits lieferte, welche den Originalen in ihrer hohen Vortrefflichkeit nicht in allen Zügen ähneln. Färbung und Beleuchtung des Gemäldes sind mit zarter Delicatesse und meisterlicher Vollendung ausgeführt.

„Das Urtheil des Paris“ übertrifft wo möglich durch frisches Leben und Wärme der Carnation selbst den Hylas, und was Andere an dem Bilde tadeln möchten, daß es nämlich die strenge Zeichnung der Antike verlasse, und das Modell

erkennen lasse, rechnen wir zu einem großen Vorzuge und Fortschritte. Nachbildung der Natur in all ihren Nuancen ist nur da verwerflich, wo dem Künstler das reine Ideal nicht in der innern Anschauung ruht; wenn aber der Künstler mit den Gesetzen des Schönen vertraut ist, so wird er eine Abnormität gleich bemerken, und sie nicht wiedergeben. Man sieht das Unkraut in einem Blumengarten, will man aber Blumen zu einem Kranze winden, so wird es nicht mit abgebrochen. — Wir können uns nicht überzeugen, daß in der Formation und Haltung der drei Göttinnen etwas Gemeines und Bordellartiges liege, wie es gesagt worden ist, und finden die Stellungen derselben ganz natürlich und menschlich, da wir nichts Göttliches in einer Situation suchen wollen, die dem Materiellen entnommen ist. Eine frischere und belebtere Sinnlichkeit kann nicht gefühlt werden, und fehlt es auch hier und da den Formen an plastischer Abrundung und perspectivischer Haltung, so zeigen die Motive dagegen von keiner spröden Kälte und Erstarrung, die unsre Gefühle bei Erblickung von plastischen Schulproducten widerlich afficiren. Denkt euch statt der Göttinnen drei hübsche, von Leben strotzende Frauen, und eure Pedanterie und Angst über Parodie des Idealen verschwindet. Wir unsrerseits möchten an diesem Bilde tadeln, daß der zimperlichen Delicatesse unserer Zeit zu viel nachgegeben ist. Es gefällt uns nicht, daß Juno aus läppischen Gründen sitzend dargestellt, und Venus von den Hüften ab verhüllt ist.

„Romeo und Julie“ bildet eines der schönsten Blätter in dem Lorbeerkränze des Künstlers. Da sich in diesem Sujet keine Gelegenheit bot, die frischsprudelnde Sinnlichkeit durch den Reiz des Nackten und verführerischer Situationen auszusprechen, so nahm der Künstler seine Zuflucht zu dem Auge,

um das glühendste Liebeleben darzustellen. Das Gemälde stellt die Abschiedsscene nach einer durchschwelgten Liebesnacht vor, und der Maler wußte mit überraschender Naturtreue die selige Vergangenheit durch die trübe Gegenwart des Scheidens durchblicken zu lassen. Julie ist von dem Arme Romeo's, der bereits über das Geländer gestiegen ist, umschlungen, und hat ihren blendenden runden Arm um seinen Hals gelegt. Ihr Knie ruht auf einem Fußschemmel, und das unendlich liebliche Antlitz, in welchem ungestillte Sehnsucht und süße Erinnerung des genossenen Liebesrausches ausgedrückt sind, ist etwas zurückgebogen, wodurch der wallende Busen in eine bemerkbarere Lage geräth. Romeo's Auge ist trübe, und mit tiefer Nührung fühlt er die Schmerzen des Abschiedes, und scheint das blutige, schwarze Schicksal, das ihn erwartet, zu ahnen. — Colorit und Verkürzungen des Bildes sind vortrefflich, und die Beleuchtung vermittelt Morgenlicht und Lampenschimmer wenigstens überraschend.

13 E. Steinbrück gehört zu den reich begabten, aber weichen Naturen mit den schönsten Ansichten und Vorsätzen, aber Ueberschätzung der materiellen Kraft. Aus Mangel an Energie und Consequenz bildet sich bei ihnen ein vager Eklekticismus, und die Wahl ihrer Motive wird nicht von einer geläuterten Intuition, sondern vom Zufalle geleitet. Das Sentimentale und Schwärmerisch-Gemüthliche zieht Steinbrück vor Allem an, und der Trieb, die mystischen und zarten Fäden der romantischen Märchenwelt auf der Leinwand zu fesseln, verführen ihn zur Grenzüberschreitung seiner Kunst. Ohne Beute und voll Irthümer muß er aus dem Reiche des Phantastischen und

Körperlosen, das sich kaum mit Worten beschreiben, aber nie mit sinnlichen Farben wiedergeben läßt, zurückkehren. Man denke an seine „Elfen“ nach Tieck. In seinem Bilde: „Hagar mit Ismael in der Wüste“ ist die Mutterliebe mit wehmüthigem Gefühle und auflösender Weichheit dargestellt. Die Conturen nähern sich den hagern Entfugungsgliedern des Mittelalters, während der Ausdruck der Züge aus der neuesten Jammer- und Berdrußpoesie entlehnt ist. Der Luftton des Bildes ist grau und bleiern, als Gegensatz zu dem emporgerichteten hoffnungsgläubigen Blicke der Verstoßenen, in deren Schooße das verschmachtende Kindlein ruht. Das Haupt des letztern wird sorgsam von ihrer Rechten gestützt, und der linke Arm schmiegt sich um den welken Körper. — Der Künstler hat dieselbe Situation mit etwas veränderter Decoration in seiner „Genovefa“ wiederholt. Hier ist die liebende, leidende Mutter mit demselben frommen und hoffenden Blicke, ohne Stolz und Kraft in wehmüthiger Hingebung dargestellt. Die Züge sind allerdings naturwahr, schön und svelte, jedoch ohne reine Erhebung und mütterliche Kraft und Ausdauer. So geht die Tendenz des schönen Märchens: energische Duldung und Standhaftigkeit in verschwimmender Sentimentalität verloren. Genovefa sitzt im Walde an einen Baumstamm gelehnt, und hält das neugeborne nackte Kind zwischen den Knieen. Hinter ihr kommt die rettende Hirschkuh aus dem Gehölze. — Höher stellen wir Steinbrück's Gemälde: „Thisbe, an der Mauer-spalte horchend.“ Hier verbindet sich dem Sentimentalen eine gewisse Dosis Natürlichkeit, und selbst ein mäßiger Grad von frischer Sinnlichkeit spricht aus dem glänzenden nackten Rücken und den Armen des Mädchens. Vor der gesprungenen Mauer ist ein Brunnen abgebildet, zu dem Thisbe mit einem

Gefäße in der Hand gehen wollte. Mit ihrer linken Seite lehnt sie an die Mauer, und ihr reizendes Köpfchen ist mit unendlicher Anmuth lauschend niedergebeugt. Die Formen der Jungfrau sind schlank und lieblich, und ihre griechische Kleidung ist sehr zierlich und geschmackvoll. Das rothe Gewand ist über der Hüfte umgerollt, und Füße und Oberkörper sind entblößt.

14. In H. Stille's Bildern ist die Farbe vorherrschend, und die gedankenreiche Composition nur bedingungsweise berücksichtigt. Ein frisches, historisches Leben, imposante Scenen des Mittelalters, in denen die Federbüsche wehen, Helme und Harnische glitzern und lebhaft Farben hervorstechen, gehören vorzugsweise zur Wahl des routinirten Künstlers, der mit unbeschreiblichem Fleiße seinen Werken technische Vollendung ertheilt. Nur Zweierlei ist bei dieser Neigung zu bedauern: erstens, daß der Künstler in der Wahl seiner Sujets leichtsinnig ist, und das Augenfällige und Pomphaste dem Sinnigen und Natürlichen vorzieht, und zum Andern in der Technik das Geleckte und Manierirte nicht vermeidet. — Die historischen Bilder Stille's gemahnen uns an die einladenden Titel gewisser Romane, deren Inhalt durchaus nicht den großen Erwartungen, welche durch die Titel erregt wurden, entspricht. Die Katalogüberschriften der Bilder Stille's sind poetisch-romantisch, z. B. „die Kreuzfahrer auf der Morgenwacht,“ „die Pilger in der Wüste,“ „Kaiser Maximilian auf der Martinswand,“ „des Kaisers Otto rebellischer Sohn umfaßt in Neue des Vaters Kniee,“ „Johanna von Orleans im Gebete,“ „Vertreibung der

letzten syrischen Christen durch die Türken,“ „Christensclavinnen beim Fest der Odalisten.“ Wir lieben solche prätentiose Darstellungen nicht, welche die menschlichen Leidenschaften nur an ihrer Oberfläche streifen, und dem Gefälligen und Auffallenden das Wahre und Ergreifende opfern. Das Hauptmotiv der französischen Schule: Effecterregung, dessen Nachahmung im gewissen Sinne wir oben Gildebrandt zum Vorwurf machten, tritt bei Stille augenscheinlich hervor, und verdunkelt seine besseren Eigenschaften.

Wohl das bedeutendste und schönste Bild Stille's ist: „die Pilger in der Wüste.“ Gebückt und mit bloßem Haupte sitzt ein Pilgergreis mit verzweifelnder Miene auf dem Boden; an seine Seite schmiegt sich seine Tochter und starrt mit apathischem Ausdrucke vor sich hin, indem sie über dem Knie des Vaters die Hände gefaltet hat. Auf der andern Seite krümmt sich ein kleiner Mulatte im Todesschmerze, während ein hinter dem Alten aufrechtstehender Ritter seine Blicke weit in die Ferne sendet und dort Rettung zu gewahren scheint. Diese letztere Situation ist unzweifelbar sehr fehlerhaft, da der Zuschauer nichts von diesem erlösenden Zeichen gewahrt, und in jedem historischen Bilde ein Abgeschlossenes dargestellt werden soll. Auf diese Art wird der Zuschauer so arg getäuscht, wie der Ritter, dessen Blicke vermuthlich andeuten sollen, daß er eine Fata Morgana sieht. Als Seitenstück zu dem Mulatten liegen im Hintergrunde zwei todte Rosse. Worauf es in diesem Bilde sehr ankam, um die Handlung zu erklären: nämlich die Darstellung der Naturphänomene, das ist dem Künstler möglichst gelungen. Die Sandhügel der Wüste, in denen der Samum mit seinem tödtlichen Hauche wütht, die glühende Atmosphäre u. s. w. sind mit herrlicher Technik dargestellt.

In dem kleinen lieblichen Bilde: „die Kreuzfahrer auf der Morgenwacht“ tritt ein glänzend geharnischter Ritter auf den Hügelkamm, und schaut mit sehnenenden Blicken in das heilige Land hinaus, während seine Gefährten noch im Schlafe auf ihren Mänteln liegen oder beten. Die Situation ist höchst poetisch und anziehend.

„Der heilige Georg mit der Siegesfahne“ und „Kaiser Max auf der Martinswand“ sind beide ziemlich unbedeutend. Namentlich sehen auf dem letztern Bilde die tyroler Bergkuppen und Abgründe gar nicht gefährlich und schauerhaft aus, theils aus Mangel an Haltung, theils aus verfehlter Zusammenwirkung. Der letzte Ritter erscheint analog den Bergen und Schlünden ziemlich winzig.

Das Antlitz der betenden „Johanna von Orleans“ ist zum Verlieben reizend und von jungfräulicher Reinheit; allein die schwärmerische Gluth der Inspiration fehlt dem großen Auge, und energische Kraft und Fülle den schlanken, zarten Gliedern. Colorit und Beiwerke sind von blendender Pracht und Schönheit, so wie die gut gezeichneten Unterbilder und der kostbare Goldrahmen dies Gemälde zu einem herrlichen Prunkstücke machen.

Die „Christensclavinnen beim Fest der Odalisten“ werden viele Liebhaber finden, da es ihrer Schönheit nicht schadet, wenn sie in theatralischen Attituden sich vorstellen. Wir haben zu wenig von ihnen gesehen, um ein Urtheil abgeben zu können.

15. H. Mücke theilt die technische Gewandtheit, klare, lebhafte Färbung und durchdachte Composition mit den ersten Meistern der Schule, und besitzt außerdem ein bedeutendes

Talent zur Freskomalerei, in welcher die hiesigen Künstler lange nicht auf gleicher Stufe mit den Münchnern stehen.

Allein auch Mücke huldigt gleich Stille und den meisten jungen Künstlern in der Wahl seiner Darstellungen einer effektischen Manier, die ihn oft zu Mißgriffen verleitet. Wir glauben die richtige Bezeichnung für diesen Styl gefunden zu haben, wenn wir ihn unbestimmt romantisch nennen; das Sinnige der mittelalterlichen Mystik ist unverstanden, oder es fehlt an den Mitteln zur getreuen Reproducirung, und die einfache Klarheit und Größe der classischen Anschauung wird aus falschen Gründen für unpassend gehalten. Zu einer Verbindung des Tiefsinnigen und Großartigen, worin das Geheimniß der großen Meister aller Zeiten bestand, kommt es bei diesem Cultus des Prangenden nicht, und die Quintessenz der meisten romantischen Darstellungen des Mittelalters besteht häufig nur in einer geschmackvollen Decorationsaus schmückung von Helmen, Federbüschen, Hermelinmänteln, Hellebarden, Thronesseln u. s. f.

„Eginhard und Emma“ ist doch ein zu bekannter und was schlimmer ist, ein unmalerischer Gegenstand. Wir haben stets mit Vergnügen an die liebevolle Handlung der starkschenkligen Kaisertochter gedacht, aber eine bildliche Darstellung benimmt alle Illusion von zarter Liebe und kann nur lächerlich oder gar widerlich sein. — Gegen die „Pfalzgräfin Genoveva mit Schmerzenreich im Kerker“ haben wir zwar hinsichtlich des Sujets nichts einzuwenden, aber das Sujet ist leider ganz verbraucht und deshalb wirkungslos. In diesem Bilde liegt das liebliche Kind Schmerzenreich auf dem Boden und reckt seine zarten Arme nach der Mutter empor. Diese kniet vor dem Liebling und ringt in Verzweiflung die Hände. Dies Motiv empfiehlt sich durch geschmackvolle Anordnung, und verdient den Vorzug vor den

Steinbrück'schen. Die lebhafteste Behandlung und glänzende Färbung harmonirt jedoch nicht mit dem Motive. — „Kaiser Barbarossa und Gela“ ist eine kalte, unbedeutende Composition, deren Motiv zu fremd und gesucht erscheint. Kaum vermögen das prächtigste Colorit und die miniaturartige Behandlung der Beiwerke den Mangel einer höhern und verständlichen Charakteristik zu ersetzen.

16. In Christian Köhler erblicken wir ein strebendes, ernstes Talent, dem die Befähigung zu einer bedeutenden Stelle im Kunstgebiete nicht abzusprechen ist, das aber bis heute nicht ganz von den Schlacken des Materiellen sich zu lösen vermag. Mit einer kräftigen Liebe zum Schönen und Anmuthigen und einer seltenen technischen Gewandtheit ausgerüstet, glaubt Köhler das Recht zu haben, goldne Früchte von den höchsten Zweigen des Kunstbaumes abzubrechen. Aber seine Flügel tragen ihn nicht zur gewünschten Höhe, und er tritt nicht immer mit einem hochzeitlichen Kleide in den Festsaal. Abgesehen von der innern Verschiedenheit, parallelsiren wir die Conceptionen Bendemann's z. B. und Köhler's mit den Kunstwerken der Raphaelischen und Rubenschen Schule. Wie es dem Flamänder nie gelang, die großartige Anschauung, die zarte, sichere Ausföhrung des Römers wiederzugeben, und seine Compositionen meistens gesucht allegorisch, seine Gestalten zwar lieblich und schön, aber derb materiell sind, so findet eine ähnliche Verschiedenheit zwischen Bendemann's und Köhler's Werken statt. Köhler's Frauengestalten z. B. sind sinnlich anmuthig, aber wenig Züge verrathen das höhere Ideal, den zarten Duft geistiger Weiblichkeit, und dies fällt um so mehr auf, da gerade die Wahl seiner Motire das Letztere absolut bedingt. Seine Gruppierung ist einfach und verständig, aber

das Ensemble erscheint kahl und trocken; die frischen Tinten der Gewandung disharmoniren oft mit dem ernstesten Motive, und die Zeichnung, obwohl häufig correct und grandios, ist zuweilen unbeholfen und ängstlich.

In der „Rebekka am Brunnen,“ ist die Anordnung der Gruppe gefällig und einfach, die Farbe klar und prangend, der Ausdruck etwas weichlich und sinnlich sentimental. — Die „Sindung Mosis“ zeichnet sich durch eine complicirtere, aber sehr durchdachte Gruppirung aus, und selbst der charakteristische Ausdruck in den Zügen der Prinzessin und der neugierig hinzutretenden Weiber und Mädchen ist untadelhaft und von reiner Natürlichkeit. Von großer Wirkung in diesem Bilde ist auch die schöne Landschaft im Hintergrunde, die von nicht gewöhnlicher Kenntniß der Perspective und Haltung zeugt. — Weniger gefällt uns: „Mirjam's Lobgesang nach Israel's Meeresdurchgang.“ — Köhler versteht es nicht, seinen weiblichen Gestalten die nöthige Verschiedenheit und Abwechslung zu ertheilen. Dies fällt besonders unangenehm bei der Betrachtung der Mirjam und ihrer Gefährtinnen auf, deren frische, runde Pausbacken, kleine, gedrungene Gestalten und flamändisches Embonpoint unsre Illusion nicht wenig stört. Außerdem müssen wir die Wahl des Sujets verwerfen, weil uns nichts widerlicher ist als eine gemalte Sängerin oder Tambourinschlägerin. Es wird uns unheimlich, wenn wir eine Zeitlang vor einem solchen Bilde standen, und sich kein Laut vernehmen läßt. Auch die Linearperspective scheint uns nicht gehörig beobachtet zu sein, denn Aaron und Moses auf dem Hügel im Hintergrunde und die marschirenden Juden im Meere bilden zu den fetten Gestalten der drei Frauen im Vordergrund ein unförmliches Verhältniß, etwa wie kleine Purzelmännchen zu erwachsenen Kindern. — Mit Recht ist auch be-

merkt worden, daß Gewandung und Colorit zu theatralisch und bunt sind, und wir möchten noch hinzufügen, daß auch die Gruppierung ungeschmacklich symmetrisch ist.

Das neueste Gemälde Köhler's: „die Poesie“ ist eine symbolische Personification eines Abstract=Gedachten. Es thut uns leid, den Künstler auf solche Abwege gerathen zu sehen, denn wer weiß, daß das lebendige, biegsame, unerschöpfliche Wort nie ein Abstractes bis in's Detail kennbar wiederzugeben vermag, muß natürlich über den lächerlichen Versuch erstaunen, das Unwesentliche in körperliche Formen zu zwingen. Jede Allegorie ist häufig weiter nichts als eine unverständliche Spielerei. Doch, abgesehen von dem Unmöglichen der Conception, wie ist die vorliegende Auffassung des Künstlers? Man höre und erstaune: Die Poesie sitzt — wahrhaftig, sie sitzt, obwohl sie Flügel hat, und sie sitzt auf Wolken hoch über der finstern Erde. Die Poesie hat eine Lyra unberührt neben sich, dagegen hält sie in der Linken ein Buch, und in der Rechten einen Griffel. Ein Buch und ein Griffel und die Poesie auf Wolken — pedantischer Schauer kältet unser Herz, und verdrießliches Mitleid ergreift uns. Zum Glück schreibt die Poesie aber nicht, sondern sie wendet das wirklich schöne Haupt gen Himmel, und sucht dort große Gedanken. Der Blick ihres Auges ist klar, innig, trunken und sehnsüchtig, aber nicht ideal. Wir lesen darin das seligste Entzücken der Sinnlichkeit in dem himmlischen Augenblicke der vollen Befriedigung, wenn die Organe des Leibes sich bis zur Geistigkeit schärfen und der Geist in sinnlicher Trunkenheit sich mit dem Leibe vermischt. Gott und die Berliner mögen uns diese Profanation verzeihen, allein wir glauben unser Urtheil zur Genüge frei ausgebildet zu haben, um nicht etwas in ein Bild hinein — sondern nur herauszulesen. — Aus welchen

Farben würden die Leser das Gewand der Poesie sich wählen? Vielleicht aus der klaren Azurfarbe des Himmels, verbunden mit dem Weiß der Unschuld, um anzudeuten, daß auch die Poesie sich selbst unbewußt ist; oder aus dem zarten Rosa der Morgenröthe und dem strahlenden Gold der Sonne? Herr Köhler hat einen andern Geschmack und hat die Poesie in die Farben der Schlangenhaut und des Blutes gekleidet: das Obergewand ist olivengrün, und das Unterkleid dunkelroth. Nun, wir wünschen ihm Glück dazu und hoffen, daß die Auffassung seiner zukünftigen Bilder der wundervollen Technik analoger und frei von Autoritätsglauben (die getadelte Poesie erinnert in ihrer Haltung gar sehr an die Raphaelische) sein möchte.

17. Die „Charitas“ des Directors W. Shadow wurde von K. Guglow eine Mutter der Fruchtbarkeit genannt; diesem spöttischen Vorwurfe wissen wir, da das Factum nicht wohl bestritten werden kann, nichts Anderes zu entgegnen, als daß man in gewissen Dingen des Guten nicht zu viel thun kann. Und es kann nicht geleugnet werden, daß die vier dargestellten Kleinen allerliebßt und unübertrefflich reizend sind, auf ihre Weise ebenso sehr wie die Mutter, an welcher jedenfalls keine Folgen der Fruchtbarkeit bemerkbar sind. Mit gelb und rothem Gewande bekleidet, sitzt sie in einer reichen Landschaft unter einem Baume, an dem ein grüner Teppich aufgehängt ist, und umschließt voll Zärtlichkeit und Muttermilde mit beiden Armen ihre Kinder. Ein kleines halbwaches träumendes Kindchen mit einem Epheukranze im Haar ruht in ihrem Schooße; eine kleine Sylphide ist links schmeichelnd ihr genahet; das dritte Kind, ein blondlockiger Knabe, kniet rechts auf ihrem Schooße und ist

bemüht mit kindischer Eifersucht die Aufmerksamkeit der Mutter allein auf sich zu lenken, während sein hinter ihm stehendes schwarzhaariges Brüderchen liebevoll seine Schultern berührt.

Dies Bild ist des Directors der Schule vollkommen würdig und vereint in sich den lieblichsten Zauber geschmackvoller Composition, klarer und zugleich impastirter Färbung. Ueber alle Beschreibung schön ist die Behandlung der Carnation in ihren verschiedenen Abstufungen vom milchigen Fleische des Säuglings, und der *morbidezza* des jugendlichen Mädchens bis zum rosig durchsichtigen Fleische der gereiften Schönheit.

Es thut uns leid, nur dies eine Bild Shadow's an dieser Stelle erwähnen zu können, und die Hauptleistungen des verdienstvollen Künstlers an einem uns minder lieben Orte besprechen zu müssen.

18. Ein schönes Bild, gleich vortrefflich in Intention als Ausführung ist Plüddemann's: „Kaiser Karl der Große mit dem Bischof Turpin zur Seite vor der Leiche Roland's.“ Die alte Hoheit und Wehmuth der Volksfage spricht in kräftigem Ausdruck aus den Zügen des Kaisers und der Gestalt des todtten Helden. Ein würdiger Stoff ist hier mit warmer Liebe in's Leben getreten.

Plüddemann's „Columbus beim Anblicke der neuen Welt“ ist eines jener verführerischen Motive, welche durch ihre Reize anlocken und der brünstigen Umarmung täuschend entfliehen. Vor dem innern Blicke des Künstlers strahlte wohl das Bild eines feierlich gehobenen, und mit Recht würdig stolzen Columbus, und doch erscheint uns, vermittelt der Transaction der feurigen Herzensfarben in die trüben irdischen, in der Darstellung nur

ein demüthig dankendes betendes Wesen, dessen Energie sich aufgelöst hat in weichliche Bescheidenheit. Besser gelang dem Künstler der Ausdruck der Freude in den Matrosengestalten, weil sie hier materieller und durch äußere Handlungen erläutert dargestellt werden konnte. Einige dieser markig gezeichneten Wesen werfen sich abtittend vor dem am Mast gelehnten Columbus nieder, Andere drängen sich nach vorn, suchen die Masten zu erklimmen, um das verheißene Eldorado zu erblicken, stürzen sich einander in die Arme u. s. w.

19. Darstellungen wie H. Kretschmar's „Wallenstein und Seni“ sind für unsere Epoche noch zu frühzeitig; hier kommt es einzig auf den charakteristischen Ausdruck an, ohne daß motivirende Handlung mit eingeflochten wäre. Gegenwärtige Handlung ist aber Grundbedingung für ein charakteristisches Lebensbild. Der Maler darf sich nicht auf gleiche Stufe mit dem Dichter stellen; wenn es diesem oft Vortheil bringt, Vergangenheit oder Zukunft ahnen zu lassen, so gibt der Maler in gleichem Falle immer nur ein unvollkommenes Bruchstück. Scenen wie die erwähnte von Sohn: die beiden Leonoren (und wir fürchten auch desselben Malers Tasso), und dieser Wallenstein können nur auf wenige Eingeweihte Eindruck machen, welche nicht nach dem Leibe, nur nach dem Geiste auch in der mangelhaftesten Form verlangen. Doch um so schwieriger ist es, ihren Ansprüchen auf geistige Reinheit zu genügen, und Kretschmar hat dies in seinem Wallenstein nicht vermocht. Sein Friedländer, obwohl ein Phantasiebild, erreicht nicht im Entferntesten die Höhe und Energie des Helden, wie er wirklich war. Ausdrucksvoller ist Seni mit langem, weißem Barte; aber diese

Greisestgestalten sind traditionell geworden, und jeder Anfänger weiß eine geistreiche Copie zu liefern.

20. In Kiederich's „Karl V.“ gewahrt man ein schönes, ernstdurchdachtes Motiv. Der lebensmüde Kaiser sitzt einem Leichnam gleich in seiner Zelle, und seine Uhren umhängen ihn wie Todtenglocken, auf deren letzten Klang der alte arme Mann mit Angst zu horchen scheint. Noch hat er aber nicht alle Lebenslust abgeworfen, denn der rothe, kostbare Lehnstuhl, worin seine gebrochene Gestalt zusammenhockt, ist mit dem stolzen kaiserlichen Doppeladler geschmückt. So ist's recht, dieser Contrast paßt zu dem schauerlichen Charakterbilde des Todes; so lange die Uhren picken und die Hand des Menschen sie aufziehen kann, verläßt ihn seine Eitelkeit nicht.

21. A. Teich's „Scene auf der Burgzinne.“ Recht romantische Darstellung mit Geschmack und Liebe ausgeführt. Ein junger Ritter sitzt mit der Leier im Arme auf der Burgzinne, um zwei schöne Edelfräulein mit seinem Gesange zu entzücken. Der unentbehrliche Gefährte romantischer Scenen, der Mond, glänzt am schönen Abendhimmel, und bewirkt eine höchst pittoreske Beleuchtung.

Bendemann's Juden entrainirten außer Stille's Pilgern auch Teich's „Gefangene Thessalonicher von Mameluken bewacht.“ Der Künstler zeigt Talent und Energie in der Zeichnung und Gruppierung, aber die Composition seines Bildes ist nicht sein Eigenthum. Diese Thessalonicher sind Bendemann's Hebräer in griechischer Verkleidung. Die Gefangenen sitzen auf einem Hügel

am Boden und bestehen aus einem silberlockigen Palikaren, einer jungen Frau mit ihrem Manne, einem Knaben und noch einem zweiten weiblichen Wesen.

22. J. G. Meyer's „Abraham mit seinen beiden Weibern beim Untergange von Sodom und Gomorra“ ist auch nicht frei von Imitation, obwohl Einzelnes von kräftiger Originalität zeugt. Abraham, der Erzvater, eine energische Gestalt sitzt mit klagend emporgerichtetem Haupte da; das eine Weib ruht mit dem Gesichte auf seinem Schooße und das andere steht daneben mit dem Kinde an der Brust. Im Hintergrunde erblickt man die brennende Stadt. — Die Intention des Bildes sagt uns nicht zu, wenn auch die Composition unbedingtes Lob verdient. Der schmerzhafteste Ausdruck in dem Antlitze des Erzvaters steht fast auf gleicher Höhe mit dem des Jeremias, was unnatürlich scheint, da die Situationen gänzlich verschieden sind. Die geschmackvolle Zeichnung und das kräftige Colorit des Bildes lassen von dem jungen Künstler in Zukunft Vorzügliches erwarten.

„Der Prophet Elias in der Wüste, der von einem Engel gespeist wird,“ von demselben Künstler ist gleichfalls ein schönes Bild. Der Engel neigt sich in edler Haltung zu dem greisen, ruhenden Propheten und ist so ätherisch zart gebildet, daß wir keine Worte finden, unser Lob genügend auszusprechen. Sicher gehört es zu den schwierigsten und thörichtsten Versuchen der Malerei: Engel darstellen zu wollen, und wir wundern uns, daß noch kein bedeutender Künstler so kühn war, die gewöhnliche symbolische Darstellung zu verlassen, um einer freien, gebildeten Imagination zu folgen. Nichts erscheint uns widerlicher und unnatürlicher als diese blauen, weißen oder violetten Flügel an

einem Menschenleibe. Sollte es nicht möglich sein, durch ein anderes Attribut die Fähigkeit des Fliegens anzudeuten? Und ist es denn unumgänglich nothwendig, die Superiorität der übernatürlichen Wesen durch dergleichen handgreifliche Erklärungen zu bezeichnen? In Hinsicht der Amoretten, Sylphen und ähnlicher Wesen, deren Begriff die Körperlichkeit nicht völlig ausschließt, wollen wir nichts einwenden, um so mehr aber bei Figuren in oder über Menschengröße, wo derartige Geschmacklosigkeiten unausstehlich werden.

23. Die Veranlassung zu diesen Bemerkungen liefert uns ein Bild Zimmermann's, welches: „Jacob, nachdem er mit dem Engel gerungen, wird von ihm gesegnet“ darstellt. Dieser Engel ist in Mannesgröße und ziemlich kräftig, weil der Künstler vermuthlich seine Darstellung den menschlichen Vorstellungen von Körperkraft accommodiren wollte und durch eine idealisirende Auffassung die Tradition zu verwischen fürchtete. Aber diese Intuition des Künstlers ist gewiß ganz fehlerhaft und unbeholfen, und eine Darstellung des Engels in zarten, ätherischen Formen und gleichsam hingehauchten Umrissen würde das biblische Symbol (den Kampf zwischen den bösen Neigungen des Menschen und dem Gewissen darstellend) weit natürlicher und pittoresker veranschaulicht haben, als dieses fleischige, compacte und geschlechtlose Wesen. Uebrigens zeugt das Bild von technischem Fleiße und lobenswerthem Streben.

24. Aus H. Reinick's: „Rahel führt ihrem Vater Laban den Jacob entgegen,“ weht eine heitre, gefühlvolle Anmuth mit dem Hauche unbewußter Naivetät verbunden, wie sie uns

gleichfalls aus den Liedern des lieblichen Dichters in jedem Verse erfreuen. Der Künstler ist für das Idyllische geschaffen und wird, wenn er seine tiefpoetische Empfindung vor sentimentalen Auswüchsen bewahrt, noch manches ebenso anmuthige Werk erschaffen, welches man mit gemüthlicher Lust nur genießen, aber nicht beurtheilen kann.

25. Des Franzosen Bernet's und Hildebrandt's Bilder der Judith veranlaßten ein drittes von einem vielversprechenden jungen Künstler: Otto Mengelberg von Cöln. Judith ist von ihm nach der That dargestellt; sie tritt aus dem Felte, worin im dunkeln Hintergrunde der Rumpf des Ermordeten sichtbar ist, und schlägt den Vorhang mit der Linken zurück, während die rechte Hand das krumme blutbefleckte Schwert hält. Die Mörderin zeigt wenig von der herben Energie und fanatischen Gluth oder medusenartigen Schönheit, die man in dem Bilde einer meuchelmordenden Judith zu finden voraussetzt, und welche Horace Bernet, dessen Bild wir freilich nur aus Kupferstichen kennen, mit herrlicher Wahrheit wiedergegeben hat; diese Judith ist ein reizendes schlanke Mädchen, dessen Antlitz sanft verschmolzene Züge und blühender Teint verschönen. Das feurige, aber milde Auge blickt zum Himmel empor, scheint jedoch eher innige Seufzer für Verzeihung einer Liebesfünde, als ein fanatisches Dankgebet für den gelungenen Mord zu verkünden.

26. K. Fielgraf zeigte sich als geschickter Zeichner in seiner „vertriebenen Landgräfin Elisabeth, welche bei einem Klausner Zuflucht sucht.“ — Warme Empfindung und motivirte Durchbildung im Einzelnen spricht auch aus der „Frankenrittersfrau,“ die auf

altfränkischem Ruhebette liegend, das Söhnchen zur Seite angeschmiegt, den Geistlichen tröstend vor sich stehen hat. Vorzüglich schön ist der Gram auf dem Gesichte des gegenüber sitzenden Gemahls ausgedrückt.

27. Ein liebliches Motiv mit zarter Ausführung bietet Ehrhardt's „Tochter Jephtha's.“ Mit schmelzendem, frommem und ergebenem Blicke sieht die Jungfrau empor, während die klagenden Freundinnen sich mit anmuthiger Theilnahme an sie schmiegen.

Wir erwähnen hier vieler Bilder nicht, weil sie zu unbedeutend und mißrathen sind, von anderen war uns kein genügender Anblick gegönnt, und die allerjüngste Künstlergeneration vom vorigen Tage übergehen wir noch mit wohlthätigem Stillschweigen.

28. Um einen vollständigen Ueberblick der Productionen in den verschiedenen Zweigen der Malerei zu geben, und vermittelt desselben den Reichthum oder die Armuth mit einem *coup d'oeil* beurtheilen zu können, lassen wir am Ende jedes Abschnittes eine Tabelle folgen, welche aus den jährlich erschienenen Katalogen, eignen Notizen und theilweise auch aus: J. J. Scotti's Buche: „Die düsseldorfer Malerschule, oder auch Kunst-Akademie“ (Düsseldorf 1837) gefertigt wurde.

Verzeichniß der Charakteristischen Lebens- und
Historienbilder.

Nic. Bauer von Trier:

Abraham's Verweisung Hagar's und Ismael's. 38. Carton
mit Figuren in halber Lebensgröße.

Aug. Bausch von Bonn:

Abraham führt seinen Sohn Isaak zum Opfertode. 38. $\frac{2}{3}$ Le-
bensgr.

Ed. Bendemann von Berlin:

Ruth und Boas. 29.

Die trauernden Juden in Babylon. 33. (Vom Kunstverein
für Thlr. 800 gekauft, jetzt im Museum zu Cöln.)

Zwei Mädchen am Brunnen. 33. (Thlr. 450. Besitzer:
J. G. Moll in Cöln.)

Farbenskizze nach einem moralischen Gedichte. 34.

Jeremias auf Jerusalems Trümmern 36. (* Kronprinz von
Preußen.)

Hirt und Hirtin. 35. (W. Schadow in Düsseldorf.)

Die Ernte. 36. (Kunstverein in Berlin.)

Leop. Bendix von Berlin:

Elias in der Wüste vom Engel gespeist. 38. Lebensgr.

Erminia schaut von der Burgzinne nach dem Lager der
Christen. 38.

K. Bennert von Dortmund:

Der sterbende Weißlingen. 38. Farbenskizze nach Goethe's
Götz von Berlichingen.

*) Der eingeklammerte Name zeigt den Besitzer des Bildes an.

- M. Chauvin von Aachen:**
Abschied des Tobias. 37.
- N. Classen von Düsseldorf:**
Der Graf von Habsburg, der einem Geistlichen sein Hof
überläßt. 38. Farbensf. und Carton nach Schiller's Ballade.
- Or. Classen von Düsseldorf:**
Die ersten Christen. 35.
David's Harfenspiel vor Saul. 37.
Peter von Amiens predigt den Kreuzzug. 38. $\frac{1}{3}$ Lebensgr.
- J. Ehrhardt von Berlin:**
Die Tochter Jephtha's. 35.
Darstellung aus dem hohen Liede (Cap. II, 7). 37—38. In
halber Lebensgröße. (Consul Wagner in Berlin.)
- J. Fay von Cöln:**
Genovesa und Schmerzenreich in der Wüste. 37.
- K. Fielgraf von Berlin:**
Die heilige Elisabeth sucht Schutz bei einem Einsiedler. 34.
(Fräulein von Waldenburg in Berlin.)
Kranke Frau. 34. (Vom Kunstverein mit Thlr. 150 bezahlt.)
- G. Geselschap von Wesel.**
Hero und Leander. 37.
- Otto Grashof von Cöln:**
Recha's Rettung. 34.
Der Sid; nach Romanze I. 35.
Der Ritter und sein Sohn; nach Stollberg's Ballade. 36.
Martin Luther's Vision auf der Wartburg 37.
Joachim I., Churfürst von Brandenburg schützt einen Kauf-
mann gegen einen Raubritter. 37.
- Ant. Greven von Cöln:**
Graf Eberhard der Mausebart. 34.

Herm. Hanstein von Berlin:

Armida, den schlafenden Rinaldo betrachtend. Nach Tasso, XIV.
Gesang. 38.

Fr. W. Heidhecker von Paderborn:

König David mit der Harfe. 30.

K. Herrmann von Coblenz:

Jacob und die Himmelsleiter. 38: $\frac{1}{4}$ Lebensgr.

Die Lurleynire. 38.

Jacobe von Baden. Farbenst. 38.

H. Heubel von Lemsa:

Hiob. 36. $\frac{2}{3}$ Lebensgr.

Moses. 38. $\frac{1}{4}$ Lebensgr.

Th. Hildebrandt von Stettin:

Ein Räuber. 29. (Banquier Wagner in Berlin. Für Thlr. 250
vom Kunstverein erstanden.)

Judith. 30. (Thlr. 450. Kfm. vom Rath in Duisburg.)

Tankred und Clorinde. 30. (Dr. Heilbronn in Minden.)

Die Söhne Eduard's IV. von England. 35. (Frh. von Spiegel
in Halberstadt; 1836 Wiederholung: Graf A. v. Maczinsky
in Berlin.)

J. Hübner von Dels:

Roland, der die Prinzessin von Galizien befreit. Nach Ariosto.
29. (Prinz Friedrich von Preußen.)

Ruth's Abschied. 30. (Kronprinz von Preußen.)

Simson. 32.

Ein Carton: die Romanze nach dem Vorspiele von Tieck's
Detavian. 35.

Hiob und seine Freunde. 37. (Museum in Frankfurt a. M.)

H. Huroll von Arnberg:

Jephta's Tochter 36.

- Eine Orientalin wird von einer Christin belehrt. 36.
Sängers Abendlied vor fürstlicher Familie. 38.
- E. Ihlee von Kassel:
Abschied des jungen Tobias. 36. Halbe Lebensgr.
Heimkehr des verlorenen Sohnes. 37. Halbe Lebensgr.
- Fr. Ittenbach von Königswinter:
Der Pilger Morgengebet vor dem Wegekreuz auf Bergeshöhe
in Palästina. 38.
- Georg Kannengießer aus Mecklenburg = Strelitz:
Schlaf und Tod. Allegorie. Carton. 37.
Thiſbe an der Mauerspalte. 38. $\frac{2}{3}$ Lebensgr.
Joseph und Potiphar. Farbenskizze. 38.
Der Gott und die Bajadere. Farbenskizze. 38.
- J. J. Kehren von Hülchrath:
Daniel in der Löwengrube. Farbensk. 38.
- P. J. Kiederich von Cöln:
Karl's V. letzte Lebenstage in St. Just. 36.
Des sterbenden Großmeisters Lavalette Ermahnung an des
Ordens Großkreuze zur Erhaltung des Ruhmes und innern
Friedens des Johanniterordens. Carton 38.
- Chr. Köhler von Werben:
Das Hirtenleben, eine Allegorie. 31. $\frac{3}{4}$ Lebensgr. (Supporte
im Regierungsgebäude zu Aachen.)
Rebecka am Brunnen. 35. (Thlr. 300 Reg. Rätthin v. Sybel.)
Moses Auffindung. 35. (Thlr. 750. Minist.-Rath Eckhart in
Darmstadt.)
Lobgesang Mirjam's. 36. $\frac{3}{4}$ Lebensgr.
Die Poesie; symbolische Figur. 38.
Zwei musizirende Jungfrauen im Parke. 38. $\frac{1}{2}$ Lebensgr.
- H. Korneß von Breslau:

- Eliezer am Brunnen wirbt um Nebekka für Isaaß. 38.
- H. Kretschmar von Anclam:
Wallenstein und Seni. 38. $\frac{2}{3}$ Lebensgr. (Kunstver. in Magdbg.)
- H. Krienen von Kanten:
Jacob's Trauer um Joseph. 37. (Kunstver. in Frankfurt a. M.)
Kunz von Kaufungen wird von Köhlern gefangen genommen,
und Prinz Albert von Sachsen befreit. 38.
- G. Lasinsky von Coblenz:
Tell's Tod. 35. (Thlr. 250.)
- K. Fr. Lessing von Wartenberg:
Kaiser Friedrich der Nothbart in der Schlacht bei Iconium.
29. Carton des Frescobildes im Schlosse des Grafen von
Spee zu Heltorf.
(Von diesem Carton sagt Hr. von Uechtriz in den Hallischen
Jahrbüchern 1838: „Der Eindruck wird mir unergeßlich
bleiben, den ich empfand, als ich am Tage meiner Ankunft
in Düsseldorf 1829 vor den bereits vollendeten Carton
geführt wurde. Diese wenigen Figuren, die doch die
Wirkung eines großen Schlachtgetümmels, einer wichtigen
Siegesentscheidung machen, dieser blitzesgleich hervorbrechende
und allen Widerstand niederschmetternde Held, die Energie
aller Bewegungen, die männliche, nicht aufgedunsene, sondern
ächte, gedrungene Kraft der Formen entzückte mich. Es
war kein gewöhnliches Schlachtenbild, kein unerfreuliches
Chaos sich durcheinander wirrender Gestalten ohne leben-
digen Mittelpunkt, was uns so oft als ein solches geboten
wird, nicht das Schlachten und Würgen war die Hauptsache,
sondern eine Verherrlichung des Kriegermuthes, der Helden-
größe trat mir entgegen, wie sie mir in bildlicher Dar-
stellung kaum jemals begegnet war.“)

- Der Räuber und sein Kind. 29 — 30. (Maler Sohn in
Düsseldorf und Banq. Fränkel in Berlin.)
- Lenore. 31. (Jhr. 700. Kronprinzessin von Preußen.)
- Das trauernde Königspaar. 32. (Kaiserin von Rußland.)
- Die Hussitenpredigt. 36. Lebensgr. (Kronprinz von Preußen.
1834 erschien eine Skizze, 1835 der Carton.)
- Walter's Entführung der Hildegunde. 37. (Banq. Fränkel
in Berlin.)
- Ezzelino, Tyrann von Padua im Kerker: scheiternder Be-
kehrungsversuch desselben durch zwei Mönche. 38. Le-
bensgr. (Museum in Frankfurt a. M.)
- Des Herzogs von Schwaben Erstürmung einer Breche zu
Iconium. 38. $\frac{1}{4}$ Lebensgr. (Banq. Fränkel in Berlin.)
- Otto Mengelberg von Cöln:
- Der Tod Mosiss. 36. $\frac{2}{3}$ Lebensgr.
- Judith. 38.
- Michael auf dem bezwungenen Drachen. Carton. 38.
- F. Martersteig von Weimar:
- Hauptmomente aus dem Leben des Herzogs Bernhard von
Sachsen-Weimar. Fünf Farbenskizzen. 38.
- Raub der sächsischen Prinzen und Gefangennahme des Räu-
bers Kunz von Kauffungen: Drei Farbenskizzen. 38.
- J. G. Meyer von Bremen:
- Elias in der Wüste wird von einem Engel gespeiset. 37.
- Abraham mit Sarah, Hagar und Ismael, Sodom und Go-
morraths Untergang erblickend. 38. $\frac{2}{3}$ Lebensgr.
- Mosiss Tod. Farbenskizze. 38.
- Sodoms und Gomorraths Zerstörung durch die Engel
Carton. 38.

H. Mücke von Breslau:

Friedrich Barbarossa demüthigt die Mailänder. 29. Zwei
Cartons der im Schlosse zu Heltorf ausgeführten Fresco-
bilder.

Genovefa. 30. (Thlr. 200. Pastor van Olmen in Am-
sterdam.)

Eginhard und Emma. 31. (Vater des Künstlers.)

Friedrich der Rothbart und Gela. 37.

Der heilige Ambrosius weist den Kaiser Theodosius von der
Kirchenthür zu Mailand. 38. (Gräfin zu Dohna-Den-
hof in Preußen.)

Die Krönung des Kaisers Friedrich Barbarossa im St. Peter
zu Rom durch Pabst Hadrian IV. 8. Carton zu einem
Freskobilde im Schlosse des Grafen von Spee zu Heltorf.
37.

Der Kaiserin Felicitas Wiederfindung ihres Sohnes Leo in
der Löwenhöhle. Nach Tieck's Octavian. Farbensf. 38.

Der Lurleynire Verfolgung durch den Pfalzgrafen bei Rhein.
Farbensf. 37.

Karl Müller von Darmstadt:

Der junge Tobias mit dem Engel auf der Heimreise. 38.

H. Plüddemann von Colberg:

Die Lurley. 33. (Thlr. 140.)

Roland's Tod. 35. (Thlr. 400.)

Columbus und seine Gefährten beim Anblick der neuen Welt.
36. $\frac{1}{3}$ Lebensgr. (Consul Wagner in Berlin.)

König Conradin auf dem Blutgerüste. 38. $\frac{2}{3}$ Lebensgr.

W. Schadow von Berlin:

Charitas. 31. (Thlr. 700. Gattin des Malers.)

E. W. Schlichting:

Heinrich's des Vierten Zug über die Alpen. Farbensf. 37.

Karl's des Großen Wiederfinden seiner Tochter Emma auf
der Jagd. 38. $\frac{1}{4}$ Lebensgr.

J. Schrader von Berlin:

Die Sultanin in ihrem Kiosk, ihren Schmuck betrachtend.
38. Lebensgr., weiches Beiwerk.

Ägypter und Griechen am Meeresufer bei Alexandrien der
Einschiffung harrend. 38.

Tochter, die ihren Vater im Kerker besucht. Farbensf. 38.

K. Sohn von Berlin:

Rinaldo und Armida. 29. (Prinz Friedrich von Preußen.)

Hylas und die Nymphen. 30. (König von Preußen.)

Das Dianenbad. 33. (König von Preußen.)

Die beiden Leonoren. 34. (Berliner Kunstver.)

Das Urtheil des Paris. 35. (Frhr. von Spiegel in Hal-
berstadt.)

Romeo's Abschied. 37. (Banq. Fränkel in Berlin, und
Wiederholung: Kunstv. in Halberstadt.)

Tasso und die beiden Leonoren im Schloßparke. 38. (An-
geblich vom Kunstverein für Thlr. 2000 gekauft.)

E. Steinbrück von Magdeburg:

Hagar mit Ismael in der Wüste. 31. (Thlr. 350. Dompac.
Scheffer in Münster.)

Genovesa. 35.

Thisbe lauschend am Mauerrisse. 35. (H. Bendemann in
Berlin, und Wiederhol. 36. Fürst von Wittgenstein in
Petersburg.)

H. Stilke von Berlin:

Die Zerstörung von Godesberg. 32. (Kronprinz von Baiern.)

- Der heilige Georg empfängt die Siegesfahne. 33. (Graf von
Hedern in Berlin.)
- Rinaldo's Abschied von Armida. 33. (Thlr. 500.)
- Die Kreuzfahrer auf der Morgenwacht. 34. (Thlr. 113 $\frac{1}{2}$.
Herr von Worringen in Saarn.)
- Die Pilger in der Wüste. 34. (Graf von Raczinsky in
Berlin.)
- Kaiser Maximilian auf der Martinswand. 35. (Thlr. 113 $\frac{1}{2}$.)
- Otto's I. reuiger Sohn, Ludolph von Schwaben, fleht in
Büßerkleidung um Verzeihung. 36. (Berliner Kunstverein.)
- Die betende Jungfrau von Orleans. 36. (Lord Lands-
downe; 1837 Wiederholung.)
- Der verwundete Kreuzritter, aus dem Kampfe mit einem
todten Saracenen zurückkehrend. 37. Farbenskizze.
- Kreuzritter im Hospitium der Ordensbrüder. Farbensk. 37.
- Semiramis beim Haarflechten die Empörung in Babylon
wahrnehmend. Farbensk. 38.
- Christensclavinnen beim Fest der Odalisten. 38. (Freiherr
von Smirnoff in Petersburg.)
- Auszug der letzten syrischen Christen nach Ptolomäus Zer-
störung. Carton. 38.
- N. Reichs von Braunschweig:**
- Scene auf der Burgzinne. 35.
- Gefangene Thessalonicher von Mammeluken bewacht. 36.
- Jul. Ulschner von Lübben in der Lausitz:**
- Hagar den schmach tenden Ismael aus der Felsenquelle labend.
38.
- J. Volkhart von Bochum:**
- Fritthiof und Ingeborg. 35.

Erminia die Wunde des Lantred verbindend. 36.

Die Jungfrau vom Drachensfels. 38.

Dr. Faust's und Wagner's Spaziergang. Farbenst. 38.

J. Wintergerst von Wallerstein:

Tochter Laban's. 34. (Thlr. 150.)

Dante und Beatrice; nach Umland. 38.

H. Zimmermann aus Ladenaу:

Jacob vom Engel gesegnet. 38.

Rinaldo verhindert Armida's Selbstmord. 38. $\frac{2}{3}$ Lebensgr.

Man ersieht aus dieser Uebersicht, daß im Ganzen das reiche Gebiet der ernstern Lebensbilder nur spärlich exploitirt ist, und daß nur drei oder vier Meister vom ersten Range Edelsteine zu Tage förderten, wogegen der jüngere Künstlernachwuchs sich unbeholfen an ihre Ferse klammerte, oder mit ungeöffneten Augen auf's Gerathewohl nach einem Gegenstande tappte. — Das menschliche Leiden in seinen verschiedenen Abstufungen vom häuslichen, alltäglichen Jammer bis zum starren, stummen Schmerze eines unrettbaren Verderbens wurde ziemlich ausgebeutet, wenn auch noch lange nicht so, daß in Zukunft den Begabten der Weg zu eclatanten Entdeckungen verschlossen wäre.

Das gewöhnliche, aber herbe Leid der Aeltern über den Tod oder eine trübe Zukunft der Kinder, ist in mannigfacher Abwechslung dargestellt. Hierher gehören: Lessing's Königspaar, Gruppen in den gefangenen Juden und dem Jeremias, Genovesa von Mücke und Steinbrück, Hagar und Ismael von Steinbrück und Ulschner, Ludolf von Stilke u. a. m. — Den Liebes-

schmerz beim Abschiede repräsentiren u. A. Romeo und Julie von Sohn und Hildebrandt (?), Rinaldo und Armide von Stille u. a. m.; den tödtlichsten Liebesgram Lessing's Lenore. — Von höherm Aufschwunge und tieferer Auffassung zeugen die Gemälde, welche den engen Kreis der Familie verlassen, und in denen ein Weltschmerz zur Darstellung gebracht wird. Hier gewahrt man eine poetische und philosophische Fülle, zu welcher die beiden Helden Lessing und Bendemann die Veranlassung gaben. Im Vordergrund erscheinen: Bendemann's Juden und Jeremias, Lessing's Königspaar nach unserer Auffassung, die Hussitenpredigt, Hübner's Hiob, und hierdurch hervorgerufen oder von geringerer Bedeutung: die ersten Christen von Classen, die Tochter Jephta's von Ehrhardt und Huroll, Simson von Hübner, der Räuber von Lessing, Roland und Conradin von Plüddemann, die Pilger in der Wüste von Stille, Leichs' Thessalonicher, Meyer's Abraham u. a. m.

Das Leben in seinen ernstern und heiligen Momenten, ohne genaue Beziehung auf irdische Schmerzen und Freuden, darzustellen, versuchten Bendemann in Hirt und Hirtin, dem Mädchen am Brunnen, Heidecker im David, Huroll in des Sängers Abendlied, Köhler in seiner Mirjam und der Poesie, Meyer und Bendix im Elias, Plüddemann im Columbus, Sohn in den Leonoren, Stille in Jeanne d'Arc, Zimmermann im Jacob u. a. m.

Einzelne Blätter aus dem dunklen Buche des Schicksals, die in keine der erwähnten Kategorieen passen, sind Hildebrandt's Söhne Eduard's und Judith, Lessing's Ezzelino, Mengersberg's Judith u. a. m.

Sich zu der heitern und ruhigen Seite des Lebens neigend, ohne eine Antithese zu den erwähnten Stoffen zu bilden,

da sie nicht im Entferntesten in's Gebiet des Scherzes streifen, erscheinen Ruth und Boas von Bendemann, Tankred und Clorinde von Hildebrandt, Roland von Hübner, Rebekka und Moses Auffindung von Köhler, Thizbe von Steinbrück und Kannengießer, Christensclavinnen von Stille, Frithiof und Ingeborg von Volkhard, Armida von Hanstein, Kretschmar's Wallenstein, Müller's Tobias u. a. m.

Scenen aus der Geschichte ohne genauere Anschließung an eine allgemeinere abstracte Fähigkeit oder Leidenschaft des Menschen bieten Grashoff, Kiederich, Lessing, Mücke und Stille.

Sohn's mythologische Bilder gehören, streng genommen, nicht zur Rubrik der ernstestn Lebensbilder, aber da wir sie, ihrer hohen Bedeutung wegen, nicht zum Genre rechnen wollten, so bleiben wir bei der alten Anordnung, wornach sie zu den Historienbildern rangirt werden.

In der Wahl dieser Sujets, nicht in der Anzahl, wird man Reichthum und Mannigfaltigkeit erkennen, vorzüglich, wenn man die wenigen Jahre der Erschaffung und die geringe Zahl der Künstler berücksichtigt, welche ihre Hauptthätigkeit der Historie zugewandt haben. Nicht ein Einziger verbraucht seine Kräfte ausschließlich in diesem Kunstgebiete, und wir werden Gelegenheit haben, Allen noch anderwärts zu begegnen.

Dennoch können wir, wie mehrmals angedeutet, nicht verhehlen, daß kaum die ersten Anfangsworte des neuen Kunstevangeliums geschrieben sind, und unaussprechliche Schätze der Zukunft zur Exploitation übrig bleiben. Auch müssen wir nochmals unsere früheren Worte wiederholen, daß nur die Koriphaen der Schule den Geist und das Bedürfniß der Zeit erkannt haben, der große Haufe dagegen unsicher vom Alten zum Neuen, vom Ideal zur Natur, vom Leben zum Tode schwankt.

Selbst große Künstler, wie Stille, Köhler und Hübner, zeigen zuweilen (der Letztere noch in seinem Pharisäer und Zöllner) eine unbegreifliche Ungewißheit in der Wahl oder Behandlung des Stoffes. Lessing und Bendemann allein haben nie das Unbedeutende und Falsche ergriffen, und mit wundernswerthem Scharfsinne der Gegenwart klar ins Auge gesehen, die Vergangenheit sondirt und der Zukunft Grüße zugeschickt.

30. Zum Schlusse dieses Abschnittes noch einige allgemeine Bemerkungen. Die Darstellungen der edlen und ernstern Lebenserscheinungen können aus drei Gebieten genommen werden, dem der Geschichte, der Poesie und der Phantasie, oder mit andern Worten: der Künstler kann ein historisches Factum zur Darstellung wählen, oder die in rhythmische Form verwandelte Phantasie eines Fremden (Dichters) in sichtbares Gewand kleiden, oder auch unmittelbar die Geburten seiner eignen Phantasie durch Form und Farbe veranschaulichen. Die Geschichte zeigt compacte, ausdrucksvolle Gestalten, und auch dem minder gewandten Künstler wird es möglich, eine getreue Copie zu schaffen, da jeder Zug von Bedeutung genau vorgeschrieben ist. Er kann bei dieser Wahl nicht so leicht fehlgreifen, wird aber auch selten gleichen Enthusiasmus, wie durch ein gelungenes Phantasiebild, hervorrufen. Der Zuschauer kennt das Original so wohl wie der Künstler, und wird durch Neuheit nicht überrascht.

Arbeitet der Maler nach Gedichten, so erfordert seine Wahl den geübtesten ästhetischen Blick, um nicht die Grenzen seiner Kunst zu überspringen, was sehr leicht und häufig ge-

schießt. Besitzt er jedoch Zurückhaltung und klaren Verstand genug, so werden seine Darstellungen lohnenden Beifall erhalten, da sie das Schöne und Geliebte in sichtbarer Gestalt wiedergeben.

Der schwierigste Weg zum Siege ist aber, wenn der Künstler die Gestalten seiner eignen Phantasie in äußeren Formen erscheinen lassen will. Diese Gestalten sind dem Zuschauer fremd, und sie müssen also durchaus eine allgemein menschliche Idee veranschaulichen, wenn sie verstanden werden sollen. Die Grenzen der Malerei sind eng gezogen, und sie kann nur einen Klang aus der Tonleiter des Schönen erklingen lassen, wogegen der Poesie hundert zu Gebote stehen. Das ist das große Hinderniß, wodurch auch bessere Künstler zu Grunde gehen, und nur die besten können freie Phantasiebilder erschaffen.

Fragen wir nun, haben die Maler das Gebiet der Geschichtsscenen völlig ausgebeutet? so muß die Antwort erfolgen: keineswegs; im Gegentheil wurde mit unbegreiflicher Geschmacklosigkeit das Charakteristische übergangen, und das Localwichtige oder Staatsactionsmäßige unaufhörlich abgepinselt. Wir können hier nur zurückdeuten an das oben über Schlachtgemälde Gesagte, und erinnern an die zahlreichen historischen Bilder in München, welche der Geschichte Baierns entnommen sind, oder auch an die Gallerie von Versailles, die vor zwei Jahren auf Befehl Louis Philipp's fabricirt wurde. Wozu diese historischen Darstellungen unbedeutender Begebenheiten, von dem patriotischen Zwecke abgesehen? Eine einzige Seite eines alten Chronisten macht uns mit dem Geiste der Vergangenheit treuer und genauer bekannt, als hundert dieser Bilder; und das Hauptpostulat der Kunst: Schönheitsgefühl,

wird doch wahrlich auch nicht in ihnen erkannt. Es ist wenig mit diesen Historienbildern anzufangen, und sie bringen die Kunst gewiß um keinen Schritt weiter. Gleich dem ärmsten Porträtmaler, der gezwungen ist, für einige Thaler die häßlichste Fraze abzupinseln, müssen die besoldeten Historienmaler das jämmerlichste Ereigniß pompös darstellen, weil es eine Seite aus dem Heldenbuche des bezahlenden fürstlichen Hauses bildet. Von genialer Auffassung, Wärme der Behandlung und freier Charakteristik kann natürlich in solchen Bildern keine Spur vorhanden sein.

Aber die Geschichte hat einzelne Scenen, welche entweder eine ganze Epoche mit wenigen Zügen schildern, oder die Leidenschaft oder Größe des Individuums in illustrer Umgebung zeigen. Solche Scenen sind z. B. in der alten Geschichte der Römer: Brutus, der seinen Sohn verurtheilt, Hannibal's und Cato's Tod, Marius in Carthago, Scipio in Numantia, Cäsar's Ermordung, Antonius und Cleopatra, der blutdürstige Narr Nero, Belisar u. a. m. In der griechischen Geschichte: Scenen aus den Perserkriegen, z. B. Leonidas' Todeskampf, Sokrates und Alkibiades, Epaminondas, Alexander und Darius, Alexander in Persepolis u. a. m. Aus der Geschichte des Mittelalters bieten u. A. die Religionskriege der Albigenser und Husiten, der Freiheitskampf der italienischen Städte mit den Kaisern, und ihre blutigen Streitigkeiten unter einander, die Kreuzzüge, England's Fehden der weißen und rothen Rose, Heinrich's VIII. von England, Franz's I., Karl's IX. von Frankreich, Maria Stuart's, Cromwell's u. A. Regierungen ergreifende Scenen dar, und außerdem mag die *Histoire anecdotique* nach Herzenslust beraubt werden, wenn nur bekanntere Geschichtsanekdoten gewählt werden.

Aus dem Kranze der Dichtungen dürfen nur die beliebtesten und duftendsten Blüten zur Reproduction ausgelesen werden, und der Künstler hüte sich besonders, Scenen aus neueren Gedichten, welche noch nicht die Kostprobe der Zeit bestanden, darzustellen. Das Altbewährte allein ist allgemein verständlich, und wird es noch nach Jahrhunderten sein; alle Modephafen aber verschwinden, und mit ihnen die Schatten ihrer Schatten. Wenn der innere Werth des Gedichtes nicht für die Unsterblichkeit ausreicht, so wird es noch weniger die bildliche Darstellung desselben, sollte auch die edelste Kunst daran verschwendet sein.

Die Goldgruben der altgriechischen Dichtungen Homer's, Sophokles' u. A. sind noch lange nicht ausgebeutet für den Künstler, der einmal die Antiken nicht blos copiren, sondern freie Naturanschauung anwenden wollte. Mag auch die historische Ueberlieferung zuweilen verlegt, wenn nur die innere Wahrheit und die ewigen Gesetze des Schönen respectirt werden. — Mit größerm Erfolge würden jedoch Darstellungen nach unsern altdeutschen Nationalepen belohnt werden. Es ist unbegreiflich, daß die Blicke der Künstler fast gar nicht den Reichthum der deutschen Sage zur Benutzung erspäht haben. Welches Werk z. B. enthält pittoreskere und großartigere Scenen, als die Nibelungen? Man lasse sich nicht durch die mißlungenen Bilder von Cornelius abschrecken; diesem großen Künstler war entweder das Verständniß des hohen Gedichtes nicht erschlossen, oder seine Auffassungsweise zu entfremdet von einem solchen Gegenstande. Nicht minder wirkungsvolle Situationen als in den Nibelungen trifft man in den Gedichten: Gudrun, Alphart's Tod, Eken Ausfahrt u., doch müßte das Sujet hier mit größerer Vorsicht gewählt werden, da diese Gedichte im Publikum

leider nur wenig bekannt sind, und demzufolge die bildliche Darstellung in manchen Fällen eines erläuternden Commentars bedürfte, wodurch der Erfolg schon halb verloren geht. — Möchte der große Lessing den Gedanken haben, uns in einem nächsten Bilde Chrimhildens Liebe und Rache oder Gudrun's Treue darzustellen! Wir sind gewiß, daß der Künstler durch diese Wahl den Zauber seiner Kunst im glänzendsten Lichte entfalten würde.

Nächst diesen alten einheimischen Gesängen eröffnet sich die reichste Fundgrube für ernste Lebensbilder in den Dramen Shakspeare's. Fünfzig ergreifende Darstellungen kann der routinirte Künstler allein aus König Lear wählen, und welche Stoffe bieten Macbeth, Hamlet, Othello, Romeo und Julie, König Johann, Richard III., Timon von Athen, Cymbeline zc.? Haben wir bis jetzt dieser Gegenstände würdige Gemälde erhalten? Hier ist die Arena geöffnet, und die Preise sind kostbar.

Auch Göthe's Faust und einige Dichtungen Schiller's, welche in die Begriffe und Anschauungen des Volkes eingedrungen sind, und sobald sich nicht davon lösen, können zu vielen herrlichen Darstellungen Impuls und Stoff geben. Von neuesten Dichtungen möchten wir die malerischen Schilderungen Freiligrath's den Künstlern besonders empfehlen.

Schon früher wurde einmal von Gutzkow geäußert, daß sich ein Aesthetiker finden möchte, nach Art des Lessing'schen Laokoon den Malern pittoreske Stoffe anzugeben; wir können den Wunsch dieses Schriftstellers nur wiederholen, da man leider nur einen Blick auf die erste beste Ausstellung zu werfen braucht, um deutlich zu erkennen, daß die Mehrzahl der jungen Künstler durchaus nicht weiß,

was sie machen soll, und nun in ihrer Rathlosigkeit zu alten, verbrauchten oder albernen Stoffen greift. Ueberhaupt scheint es auf den Kunstschulen noch sehr an dem nöthigen Unterrichte in der Kunstgeschichte, Aesthetik, Literatur und Culturgeschichte zu fehlen.

III

Geistliche und weltliche Schulen
Die geistlichen Schulen sind in Deutschland
von jeher durch ihre Verbindung mit
dem Clero in eine besondere Lage
versetzt, und die Ausbildung der
Künste hat bei ihnen eine ganz
andere Richtung genommen, als
in den weltlichen Schulen. In
den geistlichen Schulen wird
nicht nur die Wissenschaft, sondern
auch die Kunst gelehrt, und die
Kunst wird nicht als ein bloßes
Mittel zur Erhaltung der
Glaubwürdigkeit betrachtet, sondern
als ein Mittel zur Erhellung der
Wahrheit. In den weltlichen
Schulen wird die Kunst nur
als ein Mittel zur Erhaltung
der äußeren Ordnung betrachtet,
und die Kunst wird nicht als
ein Mittel zur Erhellung der
Wahrheit betrachtet.

III.

Christliche und Heiligen-Bilder.

31. Es gab eine Epoche der Kunst, wo sie mit der Kirche einen Bund geschlossen hatte. Damals empfing der Künstler fast priesterliche Weihe und Gewalt, und war in seinen Bildern der Verkündiger des Heils, der Richter des Sünders und ein Tröster der Leidenden. Der milde Balsam der Versöhnung träufelte für die Frommen aus den lieblichen Augen der gemalten Madonnen, und das weiche Bließ des Lammes erwärmte die vom Frost des irdischen Unglücks kalten Seelen.

Im Beginn der sogenannten christlichen Kunst genügten zur Erbauung bloße Symbole als Denkmale der Erinnerung, z. B. ein Kreuz bezeichnete den Christusglauben im Allgemeinen mit seiner Hauptlehre: irdisches Leiden und ewige Freude; ein Schiff stellte die Kirche vor, eine Leier den Gottesdienst, der Anker den standhaften Glauben, die Palme den Sieg des Geistes über das Fleisch, eine Rebe den Christen, da Christus der Weinstock ist, ein Fisch endlich zugleich den Christen und Christus selbst (das griechische Wort ΙΧΘΥΣ enthält nämlich die Anfangsbuchstaben von Christi Namen: $\text{Ιησοῦς Χριστός Θεοῦ Υἱός Σωτήρ}$, d. i. Jesus Christus, Sohn Gottes und Erlöser) u. s. f.

Später, nachdem die christlichen Scholastiker ihre Kunststücke in biblischer Exegese und frommen Allegorien machten, genügten den Gläubigen die Monogramme und Symbole nicht mehr, und die Allegorien und Parabeln wurden unerlässlich. Da malte z. B. Angiolo Gaddi im Chore von S. Croce in Florenz die Geschichte des heiligen Kreuzes wie folgt: Oben ist die Geschichte des Baumes der Erkenntniß abgebildet, darunter sieht man, daß dieser Baum als Brücke dient, und die Königin von Saba vor ihm niederkniet; in einer andern Darstellung wird derselbe Baum aus einem Sumpfe gezogen und aus ihm ein Kreuz gehauen; zuletzt eine Todte von dem Kreuz erweckt. — Der innige, arglose Glaube der Maler und das Bedürfniß der Zuschauer nach einer Sichtbarmachung christlicher Gleichnisse ging so weit, daß Simone di Martino (um 1330) auf der rechten Wand des Capitelsaales bei S. Maria Novella in Florenz die christliche Gemeinde als eine Herde Schafe, vor den Füßen des Papstes weidend, darstellen durfte. In einer andern Scene wird die Herde von Wölfen angefallen, und von schwarz- und weißgesteckten Hunden (um die Ordenskraft der Dominikaner [*domini canes*] anzudeuten) vertheidigt.

Gleiches Streben und Bedürfniß nach figurativer Erscheinung des Parabolischen und Abstracten zeigte sich früher bei den griechischen Malern und Bildhauern, nur daß die Gegenstände verschieden waren, und bei ihnen statt der Hämmer und schwarz- und weißgesteckten Hunde: Schwäne, Stiere, Goldregen, Jupiter in seinen *Rendez-vous* bei Leda, Europa und Semele u. auftraten.

Mit der Bervollkommnung der technischen Fertigkeit wurden die christlichen Künstler jedoch wählerischer in ihren Gegen-

ständen, ohne der frühern Natürlichkeit zu entsagen. Im 15. Jahrhunderte feierte die naive christliche Kunst ihre höchste Blüthe, und erzeugte in ihrer Art die herrlichsten Meisterwerke. Religiöse Hingebung, tiefer Frieden der Seele, fromme Inbrunst und gänzliche Abwesenheit des Zweifels verbunden mit der Ahnung einer idealisch schönen Form charakterisiren die Schöpfungen des frommen Meisters von Fiesole, des gentilen Gentile da Fabriano und Anderer. Damals konnte man von dem christlichen Künstler sagen, was ein moderner Kunstkritiker (Kollow im Kunstblatte 1836, 82 ff.) in seltsamer Verblendung auf moderne Künstler anwenden will: „Von dem ewigen Worte erleuchtet und begeistert, tritt der Maler gewissermaßen in die Stellung des Priesters; die Offenbarung, die seinem Gemüthe geworden, das Heilige, das er in seiner innern Welt geboren, den Funken des Göttlichen, den er empfangen, theilt er liebend allen Seelen mit, die es in seinen Werken genießen und beschauen wollen. So verkündet er, von dem ewigen Geiste beauftragt, in heiligen Gesängen, Gebilden und Harmonien die ewige Versöhnung und Erlösung aller Creatur, die innere Heiligung und Verklärung, die göttliche Kraft des Glaubens, die unaussprechliche Seligkeit des geistigen Friedens, die Wonne des kindlichen Vertrauens, die heilige Macht der Liebe, die Kämpfe und Siege heiliger Seelen, die Triumphe des Göttlichen über Tod, Sünde und Hölle; als gottbegeisterter Seher lüftet er den Vorhang der Ewigkeit, malt die Schrecken der Verdammniß, und die Qualen der Sünde, den Jubel der Auserwählten und die unendliche Herrlichkeit des himmlischen Jerusalems. Das Göttliche der Religion, das Liebliche und Befeligende, das Wehmüthige und Erschütternde, das Erfreuliche und Entzückende, das Begeistrende und Zerknirschende, das

ewig Klare und Geheimnißvolle der göttlichen Offenbarung — predigt er in heiligen Symbolen, Gleichnissen, Geschichten und Bildern“ u. s. w.

Das fünfzehnte Jahrhundert jedoch riß die frommen Mystiker aus ihrer inkrustirten Gewißheit, und entlarvte eine Anzahl alter Heuchelfragen und historischer Ungerechtigkeiten. Der warmen Bluth des Gefühls gesellte sich das kalte Gaslicht der Intelligenz, und es war für immer zu Ende mit der unschuldigen Naivetät und schönen Bewußtlosigkeit der christlichen Kunst. Wir haben dies in unserer allgemeinen Uebersicht schon ausführlicher angedeutet, und können hier nur darauf zurückweisen. Von nun an wurde der christliche Stoff, wie Winkelmann meint, nur als Mittel betrachtet, etwas Höheres der Form darzustellen, oder die christlichen Ideen wurden als Folie antiker Formen angewandt, was bisher als verwerflichste Profanation gegolten hätte. Die antiken Formen aber dienten bald als Ideenträger zur Einführung in die göttliche (nicht blos christliche) Schönheit des Universums, und vor und nach entfernte man sich in christlichen Bildern immer weiter von dem christlichen Dogma. Entweder behauptete das Sinnliche und Materielle den Vorrang, oder kalte Abstraction profanirte das innige und warme Mysterium. War die Kunst des Mittelalters eine einfarbige Chrysalide, so entstand nun der bunteste und lebendigste Schmetterling, der von allen Blüten kostete. An die Stelle der Beschränktheit trat die größte Mannigfaltigkeit und feuriges Streben, und dies war um so mehr zu preisen, da außer einzelnen Aberrationen zahlreiche Werke entstanden, welche dem Urtypus aller Kunst, göttlicher Schönheit und Freiheit, nachstrebten.

Mit der Morgenröthe der neuen Zeit stiegen neue, glänzende Sterne am Himmel empor, welche neben der Sonne des Christenthums leuchteten, und sie wohl theilweise überstrahlten. Die christliche Kunst und das Christenthum im Allgemeinen verloren ihre eigenthümliche und absolute Stellung, weil sich fremde Principien neben ihnen erhoben, und ein neues Gesetzbuch viele der alten Institutionen verwarf. Wenn man dies zugiebt (und zugegeben muß es werden, im Fall man nicht alle historischen Erscheinungen ableugnen und das Auge *invita Minerva* mit ultramontanem Nebel oder mystisch-poetischem Dufte umhüllt), so wird man unsern Unwillen und Spott über alle jene zahllosen Versuche und Bestrebungen *par force*: verschwommene Nachbilder des Christenthums zu erzeugen, erklärlich finden.

Der Strom des Geistes fließt ewig fort, und das Prometheus'sche Feuer glüht in jugendlicher Kraft; warum dem alten Kronos, der seine Kinder Jahrhunderte lang verschlang, indem er sie mit dem Gifte der Entsagung tödtete, noch immer neue Opfer bringen wollen? Natur und Menscheng Geist leben und treiben ewig neue und schöne Blüthen; an sie allein haltet euch, Künstler, und werft die Ketten der Beschränkung hinweg. Die Kunst soll nur das Ewigschöne fixiren und über dem Vergänglichen stehen.

Was es Wahres und Unvergängliches im Christenthume gibt, wird stets zur bildlichen Darstellung sich eignen, und von denkenden Künstlern in neuer Auffassung gewählt werden. Das Haupt eines Erlösers von den Banden der Sünde und Knechtschaft, eines Wesens, dem man innige Gemeinschaft mit dem Schöpfer zuschreibt, welches als Vermittler zwischen dem Höchsten und dem beengten Menscheng Geiste gedacht wird — muß immer, auch abgesehen von der geschichtlichen Wahrheit, als ein

würdiger Stoff der bildenden Kunst betrachtet werden; — aber dieses Haupt nach alter Tradition stets unverändert mit röthlichem, gespaltenem Barte, ohne Runzel und Flecke, mit mäßiger Röthe im Gesicht und mit leuchtenden *oculis variis* (nach dem Briefe des Lentulus) darzustellen — das scheint uns an theologische Bornirtheit zu grenzen. Und doch ist es so und tritt in andrer Beziehung noch schroffer hervor.

Was ist lieblicher anzuschauen im Leben wie im Bilde, als eine Mutter mit ihrem Kinde; aber diese modernen Madonnen mit ihren prüden Blicken, mit ihren steifen traditionellen Haltungen und blau und rothen Gewändern, und der alte Sittenprediger im Blicke des Kindes mißfallen uns.

Auch die häusliche Innigkeit und der romantische Zauber, die so wohlthuend aus Abbildungen der heiligen Nacht, der Anbetung der Könige, der Flucht nach Aegypten u. s. w. hervorleuchten, erfreuen uns innig, aber wir lieben nicht die ewige Einförmigkeit, den alten herkömmlichen Typus der Auffassung, mit dem man so bekannt geworden ist, wie mit seiner Schlafmütze.

Allein, wie man, nachdem die antiken Meisterwerke wenigstens in Kupferstichen Jedem zugänglich geworden sind und Kunstkritiker wie Winkelmann, Lessing, Göthe u. A. gelebt haben, noch immer an Kreuzigungen, Grablegungen Christi, Abnahmen vom Kreuze, sogenannten *pieta's* und dergleichen widerlichen Darstellungen Geschmack finden kann, ist uns unbegreiflich.

Diese Unbegreiflichkeit mag nun gewissen großen Kunstkennern und kleinen Kunstblättern als Bornirtheit oder noch Schlimmeres erscheinen, allein wir erwarten mit Resignation unser Schicksal und hoffen, daß mit der Zeit äußere Einflüsse die Kunst von diesen Abwegen bringen werden. Es hat den Anschein, daß eine Zeit nahe ist, wo man die Wahrheit des Christenthums nicht

auf äußerliche Unwahrscheinlichkeiten basirt glauben wird, und dann werden die Maler aufhören, ihre anatomischen Studien an Leichnamen, die aus dem Grabe auferstehen, an eckelhaften Besessenen, Scharfrichter-scenen &c. zu zeigen.

Aus dem Gesagten wird man hoffentlich unsere Ansicht erkennen, daß wir erstens zwar nicht daran zweifeln: die christliche Historie enthalte viele Momente, die zur bildlichen Darstellung vorzüglich geeignet sind, aber bedauern, daß diese Momente in der Regel zu einförmig und beschränkt aufgefaßt werden, und deshalb entblößt sind von dem wirksamsten Köder des Beifalls, dem Reiz der Neuheit nämlich; — daß es zweitens in der neutestamentlichen und Heiligengeschichte eine Anzahl Momente gibt, welche ihrer moralischen oder physischen Unanständigkeit wegen nicht zur bildlichen Erscheinung gewählt werden sollten. In Bezug auf diese letztere Ansicht erlauben wir uns noch zu bemerken, daß man in unserer rationellen Zeit die Ansprüche an die Kunst, zur Verherrlichung einer speciellen Glaubensansicht mitzuwirken, fahren lassen muß. Bilder gehören zwar zum Cultus in der katholischen Kirche, aber diese Bilder brauchen keine Kunstwerke zu sein, um ihre Bestimmung zu erfüllen. Dem Gläubigen genügt der Gegenstand, und die Ausführung ist ihm gleichgültig; das Bild dient ihm etwa als Hülfsmittel zur Erbauung, wie der Rosenkranz, und er kümmert sich wenig, ob alle Regeln der Kunst erfüllt sind. Man erniedrigt die Kunst, wenn man sie zwingen will, einem an und für sich nicht sehr malerischen Dogma ihre beste Kraft zu widmen, und, um dem gewissermaßen materiellen Bedürfnisse einer Partei zu genügen, höhere Triebe zu unterdrücken. Es liegt nicht an dem starren Hochmuth des kalten Verstandes unserer Zeit, warum kein neueres christliches Bild das mysteriöse innige Leben des Christenthums

treu wiedergibt, — der Grund beruht in dem vielleicht unbewußten Widerstande der Künstler, sich in einem abgeschlossenen Kreise zu bewegen und der Freiheit und Weiterforschung zu entsagen.

Die Kunst ist makrokosmopolitisch (man verzeihe das häßliche Wort) und sie respectirt nur das Urschöne, dessen Emanationen im ganzen Universum vertheilt sind.

Mit einigem Zagen gehen wir nach dieser vorausgeschickten Einleitung an die Beurtheilung der einzelnen Kunstwerke. Obwohl gestärkt von dem Bewußtsein, im Allgemeinen frei zu sein von Präoccupationen, dem Koststoffe jedes Urtheils, ist es uns gleichwohl nicht gegeben, den Gegenstand über der Bearbeitung zu vergessen, oder die Tendenz des Künstlers zu verstehen, wenn diese Tendenz außer dem Bereiche unserer Fassungskraft liegt. Zu gewissen Sachen, dem Mysticismus, dem Supranaturalismus, dem Servilismus z. B. gehört noch ein sechster Sinn, um sie aufzunehmen, ein doppeltes oder halbes Hirn, um sie zu begreifen. Beides hat uns die Natur versagt, und wir müssen uns gefallen lassen, wenn einige Künstler, deren Frömmigkeit in unserer Kunstwege nicht mitgewogen wird, unsern geistigen Organismus anomalisch finden.

Uebrigens wissen wir recht gut, daß unser Raisonnement über Gegenstände, die von der kunstrichtenden Mehrzahl für hochheilige gehalten werden, viel zu unbedeutend und unsystematisch ist, um tausendjährige Vorurtheile mit Glück zu bekämpfen; wir begnügen uns einzig mit der eigenen guten Absicht.

32. Das Haupt derjenigen düsseldorfer Maler, welche vorzugsweise christliche Stoffe zur Darstellung wählen, ist W. Schadow, der Director der Akademie. — Hr. Schadow hatte das Unglück, in seiner Jugend mit glühender Phantasie und dem strebsamsten Ehrgeize versehen, nach Rom verschlagen zu werden und dort als einer der begabtesten Acteure in dem bekannten tragikomischen Kunstspiele aufzutreten. Weniger energisch und consequent als einige seiner Mitspieler (z. B. Cornelius, der bald den spanischen standhaften Prinzen fortjagte und zum Kosmopoliten wurde, oder Overbeck, der die Andacht zum Kreuze bis an den heutigen Tag in hoher Reinheit bewahrt hat) suchte Schadow gleich einem irrenden Ritter nach dem Schönen, und würde es in der That längst gefunden haben, wenn er sich stark genug fühlte, seine erste Liebe für bloße Täuschung zu erklären. So aber verfolgt ihn die Erinnerung an das Glück seiner Jugend unablässig, und vergebens strebt er darnach, durch zartes liebliches Colorit und die sicherste Zeichnung die angewöhnte byzantinische Composition in Vergessenheit zu bringen. Es kann nicht geleugnet werden, daß Schadow zwar der Director, aber nicht der erste Meister der düsseldorfer Schule ist, und doch liegt dies vielleicht nur an seinem Eigensinne, den Jugendträumen nur halb und nicht ganz entsagt zu haben. Daß er Zweifel an der Realität derselben hat, beweisen sowohl einzelne Partien seiner eigenen Productionen, als auch die Toleranz und Aufmunterung, welche er unstreitig den heterogensten Ideen seiner Schüler zu Theil werden läßt.

Auf der Ausstellung von 1833 befand sich ein Motivbild Schadow's, für das Kloster der barmherzigen Schwestern in Coblenz bestimmt. Die Königin des Himmels hält das göttliche Knäblein im Arme und den Szepter in der rechten Hand. Wie

gewöhnlich bei dieser typischen alten Darstellung schwebt Maria auf Wolken und ist von Glorienstrahlen umflossen. An dem untern Theile des Gemäldes sind die Thürme von Coblenz abgebildet. Die Farbe ist zart und durchsichtig, Anmuth und seelenvoller Ausdruck kann nicht bestritten werden. Der Gesamteindruck ist jedoch nicht der eines Originalwerks, sondern nur einer geistreichen Copie.

In dem Bilde mit lebensgroßen Figuren: „Christus am Delberge“ ist mit dem herrlichen Motive eine innige tiefgefühlte Ausführung Hand in Hand gegangen. Ein ängstliches Schweigen ruht auf der ganzen Scene, und die Gestalt des Heilandes drückt in tief sinniger Auffassung wehmüthige Resignation aus. Obwohl der Ausdruck der Gesichtszüge etwas herbe und symmetrisch strenge ist, erscheint als mildernder Gegensatz das schwermüthige sanfte Auge. Mit der rechten Hand weckt Christus den schlafenden Petrus, und hält die Linke mahnend empor. Im Vordergrunde ruht Johannes und etwas entfernter Jacobus. Die Stellung des Letzteren, schlafend mit überhängendem Kopfe, ist wenig malerisch, wenn auch ganz natürlich als Wirkung von übermäßigem Wachen. Die Gestalten der Jünger im Allgemeinen sind nicht energisch und markirt genug; der Maler wollte die Superiorität Christi vielleicht hierdurch mehr hervorheben, aber es bedurfte nur einer kräftigeren Durchbildung des Physischen in den Formen der Jünger.

In dem Kniestücke: Christus mit den Jüngern auf dem Wege nach Emmaus“ hatte sich Schadow eine hohe Aufgabe gestellt, deren Lösung oder Verfehlung je nach subjectiven Ansichten ausgesprochen worden ist. Daß die Ausbildung der Gestalt des Gottmenschen überhaupt eine der schwierigsten und sonderbarsten Aufgaben für die Kunst ist, wurde längst

anerkannt, um so mehr bedurfte es einer geistreichen und originellen Auffassung, Christus im Momente nach der Auferstehung darzustellen.

Im Allgemeinen werden die Maler am sichersten gehen, wenn sie Christus in seiner Qualität als Moralist, Wunderthäter u. nach der uralten Tradition: „einfach, kalt und streng geistig“ bilden; in seiner passiven Stellung als Opferlamm aber der weichen sanften Manier der Künstler des 15. Jahrh. folgen, welche in seinen Zügen eine weibliche Demuth und rührende Trauer abspiegelten. Christus als Auferstandener ist wohl noch von keinem Künstler würdig dargestellt worden; als Hauptgrund davon wollen wir annehmen, daß die engen Grenzen der Kunst die edelsten Auffassungen nicht zur Wesenheit kommen lassen. Die Intuitionen der Künstler entschwinden unter der arbeitenden Hand, und das Dargestellte zeigt nur einen fliegenden schönen Menschenkörper mit verzückten Augen, oder eine Gestalt, die halb Leiche, halb Geist in verschwommenen Umrissen eine dem menschlichen Verstande unbegreifliche Handlung begeht, welches Letztere auch gemeiniglich durch die verwunderten dummen Gesichter der Grabeswächter bestätigt wird. Es gibt nicht einmal eine Alternative bei der Darstellung der Auferstehung; sie dürfte nur ganz geistig und idealisch aufgefaßt werden, und dies kann sie nicht, der materiellen Schranken wegen; eine halbgeistige, halb körperliche und jedenfalls ganz widerliche Darstellung verwirrt und beschmutzt das Symbol. — Die Vorstellung Göthe's von dem aus dem Grabe hervortretenden Christus wird dem ausübenden Künstler sicher nicht ganz verständlich sein, und am Ende weder die Idealisten noch die Frommen befriedigen Göthe sagt nämlich: „Die herabsinkenden Grabestücher werden Gelegenheit geben, ihn, den göttlich aufs Neue Belebten, in

verherrlichter Mannesnatur und schicklicher Nacktheit darzustellen, zur Versöhnung, daß wir ihn sehr unschicklich gemartert, sehr oft nackt am Kreuze und als Leichnam sehen mußten. Es wird dieses eine der schönsten Aufgaben für den Künstler werden, welche unseres Wissens noch niemals glücklich gelöst worden ist“ (Nachgel. Werke. Bd. IV, 27).

Dem Anscheine nach wäre eine Verbildlichung des auferstandenen Heilandes, der mit seinen Jüngern *per pedes* nach Emaus wandert, möglicher, allein der Schein täuscht. Es gehört wahrlich eine siedendheiße Phantasie dazu, um sich die äußere Gestalt eines Gottmenschen, der seine Menschlichkeit im Tode abgelegt hat, seine Mission quasi erfüllt hat *cc.*, genügend vorzustellen.

Allenfalls könnte es unser kalter Verstand zu der Vorstellung eines *redivivus* bringen und das incarnirte Wiedererscheinen Christi möchte ihn zu profanen Vergleichen bewegen z. B. der *deus* ist erschienen, das Stück zu Ende, der Vorhang gefallen, und nun verlangt das Publikum die Maschine, den Schauspieler (hier den Menschen statt des Gottes) nochmals, um zu applaudiren; allein, aufrichtig gestanden, unser Verstand bringt es hierbei zu gar keiner festen Vorstellung und unsre Phantasie findet darin nicht einmal etwas Phantastisches und bemüht sich vergebens, den gegebenen dunklen Knäuel zu poetischen Fäden abzuwickeln.

Wir sind aus diesem Grunde gänzlich unfähig zu sagen, wie die Darstellung Christi, des Hingerichteten und aus dem Grabe Erstandenen am Besten aufgefaßt werden könnte, und begnügen uns mit dem bloßen Referat, wie sie *Shadow* aufgefaßt hat. Der Künstler stellt uns eine höchst edle, von sinniger Heiterkeit und erhabener Frömmigkeit strahlende Menschen-

figur vor, deren verklärtes Auge sowohl den innern Frieden als den Wunsch, Befeligung rings um sich her zu verbreiten, verkündet. Die Gestalten der beiden Jünger bieten einen wohl zu absichtlich motivirten Contrast: der ältere repräsentirt die energische, heroische, überzeugte Mannesgestalt; der Ausdruck des Jüngeren ist dagegen timide, sanft und zweifelnd. Es scheint uns, „daß der Künstler mit seinen halben Figuren die Aufmerksamkeit von den Aeußerlichkeiten ablenken und sie einzig auf den charakteristischen Ausdruck hinwenden wollte; zuverlässig würde eine vollständige Composition theatralisch geworden sein.

Wir erwähnen nun ein Bild W. Schadow's, bei dessen Beurtheilung man die absoluten Forderungen der Kunst einschränken muß, da theilweise äußere Rücksichten bei seiner Conception einwirkten, theils der Maler eine capriciöse Reminiscenz verwirklichen wollte. Die „schmerzenreiche Mutter am Kreuzesstamm“ bestätigt leider den scharfsinnigen Spruch Göthe's, „daß die Religion keinen Kunstsinu verleiht, so wenig sie Geschmack gibt.“ Es ist ein altkatholisches Bild im mittelalterlichen Genre und prangt nun als Altargemälde in der Kirche des durch wunderthätige Marienbilder berühmten westphälischen Ortes Dülmen. Es ist nöthig, diese Bestimmung des Bildes nicht aus dem Auge zu verlieren, um die Kritik im Zügel halten zu können. Schon Lessing sagte, daß man verschiedene Urtheile fällen müsse, wenn der Maler für die Religion und wenn er für die Kunst gearbeitet. Im Laokoon heißt es in dieser Beziehung (was sich ganz passend auf das zu beurtheilende Werk Schadow's anwenden läßt): „Ein äußerlicher Zwang war dem alten Künstler öfters die Religion. Sein Werk zur Verehrung und Anbetung bestimmt, konnte nicht allezeit so vollkommen sein, als wenn er einzig das Vergnügen des Betrachtens dabei zur

Absicht gehabt hätte. Der Aberglaube überladete die Götter mit Sinnbildern, und die schönsten von ihnen wurden nicht überall als die schönsten verehrt. Bacchus stand in seinem Tempel zu Lemnos, aus welchem die fromme Hyspibile ihren Vater unter der Gestalt des Gottes rettete, mit Hörnern, und so erschien er ohne Zweifel in allen seinen Tempeln, denn die Hörner waren ein Sinnbild, welches sein Wesen mit bezeichnete. Nur der freie Künstler, der seinen Bacchus für keinen Tempel arbeitete, ließ dieses Sinnbild weg u. u. Nur wenige Zeilen weiter sagt Lessing: „Ich wünschte, daß man den Namen der Kunstwerke nur denjenigen beilegen möchte, in welchen sich der Künstler wirklich als Künstler zeigen können, bei welchen die Schönheit seine erste und letzte Absicht gewesen. Alles Andere, woran sich zu merkliche Spuren gottesdienstlicher Verabredungen zeigen, verdient diesen Namen nicht, weil die Kunst hier nicht um ihrer selbst willen gearbeitet, sondern ein bloßes Hülfsmittel der Religion war, die bei den sinnlichen Vorstellungen, die sie ihr aufgab, mehr auf das Bedeutende als auf das Schöne sah; ob ich schon dadurch nicht sagen will, daß sie nicht auch öfters alles Bedeutende in das Schöne gesetzt, oder aus Nachsicht für die Kunst und den feinem Geschmack des Jahrhunderts von jenem soviel nachgelassen habe, daß dieses allein zu herrschen scheinen könne.“

In Shadow's Bilde sitzt Maria, die Mutter Gottes, eine Matrone in mittlern Jahren, am Fuße des Kreuzes und hält den Leichnam ihres göttlichen Sohnes im Schooße. Ein colossaler Balken erhebt sich hinter ihr, und theilt das Bild in zwei symmetrische Hälften. An jeder Seite stehen gleich himmlischen Schildwachen zwei große Engel mit Flügeln und kostbaren Messgewändern bekleidet, in den Händen die Marterwerkzeuge: Nägel, Lanze,

Ruthe und Dornenkrone haltend. Im Hintergrunde breitet sich eine heitre einfache Landschaft aus.

Die architektonische Anordnung und plastische Gruppierung in dem Bilde müssen rücksichtlich des localen Zweckes als Altarbild gerühmt werden; ja selbst die ganze Conception ist in ihrer Art, von moderner Kunstanschauung abstrahirt, vortrefflich. Gewiß werden die Katholiken von Dülmen ganz erbauliche Vorsätze fassen, wenn sie die schönen englischen Jünglinge in ihrem schweren Diaconushabite zur Ehre der Religion, wenn auch nicht zum Ruhm der Kunst, schwitzen sehen, und das furchtbare Kreuz wird ihnen heilsame Galgenschauer verursachen. Man hat viele Fehler an dieser Conception finden wollen; — wir finden nur einen: nämlich den Mangel des Goldgrundes, um es zu einer würdigen Copie eines alten Gemäldes von Meister Wilhelm oder Stephan von Cöln oder Israel von Meckenen zu erheben. Wie aber der Director einer modernen Malerschule vor seinen kunstreichen Schülern mit einer solchen Reliquie bestehen kann, das ist für uns ein dunkles Räthsel. Doch *chacun a son goût*, — auch Hr. Carové. Derselbe sagte im *Phoenix* 1836 S. 968 flg.: „Erwägt man, daß dieses Bild bestimmt ist, den Hauptaltar einer katholischen Kirche zu schmücken, dann kann man nicht bezweifeln, daß es einen tiefen Eindruck auf die der Messe beizuhörende Gemeinde machen wird. Die Messe ist selbst die geheimnißvolle Wiederholung des bitteren Leidens und Sterbens des Gottmenschen, an welchem hier der Himmel in den Engeln, die Menschheit durch die jungfräuliche Mutter Theil nehmen, für welches diese durch ihr abgehärmtes Antlitz, jene durch Vorhaltung der Leidensinstrumente die Theilnahme der Gemeinde erwecken wollen. Daß aber die Engel mit dem Messgewande bekleidet erscheinen, mag wohl andeuten sollen, daß der opfernde

Priester als Mittler zwischen den Gläubigen und dem Heiland rein und mitleidend sein soll, wie ein Engel. Läßt sich von diesem Gesichtspunkte aus die Erfindung des Bildes verstehen und rechtfertigen, so dürfte doch von dem rein künstlerischen Standpunkte aus gar Manches dagegen einzuwenden sein. Vor Allem vermißt man darin die innere Einheit, das lebendige Band, welches die Hauptmomente zu einem untrennbaren Ganzen verknüpft. Die Engel stehen in keiner directen Beziehung zu den beiden Hauptfiguren, denn sie wollen nur den Betrachter an ein überstandenes Leiden erinnern. Die Mutter des Heilandes aber ist ganz in das Anschauen ihres Sohnes versenkt, und scheint von der Gegenwart der Engel Nichts zu wissen. Diese endlich, indem sie zur Gemeinde gewendet sind, nehmen nicht wahrnehmbar Theil an dem Schmerze der Mutter. Wie nun die Engel, so weisen selbst auch die Beiwerke über das Bild hinaus, da man sowohl das Kreuz als die Lanze nur Stückweise sieht. Was die Anordnung und Zeichnung betrifft, so sind die Engel durch die breiten schweren Gewänder zu schwerfällig geworden, ihre Stellung ist zu gleichförmig, der zur Rechten des Betrachters stehende scheint sogar den Schwerpunkt verlieren zu wollen (?). Dem Leichnam des Herrn aber muß man eine andre Lage wünschen, welche die Muskeln des Halses weniger stark hervortreten ließe. Am wenigsten dürfte man sich hinsichtlich des Ausdrucks befriedigt finden. Den Engeln fehlt in den Zügen sowohl das Ueberirdische (wie kann denn dieses der Maler mit irdischen Farben ausdrücken, im Falle es ihm bekannt wäre!!) als das irdisch Tiefpathetische; Maria scheint eher leidensmüde (!) als in Schmerz verloren, und die Züge ihres Sohnes zeigen nicht jene Berklärung, die nach dem Tode die Spuren des Leidens in heilige Befriedigung auflöst. (Po-

lonius: Was leset ihr da, mein Prinz? — Hamlet: Worte, Worte, Worte!) Müssen wir dann hinsichtlich der Ausführung die kräftige Haltung des Ganzen und den Fleiß bei den Details rühmen, so vermessen wir doch die Verschmelzung der einzelnen Parteen zu einem harmonischen Ganzen, das Antlitz der Mutter ist zu flach, der Leichnam einer trüben Marmorstatue ähnlich. Meisterhaft sind dagegen mehrere Partien der Gewänder ausgeführt, und die Köpfe der beiden Engel, obgleich einander zu ähnlich, sind doch gar lieblich anzusehn.“ Das Urtheil des Herrn Carové ist vom modernen Standpunkte aus so ziemlich richtig, obwohl es den Künstler wenig befriedigt haben wird, und seine geheimsten Motive gewiß nicht beleuchtet hat. Schade nur, daß diese Motive in unsre rationelle geflügelte Zeit so schlecht passen, wie die schweren Meßgewänder auf die bestülgeten Schultern der Engel.

Das neueste christliche Bild Schadow's stellt die „Tochter der Herodias“ mit dem Kopfe des Johannes auf der Schüssel vor. Niemand, außer der Scharfrichter etwa, kann es uns übel nehmen, daß wir auch an diesem Gerichte wenig Geschmack finden, obwohl die Sauce ganz vortrefflich ist. Die Darstellung gehört zu denjenigen, welche uns, selbst in noch höherm Grade als die der Judith, wahrhaft Abscheu erregen, weil sie aller Aesthetik und psychischen Wahrscheinlichkeit Hohn sprechen. Die jugendliche zarte Weiblichkeit (das irdisch Schöne) und der blutige Tod (das Unnatürliche und Widerliche) werden hier ohne innere Nothwendigkeit in Verbindung gebracht, einzig und allein der biblischen Sage zu Lieb. Man könnte uns entgegen, daß die frappantesten Antithesen im Gebiete der Kunst unabweislichen Reiz ausüben, was wir gern zugestehen, allein wir glauben, daß in einer künstlerischen Darstellung das unter

sich Fremdartige zwar zulässig ist, keineswegs aber das dem innern Wesen der Kunst Heterogene. Und wie wir auf der einen Seite alles Ueberirdische, die engen Grenzen der Kunst sowohl als die weit ausgedehnteren des rationellen Gedankens Unbeachtende, als unmalerisch und unästhetisch verwerfen: — auf gleiche Weise verabscheuen wir auf der andern das unnatürlich Gemeine, das unmenſchlich Widerliche, welches ebenso entfernt von dem gebildeten Gedanken nach unten ist, wie jenes nach oben. Ein abgeschnittenes bluttriefendes Haupt ist nicht blos ein schauerlicher Gegenstand (wenn auch ein gemaltes lange nicht in dem Grade wie ein wirkliches), auch gewissermaßen ein unnatürlicher Gegenstand, aber die Situation wird unausſtehlich widerlich, wenn dieses abgeschnittene Haupt von einem zarten weiblichen Wesen auf einer Schüssel getragen wird. — Schon Aristoteles sagte, daß die Kunst über der Wirklichkeit stehe, und zu seiner Zeit war diese Bemerkung wahrlich nicht so nöthig als in der unsern, wo es den anerkanntesten Künstlern an den bloßen Anfangsgründen der Aesthetik gebricht, und alle mehr oder weniger in dem dichten Spinnengewebe des Aberglaubens und verjährter Ansichten zucken. Die reine Natur sei des Künstlers einzige Bibel, woraus er seine Stoffe wähle, und er vergesse nie, daß, je tiefer er aus dem klaren Born der Natur schöpft, je freier und selbstständiger sein Kunstwerk sein wird. Nur Unverständige und Böswillige werden aus unsern Worten herausdeuten, daß wir die Grenzen der Kunst zu enge ziehen; gewiß wird die wahre Kunst einer größern Freiheit und Würdigung in ihrer natürlichen Begrenzung genießen, als in kindischen Ausschweifungen, die mit der Zeit in sich selbst verfallen.

33. Julius Hübner, den wir oben unter den romantischen Historikern aufgeführt haben, wird uns hier zunächst als christlicher Maler beschäftigen.

Was wir ihm früher zum Vorwurf machten: seine übertriebene Weichheit, sein Mangel an energischer Durchbildung und harmonischer Kraft, tritt in seinen christlichen Bildern noch mehr hervor. Hübner behandelt seine Stoffe mit Liebe, aber er ist nicht dafür begeistert, wie uns denn überhaupt sein Charakter voller Hingebung und Sanftmuth, aber ohne tiefem Ernst und die nothwendige moralische Herbe erscheint. In der Wahl seiner Vorwürfe ist er nicht ohne Aengstlichkeit, und es fehlt ihm keineswegs an Geschick, den Geschmack des Publikums herauszufinden, aber die Ausführung zeugt meistens, ohne originell zu sein, von den verschiedenartigsten Einflüssen, die in der weichen Seele des Künstlers Raum gefunden haben.

Schadow und Hübner streben in ihren christlichen Bildern nach demselben Ziele, aber mit verschiedenen Fähigkeiten: Beide wollen die reizende Unschuld und frische Naivetät der alten christlichen Bilder wiedergeben. Aber Schadow ist zur Erreichung dieses Ziels zu asketisch und kalt, Hübner zu modern süßlich. Den Bildern des Erstern fehlt das Gemüth, denen des Letztern die geistige Höhe. — Von Hübner's christlichen Bildern soll uns zuerst ein kleines Rundgemälde: „eine heilige Familie“ darstellend, beschäftigen. Fünf Figuren bilden eine sehr gefällige Gruppe; Maria hält sitzend das göttliche Kind auf dem Schooße, vor ihr steht der kleine Johannes und im Hintergrunde Joseph und Elisabeth. Die Zeichnung ist sicher und anmuthig, die Farbe sehr schmelzend und delicat. Aus den Zügen der heiligen Elisabeth und Joseph's spricht reinste Ueberzeugung und das volle Bewußtsein von der Höhe des Kindes und der Unbeflecktheit

der jungfräulichen Mutter; der Ausdruck und die Haltung Maria's dagegen zeigen keine Spur von Raphaelischer Auffassung. Man erkennt weder das erhabene, göttliche Weib, welches den Heiland der Welt in ihrem Schooße trug, noch die zarte, liebliche Jungfrau, die in reinster Demuth über ihre hohe Bestimmung sanft erröthet. Hübner's Madonnen sind junge, artige Frauen, in deren Blicken Zufriedenheit und Glück der Ehe leuchten, und deren Haltung nicht mehr elastisch jungfräulich, sondern weiblich hingebend ist. Der Knabe Jesus drückt in seinen Zügen nicht das Bewußtsein seiner göttlichen Sendung und den Ernst des Verstandes aus, was wir von unserm Standpunkte aus nur billigen können, aber auf der andern Seite verrathen seine Züge eben so wenig den frischen Muthwillen und die reizende Naivetät der Kindheit.

Ein Hübner ganz zusagendes Thema, welches zwar nur der frommen Interpretation zufolge zu den christlichen gerechnet werden kann, ist die Darstellung des liebenden Paares aus dem hohen Liede: „Wer ist, die heraufkommt aus der Wüste, und lehnet sich auf ihren Freund“ (K. 8, B. 5). — Vielleicht in keinem Bilde des Künstlers zeigt sich seine Individualität: „sentimentale Lieblichkeit“ gefälliger und entschiedener. — Auf den Stufen einer steinernen Brunnenbank steht die Braut und hält den königlichen Freund zärtlich umschlungen. Glühendes, warmes Licht erhellte den Vordergrund und hüllt die Liebenden in eine Glorie ein, während in der fernen Landschaft die hellblauen Berge und der blasser Abendhimmel einen überraschenden Contrast bilden. Diese Beleuchtung ist venetianisch kühn und klar, und verleiht dem Bildchen wunderbaren Zauber und morgenländische Gluth, welche unmittelbar auf das Gemüth des Beschauers zurückwirken.

Möchte der Künstler ähnliche Stoffe, die das Abstracte mit dem Concreten so harmonisch verbinden, in Zukunft wählen, und z. B. statt der christlichen Darstellungen, in denen ihm das asketische, wie das tiefinnige Element halb unverständlich ist, Scenen aus indischen und arabisch-persischen Dichtungen mit dem Zauber seines Colorits und der Delicatesse seiner Zeichnung wiedergeben. Welchen reichen Stoff mit gehöriger Sonderung des unmalerischen Phantastischen bieten u. A. die indischen Dramen: Sakontala und Urwasi, die herrliche Liebesepisode Mal und Damajanti, die persisch-arabischen Epen: Mejnun und Leila, Schirin, Jussuf und Suleika, Rostem und Suhrab und viele Erzählungen der Tausend und Einen Nacht! Und hier sind die Blumen, welche der Maler bricht, keusch und unberührt, er kann sie zu einem beliebigen Strauße binden, ohne eingeschränkt zu sein, weil ihm Andere schon zuvor-gekommen.

Warum zieht Ihr armen Maler doch stets die alte Straße, an der zwar tausend Wegweiser, aber nicht eine unbekante Blume steht? Möchtet Ihr doch endlich einmal den Muth eines Eroberers fassen, und auf Adventure an die heimlichsten Gestade der Romantik schiffen, wo noch kein Fuß vor Euch wandelte, und noch keine Künstlerflagge wehte. Was thuts, wenn Einige unter Euch an der Seekrankheit leiden, oder gar unter dem Scalpirmesser der wilden Naturföhne ihre klassischen Döyfe verlieren; — Mancher von Euch wird mit ungeahnten Schätzen zurückkehren, und am heimischen Ufer mit freudigem Tauchzen empfangen werden. Fehlt es Euch doch sogar nicht an einem kühnen Columbus oder Vasco de Gama, der bereits am Cap der guten Hoffnung angekommen ist, und das ist Karl Friedrich Lessing von Wartenberg in Schlesien. — Den modernen

christlichen Künstlern rathen wir diese Entdeckungsreise, da sie mit ihrer reinsten Ueberzeugung und größten Fertigkeit nie ein genügendes Ziel erreichen werden. Und sollten die Frommen und Kindlichen unter ihnen, gleich dem Bruder Giovanni da Fiesole, auch inbrünstige Gebete zum Himmel emporsenden, um ihren Pinseln Wunderkraft zu verschaffen, sie werden diesen Johannes nicht übertreffen. Und ob das etwas wäre? Und wenn die Hohen und Aesthetischen unter ihnen 300 Jahre in Rom verweilen, und christliche Visionen so häufig wie ihre eignen Beine sehen, es ist doch Alles vergebens, ihre Pinsel werden kein schöneres und edleres Weib, als die Madonna der Sixtina erzeugen. Deshalb, Ihr Kämpfer der Kunst, die Ihr nicht Lust habt, im Schlamm der ewigen Nachahmung zu versinken und unter den Trümmern des Veralteten zu erliegen, verlaßt die alte Feste und zieht mit Mann und Maus in unbekante, schöne Fluren. Doch hütet Euch vor dem Vandalismus, und nehmt von dem Alten mit, was Werth hat und sich tragen läßt!

Die wohlwollenden Leser werden uns diese Exclamationen verzeihen, und sie hoffentlich, wie wir selbst innig überzeugt sind, für zeitgemäß halten.

Für die Kirche in Meseritz (als Stiftung W. Werner's aus Dorkow in Polen) malte Hübner ein großes (16 F. hohes, 8 F. breites) Altarbild: „Christus in der Glorie über den sitzenden vier Evangelisten schwebend.“ Die am Sockel angebrachten Worte Christi: „Ich bin bei Euch alle Tage bis an der Welt Ende!“ wollte der Maler zur sinnlichen Anschauung bringen. — Christus steht in strahlendem Lichte auf Wolken und breitet seine Hände segnend über die unten auf einer stei-

nernen Estrade sitzenden Evangelisten aus. Inmitten dieser ist ein niedlicher kleiner Engel bemerkbar.

Die Intuition des Künstlers war vortrefflich, und es fehlt nur wenig, daß man Gleiches von der Ausführung sagen kann. Wir erlauben uns, einige subjective Andeutungen zu machen, die wir verschweigen würden, wenn das schöne Bild nicht offenbare Spuren von dem Ringen nach Originalität bemerken ließ. Wir halten es für einen sehr glücklichen Gedanken, Christus in der Glorie mit einem weißen Gewande zu bekleiden; hierdurch gelang es dem Künstler nicht allein, den hellen Glorienschein wirksamer und zugleich natürlicher erscheinen zu lassen, sondern vorzüglich bewirkte dieser anscheinbar unbedeutende Umstand das Motiv der Situation: „die hohe Reinheit und ungemaine Anmuth des Erlösers zu versinnlichen,“ mit sanfter Zaubergewalt dem Zuschauer verständlich zu machen. — Die Gestalt Christi erscheint etwas lang, was wir nicht tadeln möchten, wenn nur die Dimensionen des Gemäldes in der Breite entsprechender wären. — Das kleine Engelsköpfchen unter den Evangelisten ist ein Stein des Anstoßes, der die Totalwirkung nach unserm Ermessen nicht wenig beeinträchtigt. Nach einem berliner Kunsttrichter (Kunstbl. 35, Nr. 83) soll es die schwebende Seele in der Mitte der Evangelistenpaare bedeuten; ei nun, diese schwebende Seele schwebt hier am unrechten Orte, und verkündet eben nichts weiter, als eine geschmacklose Schülerhuldigung des Künstlers, oder eine altdeutsche Caprice. — Wenn der Wolkenstreif, auf welchem Christus steht, sich auflösen und das Engelsköpfchen nebenbei mit fort-schwimmen wollte, so würde die Kunst wohl nichts einzuwenden haben. Wolken als quasi Stützpunkte der Geister, welche das Unwahrscheinliche des Fliegens bei dem Zuschauer mildern und

die Entfernung vergrößern sollen, sind in der That nur aus Gewohnheit nöthige Gegenstände geworden. Man denke sich in dem erwähnten Bilde z. B. den Wolkenstreifen entfernt und den Lichtschein in sanften Abstufungen bis hinunter zu den Evangelisten verlängert, so scheint uns weder die physische Wahrscheinlichkeit mehr als früher verletzt, noch, was von größerer Wichtigkeit ist, der ästhetische Eindruck dadurch verkümmert zu sein. Die Färbung des Bildes ist, obwohl an einigen Stellen nicht durchsichtig und klar genug, im Ganzen harmonisch und zart. Der Ausdruck in den Zügen des segnenden Christus ist himmlisch milde und gemüthlich, jedoch ohne göttliche Hoheit. Charakteristischer sind die schönen kräftigen Gestalten der Evangelisten, jede in bezeichnender Individualität nach dem Göttlichen ringend, dargestellt.

„Christus an der Säule,“ ein Altarbild für die St. Andreaskirche in Düsseldorf gefiel nicht sehr wegen seiner asketischen Passivität und weinerlichen Zerknirschung, obwohl sonst äußerst lieblich und einfach in Farbe und Composition. Hinter dem Rücken die Hände an einem Pfeiler festgebunden, bis zu den Hüften nackt, von da ab mit rothem Mantel bedeckt, dessen großartiger Faltenwurf bewundernswürdig ist, und das Haupt mit der Dornenkrone schmerzvoll niedergebeugt, ist Christus abgebildet. Der Silberton des Fleisches ist von höchster Reinheit, und die Muskeln der Arme und Brust schwellen fast weiblich voll und zart. Der Ausdruck des Gesichts zeigt keine Spur von göttlicher Standhaftigkeit und Resignation, hingegen vermehren der hellblonde Bart und ein weinerlicher Zug der Oberlippe den Ausdruck der Verzagttheit und furchtsamen Demuth, der sich im Allgemeinen schon in der schwächlichen Haltung ausspricht. Die Umgebung ist außerdem vernachlässigt

und kahl, der einzige Gegenstand, welcher außer der krüppelhaften Säule in's Auge fällt, ist ein Stäupbesen, der an einer niedern Umschränkung angelehnt ist. Die Totalwirkung war dennoch, ungeachtet der wunderlichen Technik, nur höchst mittelmäßig, ein Beweis mehr, daß in unserer Zeit Alles von der zeitgemäßen charakteristischen Auffassung abhängt.

Die beiden neuesten christlichen Bilder Hübner's war uns nicht vergönnt so genau zu betrachten, um ein richtiges Urtheil aussprechen zu können. Damit unser Bericht aber eine gewisse Vollständigkeit erlangt, wollen wir das Urtheil Gruppe's (in der Preuß. Staatsztg.) hier abschreiben: Von dem „Pharisäer und Zöllner“ sagt dieser geistreiche Kritiker: „In architektonischer Umschließung und Anordnung, und mit entschieden symbolischer Auffassung stellt der Künstler uns das Evangelium vom Pharisäer und Zöllner vor. Eine fremdartige Architektur, welche die Phantasie gern für die vom Tempel Salomonis nimmt, bildet zwei Bogen, in denen die beiden Figuren sich dem Heiligthume nähern, rechts der stolze Geisliche, links das trostbedürftige Weltkind. Der Pharisäer, welcher, ein großes Buch unter dem Arme, sich selbstgefällig umschaut nach dem reuevoll Betenden, zeigt ein Antlitz voll geistlichen Hochmuths; wir lesen darin jenes äußerliche, herzlose Formenwesen, und diese Züge vergegenwärtigen ihn uns zugleich lebhaft, wie er im Tempel seine Gebete herzuplappern pflegt. Jener dagegen ist wahrhaft in dem Moment genommen, wo er an sein Herz schlägt und spricht: „Gott sei mir Sünder gnädig!“ An die Thür gelehnt, stehend in sich gebeugt, sein Haupt senkend und fast verbergend, bekundet er in seiner ganzen Haltung so viel von zerknirschem Schuldbewußtsein und reuiger Hingebung, daß dies von jedem Beschauer sogleich verstanden und gefühlt wer-

den muß; in solchem Gegensatze aber tritt diese Charakteristik doppelt wirksam und rührend hervor. Der Künstler hat nichts versäumt, um den Gegensatz nach allen Seiten hin auszubilden; schon durch die bloße Wahl der Gewandfarben unterschied er seine Figuren sehr glücklich, denn er kleidete den Pharisäer in grelle Farben, in ein orangenes Obergewand auf einem hartblauen Unterkleide, und gab dem Zöllner dagegen sanfte, modeste Farben, die sich in der Phantasie des Beschauers mit dem geistigen Inhalt der Figuren leicht zu einem harmonischen Eindruck vereinigen. Aber hiermit ist die Darstellung noch nicht erschöpft; jene zwei Bogen sind von einem dritten überwölbt, und, den Zwischenraum auszufüllen (sic!!), erscheint — Gott der Herr, welcher den Zöllner mit der einen Hand segnet, und mit der andern den Pharisäer von sich weist. So schön das gedacht sein mag, so mußte doch die figurative Ausführung in unauslöslche Schwierigkeiten stürzen. Die Figur, welche, um wenig zu sagen, die erhabenste sein sollte, ist entschieden die unbedeutendste; und wie kann es auch anders sein? Nur kindlich naiven Zeitaltern darf der Gedanke, das Geistigste und Unschaubarste gleich wie jedes Andere abzubilden, verziehen werden, und ihre völlige Unschuld bei solchem Beginnen macht dann auch das nothwendige Mißlingen weniger beleidigend. Aber in unserer Zeit, wo die Kunst von vielem Selbstbewußtsein nicht mehr zu trennen ist, — und die des gegenwärtigen Künstlers scheint es uns ganz besonders zu sein, — kann wohl auch die wahrste Frömmigkeit auf solche Auffassung nicht mehr führen, im Gegentheil steht eine solche Darstellungsweise mit unsern Begriffen von Erhabenheit und mit dem Geist unsers Christenthums in Widerspruch. Dergleichen streng auszuschließen, wäre eigentlich schon Sache des bloßen

Geschmacks, den doch der Künstler in so hohem Grade besitzt, und den er namentlich hier in der ganzen malerischen Behandlung bewundernswürdig bewährt hat.“

Von dem andern Bilde: „das Christkind auf Wolken,“ im linken Arme eine Lilie haltend, die Rechte segnend erhoben, sagt Gruppe: „Das Werk zeichnet sich durch eine zarte und helle Malerei sehr vortheilhaft aus, seiner Auffassung nach bringt es aber ähnliche (?) Betrachtungen entgegen wie das vorige. Wir müssen gestehen, außer der segnend erhobenen Hand, wenig in diesem Kinde zu finden, was die Benennung eines Christkinds rechtfertigen könnte, zumal eines auf Wolken thronenden. Raphael hat immer danach gestrebt, selbst auf dem Arme der Mutter, uns in dem Kinde den Heiland der Welt und den Herrscher der Himmel darzustellen, Leben und Klarheit läßt er von seinem Antlitz ausstrahlen, er giebt dem Kinde den erhabensten Ernst, und in seinen Mienen malt er himmlische Seligkeit. Das hier vorgestellte Christkind hat dagegen in seinem Ausdruck wenig von Verklärung und siegreicher Herrlichkeit, sondern eher etwas Befangenes, und in seiner Haltung, die wir nicht rühmen möchten, erscheint es selbst hülflos und hülfbedürftig. Mit der ganzen Intention möchten wir uns nicht einverstanden erklären; die asketische Auffassung, mit der uns Hübner vor zwei Jahren den Heiland darstellte, und wiederum diese, welche kindlich naiv sein soll, scheint uns den wahren Geist des Christenthums nicht auszusprechen, denn nach der einen wie nach der andern Seite ist ihm das Schwächliche gleich fern. Was das Naive anlangt, so ist es gewiß eine schöne Sache, wenn es sich von selbst ergibt, allein es erstreben wollen, ist gefährlich; ohnedies wird es nur zu leicht ein bloßer Euphemismus für das Unbedeutende.“

Wie gern wir die Worte Gruppe's über die Unmöglichkeit des Gottvaters in seinem Kästchen als *dicta probantia* benugen, bedarf es für Leser keiner Versicherung, die unsere an verschiedenen Stellen ausgesprochene Theorie des Möglichen und Unmöglichen in der Malerei bereitwillig aufgefaßt haben. Allein eben diese Theorie bestimmt uns, die Beurtheilung des Jesukindes falsch zu finden.

Man setze einmal voraus: kein Raphael, kein Correggio, kein Overbeck und Schadow hätten Jesuskinder gemalt (eine Voraussetzung, die unbedingt nothwendig ist, um das Urtheil frei von verfinsternendem Autoritätsglauben zu halten), und zum Erstenmale wollte ein moderner Maler ein Kind darstellen, welches die göttliche Würde repräsentire, oder, wie Gruppe von den Raphaelischen Kindern sagt: welches den Heiland der Welt und den Herrscher der Himmel darstelle, Leben und Klarheit in seinem Antlitze, erhabenen Ernst und himmlische Seligkeit in seinen Manieren zeige, — würde man eine solche Darstellung nicht zu den unmöglichen, capriciösen und unsinnigen rechnen? Das Kind bezeichnet ja nur die Blüthe, das Unerwachsene, Hülflose und Schwächliche, und dies wollt ihr mit dem Größten, Reifsten und Stärksten identificiren? Unmöglich; selbst beim Anblick eines Raphaelischen Christkinds bemächtigt sich des Beschauers nie die Vorstellung von einem Herrscher der Himmel, wenn uns auch die hohe Kunst dieses Malers augenblicklich so hinreißen mag, daß wir die Abnormität vergessen, und dem Kinde männliche Intelligenz zuerkennen. — „Aber das christliche Symbol, das neutestamentliche Factum?“ — Wir haben schon mehrmals gesagt: das christliche Symbol und das neutestamentliche Factum haben mit der Kunst nichts zu schaffen, wenn sie sich nicht ihren Gesetzen

unterordnen; an dieser Stelle ist es besonders wichtig, diese Ansicht zu wiederholen. Jedoch zu gleicher Zeit machen wir darauf aufmerksam, daß das neue Testament einerseits nichts erwähnt von einer äußerlichen göttlichen Erscheinung des Christkinds, und anderseits das Symbol richtig aufgefaßt wird, wenn man den Gott als Menschen und besonders als Kind in natürlicher Hülflosigkeit darstellt, wodurch die innige Gemeinschaft mit dem Menschengeschlecht angedeutet werden soll. Wird dagegen dem kindlich-menschlichen Elemente das Ueberirdisch-Göttliche einverleibt, so tritt das ursprüngliche Symbol weiter in den Hintergrund, und der Kunst ist wahrlich nicht geholfen, weil ein Unnatürliches an die Stelle des Natürlichen gesetzt wird. Nun aber ist in unserer Zeit der naive Glaube gänzlich geschwunden, und die skeptische Vernunft mischt in Alles ihre abstracte Nase, — man hat nicht mehr Phantasie genug, in einem van Goytschen dickköpfigen Wickelkinde den Heiland der Welt zu erkennen, und weil man diesen Heiland in seiner kindlichen Gestalt künstlerisch nicht gänzlich verleugnen will, was am geschmeidtesten wäre, begehrt man die Thorheit, ihm abstracte, göttliche Augen und autokratische Positionen zu ertheilen. — „Auf welcher Seite demnach das künstlerische Recht ist?“ — Darauf antworten wir in Demuth mit einem Paradoxon: „auf keiner!“ Die Altdeutschen haben Unrecht, unbehülfliche menschliche Christkinder zu malen, weil die naiven, gläubigen Augen den modernen Zuschauern längst abhanden gekommen sind, und die neueren philosophisch-christlichen Künstler begeben unverzeihliche Mißgriffe, indem sie ein Abstractum in unnatürlichster Form zur äußern Erscheinung bringen wollen.

34. Nach dieser Abschweifung oder Ausschweifung wollen wir einen Künstler begrüßen, dem man unbedingt die erste Stelle im Fache der christlichen Kunst bei der hiesigen Schule einräumen muß. Ernst Deger von Hildesheim, der gegenwärtig in Rom ist, bestätigt das bekannte Wort des griechischen Weisen, daß ein genialischer Künstler dem unfruchtbarsten Stoffe künstlerische Funken entlocken kann. Deger besitzt das Zaubermittel der Natürlichkeit, welches die abstractesten Knochengeriippe mit belebten Muskeln und Nerven zu bekleiden, und aus verwelkten Blumen süßen Duft aufsteigen zu lassen vermag.

Der herrliche Künstler weiß seinen christlichen Bildern eine so frische geistige Klarheit und gemüthliche Innigkeit zu verleihen, daß man beim ersten Anblicke fühlt, diese Reinheit der Intuition könne weder aus capriciöser Nachäfferei und mystischer Frömmelei, noch aus einer überspannten Gefühlsucht entsprungen sein. Wir spüren in Deger's Bildern nichts von jener kläglichen Asketik und Abstinenz, wodurch der Körper nicht sowohl, als der Geist niedergedrückt und in seinen heilsamsten Functionen gehemmt wird, — noch wird unser einfacher Verstand gezwungen, sich seiner Blöße zu schämen, und das Büßerkleid eines finstern Wunderglaubens anzuziehen. Deger's Madonnen sind die lieblichsten irdischen Frauen, die sich selbst zu wundern scheinen über den strahlenden Glorienschein, mit dem der Maler ihre Lockenhäupter aus Rücksichten umgibt, da doch ihre ganze Gestalt schon unbewußt eine sittliche Hoheit und Heiligkeit ausdrückt, vor der jeder profane Gedanke zurückweicht. Das Zärtlichste, Lieblichste und Idealischste einer weiblichen Seele concentrirt sich in ihren sanften Augen und den gratiösen Schwingungen der zarten Glieder, und der Gläubige und Philosoph dürfen mit gleicher Aufrichtigkeit vor diesen Ma-

donnen niederknien; der Eine in ihnen die jungfräuliche Mutter Gottes anbetend, der Andere das Meisterstück der Schöpfung: das reine Weib.

Auch die Jesuskinder Deger's sind von unbeschreiblicher Lieblichkeit und Naturwahrheit, und bei ihrem Anblicke vergessen wir unser eben ausgesprochenes Paradoxon. In den Augen dieser naiven, feurigen Knäbchen spiegelt sich das Bewußtsein ab, Sproßlinge der edelsten Menschheit zu sein, die vom Himmel gekommen ist und dahin zurückkehrt, aber die irdischen Genüsse nicht besudelt von teuflischen Angriffen glaubt. Der Funke einstiger Größe glüht schon deutlich in den klaren Kindesaugen, obwohl dieser Funke nicht die entfernteste Ähnlichkeit hat mit dem unverständlichen crassen Glühen überirdischer Verzückung. — Mit einem Worte: wir erblicken in den Deger'schen Madonnen und Christuskindern menschliche hehre Gestalten, wie sie in der reinen Seele des strebenden Künstlers entstanden sind. Er hat sich eben weit entfernt gehalten von unmalerischem Idealismus, wie von gemeinem Materialismus, und es ist ihm gelungen, das Edelste der Menschennatur zu verkörpern. Dem gläubigen Christen wird die Intention des christlichen Malers gleich verständlich, während der Indifferente diese Intention vergißt und über die hohe Naturtreue erstaunt.

In die Details aller Deger'schen Bilder einzugehen würde überflüssig sein, da Deger in den meisten Darstellungen sich der bekannten traditionellen Auffassungsweise bedient hat. Die Fortschritte des Malers in seinen neueren Bildern beziehen sich ebenfalls mehr auf technische Ausbildung, als veränderte Conception.

Das durchgebildetste, aber in der Farbe nicht das schönste Werk Deger's ist seine „Madonna mit dem Kinde in der Glorie“ 1837. Die jungfräuliche, schöne Mutter schwebt auf

Wolken, und das nackte, lebhafte Kindchen auf ihrem Arme streckt verlangend die Händchen aus, als wolle es etwas mit Liebe zu sich heranziehen. Von feuchtem Glanze leuchten die Augen dieses äußerst lieblichen Geschöpfes, und die Carnation ist wunderbar klar und belebt. Etwas trübe und schwer ist dagegen der Ton des Gewandes der Madanna, und die Farbe der Wolken unschön olivenbraun und grau.

Von zarter Lieblichkeit ist eine „heilige Jungfrau vor dem Kinde kniend.“ Das anmuthige Knäbchen ruht auf dem schwellenden Moose eines niedern Gemäuers, und ist mit einem leichten Hemdchen bekleidet; in den Zügen der knienden Jungfrau spiegelt sich die glühendste Mutterliebe und der andächtigste Dank für das Glück, im Besitze eines solchen Engels zu sein, ab. Sie liegt auf beiden Knien und hält die Hände gefaltet auf dem vor innerer Befestigung pochenden Busen; ihre wallenden Locken fallen anmuthig über Nacken und hellblauen Mantel hinunter. Die heitere Landschaft im Hintergrunde und die warme Beleuchtung erinnern unwillkürlich an den schönen Süden.

In der „Auferstehung Christi“ schwebt der Heiland nackt mit der Ostersfahne auf Wolken über dem Grabe, an dessen Rande vier Wächter in unruhigem Schlafe liegen. Die Auffassung ist streng traditionell, und die Ausführung in so weit gelungen, als es bei diesem schon oben besprochenen Gegenstande möglich war.

„Madonna den Christusknaben führend“ erfreut durch frische Anmuth und Naivetät. Die liebevolle Mutter hält den Knaben an der Hand gefaßt und wandelt mit ihm durch die schöne Landschaft. Das göttliche Kind hat in der Linken einen Stecken, und scheint rüstig vorwärts schreiten zu

wollen, während sein Auge mit hehrer Schwärmerci in die Weite hinausschweift.

Bekanntlich will der katholische Herr Reichsbaron von Fürstenberg-Stammhein die auf dem Apollinarisberge bei Remagen unmittelbar am Rhein gelegene alte Kirche des heiligen Apollinaris wieder herstellen und mit Frescogemälden versehen lassen, welche, außer den Bildern der Kirchenväter und Apostel im Chore auf Goldgrund, das Leben Christi und der Madonna an den Wänden, die Legende des heiligen Apollinaris u. s. w. darstellen sollen. Ueber dies Unternehmen expectorirt ein Düsseldorfer im vorjährigen Kunstblatte Nr. 14: „Hat die Malerei auch unlängbar in der neuesten Zeit sich zu einer erstaunlichen Höhe erhoben [—vielleicht so hoch, als es ihr in der Dienstbarkeit des Luxus und der Mode nur irgend vergönnt ist], welchen andern Schwung wird sie nehmen, wenn sich ihr wieder die Kirchen öffnen und den festen Boden darbieten, welchen ihr die Launen und Anforderungen der unstäten Welt ewig versagen werden! Ein Privatmann gibt das ruhmwürdige Beispiel, daß eine solche Tendenz ihrer selbst wegen, und nicht etwa aus einer prätentiosen Kunstliebhaberei oder einem stolzen Mäcenat auch in unsrer Zeit möglich ist. Freilich ist es für den Staat und das Leben eine schöne Sache um Industrie und Eisenbahnen. Dabei finden wir Bequemlichkeiten und Wohlleben. Leider aber fährt unser Sinn nicht auf Eisenbahnen himmelwärts (ja, das ist wahr!!), sondern bedarf dazu der alten und nie veraltenden Wege der Religion und Frömmigkeit, und der heiligen Sprache der Begeisterung — der Poesie und Kunst.“

Also um zum Himmel zu fahren, bedarf man der heiligen Sprache der Begeisterung? Und der frische, lebensmuthige

Ernst Deger ist nach Rom gesandt worden, um Material zu der heiligen Sprache für die himmelfahrenden Leute zu holen, und wenn er zurückkehrt, soll er die Kirchenväter und Apostel auf Goldgrund malen, und die fromme Legende vom heiligen Appollinaris, und vielleicht auch den geschundenen Bartholomäus und den gerösteten Laurentius. — W. Schadow, der Director, beauftragt mit der Wahl der Maler für die erwähnte Capelle, hat nämlich E. Deger zum Haupt erklärt.

35. Im vorigen Jahre malte der geniale Steinbrück ein christliches Bild, das einerseits durch gelungenes Hell Dunkel, warme Färbung und scharfe Charakteristik im Einzelnen gefiel, anderseits jedoch durch auffallende Altdeutschthümeleien in der symmetrischen Architektur, des asketischen Ausdruckes in den Gesichtern und der ganzen Behandlungsweise die Liebhaber der modernen Kunst widerwärtig abstieß. Es stellt eine „heilige Nacht“ vor, in welcher die Anbetung der Hirten und der heiligen drei Könige zugleich vorkommt. Genau in der Mitte des Bildes sieht man Maria in ihrer Hütte vor dem Kinde kniend, von welchem, wie in der alten Legende und der berühmten dresdner Nacht des Correggio, das Licht ausstrahlt. Wie hier der volle Lichtschein auf einer Seite ein Mädchen, auf der andern einen Jüngling, dem ein alter Hirt zum Contraste beigegeben ist, trifft, läßt Steinbrück einen von den drei über der Gruppe schwebenden Engeln, geblendet von dem Glanze, seine Augen mit der Hand bedecken. Rechts nahen die Könige aus dem Morgenlande, und der Mohrenkönig tritt mit seinem Weihrauchduft heran, und bildet einen romantischen Contrast mit dem schlichten Hirten, welcher auf der linken Seite ein Lamm

zu den Füßen des Kindes niederlegt. Der die Weisen leitende Stern steht über der Hütte, und die Führer des noch etwas entfernten Zuges deuten auf ihn hin.

36. Der Maler Peter Götting von Aachen, zugleich ein geschickter Bildhauer, hält in seinen christlichen Bildern die Mitte zwischen der oft erwähnten zerknirschten Auffassung und moderner glatter Ausführung. In den Zügen der dargestellten Heiligen vibriert noch der altkatholische Mysticismus, aber die ganze Haltung und der äußere Zuschnitt sind neumodisch. Die Gruppierung ist ganz traditionell und gewöhnlich, und die Technik sehr fleißig und vorsichtig, aber nicht immer frei von Steifigkeit und Geleckttheit. Der frische Hauch eigener Erfindung mangelt, und der Geist des Malers ist geknechtet in alten Anschauungen.

Vielleicht das bedeutendste Bild Götting's ist sein „Christus und Petrus auf dem Meere,“ mit überlebensgroßen Figuren. Der Stoff ist zu erhaben für menschliche Darstellung, und die möglichst beste Ausführung würde schwerlich erreichen können, was z. B. Göthe über diesen Gegenstand sagt: „In dem ganzen Evangelium wüßte ich keinen höhern und ausdrucksvollern Gegenstand als Christus, der, leicht über das Meer wandelnd, dem sinkenden Petrus zu Hülfe tritt. Die göttliche und menschliche Natur des Erlösers ist in keinem andern Falle den Sinnen so identisch darzustellen, ja der ganze Sinn der christlichen Religion nicht besser mit Wenigem auszudrücken. Das Uebernatürliche, das dem Natürlichen auf eine übernatürlich-natürliche Weise zu Hülfe kommt, und deshalb das augenblickliche Anerkennen der Schiffer und Fischer, daß der Sohn Gottes

bei ihnen gegenwärtig sei, hervorrust, ist selten gemalt worden, so wie es zugleich für den lebenden Künstler von großem Vortheil ist, daß es Raphael nicht unternommen, denn mit ihm zu ringen, ist so gefährlich, als mit Phanuel (1. B. Mose XXXII).“ Die warme Dichterphantasie ließ Göthe hier, wie in manchen andern seiner Kunsturtheile, die Hindernisse praktischer Ausführung übersehen, und hielt es für möglich, den beweglichen Gedanken mittelst der Kunstschönheit in ruhiger Darstellung wiedergeben zu können. Wie vermag ein Maler das leise Wandeln des Heilandes über die Meereswogen darzustellen? Und in diesem Wandeln liegt grade das Wunderbare. Wie soll er die heilige Ruhe und Sicherheit in Christi Haltung vereinen mit der leichten, sanften Bewegung? Auf welche Weise das flüssige, durchsichtige Element behandeln, um den nothwendigen Contrast oder das Wunder wahrscheinlich zu machen?

Kein Maler, und folglich auch Götting nicht, hat diese Fragen genügend zu lösen gewußt. Das Wasser in Götting's Bild ist nur eine gemalte, consistente Masse, auf welcher zu wandeln eigentlich nicht so schwierig sein mag, als darin zu versinken, und welche den Schlagschatten der Füße Christi vollkommen ruhig wiedergibt, also ganz stille stehen muß. Die Haltung Christi ist leidlich würdig, aber etwas träge, der Kopf des Petrus nach alter Tradition würdig und ausdrucksvoll.

In dem Bilde: „der heilige Franciscus“ ist dieser Heilige inbrünstig betend dargestellt, glücklicher Weise jedoch der katholische, kasteiende Heiligenblick nicht allzu sichtbar. — In der „Magdalene“ bringt der sterbenden Heiligen ein Engel die Siegespalme. — Das „Sweiftuch der heiligen Veronica“ ist ein gar zu heiliger Gegenstand für unsere profane Feder. — Der „heilige Martinus“ hat den kostbar-

sten Bischofsornat zu tragen, der ihm in seinem hohen Alter ziemlich beschwerlich sein mag. — Noch sahen wir ein sehr fein ausgearbeitetes Bildchen von Götting auf der letzten Ausstellung; es war eine „Grablegung Christi.“

37. Ein tüchtiger, strebender Maler ist Alfred Nethel (jetzt in Frankfurt), der in großartiger Auffassung nach charakteristischer Durchbildung ringt. Sagen seine gewählten Stoffe auch unserm subjectiven Gefühle nicht sonderlich zu, so verkennen wir doch nicht in ihnen eine kräftig-originale Tendenz, welche das Typisch-Herkömmliche abzustreifen sucht. „Der heilige Bonifacius“ auf der gespaltenen Götzeneiche den wilden Deutschen zuerst das Evangelium predigend, ist eine jener energischen Gestalten, aus deren Augen die Gluth der Begeisterung brennt, und deren Muskeln gestählt sind mit festem Willen und Kühnheit. Die Contraste in den Blicken der Zuschauer sind mit tiefer Wahrheit hervorgehoben: hier ein dummes, verwundertes Gesicht, dort ein zorniges und gehässiges, das auf die Rache Wodan's harret, hier der Anbruch milden Glaubens in schönen weiblichen Zügen, dort ungewisses Zweifelszucken in intelligenten Häuptern.

Weniger malerisch und gelungen ist das Bild des Bonifacius, der aus der abgehauenen Wodanseiche eine christliche Capelle bauen läßt. Von Bekehrten, Zweiflern und Neugierigen umgeben, zeichnet der muthige Sendbote den Grundriß der Capelle in den Sand, während an seiner Seite und weiter entfernt Männer mit Bauwerkzeugen u. s. w. beschäftigt sind. Der Ausdruck in Haltung und Blick dieser Lektorn ist etwas unbestimmt, was zwar von dem Motive entschuldigt werden

kann, aber deshalb dies Motiv als ungünstig erscheinen läßt. Den „Daniel“ Kethel's haben wir nicht gesehen.

38. Ein vielversprechendes Talent für charakteristische Darstellung glauben wir in Ittenbach gefunden zu haben. Dieser junge Künstler vereint mit sehr großer technischer Fertigkeit den kräftigsten Willen, das Schöne und Ausdrucksvolle zu erstreben, selbst mit Verschmähung modischer Kunstgriffe.

In dem Bilde „Christus und die Jünger“ (Evang. Joh. 1, 33) haben wir dem Künstler für die Kühnheit zu danken, sich über den bloß christlichen Gesichtspunkt erhoben und die rein historische Darstellung vorgezogen zu haben. Die Züge Christi und der Jünger sind hier edel, menschlich, mit scharf geschnittenem, morgenländischem Ausdrucke. Christus ist nicht der Mensch gewordene Gott, in dessen Blicke sich asketische Demuth und himmlische Güte vereinen; in dem hier fragenden Manne: „Was suchet ihr?“ erkennt man den energischen Reformator, der, mit hohem Muthe ausgerüstet, sein Volk vom Drucke falscher und morscher Institutionen befreien will.

Durch schöne Gruppierung und philosophische Conception zeichnet sich gleichfalls ein zweites Bild Ittenbach's: „Johannes unter seinen Jüngern“ vortheilhaft aus. Johannes ist ein ernster Philosoph, dessen Munde hohe Weisheit zu entströmen scheint, die von den beiden Zuhörern, einem Jünglinge und einem Greise, nach ihrem abweichenden Alter auch verschieden aufgefaßt wird. Der Greis vernimmt die Worte in stiller Andacht, der Jüngling mit schwärmerischem Entzücken. Man könnte diesen Johannes auch Plato oder Pythagoras nennen, worunter die Kunst nicht leiden würde; es ist Unrecht

von dem Künstler, sein Bild ein christliches zu nennen, da in ihm so wenig traditionell christliche Elemente vorhanden sind.

Eine „heilige Barbara“ mit ihrem südlich braunen Teint und schwarzen Gluthaugen ist zwar ein wunderschönes Weib, aber die Heiligkeit war unserm Auge nicht erkennbar.

39. Dem Heiligenbilde G. Mücke's: „die Bestattung der heiligen Katharina“ fehlt es, trotz der auffallend sonderbaren Conception, nicht an schöner, harmonischer Durchbildung und lieblicher Abrundung. Der schöne Leib der todten Heiligen wird von vier mit Chorgewändern bekleideten Engeln durch den stillen Aether getragen. Unten sieht man das Meer und die Berge der Erde in feierlicher Dämmerung.

40. Zwei Darstellungen von Zimmermann und Ehrhardt: „Christus, Maria und Martha“ sind beide in der Auffassung traditionell. Ganz ohne Bedeutung ist der Christus in Zimmermann's Bilde, wogegen die weiblichen Formen in beiden Darstellungen anmuthig und anziehend sind. Nach unserm Kunstcatechismus eine natürliche Erscheinung.

41. „Christus der gute Hirt,“ von Volkhard, ist eine gemüthvolle Darstellung, welche demungeachtet unser Lachen hervorgerufen hat. Der Erlöser der Menschheit ist beschäftigt mit vorgeneigtem Körper ein verirrttes Schaf aus dem Sumpfe zu ziehen. Idealische Auffassung kann von solchem Stoffe wohl nicht erwartet werden, allein diese sinnbildliche

Handlung des Heilandes ist gar zu naiv. Das Schaf ist ein schlechter Proselytenmacher, und man verleiht seiner Natur gewisse unangenehme Bestandtheile: die Dummheit z. B. So muß das Symbol des sanften, gehorsamen aber dummen Schafes den heidnischen Schlangen wenig Lust gemacht haben, sich mit seinem Blicke zu bedecken.

42. Eine sehr liebliche, aber sentimentale Madonna ist von K. Sohn in einem halbrunden Bilde gemalt worden. Schreitend auf Wolken hält sie das Jesuskind im linken Arme, und hat die Rechte wie segnend ausgestreckt. Der helle, lichte Hintergrund macht blendenden Eindruck auf den Zuschauer.

43. Verzeichniß der christlichen Bilder.

E. Bendemann:

Die heiligen drei Könige. Farbenst. 34. (K. Sohn in Düsseldorf.)

K. Bennert:

Christus und die Samariterin am Brunnen. 37.

J. W. Böttomley von Hamburg:

Des heiligen Hubertus Bekehrung. 36.

K. Clasen:

Flucht nach Aegypten. 37.

Vor. Claffen:

Die Verkündigung der Hirten in der Christnacht. 37.

Der heilige Petrus vom heiligen Geiste erfüllt. 38.

Deger von Hildesheim:

Grablegung Christi. 30. (Thlr. 150.)

Der kreuztragende Heiland. 31 — 33. (Prinzessin Friedrich von Preußen.)

Jesus im Schooße der Maria. 32. (Dumont = Schauberg in Cöln.)

Eine Madonna. 33. (Maler Hübner in Ddf.)

Verschiedene kleine Madonnenbilder. 31 — 34.

Christi Auferstehung. 34. (Thlr. 500. Altarbild für die Kirche in Arnsberg.)

Das Jesuskind mit dem Kreuze. 34. (Frau von Sybel in Ddf.)

Maria mit dem Jesusknaben auf der Wanderschaft. 34. (Maler Hübner in Ddf.)

Madonna anbetend vor dem Kinde. 35. (Maler Sohn in Ddf.)

Die Verkündigung Maria's. 35. (Frau von Sybel in Ddf.)

Maria in der Glorie mit dem Jesuskinde. 37. (Altarbild für die Andreaskirche in Ddf.)

Jesus und Johannes als Kinder. 37. (Doppelt. Buch. Hahn in Hannover und Stadtdir. Ruhmann in Hannover.)

Die Verkündigung Maria's. 37. Wiederhol. (Prinzessin Friedrich von Preußen.)

J. Ehrhardt:

Christus, Maria und Martha. 36.

J. Fay von Cöln:

Der St. Gangolphys = Brunnen. Nach der Legende. 36.

J. Flück von Düsseldorf.

Grablegung Christi. 34. Carton. (Cons. Ath. Bracht in Ddf.)

P. Götting von Aachen:

Die sterbende Magdalena mit dem Engel. 32. (Graf von Spiegel, Erzbischof von Cöln.)

Die heilige Veronica. 33. (Graf von Waldenburg in Berlin.)

Christus auf dem Wasser. 33. (Jhr. 150.)

Christus und Petrus auf dem Meere. 34. Altarbild für die Domkirche in Halberstadt. (Jhr. 600.)

Der heilige Franciscus. 34. (Jhr. 230.)

Maria's Abschied von Christi Leiche. 36.

Der heilige Bischof Martinus. 36. Altarbild für die Kirche zu Dreiß an der Mosel.

Ein Salvator mundi. 37. (Halbe lebensgr. Figur.)

Maria mit dem Jesuskinde. 38.

Christi Grablegung. Ausgef. Skizze. 38.

Der heiligen Familie Ruhe auf der Flucht. Carton 38.

L. Haach von Dresden:

Christus beim Seesturme schlafend. 38. $\frac{3}{4}$ Lebensgr.

Christus und Nicodemus. Farbenst. 38.

Fr. W. Heithecker:

Die heilige Clara. 33. Altarbild in der Franciscanerkirche in Paderborn.

K. Herrmann:

Madonna mit dem unter Engelsgesang eingeschlummerten Jesuskinde. 36. $\frac{2}{3}$ Lebensgr.

Maria auf dem Throne. 37.

Ph. Hoyoll:

Maria als Kind mit einem Lamm. 37.

J. Hübner:

Heilige Familie. 33. (Dr. Lucanus in Halberstadt.)

- Darstellung aus dem hohen Liede. 34.
Christus lehrend im Tempel. 34.
Christus in der Glorie über den vier Evangelisten. 34.
Christus an der Säule. 36. (Altarbild für die Andreaskirche
in Ddf.)
Das Jesuskind in der Glorie 38. (Bang. Bendemann in
Berlin.)
Der Pharisäer und der Zöllner. 38. (Graf von Demidoff in
Petersburg.)
Christus lehrt das Volk. (Matth. 6, 28) Carton zu einem
Altarbilde für die Marktkirche in Halle. 38.
G. Ihlee:
Die heilige Elisabeth. 35. (Jhr. 150.)
Der verlorne Sohn. 38.
Fr. Ittenbach von Königswinter:
Christus und die ersten Jünger. 35.
Der Apostel Paulus in ganzer Figur. 37. (Kunstver. in
Hannover.)
Johannes der Täufer und seine Schüler in der Wüste. 38.
Heilige Barbara. 38.
Jesus, Maria und Joseph vor ihrer Wohnung auf grüner
Flur. 38.
Math. Jungbluth von Heinsberg:
Heilige Cäcilia. 29. (Jhr. 140.)
J. J. Kehren:
St. Agnes. 38.
G. Lasinsky von Coblenz:
Petrus Befreiung aus dem Kerker. Farbenst. 35.
Die Apostel Paulus und Jacobus. 35.

- J. G. Meyer:**
Christi Weheruf über Jerusalem. 36. Skizze.
- H. Mücke:**
Das Christenthum symbolisch dargestellt. Freskobild in der
Andreaskirche in Ddf. 35 — 37.
Der heiligen Katharina Begräbniß. 36. $\frac{1}{3}$ Lebensgr. (Consul
Wagner in Berlin. 37. Wiederholung.)
- Karl Müller:**
Der erstandene Christus tritt in seiner Jünger Mitte. 37.
Aquarell.
- Th. von Der:**
Tod der heiligen Elisabeth. 35. (Jhr. 170.)
- Alfred Kethel von Nachen:**
Heil. Bonifacius den Thüringern das Christenthum predi-
gend. 34 — 35. (Jhr. 700.)
Der heil. Martin mit dem Armen seinen Mantel theilend. 36.
Heiliger Bonifacius aus der Modans-Eiche eine Capelle
bauend. 36. (Frhr. von Spiegel in Halberstadt.)
- Rittig:**
Heilige Familie. 29. (Jhr. 140.)
- W. Shadow:**
Die Himmelskönigin. 33. Altarbild in der Kirche der barm-
herzigen Schwestern in Coblenz.
Christus am Delberge. 34. Altarbild in der Marktkirche in
Hannover.
Christus und die Jünger auf dem Wege nach Emaus. 35.
(Banq. Bendemann in Berlin.)
Schmerzenreiche Mutter am Kreuzesstamme. 36. Altarbild für
die Pfarrkirche in Dülmen.

Die Tochter der Herodias mit dem Haupte Johannes des
Täufers. 38.

Die klugen und die thörichten Jungfrauen. Carton zu einer
großen Darstellung mit 17 lebensgroßen Figuren, für das
Museum in Frankfurt a. M. 38.

H. Schall von Breslau:

Madonna mit dem schlafenden Jesuskinde. 37.

Die Christnacht. Jesus in der Krippe, mit drei symbolischen
Darstellungen: die Feier der Engel, die Hirten und die
Weisen vom Morgenlande. 37.

Heilige Cäcilia. 38.

Heilige Elisabeth. 38.

Karl Sippmann von Düsseldorf:

Madonna mit dem Kinde. 31.

K. Sohn:

Die Himmelskönigin. 30. (Ihrl. 200. Herr Steinkauler in
Mühlheim am Rhein.)

E. Steinbrück:

Maria mit dem Kinde. 33. (Ihrl. 350.)

Die heilige Christnacht. 38.

M. Benth von Aachen:

Heilige Katharina. 33.

J. Volkhard:

Christus der gute Hirt. 34.

Jac. Voß von Wassenberg:

Heilige Cäcilia. 38. Sitzende lebensgroße Figur.

J. Wintergerst:

Christus der gute Hirt. 30.

IV.

Genre.

44. Wir gehen nun zu den Leistungen im Genrefach über, das in quantitativer Hinsicht beachtenswerther ist, als in qualitativer, jedoch das Letztere vielleicht nur, weil wir die besten Früchte aus Mißbehagen an dem mißbrauchten Namen in andere schematische Festungen verlegten, wo sie ein Amphibienleben (halb Fisch, halb Fleisch, halb Historie, halb Genre) in froher Ungezwungenheit genießen mögen. Wir müssen gestehen, oft verlegen gewesen zu sein, ob wir ein Bild unter die charakteristischen Lebensbilder avanciren lassen, oder in den Train des allgemeinen Genre registriren sollten. Bei vielen Gemälden ist der Uebergang in die Historie so unmerklich, daß wir beim besten Willen die Grenze nicht finden konnten, bei andern hinderte uns äußere Dimension oder fehlerhafte Ausführung, Gemälde, indem wir sie zu den höhern Lebensbildern zählten, einer größern Verantwortlichkeit zu unterwerfen.

Der Begriff des Genre ist im Allgemeinen so schwankend und unsicher, daß man Alles nach Belieben hineinwerfen oder aussondern kann, was nicht seit Alters unter eignes Schloß und Niegel gebracht wurde. Wir haben nun zwar versucht, gewisse höhere und edlere Substanzen auszuscheiden und unter einer neuen Rubrik figuriren zu lassen, wollen aber damit kei-

↓
Schlußblätter denken

↑
2

neswegs behaupten, daß diese Auscheidung tadellos und sogar ganz unparteiisch sei. Wir wählten nach subjectiven Gefühlen, und diese können wohl nicht zur allgemeinen Richtschnur genommen werden. Man wird uns z. B. mit einigem Recht vorwerfen können, warum wir nicht Heine's Gefängnißkirche lieber zu den Charakterbildern rechnen, als Hildebrandt's Räuber; unser Gefühl schien aber zu beleidigt durch den gemeinen Moment in dem erstern Bilde, um ihm die Ehre zu erzeigen, unter den edlern Auffassungen zu erscheinen. Hildebrandt's kranken Rathsherrn zählen wir zum Genre und Fielgraf's kranke Frau zu den Lebensbildern, weil in diesem Bilde eine historisch geordnete Gruppe dargestellt ist, in jenem bloß eine bürgerliche Scene, u. s. f.

Den Begriff des Genre, wie er sich in den Darstellungen gegenwärtig kund gibt, sich zu verdeutlichen, ist es zweckmäßig, ihn in drei Theile zu zerlegen.

Erstens kann man Genre nennen alle ernstern Lebensscenen in gewisser Begrenzung, in denen nicht die Totalität einer Leidenschaft, eines Schmerzes oder eines Gefühles hervortritt, sondern nur ein bloßes Bruchstück, eine Episode dargestellt wird. Das Genre dieser Art verhält sich zur Historie wie eine einzelne Scene, ein Monolog oder dgl. zum vollständigen Drama, oder auch wie ein lyrisches Gedicht zum Epos.

Zweitens rechnet man zum Genre alle komischen Scenen in jeder Beziehung. Ein komischer Stoff wird selten in eine höhere Kategorie der Kunst aufgenommen, weil es in der Natur des Komischen liegt, die strenge Schönheitslinie leicht zu überspringen und das Concrete unvermischt auftreten zu lassen.

Drittens bilden den Haupttheil des Genre sogenannte Alltagsscenen, welche wiederum in viele Unterabtheilungen geschieden werden können. Das niederländische Genre, die Binnen-

hüisjes, Kuhställe, Wirthshäuser 2c. sind noch das Lobenswertheste dieser Abtheilung, und verdienen nicht auszusterben, da sie, wenn gleich entfernt von Kunstidealen, die Kunstfertigkeit auf würdige Weise ausbilden und den Uebergang zu reinern Anschauungen erleichtern. Ganz verwerflich dagegen ist das sogenannte *genre anecdotique*, das läppische Genre, welches sein höchstes Ziel in England und Frankreich gefunden hat, und auch in Deutschland bei den Albernern und Geschmacklosen sehr beliebt ist. Wir verstehen unter läppischem Genre z. B. die beliebten „ersten Zähne,“ Feuersbrünste mit komischen Intermezzo's, Schenkermädchen, welche Liebesbriefe lesen, verspätete Gilwagereisende u. s. f. — Noch eine andere Unterabtheilung sind die niedlichen Bildchen oder Farbenproben, die wir *costumirtes* oder *Portraitgenre* nennen wollen, bloße Studien und Vorbereitungen für den Künstler *).

Die düsseldorfer Genremaler zeichnen sich in Betreff neuer Erfindungen und Stoffe nicht vor anderen deutschen und fremden Künstlern aus, wohl aber in der Behandlung und technischen Sorgfalt. Hierin wird das Erstaunlichste geleistet, und grade

*) In dem nachfolgenden Verzeichnisse haben wir eine andre Einteilung der Genrebilder getroffen, weil uns dadurch die Arbeit des Auswählens erleichtert und dem Leser die Uebersicht nicht erschwert wurde. Wir rangirten dort unter Charaktergenre alle Darstellungen, welche Anspruch auf charakteristischen Ausdruck machen können oder wollen: darunter finden sich denn ernste und läppische Lebensscenen, Interieurs 2c.; das komische Genre konnte schon ohne große Mühe isolirt werden, obwohl manche komische Andeutung in's Charaktergenre aufgenommen werden mußte, weil der Gesamteindruck nicht komisch war. Das *costumirtes* Genre in seiner untergeordneten Bedeutung mußte natürlich auch abge-sondert werden.

darin liegt die Bürgschaft, daß in Zukunft immer mehr der Inhalt sich der schönen Form accommodiren wird, da die Künstler allmählig einsehen werden, daß es nicht viel schwerer ist zur Sonne als zum Monde zu fliegen, nachdem die Kraft des Fliegens einmal vorhanden ist. Die bedeutendsten Genremaler der Schule: Schrödter, A. Müller, Richter, Blanc, Heine, Kretschmar, Sonderland, Becker, Hasenklever, Jordan, Ruftige zc. wählen übrigens mit vielem Geschmack ihre Stoffe, und einige derselben waren so glücklich in ihrer Wahl, daß ihr Ruhm lediglich aus diesem Grunde den ihrer geschicktesten Nebenbuhler verdunkelte. Andere zeigten sich freilich sehr ungeschickt und pinselten in jämmerlicher Passivität die barockesten und albernsten Gegenstände ab, weil sie nicht Selbstständigkeit genug besaßen, allen äußern Einflüssen zu widerstehen. Und diese Einflüsse sind mannigfaltig; vor Allem die leidige Mode, dieses geschmacklose Raubthier aller Ideale: man will zierliche lustige oder weinerliche Geschichtchen *comme il faut*, nicht zu tief sinnig, aber witzig, pikant, im modernsten Costume nach englischer Manier, der fadeiten aller Manieren, der Wasserfarbenmanier. Die Genristen *en bloc* können nicht erwarten, daß der Kunstverein ihre Werke insgesammt zu hohen Preisen ersteht, und fügen sich willig den Wünschen der Privaten, welche ihre Geschmacklosigkeit deutlich genug zu erkennen geben. So entstehen und finden verhältnißmäßig mehr Beifall Tanzbäre und kranke Wickelkinder zc. als gediegene tiefdurchdachte Werke.

45. Nüchtern reiche Ausbeute liefern die ernstesten und ruhigen Episoden aus der Geschichte der Gesellschaft und Gefühle, von denen wir das Vorzüglichste speciell erwähnen wollen.

Lassen wir dem großen Meister Hildebrandt die Ehre des Vortritts.

Die „Mährchenerzählerin“ behandelt ein ächtdeutsches Thema mit warmer Auffassung. Eine alte Großmutter erzählt mit wichtiger, aber traulicher Miene ihren Enkeln eine Gespenstergeschichte. Ein Knabe sitzt vor ihr auf einem Fußbänkchen und hört mit gespannter Aufmerksamkeit zu, ein kleines Mädchen preßt sich nahe an die Alte und schaut in ihrer Gespensterfurcht mit starren Blicken ängstlich in die dunkle Ecke. Wie ein freundlich romantischer Gruß aus der Kinderzeit erfreut die Zuschauer diese einfache Scene, und der Kenner bewundert außer der interessanten Gruppierung die Rembrandt'sche Handhabung des Hell dunkels. Licht und Schatten sind mit höchster Natürlichkeit und Wirkung vertheilt.

Noch interessanter ist das Motiv eines „Kriegers mit seinem Kinde.“ Das naivfrische und mutthige Knäbchen zupft dem gebräunten martialischen Manne am Barte und voll Vaterseeligkeit im glühenden Auge und mit lächelnder Lippe droht ihm dieser mit dem Finger. Ein solches Bild verführt Mann und Weib, Reich und Arm, und tritt wie ein Bekannter überall auf. Wer die glanzvolle Carnation, die feste Zeichnung und breite Manier im Faltenwurfe aus Hildebrandt's Bildnissen nicht kennt, wird sich übrigens schwer eine genügende Vorstellung von dem energischen Ausdruck in diesem Kriegerkopfe machen, der ein Vorbild für ewige Zeiten zu sein verdiente.

Es wird Manche geben, die bei dem Anblicke des „kranken Rathsherrn“ ein gedehntes Ach! geseufzt haben und langsam fortgeschlichen sind. Dies Ach! drückt zugleich Lob und Tadel aus: Lob, weil das Bild des feinen kranken Mannes so naturtreu auf den Beschauer wirkt, daß er sich einer unangenehmen

Stimmung, wie beim Anblick eines lebenden Kranken, nicht erwehren kann; — Tadel, weil der Maler einen Stoff wählte, der den Zuschauer eben nicht zu erheben vermag. — Der Rathsherr sitzt im Sammetrock und Pelzmantel an einem Arbeitstische mit Acten und einer kolossalen Arzneiflasche bedeckt. Vor ihm steht sein niedliches kerngesundes Töchterchen mit lichten schönen Haaren und großen Unschuldsgaugen, welches der Kranke mit matter Wehmuth anblickt und seine Hand segnend auf das Köpfehen legt. Um den Gegensatz zu vollenden hängt an der Wand das lebensgroße Portrait einer jungen schönen Frau.

Mag der schwindsüchtige Patrizier mit seinen Acten scheiden, uns bleibt ja das lebensmuthige Bild seines Töchterleins, welches die Welt nicht aussterben lassen wird. Schon gleich in einem andern naturduftigen Bildchen: „Zwei Kinder im Kahne“ begegnen wir ihm wieder. Hier will es in dem Teiche Wasserlilien pflücken, und biegt sich über den Rand des Kahns, aber das liebende Brüderchen umfaßt es und warnt vor der Gefahr.

„Die Chorknaben bei der Besper“ haben ihr Glück gemacht und sind zu ihrer Zeit von den Zuschauern sehr gehätschelt worden, was ihre niedlichen delicates Gestalten allerdings verdienten; allein das ganze Kunstwerk als Kunstwerk müssen wir demungeachtet unter das läppische Genre verweisen. Vier Knaben in weißen Chorhemden und rothen Unterkleidern stimmen kniend zum Lobe der Kirche ein Lied an, aber einige unter ihnen ennuyren sich an dem unverständlichen lateinischen Texte und treiben Allotria. Das ist recht klug und hübsch, aber dient weder zum Frommen der Kirche noch der Kunst, zwei Potenzen, die hier zufällig zusammentreffen.

46. „Die Heimsuchung“ von R. Müller würden wir unter den historischen Charakterbildern besprochen haben, wenn der Vorwurf dieses Bildes etwas weniger situationsmäßig wäre und eine Handlung ahnen ließ. Es stellt die Begrüßung zweier frommen Frauen dar, wie es scheint, Christinnen aus den ersten Jahrhunderten des neuen Glaubens. Das abstracte resignirende Dogma kann nicht heiliger und wohlgefälliger ausgedrückt werden, als in den schlanken hagern Gestalten und der bescheidenen Gewandung dieser Frauen. In dem Blicke der Besuchenden ruht die reinste Weltverachtung und eine solche Zuversicht nach dem Jenseits, vor welcher der blaue Himmel seinen Vorhang öffnen und das Licht des Heils entschleiern muß. An solchem Blicke muß der Unglückliche sich stärken können, des Bösen harte Herzensrinde schmelzen, und nur ein: Friede sei mit dir! kann diesen Märtyrerlippen enttönen. — Schade, daß die Farbe dieses herrlichen Gemäldes zu matt und unscheinbar ist.

47. „Der Weihnachtsabend“ von Richter bietet ein für das ernste Charaktergenre ganz geeignetes Motiv. — Das liebe Christkindchen hat beim vornehmen Manne wie gewöhnlich reich beschert, die Fenster seines großen Hauses sind hell erleuchtet. Und draußen in der kalten Winternacht steht eine arme Frau mit ihren vier kleinen Kindern, die verstoßen und heimlich und neugierig und wehmützig zu dem hellen Fenster hinein — und dem fremden bunten Glücke zuschauen. Ach, eine herzschneidende Wehmuth nimmt das Herz des Zuschauers dieser Zuschauer in Besitz, und der Gram der armen Frau vermag ihm Thränen zu entlocken. Das Thema ist sentimental, aber

diese Sentimentalität ist auf dem harten Boden der Wirklichkeit gewachsen.

48. „Betende Bauernfamilie“ von J. Becker. Der Stoff dieses Bildes ist zwar weniger anziehend als der des vorigen, aber die Behandlung charakteristischer. Ein gutmüthiger deutscher Bauer kniet mit seinen Kindern im dunklen Eichenwalde vor dem wunderthätigen Bilde, um das Augenlicht der Mutter, welche hinter der Gruppe mit verbundenen Augen kniet, von der Gottheit zu ersehen. Der Ausdruck in den Zügen der Kranken ist sanft schmerzhaft, der des Vaters gläubig ehrlich und jener der betenden Kinder: ein derber Knabe und ein zartes Mädchen, nach Verhältniß ihres Geschlechts naiv frei und sanft demüthig. Ein Säugling ruht mit indifferentem Lächeln im Schooße der Mutter.

Romantischer, doch weniger naturgemäß und nicht ohne theatralische Anklänge ist der „zurückgekehrte Krieger“ desselben Meisters. Der Soldat trägt den verwundeten Arm in der Binde und läßt sich von dem Todtengräber das Grab seiner gestorbenen Aeltern zeigen. Mit weißer Mäßigung hat der Maler den Schmerzensausdruck im biedern Gesichte des Kriegers nicht herbe hervortreten lassen.

In der „Heimkehr“ Becker's wird ein Greis von seiner lieblichen Tochter über öde Heide geleitet, während der Sturm um das Paar herbraust.

49. Emil Ebers behandelte ein ähnliches Sujet in seiner „Furcht vor dem Gewitter.“ Eine Alte sitzt vor der Fischerhütte und klammert sich an ein junges Mädchen, das

erschrocken vor dem aufsteigenden Gewitter seinen Körper zurückbiegt, und die großen Augen zu dem drohenden Himmel aufschlägt. Eine Gruppe von ergreifender Wirkung. Malerei und Farbe lebenskräftig.

50. Die „Verbrecher in der Gefängnißkirche“ von B. Seine verrathen eine scharfe Auffassungsgabe und enormes Talent für geschickte Anordnung der Gruppen. Die zahlreichen Figuren und Köpfe (etwa 20—30) sind fast ohne Ausnahme mit charakteristischer Originalität und Vielseitigkeit behandelt, und die leichte, technische Ausführung verdient gerechtes Lob. Insofern erkennen wir in dem Maler den reichbegabten Künstler, in dessen Macht es steht, eine der ersten Stierden der Schule zu werden. Allein das Motiv des erwähnten Gemäldes ist abscheulich (à la Spagnoletto) und treibt mit der einzig wahren naturalistischen Auffassung herben Spott. Ein würdiger Vorwurf des Malers ist zuverlässig die Gestalt eines Verbrechers im Kerker, wenn das Gerippe der Neue sich in seinem Blicke zeigt und die Zerknirschung seine markigen Glieder erschlaffte, oder auch wenn er wie Gzzelino in starrer Wuth dem Unglück Trotz bietet, und das stolze Thier bis an's Ende fortspielt; — aber ein ganzes Rudel der nuancirtesten Spitzbuben auf einmal vorzuführen, das wirkt auf unser Gefühl wie ein Brechmittel auf den Magen, und treibt Alles: Lust und Schmerz mit einem Male fort, so daß nichts übrig bleibt als Ekel. Wohl kann der Maler mittelst seiner Kunst das Widerlichste dem Zuschauer angenehm machen (weil er nach Aristoteles sich freut, aus der Abbildung zu lernen *τι ἕκαστον*: was jedes Ding ist, oder *ὅτι οὗτος ἐκεῖνος*: daß es dies oder jenes ist), aber nur bis zu

einem gewissen Grade. Ein gemalter Wurm z. B. mag der Befriedigung des Wissenstriebes wegen behagen, aber man stelle sich dreißig Stück über- und durcheinander kriechend vor und finde dieses Convolut noch ästhetisch!

Treibt man den Naturalismus bis dahin, so ist man wahrlich nicht weiter gekommen als die italienischen Naturalisten des 16. Jahrhunderts oder gar die alten Maler mit ihren Märtyrerszenen. Uns wenigstens will es scheinen, die Wirkung auf das Gefühl sei nicht sehr verschieden, ob wir geschundene und in Del siedende Heilige erblicken oder diesen Haufen verstockter, reuiger, weinender und schlafender Zuchthäusler, welche eben eine Predigt vernommen haben, die der Zuschauer nicht vernommen hat. Banditen und Mörder im Costume und einsame Gefangene im Kerker sind malerische Gegenstände, aber wahrlich keine armen Zuchthäusler. Diese könnten nur in einem Spottgemälde moderner Staatseinrichtungen angebracht werden, z. B. um das Nützlichkeitsystem unsrer Regierungen zu verhöhnen, nach welchem die Spitzbuben weben und spinnen müssen und vielleicht eben deshalb eingefangen werden, denn daß es Absicht sei, sie zu strafen oder gar zu bessern durch das ökonomische Zusammensperren, wird wohl mit der Zeit Niemand mehr glauben. Für das Bessern glauben die Gefängnißgesellschaften hinlänglich gesorgt zu haben, wenn sie eine Capelle im Zuchthause einrichten und einen Geistlichen installieren. Aber diese Geistlichen ernten keine Früchte und die Saat des Bösen ist überstark, weil die alten Spitzbuben gleich mit Dünger bei der Hand sind, wenn ein junges Pflänzchen erscheint. Leider ist es zu bekannt, daß die entlassenen Sträflinge Magister des Teufels sind, wenn sie auch bei ihrem Eintritte erst Pyceisten waren.

Herr Heine hat leider keine Satyre auf die Zuchthäuser

malen wollen, sondern eine rührende Charakterscene. Aber die Nührung hatte für unsern Gaumen zu viel Beize und Galle, und kaum gelang es den beiden jungen wachstehenden Soldaten an der Thüre, den Weg zu unserm Herzen zu finden. Wenn der Prediger sichtbar wäre, würde das Ganze einen mildernden Gegensatz mehr gehabt haben; doch wollen wir seine Abwesenheit nicht so streng tadeln.

51. Gern wenden wir uns nun zu dem lebensmuthigen, thatkräftigen Jordan, der seine Stoffe auch aus dem Leben, aber nicht aus der *misère* des modernen Staatsbürgerthums wählt, und mit sicherer Hand das Wirkliche und doch Schöne ergreift. Ein kleiner Vortheil mag ihm auch daraus erwachsen, daß er seine Modelle nicht hinter der Thüre sucht, sondern in dem fernen, romantischen Helgoland.

Die „rückkehrenden Boatsen“ führen uns gleich in eine leben- und charaktervolle Scene. Am Ufer des Meeres sitzt ein jammerndes Weib und um sie herum erzählende Fischer in ihrer bezeichnenden Tracht und mit nackten sehnigen Beinen; Kinder purzeln sich in der Nähe am Boden. Die See geht hoch und treibt ihr gefahrvolles Spiel mit einem Boote, darüber die schwarzen Sturmwolken und weiße fliegende Möven.

„Abend auf Helgoland.“ Gemüthliches poetisches Motiv. Die schöne Tochter lehnt sich voll Liebe an den alten Vater, und beide schauen von der Bank der großen Treppe auf Helgoland in's Meer hinab. Dergleichen Lebensskizzen eignen sich vorzüglich für das Genre, doch bedarf es einer frischen poetischen Auffassung, da treue Copie allein nicht genügt.

„Der heimkehrende Matrose und sein Liebchen.“
Im Hintergrunde ein gelandetes Schiff mit der thätigen Mannschaft; näher vorn kommt das Liebespaar in aller Hast um nach Hause zu eilen und sich dort des Wiedersehens zu freuen. Der Humor tritt mit Recht in diesem Bilde kaum sichtbar auf, da die Fülle der Liebe und Freude aus den Augen der naturkräftigen Gestalten hervorleuchtet.

Reicher und mannigfaltiger in der Composition ist das „Sturmläuten auf Helgoland.“ Vorn die Dünen und ein Damm mit Hütten, an der Seite und im Hintergrunde das Meer mit einem rauchenden Schiffe; der Himmel ist rabenfinster und die Sturmglocke wird geläutet; da stürzen verschiedene Menschengruppen aus den Häusern: eine Mutter nimmt rührenden Abschied von ihrem Knaben, der vom Vater mit zur Hülflleistung fortgezogen wird; dort begleitet ein rüstiges Mädchen den Geliebten; hier eilt ein Mann fort, und seine junge Gattin mit dem Säugling auf dem Arme schaut ihm voll Sorge und Angst nach; zuletzt noch ein eifertiger Mann, der mit dem Binden seiner Schuhe zu Hause nicht fertig geworden ist und nun im Laufe das Versäumte nachzuholen strebt. Ein kühner Vorwurf, die Eile in einem Bilde zu versinnlichen, aber der scharfsinnige Künstler hat ihn zu lösen gewußt. Leider ist die Farbe des Bildes etwas unklar.

52. Der Komiker Ad. Schrödter malte einen „sterbenden Abt,“ ein Thema, welches wir detestiren, weil uns die Sterbenden im Leben und Bilde mißbehagen, und wir sie in letztem nur der Umstehenden wegen erträglich finden. Hinter dem sterbenden Abte steht ein junger Mönch, der mit vielem Mitleid

niederblickt. Schön ist die Beleuchtung des Klosterhofes von der Mittagssonne.

Obwohl in Farbe und Composition reich und sinnig, mißfällt uns desselben Künstlers „Gruppe in der Abendsonne.“ Sie besteht aus einem an der Fensterwand gelehnten Jünglinge, einem im Sessel sitzenden Alten und einem kleinen Mädchen vor ihm auf dem Schemel. In der Schloßhalle mit buntem gothischem Bogenfenster lassen diese Personen sich von der Abendsonne bescheinen, und da der Zuschauer nicht weiß, was sie denken, und weshalb sie eigentlich da versammelt sind, so kann er sie füglich für Bildsäulen halten. Haben wir so eben Jordan's Abend auf Helgoland gelobt, so geschah es, weil hier die Scene frisch aus dem Leben genommen und großartiger war, aber diese sentimentalen Abendsonnenstrahlenseufzer sind poetische Träume, welche den Dichtern verbleiben müssen. Was wird endlich daraus, wenn auch die Maler anfangen wollen, das Abendroth und den Mond mit herzbrechenden Seufzern zu verehren und zu langweilen? Der genialische Schöpfer des Don Quixote und Falstaff namentlich hat bessere Dinge zu thun, als sein muntres Herz mit Träumereien einzufüllen.

53. Lebendiger und nicht so anmaßend ist Kretschmar's „Alter Krieger mit seinem Enkel.“ Der Kleine krabbelt dem Alten zwischen den Knien und versucht auf einer großen Regimentstrommel zu rumoren. Das macht dem Alten natürlich viel Spaß.

Auch desselben Künstlers „Burghof“ zeugt von gemüthlicher frischer Conception. Hier spielt ein bunter Sänger einem

Mädchen auf der Leier vor, während ein Alter, hinter dessen Rücken das Mädchen steht, auf einer Bank Waffen ausbessert und den aufgehobenen Hammer nicht sinken läßt, um nichts von den Tönen zu verlieren.

54. Unbeliebt und bekannt ist ein anmuthiges Bild von Körner: Ein Jäger, der seinem Liebchen die Heimath zeigt. Süßer romantischer Duft haucht aus der einfachen Landschaft und verklärt die schlanke Gestalt des Jägers und die weiche Nachgiebigkeit des Mädchens zu idealischer Schönheit. Mit der Hand über dem Auge sucht das Mädchen die Stelle zu erspähen, wo ihr Herzgeliebter wohnt, und dieser gibt sich alle Mühe, ihre Blicke richtig hinzulenkten.

„Die Mutter mit dem Kinde, welche eine Henne mit ihren Küchlein füttert“ ist warm von Farbe, aber der Stoff gehört so halb und halb in's läppische Genre.

55. „Gretchen und Lieschen am Brunnen“ von Jacob würde Auszeichnung verdienen, wenn nicht einige üble Verzeichnungen den Eindruck störten. Das arme schuldbewusste Gretchen hat das blasse Antlitz auf die gefalteten Hände gelehnt und diese stützen sich ihrerseits auf den Wasserkrug. Ihr Antlitz ist sehr reizend und das schmerzhaftes Bewußtsein der Schuld, woran sie durch das leichtfertige Geschwäg Lieschens erinnert wird, verleiht ihr eine seltsame anziehende Schönheit. Lieschen ist ganz gewöhnlich.

56. Geschraubt und unnatürlich, was Erfindung anbelangt, sind die „Nonnen, welche vor der Klosterthüre ein ausgelegtes Kind finden,“ von Th. von Der. Die moderne Empfindsamkeit trägt mitunter wunderliche Früchte.

57. Mit zweifelhaftem Rechte ist des „Goldschmieds Töchterlein“ ein sehr beliebtes Thema. Die Genremaler haben hierbei Gelegenheit, allen Prunk des Mittelalters in Gefäßen, Ketten, Stoffen etc. abzubilden, welche Gelegenheit sie nicht gern ent schlüpfen lassen. Nebenbei ist das naive Gesichtchen des Töchterleins ein dankbares Stück Arbeit und der Ritter in seiner galanten Attitude nicht zu verachten. Aber nur, wer das Uhland'sche Gedicht gelesen hat, versteht die gemalten Goldschmiedstöchter, und wer das Gedicht gelesen hat, sucht vergebens auf den Bildern die leichte Grazie und Laune, welche aus jedem Verse Uhland's dringen. W. Merenz malte vor Zeiten vier Bilder in einem Rahmen nach des Goldschmieds Töchterlein, und alle diese Bilder waren sehr fleißig und sicher gemalt, die Motive gefällig und die Farbe lebendig, aber der Gesamteindruck nur ein steifer und sehr entfernt von dem leichtscherzenden Humor Uhland's.

Auf ähnliche Weise mangelt dem „Räthchen von Heilbronn“ von demselben Maler der romantische Ernst und das edle Pathos Kleist's, obwohl das Technische vollkommen und einzelne Gruppen der Vollendung nahe kommen.

58. Höher stellen wir ein zweites „Goldschmiedstöchterlein“ von Blanc, einem in jeder Beziehung tüchtigen

Künstler. Der Ritter probirt dem Mädchen eben den Ring an, und die bescheidene Grazie in der Haltung der Figuren ist sehr lobenswerth. Gewisse Damen wollten die Hände des Mädchens nicht fein genug finden, auf welche bei dieser Action die Aufmerksamkeit besonders hingelenkt werde.

59. Richter's „Hermann und Dorothea“ fehlt es an energischer Durchbildung und Reinheit der Formen, wenn man das poetische Vorbild zum Maßstab der Beurtheilung nimmt. Will man dies nicht und glaubt, der Künstler habe aus freier Phantasie geschaffen, so erscheint die Composition recht anmuthig und idyllisch.

60. Wir wollen jetzt einige schöne Bilder betrachten, welche die Mitte zwischen der Gruppe und dem Porträt halten, da sie zwar nur eine Figur enthalten, aber diese in gewisser geistiger Thätigkeit begriffen und nicht passiv ruhend, wie im Porträt.

Beginnen wir mit A. Müller's: „Knabe vom Berge.“

„Der Berg, der ist mein Eigenthum!

Da ziehn die Stürme ringsherum,

Und heulen sie von Nord und Süd,

So überschallt sie doch mein Lied. —

Das singt der braune Knabe auf der wildschroffen luftigen Bergspitze, die vom ersten Morgenstrahle beleuchtet ist. Tief unter ihm liegt das weite Thal noch in Dämmerung und um ihn herum klettern seine Ziegen, und die Alpenrosen, Genzianen und seine Locken werden vom Winde bewegt. Er aber schwingt in freiem Muthe seinen Hut und aus dem frischen Blicke sprudelt die leckste Lebenslust, denn sein ist der Berg und die ganze Welt.

— Wer ein solches Bild nach einem Gedichte reproduciren kann, muß gleiches poetisches Gefühl mit dem Dichter im Busen tragen, und kann der Poesie mit seinem Pinsel gebieten.

61. Wie in dem Hirtenknaben der fecke Lebensmuth des starken Geschlechts, wird in dem „ruhenden Bauermädchen“ von Becker die natürliche Anmuth und Lieblichkeit des schönen Geschlechts verherrlicht. Das Süßnaive und Svelte dieses lieben Geschöpfes muß den kältesten Kritiker entwaffnen und bezaubern.

62. Als würdiges Seitenstück erwähnen wir die „Kirchgängerin“ von Blanc, wo die schalkhafte Natürlichkeit die hübsche Maske der Demuth und Frömmigkeit angenommen hat. Die Schöne trägt das Gesangbuch unter dem Arme, hat die Augen hübsch niedergeschlagen und ist im mittelalterlichem Pracht-costume dargestellt.

63. Wittig's blondlockiger „Edelknabe“ im rothen Sammetwamms und mit der perlmuttereingelegten Flinte hat viele Herzen erobert. Colorit durchsichtig und klar, Behandlung frei und sicher.

64. Mit dem gefühltesten Lobe begrüßen wir auch Kornek's „altdeutsche Spinnerin,“ welche den Faden der feinen Hand entgleiten läßt und träumend zum blumenbefränzten Fenster hinaus ihre Seufzer dem entfernten Geliebten nachsendet. Das

Bild ist ein wahres Wunder der Technik, Möbel, Flachs, Gewandung, Carnation überraschend naturtreu. Auch die Intention ist lieblich und delicat.

65. Steinbrück hat es versucht, das Phantastische in körperliche Farben zu bannen, und das geistig leicht Vorüber-schwebende zu fixiren in feste Umrisse. Sein kühner Versuch mußte freilich der Natur der Sache nach mißlingen, aber der Künstler verdient Dank, weil er gezeigt hat, wie weit der plumpe Schritt der Sterblichen sich im Reich der Geister bewegen darf, und wie lange der Athem aushält, ehe der Mund von unsichtbaren Geweben umsponnen ist.

Der Fluß der Motive und die Gruppierung in den „Elfen“ ist idealisch rein und zart, aber die Elfen selbst sind compacte, nackte Kinder ohne alle transparente Geistigkeit. Sie gaukeln um ein kleines verwundertes Mädchen in einem Nischen zwischen Wasserpflanzen und Laubwerk.

In einem andern Bilde Steinbrück's wird der Zuschauer ebenfalls nicht befriedigt. „Nothkäppchen plaudert mit dem Hunde.“ Das ist allerliebste, aber wir sehen das Nothkäppchen nicht, nur ein gewöhnliches niedliches Kind.

66. Besser schon hat Kretschmar das „Nothkäppchen“ dargestellt. Es kost ganz gemüthlich mit der alten Großmutter, die es so lieb hat, während der Wolf zum Fenster hineinsieht. In der Stube ist es heimlich mährchenhaft, altmodisches Porzellan, Kaffeetopf, Kage u. s. w.

Aber mit dem „Aschenbrödel“ hat es Kretschmar ebenso wohl verdorben. Aschenbrödel sitzt nachdenkend am Herde

und die Tauben lesen für sie die Erbsen auf; auch ein Stieglitz ist mit zum Fenster hineingeflogen und sitzt behaglich auf einer Pfanne. — Nun verstehe einmal der Zuschauer, daß die Vögel für Aschenbrödel Erbsen lesen und nicht für ihren Schnabel? Und das Zauberfüßchen des Mädchens? Klein muß es sein, sehr klein, der Maler hat es übersehen oder wollte es übersehen; denn wenn er es wirklich sehr klein abgebildet, so würden wir doch nicht zufrieden sein, weil dann unser Geschmack beleidigt worden und wir Aschenbrödel für eine Chinesin gehalten hätten. Das Füßchen Cenerentola's besitz die Zauberkraft sich nicht abbilden zu lassen.

Der gescheite Ignorant Paris hat über die Elfen und Aschenbrödel schon ähnliche Gedanken drucken lassen, was uns jedoch nicht abgehalten hat, unsre Meinung auszusprechen; wir würden diese auch gefunden haben, wenn uns Herr oder Fräulein Paris nicht zuvorgekommen; aus dem Grunde, weil sie (die Meinung nämlich) so zu sagen auf der bloßen Hand liegt.

Aber aufrichtig gestehen wir, daß unsere Kritik hier eine negative ist — wir reißen nieder und wissen nicht anzugeben, wo der Baum steht, aus welchem neues Bauholz geschnitten werden kann. Wie schade, wenn das Reich des Phantastischen und des Märchens dem Maler verschlossen bleiben sollte und der Lithograph oder Kupferstecher nur im Nothfalle saure Früchte brechen dürfte! Sollte sich nicht eine Vermittlung zwischen Farbe und Licht, zwischen Form und Schatten auffinden lassen? Der Gegenstand verdiente, daß ein ästhetischer Empiriker Versuche machte.

67. Das humoristische Genre wird sparsam ausgebeutet, doch sind die wenigen Meister auch fast alle wirkliche Meister, so daß hier die Qualität die Quantität genügend ersetzt. Demungeachtet ist es zu bedauern, daß unter dem jüngern Nachwuchs nur Wenige diese heilsame Richtung des Genre einschlagen, sei es aus Mangel an Lust oder Talent. Wir schreiben dies zum Theil der engen Begrenzung des komischen Genre zu, und müssen uns zugleich über diese Begrenzung wundern, da in einem andern Zweige der Kunst, in der Poesie, grade das Gegentheil stattfindet. In den poetischen Productionen der Zeit spielt z. B. der Humor eine Hauptrolle, und kaum findet man in irgend einem Bilde den ächten kräftigen Humor; es verflacht sich Alles in timide Laune und Spaß, oder, wenn ein pikantes Element hinzutritt, in Caricatur. Humor ist ein Gewebe, in dem Seele und Gemüth die Kette und sprudelnde Lust und Witz den Einschlag bilden; in der Laune ist Gemüth und Witz verschossen und abgeblaßt, oder besser: die Laune ist der Schaum vom Weine des Humors. Caricatur ist die uneheliche Tochter des Witzes und der Satyre, mehr prosaisch als poetisch, und deshalb zur malerischen Darstellung vorzüglich geeignet. Aber nicht minder ist es der höhere Humor, und Hogarth hat vor Zeiten den Beweis geliefert. Ein neuer Hogarth im modernsten Gewande müßte Wunder wirken, und er wird sicher kommen, weil Zeit und Kunst nach ihm verlangen. Aber wo ist er jetzt? Liegt er noch in den Windeln?

Von allen komischen Gebilden der düsseldorfer Schule kennen wir nur den Don Quixote Schrödter's, welcher den reinen Humor repräsentirt. Hasenklever's Jobs nähert sich zwar, aber die ihn umgebende Sphäre ist veraltet und langweilig, also fast tödtlich für den Humor. Die trauernden Lohgerber,

welchen die Felle weggeschwommen sind, gehören zur Caricatur; der Falstaff ist die Incarnation des gemüthlosen Wiges. Jordan's Heirathsantrag, Mustige's und Sonderland's geschmackvolle Skizzen bewegen sich in der anmuthigsten Laune.

68. Die komischen Bilder der Schule sind so allgemein bekannt, daß wir, um Raum zu ersparen, nur von einigen Näheres angeben wollen.

„Don Quirote“ von Schrödter. — Wir bitten den Künstler um Verzeihung, dieses Bild nicht unter die charakteristischen Lebensbilder gereiht zu haben; zufällige äußere Einflüsse verhinderten dies. Wenn Eines, so verdiente dies Gemälde ein Lebensbild genannt zu werden. Wir Alle, die Strebenden nach höherer Wahrheit, nach dem Schönen und Guten, nach dem Verlorenen und Zukünftigen, wir Alle sind ja Ritter von der traurigen Gestalt. Don Quirote hat unsre Sünden auf sich genommen, und die plumpe Welt spottet seiner. Der Amadis von Gallien, worin der Ritter studirt, das ist im Bilde das Buch der Natur, die freie Natur, deren Augen die Juristen zugepappt, deren Glieder die Theologen mit Mumienbändern eingewickelt haben; Nozinante, das magre liebe Vieh, mit mehr Dreiecken am äußern Leibe als ein Thaler Dreier hat, das ist der Idealismus der Menschen, stets voll Hunger und nie gesättigt; die Windmühlen, die Eseltreiber, die Wirthshausställe, das Barbierbecken und der fette wortspieldrehende Sancho Pansa ist natürlich die Welt wie sie ist, die dumme und schlechte Welt mit ihren Vorurtheilen und Unfläthereien. Ach, lieber Ritter, dein blaues Schwärmerauge, deine unbefieglige

Phantasie und unzerstörbare Liebe vernichteten alle gemeinen Angriffe, und dir ist es wohlgegangen auf Erden und im Himmel.

Ora pro nobis!

Im Schorn'schen Kunstblatte, No. 5, Jahrg. 1835, ist eine so vortreffliche detaillirte Beschreibung von dem Schrödter'schen Gemälde erschienen, daß wir es für tollkühn hielten, eine bessere zu versuchen und uns mit einem Auszuge begnügen: „Der Ritter sitzt in einer Art Kellergeschoß, durch ein Fenster von der Seite herab erleuchtet. Im Hintergrunde ein Schrank, worauf ein gedienter Hut mit zerknitterter schwarzer Feder; Actenrollen und Beinschienen durcheinander; als Vorhang ein vergilbt scheinender Stammbaum. Zur Linken des lesenden Ritters ein Tisch, darauf ein Teppich, dessen altem Glanze der junge Moder nachhilft. Auf dem Tisch, wie auch unter ihm, liegen große Ritterbücher, auf einem derselben philosophirt ein alter stoischer Mabe, der länger und stiller hungern kann als ein Jogi. Der Helm liegt auf demselben Tische, dessen Visirmangel der Ritter mit Pappe und dem Bänderzeuge ersetzt hat, welches jetzt herabhängt und bald zum gordischen Knoten wird geschlungen werden. Auf der Ecke des Tisches liegt ein Stück Semmel, rührend klein neben den Haufen geistigen Vorraths. Denn Bücher, Folianten in allen Lagen decken den Boden, andere dienen als Unterbau statt des zerbrochenen Fußes von dem Lehnstuhl, worin der Ritter liegt, andere sind Schemel seiner Füße. Vorn liegt ein Turnierbuch aufgeschlagen an der Erde und zeigt das Bild zweier glistrivenden Reiter. Oben aber zur Rechten des Ritters im Fenster hinter den breiten Pfeiler erscheint eine grünende Rebe. Ihr unbefangener Einblick in dieses Gemach magischer Befangenheit reizt tief und wehmüthig. In dieser Umgebung nun steht der große alte braunleiderne Lehnstuhl,

an ihm ragt auch schon die Turnierstange bestaubt und von größter Länge empor — und in diesem hohen Armstuhl, den Oberleib eingekrümmt und verkürzt, das rechte Bein hoch aufgestützt auf einer Bücherlage, das linke lang ausgestreckt nach einer niedrigeren Basis, vor dem Schooße das Foliobuch aufrecht an sich gestemmt und die rechte Hand überm Auge, um Licht und Sinn zu concentriren in seinem Amadis: so sitzt der lange, in seiner Länge und Hagerkeit noch immer edelgegliederte Ritter und liest und schwärmt. Sein hartes aber adeliges Gesicht zeigt die höchste Spannung, sein schönes blaues Auge blizt mit einem stehenden Feuer; das Gespreizte seiner Lage, das Krampfhaftige in seinen großen Händen — Alles vereinigt sich, um dem ersten Blicke zu sagen, welch' eine ungeheure Bewegung in dieser Ruhe des vertieften Geistes flackert und mit den Bildern, die er liest und mit allen seinen Gedanken hinfürmt und schießt. Er weiß nichts mehr davon, daß er noch in der knappen, grün-sammetnen Schlißjacke sitzt; in Gedanken hat er schon längst den Panzer drüber, und über die anliegenden schwarzen Beinkleider die Schienen. Seine Füße stehen in ausgetretenen Pantoffeln, die aber schon wie lose Hülsen abrutschen, während bereits die Sporen angelegt sind, deren Riemen die Strumpflöcher decken. Wie wahr! Diese Sporen sind ihm angeboren, aber sein verspäteter Stern und die Sitte der Zeit wickelte Pantoffeln darum. Aber das kümmert ihn nicht: die Pantoffeln gleiten ab, im Lesen spannt er die Glieder, wie ein zu Rosse Steigender, ein Jagender, der Stöße versetzt und aushält, wie einer, der Besten stürmt, Miesen wirft, Drachen schlägt: er studirt das nicht, er thut's, kämpft, fällt, rafft sich auf, haut wieder ein und verliert sich immer tiefer ins Gewühl und Gekrach der Waffen.“

Eine neuere Skizze des von Sancho Pansa begleiteten

Don Quirote zu Noß erreicht bei weitem das frühere Ideal nicht, und kann nur für matte Copie gelten.

„Falstaff, wie er Heerschau hält“ von Schrödter. — Der witzige Liederliche ist so ergötzlich wie im Drama Shakespeare's, und der Maler hat ein ächtes Facsimile gegeben. Der genossene Sect spricht aus allen hervorragenden und ebenen Theilen des fetten Schurken und scheint sogar nicht undeutlich auf seine Bewegungen zu influiren. Das Gewicht seines Fettes erkennt man aus der verschobenen Gestalt des Stuhles, auf den er sich stützt. Bardolph mit der berühmten Kupfernase und der hektische Sheriff Schaal sind dem Zuschauer bekannte Personen, die er sich nicht anders gedacht hat. Auch die wackern Recruten Schwächlich, Schimmlich, Warze, Schatte und Bullenkalb entsprechen ihren Namen, mit Ausnahme des schwächlichen Damenschneiders, der unter dem launigen Pinsel des Malers zu einem kräftigen Niesen sich ausgedehnt hat.

Eine Skizze Schrödter's: „Münchhausen, der seine Abenteuer erzählt“ ist sehr hübsch erfunden. Der Freiherr legt den Finger mit Wichtigkeit an die Nase, hat das Pfeifchen abgesetzt und die Füße übereinander geschlagen. Das Auditorium sitzt in gespannter Erwartung.

Außer diesen sind von frühern Bildern Schrödter's noch besonders hervorzuheben: der Schweinejunge, die betrubten Lohgerber, der Pfropfenzieher und die ufermarktschen Bauern im Gespräche.

69. „Malerattelier“ von Hasenklever, Heine, Greven, Grashoff, Wilms und Engel. Bunte Gruppe. Die Maler sind theils beschäftigt, theils müßig, Utensilien,

Mannequins zc. liegen durcheinander. Leichte französische Zeichnung und Composition.

70. „Hieronymus Jobs“ von Hasenklever. — Der Künstler hat auf die Malerei enormen Fleiß verwendet, und sein Werk kann man hinsichtlich der miniaturartigen Ausführung neben das Gelingenste von Gerh. Dow, Mezu u. A. stellen. Die Zeichnung könnte freier sein. — Jobs kehrt von der Universität zurück und tritt mit Kanonensstiefeln, Reitpeitsche und Sporen auf burschikose Manier in das Zimmer seines Vaters, der aus Verwunderung und Schrecken die Zeitung fallen läßt. Die ganze Familie sieht neugierig zur Thüre herein.

Unter den ältern Bildern Hasenklever's möchte der „Nieser“ das trefflichste sein. Er sitzt mit der Dose in der Hand in einem Lehnstuhle und scheint im Begriff zu sein, den zurückgelegten Kopf nach vorn überschnappen und eine Explosion erfolgen zu lassen.

71. Wilms': „Bidakabudu oder Kagenjammer nach dem Doctor schmauße“ übt drastische Wirkung auf den Zuschauer mittelst der naturtreuen Abbildung der Utensilien. Der Held der Geschichte liegt mit dem Kopfe schlafend auf dem Tische, sein Diplom ist mit Wein begossen, Champagnergläser, Römer, Flaschen liegen zerbrochen und umgestürzt auf Tisch und Boden, Heringsgräten, ein niedergebranntes Licht, ein Rappier bunt dazwischen; eine Uhr mit zerbrochenem Glase zeigt die fünfte Stunde. — Solche saubre Wirthschaft gemalt zu sehen, erfreut die Herzen der Gottlosen und Frommen.

72. „Heirathsantrag auf Helgoland,“ von Jordan. — Wer kennt dieses launige Bild nicht? Auf Dosen, Tassen, Stickmustern, Litho- und Chalkographien ist es tausendmal wiederholt worden. Ein alter Fischer stellt mit jovialer Derbheit seinem künftigen Eidam die Tochter vor. Der lange Junge producirt sich mit zuversichtlicher Miene, hält den Oberkörper rückwärts gebogen wie ein preußischer Recrut und die Beine mit den langen Stiefeln eng zusammengeschlossen. Er trägt eine Zipfelmütze, hat die Arme hinter den Rücken geschlagen und läßt die Pfeife in seinen Händen herunterbaumeln. Das Bräutchen seinerseits ist die bäuerliche Verschämtheit *in natura*.

„Die vergessenen Stiefel“ von demselben Maler, machen weniger Ansprüche, sind aber gleichfalls höchst launig. Ein kleiner Knabe sucht die Niesen, die von gleicher Höhe mit ihm sind, zum Strande zu schleppen.

73. Ruftige's „Einquartirungsscene in Tyrol“ hat verdiente Anerkennung gefunden. In dem Bilde sind drei Gruppen zu unterscheiden; die mittlere stellt Soldaten vor, die mit einem Mädchen scherzen und hofiren; in der zweiten sieht man einen Verwundeten von Kameraden hereinführen, Gestalten voller Ausdruck und Leben; an der Seite rechts sitzt die Familie am Tische, unter ihr ein zartes, idealisch schönes Mädchen. Die Beiwerke sind mit äußerster Wahrheit und Genauigkeit ausgeführt und das Ganze übt stillen Zauber durch die Natürlichkeit der Conception.

74. Die Bilder Sonderland's sind mit Recht beliebt, und zeichnen sich durch heitere Laune und leichte Behandlung vortheilhaft aus. Tieferes Eingehen in's Charakteristische und Erschöpfung des Gegenstandes kann man jedoch eben nicht überall erkennen. Der Künstler ist mit dem Geschmack des Publicums vertraut und weiß durch geistreiche Abergang zu blenden.

75. In der „gedämpften Revolution im Dorfe“ von Ebers hat der Maler viel komische Kraft an ein albernes PhilistertHEMA verschwendet.

76. Läßliche Stoffe, die ihre Einfalt nicht durch geschickte Behandlung vergessen machen, sind auch außerdem unter Andern: „die Kußverweigerung beim Nasiren“ von Busch; „der des Lesens unkundige Bauer, der sich eine Brille kaufen will, um Lesen zu können“ von Heine; „der ertappte Bäcker-
geselle, das Fett vom Festbraten schöpfend“ von Martersteig u. s. f.

Noch manches Gelungene und Verfehlte könnten wir bei uneingeschränktem Raume vorführen, allein wir müssen diesen Abschnitt schließen. Vorher nur noch eine Bemerkung.

Die düsseldorfer Genremaler sind außerordentliche Kinderfreunde, und fast Alle unter ihnen sind in dieser Beziehung fruchtbar; ja Einige gebären jährlich regelmäßig Zwillinge, Drillinge oder Vierlinge. Die gemalten Kleinen werden den kunstliebenden Käuferinnen, denn auf diese ist es meistens abgesehen, auf alle mögliche Weise zubereitet; bald sind es spielende, schlafende, kränzewindende, betende, bald Kinder, die

den Hühnern Eier stehlen, oder Entennester entdecken, Bäumchenlaufen, Versteckspielen, Schaukeln u. s. w. Auch gibt es viele, denen ihre Schutzgeister zugesellt sind.

Diese kindliche Kunst ist recht lieblich und angenehm, aber es könnte nicht schaden, wenn der Mißbrauch vermieden würde, damit sie nicht in eine kindische ausartet.

77. Verzeichniß der Genrebilder.

a. Charaktergenre.

M. Artaria von Mannheim:

— Das Tyrolerpaar, Schütze und Hirtin, mit der Drakelblume. 37.

J. Becker von Worms:

Ritter Toggenburg. 32. Aquar. — Die Heimkehr. 34. —
— Der Tyroler und sein Mädchen. 35. — Die betende
Bauerfamilie. 36. — Der Landleute Abendversammlung
am Brunnen im Westerwalde. 36 u. 37. (Prinzessin Al-
brecht von Preußen.) — Der heimgekehrte Soldat am
Grabe seiner Eltern. 37. (Josephi in Berlin Eine ver-
änderte Ausführung 1838.)

F. Bithorn von Reichenbach:

Der Mutter Betrachtung ihres in der Wiege erwachten Säug-
lings. 38. $\frac{1}{3}$ Lebensgr.

L. Blanc von Berlin:

Ein Mädchen zur Kirche gehend 34. (Thr. 226 $\frac{2}{3}$. 1837
lebensgroße Wiederholung für die Herzogin von Cam-

bridge.) — Eine betende Frau. 35. — Des Goldschmied's Töchterlein. 36. (Lebensgroß. Frhr. von Fürstenberg zu Stammheim.) — Spaziergang. 36. — Der genesenden Mutter und ihrer Kinder Spaziergang. 38. $\frac{1}{3}$ Lebensgr. Wiederholung.

Fr. Boser von Halbau in Schlesien:

Zwei Mädchen vor dem Papagey. 38. Lebensgr. halbe Fig.

Fr. Busch von Düsseldorf:

Die Spinnerin 31. — Der Jäger und sein Liebchen. 33. — Kindergruppe am Fenster 34. — Das Milchmädchen. 35. — Des Pilgers Labung 35. (Kunstver. in Hannover.) — Das Fischerpärchen. 35. — Die eingeschlafene Großmutter. 35. — Die Betende. 36.

W. Camphausen von Düsseldorf:

Die Brüder vom Bernhardskloster auf dem Gotthard. 37. —

Zwei Cuirassiere mit ihrem verwundeten Hauptmanne aus der Schlacht zurückreitend. 38.

H. Chauvin von Aachen:

Der junge Falkenjäger. 36. (Gräfin zu Solms-Laubach.) —

Des rheinischen Milchmädchens Morgengewerbe vor dem Hause seines Abkäufers. 37. (Mutter des Malers.) —

Zweier Kinder Versteckspiel und Haschen am Eichenstamme.

38. Lebensgr. (Prinz Karl zu Neuwied.) — Scene auf

dem Burgaltane: Der Jungfrau Sorge für ihrer Taube

Sicherheit in des Falkenjägers Nähe. 38. (Grumelier in

Lüttich.) — Zwei Kinder mit ihren Schutzgeistern. 38.

A. Clasen von Düsseldorf:

Die Kirchenfängerin. 36. — Kinder mit Schutzengeln. 38.

J. F. Dielmann von Frankfurt a. M.:

Der Dorfgeistliche von Kindern begrüßt. 36. — Der sin-

gende Tyrolerbube auf der Alm. 36. — Bergische Bäuerin am Brunnen in der Mitte ihrer Kinder. 37. — Die Strickerin in der Hausthür und das mit dem Knäuel spielende Kätzchen. 38. — Plaudernde Mädchen in der Capelle. 38. — Spielende Kinder vor dem Heiligenhäuschen. 38.

G. Ebers von Breslau:

Die Fischerhütte, Mutter und Tochter im Sturm. 31.
(Thlr. 150.)

K. Engel von Lendorf:

Zwei Knaben entdecken ein Entennest. 36.

J. Fay:

Gretchen vor dem Madonnenbilde. 37. — Die alte Spinnerin und ihre Kage. 38. Grelle Beleuchtung. $\frac{1}{4}$ Lebensgr.

Flüggen aus Cöln:

Genrebild. 37.

H. Franken:

Das Tischgebet. 35.

J. Franckfurter von Düsseldorf:

Ein lesendes Mädchen. 37. — Der Großmutter Belohnung ihres vorlesenden Enkels. 38.

G. Fürstenberg von Berlin:

Die Wahrsagerin, dem Rittersmann aus der Hand die Zukunft verkündend. 37. — Der Zitherschlägerin Wegerast und Zählung ihrer Kirchweihlösung. 38. $\frac{1}{4}$ Lebensgr.

G. Gesellschaft:

Der Schwester und des Brüderchens Hinausblick von hoher Jinne auf's Manöver. 38. Lebensgr. — Vorbereitungen zum Maskenballe. Farbenst. 38. — Der Bauernfamilie

Versammlung vor der Hütte beim Vorbeiziehen eines Reitertrupps. 38. — Zwei Kinder 38.

Otto Grashof:

Recha's Rettung (nach Lessing's Nathan). 34. — Die Erwartung. 36. — Ein Mädchen am Brunnen auf der Höhe. 37.

Ant. Greben:

Der Rittermann und sein Liebchen. 36.

H. Grothaus von Barmen:

Der Schnitter Abendgebet auf dem Erntefeld. 37.

Ed. von Hagens von Düsseldorf:

Goldschmied's Töchterlein, wie ihm der Ring gegeben wird.

37. — Des Königs Scheiden von der Schäferin (nach Uhlant). 38.

J. P. Hasenklever von Remscheid:

Der Wirth, ein Nachtstück. 34. (Kunstver. in Hannover.) —

Das Milchmädchen. 34. — Der Ritter und sein Liebchen.

37. Halblebensgr. — Winterscene: die aus der Asche Koh-

len suchenden Kinder. 37. — Des Mädchens Wache am

Bogelneft gegen der Kage Gelüft. 37.

W. Heine von Düsseldorf:

Die Bilddiebe. 34. (Kunstver. in Hannover.) — Der

Schmuggler. 34. — Der Landstreicher. 35. — Die zer-

rissene Jacke. 35. — Das Bauernhaus. 36. — Der Got-

tesdienst in der Zuchthauskirche. 37. u. 38. (Consul Wag-

ner in Berlin.) — Gefangene Krieger. 38.

Th. Hildebrandt:

Kinder im Kahne. 29. (Gemahlin des Künstlers.) — Die

Mährchenerzählerin. 33. (Prinzessin Louise von Neuwied;

Wiederhol. 34. Fräulein Schmitz in Cöln.) — Singende

Chorknaben. 34. (Thlr. 113 $\frac{1}{2}$. Kunstv. in Braunschweig.)
— Zwei römische Pifferari. 34. (Frau Dir. Schadow in
Ddf.) — Der kranke Rathsherr und seine Tochter. 34.
(Consul Wagner.)

H. Hoffmann von Darmstadt:

Das Mädchen am Borne vom Schnitter überrascht. 38.

M. Hohnack von Dresden:

Der fröhlichen Kinder Blindekubspiel. 38.

L. Holthausen von Uerdingen:

Die Betende. 34. (Thlr. 100.) — Die Blumenwinderin. 34.

(Kunstver. in Hannover.) — Der Wechsler 35. (Thlr. 100.)

B. von Hopfgarten von Berlin:

Das Mädchen an der Toilette. 35. — Die Horcherin. 35.

— Kinder mit einem Hunde spielend. 36. — Der Groß-

vater und seine an der Uhr horchende Enkelin. 36. —

Die Schauklerin. 37. — Zwei frühstückende Bauernkinder.

37. — Der Jungfrau Gesangsübung bei ihrem greisen
Musiklehrer. 38.

F. Hoyoll:

Die Nonne am Kreuzgangsfensterbogen. 36. — Der Schäfer

auf dem Berge (nach Göthe). 37. — Der Sänger und

sein Liebchen (nach Uhland). 37. — Die drei Küsse des

Lebens (der Mutter, der Gatten, des Todes). 38. $\frac{1}{4}$ Le-

bensgr. — Die Müllerin am Bach. 38. Skizze. — Der

Tod des Fürsten (nach An. Grün). 38.

J. Hübner:

Kinder und Schutzengel. 35.

A. Huroll:

Zwei Schwesterchen mit einer Dogge. 38.

J. Jacob von Berlin:

Eine Lautenspielerin. 35. — Zwei Kinder am Bache. 35.
 $\frac{2}{3}$ Lebensgr. — Gretchen und Lieschen am Brunnen
(nach Göthe's Faust). 36. $\frac{1}{3}$ Lebensgr.

H. Jordan von Berlin:

Abend auf Helgoland. 35. — Die zurückkehrenden Lootsen.
36. — Helgolander Schellfisch-Sloop. Abfahrt am Mor-
gen. 36. Abfahrt am Abend. 36. — Des Matrosen Rück-
kehr. 37. Der Lootsen Auslaufen und Thätigkeit bei Schiff-
bruch und Sturmkläuten. 38.

G. Kannengießer:

Zwei schlummernde Kinder unter dem Madonnenbilde. 37. —
Schlafendes Mädchen unterm Blätterdache am Seestrande. 38.

J. Knorre von Königsberg:

Das betende Mädchen im Chorstuhle. 36. — Die beiden
Schifferknaben im Kahne. 36. — Der Bogelschützenzug auf
dem Hauptmarke zu Düsseldorf. 37. Skizze. — Das le-
sende Mädchen auf der Hausthürschwelle gelagert. 38.

F. A. Körner von Braunschweig:

Kinder um ein Feuer beschäftigt. 35. — Die Mutter mit
dem Kinde. 36. (Kunstw. in Braunschweig.) — Der Jäger
seinem Liebchen die Heimath zeigend. 36. — Zwei heim-
kehrende Holzsammlerinnen durch den Waldbach watend. 38.
— Der Hirtenknabe nach dem Leichenzuge zur Bergcapelle
blickend (nach Uhland's Lied: „die Capelle“). 38. — Des
Maulthiertreibers Beruhigung seiner durch das Geschrei
ihres Thieres erschrockenen Reisegefährtin im Harze. 38.

H. Korneck von Breslau:

Die Spinnerin am offenen Fenster in Gedanken versunken. 38.

W. Krafft von Berlin:

- Ein Ritter, seinen Söhnen Heldengeschichten vorlesend. 36.
Landleute, scheidend von der Brandstätte ihres Dorfes. 36.
Eine italienische Familie. 36. — Des Jägers Aufnahme
in einer Fischerhütte. 36. — Ein Räuberweib mit ihrem
Säuling auf dem Sammelplatz im Walde entschlummert.
38.

H. Kretschmar von Anclam:

- Der alte Krieger und sein Enkel. 31. (Frau von der Schu-
lenburg in Ddf. Thlr. 170.) — Das Rothhäppchen. 33.
(Thlr. 170. Dr. Pauls in Coblenz.) — Kinder vor dem
Hühnerneste. 34. — Der gute Kamerad. 34. — Das
Pärchen. 34. Aquar. — Der Burghof. 35. (Kunstver. in
Münster.) — Aschenbrödel. 36. — Hännchen und Gret-
chen im Walde. 36. Skizze. — Die Abendwache auf dem
Wartthurm der Burg. 37. (Kunstv. in Stettin.)

H. Krienen:

- Des Barden letztes Lied. 37.

G. Lasinsky:

- Ein Kosakenzug 35.

E. Lotichius von Wiesbaden:

- Spielende Kinder auf des Großvaters Knien. 37.

Th. Maafzen von Aachen:

- Zwei Mädchen im Walde Kränze windend. 37. — Ein Ein-
siedler, der einem jungen Pilger den gesuchten Grabhügel
zeigt. 38. — Der Schnitter Heimkehr am Ernteabend. 38.

M. Markuse von Berlin:

- Zwei ruhende Banditen in Felsenklüften. 38.

F. Martersteig:

- Der schlafende Knabe im Walde. 36. — Des Großvaters

Mittagschlafchen im Lehnstuhle, von seiner Enkelin be-
lauscht. 38. — Der Kinder Abendgebet vor der Mutter.
38. — Des Schmiedegesellen Abschied von seiner Fa-
milie. 38.

J. Menning von Düsseldorf:

Ein Procession aus der Kirche ziehend. 36.

F. Meyer von Berlin:

Die barmherzige Schwester eine Kranke pflegend. 37.

Meier Michaelsohn von Danzig:

Der Matrose. 33. — Der Bettler und sein Sohn. 33. —

Der Geizhals. 34.

Franz Michelis von Münster:

Klosterleben: Ein Bücher malender Mönch in seiner Zelle. 37.

— Ein Seifenblasen machender Page. 37. — Landsknechte

das Hammthor in Neuß bewachend. 38.

Jos. Minjon von Düsseldorf:

Heimkehr der jungen Mutter mit ihrem Kinde aus der Kirche
am Sonntage. 38.

Andr. Müller von Darmstadt:

Der Knabe vom Berge (nach Umland). 36. — Klosterleben:

Lesender Mönch im Klostergarten. 37.

K. Müller:

Die Heimsuchung. 37.

W. Merenz von Berlin:

Des Burschen Heimkehr. 34. — Der Fallenträger 35. (Frb.

von Fürstenberg zu Stammheim.) — Hirtenscene. 35. (Bang.

Bendemann in Berlin.) — Des Goldschmied's Töchterlein.

— Scenen aus Käthchen von Heilbronn: 1. Der Trau-
ungszug. 2. Scene in der Schmiede. 3. Die Hollunder-

laube. 4. Der Traum. 5. Käthchens Zurückkunft aus dem

- brennenden Schlosse. 36. (Fräulein Eveline von Waldenburg in Berlin.)
- Th. von Der:**
Der lesende Meistersänger. 33. — Hans Sachs. 34. (Kunstw. in Dresden.) — Zwei Nonnen finden ein ausgelegtes Kind. 38.
- Mor. Plätsche von Breslau:**
Das beim Blumenpflücken am Buchenstamme im Walde eingeschlafene Mädchen. 38.
- Sam. Rahm von Wyllich:**
Zwei singende Chorknaben. 37. — Dechant und Capitel zum Kirchendienste im Chore versammelt. 38. — Zwei Chorknaben das Weihrauchfaß bereitend zum Dienste. Gruppe aus dem vorigen Bilde. 38.
- H. Reinick von Danzig:**
Der erzählende Pilger in der Waldherberge. 36.
- G. von Neutern von Kösthoff in Liefland:**
Die betende Schäferin vor dem Steinkreuz im Walde. 38.
— Das aus der Kirche heimkehrende alte Mütterchen. 38.
— Die Bürgerfamilie: Freude an des Säuglings Spiel mit dem Kätzchen. 38. — Das kleine Mädchen und seine Siegel im Busche. 38. — Der Knabe beim Vesperbrode den als bescheidnen Gast sich meldenden Haushund neckend. 38.
- Ad. Richter von Thorn:**
Hermann und Dorothea. 36. — Der Weihnachtsabend einer Bettlerfamilie. 37. — Der Winzerinnen Rückkehr vom Weinberge am Abend. 37.
- W. Rieß von Siegburg.**
Ländliche Scene im Bauernhose mit Sonnenbeleuchtung. 38.

H. Ritter von Canada in Nordamerika:

Fischerkinder am Meeresstrande nach dem Sturme. 37. —
Fischerfamilie am Nachmittage an offener Hüttenthüre sich
sonnend. 38. — Fischerfamilie im Innern der Hütte des
Gewitters Toben beobachtend. 38.

H. Rustige von Werl:

Der französische Invalide. 32. (Frau von Carnap in Ddf.)
— Der verwundete Soldat. 32. (Prinz Friedrich von
Preußen). — Die Räuber. 32. (Hauptm. von Prigelwitz
in Ddf.). — Der Abend in Tyrol. 35 (Jhr. 255). —
Der frierende Knabe. 35. — Das trauernde Mädchen.
35. — Zwei Schweizermädchen flüchten beim Gewitter in
eine Capelle. 36. — Der Dorfarzt an der Wiege eines
kranken Kindes. 36.

H. Schall:

Eine Jungfrau, die Drakelblume entblätternd. 36.

Casp. Scheuren von Nachen:

Die Vätergruft. 31. — Die ruhenden Räuber. 33. — Der
Burgvogt seiner vorlesenden Tochter lauschend. 34. — Die
Fischer am See. 35. — Räuber im Gebirge. 36. — Der
Mitter vor seiner Burg. 36. — Die Mönche im Kloster-
umgang. 36. — Hamlet. Skizze. 36. — Der König auf
seiner Burg. 36. — Der Aebtissin Sterbestunde in der
Klosterhalle. 38. (Prinzessin Friedrich von Preußen.)

E. H. Schlichting:

Des blinden Greises und seiner Enkelin Gebet vor dem Ma-
donnenbilde unter der Kirchhofsklinde. 37.

K. Schmid von Nachen:

Jäger vor einem Wirthshause. 37.

A. Schmidt von Berlin:

Das Milchmädchen. 35. (Thlr. 150.)

H. Schmitz von Düsseldorf:

Der lehrende Mönch. 34. (Thlr. 130.) — Ein alter Goldschmied mit seinem Knaben in der Werkstätte. 36. (Graf von Erbach zu Schönberg bei Heppenheim.) — Zwei Franciscaner mit ihren Studien beschäftigt. 37. — Der barmherzigen Brüder Berufsausübung. 37.

J. Schrader:

Drei muscicirende Odalisten im Harem. Skizze. 38.

Ad. Schrödter von Schwedt:

Mügener Fischer. 31. (Thlr. 100.) — Der sterbende Abt. 32. (Thlr. 90.) — Jagdparthie des Prinzen Friedrich von Preußen. 35. (Prinz Friedrich von Preußen.) — Gruppe in der Abendsonne. 37. (Prinzessin Radzewil in Berlin.) — Ein alter Schmied in seiner Werkstätte. 38. (Freiherr von Smirnoff in Petersburg.)

Gerh. Schuldt von Cöln:

Der in Betrachtungen versunkene Mönch in seiner Zelle. 37.
— Der Kranken Annahme der heiligen Communion. 38.

H. Schwingen von Godesberg:

Die Wahrsagerin des 19ten Jahrhunderts. 36. — Die Besperzeit am Sonntage, häusliche Scene. 37. — Gebet zweier Kinder am Gedächtnistage ihres vom Blitz erschlagenen Vaters am Eichenstamme. 37. — Der Kinder Martinsabendfeier in Düsseldorf. 38. (4malige Wiederholung.) — Die Spinnerin mit ihrem Kinde vor der Hausthüre. 38. — Des Geschäftsmannes Mußestunde. 38. (Herr de Werth in Elberfeld.)

K. Sohn:

Die Lautenspielerin. 32. (Bang. Wagner in Berlin.)

J. B. Sonderland von Düsseldorf:

Zigeunerzug. 30 (nach Scott's Guy Mannering). — Ein

Räuber. 30. — Die wahr sagende Zigeunerin. 31. (Thlr.

160. Herr Lenßen in Aheydt.) — Der wilde Jäger. 31.

(Thlr. 120. Fräulein von Plessen zu Eller.) — Des Krie-

gers Abschied. 32. (Thlr. 200. — Kammerherr von Kno-

belsdorf im Haag.) — Die Heimkehr. 33. (Thlr. 100. —

Prinz von Solms-Braunfels in Ddf.) — Der Froschfän-

ger. 33. (Kunstv. in Münster.) — Der Hühnerkrämer. 34.

(Thlr. 56 $\frac{2}{3}$.) — Der Fischmarkt. 35. (Thlr. 283 $\frac{1}{3}$.) —

Rheinische Fähr. 36. — Des Kriegers Abschied von

Gattin und Kind. 37. (Hr. Schönfeld in Ddf.) — Des

Kriegers Heimkehr. 37. (Herr Schönfeld in Ddf.)

E. Steinbrück:

Kinder, die sich baden wollen. 34. — Rothhäppchen mit dem

Hunde sprechend. 36. (Kunstv. in Magdeburg.) — Die

Elfen (nach Tieck). 36. — Die junge Fischerfrau am Mee-

resstrand bei aufsteigendem Gewitter nach dem Gatten

spähend. 37. (Herr Jakobs in Potsdam.) — Zigeuner im

Walde bei nächtlichem Feuer. Skizze. 38. (Hr. Hübner in

Düsseldorf.)

Magnus Graf von Stenbock (von Neval in Esthland.

† 1836):

Die Räuberfamilie. 34. (Prinz August von Preußen.) —

Ein betendes Mädchen. 35. — Bedrohtes Lager der Lands-

knechte und Bagabunden. 35. (Hr. Kabrun in Danzig.)

H. Stobbe von Königsberg:

Der Jungfrau Pflege der blühenden Myrthe. 37. $\frac{3}{4}$ Lebensgr.

- C. W. Streckfuß von Merseburg:
Die Undine im Kahne. 38. Lebensgroß.
- M. Leichs:
Albrecht Dürer, al fresco malend. 34. — Scene auf der
Burgzinne. 35. — Die Holzsammlerinnen vor der Wald-
capelle. 36.
- P. Vogel von Frankfurt a. M. † 1835:
Götz von Berlichingen und Bruder Martin. 34.
- J. Boff von Wassenberg:
Der Mutter Erzählung vom Jesuskinde dem horchenden
Kindchen vor dem Madonnenbilde im Schlafgemach. Skizze
und halblebensgr. Ausführung. 37.
- Karl Weddige aus Westphalen:
Die blinde Großmutter und ihre Enkelin am Weibkessel beim
Kirchenausgange. 37. — Das alte Mütterchen nach voll-
brachter Hausandacht. 37.
- G. Wedemeyer von Celle:
Amor, zwei jungen Mädchen Lieder lehrend. 37.
- F. Weiß von Magdeburg:
Des Edelfräuleins Bewillkommnung des zur Stadt einziehen-
den Ritters. 37.
- J. Winkelirer von Düsseldorf:
Das Tyrolerpaar. 31.
- Franz Wirtz von Erkelenz:
Des Mädchens Sinnen über das Gelesene. 37. Studie. —
Der ausgewanderte Pole und sein Sohn (nach Raczyński's
Lied: Der Pole und sein Kind). 38.
- H. Wittig von Berlin:
Edelknabe zur Jagd gehend. 34. (Prinz Wilhelm von Preu-

- hen.) — Edelsräulein mit dem Falken. 35. — Ein venezianisches Mädchen eine Schüssel mit Früchten tragend. 36.
- J. B. Zwecker von Frankfurt a. M.:
- Der Pilgerzug von einem Templer geleitet. 36. — Der ritterliche Minnesänger. 37. Skizze. — Des Jägers Abenteuererzählung. 37. (Kunstv. in Darmstadt.)

b. Romisches Genre.

J. Becker:

- Die Schmollenden. 37. — Das von der Kirchweih lustig heimkehrende Pärchen. 38.

Fr. Busch:

- Die Schusterwerkstätte. 32. — Die Kufzweigerung beim Nasiren. 35 — 36.

G. Ebers:

- Revolutionsbeschwichtigung in einem Dorfe. 38.

Th. Francken:

- Der unzufriedene Trinker. 35.

G. Fürstenberg:

- Rückkehr von der Kirmes. 38.

H. Greven:

- Der Zecher. 32. (Thlr. 80.) — Der Gastronomen Schmolles. 35 — 36. — Die Kaffeeschwestern. 35.

L. Haach:

- Don Quijote's Labung in der Bauernschenke am ersten Abend seiner Ritterfahrt. Skizze. 38.

J. P. Hasenklever:

- Die Betschwester. 33. (Thlr. 40.) — Die Politiker. 34 und

35. (Thlr. 115.) — Der Sackpfeifer. 35. — Der neue
Hock. 35. — Die Genremaler im Atelier. 36. — Tanz-
boden. 36. — Der Niefer. 36. — Der Ritter und sein
Liebchen. 37. — Hieronymus Jobs Rückkehr von der Uni-
versität. 38. (Consul Boecker in Ddorf.) — Jobs Ab-
schied von seinen Aeltern bei der Abreise zur Universität.
Skizze. 38. — Jobs theologisches Examen. Skizze. 38.

W. Heine:

Der Landstreicher. 35. — Der des Lesens unkundige Bauer,
eine Lesebrille suchend. 37.

H. Jordan:

Der Heirathsantrag auf Helgoland. 34. — Die vergessenen
Stiefel. 35.

Fr. Martersteig:

Der lustige Schuster. 36. — Der lustige Schuster seinem
Hänfling vorpfeifend. 38. (Großherzogin von Weimar.) —
Der ertappte Bäckergefelle, welcher das Fett von dem zum
Ofen gesandten Sonntagsbraten schöpft. 38.

Meier Michaelssohn:

Der Geizhals. 34. — Die Frachtzahlung, resp. Geldmangel. 35.

G. von Neutern:

Der indolente Page. 36. — Des kleinen Edelfräuleins Neu-
gier am Schmuckkästchen. 36.

H. Ritter:

Scene in einer Fuhrmannschenke. 37. — Die vom Markt
heimkehrende Bauernfamilie wird vom Sturme überrascht.
38. — Der politisirende Handwerker in der Schenke. 38.

H. Ruffige:

Der Schnupfer. 32. — Die naschende Alte. 32. — Abei-
nische Kirmes. 32. (Hr. Bredt in Barmen. Thlr. 200.) —

Der Brautmorgen. 33. (Kunstv. in Frankfurt.) — Oesterreichische Wachtstube. 33. (General von Mandel in Grätz.) — Ungarische Soldateneinquartirung im tyroler Wirthshause. 36.

Ad. Schrödter:

Der Schweinejunge. 30. — Die betrubten Lohgerber. 32. (Prof. d'Alton in Bonn.) — Die Weinprobe des 1830er Gewächses am Rhein. 32. (Consul Wagner in Berlin.) — Rheinisches Wirthshausleben. 33. (Cons. Wagner.) — Scene auf der Thurmterrepe. 34. — St. Martinsabend. 34. — Don Quixote den Amadis von Gallien studirend. 34. — (G. Reimer in Berlin.) — Uckermark'sche Bauern im Gespräche. 35. (Müller in Berlin; 1836 Wiederhol. für Hr. Decker in Berlin.) — Falstaff und seine Truppen. 37 u. 38. — Des Frhrn. von Münchhausen Erzählung seiner Jagdabentheur in einer Punschgesellschaft. Skizze. 37. — Auerbach's Keller (nach Faust). Skizze. 37. — Don Quixote und Sancho Panza. Skizze. 38. — Der Kunstbeförderer per Achse. 38. (Dr. Lucanus in Halberstadt.)

P. Schwingen:

Der ertappte Liebesbrief. Skizze. 36. — St. Martinsfeier in Düsseldorf.

J. B. Sonderland:

Der Tanzbär. 31. (Jhr. 160.) — Das gestörte Stelldichlein. 33. (Herr Decker in Berlin.) — Die Ueberraschung 35. — Zwei Mädchen an der Toilette. 36. — Der Gilpostreisenden Verspätung und Nachtheile. 37—38. — Hanns und Gretchen, nach Abland. 38.

H. Stobbe:

Der Traubennascher. 36.

M. Leichs:

Muerbach's Keller (nach Faust). 36.

W. Trautshold:

Der Hund und der Esel; humoristisches Thierstück. 37. —

Eine Bierzecherei. 37. — Ein Biertrinker im Keller. 37.

— Der Maler und seine Zuschauer vor der Schenke. 37.

J. Wilms von Düsseldorf:

Die Spröde. 35. — Des jungen Doctors Morgenschlaf nach

einem Gelage. 37. — Beglückwünschung des durch Erbschaft flott gewordenen Studenten durch seine Mitsburschen.

38.

c. Costumirtes und Portraitgenre.

K. Baumbach von Bernburg:

Brustbild eines Ritters. 39.

F. Bender von Königsberg:

Studirender Mönch. 37. — Sinnende Griechin in leichtem Gewande. 37. Lebensgroße halbe Figur.

L. Bendix:

Ein Kränze windendes Mädchen. 37. Halblebensgr.

K. Bennert:

Knabe mit Barret. 36.

F. Bithorn:

Ein Greis mit einem einschlafenden Knaben. Studie. 38.

K. Engel:

Brustbild eines Greises. 35.

J. Fay:

Mädchenkopf mit Epheukranz. 37. — Mädchenkopf in mittelalterlicher Tracht. 37. — Mädchen mit brennender Lampe. 38.

Fleuß von Düsseldorf:

Cavalleriestück. 37.

H. Grothaus:

Ein Kreuzfahrer. 36. — Ein Jäger in mittelalterlicher Tracht. 36.

L. Haach:

Ein treppabsteigendes Mädchen. 38. Halbe Figur.

H. Hanstein:

Mädchenkopf. 38.

K. Hermann:

Ein Edelräulein. Brustbild. 38.

B. v. Hopfgarten:

Ein männlicher Kopf. 33. — Ein Chorfnabe. 34.

F. Hoyoll:

Brustbild eines Pagen. 37.

G. Kannengießer:

Ein Mädchen mit einer Leier. 38. Lebensgr. halbe Figur.

J. J. Kiefer von Trier:

Spanischer Hellebardierer. 38. Lebensgr.

E. Könemann von Barmen:

Ein Chorfnabe. 36.

G. Lasinsky:

Ein Kreuzritter. 33.

E. Loß von Düsseldorf:

Ein sitzender Jäger. 38.

F. Martersteig:

Ein lesender Page. 37. (Prinz Wilhelm von Preußen.) —

Ein betender Knabe. 37. (Großherzogin von Weimar.)

D. Mengelberg:

Eine sich schmückende junge Griechen. 37. Halb lebensgr.

Fr. Michelis:

Bannerträger einer reichsstädtischen Schmiede-Innung. 38.

Lebensgröße.

K. Müller:

Eine geschmückte Braut. 38.

W. Merenz:

Der Falkenträger. 35.

Th. von Der:

Kopf eines Kindes mit weißem Rosenkranze. 32.

M. Pelz von Altweißstriz:

Ein orientalischer Bischof. Brustbild. 35.

G. von Neutern:

Brustbild eines Greises. 36 — 37. — Umhüllter Mädchenkopf. 37.

W. Nieß:

Ein Hirtentnabe. 37. Lebensgr. halbe Figur.

W. Schadow:

Eine Frau in braunem Gewande im weinlaubumrankten Fenster sitzend. 32.

Mädchen aus der Gegend von Genzano, in violettem Nieder. 32.

Tempelritter in weißem, rothbekreuztem Ordensmantel. 32.

E. H. Schlichting:

Ein Edelpage. 37.

A. Schmidt:

Eine Lautenspielerin. 29. — Ein Engelstopf. 33.

H. Schmitz:

Ein Kinderstopf. 33.

P. Schwingen:

Der Kreuzfahrer. 36. — Ein wachstehender Kriegsknecht. 37.

Frau Stilke, geb. Peipers von Düsseldorf:

Ein Engelstopf in Temperafarben. 36.

H. Stilke:

Ein Engelstopf. 33. — Ein Armenier. 33.

F. Weiß:

Edelpage mit einem Falken. 36.

H. Wittig:

Edelknabe. 34. — Edelfräulein. 35. — Ein fruchttragendes

Mädchen. 36.

V.

Landchaften.

78. Wie der bildende Künstler bei der Darstellung vollkommener animalischer Wesen die Bewegung nicht nachzuahmen weiß, so ist ihm versagt, bei Gegenständen der ruhenden oder unorganischen Natur den großen Maßstab der Wirklichkeit wiederzugeben. Der Mangel der Bewegung kann durch geschickte Wahl des Moments, der immer eine relative Abgeschlossenheit zeigen muß, und durch Hervorheben des Geistigen, wodurch das Körperliche mehr in den Hintergrund tritt, ersetzt werden. Die Größe der Natur im Bilde nachzuahmen, ist schon schwieriger und in vielen Fällen unmöglich; z. B. zweifeln wir daran, daß man das Meer, die Wüste, den Himmel u. s. w. so naturtreu darstellen könne, daß der Zuschauer ein Bewußtsein von der Größe dieser Gegenstände erhält, als wenn er sie wirklich in der Natur sähe. Man frage einen Alpenhirten, ob er in irgend einer Abbildung der Alpen die Höhe und Steile derselben wiedererkenne; man frage eine alte Frau, ob sie vor einem gemalten Gewitter erschrickt, und einen Seefahrer, ob ihm das gemalte sturmbewegte Meer wie in der Wirklichkeit trügerisch und gefährvoll scheint. Wir selbst zwar haben leider nie das Meer gesehen, aber eine Ahnung sagt uns, daß auf der bewegten See den Sterblichen ein Gefühl der Weite

und Dede, der schauerlichen Größe und Ungewißheit ergreifen muß, und dies Gefühl ergriff uns nur in sehr geringem Grade vor den bestgemalten Marinen. Es ist Thatsache, daß die Masse der Zuschauer an den Landschaften kalt vorüber geht, was freilich zum Theil daher rührt, weil sie für unorganische Naturgegenstände wenig Empfänglichkeit besitzt und nach dem geistig Belebten, mit dem Menschen in näherer Berührung Stehenden hingezogen wird. Gewiß aber liegt der Hauptgrund dieser Kälte in der Unzulänglichkeit und Unwahrheit der dargestellten Gegenstände. Wenn bei den Gebildeten diese Erscheinung weniger sichtbar ist, so scheint uns bei ihnen die Illusion durch Gewöhnung an gemalte Landschaften, mindere Kenntniß der wirklichen Natur und verjährtes Vorurtheil fast erzwungen zu sein, und sie vermessen nicht in den gemalten Sonnenstrahlen die Wärme und Gluth, in den weißen Wolken das Lichtdurchschimmernde und flaumig Weiche, in dem blauen Himmel die Tiefe, weil sie all das noch nie gemalt sahen, und sich an die gelben, grellen Sonnenstrahlen, die weißfarbigen, dumpfen Wolken und die blauangestrichene Himmelsfläche gewöhnt haben.

Nach dieser bewahrheiteten Annahme ziehen wir die Schlußfolge, daß der Landschaftler die höchste Vorsicht in der Wahl seiner Stoffe anzuwenden hat, wenn er dem vorurtheilsfreien Auge naturwahr erscheinen will. Doch braucht diese Vorsicht sich nicht bis zur gänzlichen Ausschließung der erwähnten Gegenstände, z. B. des Meeres, der Lichtwolken u. s. w. zu erstrecken (wie man mißverstehen könnte), sondern der Maler trage Sorge, daß dem Auge des Beschauenden das halbtreu Nachgebildete nicht plötzlich und ohne Verhüllung vorgeführt werde. Er helfe der Illusion durch geschickte Kunstmittelchen

nach, und wende z. B. in Marinen besondere Sorgfalt auf die Beiwerte, den Vordergrund, die Repoussoirs, die Schiffe u. s. w. In Bergschluchten, Gebirgen und Wäldern kommt Alles auf richtige Haltung und Perspective an, und die Wahrscheinlichkeit zu vermitteln, gelingt dem geistreichen Künstler oft durch geschickte und frappante Anwendung des Helldunkels. Vor Allem ist aber die Staffage zu berücksichtigen, welche entweder in harmonischem Einklang mit dem landschaftlichen Motiv stehen, oder einen pikanten Gegensatz bilden muß. In beiden Fällen wird der profaisch mäkelnde Blick des Zuschauers von dem etwa Ungenügenden der landschaftlichen Darstellung abgezogen und paralytirt. Es ist dem Maler anzurathen, an die Quelle zurückzugehen, um zu erfahren, daß in allen früheren Bildern, bis Mitte des siebenzehnten Jahrhunderts, ein landschaftliches Motiv ohne Staffage animalischer Wesen für unnatürlich gehalten wurde, wie es denn auch, genau genommen, ist. Wir gehen nicht so weit, nachdem die Kunst einmal so enorme Fortschritte in der Copirung von Naturgegenständen gemacht hat, zu verlangen, daß die Landschaft nur als Decoration zur Staffage dienen soll, wozu sie Anfangs von Tizian, da Vinci, van Eyck, den Caracci u. And. benutzt wurde, aber eben so wenig heißen wir es gut, die Staffage zur Decorirung der Landschaft zu entwürdigen, oder sie als entbehrlich ganz zu verwerfen. — Wie wenige Künstler sind vom innern Geiste der Natur so durchdrungen, daß sie dem äußerlich toten Motive blos durch die Composition Leben einzuhauchen verstanden; wir stehen vor den gemalten Bäumen und Bergen und Wassern, und wissen nicht, was sie bedeuten sollen, die Natur scheint uns erstarrt, versteint, das sprießt und bewegt, wächst oder stirbt nicht. Wozu dient es? Sollen wir ein Ding

Kunstwerk nennen, was Jeder mit bloßer Fertigkeit, ohne Geist und Gedanken, ausführen kann? Der Gott der Schönheit selbst scheint seine Langmuth erschöpft zu haben, und bringt Vernichtung in der Gestalt des Daguerrotype allen Copisten der Natur, die sich Künstler nennen und breit an der Tafel der Kunst sitzen, und zuweilen sogar ihren plumpen Fuß, den Vertreter des heimlichsten Naturlebens, auf den Nacken der Historienmaler zu setzen wagen.

Soll es einem landschaftlichen Motive gelingen, die äußere Unwahrscheinlichkeit vergessen zu machen, und die Bedeutung der unbegeisteten Gegenstände dem menschlichen Gefühle anzunähern, so muß der Maler die Kunst besitzen, den größtmöglichen Realismus in Bezug auf die Gegenstände anzuwenden, und das notwendige Ideelle durch geistvolle Behandlung der Staffage, der Haltung und des Hell dunkels zu erreichen. Ohne innige Verschmelzung der menschlichen Idee mit dem physischen Motive bildet eine gemalte Landschaft nur eine starre, todte und unverständliche Masse, wogegen durch diese Einigung ein organisches Ganze entsteht.

Die besseren holländischen Maler erreichten dieses Ziel unbewußt und ohne darnach zu ringen durch bloßes inniges Umschmiegen an die sie zunächst umgebende Natur, durch heilsame Entfagung vom Fremden, Fernen und Unbekannten, und durch die höchste technische Fertigkeit. In der Landschaft ist das emailirteste Ausmalen der einzelnen und anscheinend geringfügigsten Gegenstände unerläßlich, da die Wahrheit und die Unterscheidbarkeit nicht durch geistige Charakteristik angedeutet werden kann. Felsen, Steinarten, Zweige, Aeste, Stämme, Laub, Pflanzen, Moos, Stauden, Gestrüpp, Holzarten, Abtönungen der Luft und Wasserfarben u. s. w. müssen auf's Genaueste

durch Zeichnung und Colorit kennbar gemacht werden, und dann erst, wenn zudem die Composition von der ideellen Anschauung des Menschengeistes durchdrungen ist, kann das Bild für einen unmittelbaren Wiederabdruck der göttlichen Natur gelten. Alle großen Landschaftler haben, bewußt oder unbewußt, diesen Weg der Behandlung verfolgt: Berghem, Paul Brill, Ruysdael, Cuyp, Hobbema, Gasp. Poussin, Claude Lorrain u. A. — Bei den Niederländern war der Realismus zur höchsten Vollendung gebracht; Dominichino, Albano, Poussin, Salvator Rosa u. A. wichen in der Auffassung in so fern ab, daß sie mehr zur ideellen, heroischen Composition sich neigten; Claude Lorrain's Hauptverdienst besteht in dem feinen, edlen Geschmack seiner Compositionen und der tiefen Kenntniß der Luftperspective.

Unter den Neuern suchen die münchener Landschaftler, namentlich Crola, den Styl des Claude sich anzueignen, und werden dazu durch die weite, sonnige Atmosphäre Münchens mit den Alpen im Hintergrunde angeregt. Unsere düsseldorfer Künstler hingegen haben die Niederländer und ernstere Italiener, besonders den Salvator Rosa, zum Vorbild genommen.

Der Geschmack und die heilsame naturalistische Richtung, welche von den Historikern eingeschlagen ist, üben auch mehr oder weniger ihren Einfluß auf die Landschaftler aus. Keines Gefühl und tiefes Naturstudium sagen ihnen, daß mächtige Ausdehnungen und Fernen, heiterer Himmel und ungetrübtes Sonnenlicht, Berge und Ströme, als Massen betrachtet, sich wenig zur malerischen Nachahmung eignen, und sie wählen deshalb meistens zu ihren Vorwürfen kleine Wald- oder Gebirgspartien, Bergthäler, Schluchten und Heideländ, und überhaupt Motive, in denen Composition und Charakter mehr her-

vortreten, als die Farbe. Die Atmosphäre ist gewöhnlich trübe und melancholisch, in Dämmerungs-, Morgen- oder Abendbeleuchtung erscheinen die Gegenstände theilweis verschleiert, und der Zauber sanfter Wehmuth und Poesie darüber ausgegossen. Vorder- und Mittelgrund sind mit Recht die Hauptsache, und an ihnen ist die Kunst der feinsten Zeichnung und Kenntniß der Natur sichtbar; Fernsichten sind zwar nicht selten, aber hier kommt es nicht auf schöne Formen und Linien an, sie scheinen nur des Contrastes und der Lichteffecte wegen vorhanden zu sein.

Was wir aber besonders zu rühmen haben, und von der hohen Geschmacksreinheit der Schule zeugt, das ist die Uebereinstimmung des landschaftlichen Motivs mit der Staffage. Zu den Hügeln und Waldschluchten mit verfallenen Burgen und Capellen, den hohlen, verwitterten Bäumen, Heiligenkreuzen, Mühlen, Köhlerhütten u. s. w. gesellen sich einsame Wanderer, betende Pilger, Schläfer, Todte, spielende Kinder u. s. w., oder auch, wo die Spuren des Menschen die Einsamkeit der Natur stören würden, erblickt man vereinzelt Kühe, Mehe, Hirsche, Wölfe, Füchse, oder Vögel: Reiher, Krähen und Kraniche. So weit es möglich, streben die Künstler darnach, den geistigen Ausdruck in die Conception der Landschaften zu legen, und psychische Gefühle und Zustände aus dem rein physischen Motiv sprechen zu lassen. Dies konnte ihnen jedoch nur vollkommen gelingen, wenn sie in dem letztern Einfachheit vorwalten ließen, oder mit andern Worten: nicht nach dem Schönen und Prangenden ausgingen, weil dieses, wenn es erreichbar, das psychische Motiv nicht zum völligen Durchbruch kommen ließe. So mag es geschehen, daß die düsseldorfer Landschaftler häufig die natürliche Scene aus den einfach düstern und wilden Ge-

genden der Eifel, des Hundsrücks, der Mosel, Hollands u. s. w. wählen. Die Ausführung erleichtern sie sich durch diese Wahl wahrlich nicht, denn je einfacher die Scene ist, je vortrefflicher muß die Ausführung sein; sie können nicht durch ferne Massen, schöne Umrisse und Farben blenden, und sind gezwungen, allen Fleiß auf das Specielle zu wenden. Steintrümmer, Moose und Flechten, Niedgras, Laub, Baumrinde u. s. w. sind nun aber auch mit erstaunenswerther Naturtreue wiedergegeben. Nicht immer gleiche Vollkommenheit trifft man bei der Nachbildung atmosphärischer Erscheinungen: Wolken, Wind, Nebel, Thau und Dämmerung, obgleich die Künstler sehr gut wissen, welche mächtige Wirkung dieselben auf das Gemüth des Beschauers ausüben.

In den bessern Landschaften der Schule findet man Alles vereinigt, was zu einem Kunstwerke erforderlich ist, und sie erheben sich weit über die sinnlosen Bilder und affenmäßigen Copien, welche man schockweise für gemeine Zwecke und zur Schande der Kunst anfertigt und Portraitlandschaften nennt.

Will man die sogenannte elegische Stimmung tadeln und verdammen, so müssen wir als Antwort auf das Frühergesagte verweisen, und nochmals bemerken, daß die heitere, prangende und großartige Natur für den Maler ein fremdes Gebiet ist, worin er erstickt oder zum Affen wird.

79. Unsere Zeit ist im Allgemeinen so indifferent und zweifelt unsicher, daß man dem Lobe, welches aus der Tiefe des Herzens dringt (denn aufrichtiges Lob dringt immer aus dem Herzen, nicht aus dem Kopfe), so wenig Glauben schenkt, wie dem gerechtesten oder böswilligen Tadel. Lüge und Heu-

chelei haben die Grundvesten der Societät erschüttert, und Niemand glaubt vorsichtig genug sein zu können. Wir möchten z. B. in dieser Schrift, wenn auch nicht eine Apotheose (das ist ein dummes heidnisches Wort), doch das glühendste Lob Lessing's aussprechen, allein wir fürchten dadurch dem Künstler wenig zu nutzen (Schaden kann ihm Niemand). Das Interesse frisst wie Fäulniß immer weiter, und aufrichtigen Enthusiasmus hält man für unmöglich und ist bemüht, ihn aus gemeinen Beweggründen herzuleiten. Wollten wir nun z. B. von Lessing sagen, daß bei ihm, wie bei Shakspeare oder Homer, die reinste Natürliebe und Liebe zur Natur mit dem höchst potencirten Scharfsinn sich vereinigt, und in seinen Werken, wie in denen jener Dichter, Natur und Kunst den innigsten Bund geschlossen, — wollten wir — nicht noch weiter gehen, nein — aber so kühn sein, unsere subjective Meinung auszusprechen, daß Lessing der größte Maler der Gegenwart ist, weil kein anderer das innere Leben und Streben der Gegenwart treuer aufgefaßt, — so würde dies für Kenner und Verehrer des Künstlers nichts Neues enthalten, den etwaigen Gegnern aber, die andere Götter anbeten, Veranlassung zu hämischen Bemerkungen geben, sei es auch nur, weil es diese blasirten Steinherzen für albern und beschränkt halten, seine Liebe öffentlich zu bekennen. Kaum werden sie uns die rhetorischen Winkelzüge verzeihen, obwohl wir bedauern, von ihnen Gebrauch machen zu müssen.

Demungeachtet werden sie es als seltene Erscheinung anerkennen, daß dem Genius Lessing's auch in der Landschaft, wie in der Historie, der erste Preis zuertheilt wird. Man würde es vor einigen Jahrzehnten unglaublich gefunden haben, ein und dasselbe Individuum in so verschiedenen Kunstzweigen

excelliren zu sehen, allein heute ist es für den Kundigen nicht ganz mehr so auffallend. Der Charakter der Historie dringt als Sieger in das Gebiet der Landschaft, und diese bietet jener als Tribut ihr innerstes Wesen: Natürlichkeit und Wahrheit. Auf dem blühenden Grunde des edelsten Naturalismus werden die Farben zur Landschaft und Historie aufgetragen, und diese Untermalung verleiht beiden Dauer und urenwige Schönheit.

Die erwähnten Vorzüge der düsseldorfer Landschaftler haben in den Naturgemälden Lessing's ihren Vereinigungspunkt gefunden. Das Geheimste und Heiligste der Natur, die tiefste Poesie und Wahrheit ist in seinen Landschaften nicht weniger als in den historisch-romantischen Bildern enthüllt; man sieht es diesen Bäumen und Bergen, Flüssen und Wolken an, daß der Künstler ein treuer Sohn der Natur ist, der an ihrem keuschen Busen von Jugend auf geruht und den die naturwidrige Civilisations- und Verkrüppelungsmethode der Gesellschaft nicht im Stande war abzuwenden von seiner heiligen Liebe und diese lieber durch geheuchelte schöne Floskeln zu verunehren, als im feierlich wehmüthigen Aeolsharfontone zu preisen.

Lessing malt mit dem Herzen, das von zwei edelschönen Genien bewohnt wird: Schwermuth und Hoffnung; diese beiden theilen das Gebiet auch in den Landschaften. Die Hoffnung quillt aus dem saftgrünen Laube der Bäume, blizt plötzlich aus schwarzen Wolken als Sonnenstrahl hervor, oder lächelt aus den lieblichsten Fernsichten; die Schwermuth weilt auf wild gehäuften Steinhaufen, verfallenen Capellen und Burgruinen, in alten morschen Bäumen und ausgefahrenen Wegen und bekleidet den Himmel mit grauschwarzem Leichen- und Thränenmantel. Und in dieser traurig schönen Welt wohnt ein Menschengeschlecht, das nur für sie geschaffen ist, und mit dem Boden in so naher Be-

rührung steht, wie seine Bäume und Pflanzen. Geistliche, aus dem Kloster eilend, um Sterbenden den letzten Trost zu bringen, verirrte Reiter, betende Pilger, todte Soldaten u. s. f., Frühling und Winter, Blüten und Verwesen, Leben und Tod sind die ewigen Gegensätze auf jedem Bilde. Und ist es nicht so im Leben, und muß es nicht so sein? Wer es tadeln will und dieses treue Abbild der Natur eine verweichlichende, eintönige Richtung nennen, der kennt sich selbst und seine Umgebung nicht. Aber wir sagen nicht, daß alle Künstler in die Fußstapfen des Meisters Lessing treten sollen; nur wenige werden sie für ihre Sohlen passend finden. Wem nicht, wie ihm, der Hauch der Natur die Brust geweitet und die Gedanken besflügelt, der wird statt Elegien Leichencarmen malen; man muß ein Priester der Natur sein, wie Lessing, um ihre inneren Freuden und Schmerzen auffinden zu können.

80. Unter den übrigen Landschaftsmalern in Düsseldorf giebt es nicht wenige, welche in völliger Bewußtlosigkeit Jahr aus Jahr ein Portraits zeichnen und gar nicht begreifen, daß die Landschaftsmalerei andere Ziele verfolgen könne. Andern aber, und ihre Zahl ist zum Glück nicht gering, ist das neue Licht offenbart worden, und sie streben rastlos, es in ihren Werken mitzutheilen. Es würde unmöglich sein, eine genaue Charakteristik der Landschaftler zu geben, da sie alle in den einleitend bemerkten Grundkennzeichen mehr oder weniger übereinstimmen; wir begnügen uns demnach mit kurzen Andeutungen, da zudem der Raum uns zwingt, eine ausführlichere Erörterung auf andere Gelegenheit zu verschieben.

81. J. W. Schirmer von Jülich ist Akademielehrer und nächst Achenbach der fleißigste der Landschaftler. Mehr als Lessing beachtet er Raum und Farbe, und erweitert in neuester Zeit gern die Domäne der wohlthätig beschränkten Landschaft. Seine imposantesten Werke: „der Weg über die Alpen,“ der „Bergsturz von Goldau,“ das „Wetterhorn“ u. behandeln grandiose Scenen mit vieler Kraft und Kühnheit, und nähern sich dem Ziel der Kunst, insoweit dies markige Farbe und freie Composition vermögen. In andern Darstellungen, namentlich den Scenen aus der Normandie, erlaubt er sich ein seltsames Spiel mit den atmosphärischen Erscheinungen. Die fremdartigen Wolkengebilde, violette und braune Lufttöne mögen zwar nicht unnatürlich sein, und sich in momentaner Gestaltung antreffen lassen, sind aber immerhin den Zuschauern nicht hinlänglich bekannt und, was schlimmer ist, an sich unschön. Schirmer's Manier ist eklektisch, er strebt nach dem Großen und Imposanten, und sucht die Schönheit zu häufig auswärts, statt von innen heraus zu schaffen.

82. Mit dem Seemaler Achenbach ist trotz seiner Genialität fast Götzendienst getrieben worden, was auf seine neuesten Werke keinen wohlthätigen Einfluß gehabt hat. Wir glauben darin eine Abstumpfung der lebendigen Auffassung zu gewahren, an deren Stelle eine matte oder karrifirte Manier in der Composition und mitunter selbst Vernachlässigung des Technischen getreten ist. — Achenbach liebt das Meer, und er mag so vertraut sein mit den Wellen wie Lessing mit den Steinen und Pflanzen, aber das Wasser ist trügerisch und zerfließt unter Hand und Pinsel. Ob der gemalte Wasserstaub so unbeschreib-

lich flüchtig und lose, der vom Ufer zurückprallende Gischt so blendend und locker, die Wogenspizzen so durchsichtig und das ruhige Meer so tiefklar und doch finster wie in der Natur sein können? Man täusche sich nicht und finde Naturwahrheit, wo ihr Vorhandensein unmöglich ist. Aber groß muß die Kunst des Malers sein, der geübte Augen so zu blenden vermag, daß sie die verkehrte Seite der Tapete für die rechte ansehen. Was wir in Achenbach's früheren Marinen weit über die saubere und möglichst treue Ausführung der Einzelheiten sagen, ist die bedeutungsvolle harmonisch-abgeschlossene Composition und der ideelle Zusammenhang des landschaftlichen Motivs mit der menschlichen Gefühlsweise. Aus den sprühenden zischenden Wogen blüht die Leidenschaft, — auf den kahlen schaurigen Uferfelsen hockt der harte unverwüßliche Tod, — in dem finstern Nebel, der auf den glatten Wogen lagert, brütet das menschliche Vorurtheil, und die milden Mondstrahlen verkünden den einstigen Frieden des Gemüths. — Großartig und genialisch ist die Intuition des Künstlers, der den weiten Raum zur Manifestation seiner Ideen zwingt; und Keiner, der vor Achenbach's Werken bewundernd verweilt, wird dies hyperbolisch finden.

83. Pose, Funk, Vasinsky und Ehemant erreichen in ihren Landschaften einen hohen Grad von Vollkommenheit und verschmelzen das Natürliche und Motivirte auf ungezwungene Weise. Pose hat in seinen neuesten Bildern die beschränkte Idylle verlassen und gleich Schirmer zu großartigern Stoffen gegriffen. Nicht ohne Glück vereint er hierin mit seiner frühern Milde und Zartheit eine frische Heiterkeit und Freiheit. — Funk's inniges Gemüth verleitete ihn in manchen Bildern zum Weich-

lichen und Peinlich=Mührenden; die ganze Natur war für ihn zur Ruine geworden, und ohne Burg= oder Klostertrümmer ging es nun einmal in keiner Landschaft her. Es kränkelte in in seinen imitirten Bildern, und die Empfindung erschien ganz thranennaß. Funf veränderte seinen Wohnort und hoffentlich auch seine Manier. — Lasinsky weiß durch zarte Behandlung der Lufttöne zu entzücken, und seine Bilder, deren Stoffe zwar nicht sehr abwechselnd sind, sind mit vieler Empfindung gemalt. In neuern Gemälden will man keine Fortschritte bemerken. — Ghemant verbindet mit freier Auffassung die trefflichste Ausföhrung des Einzelnen.

84. Ein bedeutendes Talent für richtige Anwendung der Staffage findet sich in den Bildern Dielmann's. Sie vermitteln auf höchst angenehme Weise den Uebergang von der Landschaft zum Genre und wir wissen nicht recht, ob wir sie nicht besser ganz zum Genre rechnen sollen. Die Intention ist in der Regel heiter und sinnig und die Ausföhrung sehr sorgfältig.

K. Scheuren arbeitet, wie vordem Tintoretto, bald mit goldnem, bald mit silbernem und bald mit eisernem Pinsel. Einige seiner ältern Werke sind geschmackvoll und lieblich, wogegen andere sehr nachlässig ausgeföhrt sind. Die Motive mannigfaltig und der Styl gefällig.

85. Unter den jüngern Künstlern erheben sich durch ernstes Streben: Happel von Arnberg und Hilgers von Düsseldorf. Der Erstere scheint mit seelenvoller Hingebung die deutsche Landschaft: Eichen= und Buchenwälder zc. bearbeiten zu

wollen, des Letztern leichter Pinsel sucht mehr in der Ferne die Stoffe. Jacobi, von Normann, Schulzen, Breslauer, Heunert, Haefke, Dahl, Böcking u. sind ferner renommirte Namen, denen wir noch viele Andere anschließen könnten, wenn es von Nutzen wäre.

Raum und Lust verbieten uns, hier weiter in Details einzugehen, und wir müssen uns darauf beschränken, in folgendem Verzeichnisse von einigen wenigen Bildern (so weit unser Gedächtniß und unsre Notizen reichen) den Inhalt kurz anzugeben.

Verzeichniß der Landschaften.

W. von Abbema von Grefeld:

- Landschaft an der Straße von Gerresheim 31. — Kleine Landsch. 32. — Ansicht von Grafenberg bei Düsseldorf. 33. — Das Stadttbor von Gerresheim. 34. — Der trockne Stadtkanal. 36.

Andr. Achenbach von Düsseldorf:

- Ansicht des Akademiegebäudes. 30. — Landsch. mit Capelle 31. — Das Haus im Walde und zwei andere Landsch. 32. — Die Fähre bei Hamm am Rhein. 32. — Nordische Gebirgslandschaft. 34. — Das Siebengebirge. 34. — Flache Gegend. 34. (Thlr. 110). — Kleine Landsch. mit Fichten. 34. — Ein Leuchtturm am Meere. 34. — Abendlandsch. 34. — Burg Rolandseck am Rhein 34. — Das Kloster am See. 35. (Thlr. 300.) — St. Goar am Rhein. 35. — Gegend auf dem Hundsrück. 35. — Kleine Landschaft. 35. — Winterlandsch. im nordischen Charakter. Einsame Hütte mit Felsblöcken und nordischen Fichten. Von herrlicher Wirkung die Lichttöne auf Schnee und Eis.

1835. (Kunstver. in Berlin). — Eine Moorgegend in niederl. Charakter. 35. (Kunstver. in Darmstadt). — Vier kleine Seestücke. 35. — Herbstlandschaft im nordischen Charakter. Spärliche Vegetation. Kräftige Composition. 36. — Das Schiffswerft. 36. — Bewegte See 36. — Wasserfall bei Trollhattan in Schweden. 36. — Der Leuchthurm an stürmischer See. 36. (Prinz Friedrich von Preußen). — Nordische Gebirgslandsch. 36. (Kunstv. in Berlin). — Schwedische Landsch. 36. — Das Auslaufen der Fischerboote. 36. — Das Zollhaus am Meere. 36. — Die Einkehr in den Hafen. 36. (Dr. St. George in Frankfurt a. M.). — Seegegend bei Scheveningen. 36. — Bewegte See am Abend nach dem Sturme. 36. — Stürmische See am Strande. Schwarze Wolken fliehen am Horizonte und in der hohlen See wird ein sturmzersehelltes Schiff von den Wogen senkrecht in die Höhe geworfen. Auf der rechten Seite bricht das Tageslicht durch Wolkenstreifen. An wilden Uferfelsen schäumt und prallt die Brandung. 36. — Nordische Felsenküste. 36. (König Ludwig von Baiern.) — Winterlandschaft in niederländischem Style. 36. — Seesturm an der holländischen Küste. 36. (Hr. Bolzano in München.) — Nordische Gebirgslandsch. 36. (Hr. Wagner in Frankfurt.) — Hafengegend mit einem Blockhause. 36. (Hr. Fischer in Danzig.) — Ruhige See am Abend. 37. — Flußmündung, Staffage: Matrosen auf dem Damme. 37. — Eine Marine: Nebel auf der See. 37. (Rath von Lottner in München.) — Marine. 37. (Kunstver. in Breslau.) — Leuchthurm, Mondschein und stürmische See. 37. (Hr. Stapel in Halle.) — Sturmscene mit gescheiterter Brigg an nordischer Felsenküste. 37. (Kunstv.

in Frankfurt.) — Schlafende Matrosen auf den Dünen. 37. — Das Strandrecht. 37. — Große Landschaft im schwedischen Charakter. 37. (Hr. Saglio in Paris.) — Norwegische Winterlandschaft: Fels und Küste sind tief mit Schnee bedeckt und der Himmel nebel- und schneegrau; in einem Theile des Fjords fahren Schiffe. Mit dem röthlichen Lichte contrastirt effectreich eine krystallhelle grüne Eisscholle. 38. (Bang. Hellborn in Berlin.) — Eine holländische Winterlandsch. mit Windmühle. 38. (Bang. John in Frankfurt a. M.) — Drei Landschaften, meistens in schwedischem Charakter. 38. — Bewegte See. 38. (Hofger. Nath Kraus in Düsseldorf.) — Blockhaus und Hafen von Malmoe in Schweden. 38. — Das Blockhaus steht auf Pfählen in der See, und die Wogen umtosen es in wilder Wuth. — Große Marine, hohe See, Gewitter. 38. — Offne See, Gewitter. 38. — Seestrand mit Fischerhütte bei Windstille. 38. — Abgetakelte Schiffe, duftiges, warmes Wetter. 38. — Strandgegend vor Scheveningen, nahendes Gewitter. 38. — Matrosen in der Hütte beim Feuer. 38. — Holländische Flußmündung mit Windmühle. 38. —

K. Adloff von Düsseldorf:

Rheinlandschaft. 38.

Aug. Becker von Ballenstädt:

Haus Eller bei Düsseldorf. 33. — Waldpartie 33. —

Waldlandsch. 34. — Mondscheinlandsch.: die Clemenscapelle

bei Rheinstein. 36. — Das Innere der Burg Rheinstein.

36. — Das Bauernhaus im Waldgebirge, im Charakter

des Hundsrücks. 36. —

Franz Becker von Deuz:

- Das Innere einer Dorfkirche. 35. — Kloster an der Lahn. 36. — Abendlandschaft: Burg Hollenfels. 37. —
- J. Becker:
Waldgegend am See mit Fischern im Kahne. 38. — Nar-
— gegend bei Bodendorf. 38. —
- W. Bennecke von Berlin:
Felsenlandschaft: Mühle im Thale. 38. (Kunstv. in Magdeburg.)
— Ostseestrand am Abend mit bewegter See. 38. — Abend-
landschaft im Charakter des Sauerlandes. 38. — Kleine
Landschaft der Angler. 38. — Seestrand am Morgen bei
aufsteigender Fluth (ein herrliches Bild). 38. — Capelle
auf dem Berge. 38. —
- H. Boecking von Trarbach:
— Zwei Landschaften. 31. — Ansicht von Düsseldorf. 33. —
— Ansicht von Frankenberg bei Aachen. 34. — Waldgegend
mit einer Mühle. 34. — Waldgegend am Morgen. 35—36.
— Zwei Linden in flacher Landsch. mit Gewitterluft. 36.
— Landsee mit Bauernhof. 36. (Kunstver. in Hannover.)
— Mühle in einer Gebirgsgegend. 36. — Ruine der Abtei
Heisterbach im Siebengebirge. 36. — Abendlandsch. 36. —
Kleine Landsch.: Gewitter. Motiv vom Niederrhein. 37. —
Große Waldlandschaft mit stehendem Wasser und großer
Eiche. 37. — Die Mühle im Gebirge. 37. — Flache
Gegend mit Hütten, im Gewitter. 38. — Das Dörfchen
am Gebirge: eine Eiche am Wege 38. — Herbstlandschaft:
Waldeingang. 38. — Hochland mit Forst und Eichen.
38. — Im Innern des Forstes. 38. — Ansicht von
— Trarbach an der Mosel. 38.
- K. Breslauer von Warschau:
Schloß Bürrzesheim bei Mayen. 31. — Kapelle in der Tieffen-

bach bei Bernkastel an der Mosel. 31. Kloster Arnstein an der Lahn. 32. — Limburg an der Lahn. 33. — Capelle am See. 34. — Der Schloßhof zu Heidelberg. 34. — Felsenlandsch. 34. — Die Ruine von Schloß Rheinstein. 35. — Burg Rheinstein. 35. — Gebirgslandsch. 35. — Landschaft im Charakter des Schwarzwaldes 36. — Burg Falsberg. 36. (Prinz Friedrich von Preußen.) — Landsch. im Charakter der Eifel. 36. — Kleine Abendlandschaft. 36. — Die Fischerhütte am See. 36. — Die Wallfahrts- capelle. 36. — Die Burgruine im Gebirge mit Adlern. 37. — Gebirgiges Flußufer im oberrheinischen Charakter. 37. — Der Bauernhof am Teiche in der Abenddämmerung. 37. — Hütten im Waldgebirge im Charakter des Breis- gaus. 37. — Das Jägerhaus im Schwarzwalde. 37. — Der Wartthurm am See im Morgennebel. 37. — Gebirgs- höhe mit Fernsicht im Gewitterregen. 37. — Berggegend im rheinischen Charakter. 37. — Das Kirchdorf am Bache mit einer Schloßruine, nach dem Motive: Dorf Beilstein in der Wetterau. 38. — Abendlandsch.: Köhler im Walde. 38. — Burgruine Greiffenstein in der Wetterau. 38. — Winterlandsch.: Flußufer in der Abendsonne. 38.

Karl Em. Conrad von Berlin:

Die Kirche in Bilk bei Düsseldorf. 35. — Die St. Qui- rinskirche in Neuß. 36. — Landschaft. 36. — Die Drei- königskirche an St. Maria im Capit. zu Cöln. 37. — Partei am Hamnthore in Neuß. 37. — Kreuzgang im vormaligen Stifte St. Severin in Cöln. 37. — Kreuzgang eines Klosters. 37. — Der Bayenthurm in Cöln. 38. — Ansicht von Jons. 38. — Des Königs Bergkastell in der Abendsonne, mit Rittern im Kahne ein Ständchen bringend. 38

Karl Dahl von Berlin:

Waldbach. 34. (Kunstver. in Berlin.) — Landsch. im Charakter des Hundsrücks. 34. — Landsch. nach dem Regen. 34. — Das Jagdschloß. 35. — Dörfchen auf dem Hundsrück. 35. — Rückkehr von der Jagd. 35. — Zwei Landsch. im Charakter der Mark Brandenburg. 35. — Der Herbststurm. 36. — Landsch. im Char. des Hundsrücks. 36. (Freibr. von Färber in Düsseldorf.) — Landsch. im Char. des Rheins bei Mannheim. 36. — Das aufsteigende Gewitter. 36. — Mienensteine unter Eichen. 37. — Ansicht von Heidelberg, vom Wege zum Wolfsbrunnen. 37. (Barocke Beleuchtung.) — Alte Kirche am Oberrhein. 37. (Hr. von Sybel in Düsseldorf.) — Mondesaufgang. 37. — Fünf kleine Landsch. 37. — Die Mühle im Thale. 38. (Hr. Schönfeld in Düsseldorf.) — Alte Kirche am Oberrhein. (Große Wiederholung.) 38. — Gegend am Bodensee. 38. — Abtei Limburg an der Hardt. 38. — Kleine Landsch. im Char. des Hundsrücks. 38.

J. F. Dielmann von Frankfurt a. M.:

Ein Bauernhof. 35. — Der ruhende Schäfer. 35. — Abendlandsch.: das Heiligenhäuschen. 35. — Abendlandsch. 35. (Kunstver. in Frankfurt a. M.) — Der Eingang in ein altes Landstädtchen. Thor von Kronenberg. Ein Reisender nimmt von einer jungen Wirthin einen gefüllten Becher; ihm gegenüber sitzt ein altes Weib mit spielenden Kindern. Motiv à la Bouwermann. 36. — Der Dorfgeistliche von Kindern begrüßt. Der Priester kommt aus der Kirche und mehrere Kinder springen ihm entgegen, um seine Hand zu küssen. 36. — Der singende Tyrolerbube auf der Alm.

36. — Rheinische Burgruine 37. — Das Innere des Dorfes Reichelheim in Oberhessen. 38. —

Fr. Ghemant von Frankfurt a. M.:

Der Burghof von Elz. 34. (Thlr. 100.) — Die Mühle. 35. (Thlr. 180.) — Waldlandsch. im Char. des Hundsrücks. 35. — Die Capelle im Walde. 36. (Prinzessin Friedr. von Preußen.) — Die Burg im Thale. 36.

Friderich von Hannover:

Gebirgslandsch. mit Felsenblöcken und Fernsicht auf Flußgebiet. Staffage: ruhende Landsknechte. 37. — Das Castell am gefrorenen See. Staff.: Einzugs verlangende Landsknechte. 38. — Herbstlandschaft: der Hasenjäger. 38. — Garden an der Mosel. 38 Skizze.

H. Funk von Herfort:

Ansicht eines Schlosses. 31. — Kleine Landsch.: die Capelle. 31. — Landsch. 31. — Der Klosterhof. 32. (Fr. von Sybel in Düsseldorf.) — Der Klosterhof, andere Darstellung. 32. (Prinz Friedrich von Preußen.) — Kloster Laach. 33. (Thlr. 140.) — Harzgegend. 33. (Thlr. 70.) — Die Burg. 33. (Thlr. 50.) — Abendlandsch. 33. — Die Burgruine. 34. — Abendlandsch. 34. — Nordische Landsch. 34. — Burg Frankenberg bei Nachen. 35. — Aufsteigendes Gewitter in der Eifel. 35. — Schloß Niedeggen in der Eifel. 35. — Abendlandsch. 35. — Burgruine im Char. der Eifel. 35. — Die Mühle im Thale. 36. (Kunstver. in Frankfurt a. M.) — Composition: Ruine einer Kirche. 36. — Der Kirchhof. 36. — Der Eingang zum Kloster. 36. —

Chr. Grabau von Bremen:

Margegend. 36. — Herbstlandsch. aus dem ballenstädter Forste mit Aehren. 36. (Prinzessin Friedrich von Preußen.) —

G. Grieben von Berlin:

Ufer eines See's. 35. — Fischerhütte am Flusse. 35. —
Landsch. im holl. Char. 36. — Sumpfsgegend. 36. —

Jos. Haacke von Mühlheim a. Rh.

Landsch. im rhein. Char. 35. — Ansicht von Cöln. 35. u. 36.
— Die Mühle zu Rodenkirchen bei Cöln. 36. — Landsch.
im Char. der Lahn. 36. — Die Klosterkirche. 37. — Die
Schloßruine. 37. — Fischergewerbe auf niederländ. Flußufer.
37. — Schloß Balduinstein an der Lahn. 38. — Das
Innere einer alterthümlichen Capelle am Abend. 38. —
Rheinlandsch. mit Stadteingang. 38. — Der Klosterkirchhof.
38. — Dittkirchen bei Limburg an der Lahn. 38. —
Schloß Greifenstein im Westerwald. 38.

Pet. Happel von Arnberg:

Kalkofen im Walde. 35. — Ansicht von Arnberg. 35. —
Ansicht von Hachen an der Ruhr. 35. — Landsch. im Char.
des Sauerlandes. 36. — Kleine Landsch. im Char. des Lenne-
thals. 35. — Morgenlandsch.: Bauernhof bei Arnberg. 36.
— Abendlandsch.: das Nahen des Gewitters. 36. — Kloster
Weddinghausen in Arnberg. 36. (Kunstver. in Hannover.)
— Ansicht des Rheingaus oberhalb Mosbach. 37. —
Fernsicht von Mainz mit Staffage: Schnitter im Korn-
felde. 37. (Hr. Schönfeld in Düsseldorf.) — Waldige
Gebirgslandsch.: das Kloster, mit Gewitterbeleuchtung. 37.
— Morgenlandsch. im Charakter des Sauerlandes. 37. —
Abendlandsch. im Char. des Ruhrthales bei Arnberg;

heimziehende Kuhheerde. 37. (Hr. Kraus in Düsseldorf.) —
 — Acht skizzirte Landsch. 37. — Der Wald nach dem
 Gewitterregen. 38. (Ein höchst vortreffliches Bild.) —
 Sauerlandsgebirge am Morgen. Staffage: Jäger mit
 Hunden. 38. — Sauerlandsgebirge bei Sonnenuntergang.
 38. — Der Bauernhof im Gebirge. 38. — Schloß
 Solenfeld im Nassau'schen bei Abendsonnenschein. 38. —
 Der Wald, Staffage: Wandrer's Ruhe. 38. — Gebirgs-
 landsch.: der Abend in der sogenannten Witten-Schla bei
 Arnsberg. 38. — Der Eisenhammer am Morgen. 38. —
 Waldgegend im Schnee am Morgen. 38. — Mehrere
 kleine Landschaften. 38.

J. A. Heerdt von Frankfurt a. M.:

Das Innere eines Dorfes mit der Kirche. 36.

Franz Hengsbach von Werl:

Landsch. 35. — Landsch. im Char. des Hundsrücks. 35. —

Heerdt am Rhein bei Düsseldorf. 36. — Der Kirchhof,

Landsch. im Char. des Oberrheins. 36. — Die Mühle,

Landsch. im Char. der Lenne. 36. — Altena an der Lenne mit

mittelalterlicher Staffage. 36. (Kunstver. in Frankfurt a. M.)

— Die Mühle am Walde. 37. — Bergschloß mit Fernsicht

auf den Rhein. 37. — Drei kleine Landsch. 37. — Mor-

genlandsch. Motiv: Ruhrgegend bei Saarn. 38. — Schloß

Landsberg an der Ruhr, in Abendbeleuchtung. 38. —

Abendslandsch. im Schnee. 38. — Der Wintermorgen. 38. —

St. Verner'skirche zu Oberwesel. 38. — Waldlandsch. mit

weidendem Vieh. 38. — Waldlandsch. bei Regen und be-

wegtem Gewässer. 38. (Prinzessin zu Solms-Braunfels.)

— Ansicht des Grafenberges bei Düsseldorf, mit Schafheerde.

38. — Kleine Landsch. im Ruhrcharakter. 38.

Fr. Heunert von Soest:

Gebirgsgegend. 31. (Museum in Königsberg.) — Kleine Landschaft. 31. — Moselgegend. 32. — Mühle am Weiher. 32. — Ansicht von Arnberg. 32. — Gebirgsgegend mit Thurm. 32. — Landschaft. 33. — Waldlandsch. 33. (Kunstver. in Halberstadt.) — Der Apollinarisberg bei Remagen. (Thlr. 100.) — Nargegend. 34. (Thlr. 50.) — Umgegend von Neuß. 34. (Kunstver. in Berlin.) — Waldlandsch. 34. (Thlr. 113 $\frac{1}{2}$.) — Capelle in der Gebirgsgegend. 35. — Die Wevelsburg in Westphalen. 36. — Das Bauernwirthshaus. 36. — Das Siebengebirge. 36. — Kleine Waldlandsch. 36. — Der Wartthurm am See. 37. — Das Kloster auf dem Waldgebirge. 37. — Gebirgslandsch. mit Capelle am Flüßchen. 38. — Mühle am Waldbach in Morgenduft. 38. — Gegend am Oberrhein mit Schloß Rheinstein und Alsmannshausen. 38. — Kleine Gebirgslandsch. 38.

Karl Hilgers von Düsseldorf:

Landsch. im Char. des Rheingaus. 36. — Dorfeingang. Motiv: Kessenich am Rhein. 37. — Eifelandsch. mit wilden Enten. 37. — Der Meierhof im vormaligen Burghause. 37. — Die Kirchhofscapelle im Char. der Sieg. 37. — Große Winterlandschaft im Schnee. 38. — Rheineisgang bei Düsseldorf. 38. — Sumpfsgegend bei aufsteigendem Gewitter. 38. — Kleine Schneelandsch. 38. — Große Landsch. nach dem Regen, im holl. Char. 38. — Kleine Marine. 38. — Große Marine mit Staffage. 38. — Morgenlandsch.: das Schloßchen im Teiche. 38. — Winterlandsch. im Schnee, Gegend bei Arnheim. 38. — Sumpfsgegend mit Fernsicht. Motiv: Nabegegend. 38.

A. Höninghaus von Crefeld:

Limburg an der Lahn. 35. — Die Kirche zu Bacharach. 35. —
Gebirgslandschaft aus dem Issethale im Harze. 37. —
Das Bergschloß. Abendlandschaft. 37. — Ansicht aus dem
Bodethale im Harze. 37. — Fünf skizzirte Landschaften.
37.

P. A. Jacobi von Königsberg:

Die Winterburg vom Hundsrück. 35. (Thlr. 100.) — Die
Capelle am Kirchhofe. 35. — Landschaft mit Kiefern. 36.
— Ruhrgegend. 36. — Eifelgegend. 36. — Landsch. im
Char. der Eifel. 36. — Wachtthurm. Winterlandsch. 36.
— Waldlandsch. im Regen. 37. — Ostseestrand bei ruhiger
See. 37. — Waldlandsch. im Char. von Ostpreußen.
37. — Flußgegend. 37. — Eifelgegend. 37. — Der
Vierwaldstädtersee. 38. — Das Walliserthal. 38. — Mor-
genlandsch.: Flußufer mit Staffage. 38. — Schneelandsch.
mit Staffage: zwei Kinder vor dem Heiligenhäuschen be-
tend. 38. — Der Vierwaldstädtersee, Aussicht von Brun-
nen nach Altorf. Große Landsch. 38. (Kunstver. in Kö-
nigsberg.) — Fischermädden zum Landsee wandernd, baum-
reiche Landsch. 38. (Kunstver. in Halberstadt.) — Kleine
Schneelandsch. Eingang ins Dorf. 38. — Schweizermäd-
chen am Brunnen. 38. — Morgenlandsch.: Rheindurchstich
bei Kehl mit Spaziergängerinnen. 38. — Aussicht vom
Jura auf den Neufchätelersee. 38. — Ostseestrand. Staf-
fage: Fischerin mit dem Kinde das Gewitter gewahrend.
38. — Der Genfersee beim Bevay. Staffage: Schweizer
mit Saumthieren. 38. — Der Genfersee mit Gießbach.
38. — Das Schweizerhäuschen an der Nar im Hasli-
thale. 38.

W. J o h n v o n T e m p l i n :

Landsch. im niederländischen Char. 34. — Der Krabnen zu Düsseldorf. 34. — Rheinlandsch. Motiv: Cöln. 35. — Merdingen von der Rheinseite. 35. — Mehrere Landsch. 35. — Ansicht des Bayenthurms in Cöln. 34. (Kunstver. in Berlin.) — Rheinlandsch. Sturm. 35. (Kunstver. in Breslau.) — Rheinlandsch. 36. — Abendlandsch. mit Reihern. 36. — Rheinlandsch. Schiff auf dem Strande. 36. (Kunstver. in Hannover.) — Ansicht des Zuydersees bei Amsterdam. 36. — Mehrere kleine Landschaften. 36. — Abendlandschaft: Stromufer mit alterthümlichen Schloßgebäuden und Schiffen. 37. — Meeresstrand mit Seeschiffen. 38. — Abendlandsch.: Flache holl. Gegend. 38. — Gebäude: Motiv von Rotterdam. 38. — Rheinlandsch. Motiv: Fornich bei Andernach. 38. — Zwölf kleine Landsch. im niederl. Char. 38.

F. A. K i e s l i n g v o n P o t s d a m :

Die Capelle im Walde. 33. — Rheinansicht bei Oberwesel. 34. — Waldlandsch. im Char. der Mark Brandenburg. 35. — Bedute aus dem Schweizerthale bei Goarshausen. 35. — Landsch. 35. — Ruine Niedernburg bei Oberwesel. 34. — Kirche und Friedhof auf felsigter Höhe. 35. — Die Mühle im Schweizerthale bei Goarshausen. 35. — Die Burg im Thale. Charakter. 36. — Der Mittag am Teufelssee bei Potsdam. 36. (König von Preußen.) — Bedute: Partie an der Havel. 37. — Felsenlandsch. im Char. des Morgenbachtthales bei Bingen. 37. — Das Burghaus. Kleine Landsch. im Char. des Hundsrück. 37. — Dasselbe in großer Ausführung. 38. — Felsenlandsch. mit Staffage: gelagerte Landsknechte. 38. — Flußgebiet

am Abend. Staffage: Jäger im Kahne. 38. — Wald im Schnee mit Hirschen. 38.

W. Klein von Düsseldorf:

Burg Conradsheim bei Lechenich. 37. — Spätherbstlandsch. bei gefallenem Schnee. 38. — Waldlandsch. mit Gewitterbeleuchtung. 38. — Der Dorfeingang. 38. — Der Bauernhof: Motiv bei Homburg. 38.

H. Koch von Grefeld:

Morgenlandsch. 31. — Bedute. 33. — Das Burgthor zu Linn. 33. — Maasgegend. 34. — Waldige Berggegend mit einem Flusse. 34. — Gebirgsgegend. 34. — Waldlandsch. 35. — Blankenstein in der Eifel. 36. — Landsch. im Ardennencharakter. 36. — Morgenlandsch. im Char. des Mittelrheins. 36. — Das Siebengebirge. 36. — Das Dorf am Flusse, mit Abendbeleuchtung. 37. — Der Weg durch den Wald. 37. — Die Kirche am Stromufer, Rheinlandsch. mit Abendbeleuchtung. 38. — Das Siebengebirge von Oberwinter gesehen. 38. — Die Dorfcapelle am Rhein. 38. — Das Gebirgsdörfchen. 38. — Das Schloß in der Eifel. Große Abendlandsch. 38.

W. Krause von Berlin:

Strand von Handvort, mit bewegter See. 35. — Seestück. 35.

Gust. Lange von Mülheim am Rhein:

Kleine Landsch. 31. — Herbstlicher Eichenwald im Gebirge am Abend. Staffage: ruhende Wanderer und Kohltreiber. 38. — Bachmündung in ferner Ebene. Staffage: Krebsfänger. 38. — Kiefernwald auf hochliegender Heide mit Fernsicht. Staffage: Tirailleure. 38. — Ansicht von Bollmarstein an der Ruhr. 38. (Graf von der Neef zu Ober-

dyk.) — Gebirgslandsch. im Ruhrcharakter. 38. — Die Kirche an der Seeküste. 38. — Der Weg zur Ruhrfähre. Gebirgslandsch. 38. — Die Försterwohnung im Walde. 38. — Sechs skizzierte Landschaften. 38.

Jul. Lange von Darmstadt:

Abendlandschaft: das Brienzergebirge im berner Oberlande. 38. — Große Morgenlandsch. im Char. des Oberhaslithales. 38. — Die Schweizerhütte im Walde mit Staffage: Frau mit Kindern. 38.

Ad. Lasinsky von Coblenz:

Ansicht von Ehrenbreitstein. 29. — Herbstlandsch.: Wasserfall der Elz. 30. — (Thlr. 140.) — Burg Elz in Abendbeleuchtung. 31. — Erker am alten Rathhause zu Coblenz. 31. — Felsenlandschaft. 32. (Thlr. 400. Aug. v. Schlegel in Bonn.) — Oberstein an der Nahe, Gebirgslandsch. 34. (Kunstver. in Berlin.) — Gebirgslandsch. 35. (Kunstver. in Berlin.) — Sonnenuntergang in der Eifel. 35. — Wachtthurm im zugefrorenen See. Winterlandsch. mit Mondschein. 35. — Die Kirche zu Oberstein an der Nahe. 36. — Niederländ. Landsch. 36. — Herbstlandsch. 36. (Hr. Kraus in Düsseldorf.) — Landsch. im niederrhein. Char. 36. — Der Gebirgssee. 36. — Landsch. im Saarcharakter. 36. (Bang. Bendemann in Berlin.) — Mondlandsch. 36. — Abendlandsch. 36. — Der Morgen: ein Schloßchen am Wasser. 36. — Die Burg am Bergströme. 36. — Gebirgsdorf am Herbstmorgen im Harcharakter. 37. (Hr. Saglio in Havre.) — Herbststurm, das Gehöfte am Moorgrund in der Eifel. 37. — Niederländ. Flußschiffsstation am Morgen. 37. (Hr. Rosenbergs in Berlin.) — Burgruine auf Bergeshöhe bei Sonnenuntergang. 37. — Länd-

liche Hütte am Bergflüßchen. 37. — Waldgebirge im Lahncharakter. 37. — Felsenufer am Strome im Morgen-
nebel. 37. — Felsensturz im Eifelcharakter. 37. — Strom-
schiffahrt, kleine niederl. Landsch. 37. — Hütten und
Wiesen im Schnee. 37.

M. Gust. Lasinsky:

Landsch. im Moselcharakter. Staffage: Soldaten. 36. (Kunst-
verein in Halberstadt.) — Landsch. Staffage: die Dorf-
kirchweibe. 36.

K. F. Lessing:

Ein Klosterhof im Schnee. 29. (Thlr. 150.) Erzbischof von
Cöln, Graf von Spiegel.)

Seelandschaft im Mondschein: das Schloß am Meere. 29.
(Thlr. 180. Hr. Brinck in Gladbach.)

Burg Rheinstein. 29. (Prinz Friedrich von Preußen.)

Felsenlandschaft: Schlucht mit Ruinen. 30. (Hr. Keffler in
Frankfurt.) — Abendlandschaft. 33. (Hr. Decker in
Berlin.)

Abendlandsch. im Eifelcharakter. 34. (Banq. Wagner in Berlin.)

— Der Klosterkirchhof im Schnee. Auf dem mit tiefem
Schnee bedeckten Kirchhofe sieht man Leichensteine, morsche
Tannen und Fichten; vorn schaut wehmützig in eine frisch-
gegrabene Gruft ein Capuziner mit dem Spaten in der
Hand. Der Himmel ist voller Nebelwolken, und die Mor-
gensonne röthet zauberhaft den klaren Schnee. 34. (Buch-
händler Reimer in Berlin.)

Abendlandschaft: das Kloster. Das Kloster liegt inmitten
eines Gebirges, von dem sich ein Weg zum Vordergrunde
hinabzieht. Ein Geistlicher mit einem Diener, welcher die
heiligen Sacramente trägt, wandelt auf dem Wege. Im

Vorgrunde Bäume, Pflanzen und Moose. 34. (Dir. Schadow in Düsseldorf.)

Der Wartthurm. 35. Herbstlich schattirtes Laub und freundliche Fernsicht auf einen Fluß. (Museum in Frkft.)

Das brennende Raubnest. 35. Auf einer Anhöhe brennt ein Gebäude; ein todter Mann mit der Flinte zur Seite liegt unten. Ein Strom braust zwischen Felsen, und der Himmel ist schwarz und finster.

Felsenlandsch. im Regenwetter. 35. (Hr. Wagner in Frkft. a. M. Herbstlandsch. mit zwei Reitern. 35. Das Laub des Eichen-

waldes im Hintergrunde ist gelbröthlich gefärbt, und harmonirt bewundernswürdig mit dem schwarzen Gewitterhimmel. Im Vordergrunde ein Hügel mit Tannen und Heide bewachsen, und weiter nach dem Walde zu nasse Wiesen mit Pfügen. Zwei Reiter traben auf einem breiten Hohlwege. (Fchr. von Spiegel in Halberstadt.)

Ein vulkanischer See. Abendbeleuchtung. 36. (Hr. Brockhaus in Leipzig.)

Gegend im Charakter der Nahe. 36. Die Landschaft grün und regennaß mit Fluß und Bergen. Im Hintergrunde gewahrt man noch Regenschauer, während nach vorn der Himmel sich aufheitert. Aus einer sonnenbelegten Wolke verbreitet sich zaubervoller Lichtglanz. — (Herr von St. George in Frankfurt a. M.)

Große Wald- und Felsenlandschaft. 37. Eine uralte Eiche mit weit ausgebreiteten Aesten steht im Mittelpunkte und unter ihren niedern Aesten hängt ein Muttergottesbild, vor welchem Wallfahrer ihre Morgenandacht feiern. Im Vordergrunde fließt ein klarer Bergstrom, an dem sich die Pferde der Reisenden laben, und im Mittel- und Hintergrunde

strebt eine Felswand hoch empor. — (In verschiedenem Formate. Hr. Steinbrück in Düsseldorf und Hr. John in Frankfurt a. M.)

Felsiges Flußufer mit Fernsicht. 37. Leichtbewölkter Himmel mit dem dunkel aufgehenden Monde im Osten. Im Vordergrund zwei Hügel, wohinter ein Thal mit einem Wäldchen und Klosterkirche. Auf dem einen Hügel wächst Heidekraut, eine alte Eiche und eine junge Buche, große Felsstücke liegen umher; vor diesem Hügel zieht sich ein Weg, auf dem zwei Klostergeistliche wandeln. Von dem andern Hügel prallt die Abendsonne ab. Am fernen Horizonte erhebt sich ein duftiges Gebirge und in der Ebene fließt in maeandrischen Windungen ein Fluß.

Felsiges Flußufer bei abziehendem Gewitter. 37. Ein breiter Fluß zieht durch schroffe Felsen still hindurch, an einer Seite zeigt sich eine Halbinsel mit einer unter Bäumen liegende Hütte. In einem Nachen auf dem Flusse fahren Landleute hinüber. Durch die Wolken bricht ein plötzliches starkes Licht

Röhrerhütte und Gewerbe im Hochwalde. Staffage: verirrte Reiter. 38.

Das Heiligenhäuschen am dürren Eichenstamme: ein betender Pilger. 38. (Hauptm. v. Hatten in Düsseldorf.)

H. Mevius von Düsseldorf:

Elbmündung mit Schiffen. 38. — Seestück mit der Nebelküste von England. 38.

M. Müller:

Die Abendruhe am Kreuze auf Bergeshöhe. 37. — Die heimkehrende Heerde. Idyllische kleine Landschaft. 37.

K. Müller:

Kleine Abendlandschaft mit Sonnenuntergang. 38.

Jos. Müller von Mainz:

Felsenlandschaft. Motiv aus dem Morgenbachthale bei Bingen.

37. — Ausgebrannter Krater: vulkanischer See bei trübem Himmel, im Eifelcharakter. 38. — Aussicht in den Rheingau vom Niederwald, bei Sonnenuntergang. 38.

Rud. v. Normann von Stettin:

Die Wallfahrtskirche. 31. — Burg Elz. 32. — Prospect aus Cöln. 33. — Trarbach an der Mosel. 34. — Landsch.

im Char. der Mosel bei Zell. 34. — Gegend am Lurleifelsen bei St. Goar. 35. — Die Clemenskirche am Rhein.

35. (Großherzog von Hessen=Darmstadt.) — Kleine bergige Landsch. 35. (Kunst-Ver. in Breslau.) — Schweizergegend, Motiv aus Brunnen in Schwyz. 36. — Landsch. im

Char. des berner Oberlandes. 36. — Landsch.: Maler auf Schweizerbergen. 36. — Prospect von Kochem an der Mosel.

37. (Fehr. v. Medem in Stettin.) — Der Vierwaldstädter-See, Ansicht gegen den Pilatus. 35. (Fhr. Fr. von der Leyen in Grefeld.) — Das Wetterhorn bei Sonnenaufgang.

37. — Schweizergegend aus dem Lauterbrunnerthale. 37. —

Eine Capelle zu Schwyz. 37. (Hr. Vogt in Ddorf.) —

Rheinlandsch. bei St. Goarshausen. (Hr. L. v. Schöler in Berlin.) — Das brienzer Gebirge und Ansicht des Pilatus. 38.

W. Pätz von Braunschweig:

Der Freihafen von Cöln. 37. — Abendlandsch. im Harzchar.

37. — Hammerhütte im Harze. 38. — Harzgegend. 38. —

Das Issethal im berner Oberland. 38. — Nargegend, Mor-

genlandsch. 38. — Der Durchbruch zu Altenahr. 38. —

Zwanzig Ansichten holländischer Städte. 37 u. 38. Aquarellzeichnungen.

Nm. Pelz:

Winterlandsch.: der im Forst erstarrte Holzsammler. 36. —

Landsch. Staffage: lesender Mönch. 37. — Drei skizzierte

Landsch. 37. — Kloster und Schloß Bösig in Böhmen. 38. —

Landsch. mit Staffage: meditirender Mönch. 38. — Winter-

landsch. im Schnee. 38. — Felsenlandsch. im Eifelhar. 38. —

Kleine Abendlandsch. mit Fichten. 38.

W. Pose von Düsseldorf:

Kleine Landsch. 31. — Der Wasserfall. 31. — Mondschein-

landsch. 31. — Eifelgegend. 31. — Eifelgegend. 33. —

Die Mühle. 33. — Die Linde bei Gerolstein in der Eifel.

Im Hintergrunde erblickt man das romantische Städtchen

mit den Burgtrümmern an schroffer Höhe; in der Mitte des

weiten Thales eine große Linde mit herrlichem Baumschlage.

34. — Die Fischerhütte am See. 34. — Eine Composition.

35. — Abendlandsch. 35. — Bodendorf an der Aar. 35. —

Erpel am Rhein. 35. — Die Mühle. 35. (Kunst-Ver. in

Berlin.) — Taunusgegend. 36. — Das Schloß im See.

In der Mitte des Bildes liegt auf einem grünen Felsen

ein altes Schloß, von welchem rechts ein Brückengang zu

einer Anhöhe führt. Links verliert sich eine waldige Fel-

senreihe in die Ferne. Mattgrüne Bäume und dunkle Felsen

im Borgrunde, welches Schilf und Gras hängt im See, in

dessen Mitte Fischer ein Netz emporziehen. 36. (Museum

in Frankfurt a. M.) — Die Mühle, Landsch. im Harthar.

36. — Das Gebirge Wagman bei Salzburg. Wunder schöne

Landschaft. Im Hintergrunde liegt mit seiner originalen

Form der Wagmann dunkel und drohend, nach vorn eine

- kostbare Landschaft mit silbernen Flußstreifen. 38. — Das
— Schloßchen im Gebirgstessel. Salzburger Land. 38. —
— Der Tyroler-See, das Burghaus am Strande. 38. —
— Ansicht vom Chiemsee in Baiern. 38. —
G. Preyer: —
— Land. 35. — Die Wartthurmruine. 37. —
J. G. Pulian von Meissen: —
— Bacharach am Rhein. 37. — Eingang in den Dom mit
— Land. und Staffage: der Laufzug eines Patriziers. 37.
— Land. Motiv: Vorstadt von Meissen. 37. — Go-
— thischer Kreuzgang eines Klosters mit Staffage: Leichenzug.
— 37. — Der Marktplatz in Bacharach mit arbeitenden
— Küfern. 38. — Das Hammthor in Neuß. 38. — Der
— Bayenthurm in Cöln. 38. — Der Dom in Limburg an der
— Lahn. 38. — Ansicht von Dausenau an der Lahn. 38.
G. von Neutern: —
— Felsenküste im Abendroth. Staffage: träumender Ziegenhirt
— auf dem Felsenriff. 38. — Die Fischerhütte am Ostsee-
— strande. 38. — Die Felsenquelle in der Waldschlucht. 38.
— Winterland. mit dem Motive: des Malers Haus. 38.
M. Kösen von Bonn († 1835): —
— Waldland. 34. — Schloß Bentheim in Westphalen. 35. —
— Die Capelle an den Linden. 35. — Ein westphälischer
— Bauernhof. 35. — Kleine Land. 35. —
H. Ruffige: —
— Tyroler Land.: das Haus am See. 35. — Gegend bei
— Wörgel in Tyrol. 36. —
Ludw. Scheins von Aachen: —
— Land. 34. — Gebirgsland. 35. — Sumpfggend. 35.
— Capelle auf der Höhe. 35. — Eifelgend. 35. — Die

Wassermühle. 35. — Niederrheinische Landsch. 35. —
Abendlandsch. 35. — Plettenberg in Westphalen. 35. —
Abendlandsch. im Eifelthar. 35. — Die Hütte im Walde.
36. — Morgenlandsch.: die Capelle. 36. — Das Kloster
am Waldestrande. 36. — Der Grafenberg bei Düsseldorf.
37. — Die Kirchenruine auf dem Friedhofe. 37. — Vor-
überziehendes Gewitter am Abend. Waldlandsch. 37. —
Sumpfige Gegend. Abendlandsch. 37. — Landsch. im Charakter
des Nabethales. 37. — Der Kirchhof im Abendsonnenscheine.
37. — Fünf skizzirte Landsch. 37. — Die Hütten am See.
Abendlandsch. 38. — Der Kirchhof zu Hohen-Siegburg
an der Ruhr. 38. — Der Hochwald im Herbst. 38. —
Waldige Hochebene mit Fernsicht. 38. — Der Moorgrund
bei Regenluft. Staffage: Torfgräber. 38. — Wald und Heide
auf der Hochebene am Morgen. Staffage: Jäger mit Hunden.
38. — Waldige Heide im Gebirge am Morgen. Staffage:
Schafherde. 38. — Mehrere skizzirte Landsch. 38.

Casp. Scheuren:

Die Abtei. 30. (Oberpräsid. von Vinke in Münster.) — Die
Burg am See. 31. (Thlr. 100. Hr. Schlör in Meurs.)
— Die Ruine. 31. (Frhr. von Plettenberg zu Hilbeck.)
— Die Burgruine. 31. (Graf von Henesse zu Baldern.) —
Die Jäger. 31. — Der Zug zur Falkenjagd. 31. —
Das Schloß. Schneelandsch. 31. (Frhr. von Spiegel in
Halberstadt.) — Die Vätergruft. 31. (Kunstv. in Hannover.)
— Der Burghof zu Elz. 31. — Rheinansicht. 31. —
Der ruhende Räuber. 33. — Rheinansicht. 33. (Banq.
Vendemann in Berlin.) — Dorf Hamm bei Düsseldorf.
33. — Die Mühle. Schneelandsch. 33. (Hr. Debruin in
Lüttich.) — Sonnenuntergang. 34. — Große holländische

- (Landsch. 34. (Banq. Bendemann in Berlin.) — Bauernhütte
am Wasser. Kleine Landsch. 34. — Kleine Landsch. 34.
(Aug. von Schlegel in Bonn.) — Gebirgslandsch. 34.
(Banq. Wagner in Berlin.) — Die Brigands. Skizze. 34.
(Hr. Hübner in Düsseldorf. — Ein Viehstall. Skizze. 34.
(Prof. Oppenheimer in Frankfurt.) — Das Innere eines
Klosterhofes. 34. (Hr. Krause in Berlin.) — Kleine Landsch.
34. — Flußansicht. 34. — (Hr. Schwenger in Aachen.) —
Zwei Landsch. 35. (Hr. Dannenberg in Berlin.) — Der
Fischer am See. 35. (Hr. Kraus in Ddorf.) — Landsch.
35. (Dr. Lucanus in Halberstadt.) — Niederländ. Landsch.
36. (Frhr. von Spiegel in Halberstadt.) — Gebirgslandsch.
36. (Prinzessin Friedrich von Preußen.) — Landsch. 36.
(Hr. Saglio in Havre.) — Landsch. 36. (Hr. Dannenberg
in Berlin.) — Klosterruine. 36. — Winterlandsch. 36.
(Hr. Kraus in Ddorf.) — Abendlandsch. 36. (Derselbe.) —
Die Mühle im Schnee. 36. (Frhr. von Färber in Ddf.)
— Die Ruhe. Landsch. 36. (Banq. Hellborn in Berlin.)
— Die Kirche im Schnee. 36. — Die Räuber im Gebirge.
37. (Fürst von Witgenstein in Petersburg.) — Haus Broich
zu Mülheim an der Ruhr. 37. (Graf von Keller in Ddf.) —
Landsch. 37. (Graf von Hedern in Berlin.) — Die Kirche
im Schnee. 37. — Die Einsiedelei. 37. — Masaniello am
Fuße des Vesuv. 37. — Große Morgenlandsch. die Burg
am See, mit Staffage: Krieger im Kahne. 38. (Kunstv.
in Leipzig.) — Große Abendlandsch. Klosterruine und Mühle
im Thale. 38. (Kunstv. in Magdeburg.) — Herbstlandsch.
Jagdschlößchen im Nebel. 38. (Dr. Lucanus in Halberstadt.)
— Flache Gegend am Strand bei stürmischer See. 38.
(Gräfin von der Schulenburg in Ddf.) — Waldlandsch.

im Herbst. Staffage: Jäger. 37. (Hr. Kraus in Ddf.) —
Fischer am Seeſtrande. 38. (Hr. Weis in Dresden.) —
Große Gebirgslandsch.: ſchottiſche Hochlande. 38. — Das
Dorfleben am Morgen. Motiv: Niederkassel. 38. — Das
Caſtell am Landſee. Große Landſch. mit Staffage: Zigeuner.
38. — Der Wald im Gewitter. Große Landſch. mit Staffage:
ſchutzſuchende Hirten. 38.

J. W. Schirmer von Jülich: —

Die Capelle im Walde. 29. (Thlr. 180. — Prof. Opfer-
mann in Saarbrücken.) — Gebirgsgegend. 29. — Die
Burg. 29. — Waldgegend mit einem Flüßchen. 29. —
Das Schloß am See. 29. — Das Grab unter den Eichen.
30. — Morgenlandsch. mit Fiſcherſtaffage. 30. (Hr. Schmitz
in Ddf.) — Das Jagdſchloß mit Jägerſtaffage. 30. (Kunſtv.
in Berlin.) — Die Eiche in der Abendſonne. 31. (Dr.
— Walters in Ddf.) — Haus Unterbach. Bedute. 31. —
Die Burgruine. 31. (Frhr. von Homberg zu Baldern.
Thlr. 200.) — Im Gebirge. 31. (Thlr. 150. Frhr. von
Wedell.) — Die betende Nonne. 31. (Thlr. 250. Hr. Troost
in Elberfeld.) — Abendlandsch. 31. — Stürmiſche See.
31. — Waldlandsch. 31. — Das einſame Gebirgsthäl.
Staffage: Mönche. 32. — Der Waldſee mit Fiſchern. 32.
(Conſul Wagner in Berlin.) — Die Mühle. 32. — Die
Burg nach Sonnenuntergang. 32. — Abendlandsch. mit Vieh.
33. (Banq. Bendemann in Berlin.) — Waldlandsch. 33.
(Hr. Hübner in Ddf.) — Abendlandsch. 33. — Zwei Wald-
landsch. 33. — Die Capelle. 33. — Herbitlandsch. 34.
(Thlr. 450.) — Der Sonntagſmorgen. 34. — Proſpect
von Altenahr. 34. — Der Herbitſturm. 34. (Hr. Heß in
Mheidt.) — Der Stollen bei Altenahr 34. (Kunſtver. in

Berlin.) — Architektonische Abendlandsch. 34. — Der
Abend auf dem Hundsrück. 35. — Aussicht auf schlechtes
Wetter. 35. — Schlechtes Wetter. 35. (Kunstv. in Frankfurt.)
— Gebirgige Waldgegend. 35. — Der Abend auf dem Burg-
altane. 36. — Der Vierwaldstädter-See bei Brunnen,
— am hellen Morgen. 36. (Hr. Kabrun in Berlin.) — Der
Vierwaldstädter-See im Sturme. 36. (Hr. Decker in Berlin.)
— Der Weg über die Alpen 36. (Hr. von Overbeck.) —
Der Bergsturz bei Goldau. 36. (Hr. Franken in Emmerich.)
— Herbstlandsch.: Waldgebirge im Regengewölke, im Char.
des Hundsrücks. 37. (Hr. Saglio in Havre.) — Seeküste
der Normandie im Mondschein mit Feuerbeleuchtung. 37. —
Sonnenaufgang über dem Meere bei Treport in der Nor-
mandie. 37. — Schiffswrack auf bewegter See, nach dem
Sturm. 37. — Küste der Normandie. Motiv bei Etretat.
37. — Das Wetterhorn im berner Oberlande. Große
Landsch. 38. — Waldheide im Sturme. 38. — Waldein-
samkeit. Staffage: Hirsche im Bach. 38. — Morgen-
dämmerung im Waldgebirge. 38.

Leop. Schlosser von Berlin († 1836):

Die Fischerei am See. Abendlandsch. 33. (Prinz Friedrich
von Preußen.) — Gebirgslandsch. mit Wölfen. 34. —
See von Fichten umgeben. 35. — Landsch. 36.

A. Schrödter:

Kleines Seestück mit Mondschein. Erinnerung an Helgoland.
37. — Heide bei Sonnenuntergang. 37.

Hrn. Schulten von Düsseldorf:

Das Jagdschloß. 31. — Ruine der Abtei Altenberg. 31.
(Ihrl. 150.) — Langenau an der Lahn. 33. — Kloster
— Arnstein an der Lahn. 33. — Kloster Marienburg an der

Mosel. 33. — Waldpartie mit Viehweide 34. — Flache Gegend. 34. — Ausgang aus waldigem Gebirg in die Ebene. 34. — Der Sturm im Gebirge. 35. — Das Schlößchen am Bache. 35. — Waldpartie. 35. — Die Capelle am Waldesrande. 36. — Das Morgenbachtal bei Bingen. 36. — Die Klofterruiue im Waldgebirge. 36. — Der Hohlweg im Walde. 36. (Thlr. 180.) — Die Mühle im Walde 37. — Eifellandsch. 37. (Gr. von St. George in Frankfurt.) — Waldlandsch. mit Viehheerde. 37. — Der Dorfkirchhof mit großer Linde. 37. — Der Sturm. Gebirgslandsch. mit Felsenschloß. 38. — Waldpartie mit Hirschen. 38. — Herbstlandsch. Staffage: Hirsche. 38.

H. Seeger von Mainz:

Zwei Landschaften. 35.

W. Steuerwald von Quedlinburg:

Felsenlandsch. im Char. des Bodethales. 37.

W. Trautschhold:

Waldscene. 35.

L. Chr. Wagner von Frankfurt:

Landsch. mit Hütte und Sandhügel. 35. — Waldpartie. 36.

Ad. Wegelin von Cleve:

Ansicht vom Rheinwerft in Düsseldorf. 31. — Das Innere der Lambertuskirche in Düsseldorf. 31. — Seitenhalle der Lorenzkirche in Nürnberg. 37. — Byzantinische Klosterkirche. 38.

P. Wichert von Düsseldorf:

Landschaft im Char. des Ruhrthals. 38.

E. Wichura von Breslau:

Waldlandsch. Motiv: Schloß Homburg im Bergischen. 38. —

Schneelandsch. in der Dämmerung bei Mondschein. 38. —

Abendlandsch. Bauernhaus am Waldestrand. 38. — Eichen
am Ufer des Waldbaches. 38. — Rheineisgang bei Nebel.
38. — Eingang ins Dorf Neusrath. 38.

J. Winkelirer von Düsseldorf:

Zwei Landsch. 31. — Tyroler-Landsch. 33. — Nebellandsch.
33. — Landsch. 33. — Waldlandsch. 36.

VI.

Portraitmalerei.

86. Den niederländischen Maler Jordaens besuchte einst Nicolaus Maas, ein düsseldorfer Maler des 17ten Jahrhunderts. Der Niederländer merkte an den Gesprächen des Fremden, daß dieser, wenn nicht selbst Künstler, doch Kenner sein mußte, und äußerte seine Vermuthung. Maas gestand nun, er sei ein Bildnißmaler. Da erwiederte Jordaens: „O wie bedaure ich Euch, daß Ihr zu den Märtyrern und Selaven der Malerei gehört, mit denen man Mitleiden haben muß!“ Wahrhaftig, Jordaens hatte Recht, Mitleiden muß man mit dem Maler haben, der all seinen Phantasien und freien Bewegungen entsagen muß, um für Geld das erste beste Gesicht zu contereien. Und welche Personen sind es meistens, die das Verlangen tragen, sich in verschönerter Darstellung abgebildet zu sehen? Charmante fette Krämer und Banquiers mit wein- und speculationsfeligen Gesichtern, die ihr struppiges Haar vorher frisiren lassen, und dem Maler einschärfen, bei Leibe nicht ihre Warzen mit abzupinseln, — suffisante Hommes de lettres mit schwindfüchtigen Nasen und dem stieren Blick der Allwissenheit, — des Seigneurs blasés, — naive Kinderchen, deren Mama vorschreibt, die hübschen Augen ja hübsch wiederzugeben und wo möglich sie etwas größer als den Kopf zu machen, — zarte

Schönen mit ewig unveränderlichen blühenden Rosentwangen, — feiste alte Damen endlich, mit gräulichen Katzenaugen und im besten Sonntagsstaate. — Nun, je häßlicher Einer ist, je mehr zahlt er, besonders wenn die Abbildung so getreu ist, daß ihn seine nächsten Bekannten nicht wiedererkennen. Das Portraitmalen ist im Ganzen eine geringe Kunst, die gut bezahlt wird, und deshalb begibt sich aller Künstlerabfall an dieses Geschäft.

Aber Jammer, daß auch die Besten, z. B. ein Hildebrandt, Schadow, Sohn, Ittenbach u. Ahd. zuweilen gezwungen sind, größere Werke für die Unsterblichkeit gleich nach der geistigen Empfängniß zu ersticken, weil sie einen großen Theil ihrer Zeit mit Copiren von Alltagsgesichtern verlieren. — Allein das muß und wird sich ändern, und schon ist die Zeit nahe, da, wie wir hören, der Kunstverein Sohn für seinen „Tasso und die beiden Leonoren“ 2000 Thlr. zahlen will. Wenn solche Preise aufkommen, so sind glücklicherweise die großen und reichen Herren, die ihr Gesicht von großen Malern copirt haben wollen, genöthigt, auch sehr große Summen zu bieten, oder, wenn sie dies nicht wollen, zu unbedeutenden Künstlern ihre Zuflucht zu nehmen. Ein echter Maler sollte eigentlich keine anderen Stoffe zur Darstellung nehmen als selbstgewählte.

Es kann nicht unsere Absicht sein, hier weitläufige Erörterungen über die Portraits der düsseldorfer Schule zu versuchen, und durch Tadel oder Lob von Bildern, deren Originale zuverlässig uns selbst und der Mehrzahl der Leser unbekannt sein müssen, Zeit und Mühe zu verschwenden. Wir führen pflichtgemäß eine traurig lange Liste der Tagelöhnerproductionen auf, und finden es unnöthig, dabei zu versichern, daß viele der

hiesigen Portraitmaler ihren Brüdern in Ost und West triumphirend zur Seite stehen dürfen. Wo, wie in der düsseldorfer Schule, die Technik gleichsam im Zenith der Vollkommenheit steht, ist es leicht erklärlich, daß in einem Kunstzweige, dessen Stütze in den meisten Fällen einzig auf technischer Geschicklichkeit beruht, das Außerordentliche geleistet wird.

Verzeichniß der Portraits.

- J. Bachta: Eignes Bildniß. 31.
J. Becker: Weibl. Bildniß. Kniestück. 37.
F. Bender: Vier Brustbildnisse. 37.
L. Bendir: Sechs männl. und vier weibl. Brustbildnisse. 38.
K. Bennert: Weibl. Brustbild in einer Landschaft. 37. —
Männl. halblebensgroßes Brustbild. 37. — Vier weibliche
und zwei männl. Brustb. 38.
L. Blanc: Sieben Bildnisse. 34. 35 u. 36. — Bildniß der
Frau Sch. 37. — Bild des Prinzen Alexander von
Preußen. 37.
H. Borrenkott: Zwei Bildnisse. 34.
Fr Busch: Zwei Bildnisse. 29. — Vier Bildn. 30—35. —
Zwölf Bildnisse. 36.
A. Chauvin: Fünf Bildnisse. 34—36. — Zwei weibl., ein
männl. Brustb. 38.
E. Deger: Ein Portrait. 33. — Mehrere Köpfe nach der
Natur. 31—35. — Weibl. Bildniß. Halbe Figur. 37.
A. Ehrhardt: Lebensgr. halbe Figur. 37. — Brustb. 37.
— Weibl. Bildn. 38.
K. Engel: Mehrere Bildnisse. 36.

- J. Fay: Ein weibl. und zwei männl. Brustb. 38.
- Jh. Franken: Eigenes Bildn. 31. — 50 verschiedene Portraits. 32 — 35.
- S. Fürstenberg: Mehrere Bildn. 35. — Lebensgr. Kniestück, weibl. Bildn. 36. — Zwei weibl. u. ein männl. Brustb. 38.
- E. Gesellschaft: Eigenes Bildniß. 38.
- P. Götting: Bildniß des Comm.=Rths. Troost in Mühlheim an der Ruhr. 38.
- Otto Grashof: Familienbildniß. 33. — Bildniß des Vaters des Künstlers. 35. — Zwei Bilder. 36. — Zwei lebensgr. Brustbilder. 37. — Zwei lebensgr. Brustb. Aquarell. 37.
- Anton Greven: Acht Bildnisse. 33 — 38.
- H. Grothaus: Mehrere Bildnisse. 37. — Drei weibl. u. drei männl. Portraits. 38.
- L. Haach: Brustbild. 37.
- E. von Hagens: Drei weibliche Bilder. 37 — 38.
- J. P. Hasenklever: Eigenes Bildniß. 37. — Bildniß des Malers Wilms. 37.
- Fräulein Rosa Haffe: Drei Bildnisse. 36.
- W. Heine: Zwei Portr. 33.
- Fr. W. Heidhecker: Zwanzig Bildnisse. 31 — 35. — Zwei Kniestücke. 37. — Zehn Brustbilder. 37.
- M. Heubel: Eigenes und viele andere Bilder. 34 — 36.
- Adeline Heuser: Brustbild. 37.
- Jh. Hildebrandt: Familienbildniß. 29. In Verbindung mit E. Pistorius gemalt. — 12 — 15 Bildnisse. 33 — 35. — Brustb. des Prinzen Friedrich von Pr. 36. — Brustb. des Prinzen Georg von Pr. — Kniestück: Prinzessin von Croy. 36. — Brustbild des Vaters des Künstlers. 37. — Kniestück: Frau Dir. Schadow. 37. — Ganze Figur: Frau

- Prinzessin Albrecht von Pr. 37. — Kniestück: Frau Prinzessin Wilhelm von Pr. 37. — Bildniß des Herrn P. Schöller in Ddorf. Halbe Fig. 37. — Bildn. des Hrn. Obristl. von Neutern in Ddorf. Halbe Fig. 38. — Bildn. des Prinzen von Croy=Dülmen. Kniest. 38.
- L. Holthausen: Zehn Bildnisse. 32 — 36.
- B. von Hopfgarten: 22 Bildnisse. 33 — 35. — Männl. Brustb. 37. — Bildn. des Prof. Th. Hildebrandt. 38.
- F. Hoyoll: Acht halblebensgr. Brustb. 37. — Zehn kleinere Brustb. 37. — Weibl. halbe Figur. 38.
- J. Hübner: Familienbild: in Verbindung mit W. Schadow, Th. Hildebrandt, K. Sohn u. G. Bendemann in Rom gemalt. 30. — Bildniß. 33. — Männl. Bildn. Ganze Fig. 34. — Weibl. Bildn. Ganze Fig. 36. (Graf zu Stolberg=Wernigerode.)
- J. Jacob: Mehrere Bildnisse. 36.
- F. Ittenbach: Bildn. 34. — Portrait des Grafen Wolf von Metternich. 37
- J. Keck: Eigenes Bildn. 34. — Zwölf Portr. 32 — 35.
- H. Kempf: Eigenes Bildn. Lebensgr. halbe Fig. 37.
- P. J. Kiederich: Mehrere Bildn. 34 — 38. — Eigenes Portrait. 35.
- A. Köttgen: Zwei Bildnisse. 37.
- H. Korneck: Drei weibl. und drei männl. Brustbilder. 37 — 38.
- W. Krafft: Männl. Bildn. 33. — Familienbild. 33. — Mehrere Bildn. 36. — Zwei männl. Bildn. Halbe lebensgr. Fig. Vier männl. u. ein weibl. Brustb. 37. — Brustb. des Prinzen Alexander zu Solms=Lich. 38.
- H. Kretschmar: Mehrere Bildn. 34. — Männl. und weibl. Brustbild. 37.

- H. Krienen: Fünf männl. und weibl. lebensgr. Brustb. 37. —
Drei männl. und acht weibl. Brustb. 38.
- Lh. Kummer: Mehrere Bildn. 34.
- J. Lehnen: Sechs Bildnisse. 31 — 35.
- Ed. Loh: Mehrere lebensgr. Brustb. 37. — Bildniß eines
Jägers. 38. — Sieben lebensgr. u. vier kleinere Brustb. 38.
- J. Maassen: Viele Bildnisse. 29 — 35.
- Mar. Markuse: Eigenes lebensgr. Bild. 37. — Zwei weibl.
lebensgr. Brustb. 38. — Zehn männl. u. weibl. Brustb.
38. — Halbe Fig. 38.
- F. Martersteig: Bildn. des Großherzogs von Weimar. 37.
- D. Mengelberg: Drei lebensgr. u. ein kleines Bildn. 37 — 38.
- F. Meyer: Weibl. Bildniß. 36.
- Fr. Michelis: Mehrere männl. u. weibl. Bildnisse in Del u.
Aquarell. 37 — 38.
- H. Mücke: Viele Bildn. in Del u. Wasserfarben gemalt u.
crayonnirt. 31 — 35.
- A. Müller: Männl. Brustbild. 37.
- K. Müller: Männl. Brustb. 38. — Drei crayonn. Bildn. 38.
- Lh. von Der: Sieben männl. u. weibl. Bildnisse. 32 — 35.
- A. Pelz: Zwei männl. lebensgr. Brustb. 37. — Fünf männl.
u. weibl. kleine Brustbilder. 37.
- M. Rademacher: Viele Bildnisse. 29 — 38.
- S. Rahm: Eigenes lebensgr. Brustb. 37.
- G. von Reutern: Vier Bildnisse: Kinder des Malers. 37.
- A. Richter: Sechs Bildn. 37.
- H. Rustige: Mehrere Bildn. 34 — 36.
- W. Schadow: Viele Bildn. 29 — 36; u. A.: Frau Prinzessin
Friedrich von Pr.; Prinz Friedrich von Pr; Prinz von
Solms=Braunfels. u. And.

- G. Scharmann: Eignes Bildniß. 34.
Fr. W. Schirmer: Mehrere Bildnisse. 31 — 35. — Zwei weibl. lebensgr. halbe Fig. 37. — Ein männl. lebensgr. Bildn. 37. — 40 männl. und weibl. lebensgr. Brustb. 37 — 38. — 12 kleine Brustb. 37.
E. H. Schlichting: Zwei weibl. lebensgr. Bildn. 37. — Ein weibl. und fünf männl. Brustbilder. 38.
A. Schmidt: Zwei Bildnisse. 33 u. 35.
H. Schmiß: Eignes Bildniß. 33. — Sechs Portr. 31 — 37.
J. Schrader: Zwei männl. Bildn. Kniestücke mit Händen. 38.
G. Schuld: Zwei weibl. Brustbildn. 38.
P. Schwingen: Fünf Brustbilder. 37. — Sechs männl. und vier weibl. Portr. 38.
K. Sohn: Bildn. der Frau Prinzessin von Solms-Braunfels. 31. — Weibl. Kniebild. 32. — Viele (30) Bildn. 29 — 36. — Zwei weibl. Kniestücke. 37. — Portr. der Prinzessin Hohan. Brustb. 37. — Ein männl. und zwei weibl. Brustb. 38.
K. Steinbrück: Zwei männl. Brustb. 37. — Ein weibl. Brustb. 37. — Bildn. des Malers Hildebrandt. Kl. Kniestück. 37. — Lebensgr. Kniestück: Frau v. U. 38. — Halb-lebensgr. weibl. Brustb. 38.
H. Stilke: Mehrere Bildnisse. 29 — 36.
H. Stobbe: Vier Brustbilder. 37.
C. W. Streckfuß: Mehrere Bildnisse. 38.
W. Trautshold: Zwanzig männl. und weibl. lebensgr. Brustbilder. 37. — Familienbild. 37. — Sechs lebensgr., fünf kleine Bildn. 38.
H. Westen: Eignes Bildniß. 31.
A. Wenth: Eignes Bildniß. 31.

- J. Wilms: Weibl. Bildn. 33. — Bildniß. 35.
K. Wingender: Eignes Bildniß. 34. — Eiß männl., weibl.
und Kinder-Portr. 33 - 35.
J. Winkelirer: Bildn. 31.
Fr. Wirß: Eignes Bildn. 37. — Weibl. lebensgr. Bildn. 38.
H. Wittig: Bildniß. Studie. 35.
H. Zimmermann: Mehrere Bildnisse. 35—36.
J. B. Zwecker: Zwei Brustbilder. 37.

VII.

Blumen-, Fruchtstücke und Stilleben.

L. Holthausen von Uerdingen:

Blumenstück. 29. — Fruchtstück. 31. — Drei Blumenstücke. 31—33. — Blumenstück mit Früchten. 31. — Die Blumenwinderin. 34. — Blumenstück. 35. — Blumenbouquet. 35. — Blumen vor einem Marienbilde. 36. — Fruchtstück: Trauben, Pflirsich u. s. w. auf golddurchwirktem Teppiche. 38. — Fruchtstück: Trauben und Pflirsich auf schwarzer Marmorvase von Blumen umrankt. 38. — Blumenstück: Hyacinthen u. s. w. 38.

J. Jacob:

Früchte auf silbernem Credenzsteller, mit naschendem Distelfink. 37. — Trauben, Wallnüsse und Haselnüsse. 37.

J. Lehnen von Hinterweiler:

Stilleben. 31. (Hr. Capellen in Ddorf.) — Zwei Stilleben. 31. (Banq. Wagner in Berlin.) — Frühstück. 32. (Hr. Lessing in Ddorf.) — Küchenstück. 32. — Frühstück. 33. (Hr. Ad. Schrödter in Ddorf.) — Fruchtstück. 33. (Hr. Schwenger in Aachen.) — Stilleben. 33. (Hr. J. Lacomblet in Ddorf.) — Zwei Fruchtstücke. 33—34. — Küchenstück. 34. (Banq. Wagner in Berlin.) — Frühstück. 34. (Frb. von Färber in Ddorf.) — Küchenstück. 35.

(Hr. Hermes in Cleve.) — Erdbeeren und
Johannisbeeren. 35. (Präs. Hönninghaus in Crefeld.) —
Hase, Feldhuhn, Schnepfe und Jagdgeräth. 36. (Finanz-
rath Minutt in Berlin.) — Vogelnest. 36. (Prinz Fried-
rich von Preußen; Wiederhol. Major Engels in Soest.) —
(Erdbeeren, Kirschen und Johannisbeeren. 36. — Trauben
mit Weinglas. 37. — Weintrauben. 37. (Kunstver. in Kö-
nigsberg.) — Stilleben: Hummern und Mustern nebst Hum-
pen und rothen Trauben. 37. — Stilleben: das Stieg-
lignest im Blüthenzweige. 37. (Obrißl. von Neutern in
Ddorf.) — Erdbeeren und Johannisbeeren. 37. (Hr. Les-
sing in Ddorf. — Wiederhol. Hr. Plüddemann.) — Todtes
Wild: Hase, Rebhuhn u. s. w. (Museum in Lüttich.) —
Trauben und todtes Geflügel. 38. — Weinglas mit He-
ring und Milchbrod auf zinnernem Teller. 38. (Hr. Schlegel in Amsterdam.) — Erdbeeren, Johannisbeeren und
Kirschen. 38.

J. W. Preyer von Schweiler:

Blumenstück mit Vogelnest. 29. (Hr. Decker in Berlin.) —
Fruchtstück mit halbgefülltem Weinrömer. 29. (Frau Hücking
in Elberfeld.) — Fruchtstück mit Muscheln. 29. (Herzog
von Nremberg.) — Blumenstück in einer Nische. 29. —
Früchte auf silberner Schüssel mit Nußknacker. 30. (Hr.
G. Siebel in Elberfeld.) — Rosenbouquet in einem Glase.
30. (Banq. Jenisch in Hamburg.) — Fruchtstück mit Wein-
römer. 31. (Frh. von der Leyen in Crefeld.) — Früh-
lingsblumen in irdenem Töpfchen mit Siegelring. 31. (Con-
sul Wagner in Berlin.) — Früchte auf porcellanen Ge-
fäßen. 32. (Cons. Wagner in Berlin.) — Blumen in ir-
denem Töpfchen. 32. (Hr. von Färber in Berlin.) —

Weinrömer mit Spiegelbild, Trauben, Äpfeln und Nüssen.
— 33. (Consul Wagner in Berlin.) — Blumen im Trink-
glase mit nebenliegender Nefeda. 33. — Trauben und
Heineclauden auf weißer Marmorplatte. 34. (Herr Kraus
in Ddorf.) — Trinkglas mit goldnem Fußgestelle, Pfir-
sichen und Trauben. 34. (Fin. Nth. Minutt in Berlin.) —
Blumenstück mit irdener Base. 34. (Banq. Jenisch in Ham-
burg.) — Früchte auf rothem Teppich. 35. (Derselbe.) —
Fruchstück mit halbgefülltem Deckelglase. 36. (Kunstver. in
Berlin.) — Früchte auf einem Marmortischen; im Hin-
tergrunde Weinreben und Landschaft. 36. (Sr. K. Müller
in Berlin.) — Rosen- und Nelkenbouquet in einem irde-
nen Topf. 36. — Kleines Fruchstück: Trauben. 37. —
Blumenstück: Rosen und blaue Iris. 37. — Fruchstück.
37.

Emil Scharmann von Berlin:

Drei Blumenstücke. 35. — Fruchstück. 36.

J. Wilms:

Küchenstück mit Schinken. 35—36.

Der Doctorschmaus. 37. — Frühstück: Weinrömer, Nüsse,

Mandeln, Cigarrenrest u. s. w.

H. Wilnov von Berlin:

Frühstück. 36.

G. Zick von Coblenz:

Stilleben: todtē Vögel. 31.

VIII.

Thierstücke.

Chr. Grabau:

- Heimtrieb der Heerde am Abende. 34. — Ein entlaufener Stier. 34. (Kunstver. in Hannover.) — Viehstück. 34. — Stier mit Kühen. 34. — Kinder mit Schafen spielend. 35. — Kuh mit Schafen. 35. — Heimkehr am Abend. 35. — Ein Viehstall. 35. — Ein Knabe mit Jagdhunden. 35. (Hr. Rentenbach im Haag.) — Hund und Kaze in einem Hofe. 35. (Kunstver. in Hannover.) — Ein Stier, dem bellenden Hunde die Hörner zeigend. 36.

Otto Grashof:

- Ein Pferd beim Gewitter. Studie. 37.

Fr. Simmler von Geisenheim:

- Hirtenjunge mit Horn- und Wollvieh. 34. (Hr. Gräber in Ddorf.) — Niederländische Meierei. 34. (Generallieut. von Weyrach in Mainz.) — Heimkehr der Heerde. 34. (Banq. Wagner in Berlin.) — Bauernhof am Morgen. 34. (Banq. Hellborn in Berlin.) — Viehweide. 34. (Hr. Kraus in Ddorf.) — Niederl. Meierei mit Stier und Kühen. 34. (Kunstver. in Hannover. Thlr. 100.) — Stier mit zwei Schafen. 34. (Graf von Maczinsky in Berlin.) — Kühe vor dem Bauernhause. 34. (Dr. Hegidi in

Königsberg. Thlr. 100.) — Das Melken auf der Weide. 35. (Thlr. 200.) — Hirtenjunge mit Schafen. 35. (Hr. Kraus in Ddorf.) — Der Pferdefang. 35. — Heimkehrende Heerde. 35. — Stier mit zwei Kühen am Abend. 35. (Kunstver. in Potsdam.) — Stier mit vielen Kühen an der Tränke. 35. (Kunstver. in Stettin.) — Kühe auf der Weide bei aufsteigendem Gewitter. 36. — Schafe auf der Weide am Abend. 36.

W. Trautscholt:

Der Hund und der Esel. 37. — Ein Fanghund. 38.

Der Esel und der Hofhund. 38.

J. Winkelirer:

Viehstück. 33. — Viehstück. 34.

Gust. Zick:

Die zankenden Hunde. 31. — Kampf zwischen Löwe und

Tiger. 31. (Thlr. 250.) — Die Saubeze. Farbenstizze

und Carton. 31. — Hirsche in einer Landschaft. 32.

(Thlr. 150.) — Zwei Füchse in einer Winterlandschaft. 33.

— Ein Hirsch. 34.

Inhalt.

	Seite
Vorwort	1
I. Tendenz der Kunst. Uebersicht der Kunstgeschichte.	
Einfluß des Zeitgeistes.	7
II. Charakteristische Lebens- und historische Bilder	33
III. Christliche und Heiligen-Bilder	100
IV. Genre	146
V. Landschaften	193
VI. Portraitmalerei	232
VII. Blumens, Fruchtstücke und Stilleben	240
VIII. Thierstücke	243

Zusatz

Zusatz

Seite

1	Vorwort
7	I. Uebersicht der Kunst, Geschichte der Kunstgeschichte
33	II. Einfluß des Christenthums auf die Kunst
100	III. Charakteristische Lebens- und künstlerische Stufen
140	IV. Griechische und Römische Kunst
193	V. Gothische Kunst
232	VI. Renaissance
240	VII. Barock, Rococo und Klassicismus
243	VIII. Neoclassicismus

Bei Otto Wigand ist erschienen:

E. D. GIBBON'S
Geschichte

des allmäligen Sinkens und endlichen Unterganges

des
römischen Weltreiches,
nebst einer biographischen Skizze
über den Verfasser.

Deutsche Ausgabe in einem Bande

von

Johann Sporschil.

Groß Median-Octav. 170 Bogen stark. 1836. Preis 9 Thaler.

Die Geschichte des Sinkens und Unterganges des römischen Weltreiches hat vom ersten Augenblicke ihres Erscheinens den vordersten Platz unter den historischen Werken des vorigen Jahrhunderts eingenommen und behauptet. Was ausharrender, mehr als zwanzigjähriger Fleiß im Verein mit den tiefsten, gründlichsten und ausgebreitetsten Kenntnissen, was Liebe zum Gegenstand, unterstützt durch unermessliche Vorstudien und eine Forschungsgeschicklichkeit ohne Gleichen, was das innerste Erfassen historischer Weltereignisse und das Nachweisen aller ihrer Ursachen in Verbindung mit einer Darstellungsgabe, die bis jetzt an Klarheit, Kraft, Würde, Schönheit und Erhabenheit nicht übertroffen wurde, zu leisten im Stande ist: das hat Gibbon, dieser große Lehrmeister der Fürsten und Völker, an Wahrheit, Freimüthigkeit, Unabhängigkeit und weltüberschauendem Blick das Ideal aller Historiker der neuern Zeit, im vollsten Umfange geleistet. Er hat einen Zeitraum von funfzehn Jahrhunderten, in welchen die Gründung und Ausbreitung von zwei Weltreligionen, der Sturz von Rom und Constantinopel, der Untergang der alten und der Anfang der neuen Kultur fallen, mit großartigem Weltüberblick in ihrem tiefinnersten Zusammenhange geschildert, und ein unvergängliches Werk geliefert, das ferne Zeiten auf die fernsten bringen, und so lange Europa der herrschende Welttheil sein wird, für Regierende wie für Regierte ein Lehrbuch, für alle Gebildeten eine unerschöpfliche Quelle des Unterrichts und der erhabensten Lectüre bleiben muß.

Von diesem großartigen Werke biete ich dem deutschen Volke eine deutsche Uebersetzung von Hrn. J. Sporschil in einem Bande an! Die wahrhaft classische Uebersetzung kann man mit Recht ein Normalwerk der deutschen Literatur nennen.

Alle Verehrer der Geschichte, was soviel heißt, als alle gebildeten Deutschen, lade ich daher zum Kauf in der angenehmen Hoffnung ein, daß das größte Geschichtswerk der neuern Zeit verdeutscht von einem der genauesten, gewissenhaftesten und besten Uebersetzer, sich der Theilnahme und des Beifalls der Deutschen aller Gauen erfreuen wird.

Bei Demselben :

Conversations-Lexikon

der neuesten Litteratur-, Völker- und
Staatengeschichte.

Ein umfassendes Gemälde der Jahre 1830—1838.

Ein unentbehrlicher Supplementband zu
jedem Conversations-Lexikon.

Bearbeitet von einer Gesellschaft deutscher Gelehrten.

Erstes Heft, Bogen 1—9.

Preis: Auf Druckpapier 6 Gr. Auf feinem Velinp. 9 Gr.

Inhalt:

Abbas Mirza. — Abbel Kader. — Abegg. — Abel. — Abereromby.
— Achmet. — Adam. — Adcl. — Adler. — Adrian. — Aegypten.
— Aerzte. — Aesthetik. — Afghaniſtan. — Afrika. — Afzelius. — Agardh.
— Agaffiz. — Agnew. — Agoub. — Aguado. — Ahlefeld. — Aiblinger.
— Alimon. — Alimüller. — Alava. — Albrecht. — Alexander Karl. —
Algier. — Alibaud. — Alibert. — Alard. — Allioi. — Almenräder.
— Almodovar. — Aloys. — Alten. — Altenstein. — Alterthumswissenschaft.

Das Conversations-Lexikon der neuesten Litteratur-, Völker- und Staatengeschichte entwickelt in kurzen und kräftigen Zügen den innern Zustand der einzelnen Staaten und ihre Beziehungen zu einander; dasselbe giebt einen vollständigen Abriss von der gesammten sowohl physischen als geistigen Kultur, von allen Wissenschaften und Künsten und stellt eine Gallerie von Lebensbeschreibungen aller unserer verdienstvollen Zeitgenossen, der Gelehrten, Künstler, Dichter, Fürsten, Staatsmänner und Beamten auf. Durch die Einschränkung auf den wichtigsten und interessantesten Zeitraum der neuesten Geschichte, gewinnt das Conversations-Lexikon den Vortheil und Vorzug, die Mitwelt in allen Beziehungen schildern zu können, so daß es in Absicht auf die Kenntniß der neuesten Zustände recht eigentlich als ein Hilfs- und Handbuch für jeden Gebildeten und als ein unentbehrlicher Supplementband zu jedem ähnlichen Werke, so wie zugleich als Ersatz derjenigen Werke betrachtet werden darf, die jährlich als Annalen, Chroniken, Jahrbücher u. dgl. in nicht geringer Anzahl gedruckt, selten ein treues Charaktergemälde der Zeit liefern. Für die festgesetzte Ausführung und Vollendung des Werkes im Druck darf der Name des Verlegers als Bürgschaft gelten.

Monatlich erscheint ein Heft von 8—9 Bogen in 4. und kostet in Umschlag broschirt 6 Gr.

Druck von Ph. Neclam jun.



Leipzig,
Druck von Philipp Reclam jun.



