



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Universitätsbibliothek Paderborn

Kleine Schriften und Studien zur Kunstgeschichte

Kugler, Franz

Stuttgart, 1853

Berichte und Kritiken. 1833 - 1835

[urn:nbn:de:gbv:wim2-g-1482733](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:gbv:wim2-g-1482733)

BERICHTE UND KRITIKEN.

1833 — 1835.

Album d'un voyage en Turquie fait par ordre de sa Majesté l'Empereur Nicolas I. en 1829 et 1830 par C. Sayger et A. Desarnod. Lithographié à Paris, chez Engelmann et Comp. (Gross Fol. Die Lieferung zu 6 Blättern.)

(Museum, 1833, No. 1.)

Das genannte Prachtwerk, davon uns zwei Lieferungen vorliegen, enthält, seiner Benennung als Album entsprechend, mannigfache Gegenstände. Auf Vignetten-artige Architektur-Bildchen folgen Ansichten von Orten und Gegenden, die durch den russischen Krieg merkwürdig geworden sind, zum Theil von kriegerischen Scenen belebt; neu entdeckte antike Sculpturen wechseln mit geometrischen Grund- und Aufrissen merkwürdiger Architekturen. Eine vortreffliche Ausführung zeichnet dieses Werk zunächst aus; statt weiterer Empfehlung wird es genügend sein, hier nur Namen der Lithographen, wie Villeneuve, Bichebois u. a., und Adam als den Zeichner der Staffage zu nennen. Ein schöner Effect in Licht und Luft, ein warmer Ton in der Zeichnung, eine sorgfältige Durcharbeitung und ein sauberer Druck geben demselben einen Platz unter den Meisterwerken französischer Lithographie. Mehrere dieser Blätter sind, was bei blossen, nach der Natur aufgenommenen Veduten nicht immer der Fall ist, vollkommen abgeschlossene Kunstwerke. . . .

Dass die Zeichner uns, ausser den Bildern des Lebens und der Gegenwart, auch Früchte antiquarischer Forschungen mittheilen, müssen wir ihnen Dank wissen. So enthält das erste Heft eine Zeichnung nach der Statue eines liegenden Silen's, das zweite Heft Zeichnungen nach den Reliefs zweier griechischer Monumente (wie es scheint, Grabmonumente). Wichtiger — denn unsre Kenntniss des arabischen Baustyles steht einstweilen noch auf schwachen Füßen — sind die Linear-Zeichnungen der Moschee Selim's zu Adrianopel, welche uns hier in Grund- und Aufriss, in Durchschnitt und perspectivischer Ansicht vorgelegt wird. Dies Gebäude ist im Grundriss wesentlich viereckig (mit einem, gleichfalls viereckigen Ausbau auf der hinteren Seite); in einer gewissen Höhe aber geht dessen Form, durch die Vermittelung halber Kuppeln über den Ecken, in das Achteck

über. Es ist von einem grossen Kuppelgewölbe bedeckt, das minder auf den Wänden ruht, als auf acht starken, freistehenden Pfeilern im Innern der Moschee, von denen nur die beiden hinteren mit der Mauer verbunden sind. Die Vermittelung aus dem Achteck in den Grundkreis der Kuppel wird im Innern durch jene kleinen stalactitenartigen Gewölbe zu Wege gebracht, welche aus den arabischen Bauten in Sicilien und Spanien bekannt sind. Vier hohe schlanke Minarets, welche in vier Absätzen allmählig dünner werden, schiessen neben den Ecken des Gebäudes empor. Die Moschee hat einen viereckigen Vorhof, der von offenen, mit kleinen Kuppelgewölben bedeckten Hallen innerhalb der Mauer umgeben ist. Diese Hallen ruhen auf Säulen, deren Kapitäle grosse Rundbögen, oder, bei engerem Zwischenraume, geschweifte Spitzbögen tragen. Ausserdem kommt auch der gewöhnliche Spitzbogen vor. — Wir wagten nicht bei dieser Beschreibung der Moschee mehr ins Detail zu gehen, denn die Treue der Zeichner schien uns hier aus mehreren Umständen ein wenig zweifelhaft. Vielleicht bringen uns die folgenden Hefte einzelne Details dieses höchst merkwürdigen Gebäudes.

Berliner Museum. — Tizian.

(Museum, 1833, No. 8.)

Die Gemäldegallerie des Berliner Museums zeichnet sich durch eine grosse historische Vollständigkeit — die erste Forderung an eine öffentliche Gallerie — vor andern Sammlungen aus; man hat, für die verschiedenen Länder und Zeiten, die Belege mit gleicher Sorgfalt und mit gleichem Glück erworben und angeordnet. Nur einige der ersten Meister sind noch durch minder bedeutende Werke vertreten, oder es fehlt ihr Name überhaupt noch im Katalog. Zwar waren in den Sammlungen, daraus die Gallerie des Museums zusammengesetzt oder ausgewählt wurde, bekanntlich mancherlei erste Namen vorhanden; doch hatte man die löbliche Absicht, ein Gemälde mit zweifelhaftem Tauschein lieber einem geringeren Künstler zuzuschreiben, als durch leeren Namenprunk das Auge des unbefangenen Beschauers irrezuleiten. Indess, bei den bedeutenden Mitteln, welche durch die Freigebigkeit Sr. Majestät des Königs dem Museum zu Gebote stehen, lässt sich hoffen, dass jenem Uebelstande in wenigen Jahrzehnten abgeholfen sein wird.

So eben ist ein neuerworbenes Bild von Tizian (dessen Werke in der sonst reich vorhandenen venezianischen Schule gänzlich fehlten) aufgestellt. Nicht bedeutend an Umfang, noch an Composition, reicht dasselbe gleichwohl hin, die Stelle, welche dieser grosse Künstler in der Geschichte der Kunst einnimmt, hinlänglich zu bezeichnen. Es ist das Portrait von Tizians Tochter Cornelia, Kniestück, überlebensgross; von dem Abbate Cellotti, welcher dasselbe aus dem Besitz einer venezianischen Familie an sich gebracht, zu Florenz gekauft. Halb dem Beschauer den Rücken zuwendend, blickt sie über die rechte Schulter nach diesem zurück, indem sie mit beiden Händen eine silberne Schüssel mit Früchten emporhebt. Sie trägt ein schweres

goldstoffenes Kleid, einen leichten Flor, welcher über den entblösten Nacken zurückfällt, eine Perlenschnur um den Hals und ein reich mit Steinen geschmücktes Diadem im röthlich blonden Haar, das fast à la Chinoise zurückgestrichen ist. Ein dunkles scharfes Auge, darüber sich das Augenlid leise, wie winkend, senkt; feine, scharfgezirkelte Augenbrauen; uaf der flachen Stirn ein leichter Schatten über dem linken Auge; eine gerade, wenig gehobene Nase; ein lechzend geöffneter Mund, ein zartgerundetes Kinn, — dies sind die Hauptformen des Gesichtes. Nirgend scharfe Linien; die Sonderung der Formen, insbesondere bei der Wendung des Halses und des Kopfes, durch die leisesten Uebergänge des Helldunkels vermittelt, und dessen Schmelz minder in der Nähe, wo Alles unbestimmt verschwimmt, als in der Entfernung von einigen Schritten bemerkbar; eine durchsichtige, klare, innerlich warme Farbe, aber kein Weiss, kein Roth, Blau oder Grün. Was Tizian je in der Malerei des Fleisches, d. h. in der Darstellung des Lebens, vermocht hat, davon giebt dies Bild ein vollgültiges Zeugniß. Seltsam contrastirt mit den nackten Theilen das schwere, ungefüge Gewand; aber es dient nur, den Zauber, der in jenen liegt, zu erhöhen. Das Bild macht den Eindruck, als habe eins der griechischen Götterweiber, — verlockend, wie sie das Märchen des Mittelalters auffasst, — sich gefügt, dem sterblichen Menschen in gewohnter Tracht zu erscheinen; als sei es bereit, die lästige, ungehörige Hülle von sich zu werfen, in ewig reizender Jugend „den alten Göttern wieder zuzueilen.“

Ueber München's Kunstschatze und künstlerische, der Oeffentlichkeit gewidmete Bestrebungen von Julius Max Schottky, Professor.

Erste Abtheilung: Malerei. München, 1833.

(Museum, 1833, No. 9. f.)

Eine brauchbare und interessante Compilation.

Der Verfasser giebt zuerst Andeutung über München's frühere und gegenwärtige Kunstgeschichte, indem er letztere eine Geschichte der Kunstförderung durch Baierns Regenten nennt, welche insbesondere seit dem funfzehnten Jahrhundert eifrig bemüht gewesen, Kunst und Wissenschaft allmählig heranzubilden und zu pflegen. Er fängt, nach einigen Rückblicken auf das funfzehnte Jahrhundert, mit dem Regierungsantritte Herzog Albert V., des Grossmüthigen (1550), des Lorenzo Medicis von Baiern, an. Unter diesem Fürsten begannen Kunst und Wissenschaft aufzuleben, sein Hof war mehr als königlich: „Sänger, Künstler, Gelehrte, auch Schalksnarren“ begleiteten ihn häufig. Er habe zuerst daran gedacht, eine Sammlung von Kunstsachen, besonders Alterthümern, anzulegen; alte, dahin bezügliche Rechnungen werden mitgetheilt. Unter den Nachfolgern Albert's wird besonders Maximilian I. (im Anfang des siebzehnten Jahrhunderts) gerühmt. Dieser Fürst habe eine grosse Menge Künstler beschäftigt, habe das herrliche Bronze-Denkmal für Kaiser Ludwig den Baier in der Frauenkirche errichten, die Residenz und in ihr die „schöne oder reiche Kapelle,“ ein überaus kostbares Reliquien-Behältniß, erbauen lassen,

habe die Gemädegallerie gegründet, die grösse Gallerie bereichert und endlich ein bedeutendes Antiquarium und eine eigne Kunstkammer zusammengebracht. Ueber den abenteuerlichen Inhalt und die höchst naive Aufstellung der letzteren theilt der Verfasser aus Martin Zeiller's gleichzeitiger Schilderung Verschiedenes mit; der französische Novellist Balzac hätte, als er in seinem *Peau de chagrin* den Trödel eines halbverrückten Kunsthändlers beschrieb, bei Zeiller in die Schule gehen und ein launigeres erstes Kapitel schreiben können. Wir geben unsern Lesern ein paar Zeilen daraus zur Probe:

— „Das Paradies flach in Holz geschnitten, über die maassen schön, gross und hübsch erhebt; wenn man's aufthut, so ist inwendig auch flach in Holz geschnitten die Schlacht zu Mühldorf, und unter derselben zween bairischer Fürsten Conterfet. Ein halbe Hirnschale und Kopf von einem Satyro; ein schwarzer Strahl- oder Wetterstein vom Himmel. Mehrerlei flache und runde, grosse und kleine Holzschnitte; ein ganzer Elendfuss, oben mit Silber gefasst, daraus zu trinken, wie man's zu Danzig macht. Auf einem Tisch geschmelzte Trüchlein, ein geschnittener runder helfenbeinerer Trog, wie ein antikisches Grab. Kaiser Friedrichs Gemahls Braut-hemd; ein krystalliner Knopf von Kaiser Friedrichs Sessel; ein silberner Küriss-Reiter. Unter dem Tisch hölzerne geflochtene und geschlossene Pfannenstiel; mehrerlei Schuh, der Herzogin Jacobe zu Gülch Pantoffel. Daneben und unter dem Tisch antikische Bilder. Auf einem Tisch Herzog Christophs in Baiern Wehr, mit ganz silberner hübsch gearbeiteter Scheiden. Hansen von Frundsparg Wehr, deren Scheide mit eines Franzosen Haut überzogen, mit welchem er sich gebalget und ausgedingt, dass der Ueberwinder des Ueberwundenen Haut über sein Wehrscheid ziehen solle.“ U. s. w.

Nach dem genannten Fürsten erwähnt der Verfasser besonders der Verdienste des Max Joseph III., der die Akademie der Künste gestiftet, sodann wird Carl Theodor als ein besonderer Beförderer der Kunst genannt, der sämtliche Gallerien bereichert, das gegenwärtige Lokal der Gemädegallerie im Hofgarten erbaut habe. Den Schluss machen die allgemein bekannten Verdienste des verstorbenen Königs, Maximilian Joseph, so wie des jetztregierenden um die Beförderung der Kunst. —

Hierauf wendet sich der Verfasser zu den gegenwärtig vorhandenen Gebilden der Malerei, im ersten Abschnitt zu der Pinakothek. Ueber die in ihr auszuführenden Fresken, die Geschichte der neuen Malerei darstellend, wird ein ausführlicher Bericht vorgelegt.

Dann folgt eine Besprechung der königlichen Gemädegallerie. Zusammengesetzt aus grösseren Hauptsammlungen — aus der ursprünglichen von München, dann aus jenen von Düsseldorf, Mannheim und Zweibrücken, — ist diese Gallerie besonders reich an Kunstschatzen aus der altoberdeutschen Malerschule, die ihr aus den aufgehobenen Klöstern und Abteien zugeflossen, und an Werken der niederländischen Schule, (insbesondere an Bildern von Rubens), die früher der Düsseldorfer Gallerie angehörten. Der Verfasser führt die vorzüglichsten Schätze dieser Gallerie, alphabetisch geordnet, auf und schaltet, um das ermüdende Katalogisiren zu unterbrechen, manches Urtheil sachkundiger, wenn auch bisweilen widersprechender Kunstfreunde über einige derselben ein: — Schorn, v. Quandt, Speth, Johanna Schoppenhauer, Burtin, Hirt, Hegner, Heinse, Rittershausen (in seinen „vornehmsten Merkwürdigkeiten der Residenzstadt München“ vom

Jahre 1788), — später Göthe, Waagen, Amalia v. Helwig u. a. m. Es ist interessant, die verschiedenen Physiognomien, welche in dieser etwas gemischten Gesellschaft auftreten, zu beobachten: den anspruchlosen, besonnenen Forscher, den altmeisterlichen Kenner, den gemüthlichen Kunstfreund, den Dichter, den Enthusiasten u. s. w. Freilich durfte es nicht des Verfassers Absicht sein, in dieser Zusammenstellung so höchst verschiedenartiger Urtheile eine Art Gesamtkritik der Gallerie, einen Leitfaden für den Beschauer derselben, eine Schilderung ihres Zustandes für den Entfernten vorlegen zu wollen; es durfte ihm nur darum zu thun sein, demjenigen, der mit gesunden Augen und mit Gefühl für wahre Kunst jene Bildersäle betritt, eine angenehme Unterhaltung durch die Vergleichung dieser Ansichten zu gewähren. War jenes der Fall, so hätten wir allerdings mancherlei an der Auswahl des Verfassers auszusetzen; wir würden dann über manch ein Bild weniger, über manch eines mehr gesagt wünschen. Van der Werf's Bilder z. B., deren „Vollendung, Harmonie, magische Behandlung und edle Figuren“ in der Einleitung gepriesen werden, möchten denn doch in ihrer elfenbeinglatt-geleckten Manier füglich eher in eine Raritätenkammer gehören. Den überzuckerten Bildern von Carlo Dolce (die freilich alle bei der Anwesenheit des Referenten in München, von Damen, copirt wurden) möchte es nützlicher sein, wenn sie hier mit Still-schweigen übergangen würden. Auch scheint die Redeweise der Ueberschwenglichen (Heinse, Rittershausen) nicht füglich mehr an der Zeit. Die Entzückung z. B. des Ardinghello-Heinse über die Himmelfahrt Mariä von Guido Reni dünkt uns heuer ein wenig fabelhaft, zumal wenn auf uns das Bild doch nur den Eindruck einer wohlberechneten Theaterscene macht. — Dagegen wird über manch ein erstes Meisterwerk gar nichts gesagt. So hat der Verfasser für Tizians Bilder, die er nur nach den Bezeichnungen des Cataloges aufführt, gar kein begleitendes Wort, — dessen sie für den Beschauer allerdings entbehren können, — mitgetheilt; und es sind doch nie Portraits mit so ergreifender Wahrheit, mit solcher inneren Lebenswärme und Kraft, mit solcher Verherrlichung der irdischen Gestalt gemalt worden. Und das eine gewaltigste der grösseren Bilder von Tizian, „Venus, welche eine Bacchantin in die Geheimnisse des Bacchus einweihet,“ möchte ich ein fast grausig schönes Bild nennen; so berührt es und ergreift es mit allen Schauern des Venusberges, davon die alten Lieder singen. Dies ist jene vollendete Meisterin, jene zauberische Königin, mit der Melancholie der Befriedigung auf ihrer Stirn; dies ist eins jener Opfer, die sich ihr freiwillig und ohne Rückhalt hingeben; dieser Faun, welcher gleichgültig und von dem Reiz der jungen Bacchantin unberührt zurückschaut, ist einer jener Dämonen, welche im Dienste der Zauberin stehen. Es ist gut, dass nicht weit davon Dürer's zürnende Apostel hängen, und das stille, beseligende Bild von Francesco Francia, welches die Jungfrau mit ihrem Kinde im Rosenzwinger darstellt. Das gewaltige blasse Bild von Franz Zurbaran (den man mit Unrecht den spanischen Caravaggio nennt, denn er ist mehr), Maria und Johannes, die von Jesu Grabe heimwandern, hat der Verfasser gar nicht angeführt.

Die königl. Bildergallerie zu Schleissheim, 1649 Gemälde in 45 Zimmern. Hier befinden sich jene Kunstschatze der altoberdeutschen Schule, welche oben erwähnt wurden und darüber der Verfasser mit den Worten des Gallerie-Direktor von Mannlich u. a. sagt: „Unter einer Zahl von 500 Gemälden der ältesten Meister, welche aus verschiedenen Provinzen

Deutschlands hieher zusammengebracht wurden, fand sich nicht ein einziges Bild, das nach einem andern copirt oder zweimal in der Sammlung vorhanden wäre; nur erst aus einer etwas spätern Periode, nach wirklicher Entstehung der deutschen Schule (?), finden sich einige und doch nur wenige Copieen.“ Hier befindet sich ferner für jetzt die berühmte Boisserie'sche Sammlung, welche der König von Baiern angekauft und in welcher die grössten Kunstschatze der niederdeutschen und niederländischen Schule enthalten sind. Der Besuch von Schleissheim, so wie der Moritzkapelle von Nürnberg, welche, als eine der Filial-Gallerieen von München, auch manch ein bedeutendes Bild beider Schulen enthält, wird die beste Gelegenheit zu einem gründlichen Studium der deutschen Malerei im Mittelalter geben. Der Verfasser führt uns in dieser Gallerie auf ähnliche Weise und mit ähnlicher Gesellschaft, wie in der vorigen, und wir finden uns hie und da zu ähnlichen Ausstellungen veranlasst. So fehlt zum Beispiel ganz eine Erwähnung des hier befindlichen Altargemäldes von Dürer, welches von der Baumgärtner'schen Familie in der Katharinenkirche zu Nürnberg gestiftet worden, und dessen einer Flügel (No. 153) insbesondere eins der trefflichsten Bilder dieses grossen Meisters ist. Es stellt einen der Donatoren vor; einen geharnischten rothgekleideten Ritter mit einer Lanze in der Hand, vor einem weissen Pferde stehend, — eine Schlucht und darüber in der Ferne eine Burg; scharf gezeichnet und leicht, mehr getuscht, als wie gemalt; eine eigenthümlich phantastische Gestalt, von überraschender Verwandtschaft mit dem berühmten Dürer'schen Ritter in: Ritter, Tod und Teufel. Statt dessen theilt uns der Verfasser eine philosophische Abhandlung des Dr. Rosenberg über die falsche Auffassung von Dürer's Lucrezia mit, welches Bild freilich nichts weiter ist als irgend ein Studium, dazu dem Meister vielleicht Frau Agnes gestanden. Ebenso wünschten wir, dass in Altdorfer's reichem Bilde, den Sieg Alexanders des Grossen über den Darius darstellend, minder des „beispiellosen Fleisses und der höchst schätzbaren Ausführung“ erwähnt wäre, als vielmehr der wahrhaft grossartigen landschaftlichen Anordnung des Ganzen, (so dass das Einzelne nirgend störend hervortritt) und der phantastischen Weise, wie in der Ferne die weite Landschaft mit Städten, Flüssen und Gebirgen und der hohe, wolkenbedeckte Himmel sich anschliesst, darin auf der einen Seite der Mond aufgeht, auf der andern die untergehende Sonne aus einer Wolkenhöhle zurückschaut; Aehnliches kennen wir in neuerer Zeit nur aus den Bildern von Martin: die Sündfluth, der Durchzug der Juden durch's rothe Meer, das Fest des Belsazar u. s. w. Insbesondere aber hätte der Verfasser den in Zimmer XVIII befindlichen Gemälden eine grössere Aufmerksamkeit widmen müssen. Hier befinden sich die vortrefflichsten Niederländer, und unter ihnen verschiedene, deren Hauptvorzug weder in jener übersorgfältigen Pinselführung, noch in jener ängstlichen Abschrift eines höchst uninteressanten, nicht selten brutalen Lebens besteht, sondern die sich mit Humor und Laune darüber zu erheben und das Gemeine durch die seltsame Grandezza, welche sie ihm ertheilen, auf eine lustige Weise zu adeln wissen. Unter andern auch hängt in diesem Zimmer ein kleines Bild von dem jüngeren Teniers, welches wie so manches andere von diesem Künstler (und auch manches von seinem Vater), als ein Vorläufer seines genialen Meisterstückes, die Versuchung des heiligen Antonius darstellend, in der Gallerie des Berliner Museums, zu betrachten ist: — eine Zauberin, welche Geister beschwört. Sie kniet vor einer Lampe und schnürt einem seltsamen

Unthier, einer Art Fisch, die Kehle zu, indem sie sich nach dem Geister-spuk hinter ihr umsieht, — tolles Gesindel! Da reitet einer auf einer fabelhaften Bestie mit einem Pferdeschädel; er hat in die Nase seines eigenen Schädels ein Klarinet hineingesteckt, darauf er lustig fingert; er trägt ein kleines Mäntelchen und statt der Mütze einen Leuchter mit brennendem Licht. Entsetzt flüchtet das übrige Fratzenvolk. Es müsste interessant sein, in diesen kleineren Vorläufern die Entwicklungsgeschichte des genannten grossen Possenspieles, wo alle diese tollen Gebilde um den armen Heiligen her ihr Wesen treiben, zu verfolgen.

Ueber die Boisserée'sche Sammlung ist viel geschrieben, und es konnte dem Verfasser nicht schwer fallen, manch eine geistreiche Ansicht liebenswürdiger Kunstfreunde und Freundinnen mitzuthellen. Der geschichtliche Werth dieser Sammlung und ihr Kunstwerth an sich ist zu weltbekannt, als dass wir hier etwas von jenen Mittheilungen wiederholen dürften; Max von Schenkendorf's frommer Wunsch, dass diese Bilder an Künstlerhand durch alle deutschen Lande gehen möchten, hat sich durch die Strixner'schen Lithographien auf eine so seltene Weise erfüllt, wie es wohl kaum der begeisterte Dichter geahnt hatte. Eine Bemerkung nur erlaubt sich Referent. Man ist noch immer der Meinung, dass erst in dieser sogenannten niederdeutschen Schule, von van Eyck bis Schoreel, sich eine eigenthümlich deutsche Malerei entwickelt, dass erst sie sich von den byzantinischen Fesseln losgerissen habe; auf letzteres deutet die, wenigstens für Gemälde der Boisséere'schen Sammlung noch angewandte Bezeichnung einer „byzantinisch-niederrheinischen Schule.“ Doch wird sich nachweisen lassen, dass in Deutschland die Nachahmung byzantinisch-römischer Typen bereits mit dem dreizehnten Jahrhundert, da letztere bis zum Ekel verzerrt erscheinen, wenn auch nicht aufhört, so doch durch das Auftauchen einer anderen, eigenthümlichen Formenbildung mehr und mehr beschränkt wird. Dieser neue Styl, welcher sich durch einen edleren Charakter in den Figuren, durch leichtere Verhältnisse des Körpers und durch eine freiere Haltung desselben, insbesondere durch weiche, lange und grossartige (nie eckig gebrochene) Linien des Faltenwurfes auszeichnet, ist gleichzeitig mit dem Erwachen einer nationalen Poesie, mit der Verbreitung des Spitzbogenstyles in der Baukunst, und dürfte am besten, wie Baron Rumohr für letzteren vorgeschlagen, den Namen eines germanischen Styles verdienen, indem er, vom Anfange des dreizehnten bis zum Anfange des funfzehnten Jahrhunderts, wie insbesondere in Deutschland, so überhaupt in den Ländern herrschend ist, welche unter germanischem Einfluss standen. Zu ihm gehört jene fälschlich sogenannte byzantinisch-niederrheinische Schule; als seine Blüthe vielleicht sind die Werke, welche man dem Meister Wilhelm von Köln zuschreibt, zu betrachten. Ich weiss nicht, ob die durchgeführte Charakteristik, die sorgfältige Ausführung in den kleineren Nebendingen, welches wesentliche Eigenschaften des späteren niederländischen Styles sind, überall für jene grossartigere Würde entschädigen. —

Nach diesen königlichen Sammlungen führt uns der Verfasser in die bedeutendsten Privat-Bildersammlungen von München, zunächst in die herzoglich von Leuchtenbergische Gallerie. Die für eine Privatsammlung seltene Vollständigkeit an Proben aus allen Zeitaltern und Schulen (vornehmlich neuerer und neuester Zeit), verbunden mit der Schönheit der Gegenstände, macht diese Gallerie bekanntlich zu einer der grössten Sehens-

würdigkeiten Münchens. Der Verfasser theilt auch hier, indem er die einzelnen Meister alphabetisch aufführt, eigene und anderer Kunstkenner Bemerkungen mit; aber auch hier vermissen wir für dies oder jenes Hauptbild die einführenden Worte, während wir bei minder bedeutenden aufgehaltene werden. Die schönen Bilder von Tizian, die tiefleidenschaftlichen Bilder von Giorgione werden eben nur erwähnt; Murillo's wunderliebliche Madonna wird zwar etwas näher beschrieben, doch stimmen wir nicht ganz mit der Ansicht des Verfassers, wenn er in der Mutter „ganz Frömmigkeit“ sieht: dies schelmische Zucken in dem linken Mundwinkel, diese niedergeschlagenen grossen, schwarzen Augen, die unter den langen Wimpern leise hervorzublicken scheinen, contrastiren halt ein wenig mit dem Heiligenschein. Ein gewaltiges Bild desselben Meisters und nicht minder eine Zierde dieser Gallerie ist der daneben hängende grosse Pilger-Engel, zu dessen Seite ein Bischof kniet; er sieht mit seinem bleichen Gesicht, das so seltsam von dem dunklen Haar überschattet wird, fast aus wie der Engel des Todes; und dazu passen auch seine grossen Schritte und das vom Winde in dünnen Falten scharf zurückgetriebene Gewand.

Andre Privatsammlungen, die des Professor Hauber, des Staatsrathes Ritter v. Kirschbaum, des Geheimerathes Ritter v. Klenze, des Canonicus Speth, des Inspector Gündter, folgen. Dann eine kurze Beschreibung der bekannten Fresco-Gemälde in den Arkaden des Hofgartens. Hierauf das Königl. Kabinet der Handzeichnungen und Elfenbein-Schnitzwerke, das mancherlei Bedeutendes enthält. Die Handzeichnungen, 9000 an der Zahl, sind musterhaft geordnet und aufbewahrt; unter die vorzüglichsten gehören fünf Blätter von Raphael, von denen das ausgezeichnetste unter Glas und Rahmen hängt: der Leichnam eines Bischofs, um welchen sich, Heilung erwartend, Blinde, Lahme etc. sammeln. — Von den Elfenbein-Schnitzwerken erwähnt der Verfasser insbesondere der verschiedenen älteren, die der Zeit des sogenannten byzantinischen Styles angehören (deren aber leider kein einziges ein bestimmtes äusseres Datum hat, was bei unseren noch geringen Kenntnissen dieser früheren Perioden der mittelalterlichen Kunst so wünschenswerth ist). Mit Recht macht der Verfasser auf ein dort aufbewahrtes seltenes Kästchen von Bronze (wahrscheinlich ein Reliquienkästchen) aufmerksam, welches von vier sitzenden Figuren (den Aposteln?), die ein Buch auf dem Schoosse haben und lesen oder schreiben, getragen wird, und dessen Seiten, so wie der dachförmige Deckel, mit Reliefs aus der heiligen Geschichte geschmückt sind. Der Verfasser bezeichnet das Alter dieses Kästchens unbestimmt, als in das früheste christliche Alterthum hinaufreichend, zugleich aber vergleicht er es mit den Sculpturen am Portal der (im zwölften Jahrhundert erbauten) Schottenkirche von Regensburg. Ich glaube, dasselbe, nach gewissen Kennzeichen, für ein Werk des elften Jahrhunderts halten zu dürfen. Die Arbeit ist sehr roh und erinnert, durch eine gleiche Ahnung von Form im Nackten, durch ähnliche Behandlung des Faltenwurfes und noch mehr der Köpfe, sowohl an die Reliefs der alten Bronzethüren im Augsburger Dom (vom Jahre 1047), als sich auch, in den eigenthümlich verschobenen Stellungen, Erinnerungen an die Malerschulen des elften Jahrhunderts bemerken lassen, wie solche in den prächtigen Bamberger Handschriften der Zeit, welche in der Münchner Bibliothek befindlich sind, auftreten.

Die beiden folgenden Kapitel sind dem Königl. Kupferstich Kabinet, so wie den Malereien der Königl. Porzellanfabrik gewidmet,

welche letztere, unter der artistischen Leitung des Architekten, Professor Gärtner, Trefflichstes leistet.

Umständlicher verbreitet sich der Verfasser über Münchens Leistungen im Gebiete der Glasmalerei, sowohl wie dieselbe auf würdigste Weise wieder zum Schmuck der Kirchenfenster (des Regensburger Domes) angewandt wird; als auch, wie sie kleinere, höchst ausgeführte Gemälde, auf eine einzige Glastafel gemalt und fest geschmolzen, darstellt. Die Herren Boisserée und Bertram haben verschiedene der schönsten Gemälde ihrer ehemaligen Sammlung auf diese Weise copiren lassen, und Referent selbst ist Zeuge des zaubrischen Eindruckes, welchen diese ätherischen, körperlosen Gebilde auf den Beschauer hervorbringen.

Belehrend und interessant ist eine folgende grössere Abhandlung über die Entstehung und Ausbildung der Lithographie und ihres Druckes (zum Theil nach den Mittheilungen des Canonicus Speth). Der Verfasser schliesst mit Aufsätzen über den Kunstverein, über München's Kunsthandlungen und über die Königl. Akademie der bildenden Künste. Im Anhange theilt er, als eine werthe Reliquie, die Briefe von Göthe an den Maler Eugen Neureuther, den bekannten Arabesken-Zeichner, mit.

Das Buch wird besonders den Fremden, welche ein Kunstinteresse nach München führt, erwünscht sein.

Auswahl der vorzüglichsten Gemälde der Pinakothek, herausgegeben von der literarisch-artistischen Anstalt der J. G. Cotta'schen Buchhandlung in München. Vierte Lieferung. Gross Roy. Fol.

(Museum, 1833, No. 12.)

Diese Lieferung enthält die Himmelfahrt der Maria von Rubens, das Christkind mit dem kleinen Johannes in einer Landschaft von demselben, beides lithographirt von Ferd. Piloty, und das Innere einer Bauernschenke von D. Teniers, lith. von R. Leiter.

Wenn überhaupt ein Meister, so ist namentlich Rubens für lithographische Nachbildung, wie die vorliegenden Blätter, geeignet. Jener Lebensdrang und jene Lebensfülle, welche ihn stets über die Grenzen einer strengeren stylistischen Auffassung hinaustreiben, jene wilde Kraft in Wahl und Zusammenstellung von Farben und Lichtern, jene Freiheit eines breiten, markigen Pinsels, endlich jene nachlässige Genialität oder geniale Nachlässigkeit, welche sich gar nicht selten in seinen Bildern kund giebt, alles dies dünkt uns leichter und lebendiger im Steindruck, als in den verschiedenen Arten des Kupferstiches erreichbar. Der Zeichner der genannten Bilder von Rubens hat diese Aufgabe trefflich gelöst: Charakter, Leben und Farbe sind, so weit es eine Zeichnung im Stande ist, wiedergegeben. Doch gebührt auch dem Druck von Flachenecker und Hohe alle Anerkennung: wir haben in Berlin die trefflichsten Steinzeichnungen in der Regel bisher nur verätzt oder dumpf gedruckt erhalten.

Nicht minderes Lob gebührt der Lithographie nach einem der gemüth-

licheren Bilder von Teniers; auch hier ist der Charakter des Originals wahr und lebendig aufgefasst, auch hier die eigenthümlich leichte, ich möchte sagen, launige Pinselführung ohne Zwang wiedergegeben, welche den Bildern von Teniers, ihrem Gegenstande gemäss, eigen ist.

ΑΓΙΟΣ ΑΥΓΟΥΣΤΙΝΟΣ ΚΑΙ ΠΑΙΣ ΣΧΟΛΑΣΤΙΚΟΣ.

Eine also bezeichnete Lithographie, die an einem hiesigen Kunstladen (bei Sachse & Comp.) aushängt, zieht seit einigen Tagen die Aufmerksamkeit der Vorübergehenden auf sich. Sie stellt einen nackten Knaben dar, der am Meeresstrande aus vier Büchern einen Kasten zusammengestellt hat, und bemüht ist, mit der hohlen Hand das Meer hineinzuschöpfen; zwei dieser Bücher tragen die griechische Aufschrift: Logik und Phänomenologie. Vor dem Knaben steht der heilige Augustin, der ihm die Eitelkeit seines Treibens zu bedeuten scheint. Eine Unterschrift sagt, dass das Original dieser Darstellung mit obiger Angabe sich als Handzeichnung in einem zu Athen neu entdeckten Cod. Mspt. von den Werken des heiligen Augustin, in einer griechischen Uebersetzung, finde. Die hiesigen Philosophen, welche den Knaben auf sich beziehen, zweifeln an der Aechtheit des Bildes. Kenner wollen in den Linien des Faltenwurfes mehr altitalienische Motive (des dreizehnten und vierzehnten Jahrhunderts) als byzantinische finden; die Formen des Nackten scheinen durch den Lithographen berichtet. Es fragt sich demnach, ob der Künstler ein Athener, oder ein Pisaner, — oder ob er vielleicht ein Berliner gewesen ist? —

Vita di Benvenuto Cellini, orefice e scultore Fiorentino, scritta da lui medesimo. Giusta l'autografo pubblicato dal Tassi. Lipsia presso Leopoldo Voss. 1833. (2 Bände in gross 12.)

(Museum, 1833, No. 17.)

Benvenuto Cellini hat seinen Nachruhm fast mehr seinen Schriften als seinen plastischen Werken zu verdanken; vor allen seiner Lebensbeschreibung, welche mit künstlerischer Einfalt das Bild eines höchst eigenthümlichen Charakters und, was wichtiger ist, in diesem und um ihn das Bild einer merkwürdigen, mannigfach bewegten Zeit vor uns entfaltet. Dies Buch führt uns unmittelbar in die Verhältnisse und Zustände Italiens um die Mitte des sechzehnten Jahrhunderts, und wir erkennen daraus die Möglichkeit, dass die Kunst, welche zu Anfange des Jahrhunderts ihren höchsten Gipfel erreicht hatte, so schnell wieder herabsank. Denn wo an die Stelle des Gemeinsinnes und hoher durchgreifender Begeisterung, Willkühr und Liebhaberei und leere Prunksucht getreten sind, da ist es um den Inhalt der Kunst gethan, wie lange auch äussere Schönheit und Correkteit der Form sich in den Werken erhalten mag.

Cellini's Leben ist durch Göthe's meisterliche Uebersetzung auch bei uns völlig eingebürgert. Doch ist zu bedauern, dass dieselbe, so wie die Uebersetzungen anderer Nationen (in's Englische von Thom. Nugent, 1771, und von Thom. Roscoe, 1823; ins Französische von T. de St. Marcel, 1822.) nur nach einer mangelhaften, zum Theil fehlerhaften Ausgabe veranstaltet werden konnte. Die Originalhandschrift nämlich war längere Zeit verschwunden und die Ausgabe sowohl, welche Göthe vor sich hatte (mit dem erdichteten Druckort Köln, eigentlich Neapel, 1728, von Antonio Cocchi) als auch die folgenden sechs italienischen Ausgaben (Florenz, Mailand, Pisa, 1792—1824) sind Abdrücke mehr oder minder mangelhafter Copieen, welche nur insgeheim und in Eile hatten angefertigt werden können, da die frühern Eigenthümer sehr eifersüchtig auf den Besitz des Originalen gewesen waren. Erst im Jahre 1810 wurde dasselbe von L. de Poirot zu Florenz wieder entdeckt und bei seinem Tode, 1825, der Laurenzianischen Bibliothek vermacht. Es ist zum Theil von Benvenuto's eigener Hand geschrieben, zum Theil von ihm dictirt worden, wie er sich selbst in einem Briefe an Benedetto Varchi darüber äussert: „Ich habe dies mein Leben mit eigener Hand zu schreiben angefangen, wie man aus einigen eingeffeteten Blättern sehen kann; aber da ich bedachte, dass ich zu viel Zeit verlöre, und da es mir eine unmässige Eitelkeit schien, so kam hernach ein Söhnlein des Michele di Goro von der Pieve zu Groppine zu mir, ein Kind von ungefähr 14 Jahren, und es war kränklich. Ich fing an ihn schreiben zu lassen, und während ich arbeitete, dictirte ich ihm mein Leben; und weil mir die Sache Vergnügen machte, so arbeitete ich viel eifriger und brachte viel mehr zu Stande ¹⁾.“ Dieser Notiz geht ein Sonett vorher, welches wir, als bezeichnend für den Charakter dieses merkwürdigen Künstlers, in freier Uebertragung folgen lassen:

„Ich schreibe dies mein mühereiches Leben,
 Der ich dem Schöpfer schuld' ein jeglich Gut:
 Die Seele, die er hielt in sichrer Hut, —
 Denn ob ich viel und Kühnes mocht' erstreben,
 Stets hat im Unglück Rettung er gegeben, —
 Leben, Ruhm, Kraft, nicht wie sich's Jedem thut,
 Sitte, Gestalt, Schönheit und festen Muth,
 Dass ich mich über Viele darf erheben.
 Nur Eins schmerzt mich im innersten Gemüthe,
 Die theure Zeit, in Eitelkeit verloren: —
 Unsrer Gedanken führt der Wind von hinnen!
 Doch werf' ich ab solch' ungeziemend Sinnen,
 Ich, ein Willkommner ²⁾ dort wie hier, geboren
 In dieses werthen Toskerlandes Blüthe ³⁾.“

Ein genauer Abdruck dieser Originalhandschrift, durch Francesco Tassi veranstaltet, erschien im Jahre 1829 zu Florenz in 3 Bänden in 8. Die beiden ersten Bände enthalten das Leben mit Erläuterungen und Varianten; der dritte, Documente, Briefe, Gedichte, die sich auf Cellini beziehen und zum Theil von ihm selbst verfertigt sind, meist noch nicht herausgegebene Gegenstände, aus der Bibliothek Riccardi entnommen. Ausserdem ist ein

¹⁾ S. die Vorrede der vorliegenden Ausgabe, X. — ²⁾ Benvenuto. — ³⁾ Fiore, Wortspiel in Bezug auf Florenz.

Portrait Cellini's, nach Vasari gestochen, beigelegt; vier radirte Umriss nach seinen Werken, gezeichnet von G. Rossi und V. Gozzini; ein Facsimile und ein lithographisches Blatt mit dem Wappen der Cellini.

Die vorliegende Ausgabe ist ein sorgfältiger, reiner und geschmackvoller Abdruck der eben genannten oder vielmehr ihrer ersten beiden Bände. Die (grossentheils sprachlichen) Anmerkungen sind weggelassen und nur eine kritische Auswahl derselben in einem alphabethischen Anhang beigelegt. Die hier vorkommenden biographischen Notizen sind von dem deutschen Herausgeber aus Quellen, welche dem italienischen theils unbekannt, theils von ihm vernachlässigt waren, ergänzt und berichtet. In der Vorrede sind ausser den Nachrichten über die Handschriften und deren Ausgaben verschiedene Urtheile über die Werke Cellini's mitgetheilt und zwar von Vasari, Balducci, Baretto, Giulianelli, Tiraboschi, Parini, Missirini. Von den Kupferbeilagen der Tassi'schen Ausgabe ist das Portrait Cellini's durch einen sauberen Stahlstich von F. Wagner wiedergegeben: der Meister ist hier in späteren Jahren dargestellt, mit schwarzem Bart, langem, grauem Bart und mit einer Stirn, welche an Michelangelo, sein hohes Vorbild in der Kunst, erinnert. Ausser diesem Portrait sind auch die vier erwähnten Umriss nach Werken von Cellini beigelegt, und zwar: die Büste des Grossherzogs Cosimo I. mit dem reich mit Masken, Schnörkeln und Laubwerk verzierten Harnisch; die Büste des berühmten Bindo Altoviti; die bekannte Statue des Perseus, welche in der Loggia auf dem Markte zu Florenz steht; und das kostbare, mit vielen Figuren geschmückte goldne Salzfaß, welches er für Franz I. von Frankreich arbeitete und welches sich jetzt in der Ambraser Sammlung zu Wien befindet.

Vergleichen wir nun den vorliegenden Text mit dem bei uns gebräuchlichen Göthe'schen, so bemerken wir allerdings an letzterem den Mangel mancher Züge, welche zur Vervollständigung des Bildes wohl nöthig sind. Namentlich werden, bei aufmerksamem Lesen der deutschen Uebersetzung, an verschiedenen Stellen grössere Lücken von selbst bemerkbar. So fehlt hier z. B. die ganze Erzählung des Pestanfalles, den Cellini im Jahre 1524 zu Rom ausgestanden; und doch ist nachher zu den Seinigen das Gerücht seines Todes gekommen. So fehlt die ausführliche Beschreibung der freilich sehr wenig edlen Rache, welche er zu Paris an seinem ungetreuen Diener Paul Micceri nahm, und auf welche doch die umständliche, freimüthige Einleitung hinweist, u. a. m. Auch die Terzinen über seine Gefangenschaft nebst anderen kleineren Versen werden in der neuen Ausgabe an gehöriger Stelle mitgetheilt.

Wir schliessen mit dem Wunsche des deutschen Herausgebers, dass auf den Grund dieses gereinigten und zu seiner eigenthümlichen Kraft und Schönheit zurückgeführten Textes eine neue Uebersetzung veranstaltet oder lieber eine Berichtigung und Vervollständigung der Göthe'schen unternommen werden möge.

Supplement zu C. Normand's vergleichender Darstellung der architektonischen Ordnungen der Griechen und Römer und der neueren Baumeister. Herausgegeben und gezeichnet von J. M. Mauch, Architekten und Lehrer am Königl. Gewerbe-Institut zu Berlin. Mit 16 Kupfertafeln in Folio und erläuterndem Texte. Potsdam, 1832. Verlag von Ferdinand Riegel.

(Museum, 1833, No. 26.)

Das Werk von Normand: „*Nouveau Parallèle des ordres d'Architecture etc.*“ hatte die Absicht, Künstlern, angehenden Architekten und Dilettanten die genauen Verhältnisse der classischen architektonischen Ordnungen vor Augen zu legen, welche die berühmtesten Denkmäler alter und neuer Zeit schmücken, und in einem einzigen Bande die Grundsätze dieser Ordnungen zu vereinigen, die sich zerstreut in einer grossen Anzahl seltener und kostspieliger Werke vorfinden. Es besteht in einem Bande von fünf und sechzig Kupfertafeln mit erläuterndem Text. Der grosse und allgemeine Beifall, welchen dies Werk fand und welcher die Zweckmässigkeit des Unternehmens am besten verbürgte, war die Ursache, dass dasselbe in Kurzem auch in andre Sprachen, — in's Englische von A. Pugin, in's Deutsche von M. H. Jacobi (1833 bei F. Riegel) — übersetzt, und dass durch ermässigten Preis für eine noch weitere Verbreitung desselben gesorgt wurde.

Gleichwohl hat dies Werk bedeutende Mängel, die um so fühlbarer wurden, je mannigfacher man sich desselben, seiner anderweitigen Zweckmässigkeit zufolge, bediente. Es neigt sich nämlich im Wesentlichen noch zu jener Richtung der vergangenen Jahrhunderte, die in der Art und Weise, wie die Römer die classische Architektur und die Bildung der architektonischen Formen auffassten und anwandten, die höchste und schönste Entwicklung dieser Kunst findet. Es giebt vorherrschend Beispiele von altrömischen Monumenten oder von solchen, welche im Geiste derselben von neueren italienischen oder französischen Meistern (Palladio, Scamozzi, Vignola, Serlio, Alberti, de Lorme, Goujon etc.) erfunden sind, während von griechischen Monumenten nur etwa 10 Beispiele vorgelegt werden. Dies ist die Richtung, welche noch von den Franzosen befolgt wird. Die neueren deutschen Architekten (wenigstens diejenigen, in welchen der Begriff von der Bedeutsamkeit ihrer Kunst wahrhaft aufgegangen ist) haben aber in uns, durch Lehre und That, das Gefühl für eine reinere und mehr organische Formenbildung geweckt: wie sich dieselbe an den Monumenten des hellenischen Alterthums, und zwar jener glücklichen Pericleischen Periode, auf eine ewig wahre und, unter gleichen Umständen, stets gültige Weise ausspricht. Wir haben wenigstens die Ueberzeugung gewonnen, dass, wenn auch veränderte Bedürfnisse und Bedingnisse vielleicht eine andere Gestaltung des architektonischen Systemes bewirken sollten, das Studium der griechischen Ordnungen stets die sicherste ästhetische Grundlage, die bestimmteste Anschauung von dem nothwendigen Organismus architektonischer Formen für den Baukünstler gewähren wird.

Das vorliegende Werk des Hrn. Mauch, welches sich als Supplement zu dem Normand'schen ankündigt, füllt die gerügte Lücke des letzteren auf eine höchst erwünschte Weise aus, indem es die Muster der griechischen

Säulenordnungen, insofern diese nicht schon bei Normand enthalten waren, vorführt und an ihnen sowohl die harmonische Consequenz ihrer Verhältnisse zeigt, als auch jene schöne Freiheit, welche ein Eigenthum der originalen, noch durch keine willkürlichen Schulregeln eingezwängten Kunst ist. Zugleich giebt der Herausgeber einige bei Normand und anderen ähnlichen Werken übergangene Eigenthümlichkeiten an, wodurch die Zeichnungen etwas völler und der Text in gleichem Maasse ausführlicher wird. So z. B. was die Construction der Decken betrifft, die in wesentlicher Verbindung mit den Gebälken stehen und eigentlich mit zur Ordnung eines Peristyls gehören; so die Construction der Traufe und der Sima des Kranzgesimses, nebst der Dächbedeckung u. s. w.

Die Zeichnungen sind mit möglichster Genauigkeit zum Theil nach den grossen, meist englischen Kupferwerken (nach *Stuart's Antiquities of Athens* und dem 1830 erschienenen *Supplementary*, nach den *Unedited antiquities of Attica*, den *Antiquities of Jonia*, nach *Vulliamy's Examples of ornamental sculpture in architecture*, nach *Hittorff's Architecture antique de la Sicile*, und *de la Gardette's Ruines de Paestum*) genommen, und ihre Maasse auf die zur Vergleichung bequemen Modultheile reducirt; zum Theil sind sie vom Herausgeber, auf seinen Reisen in Italien, nach den Originalen selbst, die bisher nur mangelhaft herausgegeben oder noch ganz unbekannt geblieben waren, gezeichnet. Die bei fehlenden Theilen hier und da angebrachten Ergänzungen sind auf ein strenges Studium der griechischen Architektur gegründet. Der Text verbreitet sich auf zweckgemässe Weise sowohl über die geschichtliche und locale Stellung der betreffenden Monumente und erklärt ihre constructiven und sonstigen formalen Eigenthümlichkeiten, als er auch, wo es anging, den Zusammenhang des Säulenbaues mit den Gebäuden nachweist, weil dessen Verhältnisse von der Dimension, Anordnung und Physiognomie des Ganzen abhängig sind.

Die Ausstattung des Werkes lässt nichts zu wünschen übrig; der Stich der Platten ist rein und bestimmt von C. Mare zu Berlin ausgeführt.

Schliesslich bemerken wir, dass es nicht unzweckmässig erscheinen dürfte, wenn auch noch die anderen Richtungen des Normand'schen Werkes vervollständigt würden. Die charakterisirenden Formen der römischen Architektur, obgleich ihnen allerdings jene freie Genialität der griechischen mangelt, sind doch keineswegs so eng abgeschlossen, wie es nach den, wenn auch zahlreicher mitgetheilten Beispielen bei Normand der Fall scheint; namentlich findet sich ein grosser Reichthum zum Theil sehr geschmackvoller freier, compositen Kapitäle (wir meinen nicht die eigentlich sogenannten römischen), welche mannigfach anzuwenden und nachzubilden sein dürften. Sodann aber dünkt es uns nicht wohl schicklich, dass der angehende deutsche Architekt unter den Musterbeispielen der neueren, die Grundsätze der classischen befolgenden Architektur nur fremde (von italienischen und französischen Meistern) vorfinde, während das Vaterland selbst die vortrefflichsten aufweist. Ich erinnere nur an zwei Männer, denen Berlin seine schönsten Zierden verdankt: an den majestätischen und phantasiereichen Schlüter und an seinen grossen Nachfolger, Schinkel, welcher die griechische Formenreinheit mit freier Originalität verbindet, wie keiner der Neueren.

Ob es, ausser diesen Vorbildern der architektonischen Ordnungen, auch noch solcher bedürfen wird, welche die dem classischen Alterthum fremde, in der (bei uns sogenannten) byzantinischen und in der maurischen Kunst

nicht ohne Glück durchgeführte Verbindung des Bogens mit der Säule in ihren verschiedenen Weisen darstellten, das überlassen wir dem Ermessen und dem praktischen Vorgange der Architekten unserer Zeit.

Sechs der schönsten und seltensten Holzschnitte von Albrecht Dürer in originalseitigen treuen Kopien mit der Feder auf Stein gezeichnet von August Küntzel in Berlin. Gedruckt in der lithographischen Anstalt von F. Storch.

(Museum, 1833, No. 28.)

Unter diesem Titel wird in Kurzem die erste Lieferung eines Werkes erscheinen, auf welches wir die Freunde der älteren deutschen Kunst, insbesondere jenes grossen fränkischen Meisters, aufmerksam machen.

Herr A. Küntzel hat schon in früheren Blättern, namentlich in einem Johannes nach Dominichino und einem Portrait Melanchthon's nach Lucas Cranach, ein bedeutendes Talent für die Zeichnung mit der Feder auf Stein entwickelt; die zartesten Schraffirungen, besonders in den Fleischpartieen des letztgenannten Portraits, sind mit gleicher Sicherheit, Freiheit und Reinheit geführt, wie die in den Gewändern, welche durch die stärksten Striche gebildet werden. Die Arbeit wetteifert mit dem Kupferstich. Doch dünkt uns, hat ein solcher Wetteifer hier mehr den Zweck, zu zeigen, was in dieser Art der Vervielfältigung zu leisten sei, als dieselbe wirklich mit dem Kupferstich auf gleicher Höhe fortzuführen; letzterer wird immer, zum wenigsten durch die grössere Menge technischer Mittel, die ihm zu Gebote stehen, der Federzeichnung überlegen bleiben. Trefflich aber eignet sich dieselbe zur Nachahmung der Holzschnitte jener älteren Meister und der gleichzeitigen, dem Holzschnitt verwandten Federzeichnungen; die von Strixner nachgebildeten Randzeichnungen Dürer's, deren Originale sich in der Münchner Bibliothek befinden, bestätigen dies auf's Bestimmteste.

Noch mehr die uns vorliegenden Blätter des in der Ueberschrift genannten Werkes. Was dessen Inhalt betrifft, so wird dasselbe aus folgenden Blättern bestehen.

Erste Lieferung.

- 1) Brustbild des Kaisers Maximilian I. Gross Folio. (Nach einem, bis jetzt noch von keinem Schriftsteller beschriebenen Original-Holzschnitte von A. Dürer. Mit Bartsch No. 154 nicht zu verwechseln.)
- 2) Triumphwagen des Kaisers Maximilian I. Aus acht zum Aneinandersetzen bestimmten Gross-Folio-Blättern bestehend. (Kopie nach der ersten Ausgabe von 1522, mit deutscher Erklärungsschrift. Bartsch, Peintre-graveur, No. 138.)
- 3) St. Christoph durch das Wasser schreitend. 1525. Gross Folio. (Bartsch No. 105.)

Zweite Lieferung.

- 4) Brustbild des Ulrich Varnbüler. 1522. Gross Folio. (Bartsch, No. 155.)
- 5) Die heilige Dreieinigkeit. 1511. Gross Folio. (Bartsch, No. 122.)

6) Die grosse Säule mit dem Satyr. 1517. Aus vier zum Uebereinandersetzen bestimmten Folio-Blättern bestehend. (Bartsch, No. 129.) Sämmtliche Originale befinden sich in der rühmlichst bekannten Sammlung des Königl. Preuss. General-Postmeisters und Bundestags-Gesandten Herrn von Nagler, in Berlin.

Die uns vorliegenden Blätter, No. 1 und 2 und die beiden ersten Stücke von No. 3 (den Wagen selbst mit den umgebenden allegorischen Figuren darstellend) sind durchaus als getreue Facsimile's zu bezeichnen; die Eigenthümlichkeiten der Schraffirung, die Sonderbarkeiten des Gefältes, die Zufälligkeiten in gleichgültigen Nebendingen sind eben so sorgsam und mit unverkennbarstem Fleiss nachgebildet, wie auch in wesentlicheren Dingen der hohe Geist des Meisters ungetrübt wiedergegeben ist. Sehr angenehm wird einem jeden Verehrer Dürer's, einem jeden Forscher und Sammler eine solche Erneuerung der genannten vortrefflichen Holzschnitte sein; um so mehr als ihre mehr oder minder grosse Seltenheit die Anschaffung sehr erschwert. Denn von dem Brustbilde des Kaiser Maximilian und von der grossen Säule sind die Originale so ausserordentlich selten, dass von Ersterem nur ein Exemplar bekannt ist, und von Letzterer selbst öffentliche Sammlungen nur unvollständige Abdrücke besitzen. (Auch Bartsch kennt nur drei Blätter derselben.) Dazu kommt, dass nach diesen Holzschnitten, ausser dem Triumphwagen, keine treuen Kopien existiren, und dass die alte Kopie nach dem Triumphwagen dem Original an Seltenheit gleich steht.

Um das Anschaffen dieser Kopien jedem Liebhaber und Sammler zu erleichtern, hat der Herausgeber für dieselben den überaus billigen Subscriptionspreis von Vier Rthln. (auf chinesischem Papier von 6 Rthln. 6 gGr.) festgestellt; nach geschlossener Subscription tritt der erhöhte Ladenpreis von 6 Rthln. (auf chin. Papier von 8 Rthln. 12 gGr.) ein. Der Druck der vorliegenden Blätter ist sehr sauber und klar; starke Cartons von gedämpfter Farbe dienen auf zweckmässige Weise als Untersatzbogen. Der Titel-Umschlag ist mit einer phantastischen Rand-Arabeske geschmückt, welche von dem Herausgeber aus den bekannten Dürer'schen Randzeichnungen zusammengestellt ist.

Ueber das Bild von Tizian in der Gemälde-Sammlung des Königlichen Museums zu Berlin, verglichen mit den Wiederholungen desselben.

(Museum, 1833, No. 30.)

Das Bild von Tizian, seine Tochter darstellend, die eine Schüssel mit Früchten emporhebt ¹⁾, eine der schönsten Zierden der Gemälde-Sammlung im Königl. Museum zu Berlin, ist eins von den verschiedenen Exemplaren dieses Gegenstandes, welche, mit grösseren oder geringeren Abänderungen, in verschiedenen Gallerieen vorkommen und sämmtlich den Namen desselben Meisters tragen. Die Vergleichung von einigen dieser Bilder mit dem

¹⁾ Vergl. die nähere Beschreibung oben, S. 215.

unsrigen dürfte zu interessanten Resultaten führen; so weit eine solche aus Beschreibungen oder Abbildungen möglich ist, möge sie hier folgen.

Zuerst erwähne ich eines Kupferstiches von W. Hollar, mit der Jahrzahl 1650 und mit folgender Unterschrift: *Johannina Vesella Pictrissa, filie (sic) prima da Titiano. Franciscus van den Wyngarde excudit. Ex collectione Johannis et Jacobi van Verle.* Es ist hier nicht mein Zweck, über diese Nachricht von einer älteren Tochter Tizians, Johanna, und dass dieselbe eine Malerin gewesen, Untersuchungen anzustellen; bekanntlich wird dies von den Neueren als ein Märchen betrachtet, und nur von einer Tochter des Tizian, Cornelia oder Lavinia, Gemahlin von Cornelio Sarcinello, gesprochen. Die auf dem in Rede stehenden Kupferstich Dargestellte gleicht in der Stellung im Allgemeinen dem Berliner Bilde, indem sie mit beiden Händen eine Schüssel mit Früchten bis etwa zur Höhe der Stirn emporhebt und über die Schulter nach dem Beschauer zurückblickt; doch unterscheidet sie sich von jenem zuvörderst durch ein verändertes Costüm, indem sie mit einer Art idealer Tunika bekleidet ist, welche durch einen, tief, über den Hüften, befindlichen Gürtel zusammengehalten wird; kurze, hängende Aermel zeigen den Arm entblösst, und der Schleier, welcher über den Nacken zurückfällt, hat vollere Massen. Das Gesicht hat ungefähr dieselben Hauptformen, der Mangel eigentlicher Aehnlichkeit mit unserem Bilde dürfte, möglicher Weise, als ein Fehler des Kupferstechers zu betrachten sein; das Haar ist im Wesentlichen auf gleiche Weise geordnet, doch ist es lockiger und ohne Schmuck. Wichtiger aber dünkt mich sodann die Verschiedenheit, welche in der Art, wie die angegebene Stellung aufgefasst ist, bemerkbar wird. Während die Fruchtträgerin in dem Berliner Bilde sich stark hintenüberlegt, während sie an der grossen ehernen Schüssel entschieden schwer trägt und dieselbe fest auf den Handflächen ruhen lässt, während sie in einer lebhaften, aber, ich möchte sagen, rhythmisch feierlichen Bewegung begriffen ist, steht die andere in dem niederländischen Kupferstich gerader, ist ihre Bewegung durchaus minder heftig, trägt sie bei weitem leichter und nur mit den Fingerspitzen. Diese absichtliche, schon mehr gesuchte Zierlichkeit, welche eigentlich nicht wohl zu der schweren Schüssel und zu der Naivetät eines originalen Kunstwerkes passt, lässt mich vermuthen, dass das Bild, dem der Kupferstich entnommen, vielleicht nur eine Nachahmung (nicht eigentlich Kopie) eines Tizian'schen Originales sein mag. Uebrigens ist zu bemerken, dass im Grunde des Kupferstiches nur eine leichte Schattirung angedeutet ist und in der Schüssel nur zwei grosse Melonen befindlich sind; in dem Berliner Bilde wird der Hintergrund auf der einen Seite durch eine Mauer und einen rothen, emporgehobenen Vorhang, auf der andern Seite durch die Aussicht aus einem Fenster in eine hüglige Landschaft gebildet, auch trägt sie in der Schüssel Trauben, Feigen, kleinere Melonen, Rosen u. s. w.

Ein zweites, dem unsrigen verwandtes Bild befindet sich in der Gemäldesammlung des Hrn. Coesvelt zu London. Passavant, in seiner „Kunstreise durch England und Belgien“ (S. 82) sagt darüber Folgendes: „Die Tochter des Tizian eine Schüssel emporhaltend, halbe Figur. Es ist dieses eine vorzügliche Originalwiederholung oder vielleicht auch das erste Bild von mehreren ähnlichen bekannten dieser Art. Die Farbe daran ist von vorzüglicher Schönheit und Kraft, und das Bild ist vollkommen erhalten.“

Ein drittes befand sich früher in der Gallerie Orleans. Die *Description des tableaux du palais royal, Paris, 1727*, giebt (p. 472) folgende

Beschreibung desselben: „*La Cassette du Titien*. Auf Leinwand gemalt, 3 Fuss 6 Zoll hoch, 2 Fuss 11 Zoll breit; Lebensgrösse, Kniestück. Ein schönes Mädchen, welches für die Tochter des Tizian gilt, hält eine Schaale, darauf ein mit Steinen geschmücktes Kästchen, welches sie erhebt, wie um es sehen zu lassen; hinter ihr, zur Linken, sieht man einen, nach Art eines Festons zurückgeschlagenen Vorhang, zur Rechten Etwas vom freien Himmel.“ Eine Anmerkung fügt hinzu: „Man ist der Meinung, dass Tizian in dieser Schaale ursprünglich das Haupt des Täufers Johannes gemalt habe.“ Füssli (Künstlerlexicon II, S. 2044) scheint, nach seiner gewohnten Weise, die in dieser Anmerkung mitgetheilte Meinung für etwas ungereimt zu halten; wir werden gleich sehen, dass dieselbe, wenn auch eben hier vielleicht nicht gültig, so doch sehr wohl im Einklang mit dem Gesamt-Charakter des Bildes sein mochte. Die *Description* giebt als früheren Besitzer dieses Bildes den Chev. de Loraine an. Später, im Jahre 1799, wurde es, wie bekanntlich ein grosser Theil jener Gallerie, in London verkauft, und zwar an Lady Lucas, für 400 Pfund. Wenn Passavant (a. a. O. S. 276), aus dem ich diese Notiz entnehme, das Bild als „Tizians Tochter, einen Helm haltend“ bezeichnet, so scheint hier ein Versehen in der Uebersetzung des Kataloges statt gefunden zu haben, indem vermuthlich das englische *Casket* (Kästchen) mit *Cask* (Helm) verwechselt ist.

Eine vierte Wiederholung endlich desselben Gegenstandes, für uns die interessanteste, ist in dem Königl. Museum zu Madrid vorhanden. Hier ist wirklich, eben wie es bei dem letztbesprochenen Bilde angedeutet wurde, in der Schaale, welche jenes Mädchen emporhebt, das Haupt des Täufers enthalten. Uebrigens gehört dies Bild nicht, wie man zu vermuthen geneigt sein dürfte, zu denjenigen, welche bereits unter den Regierungen Karl's V. und Philipp's II. nach Spanien kamen, vielleicht gar dort selbst, wie die Spanier zu erweisen sich bemühen, von Tizian gemalt wurden; erst um die Mitte des siebzehnten Jahrhunderts kam es dahin. Vorher nämlich in der Gemälde-Sammlung Karl's I. von England befindlich, wurde es nach dessen Enthauptung, für 150 Pfund, sammt anderen Kunstschatzen, von dem spanischen Gesandten Don Alonzo de Cardenas, gekauft und nach Madrid gebracht (S. Passavant a. a. O. S. 262 und 267). In einem der neuesten Hefte der *Coleccion litografica de cuadros del rey de España el Señor Don Fernando VII.* (34 Cuaderno) wird uns eine Steinzeichnung nach demselben mitgetheilt, die eine klare Anschauung davon giebt und eine gewisse Vergleichung mit unserem Bilde zulässt. Der diesem Blatt beigefügte Text sagt Folgendes:

„Salome mit dem Haupte des Täufers, von Tizian. Wir sehen auf dieser Tafel das Bild eines blonden Mädchens, zierlich geschmückt, angethan mit einem Schleier, einem leinenen Hemd mit breiten Aermeln und einem Oberkleide von karmoisinrother Seide. Sie trägt eine Schaale mit einem abgeschlagenen männlichen Haupte, welches, obgleich entstellt, doch Ehrfurcht einflösst. An diesen letzten Zeichen erkennen wir die Salome, welche das Haupt des Täufers zeigt. Wenn wir aber auf der einen Seite die Unschicklichkeit des gewählten Momentes in allem, was Ausführung und Gegenstand betrifft, und ebenso in Rücksicht auf die Züge einer Venezianerin, dahin gestellt sein lassen, so wagen wir doch den Künstler zu fragen: wie er der Leinwand das Andenken an einen so ungeheuren Frevl aufprägen konnte, ohne in der Jungfrau die Wollust, die Frechheit, die Grausamkeit, die Abscheulichkeit eines Herzens darzustellen, welches mit

Springen und unzüchtigen Stellungen den Tod des Heiligsten unter den von menschlicher Mutter Gebornen erkauf? Etwa darum, weil dieselbe in diesem schönen Gesichte, in diesen Formen, welche Liebenswürdigkeit zeigen und das Herz anziehen, statt Abscheu zu erwecken, als jene verrückte Tänzerin, als jene Tochter der Herodias erkannt werden muss? Ungeachtet dessen hat das Bild einen grossen Werth durch die Reinheit der Zeichnung, durch die Harmonie und Schönheit des Colorits, welches von solcher Wahrheit ist, dass man das Blut unter der zarten Haut rinnen zu sehen glaubt. Es genügt zu sagen, dass es von Tizian herrührt. — Das Bild befindet sich im Königl. Museum; es ist 3 Fuss 2 Zoll hoch, 2 Fuss 10 Zoll breit ¹⁾.

*José Musso y Valiente.*⁴

Die spanische Lithographie lässt eine sehr bedeutende Aehnlichkeit des Originalen mit unserem Bilde erkennen: nur trägt hier das schöne Mädchen noch mehr, lehnt sie sich noch mehr zurück, ist ihre Bewegung noch leidenschaftlicher. Und eben diese grössere Leidenschaftlichkeit, dies kühnere Vortragen der Schüssel, sowie das leichtere, prächtigere Kostüm und der mehr fliegende Schleier, Alles dies giebt zu erkennen, dass hier eine Tänzerin dargestellt ist, deren Bewegungen noch von wildem, bacchantischem Taumel erfüllt sind. Auch das Gesicht ist unverkennbar dasselbe, wie es auf unserem Bilde verlockend auf den Beschauer blickt, nur mit leisen Nüancen, welche wiederum für eine Salome nöthig waren und welche die tiefe Weisheit des Künstlers zeigen: das Auge ist minder scharf, schwimmender, wollüstiger; die Nase ein wenig stumpfer, und um den schönen Mund zuckt es, wie ein leiser Hohn.

Die Ausstellungen, welche der spanische Beschreiber an der Auffassung des Gegenstandes macht, begreife ich nicht; es spricht sich in denselben ein gänzlichliches Verkennen, sowohl des Charakters der Salome, als des Momentes aus, in welchem das Furchtbare geschah.

„Und es kam, so sagt die Schrift, ein gelegener Tag, dass Herodes auf seinen Jahrestag ein Abendmahl gab den Obersten und Hauptleuten und Vornehmsten in Galiläa. Da trat hinein die Tochter der Herodias und tanzete: und gefiel wohl dem Herodi und denen, die am Tische sassen. Da sprach der König zum Mägdlein: Bitte von mir, was du willst, ich will dir's geben. Und schwur ihr einen Eid Sie ging hinaus und sprach zu ihrer Mutter: Was soll ich bitten? Die sprach: Das Haupt Johannis, des Täufers. Und sie ging bald hinein mit Eile zum Könige, und bat und sprach: Ich will dass du mir gebest jetzt so bald auf einer Schüssel das Haupt Johannis, des Täufers. Und der Henker . . . trug her sein Haupt auf einer Schüssel, und gab's dem Mägdlein; und das Mägdlein gab's ihrer Mutter.“ (Ev. S. Marci 6, v. 21.)

Musste das Mädchen, das zu nächtlicher Weile, den versammelten Männern zur Augenlust, tanzte und ihnen wohlgefiel, nicht schön sein? nicht unwiderstehlich schön, wenn der gutmüthige König, der dem Propheten „in vielen Sachen gehorchte und ihn gern hörte“ (a. a. O. v. 20), ihrem Begehren so schleunig und ohne nur Ausflüchte zu suchen, willfahren liess? Konnte die Hast, mit welcher sie selbst dem furchtbaren Befehl der Mutter gehorsamte, anders als im bacchantischen Rausche möglich sein? konnte sie wenigstens, anders aufgefasst, noch ein Gegenstand für wahrhaft künstlerische Darstellung bleiben? Und sind dies etwa die reinen Züge einer

¹⁾ Das Berliner Bild ist 3 Fuss 3 1/2 Zoll hoch, 2 Fuss 7 1/2 Zoll breit.

Vestalin? — Gerade aber der Schauer, den der Contrast zwischen dieser üppigen, verführerischen Tänzerin und dem heiligen, still zürnenden Leichenhaupte des Propheten hervorbringt, ist das Tiefbedeutsame in diesem Bilde. Aehnliches zwar habe ich stets vor den Bildern Tizians empfunden, auch wenn das Memento mori nicht so, wie hier, auf den Händen getragen ward; ich konnte mich bei seinen glühenden Gestalten nie des alten Liedes vom Venusberge erwehren.

Wenn nunmehr die, in sämtlichen Bildern wiederkehrende, für eine Portraitfigur wenigstens sehr gewagte Stellung, wenn die eigenthümlichen, — um den Ausdruck des spanischen Beschreibers zu brauchen: — die venezianischen Züge des Gesichtes eben in dem Madrider Bilde ihre tiefere Bedeutung finden, und hier ein dichterisches Ganze sich darstellt; so frägt es sich ferner, in welchem Verhältniss, sowohl die andern, als namentlich das Berliner Bild, zu jenem stehen. Ich habe bereits die charakteristischen Unterschiede der Stellung in den beiden letztgenannten Bildern angeführt, aus denen hervorgeht, dass von einer eigentlichen Kopie des einen nach dem andern nicht die Rede sein kann; dies bestätigt auch noch der Umstand, dass das gelbseidene, blumig gewirkte Kleid der Berliner Fruchtträgerin mit langen, engen, bis an die Handgelenke reichenden Aermeln versehen ist, während die Madriderin ein kurzärmliges Kleid trägt. Würde ein Kopist einen der schönsten Theile eines Tizian'schen Bildes verhüllen? oder würde er, umgekehrt, es wagen, wo Tizian bekleidete Arme gemalt, das Original übertreffen zu wollen?

Wichtiger aber, als all diese äusseren Gründe für die Originalität unseres Bildes, — die des spanischen scheint mir, der obigen Darstellung zufolge, gleichfalls nicht wohl zweifelhaft, — spricht das innere Leben, welches dasselbe durchdringt, es zu einem der ersten Sterne unserer Gallerie macht, vermöge dessen das Bild, wie klein auch in seinen Dimensionen, doch die Stellung Tizians zu der übrigen Kunstwelt würdig vertritt. Welch eine Modellirung mit den leisesten, klarsten Schatten! Welch eine Kraft und Intensität der Färbung, ohne dass irgend eine besondere Farbe hervorspringt! Welch eine Macht und Fülle des Lichtes, ohne dass irgend ein blendender Effekt den Beschauer verwirrt! Wo soll die Sprache Worte hernehmen, um diese Wahrheit, dies Leben, diese originelle Naivetät genügend zu bezeichnen! Dies Alles lässt sich nicht beschreiben oder beweisen, nur fühlen. Wirf einen Blick auf das nebenhängende berühmte Bild von Licinio Pordenone, die Ehebrecherin vor Christus, welches stets als ein Muster im Colorit gerühmt ward: wie grau erscheinen die lebhaften Farben dieses Bildes, wenn dein Auge eben auf dem der Cornelia verweilt! wie, ich möchte sagen, leblos diese meisterlich gemalten Köpfe! wie kalt, im höchsten Grade kalt, jenes in seinen Formen doch so üppig schöne Weib ¹⁾!

Uebrigens ist es bekannt, dass Tizian in der langen Bahn seines künstlerischen Wirkens, zumeist wohl auf Bestellung, verschiedene, besonders beliebte Werke seines Pinsels wiederholt hat; auch nehme ich keinen Anstand, an die Originalität auch noch anderer Wiederholungen des in Rede stehenden Bildes zu glauben. Gewiss war es ein Gegenstand, der

¹⁾ Die Retouchen, welche bei näherer Untersuchung das schärfere Auge des Kenners auf dem Tizian'schen Bilde entdeckt, thun gleichwohl seiner grossen Wirkung nicht den mindesten Abbruch, und sind somit erst recht ein Beweis für die Aechtheit und den ausserordentlichen Werth dieses Bildes.

den Zeitgenossen sehr gefallen, den Vornehmen zum Schmuck eines festlichen Zimmers vor vielen willkommen sein musste. Auf Originalwiederholungen deuten auch die verschiedenen Gegenstände, welche bei den verschiedenen Bildern, wie zur Benennung derselben, in der emporgehobenen Schaafe vorgestellt sind.

Sehr wichtig endlich dürfte es für uns sein, zu erforschen, welche Stelle unter diesen verwandten Bildern das unsrige einnimmt: ich will nur versuchen, über das Verhältniss, in dem es zu dem Madrider Bilde steht, welches ich als den eigentlichen Mittelpunkt, als die Hauptdarstellung bezeichnet habe, eine Andeutung zu geben. Unser Bild ist ohne Zweifel ein früheres. In allen Theilen erscheint dasselbe als einfaches Portrait, zwar als ein Portrait ersten Ranges, doch überall nur als Nachbildung der einzelnen Natur mit ihren Zufälligkeiten und Besonderheiten. Zu dem Madrider Bilde aber steht es gewissermassen, wenn ich mich bei einem so vollendeten Meisterwerke so ausdrücken darf, in dem Verhältniss einer Studie, indem jenes viel, auch im Einzelnen Anklingendes zeigt, aber Alles dem Zweck des dargestellten Momentes gemäss modificirt und verändert; und zwar dies auf eine solche Weise, dass, was wiederum meist nur künstlerisch nachzufühlen ist, nie die Veränderungen in umgekehrtem Verhältniss können Statt gefunden haben. Ueber die veränderte Stellung überhaupt, über die Züge und den Ausdruck des Gesichtes habe ich schon gesprochen; Aehnliches wird auch an mehr untergeordneten Theilen bemerkbar, namentlich an dem schweren Kleide. In unserem Bilde zeigt sich hier überall ein bestimmter Modeschnitt und demgemäss, von der Taille niederwärts, gewisse eingenähte Falten. In dem Madrider Bilde ist, mit Ausnahme der Aermel, ein ähnlicher Schnitt, mit ähnlichen Falten, selbst das Perlenschnürchen um die Taille, beibehalten, doch werden, besonders eben im Faltenwurf, viel freiere Motive bemerkbar. Die Schulter sodann ist bei unserem Bilde durch den höher hinaufgehenden Aermel bedeckt; bei jenem dagegen wird der überaus zarte Ansatz der Schulter gegen den Hals hin bemerkbar; hätte ein Künstler sich eine solche Feinheit, nachdem er sie einmal geschaffen, bei einer Wiederholung entgehen lassen?

Ob aber Tizian unser Bild in der bestimmten Absicht gemalt, dasselbe zugleich als Studie zur Salome zu benutzen, oder ob der Gedanke zu letzterer erst später, nach Vollendung des ersten, in ihm entstanden, — wer wagt es, in die geheime Werkstatt des künstlerischen Schaffens einzudringen?

Malerische Ansichten der merkwürdigsten und schönsten Cathedralen, Kirchen und Monumente der gothischen Baukunst, am Rhein, Main und an der Lahn. Nach der Natur aufgenommen und gezeichnet von L. Lange, lithographirt von Borum und andern Künstlern in München. Frankfurt a. M. verlegt bei Carl Jügel. 1833.

(Museum, 1833, No. 35.)

Dies Werk, davon die erste Lieferung uns so eben vorliegt, verspricht einem schon lange empfundenen Bedürfniss abzuhelfen. Was bisher nämlich in Bezug auf bildliche Darstellung und Herausgabe mittelalterlicher Archi-

tekturen in Deutschland geschehen ist, bezieht sich, mit einzelnen wenigen Ausnahmen, wesentlich auf eine wissenschaftliche, kunstgeschichtliche Erforschung und auf eine ästhetische Analyse derselben; das grössere Publikum aber verlangt Totaleindrücke, welche nur in malerischen Ansichten gegeben werden können. Denn allerdings kann nur mit solchen die Kunde von den Monumenten der Vorzeit, das Bewusstwerden des geschichtlichen Grundes, über welchem die Gegenwart erwachsen ist, in das Volk eingehen. Doppelten oder vielmehr eigentlichen Werth erhalten die malerischen Ansichten natürlich aber nur durch grösstmögliche Treue in Gesamtaufassung und Ausführung des Details; sie werden alsdann dem Kenner nicht minder wie dem Laien interessant.

Dies beabsichtigt das vorliegende Werk und es nimmt die Theilnahme von verschiedenen Seiten in Anspruch. „Möge den Architekten, so heisst es im Vorwort, die richtige und wahre Darstellung der Formen, die er hier wiedergegeben findet, interessiren, während dem Geschichtsforscher die historischen Beziehungen wichtig sind, die sich mit den meisten dieser Monumente verbinden; der Kunstfreund und Sammler wird sich durch Gegenstand und Darstellung gleich angezogen fühlen, und jeder Gebildete, der jemals den klassischen Boden besuchte, dem diese Abbildungen entnommen sind, wird gewiss in denselben eine eben so angenehme Erinnerung finden, als der Einheimische sie gern als befreundete Gegenstände, denen er mit heimathlicher Liebe zugethan ist, begrüßen wird.“

Die erste Lieferung (8 Blätter in Folio mit 1 Bogen Text) entspricht diesen verschiedenseitigen Anforderungen auf's Erfreulichste. Die Gegenstände, kirchliche, sowie auch bürgerliche und andere Architekturen, sind so aufgefasst, dass sie ebensowohl anmuthige und interessante Bilder geben, als sie durch Wahrheit und Richtigkeit (Referent kennt die meisten aus eigener Ansicht und aus besonderem, an den Gebäuden selbst vorgenommenem Studium) sehr füglich als Grundlagen zu kunstgeschichtlicher Forschung benutzt werden können. Der Zeichner, Herr L. Lange, durch die unternommene Herausgabe der deutschen Städteansichten (auf die wir in Kurzem zurück zu kommen gedenken) rühmlichst bekannt, vereinigt die Talente des wissenschaftlich gebildeten Architekten mit denen des Malers; die Standpunkte sind mit richtigem Takt gewählt, die Ansichten in Ton und Haltung übersichtlich und wohl verbunden, die Staffage nett und lebendig. Die Arbeit der Lithographen, vornehmlich des Herrn Borum, von dem die meisten und bedeutendsten Blätter der ersten Lieferung herrühren, schliesst sich den besten in dieser Art an, der Druck, bei Hanfstängl und bei Lacroix in München, ist rein und klar. Der begleitende Text enthält geschichtliche Nachweisungen über die Bestimmung und Erbauung der dargestellten Gegenstände und artistische Andeutungen, um auch dem Laien eine Uebersicht von dem Entwicklungsgange unserer Baukunst im Mittelalter zu geben.

Die in der ersten Lieferung enthaltenen Ansichten sind: die Sachsenhauser Warte bei Frankfurt a. M.; der Dom zu Mainz; das steinerne Haus zu Frankfurt a. M.; Templer-Kirche zu Bacharach am Rhein; der Dom zu Andernach; die Domkirche zu Bonn; Rathhaus zu Cöln; alter Thurm zu Andernach am Rhein. Von einzelnen derselben existiren zwar bereits Ansichten; doch sind diese zum Theil fehlerhaft, wie D. Quaglio's Ansicht der Templer-Kirche von Bacharach, die verkehrt und mit vielen willkürlichen Abänderungen gezeichnet ist: zum Theil sind sie von anderen Standpunkten aus aufgenommen, wie die, ebenfalls von D. Quaglio gezeichneten

Ansichten des Bonner und des Andernacher Domes in dem jüngst vollendeten Werk von Boisserée über die Bauwerke des Niederrheins. Ueberhaupt aber fehlt die Vereinigung derselben in einem Werke, wie das vorliegende, noch ganz. Andere dagegen, wie namentlich die schöne Ansicht des Mainzer Doms, sind den Kunstfreunden im höchsten Grade erwünscht; wir bedauern nur, dass von diesem merkwürdigen Gebäude nur eine Ansicht, von der Ostseite, gegeben ist, wo der Dom freilich einen freieren Ueberblick gewährt. Die reichere, phantastischere Westseite mit ihren Minaret-artigen Thürmen, würde ein noch mehr interessantes und eigenthümliches Bild geben; hier sind zwar Häuser dem Chore vorgebaut; doch würde sich aus dem obern Geschoss eines der auf der andern Seite des Platzes gelegenen Häuser gewiss ein zweckmässiger Standpunkt auffinden lassen.

Ein zierlicher Umschlag, der auf der Rückseite das alte Wappen der Stadt Frankfurt am Main zeigt, vereinigt die einzelnen Blätter zum Heft; die Gesamtausstattung, Papier u. a., ist geschmackvoll und den Ansprüchen, welche heutiges Tages an ein Unternehmen der Art gemacht werden, durchaus entsprechend.

Das Ganze ist bis jetzt auf sieben bis acht Lieferungen angelegt; die Einleitung nennt 58 mitzuthellende Gegenstände, von denen sämtliche Zeichnungen bereits vollendet sind. Der Preis des Heftes, in der Subscription, ist 3 Rthlr. auf weissem, 4 Rthlr. auf chinesischem Papier. Wir wünschen, dass das Publikum diesem sehr empfehlungswerthen, wahrhaft vaterländischen Unternehmen mit derjenigen möglichst lebendigen Theilnahme entgegen kommen möge, welche nicht nur eine schnelle Förderung des Vorgesetzten, sondern gewiss auch eine grössere Ausdehnung des Planes bewirken wird; so dass auf diese Weise vielleicht ein Nationalwerk entstehen dürfte, welches die bedeutendsten Monumente des Mittelalters im gesammten deutschen Vaterlande umfasste.

Ornamente aller klassischen Kunstepochen nach den Originalen in ihren eigenthümlichen Farben dargestellt von Wilhelm Zahn, Königl. Preuss. Professor. Berlin, bei G. Reimer.

(Museum, 1833, No. 38.)

Dies Werk, welches sich dem früheren grossen Werke desselben Herausgebers, Pompejanische Ornamente enthaltend, auf willkommene Weise anschliesst, erscheint in Heften in klein Folio, das Heft mit 5 Blättern Ornamenten und einem Blatt Text. Uns liegt so eben das kürzlich erschienene dritte Heft vor, welches aus Mantuanischen Ornamenten, von Giulio Romano und dessen Schülern gemalt, gleich dem ersten Hefte, zusammengesetzt ist; (das zweite Heft ist noch nicht erschienen). Von besonderem Interesse ist hierin die Zusammenstellung der Farben, vornehmlich das Verhältniss des Grundes zu dem darübergelegten Rankenwerk. Ein weisser Grund giebt dem Ganzen stets eine gewisse Lieblichkeit und Zartheit, umso mehr, als derselbe sich wesentlich für feinere Formen eignet. Von bedeutendster Wirkung aber erscheint ein kräftiger, rothbrauner Grund,

der fast alle darauf gesetzten Farben ungemein hebt; dies ergab sich auch schon aus der Betrachtung der Pompejanischen Ornamente. Unangenehm erscheint uns diejenige Anordnung, wenn zu den verschiedenen Seiten einer Haupttranke der Grund verschieden gefärbt ist, wenn die zarte, spielende Linie, ihrem Charakter durchaus zuwider, zu einer festen Gränzscheide wird. Auch abgesehen von diesem einen, mehrfach wiederkehrenden Umstande, würden wir den Architekten mehr ein Studium als eine Nachahmung der hier vorgelegten Muster empfehlen: sie sind aus besonderen Umständen und architektonischen Verhältnissen, aus dem besonderen Geschmack einer Zeit hervorgegangen, der nicht überall anklingen dürfte. Auch die Stylisirung, zuweilen zwar sehr anmuthig und geföhlt, hat doch mehrfach etwas Aengstliches und Unfreies. Der Mittelweg, welcher in der Stylisirung gemalter Ornamente zwischen den strengeren Bildungen des Meissels und den freien Naturformen zu halten ist, dürfte nicht überall ganz bequem zu erfassen sein. — Ob von gemalten Ornamenten aus der Schule jener grossen und edlen Meister des funfzehnten Jahrhunderts, eines Brunelleschi, Alberti u. A., vielleicht noch Genügendes erhalten ist? Hier wäre gewiss Vorzüglichstes zu erwarten.

Der farbige Druck in diesen Blättern (von C. Hildebrandt) ist sehr sauber und nett, die Farben von angenehmer Kraft und Klarheit; auch im Uebrigen die Ausstattung des Werkes empfehlenswerth.

Denkmale der Baukunst vom siebenten bis zum dreizehnten Jahrhundert am Niederrhein, herausgegeben von Sulpiz Boisserée. München, in der J. G. Cotta'schen literarisch-artistischen Anstalt. 1833. (Folio. 72 lithographirte Blätter, 41 Seiten Text.)

(Museum, 1833, No. 39.)

Der Name Boisserée hat einen guten Klang, wenn es sich um unser Interesse an der Kunst des deutschen Mittelalters handelt. Vieles, was uns heutiges Tages als eine gewohnte Erscheinung, als ein alltägliches Wissen, oft als ein Bedürfniss bedünken will, verdanken wir lediglich der unermüdlichen Sorgfalt dieser edlen Familie für Erhaltung und Wiederherstellung mittelalterlicher Kunstwerke. So war lange Zeit, bis neuerdings ein kunstsinniger Monarch jene berühmte Gemäldegallerie zu seinem und seines Volkes Eigenthum machte, ihr Haus ein Wallfahrtsort für Alle, denen deutsche Kunst und deutsche Geschichte am Herzen lag, und in den Jahren der Unterdrückung hat manch Einer aus dem Bilderschatz, den sie vom Untergange gerettet, Trost und Kraft zum Widerstande gesogen. So sind diese Bilder nunmehr, in meist sehr wohl gelungenen lithographischen Nachbildungen, der Schmuck vieler deutschen Zimmer geworden, und blicken, in ihrer frommen Abgeschlossenheit und Beschränktheit, mahnend in das vielfach zerstreute und zerstreuende Treiben der Gegenwart nieder. So ist in dem grossen Prachtwerk, welches der Herausgeber des in der Ueberschrift genannten Werkes bereits über den Kölner Dom veranstaltet hat, ein würdigstes, Jedermann zugängliches und verständliches Denkmal für

die Herrlichkeit des deutschen Mittelalters gestiftet, welches einen jeden Empfänglichen, vornehmlich aber den vorurtheilsfreien Künstler, zur Bewunderung hinreissen und den, welcher die Kunst in ihrer geschichtlichen Entwicklung verfolgt, für viele mühevollen und nicht zu häufig erfreuliche Wege in höchstem Maasse schadlos halten muss; denn, was der alten Welt der Parthenon, das ist für die neue der Kölner Dom: der Angelpunkt, um welchen sich alles geistig thätige Leben der Zeit dreht.

Die Entwicklung der Baukunst des Mittelalters bis zu diesem glänzenden Culminationspunkte liegt noch immer sehr wenig klar vor uns, auch wenn wir, wie es sich gebührt, den schöpferischen Geist des grossen Meisters, von dem der Entwurf zu diesem wunderbaren Gebäude herrührt, anerkennen: die Motive mussten ihm gegeben sein. Mit Dank müssen wir daher alle Unternehmungen empfangen, deren Absicht es ist, uns mit den Gebäuden vorangehender Epochen bekannt zu machen. Ein solches ist das in der Ueberschrift genannte, welches nunmehr vollendet ist und uns eine sehr bedeutende Reihe von baulichen Monumenten vorführt.

Die Ufer des Niederrheins von Koblenz bis Cöln sind reich an Gebäuden des rundbogigen Baustyles, welchen Hr. S. Boisserée, wie es früher bereits Hr. Prof. von der Hagen vorgeschlagen, passend den romanischen nennt; passend besonders, wenn man dieser Benennung gegenüber die spitzbogige Bauart, nach dem Vorschlage des Hrn. von Rumohr, als die germanische bezeichnet. Noch reicher waren jene Gegenden an Gebäuden der Art vor den Zerstörungen, welche im Anfange unseres Jahrhunderts durch die Aufhebung so vieler kirchlichen und klösterlichen Anstalten herbeigeführt wurden. Gerade indess diese Zerstörungen weckten die Aufmerksamkeit des Verfassers, und durch die Theilnahme liebevoller Geschwister und eines stets anregenden Freundes unterstützt ¹⁾, war er so glücklich, von den wichtigsten der zum Untergang bestimmten Gebäude Zeichnungen zu sammeln, und damit 1809 den Grund zu gegenwärtigem Werk legen zu können. Diese edelmüthige und so höchst nachahmungswürdige, leider nur so selten nachgeahmte Sorgfalt des Verfassers ist hier der Punkt, welcher insbesondere den grössten Dank aller Vaterlandsfreunde verdient. Nachdem der Verfasser sich in den Besitz dieser Messungen und Abbildungen gesetzt hatte, suchte er sich dergleichen auch von den merkwürdigsten Denkmalen zu verschaffen, welche noch erhalten blieben.

Das vorliegende Werk enthält eine Auswahl der also entstandenen Sammlung, die nicht nur das kirchliche sondern auch das klösterliche und städtisch-bürgerliche Bauwesen, so wie die verschiedenen Künste berücksichtigt, welche dabei mitgewirkt haben: 12 Kirchen (St. Maria auf dem Kapitol, St. Martin, St. Aposteln in Köln; Abteikirche zu Laach, zu Heisterbach; Kirche in Andernach; St. Quirin in Neuss; Kirche in Sinzig; Münster in Bonn; St. Geron, Klosterkirche Sion, St. Kunibert in Köln), 2 Taufkapellen (St. Martin in Bonn und bei St. Georg in Köln); verschiedene Klostergebäude (ausser bei den genannten Klosterkirchen, die Kreuzgänge von St. Pantaleon und St. Gereon in Köln, das Kapitelhaus und den Kreuzgang der Abtei Rommersdorf, und die Klostergebäude der Abtei Altenberg bei Köln); 3 Wohnhäuser; das Ehrenthor in Köln; und den mit sauberem

¹⁾ Das in der Ueberschrift genannte Werk widmet der Verfasser, „in dankbarer Erinnerung,“ seinem Bruder Melchior, seiner Schwester Marianne und seinem Freunde Johann Bertram.

Schmelzwerk geschmückten Altartisch zu Komburg bei Schwäbisch-Hall: — Perspektivische Ansichten, Grund- und Aufrisse, Durchschnitte und einzelne Details. Die Messungen und Zeichnungen sind von verschiedenen Bauverständigen und Künstlern besorgt worden. Vor allen war Baurath Schauss in Köln dafür thätig, auch überliess er dem Verfasser eine Sammlung von Rissen, wozu er den Anfang schon früher gemacht hatte, als jener den Gedanken zu der seinigen fasste. Mit und nach ihm arbeiteten Maler Fuchs und Architekt Dupont in Köln, Hofmaler D. Quaglio und Architekt Kurz in München. Dann war dem Verfasser der Stadtbaumeister Weyer in Köln mit Zeichnungen von der St. Kunibertkirche, und Architekt Schopen mit jenen von der Kirche seiner Vaterstadt Neuss behülflich; vorzüglich aber hatte er sich der freundschaftlichen Beiträge des Bauinspektors v. Lassaulx in Koblenz zu erfreuen.

Wo so vieles Treffliche und Anerkennenswerthe geleistet ist, da scheint es fast Unrecht, wenn wir unsere Wünsche für ein solches Unternehmen nicht mit dem Geleisteten bescheiden, sondern noch mehr verlangen; — wenn wir hier z. B. mehr und in hinlänglicher Grösse gezeichnete Details vermissen, namentlich Profile der verschiedenen Gliederungen (der Fenster-Einfassungen, der Gewölbgurten, u. a.), deren verschiedene Formation so charakteristisch für die Fortbildung architektonischer Style ist; der Verfasser theilt nur zu den Säulen gehörige Details mit¹⁾. Auch würden Mittheilungen dieser Art das Werk nicht vertheuert haben, wenn die zumeist überflüssige Schattenangabe bei Aufrissen und Durchschnitten, so wie der noch weniger nothwendige Unterdruck mit einer gelben Platte, darin die Lichter ausgespart sind, unterblieben wäre. Für den Laien sind wesentlich nur die perspektivischen Ansichten, nicht jene Risse; und der Kenner weiss sich in blossen Linearzeichnungen, mit Hülfe des Grundrisses, schon zurechtzufinden. Wir können für unsere Studien leider nicht die Mittel englischer Lords anwenden. — Indess, ich wiederhole, wo wir im Wesentlichen zu so grossem Dank verpflichtet sind, dürfte es unbillig sein, Mehreres und Anderes zu verlangen.

Anders aber verhält es sich mit einigen anderen Punkten des vorliegenden Werkes und hier wird es Pflicht, mit freimüthigem Tadel die Fehler des hochgeachteten Hrn. Verfassers darzulegen. Dieselben betreffen den wissenschaftlichen Theil, und vornehmlich zwei Hauptpunkte, von denen hier gesprochen werden muss.

Der erste bedeutendere Fehler ist der, dass der Hr. Verfasser Denkmale der Baukunst vom siebenten Jahrhundert ab herauszugeben meint, während ich sehr zweifelhaft bin, ob irgend nur Erhebliches aus dem zehnten Jahrhundert in diesem Werke enthalten sei. Es ist nöthig, dies an den einzelnen betreffenden Gebäuden nachzuweisen.

Als ältestes Gebäude führt der Hr. Verfasser die im Jahre 1812 abgerissene Taufkapelle St. Martin in Bonn auf, von der er leider nur eine äussere Ansicht mittheilt. Er setzt dieselbe in das siebente Jahrhundert, aus dem einen Grunde, weil ihre Bauart die grösste Aehnlichkeit habe mit jener der Marienkirche auf dem Kapitol in Köln, welche am Ende eben dieses Jahrhunderts erbaut sei. Da diese letzte Annahme, wie ich gleich zeigen werde, durchaus willkürlich und fehlerhaft ist, so fällt

¹⁾ Auch in dem grossen Prachtwerk über den Kölner Dom fehlt es leider zumeist an den nöthigen Details der angegebenen Art.

die angegebene Bestimmung des Alters der Martins-Kapelle von selbst zusammen, und wird, im Fall man jene „grösste Aehnlichkeit“ mit der genannten Marienkirche gelten lässt (die freilich zwischen einer von Säulen getragenen Rotunde und einer weitschiffigen, auf Pfeilern ruhenden Kreuzkirche nicht allzugross sein dürfte) in eine beträchtlich spätere Zeit hinabzurücken sein. Doch auch ohne Vergleich mit anderen Gebäuden bestimmt sich das Alter der Martinskapelle, sogar aus der einfach äusseren Ansicht des Gebäudes, von selbst. Hier zeigt sich bereits ein ausgebildetes System jener durchlaufenden Friese mit nebeneinandergestellten, wenig erhabenen kleinen Rundbögen, von denen sich, in gemessenen Entfernungen, Lissenen herniederziehen; ein System, welches die Massen des Gebäudes bereits auf eine anmuthige Weise sondert. Bekanntlich gehört dasselbe dem mehr massenhaften rundbogigen (romanischen) Baustyle an, welcher seine ersten Anfänge im zehnten Jahrhundert hat, sich im elften ausbildet und im zwölften bereits zu einer besondern Anmuth, häufig sogar Zierlichkeit entwickelt. Vor dem zehnten Jahrhundert ist von Anfängen der Art noch nichts zu bemerken; die Zeit der Karolinger befolgt, wie jeder Geschichtskundige weiss, in den Gegenständen der höheren Kultur, überall noch antike (wenn auch entstellte) Vorbilder. Somit würde die Martinskapelle erst in das elfte, wenn nicht gar, möglicher Weise, in das zwölfte Jahrhundert gehören. Denn „der Geschichtsforscher (ich bediene mich der Ausdrücke des Hrn. Verfassers) darf eine immer wiederkehrende Thatsache nie aus den Augen verlieren, dass nämlich in den Zeiten, wo wesentliche Veränderungen in der Baukunst eintraten, und ziemlich lange nachher, die ältere Bauart bei manchen Gebäuden noch angewendet wurde“ u. s. w.

Als das nächst der Martinskapelle älteste Gebäude dieser Gegend nennt der Verfasser die erwähnte Stiftskirche St. Maria auf dem Kapitol in Köln, welche von der Plectrudis, Gemahlin des Pipin von Heristal, im Jahre 700 errichtet sei. „Das Gebäude der Marienkirche (sagt er) ist, soviel ich weiss, das einzige von dieser Bedeutung und Vollständigkeit, welches irgend aus dem siebenten oder achten Jahrhundert noch besteht. Die Hauptanlage desselben ist noch ganz in ihrer ursprünglichen Gestalt erhalten.“ In Bezug auf diese Angaben nur Folgendes. Jedermann weiss, wie im höchsten Grade schwierig das Alter der Gebäude gerade in diesen dunkelsten Jahrhunderten des Mittelalters zu bestimmen ist, wie sehr viel also darauf ankommt, ein festbestimmtes bedeutenderes Gebäude dieser Zeit zu haben, um aus dem Styl desselben Schlussfolgen für andere zu ziehen. Der Verfasser indess begnügt sich mit der einfachen Angabe, dass die genannte Kirche die im Jahre 700 errichtete sei, ohne dabei auch nur den geringsten Zweifel zu äussern, geschweige denn zu widerlegen. Doch giebt es ohne Zweifel kaum etwas Unpassenderes als die Annahme, dass dies oder jenes, an einem bestimmten Orte erhaltene Gebäude einer bestimmten Frühzeit der Geschichte zugeschrieben werden müsse, und dies aus keinem andern als dem einzigen Grunde, dass in jener Frühzeit ein Gebäude desselben Namens an demselben Orte vorhanden war. Die gegenwärtige Kirche Maria auf dem Kapitol enthält aber, im Ganzen wie in den Details, so durchweg die Eigenthümlichkeiten eines beträchtlich späteren Styles, dass wir jene ganz vage Angabe ihres Alters auf keine Weise gelten lassen dürfen. Hier ist nichts mehr von dem antikisirenden Charakter zu bemerken, der den Gebäuden des siebenten und achten, selbst noch des neunten Jahrhunderts eigen ist; nichts mehr von

dem eigentlichen, gewölblosen Basilikenstyl, der sogar in diesen Jahrhunderten des bedeutendsten Verfalls der Baukunst auch noch die Würde und Majestät, welche die Bauwerke des vierten und fünften Jahrhunderts zeigen, eingebüsst hatte, und mit seinen geringen Dimensionen, mit seinen Schiesscharten-ähnlichen Fenstern, mit seiner schon zu sehr gesunkenen Technik ein trauriges Bild jener Zeit liefert, welche zwischen dem Untergange der alten Welt und dem Beginn der neuen liegt. Die Form des Grundrisses dagegen, die bereits ein vollständiges lateinisches Kreuz und eine eigenthümliche Anordnung (eine Wiederholung der Hauptabsis an den beiden Enden des Querschiffes) zeigt, welche den, mindestens dem elften, wenn nicht beide dem zwölften Jahrhundert zugehörigen Kirchen St. Martin und St. Aposteln zu Köln entspricht; die Durchführung des Umganges hinter diesen Absiden, von denen derselbe durch freie Säulenstellungen getrennt ist; die weiten und leichten Verhältnisse im Inneren des Gebäudes; die kühn gespannten Gewölbe und die, durch diese nöthig gewordenen Pfeiler im Innern, Strebebögen im Aeusseren; die Anwendung einer bereits nicht unbedeutenden und kunstreich angeordneten Gruftkirche; die kleine rundbogige Gallerie im Aeusseren, unter dem Dach der Hauptabsis; der rundbogige Fries unter dem Dach des Mittelschiffes, welcher sich in Lisenenartigen Streifen zu den genannten Strebebögen niedersenkt: — Alles dies sind zu unwiderlegliche Kennzeichen des elften, zum Theil des zwölften Jahrhunderts, so dass wir dies Gebäude nothwendig als das Werk dieser späteren Zeit, und zwar als eine besondere Zierde derselben, anerkennen müssen. — Ein Paar schwache Stützen, welche der Verfasser noch beiläufig für seine Meinung vorzubringen scheint, ergeben sich von selbst als wenig zureichend. Die eine ist eine Vergleichung mit dem alten, angeblich im Jahre 814 erbauten Dome zu Köln, davon derselbe in dem früheren Werke über den Kölner Dom eine, nach der (sehr ungenügenden) Beschreibung bei Gelenius entworfene Zeichnung mittheilte; — doch fragt sich, im Fall Beschreibung und Zeichnung auch richtig sind, ob dieser Dom nicht, in den 434 Jahren bis zur Gründung des noch vorhandenen Gebäudes, ebenfalls einen Umbau erlitten haben kann? Ausserdem scheint noch eine angestellte Vergleichung der kleinen Arkade unter dem Dach der Hauptabsis mit den bei der Taufkapelle St. Martin zu Bonn und bei S. Michele zu Pavia vorhandenen, auf jene frühere Zeit hindeuten zu sollen. Ueber die Martinskapelle habe ich bereits gesprochen. Die genannte Kirche von Pavia ist der Verfasser zwar bereits für ein Werk des zehnten Jahrhunderts zu halten geneigt; doch muss ich gestehen, dass mich die Unentschiedenheit, mit welcher diese Meinung ausgesprochen wird, argwöhnisch macht. Es gilt bekanntlich diese Kirche, seit die Meinung der pavesischen Topographen durch d'Agincourt in seiner *Histoire des arts etc.* sanctionirt worden ist, für ein Muster der longobardischen Architektur, d. h. derjenigen, welche in Italien, und natürlich auch in den benachbarten Ländern, vom sechsten bis achten Jahrhundert herrschte; alle ähnlichen für diese Zeit aufgestellten Beispiele stützen sich auf diese Autorität; ich vermuthe, dass auch des Verfassers Meinung in Bezug auf die gleichzeitig genannte Kölner Marienkirche durch dieselbe influirt wurde. Uebrigens ist durch Cordero ¹⁾ bereits zur Genüge erwiesen, dass die Zeit der Erbauung der gegenwärtig

¹⁾ Vergl. oben, S. 204, ff.

in Pavia vorhandenen Kirche S. Micchele gegen das Ende des elften Jahrhunderts fällt; so dass auch schwerlich die Annahme des Herrn von Rumohr, der wenigstens in ihren Fundamenten longobardischen Bau erkennt, haltbar sein dürfte.

Von der Abteikirche St. Martin in Köln ferner, welche im Jahre 977 neu zu bauen angefangen wurde, dürften höchstens die einfachen Pfeiler des Schiffes mit ihren einfachen Halbkreisbögen in diese Zeit gehören (obgleich auch diese Annahme nicht unzweifelhaft hinzustellen ist). Alles Uebrige, vornehmlich aber der ganze Raum des Chores und Kreuzes, den der Verfasser für gleich alt hält, gehört nothwendig wenigstens in das Ende des zwölften Jahrhunderts, wie sich aus der kunstreichen Anordnung des Ganzen, besonders aber aus den zierlichen und überzierlichen Einzelheiten sehr leicht ergibt. U. s. w. —

Die zweite Rüge, welche zu machen ich mich genöthigt sehe, ist die, dass das vorliegende Werk den Zweck haben will, die Entwicklung der romanischen Baukunst, vornehmlich in Bezug auf den um 1200 stattfindenden Uebergang in den spitzbogigen Baustyl, nachzuweisen. Allerdings zeigen sich hier, am Ende der Periode des genannten romanischen Baustyles (am Ende des zwölften und im Anfange des dreizehnten Jahrhunderts), allerhand eigenthümliche Ausbildungen und Ausartungen; aber von Motiven, welche irgendwie in den germanischen Baustyl hinüberdeuteten, ist fast gar keine Spur zu bemerken. Denn wenn auf die Thürme ein Geschoss mehr gesetzt wird, um sie höher zu machen, so hat das eben noch nichts mit dem elastisch Emporstrebenden jenes Styles gemein; und wenn die Form des Spitzbogens zufällig, aus Nachahmung anderswo schon vorhandener Spitzbogenbauten, vorkommt, so ist das eben noch ausser dem organischen Zusammenhange, der doch die Hauptsache ist. Zu jenen späteren Eigenthümlichkeiten gehören die durchgeführte Nischeneinrichtung, wie in der Kirche von Heisterbach, die mannigfachen, zum Theil sehr willkürlichen Fensterformen, die hie und da sogar beinah an Kirchenfenster aus der Zeit des Haarbeutelstyles erinnern, u. a. m. Die Rotunde von St. Gereon in Köln dürfte vielleicht als das einzige Beispiel jenes Ueberganges anzusehen sein; doch ist hier der Spitzbogen wiederum schon beträchtlich vorherrschend, die ganze Anlage aber sehr verschieden von früheren und späteren Bauwerken.

Es ist im Gegentheile sehr interessant, zu beobachten, wie sich in diesen niederrheinischen Gebäuden eine eigenthümlich abgeschlossene Bauweise, die in sich Beginn und Ende hat, ausspricht und von der mittel- und ober-rheinischen wohl unterscheidet. Ich möchte sie, in ihrem, mehr in die Breite als Höhe gehenden Charakter eine klösterliche Bauweise nennen. Die schöne Abteikirche von Laach nur erhebt sich, was wenigstens die mitgetheilte äussere Ansicht betrifft, zu freieren, edleren Verhältnissen. —

Es schien nöthig, den geneigten Leser auf diese unhaltbaren Stellen des in Rede stehenden Werkes aufmerksam zu machen; um so mehr, als der berühmte Name des Verfassers leicht als ein Bürge für die darin niedergelegten Aussprüche angesehen werden und sehr bedeutende Verwirrung für die Geschichte der Kunst, oder vielmehr der Kultur überhaupt, begründen dürfte. Dass dies geschehen wird, beweist z. B. schon der Umstand, dass mehrere Stücke des Textes, namentlich das über die Kölner Marienkirche, in das Schorn'sche „Kunstblatt“ aufgenommen sind, ohne dass irgend Zweifel gegen die Gültigkeit der mitgetheilten Behauptungen ausge-

sprochen wären. Auch muss ich leider schliesslich noch bemerken, dass diese irrigen Ansichten des Verfassers die bedeutenden Hoffnungen, welche sein schon lange gegebenes Versprechen eines Werkes über die Entwicklung der Kirchenbaukunst erregte, sehr herabstimmen müssen.

Gleichwohl wiederhole ich, dass die vielfachen Verdienste des Verfassers um die Kenntniss des deutschen Mittelalters von seiner herrlichsten Seite, auch durch das vorliegende Werk, stets so gross bleiben werden, dass sein Name nie ohne die grösste Hochachtung und Dankbarkeit genannt werden darf.

Coleccion litografica de cuadros del rey de España el señor Don Fernando VII, que se conservan en sus Reales Palacios, Museo y Academia de San Fernando, con inclusion de los del Real Monasterio del Escorial: Obra dedicada a S. M. y litografiada por habiles artistas, bajo la direccion de D. José de Madrazo con el texto por D. José Musso y Valiente.

— 37. Cuaderno. — Madrid, en el Real Establecimiento litográfico.

(Museum, 1834, No. 19.)

Dies lithographische Prachtwerk, welches uns mit den reichen Schätzen der königlich spanischen Gemälde-Sammlungen, besonders mit dem von dem verstorbenen Könige Ferdinand VII. gestifteten königl. Museum des Prado zu Madrid bekannt macht, ist bereits bis zur 37. Lieferung gediehen, die kürzlich erschienen ist und uns so eben vorliegt. Das Werk, welches sich im Inlande eines bedeutenden Absatzes erfreut, ist in Deutschland sehr selten, in Berlin nur in der Bibliothek der königl. Akademie der Künste vorhanden; es bezeugt, dass Spanien sich nicht nur — wie wir zu glauben nur zu leicht geneigt sind — an dem Ruhme einer früheren Kunstblüthe und prächtiger Sammlungen genügen lässt, sondern dass auch gegenwärtig Bedeutendes wenigstens für die Förderung der künstlerischen Technik geschieht. Im Einzelnen sind in dem genannten Werke, durch das königl. spanische lithographische Institut, Blätter geliefert, welche den Besten der Art nicht nachstehen und namentlich die Leistungen Berlin's in diesem Fache — mit Ausnahme einiger wenigen, die jüngst erschienen sind — bedeutend übertreffen.

Das vorliegende Heft enthält die folgenden vier Blätter: eine Hirschjagd nach Paul de Vos; Cadmus und Minerva nach P. P. Rubens, die Flucht nach Aegypten nach Alessandro Turchi und das Marterthum des heiligen Stephan nach Juan de Juanes. Die beiden ersten Blätter, namentlich das zweite, sagen uns in ihrer Behandlung weniger zu; mehr das dritte, welches von C. Palmaroli kräftig und in guter Haltung lithographirt ist; dies Blatt ist zugleich durch die einfache, würdige Composition ansprechend, auch wird der Ausdruck in den Köpfen des grossen Originalen, sowie dessen Colorit und Helldunkel im Texte rühmlichst erwähnt. Vorzüglich gelungen ist das vierte, von A. Guglielmi mit Sorgsamkeit und Verständniss lithographirte Blatt. Es beschliesst eine Reihe von Darstellungen aus dem Leben des heiligen Stephanus, welche sämmtlich von Juan

de Juanes gemalt sind und in den früheren Lieferungen des in Rede stehenden Werkes bereits mitgetheilt waren. Vorn kniet der Heilige, im geschmückten Diakonengewande, die Hände betend erhoben; hinter ihm die Steinigenden, durcheinandertobend; im Hintergrund sitzt Saulus, eine edle Gestalt, in der man den künftigen Paulus erkennt, die Mäntel der Zeugen zu seinen Füßen. Wenn Einzelnes in dieser Composition, namentlich in den Gestalten und der Gewandung der Peiniger, minder anspricht, so ist dagegen der innerliche, lebendige Ausdruck in den Köpfen um so anziehender; es ist interessant, den Nachklang der älteren spanischen Schule und spätere, italienische Studien sich hierin begegnen zu sehen.

Sammlung der vorzüglichsten Werke aus der königlichen Gemälde-Gallerie zu München und Schleissheim, herausgegeben mit seiner Majestät des Königs Ludwig I. von Bayern allerhöchster Genehmigung von Ferdinand Piloty in München 1834.

(Museum, 1834, No. 20.)

Dies Werk in gross Imp. Folio, welches durch ein kalligraphisches Prachtblatt mit voranstehendem Titel eröffnet wird, scheint eine Fortsetzung der von der literarisch-artistischen Anstalt der J. G. Cotta'schen Buchhandlung in München herausgegebenen „Auswahl der vorzüglichsten Gemälde der Pinakothek“ zu bilden und schliesst sich derselben würdig an. Die vorliegende erste Lieferung enthält, ausser dem Titelblatt, zwei Lithographien: Eine Darstellung des Gekreuzigten nach Rubens („*Et inclinato Capite, tradidit Spiritum*“), auf Stein gezeichnet v. Ferdinand Piloty, und „Das Testament“ nach David Wilkie, nach dem Original-Gemälde auf Stein gezeichnet von Joh. Woelffle, beide aus der königlichen Central-Gemälde-Gallerie in München, und gedruckt in der lithographischen Kunstanstalt von Strixner und Zach in München. Beide Blätter bewähren, was Zeichnung und Druck betrifft, den Ruhm, welchen München bereits seit längerer Zeit in diesem Zweige des Kunsthandwerkes besitzt. Ueber die treffliche Weise, wie Piloty namentlich Bilder von Rubens nachzubilden versteht, haben wir bereits früher zu sprechen Gelegenheit gehabt; sollen wir etwas an dem vorliegenden sonst sehr harmonischen Abdruck des Blattes nach Rubens aussetzen, so möchten dies die vielleicht zu schwarzen Schatten an den nackten Partien sein. Nicht minder ist die Charakteristik, das Leben und die Gesammtharmonie des anderen Blattes nach Wilkie zu rühmen, wenn schon uns hier einige Köpfe und Hände nicht ganz genügen.

Künstler-Geschichten, mitgetheilt von August Hagen. Erstes und zweites Bändchen. Auch unter dem Titel: Die Chronik seiner Vaterstadt vom Florentiner Lorenz Ghiberti, dem berühmtesten Bildgiesser des funfzehnten Jahrhunderts. Nach dem Italienischen von August Hagen. Leipzig: F. A. Brockhaus. 1833.

(Museum, 1834, No. 23.)

Selten findet es sich, dass das Studium der Geschichte anders denn als ein todtes Zusammenwürfeln fragmentarischer Nachrichten von Ereignissen und Zuständen der Vergangenheit betrieben, dass der Faden erkannt wird, welcher sich durch diese Fragmente hindurchschlingt und ihren Zusammenhang nachweist; ungleich seltner jedoch, dass dieselben, mit poetischer Divination belebt, sich zu einem Ganzen zusammenfügen und ein lebendiges Bild zur unmittelbaren Anschauung bringen. Das in der Ueberschrift genannte Werk neigt sich zu der letztgenannten seltneren Richtung; wir würden demselben unbedenklich eine solche, nach unserer Ansicht sehr ehrenvolle Stelle anweisen, wenn uns nicht verschiedene Umstände in unserem Urtheil zweifelhaft machten.

Es ist unstreitig eine der anziehendsten und dankbarsten Aufgaben, das künstlerische Treiben von Florenz, während des funfzehnten Jahrhunderts, und das Verhältniss desselben mit den übrigen intellektuellen und politischen Richtungen des Staates darzustellen. Welch ein lebendiges Ringen mannigfacher jugendlicher Kräfte! Welch eine Reihe berühmter Namen unter den Baumeistern, Bildhauern, Malern, den Gelehrten und Dichtern! Welch ein grossartiger Mittelpunkt aller geistigen Bestrebungen in der edlen Familie der Mediceer! Die Geschichte bietet kaum ähnliche Glanzpunkte dar. — Der Verfasser, der sich die Lösung dieser Aufgabe gestellt hat, fingirt, dass sich der von Ghiberti geschriebene Commentar über die Kunstgeschichte (der Abschnitt, welcher von der neueren Kunst handelt, ist bekanntlich bei Cicognara, *storia della scultura*, II, p. 99 sqq. abgedruckt) vornehmlich mit den Zeitgenossen, den Künstlern des funfzehnten Jahrhunderts, beschäftige, dass er sowohl deren künstlerisches Wirken, soweit es sich besonders auf Florenz erstreckt, als auch ihre sonstigen bürgerlichen und häuslichen Verhältnisse, ihre Freuden und Leiden, darstelle und gleichfalls nicht unterlasse, von den öffentlichen Ereignissen und anderweitigen Begebenheiten und Personen, welche auf die Kunst der Zeit eingewirkt, ausführlich Kunde zu geben. Die Hauptquelle, daraus der Verfasser geschöpft, ist, ausser den wenigen Notizen, welche der erwähnte Commentar des Ghiberti selbst darbot, das bekannte Werk des Vasari, welches, in der mehr oder minder novellistischen Anlage der einzelnen Künstler-Biographien, den trefflichsten Stoff zu solcher Arbeit enthält.

In sechs und zwanzig Abschnitten, deren jeder für sich ein ziemlich geschlossenes Bild giebt, führt uns der Verfasser in die Ateliers der Künstler und die Studirzimmer der Gelehrten, in die Kirchen, die Rath-Versammlungen und in den Palast der Mediceer. Wir lernen den Johann von Medici, seinen grossen Sohn Kosmus, den Vater des Vaterlandes, und den edlen, feurigen Enkel des letzteren, Lorenz, kennen; ebenso die Freunde und Anhänger dieses Hauses, wie dessen gefährliche Widersacher; sodann

von Baukünstlern den strengen und gewaltigen Brunellesco, den feinen und gelehrten Alberti u. A.; von Bildnern den sinnigen Ghiberti, den beweglichen Donatello, den besonnenen Lucas Robbia und ihre Schüler; von Malern den tiefen, verschlossenen Masaccio, den lebenslustigen Filippo Lippi, den frommen Johann von Fiesole, den düstren Piero di Cosimo, den seltsamen Cosimo Rosselli, den alten Perspektiv-Maler Paul Uccello, den eifrigen Andreas Verocchi, den grossen Schüler des letzteren, Leonardo da Vinci u. a. m.; die Gelehrten Poggio, Guarino und Bruni, Filelfo und Ficino, den Stifter der platonischen Akademie. Auf dem Grunde der grossen politischen Ereignisse, darunter vornehmlich die Vertreibung des Kosmus von Medici und seine Rückkehr den Mittelpunkt bilden, entwickelt sich das künstlerische Treiben, welches jedoch zumeist auch als öffentliche Angelegenheit gilt. Hier ist es insbesondere die Vollendung des Dombaues, die Errichtung der ungeheuren Kuppel durch Brunellesco, welche sich durch das ganze Buch hinschlingt; die Fertigung der Bronzethüren für die Taufkirche durch Ghiberti, einer Menge anderer öffentlicher Kunst-Monumente schliessen sich daran an. Doch auch an geheimeren Beziehungen, welche den Charakter der dargestellten Personen weiter entwickeln helfen, fehlt es nicht; manch ein zartes Verhältniss geht an uns vorüber und namentlich ist für uns in dieser Beziehung die Geschichte des Filippo Lippi, seine Entführung der schönen Tochter des Franz Buti und sein trauriges Ende von Interesse.

Der Verfasser zeigt sich zu einer solchen Arbeit sehr wohl berufen; seine Schilderungen und Erzählungen haben Leben, Charakter und meist eine sehr erfreuliche prägnante Kürze. So wenig das Buch ein Roman zu nennen ist — es will eben nur Geschichtliches darstellen — so verfolgen wir dasselbe doch mit gleichem Interesse, wie etwa eine anziehende Dichtung; und selbst wo sonst ein trocknes Aufzählen und Beschreiben von Kunstwerken abstösst, da sehen wir hier das Leben des Künstlers in seinem Werke, seinen Eifer bis zur Vollendung und die Theilnahme des Schauenden. Trefflich sind die gegebenen Mittel benutzt; man vergleiche die Skizze, welche Vasari im Leben des Brunellesco von den merkwürdigen Verhandlungen wegen des Dombaues giebt, mit des Verfassers bewegter Schilderung zu Anfange des Buches, wo alles Einzelne Fleisch und Blut gewonnen hat; meisterlich sind einzelne abgerissene Charakterzüge zu einem Ganzen vereinigt. Wir würden dies Buch, wie gesagt, für vollendet in seiner Art anerkennen, wenn uns nicht einige Umstände Bedenken erregten.

Dies sind nämlich verschiedene Verstösse des Verfassers gegen die geschichtliche Treue, welche, wie wir glauben, auch bei einer solchen, mehr dichterischen Darstellung der Geschichte nicht unberücksichtigt bleiben darf. Der Verfasser lässt Künstler als gleichzeitig mit andern auftreten, deren Existenz und Blüthe ungleich später fällt, deren künstlerische Eigenthümlichkeit eben durch jene älteren bedingt ist. So tritt z. B. Cosimo Rosselli gleich zu Anfange des Buches zur Zeit der Verhandlungen wegen des Dombaues (um 1420) auf und zwar bereits dem alchymistischen Treiben hingegeben (was geschichtlich erfolgte, nachdem er bereits seine Hauptwerke gemalt hatte und was eben als der Grund der handwerksmässigen Manier in seinen späteren Bildern zu betrachten ist), während seine künstlerische Blüthezeit noch in die siebziger Jahre desselben Jahrhunderts fällt. So wird ebenfalls Piero di Cosimo, der Schüler des ebengenannten und ein in der Technik bereits sehr vorgeschrittener Künstler, zu einem Neben-

buhler des Filippo Lippi gemacht (nämlich nicht in der Kunst, sondern in der Liebe) während er gleichwohl dreissig bis vierzig Jahre jünger ist; und er muss gleichzeitig mit jenem sterben, während sein Tod über fünfzig Jahre später erfolgt ist. So schaut Leonardo da Vinci dem Masaccio bei seinen Arbeiten in der Kapelle Brancacci als ein schon erwachsener Jüngling zu, während er erst etwa neun Jahre nach dessen Tode geboren wurde. Ja der Verfasser geht soweit, dass er die Vollendung der Kapelle Brancacci, welche bekanntlich ein Werk des jüngeren Filippo Lippi (zum Unterschiede vom Vater gewöhnlich Filippino genannt) ist, dem älteren Filippo selbst zuschreibt. Dergleichen muss nothwendig wenigstens dem Laien, für den doch ein Buch, wie das vorliegende, zunächst geschrieben ist, mannigfache Verwirrungen erregen.

Auch Anderes können wir nicht umhin zu rügen. Die Art z. B. wie der Verfasser das düstere, phantastische Wesen des Piero di Cosimo aufgefasst hat, scheint uns keinesweges in der Biographie desselben bei Vasari begründet zu sein. Bei letzterem erscheinen alle seine Seltsamkeiten als Ergebniss einer bizarren, hypochondrischen Laune, oft nicht ohne eine gewisse Gutmüthigkeit, während ihn der Verfasser zu einem dreifachen Mörder stempelt. Er muss, weil er Kindergeschrei nicht hören kann, ein eignes Kind umgebracht, er muss dem Masaccio und dem Filippo Lippi das Gift, dem man beider Tod zuschreibt, beigebracht haben. Es dünkt uns im Gegentheil, als ob die ganze Darstellung des Verfassers ungleich gewonnen haben würde, wenn all jene Tollheiten des Piero eben ohne einen solchen besonderen Grund geblieben wären; er hätte alsdann eine treffliche komische Person gegeben. Auch hätte der Verfasser füglich eine andere Person als böses Princip benutzen können, wenn er darum sonst verlegen war; wir meinen nämlich den Andrea del Castagno, dessen Name in der Geschichte genugsam gebrandmarkt ist und den der Verfasser nur obenhin erwähnt; schon die Art wie er — bei Vasari — sich in das Vertrauen des Domenico Veneziano einschleicht, ihm dann das Geheimniss der Oelmalerei ablockt und ihn Abends bei der Serenade ermordet, bietet trefflichsten Stoff zu einer Novelle.

Endlich auch hätten wir wohl gewünscht, dass der Verfasser, indem er die vorzüglichsten Florentiner des funfzehnten Jahrhunderts, indem er selbst so späte Meister, wie den Leonardo da Vinci, aufführt, manch einen Andern nicht so ganz übergangen habe. Wir meinen vornehmlich den Domenico Ghirlandajo, dessen kirchliche Gemälde, mit den Portraits seiner Zeitgenossen, recht als eine Verherrlichung der florentinischen Republik zu betrachten sind, der überhaupt unter den Malern seiner Zeit unstreitig einer der ersten ist.

Doch genug dieser einzelnen Ausstellungen, wo so viel des Trefflichen, im Ganzen so Genügendes und Empfehlenswerthes geleistet ist. Das Buch wird sich, bei dem gegenwärtigen grossen Interesse für die Künstler jener Zeit, gewiss viele Freunde und Leser erwerben; es eignet sich besonders zum Vorlesen und zur Vergleichung mit den zum Theil reichlich vorhandenen Kupferstichen nach Werken der bezüglichen Künstler.

Die Dedication des Buches lautet: „Herrn Geheimen Oberbaurath, Professor und Ritter Schinkel, Herrn Professor und Ritter Rauch und Herrn Professor und Ritter Wach, des erhabensten Herrschers erhabenen Künstlern.“ Der zweifache Titel lässt eine Folge ähnlicher Künstlergeschichten erwarten, wie der Verfasser bereits früher ein Buch der Art, „Norica“

betitelt (das Künstlerleben von Nürnberg zur Zeit Dürers enthaltend), herausgegeben hat. Wir sind überzeugt, dass, wenn er mit seinem schönen Talente noch grössere geschichtliche Strenge verbindet, er in jeder Beziehung Treffliches und Beifallswürdiges leisten wird.

Leonardo da Vinci von Hugo Grafen von Gallenberg. Mit Leonardo's (in Kupfer gestochenen) Bildniss und vier Stein(druck)tafeln. Leipzig, 1834. 8. S. 268 und XII.

(Museum, 1834, No. 27, f.)

Der Leser, welcher aus dem ebenso schlichten wie bedeutsamen Titel dieses Buches auf den Inhalt desselben schliesst, wird ohne Zweifel vermuthen, dass hierin das Leben des Leonardo, die Verhältnisse, in denen er zu seiner politisch bewegten Zeit stand, seine künstlerische Entwicklung und Wirksamkeit, überhaupt sein allseitiges unbegrenztes Streben dargestellt seien, und zwar, wie alles dies aus der eigenthümlichen Anschauung des Verfassers hervorgegangen. Die Vermuthung ist aber falsch.

Der Verfasser selbst sagt in seiner (von Wien, Mai 1833, datirten) Vorrede, dass er ursprünglich nur eine deutsche Uebersetzung von dem Werke des Italieners G. Amoretti: *Memorie storiche su la vita, gli studj, e le opere di Lionardo da Vinci*¹⁾ zu liefern beabsichtigt habe; dass seine hinzugefügten Erläuterungen jedoch bald so angewachsen seien, dass er sich genöthigt gesehen, dieselben mit den Angaben Amoretti's zu einem Ganzen zu vereinigen. Das Buch ist somit gleichwohl nichts mehr als eine Uebersetzung von Amoretti's Werke mit „Erläuterungen“ des sog. Verfassers.

Amoretti verspricht, zufolge des von ihm gewählten Titels, „historische Denkwürdigkeiten über das Leben, die Studien und die Werke Leonardo's.“ In diesem Betracht ist seine Schrift höchst bemerkenswerth und von grosser Wichtigkeit für das Studium der Kunstgeschichte. Auf's Sorgfältigste sind hier die einzelnen, oft sehr abgerissenen Zeugnisse zusammengetragen, welche bei den Zeitgenossen oder in Leonardo's eigenen Handschriften zerstreut, sich vorfinden und aus denen mit Sicherheit über seine Lebensumstände, Arbeiten und Pläne, besonders in Bezug auf deren Zeitbestimmung, Schlüsse gezogen werden können. Angaben über seine Schriften, seine Studien, seine künstlerischen und mechanischen Produktionen schliessen das Werk. Es ist die trefflichste und eine durchaus nothwendige Vorarbeit, um Leonardo in seiner ganzen grossen Eigenthümlichkeit darstellen zu können. Wir müssen dem Verfasser des deutschen Buches für die gute Absicht, jenes durch eine Uebersetzung auch bei uns mehr zu verbreiten, dankbar sein.

Ist das neue Buch also nur eine Uebersetzung, so wäre freilich zu wünschen gewesen, dass das, was der Verfasser hinzugetragen, wenn auch

¹⁾ Abgedruckt vor der Ausgabe von Leonardo's *Trattato della pittura*, welche die typographische Gesellschaft für die italienischen Classiker zu Mailand, 1804, veranstaltet hat.

vielleicht Bedeutendes, doch gesondert, in Anmerkungen und Nachträgen, gegeben wäre. Man wüsste sodann wenigstens gleich, ohne Amoretti's Buch selbst zur Hand zu nehmen, wo dieser aufhörte und wo der Graf Gallenberg anfinge. Da dem jedoch nicht so ist (und es wechseln beide Verfasser wirklich auf eine eigenthümlich naive Weise, ohne Beiderseitiges irgend zu verschmelzen), so bleibt dem Leser vielleicht die Hoffnung, durch sonderlich neue, geistreiche Gedanken entschädigt zu werden? — Aber der Leser irrt auch hier; es werden nur gelegentlich einige höchst bekannte kunstgeschichtliche Erläuterungen von Sulzer, Fiorillo, Lanzi u. dergl., nur einige Erklärungen Leonardo'scher Bilder von Wessenberg, Göthe u. a. mitgetheilt. Bruchstücke aus der begeisterten Charakteristik, welche von Quandt der Uebersetzung von Lanzi's Geschichte der Malerei in Italien hinzugefügt, finden sich zwar auch hie und da eingestreut, ohne dass jedoch dieser treffliche, leider so kurze Aufsatz dem Verfasser als Norm zu einer irgendwie geistreicheren Darstellung gedient hätte.

So hat wenigstens der Verfasser, wie er in der Vorrede verspricht, „mit der Sorgfalt einer Biene alles, was nur in dieser Beziehung wichtig sein konnte,“ gesammelt? — Auch das nicht. Der Verfasser übersetzt z. B. Amoretti's, im Jahre 1804 geschriebene Angabe, dass Leonardo's Bild, Christus unter den Schriftgelehrten, von „einem Engländer“ gekauft worden sei, ohne hinzuzufügen, dass das Bild seitdem eine Hauptzierde der englischen National-Gallerie geworden ist; er giebt, ebenfalls nach Amoretti, das allegorische Bild der Eitelkeit und Bescheidenheit als im Palast Barberini zu Rom befindlich an, ohne in der Uebersetzung des Lanzi (die er öfters anführt) gelesen zu haben, dass das Bild seitdem in den Palast Sciarra Colonna gekommen ist; er erwähnt nirgend der sehr bedeutsamen Winke und Angaben, welche v. Rumohr im zweiten Bande seiner italienischen Forschungen über Leonardo und mehrere seiner Werke gegeben hat. U. s. w. Ja, der Verfasser geht soweit, dass er sogar augenscheinliche Irrthümer Amoretti's, ohne darüber weiter nachzudenken, wiederholt. Amoretti erzählt z. B., Leonardo habe den Plan gehabt, die Basilika S. Lorenzo zu Florenz durch mechanische Vorrichtungen so zu erheben, dass durch eine untergelegte Treppe dem Gebäude die nöthige Bedeutsamkeit gegeben werden könnte. Bei einem neuen, weitläufigen, aus vielfachen Konstruktionen zusammengesetzten Gebäude wäre ein solches Unternehmen lächerlich gewesen. Vasari berichtet dasselbe von der alten kleinen Taufkapelle S. Giovanni, einem einfach achtseitigen Gebäude, wobei der genannte Plan nur sehr kühn war.

Endlich ist noch zu erwähnen, dass Graf Gallenberg eine andre, grössere Kapiteleitheilung gemacht hat als Amoretti. Wir haben an sich nichts gegen diese. Aber Amoretti's jedesmal bedeutende Kapitelanfänge unterbrechen nun oft störend den Faden des Textes. Dann finden sich Absätze bei Graf Gallenberg, wo der Inhalt des Textes eine enge Verbindung forderte und umgekehrt finden sich Zusammenziehungen, wo Absätze augenscheinlich nothwendig waren. Dies jedoch mag vielleicht dem Setzer zuzuschreiben sein, der wenigstens das Seine gethan hat, um durch eine Masse ärgerlicher Druckfehler (denen kein Verzeichniss derselben abhilft) das Mangelhafte des Buches zu vervollständigen.

Verdrehungen wie: Cinnabur, Felibinu, statt: Cimabue, Felibien, werden zwar dem Inhalte nicht schaden, da sie jedermann als solche erkennt; dagegen liest man unzähligemal: Lanzi, statt: Tanzi, zwei höchst

verschiedene Autoren! u. a. Ebenso sind fast alle Citate von Leonardo's Handschriften verdruckt, so z. B. Seite 54: Z. A. statt Q. A; S. 57: 12 K. statt Q. R; S. 66: 2 K. statt: Q. R. u. dergl. m.

Wozu überhaupt das Buch, unter solchen Umständen, herausgegeben sein mag? Wir wissen es nicht; doch mag es zuweilen wünschenswerth sein, auf dem Titel kunstgeschichtlicher Werke als Verfasser genannt zu werden. Wir bitten indess den geneigten Leser, der sich über Leonardo unterrichten will, lieber Amoretti's anspruchloses und praktisches Original zur Hand zu nehmen. —

Wir können bei dieser Gelegenheit nicht umhin, den interessanten Brief mitzutheilen, welchen Leonardo zur Empfehlung seiner Talente an Lodovico Sforza von Mailand geschrieben hat. Amoretti giebt denselben als einen Beleg für die verschiedenartigen Richtungen und Kenntnisse Leonardo's; doch ist es, um den besonderen Ton des Briefes recht zu verstehen, nöthig, dass wir die Zeitverhältnisse, unter denen er geschrieben wurde, ins Auge fassen. Lodovico hatte seine Herrschaft durch Usurpation errungen; sein Regiment war das einer militärischen Despotie, und musste ein solches, zur Erhaltung seiner Herrschaft, bleiben. Gleichwohl sorgte er auf's Eifrigste, eigenem Hange gewiss eben so sehr als dem Beispiel anderer italienischer Herren folgend, für die Pflege der Wissenschaften und Künste. Gelehrte, Dichter und Künstler wurden an seinen Hof beschieden, unter ihnen Leonardo da Vinci; letzterer, wie Vasari uns berichtet, als ausgezeichnete Musiker (er hatte namentlich eine höchst eigenthümliche Lyra erfunden) und Improvisator. Diese Angabe wird zwar von Amoretti als wenig ehrenvoll bestritten; Leonardo, so sagt er, könne nur nach Mailand berufen sein, um dort seine, nachmals so berühmte Akademie zu stiften. Doch sehe ich nicht ein, warum jenes nicht der Anlass, dies die Folge seines dortigen Aufenthaltes gewesen sein könne; Göthe, um ein Beispiel aus unserer Zeit anzuführen, ward auch nur als Freund und Dichter an den Hof von Weimar beschieden, nicht um die Stelle eines ersten Ministers zu bekleiden, die ihm nachmals zu Theil wurde. Im Gegentheil scheint der in Rede stehende Brief gerade in der Absicht von Leonardo geschrieben zu sein, um eine seinen Fähigkeiten angemessene Wirksamkeit zu erlangen; es geht aus demselben hervor, dass er sich bereits am Mailänder Hofe befand, dass er aber eben noch keine bedeutende Stellung haben konnte. Indem Leonardo vor Allem seiner Talente für Kriegskunst gedenkt, so durfte er hiedurch bei Lodovico gewiss am meisten auszurichten hoffen.

Graf Gallenberg sagt von diesen Rücksichten, unter denen der Brief nothwendig betrachtet werden muss, kein Wort. Ueberdies ist seine Uebersetzung ebenso breitschweifig, wie häufig sinnentstellend. Die unten beigefügten Anmerkungen mögen dem geneigten Leser einige Beispiele davon geben.

In möglichst wörtlicher Uebersetzung lautet der Brief folgendermaassen: „Indem ich, gnädigster Herr, gegenwärtig zur Genüge die Proben aller derer gesehen und betrachtet habe, welche sich für Meister und Verfertiger von kriegerischen Instrumenten halten, und (da ich überzeugt bin,) dass die Erfindungen und Arbeiten besagter Instrumente sich durchaus nicht vom gemeinen Gebrauche entfernen: so werde ich mich bemühen — ohne jemand anders zu beeinträchtigen — Ew. Durchlaucht mich verständlich zu machen und meine Geheimnisse zu eröffnen. Und indem ich letztere zu Dero beliebiger Verfügung für gelegene Zeit darbiere, so hoffe ich auf einen günstigen

Erfolg in den sämmtlichen Dingen, welche kürzlich im Folgenden angeführt sind.“

1. „Ich verstehe sehr leichte Brücken anzufertigen, welche aufs bequemste zu transportiren sind und durch deren Hülfe man die Feinde verfolgen, so wie ihnen, wenn es Noth thut, entfliehen ¹⁾ kann; und andere, welche sicher, durch Feuer und Kampf nicht anzugreifen sind ²⁾ und leicht und bequem geschlagen und abgetragen werden können. Auch verstehe ich ³⁾ die der Feinde zu verbrennen und zu zerstören.“

2. „Ich weiss bei der Belagerung eines Ortes das Wasser aus den Gräben ⁴⁾ zu leiten, alle Arten Brücken von Leitern und andere Instrumente anzufertigen, welche zu besagter Expedition gehören.“

3. „Item, wenn man wegen der Höhe der Wälle oder wegen der Festigkeit des Ortes und seiner Lage, in dessen Belagerung keinen Gebrauch von den Bombarden (alte Kanonen) machen könnte: so verstehe ich eine jede Schanze oder Befestigung zu zerstören, sofern sie nicht auf einem Felsengrunde steht.“

4. „Ich verstehe auch Bombarden anzufertigen, die sehr bequem und leicht zu tragen sind; aus denen man kleine Ungewitter ⁵⁾ schleudern kann und deren Rauch dem Feinde grossen Schrecken, Schaden und Verwirrung zufügen wird.“

5. „Item verstehe ich durch unterirdische, enge und gewundene Gänge, die ohne irgend ein Geräusch gemacht werden, zu einem gewissen (Orte) zu gelangen, dafern es nöthig wäre, unter Gräben ⁶⁾ und Flüssen hinzugehen.“

6. „Item mache ich bedeckte, sichere und unangreifbare Wagen ⁷⁾; wenn diese zwischen die Feinde und ihre Artillerie eindringen, so wird eine jede, noch so grosse Menge von Soldaten geworfen werden. Hinter denselben wird die Infanterie unverletzt und ohne Hinderniss folgen können.“

7. „Item, wenn es Noth thut, so werde ich Bombarden, Mörser und Passavolanten (andre Feldstücke) von schönster und zweckmässiger Gestalt, gegen den gemeinen Gebrauch, anfertigen.“

8. „Wo die Bombarden nicht angewandt werden können, werde ich verschiedene Arten von Wurfmaschinen und Schleudern ⁸⁾ und andre Instrumente von wunderbarer und neuer Wirkung verfertigen; und überhaupt werde ich nach der Verschiedenheit der Fälle verschiedene und unzählbare Dinge zum Angriff in Stand setzen.“

9. „Und wenn man sich auf der See befinden sollte, so verstehe ich mich auf viele Instrumente, welche zum Angriff und zur Vertheidigung tauglich sind; auf Schiffe, welche allen, auch den grössesten Bombarden Widerstand leisten; auf Pulver und Rauch.“

10. „Zur Friedenszeit glaube ich vollkommen, im Vergleich mit jedem Anderen, in der Architektur, in der Errichtung von öffentlichen und

¹⁾ *Fuggire*. G. G. übersetzt: „mit denen man den Feind . . . in die Flucht schlagen kann.“ — ²⁾ *Securi et inoffensibili da fuoco et battaglia*. G. G. übersetzt: „sehr sichere, die nicht angegriffen werden können, Feuer sprühen und zum Kriege tauglich sind.“ (Sic!) — ³⁾ *Et (sc. ho) modi*. G. G. übersetzt unnöthig breit: „Dann habe ich auch endlich die Art und Weise ersonnen.“ — ⁴⁾ *Fossi*. G. G. übersetzt: „Laufgräben.“ — ⁵⁾ *Minuti di tempesta*. G. G. übersetzt: „brennende Stoffe.“ — ⁶⁾ *fossi*. G. G. übersetzt: „Wälle.“ — ⁷⁾ *carri coperti sicuri ed inoffensibili*. G. G. übersetzt: „sichere, bedeckte, defensive offensive Karren.“ — ⁸⁾ *briccole, manghani, trabuchi*; bei G. G. ausgelassen.

Privat-Gebäuden, in der Leitung des Wassers von einem Orte zum andern, Genüge zu leisten.“

„Item verstehe ich mich auf Sculptur in Marmor, in Bronze und Thon; ebenso auf Malerei, so dass man Vergleichen mit einem jeden Andern anstellen möge, und sei er, wer er wolle.“

„Auch werde ich die Arbeit des bronzenen Pferdes beginnen können, welches ein unsterblicher Ruhm und eine ewige Ehre sein wird des glücklichen Gedächtnisses Eures erlauchten Vaters und des berühmten Hauses Sforza“¹⁾.

„Und wenn jemand einige der obengenannten Dinge für unmöglich und unausführbar halten möchte, so erbiere ich mich bereitwilligst, einen Versuch in Eurem Park anzustellen, oder wo sonst es Ew. Durchlaucht belieben wird, Denen ich mich unterthänigst, soviel ich kann, empfehle.“ U. s. w.

Studien nach alten florentinischen Malern, gezeichnet und geätzt von C. L. Kuhbeil. Berlin 1812. 57 Blätter in 4 Heften, Folio.

(Museum, 1834, No. 33, f.)

Unter den Kupferwerken, welche dem Studium der alten toskanischen Meister zu Hülfe kommen, sind bekanntlich die grossen und ausgeführten Blätter des Italieners Lasinio die bedeutendsten; die 40 Prachtblätter nach Wandgemälden des Campo Santo von Pisa, die Kollektion von (gegenwärtig) 32 Blättern nach anderen, in Florenz vorhandenen Wandmalereien u. a. lassen uns einen bedeutenden Blick in das Kunstleben des vierzehnten und funfzehnten Jahrhunderts werfen. Doch sind diese eben genannten Werke, sowie einige andre hieher bezügliche, so kostbar, dass sie selten anderswo, als in grossen öffentlichen Bibliotheken zu finden sein dürften. Zugänglicher pflegt das bekannte Werk von d'Agincourt zu sein, welches indess in seinen kleineren Abbildungen insgemein wenig brauchbar ist. Ebenso das bekannte Werk der Etruria pittrice, darin aber jedem einzelnen Künstler nur ein Blatt gewidmet ist. Das Werk der Gebrüder Riepenhausen, „Geschichte der Malerei in Italien“ u. s. w., welches in den beiden vorhandenen Heften Umriss nach Byzantinern, nach Cimabue, Andrea Tafi, Buffalmaco, Guido von Siena und besonders nach Giotto liefert, ist nur mit Vorsicht zu gebrauchen, indem die Darstellungen meist bedeutend modernisirt sind. Anderes Vorhandene endlich (z. B. was Ruscheweyh nach Giotto und Fiesole gestochen) besteht zumeist nur aus einzelnen Blättern und giebt somit wenig für eine allgemeinere Uebersicht.

¹⁾ Worte eines Sterblichen! Zwar fertigte Leonardo das Modell zu der colossalen Reiterstatue des Francesco Sforza, oder wenigstens zu dem Pferde; aber es kam nicht zum Gusse, da nachmals, wie es scheint, Lodovico keine Gelder mehr zu solchem Werk übrig hatte. Und als Mailand im J. 1499 von den Franzosen erobert ward, diente das Modell den gaskonischen Armbrustschützen als Zielscheibe.

Unter diesen Umständen scheint es mir nicht unzweckmässig, an das in der Ueberschrift genannte Werk zu erinnern, welches ich bisher nirgend, bei Gelegenheit kunstgeschichtlicher Untersuchungen, erwähnt gefunden habe, welches somit nicht diejenige Verbreitung erlangt haben kann, die es vor anderen verdient. Dasselbe besteht, wie der Titel besagt, wesentlich aus Studien; es sind minder ganze Gemälde, welche wiedergegeben werden (obgleich deren ebenfalls vorhanden sind), als vielmehr einzelne charakteristische Figuren und Gruppen, welche die Eigenthümlichkeiten der bezüglichen Meister darlegen. Die Arbeit ist schlicht und eben wie man es bei künstlerischen Studien gewohnt ist, einfache Umriss, oder Umriss mit zumeist geringer Angabe der Schattirung; überall aber trägt dieselbe das Gepräge der grössten Strenge und Redlichkeit, welche für Werke solcher Art nöthiger sind, als sie insgemein gefunden werden, welche das vorliegende, in Bezug auf den unmittelbaren Gebrauch, selbst den grossen Prachtblättern Lasinio's an die Seite stellen, und um so mehr, als dasselbe ungleich leichter zu beschaffen ist.

Das erste Heft enthält, ausser zwei Ansichten der Kirche und des gesammten Klosters von Assisi, Studien nach Giotto; einige wenige nach den Wandmalereien, welche man ihm in der Oberkirche des heiligen Franciscus zu Assisi zuschreibt (unter diesen auch eine Figur nach Giottino), mehrere nach den kleinen Gemälden, welche sich zu Kuhbeil's Zeit noch in der Sakristei von S. Croce zu Florenz befanden, nunmehr aber in die Gallerie der Akademie und in den Handel, (zwei von ihnen in das königl. Museum zu Berlin) gekommen sind. Unter letzteren sind mehrere ganze Gemälde wiedergegeben, und darunter einige, — wie z. B. Christus, der nach der Auferstehung den Frauen im Garten erscheint, und wie noch mehr Thomas, der seine Finger in die Seite Christi legt, mit den anbetend knieenden Jüngern, — welche allein hinreichend darthun, dass den Werken Giotto's keinesweges jene Feier und hochheilige Würde mangelt, die man ihm neuerdings abgesprochen hat. — Das zweite Heft enthält Studien nach Taddeo Gaddi, eines Theils nach den Wandgemälden, welche sich in der Kapelle Barocelli (Giugni) zu S. Croce in Florenz befinden und das Leben der heiligen Jungfrau (das bereits von Lasinio gestochen) und das Leben der heiligen Magdalena darstellen; anderen Theils nach den Wandgemälden im Kapitel des Klosters S. Maria Novella, an deren Aechtheit Herr von Rumohr zweifelt (Italienische Forschungen II, S. 80). Letztere, mögen sie nun von Taddeo oder von einem anderen alten Meister herühren, erscheinen indess durchaus als höchst ausgezeichnete, gewaltige Werke, sowohl in den lebendig bewegten historischen Darstellungen, als in den feierlich grossartigen Gestalten der Propheten und Kirchenlehrer. — Das dritte Heft enthält Studien nach Masaccio, und zwar nach denjenigen früheren Gemälden aus der Passionsgeschichte Christi und aus dem Leben der heiligen Katharina, welche er in der Kapelle der heiligen Katharina, in der Kirche S. Clemente zu Rom, ausgeführt hat, und die gegenwärtig leider durch Nässe sehr verdorben sind. Schon hier erscheint Masaccio, obgleich im Ganzen noch zu der Weise der späteren Giottisten sich hinneigend, doch im Einzelnen bereits in seiner höheren und freieren Richtung. Den genannten Blättern ist noch die Nachbildung einer dem Masaccio zugeschriebenen Handzeichnung beigelegt. Von den späteren Arbeiten Masaccio's in der Kapelle Brancacci, in der Karmeliterkirche zu Florenz, liefert die genannte von Lasinio gestochene Collektion einige

Blätter¹⁾. Ausser diesen Studien nach Masaccio enthält das dritte Heft noch einige nach anderen Meistern. So zuerst ein Blatt nach einem, dem Buffalmano zugeschriebenen Gemälde in S. Francesco von Assisi, einige schöne Gruppen aus einer Auferweckung des Lazarus, im giottesken Style. Einige Blätter nach den Malereien aus der Geschichte des Noah, welche Paolo Uccello, in grüner Farbe, in einem Gange des Klosterhofes von S. Maria Novella zu Florenz ausgeführt; diese Malereien gehören zu den wenigen erhaltenen jenes alten Meisters der Perspektive und zeigen ihn auch in der Auffassung und Darstellung der Figuren würdiger und ernster, als man es nach Vasari fast vermuthen sollte. Endlich drei Blätter nach Pinturicchio, dem talentvollen Mitschüler Raphaels; zwei von den Malereien, womit die Aussenmauern jener kleinen Kapelle bei Assisi geschmückt sind, über welche die grosse Kirche S. Maria degli angeli erbaut worden ist; das dritte mit einer Figur aus einem Gemälde in S. Maria del Popolo zu Rom. — Das vierte Heft endlich enthält zuerst eine Reihe Studien nach den merkwürdigen alten Gemälden in der Kirche des heiligen Benedikt bei Subiaco, die zwar, wie verschiedene der obengenannten, ebenfalls durch Nässe und dergl. bereits bedeutend gelitten haben, immer aber noch durch ihre Naivetät, durch die Wahrheit des Ausdrucks, durch einzelne grossartige Gestalten sehr interessant sind. Hierauf folgen mehrere Blätter mit einzelnen Gruppen aus den phantastischen Gemälden der Brüder Orcagna (Arcagno), verschiedene aus dem berühmten Trionfo della morte des Andrea im Campo Santo zu Pisa, andere aus der daneben befindlichen Hölle des Bernardo, noch ein anderes aus dem Gemälde der Hölle, welches beide Brüder gemeinschaftlich in S. Maria Novella zu Florenz gemalt. Eins dieser Blätter enthält auch eine Figur aus den Wandgemälden des Benozzo Gozzoli im Campo Santo.

Diese Inhaltsangabe wird genügen, um die Wichtigkeit des Kubbeilschen Werkes für das Studium der Kunstgeschichte darzuthun; nicht minder wird dasselbe für den schaffenden Künstler interessant sein, der einige Beispiele von der grossartigen Einfalt jener früheren Meister zur Hand zu haben wünscht.

¹⁾ Da die Blätter Lasinio's nach den Malereien der Kapelle Brancacci eine so grosse, zum Theil unbegreifliche Verwirrung der Unterschriften enthalten, so möge hier eine Berichtigung derselben folgen: No. I. *Martirio di S. Pietro*, nach L. von Masaccio, nach v. Rumohr (It. F. II, S. 249) von Filippino Lippi. — No. II. *J SS. Pietro e Paolo resuscitano un Fanciullo*, nach L. v. Masaccio, nach Vasari von demselben, aber beendet von Filippino. — No. III. *Vocazione all' Apostolato dei SS. Pietro ed Andrea*, nach L. von Masolino, nach Vasari (denn es stellt nicht den angegebenen Gegenstand dar, sondern Christus und seine Jünger, denen der Zoll abgefordert wird) von Masaccio. — No. IV. *S. Pietro risana lo storpio davanti la Porta del Tempio* und *S. Pietro guarisce dal male Petronilla sua Figlia*, nach L. richtig als von Masolino bezeichnet. — No. V. *Caduta dei primi Padri e Liberazione di S. Pietro*, nach L. von Masaccio e Masolino (?). — No. VI. *Miracoli dei S. S. Apostoli Pietro e Giovanni*, nach L. von Lippi, nach Vasari von Masaccio. — No. VII. *S. Pietro che battezza e predica agl' Idolatri*, nach L. von Lippi, nach Vasari die Taufe von Masaccio, die Predigt von Masolino.

Auch in dem Werke über das Campo Santo von Pisa findet sich eine ähnliche falsche Bezeichnung, indem der Tod des heiligen Ranieri von Lasinio dem Simone Memmi zugeschrieben wird, der nach Vasari von Antonio Veneziano herrührt, was auch die Ansicht selbst des blossen Kupferstiches bestätigt.

Beiträge zur Geschichte der Ausbildung der Baukunst. Von Dr. C. L. Stieglitz, d. Aelt. Nebst erläuternden Beilagen und 25 Steindrücken. — Erster Theil. (S. 206 in 8. und 10 Tafeln). Leipzig, 1834.

(Museum, 1835, No. 4.)

Ein Andres ist es, wenn ein junger Autor zum ersten Male vor das Publikum tritt, ein Andres, wenn ein verdienter Veteran die Resultate langjähriger Studien zusammenfasst, um hiemit vielleicht seinen Arbeiten den Schlussstein hinzuzufügen. Werden wir das Werk des Ersteren zugleich als eine Empfehlungskarte ansehen und ausser dem Realen seines Inhalts auch die Art und Weise seiner Technik betrachten, um danach unsere Erwartungen für die Zukunft zu bestimmen; so müssen wir bei Letzterem nothwendig auf die ganze Bahn seines Schaffens zurückblicken und, um nicht ungerecht zu sein, den Standpunkt im Auge behalten, welchen die Wissenschaft einnahm, als der Autor begann. Wir müssen bedenken, dass wir mit grösserer Leichtigkeit weiterschaffen können, wenn wir durch die Arbeiten der Vorgänger gestützt werden, als wenn wir uns einen ganz neuen Weg eröffnen müssen; und dass ein Menschenleben schwerlich zur Begründung und Vollendung einer Wissenschaft hinreicht.

Seit 43 Jahren ist Hr. Stieglitz für das Fach der Geschichte der Baukunst thätig gewesen. Als er im Jahre 1792 mit seiner Geschichte der Baukunst bei den Alten begann, fand er wenig gründliche Vorarbeiten über diesen Gegenstand vor. Aus den Schriften der Alten und nach den Grundsätzen der Kunst musste er sich selbst das Gerüst für ein solches Werk hinstellen. Neue Forschungen, neue Entdeckungen erweiterten seinen Gesichtskreis, so dass ihm jene erste Arbeit nicht mehr genügend schien; und seine Archäologie der Baukunst (1801, — immer noch ein sehr brauchbares Handbuch!), sowie seine Archäologischen Unterhaltungen (1820) dienten dazu, die gewonnenen Erfahrungen einer öffentlichen Benutzung vorzulegen. Doch blieb der Verfasser nicht einseitig bei der classischen Kunst stehen. Gleichzeitig waren wichtige Entdeckungen von den Monumenten vorklassischer Völker (besonders der Aegypter und Inder) erfolgt, sowie im Vaterlande die edle Kunst des Mittelalters wieder einer ehrenhaften Untersuchung gewürdigt worden. Den geschichtlichen Entwicklungsgang der letzteren darzulegen erschien im Jahre 1820 sein Buch von altdeutscher Baukunst. Als ein Ganzes stellte der Verfasser im Jahre 1827 seine Geschichte der Baukunst vom frühesten Alterthum bis in neuere Zeiten zusammen, das einzige Werk, welches wir bis jetzt über diesen so höchst wichtigen Zweig der Culturgeschichte besitzen.

Doch auch in den letzten 8 Jahren ist im Einzelnen vieles Bedeutende für diesen Zweig der Wissenschaft geleistet, vieles Neue entdeckt worden, welches der Verfasser unablässig sich zu eigen zu machen strebte. Das in der Ueberschrift genannte Werk, dessen jüngst erschienener erster Theil die Periode des gesammten Alterthums umfasst, enthält eine neue Revision des früher Aufgestellten und sucht Vollständigkeit und Kürze auf gleiche Weise zu vereinigen.

Freilich können wir uns nicht bergen, dass unterdessen der Standpunkt

der Wissenschaft selbst unvermerkt ein anderer geworden ist und dass wir jetzt Ansprüche auf ein consequenteres ästhetisches System und auf schärfere historische Kritik machen müssen, als wir auch in dem letztgenannten Werke zu Grunde liegend finden. Gleichwohl dürfen wir die Pflicht der Dankbarkeit gegen unseren rüstigen Vorarbeiter nicht aus den Augen setzen; ihm verdanken wir es vor vielen Andern, dass wir jetzt ein Gebäude aufzuführen im Stande sind, wozu wir den Grund schon vorbereitet finden.

Ueber das Allgemeine des vorliegenden Werkes können wir uns in dieser Anzeige kurz fassen. Die Art und Weise des Verfassers ist dem Leser aus seiner Geschichte der Baukunst, deren Gang im Wesentlichen beibehalten wird, bekannt. Einzelnes, wie z. B. das Kapitel von der Bildung der Gestalten, ist kürzer und anschaulicher behandelt, Andres durch die Entdeckungen der neusten Zeit vermehrt oder berichtigt worden. Wir begnügen uns, einige Punkte, die uns während des Lesens als bedenklich aufstießen, hier in Erwägung zu ziehen.

Was zuerst den altindischen Höhlenbau anbetrifft, so behandelt der Verfasser denselben als ein Beispiel des höchsten Alterthums, ohne jedoch andre wesentliche Gründe vorzubringen, als den: „dass die späteren Geschlechter, die es verstanden, auf freier Erde Bauwerke zu errichten, wohl schwerlich die mühsame und zeitfordernde Arbeit der Felenaushöhlung unternommen haben würden.“ (S. 10). Hiegegen spricht jedoch einfach der Umstand, dass gar nicht selten in diesen Höhlenbauten Architekturen vorkommen, an denen sämtliche Theile eines entwickelten Freibaues sichtbar werden. Andre Forscher, wie Langlès in seinen *Monumens anciens et modernes de l'Indostan*, haben dagegen in der gewölbartig ausgehauenen Decke einiger Monumente (die jedoch überall auf den frühesten Entwicklungsstufen der Kunst, bei den Aegyptern, den Mexikanern, in den Tholen der ältesten Bewohner Griechenlands u. s. w. vorkommt), sowie in dem sogenannten „korinthischen“ Kapitäl einzelner Tempel¹⁾ und andern geringeren Kennzeichen, eine Nachahmung ägyptischer, griechischer, römischer, christlicher u. s. w. Bauformen gesehen, die von abyssinischen Künstlern im Anfange des Mittelalters nach Indien hinübergetragen sein sollen; — Ansichten, die um ein Paar Jahrtausende auseinander stehen!

Um zwischen diesen, durch nichts Wesentliches begründeten Annahmen, einigermaassen sichere Haltpunkte zu gewinnen, scheint es, bei dem Mangel direkter historischer Nachweisungen, am Besten, wenn wir einen Seitenblick auf andre Verhältnisse der indischen Geschichte, namentlich ihrer Literatur, werfen. Die grossen epischen Gedichte, deren Abfassung etwa um die Zeit des Jahres 1000 v. C. G. fällt²⁾, erwähnen der Höhlentempel nicht, während letztere dagegen in ihren Bildwerken Scenen, die aus jenen entnommen sind, darstellen; wir werden somit den Höhlentempeln, bei ihrer hohen Bedeutsamkeit und weiten Verbreitung, ein jüngerer Alter mit Bestimmtheit zuertheilen können. Sodann finden wir in den Tempeln mit

¹⁾ Es sind zwei neben einander befindliche Tempel zu Ellora, die überdies zusammen eine Gesamtanlage bilden. Unter dem Kapitäl fallen auf die Ecken des Schaftes grosse Blätter nieder, die allerdings eine ferne Aehnlichkeit mit dem Akanthus zu haben scheinen. Es ist unbegreiflich, wie selbst K. O. Müller in seinem Handbuch der Archäologie der Kunst (S. 279) auf diesen ganz vereinzelt und von dem sonst ziemlich consequenten System der indischen Kunst abweichenden Umstand irgend ein Gewicht legen konnte. — ²⁾ S. Von Bohlen: das alte Indien, C. 5, §. 26.

gewölbartig ausgehauener Decke, welche bereits einen bestimmten Fortschritt des Systemes andeutet, entschiedene Spuren des Buddhismus, einer Sekte, die sich von dem allgemeinen Brahmadienste losgetrennt hatte und etwa um 500 v. C. G. auftrat¹⁾. Der Ursprung des Höhlenbaues dürfte somit zwischen 1000 und 500 fallen. Doch musste eine lange Reihe von Jahren zur Entwicklung, Ausbildung und endlichen Ausartung des Systemes übergehen; ich glaube also, dass wir nicht gerade falsch schliessen werden, wenn wir die Blüthe desselben — analog der griechischen Culturgeschichte — gleichzeitig mit der Blüthe des indischen Drama's, d. h. im letzten Jahrhundert vor C. G., annehmen. Die grosse Profusion endlich und die Willkürlichkeit in der Ausführung verschiedener Monumente, namentlich des ungeheuren Kailasa zu Ellora, stimmen wenig mehr zu der Klarheit und dem Adel, die uns aus Kalidasa's Dramen entgegenwehen; wir sind somit gewiss berechtigt, diese in eine noch spätere Zeit der Geschichte hinabzusetzen. Diese flüchtigen Bemerkungen mögen genügen, um den Ursprung der Baukunst aus dem Höhlenbau zurückzuweisen, der überdies von keinem Einfluss auf die weitere Ausbildung derselben erscheint und im Gegentheil, wie gesagt, mannigfache, durch den Freibau dargebotene Modificationen in sich aufgenommen hat.

Den ägyptischen Pyramiden scheint der Verfasser (S. 44) ein jüngeres Alter zuzuschreiben als den meisten der übrigen Monumente Aegyptens. Er schliesst dies vornehmlich aus dem Umstande, dass die Pyramiden sich vornehmlich in der Gegend von Memphis finden, während in den angeblich früher cultivirten Theilen Oberägyptens keine dergleichen vorkommen. Aber es ist aus den neueren Untersuchungen bekannt, dass gerade die älteste Periode der ägyptischen Geschichte, vor der syrisch-arabischen Eroberung durch die Hyksos, sich vorzugsweise um Memphis concentrirt, und dass die genannten Pyramiden die einzigen Ueberreste dieser frühesten Zeit sind. Die beiden in Ober-Nubien vorhandenen Pyramiden-Gruppen, auf welche der Verfasser ein grösseres Gewicht legt, gehören unstreitig in die Zeit der römischen Kaiser, da hier die Reiche von Napata, Meroë, Axum blühten. Sie sind von kleinlicher Bauart, keine über 100 Fuss hoch. Die häufige Anwendung, theils der Pyramiden-, theils der Obeliskform in diesen Gegenden scheint keinen anderen Grund zu haben als ein äusserliches Wohlgefallen an ihrer imposanten Erscheinung.

Was den Bau des Salomonischen Tempels anbetriift, so ist es bekannt, dass der Verfasser zuerst gründlichere Ansichten über denselben aufgestellt hat, indem er, von keinem einseitigen Principe befangen, demselben seine richtige Stellung zwischen ägyptischer und phönischer Bauweise anwies. Auch im vorliegenden Werke hat er diesem Tempel eine ausführliche Beilage (S. 63—87) gewidmet und auf 3 Tafeln dessen Restauration vorgelegt. Indem wir das Verdienstliche dieser Arbeit keineswegs verkennen, möge man uns jedoch eine Bemerkung gestatten. Einer der schwierigsten Punkte bei der Herstellung des Tempels ist bekanntlich die Vorhalle, deren Höhe in der heiligen Schrift (Chronik II, C. 3, v. 4) auf 120 Ellen, bei einer Länge von 20 und einer Breite von nur 10 Ellen, angegeben wird. Ein seltsames Verhältniss, welches von den meisten Forschern geradehin als eine falsche Angabe der freilich unzuverlässigen

¹⁾ S. Von Bohlen: das alte Indien, C. 2, §. 20 ff.

Chronik verworfen wird. Der Verfasser sucht diese Angabe dadurch zu retten, dass er der Vorhalle eine, den ägyptischen Pylonen ähnliche Einrichtung giebt und zwei thurmähnliche Aufbaue, jeden zu 60 Ellen, annimmt. Doch müssen wir gestehen, dass uns diese Auslegung gezwungen erscheint. Wie sehr letzteres der Fall ist, geht besonders aus der Zeichnung des Verfassers hervor, indem er (T. 7) die beiden Theile des Pylon, bei seiner geringen Grundfläche, nur durch zwei Schornstein-ähnliche Zacken andeuten konnte, die über der sonst ungetheilten Pyramide des Einganges emporsteigen. Will man die genannte oder überhaupt nur eine bedeutende Höhe der Halle beibehalten, so könnte man sich vielleicht dadurch helfen, dass man die angegebenen Maasse der Länge und Breite nur vom Inneren (vom Lichten) annähme und die äusseren Dimensionen beliebig vergrösserte. Freilich würde dann der weltberühmte Tempel leicht als ein blosses Appendix der Halle erscheinen.

Die beiden ehernen Säulen Jachin und Boas stellt der Verfasser (nach dem Luther'schen Texte) vor den Tempel, im Gegensatz der neueren Annahme Meyer's, der dieselben das Dach der Halle tragen lässt, indem der Grundtext sie als „an der Halle befindlich“ bezeichnet. „Sollte auch der Philolog (sagt der Verfasser) die Meinung Meyer's gelten lassen, der Architekt wird nie beipflichten. Nur durch eine freie Aufstellung erhalten die Säulen das Feierliche und die bedeutungsvolle Würde, die der Zweck der Aufstellung der Säulen ist.“ Wir sehen diesen Grund nicht recht ein. Im Gegentheil scheint Meyer's Annahme die einfachere, ob wir schon nicht vergessen, dass verschiedentlich vor orientalischen Monumenten freistehende Säulen und Pfeiler gefunden werden. Doch fühlen wir uns nicht berufen, über diese streitigen Punkte zu entscheiden. Wir überlassen dies am Liebsten einem kunstgelehrten Freunde, von dem uns schon seit längerer Zeit ein ausführliches Werk über den Salomonischen Tempel versprochen ist, und dem diese Zeilen eine freundliche Mahnung sein mögen.

Unter die ältesten Ueberreste griechisch-dorischer Bauweise rechnet der Verfasser (S. 90 f.) die Tempel von Korinth und Metapont, den grossen Tempel von Pästum, die Tempel von Selinus, Segesta, die sogenannten Tempel der Juno und Concordia zu Agrigent, den Apollo-Tempel zu Delos u. a. m. Was die genannten grossgriechischen und sicilischen Monumente anbelangt, so sind wir jedoch wenig berechtigt, dieselben in Bausch und Bogen einer so frühen Zeit — vor den Perser- und Karthagerkriegen — zuzuschreiben. Wir werden im Gegentheil gewisse Eigenthümlichkeiten, der massenhafteren Verhältnisse und schwereren Formation, die wir an diesen Gebäuden bemerken, minder einem höheren Alter als vielmehr dem localen Grunde eines eigenthümlich derben Dorismus, der in diesen westlichen Ländern, am fernsten von asiatischem Einfluss, am schärfsten auftritt, zuschreiben müssen. Wenn wir auch den mittleren von den drei grossen Tempeln auf der Burg von Selinus als vor den Perserkriegen gebaut annehmen wollen — in Bezug auf die sehr alterthümlichen Metopen-Reliefs (obgleich auch hier ein gleicher localer Styl Einfluss gehabt haben dürfte), — so wissen wir dagegen bestimmt, dass der grosse Dipteros (der sogenannte Jupiter-Tempel) auf dem östlichen Hügel von Selinus, der ebenso noch beträchtlich schwere Formationen zeigt, im Jahre 409 v. C. G., bei der Eroberung der Stadt durch die Karthager, noch unvollendet war und diesen Zustand in seinen Ruinen erhalten hat. Ja der Minerven-Tempel zu Syracus (jetzt S. Maria delle colonne) zeigt

dieselben schweren Hauptverhältnisse, verbunden mit einer Menge einzelner Details, die aufs Augenscheinlichste eine beträchtlich spätere Zeit seiner Erbauung darthun und deutlich auf das dritte Jahrhundert vor Chr. G. hinweisen, da sich in Kunst und Literatur mannigfach archaistische Bestrebungen der Art geltend machten. Aus gleichem Grunde, wie bei letzterem, müchten auch schwerlich triftige Beweise zu finden sein, um dem bekannten Tempelruin zu Korinth das usurpirte hohe Alter bestätigen zu können. Wie der Verfasser aber darauf kommen konnte, die beiden genannten Tempel von Agrigent und sogar den Apollo-Tempel von Delos, die eine nahe Verwandtschaft mit den ächthellenischen Gebäuden aus der Zeit des Perikles darthun, so beträchtlich zurückzudatiren, sehen wir nicht wohl ein.

Ebenso unbegründet und nur aus einseitigen Voraussetzungen hervorgegangen ist es, wenn der Verfasser die prachtvollen Kapitäle des Erechtheums erst der Vollendung des Baues nach dem Jahre 409 v. Chr. G., da die bekannte, im britischen Museum befindliche Bauinschrift abgefasst wurde, zuschreibt. Nur von den Kapitälern der Halbsäulen auf der Westseite können wir diese Ansicht gelten lassen. Hier zeigt das Ornament des Halses, obgleich dasselbe noch reicher ist als an dem zierlichen viersäuligen Portikus der Nordseite, wirklich eine spätere, minder reine und edle Form: die Palmetten, sowie die kleinen Voluten, daraus sie hervorwachsen, haben etwas Schweres und Gedrücktes, und die Kelche sind minder streng gebildet. Wir verdanken diese Kenntniss den ausführlichen und genauen Zeichnungen, welche Hr. Schaubert neuerlichst von den Details der athenischen Gebäude ausgeführt hat.

Die Construction endlich, welche der Verfasser für die Zeichnung des dorischen, sowie des ionischen Kapitäls vorschlägt und welche er aus der Eilinie durch verschiedene Hilfs- und Querlinien abstrahirt, scheint uns dem einfachen Sinn und dem freien Gefühle der griechischen Kunst wenig angemessen (wenngleich wir nicht in Abrede stellen wollen, dass dieses Gefühl den einfachsten Gesetzen der Natur entsprechend ist). Auch stimmt dieselbe wenig mit den erhaltenen Monumenten überein, namentlich das so gewonnene Profil des dorischen Echinus weder mit den attischen Monumenten aus der Zeit des Perikles, noch mit den vom Verfasser besonders vorgezogenen Kapitälern von Korinth und Metapont. Die hier bezügliche Zeichnung auf Tafel 9 aber ist jedenfalls unrichtig; das Blatt wird gewiss umzukehren und der Abacus auf die linke Seite der Figur zu setzen sein: — wir können nicht voraussetzen, dass der Verfasser uns das Profil des dorischen Echinus in einer Karnieslinie construiren wollte.

Die beträchtlichen Beilagen des Buches handeln, ausser der oben genannten über den Salomonischen Tempel, von den Musen, von der Form der ältesten griechischen Münzen, vom Theater der Alten, von den Arabesken und von den Gegenständen der Architektur auf Münzen.

Druck und Papier dieses Buches sind sehr anständig, die lithographirten Tafeln aber nicht; es scheint in letzterem Bezuge ein eigener Unstern über unsern architektonischen Handbüchern zu walten.

Die Lehre von den Säulenordnungen der Griechen, abgeleitet von den Monumenten. Zum Gebrauch für ausführende Architekten und zur Belehrung für angehende Baumeister in Kürze dargestellt von J. Eduard Hess, Königl. Preuss. Regierungs-Bau-Condukteur. Magdeburg, 1835. 8. S. 253.

(Museum, 1835, No. 6.)

In den früheren Werken, welche den im Titel angeführten Gegenstand behandelten, ging man insgemein von den Vorschriften des Altmeisters der Architektur-Lehre, Vitruv's, aus und suchte auf dieser Grundlage ein festes System zu errichten; es ist aber bekannt, wie wenig die erhaltenen Monumente, vornehmlich aus der Blüthezeit Griechenlands, mit seinen Anordnungen übereinstimmen. Man hat sich neuerdings somit zu den treueren und wahrhaftigen Kunden über den reinen Styl der griechischen Kunst gewandt; man hat sich die Monumente selbst zum Muster genommen. Doch war es, bei der Zerstreuung ihrer Aufnahme in verschiedenen voluminösen Werken und bei der mannigfachen Verschiedenheit ihrer Verhältnisse und Formenbildungen sehr wünschenswerth, hier durch ein Handbuch, welches die verschiedene Ausbildung des griechischen Baustyles darstellte, zu einer bequemeren Uebersicht zu gelangen. Denn die griechische Architektur hat vor der Hand einmal das Bürgerrecht bei uns erhalten, und jedenfalls ist die aus den einfachsten Verhältnissen hervorgegangene und klar durchgeführte Bildung ihrer Formen als die solideste Schule für den ausübenden Künstler zu betrachten.

Das vorliegende Werk erfüllt den ausgesprochenen Zweck auf befriedigende Weise und ist als ein brauchbares Handbuch zu empfehlen. Man wird in demselben die verschiedenen Ordnungen der classischen Baukunst nach ihren wechselnden Gesamtverhältnissen, nach der Formation ihrer einzelnen Theile bis in das geringste Detail hinab, zugleich auch die übrigen bei der Ausbildung der antiken Tempel-Architektur wirksamen Umstände in einem klaren und wohlgeordneten Vortrage dargestellt finden. Man wird sich desselben sowohl als Leitfaden beim Studium der Monumente, als auch zum Nachschlagen, um sich über die Besonderheit einzelner Fälle zu unterrichten, mit gutem Erfolge bedienen können. Es ist mit sorglichstem Fleiss zusammengetragen, und wir bedauern nur, dass dem Verfasser einige der neuesten Kupferwerke, namentlich die *Architecture antique de la Sicile* von Hittorf und Zanth und die *Expédition Scientifique de Morée* von Abel Blouet, nicht bekannt zu sein scheinen.

Der Verfasser hat eine kurze „historische Einleitung“ vorangeschickt und kommt auf dieselbe noch an einigen Stellen des eigentlichen Textes zurück. Diese können wir leider nicht billigen; es ist hier dieselbe Willkür in der Zeitbestimmung einer grossen Menge von Monumenten, wie sie sich in vielen architekturgeschichtlichen Werken vorfindet und wie wir uns eine solche jüngst an dem neusten Werk von Stieglitz zu rügen genöthigt sahen. Statt vieler geben wir nur ein Beispiel. Das Erechtheum setzt der Verfasser S. 9 nach der Zeit des peloponnesischen Krieges und vermuthet demzufolge (ebenfalls ohne weiteren Grund), dass der Erzkünstler Kallimachus, von dem die merkwürdige Bronzelampe in diesem Tempel herrührte und dem Vitruv die Erfindung des korinthischen Kapitäl's zuschreibt, dessen

Erbauer sei; S. 98 jedoch beruft er sich auf die bekannte Bauinschrift über das Gebäude, welche dasselbe mehrere Jahre vor dem Schlusse des Krieges bereits als seiner Vollendung nahe (der Bau war vermuthlich durch die Noth des Krieges unterbrochen) beschreibt. Ein genaueres Eingehen in die historischen und lokalen Verhältnisse bei der Ausbildung des griechischen Baustyles, die sich zum Theil eben in der Formenbildung selbst ergeben, wird auch die mannigfache Verschiedenheit dieser Formen an den Monumenten in ein helleres Licht setzen, und zugleich die Schönheit der griechischen Architektur nicht als ein blosses Abstractum, sondern als bedingt durch die verschiedenartigsten Culturverhältnisse erscheinen lassen.

Letzteres jedoch war die Absicht des Verfassers nicht und konnte es auch in der Beziehung, in welcher sein Werk gearbeitet ist, kaum sein. Die historischen Angaben sind somit ohne sonderlichen Einfluss auf die wesentlichen, für den praktischen Bedarf der Gegenwart bestimmten Theile des Buches.

Wir bemerken schliesslich, dass der Verfasser, um die Hinzufügung kostbarer Kupferplatten zu vermeiden, sich im Allgemeinen auf das bekannte und verbreitete Werk Normand's: Vergleichende Darstellung der architektonischen Ordnungen der Griechen und Römer und der neueren Baumeister, übersetzt von Jacobi, und dessen Fortsetzung von Mauch bezogen hat; wir sprechen mit ihm den Wunsch aus, den er, in Bezug auf dasselbe, in der Vorrede S. VII äussert: „Es wäre von Nutzen, dass eine nochmalige Fortsetzung jenes Kupferwerks eine in einem kleinen Maassstabe zusammengestellte Uebersicht von den Grundrissen, Ansichten und Profilen (!) der vorzüglichsten Griechischen Gebäude enthielte, und somit dem Ganzen einen höheren Grad der Vollständigkeit gewährte; das Studium der alten Architekturwerke der Griechen und Römer würde durch Bearbeitung dieser Gegenstände für Diejenigen um Vieles zugänglicher gemacht werden, denen grössere Werke nicht beständig zu Gebote stehen.“

Beiträge zur Geschichte der Ausbildung der Baukunst. Von Dr. C. L. Stieglitz d. Aelt. Nebst erläuternden Beilagen und 25 Steinzeichnungen. Zweiter Theil (S. 201 in 8. und 15 Tafeln). Leipzig, 1834.

(Museum, 1835, No. 12.)

Im Allgemeinen haben wir über den eben erschienenen zweiten Theil des vorliegenden Werkes dasjenige zu wiederholen, was wir bereits vor Kurzem über den ersten bemerkt: dass wir, bei aller Hochachtung vor den früheren Verdiensten des Verfassers, gleichwohl zugestehen müssen, dass der gegenwärtige Zustand der Wissenschaft eine wesentlich veränderte, gründlichere Behandlung der Geschichte der Baukunst nothwendig macht. Einzelne, wie es uns scheint, beachtenswerthe Mittheilungen, werden wir im Folgenden bemerken.

Die Art und Weise des Verfasser's ist gleich im Anfange des Buches zu erkennen, wo er, S. 12, die Grundzüge der christlichen Kunst vorlegt: „Der Zweck der heidnischen Kunst (sagt er) war sinnliche Schönheit, die

christliche, ihrem Charakter gemäss, konnte diesen Zweck nicht verfolgen; der ihrige war vielmehr geistige Schönheit. Ihr galt kein blosses Sinnenpiel; auf Herz und Gefühl zu wirken, war ihr Bestreben. Dieses durchdrang auch die Künstler, die Schöpfer der zur Verehrung Gottes geweihten Gebäude, und in ihren Werken suchten sie die sinnliche Schönheit durch den Ausdruck des Geistigen zu erhöhen und zu verklären.“ — Wir wissen nicht, wie sich in den Formen der Baukunst sinnliche und geistige Schönheit unterscheiden sollen; sie sind überall auf gleiche Weise sinnlich und geistig. Die Schönheit der christlichen Baukunst (der gothischen) lässt sich so wenig, wie die der griechischen, durch inhaltlose Worte bestimmen.

Die Einrichtung des altchristlichen Basilikenbaues, die sich der angeführten Einleitung nothwendig anschliessen musste, hat der Verfasser erst später, bei der Betrachtung des gothischen Baustyles, eingereiht. Diese Darstellung ist nicht genügend und frei von Fehlern. Wenn der Verfasser z. B. sagt (S. 46), dass ursprünglich die Balkenlage des Daches im Innern der Basiliken sichtbar gewesen sei, wie es jetzt häufig der Fall ist, so widersprechen dem diejenigen Stellen alter Kirchenscribenten, welche bereits von d'Agincourt (*Hist. des arts etc. Architecture*, p. 124) zusammengestellt sind. Noch weniger begründet ist die Annahme (S. 47), dass der Chor und der mit Schranken umgebene Platz für die Clerici minores zwei verschiedene Räume gewesen seien; es ist allgemein bekannt, dass beides ein und dasselbe war, wie es noch gegenwärtig zu S. Clemente in Rom zu sehen ist. Des Triumphbogens, einer charakteristischen Eigenthümlichkeit der grösseren Basiliken, wird gar nicht gedacht.

Was der Verfasser vor der genannten Einleitung über den byzantinischen Baustyl, vornehmlich über die Sophienkirche zu Constantinopel sagt, ist noch weniger genügend. Die, nächst der Kuppelanordnung, höchst eigenthümliche Einrichtung der Tribune mit ihren offenen Seiten-Nischen, die ebenso charakteristische Anordnung der oberen Gallerien ist gar nicht, oder sehr mangelhaft dargestellt. Der Tadel des Verfassers, besonders über das rohe Aeussere dieses Gebäudes, ist unbegründet, indem dasselbe auf seinen Hauptseiten ursprünglich von Säulengängen umgeben war. Die weitere Anwendung des byzantinischen Baustyles im Orient, sein Einfluss auf den Occident ist gleichfalls nur oberflächlich angedeutet; S. Vitale zu Ravenna (S. 16), S. Marco zu Venedig (S. 8) werden kaum weiter als nur dem Namen nach erwähnt.

Ueber den arabischen Baustyl verbreitet sich der Verfasser etwas ausführlicher; aber er giebt auch hier mehr Einzelheiten als den durchgreifenden Ueberblick eines Systemes; vornehmlich fehlt die Bezugnahme auf jene merkwürdigen alterthümlichen Bauten, die wir aus der *Description de l'Egypte* kennen gelernt haben und die für die Anfänge dieses Styles so höchst wichtig sind. Auf diese, namentlich die Cisternen, gestützt, würde der Verfasser auch nicht die merkwürdigen doppelten Bogenstellungen, welche die Moschee von Cordova bilden, übersehen haben. Gründlicheres überhaupt über die arabische Baukunst in Spanien würde aus dem grossen hieher bezüglichen Aufsätze Schorn's, der vor mehreren Jahren im Tübinger Kunstblatt stand, zu entnehmen gewesen sein.

Ueber den sogenannt byzantinischen (den romanischen, vorgotischen) Baustyl giebt der Verfasser nur flüchtige Andeutungen, indem er hierin auf seine früheren Werke verweist. Sehr wichtig für die Geschichte der deutschen Baukunst und bisher, soviel wir wissen, noch nicht bekannt ist die Notiz,

dass in der alten Kirche zu Wechselburg, gegründet von dem Landgrafen von Rochlitz, Dodo IV, im Jahre 1174, sich noch die alte Kanzel und der Altar, erstere in Gestalt der altchristlichen Ambonen, wie in einigen Basiliken Rom's, vorfinde. Der Verfasser kündigt ein Werk von Hrn. Dr. Puttrich über diese Kirche an.

Was das frühe Auftreten des Spitzbogens in Deutschland anbetrifft, welches, dem Verfasser zufolge, bei der Kirche von Memleben an der Unstrut bereits im zehnten Jahrhundert Statt gefunden habe, so hat Referent schon früher seine Gründe ausgesprochen, wonach dies Gebäude nothwendig in eine beträchtlich spätere Zeit gesetzt werden muss.

Sehr geistreich erscheint uns dagegen die Vermuthung, welche der Verfasser im weiteren Verlauf, S. 44, ausspricht, dass man nämlich bei der Construction des Spitzbogens in der ausgebildeten gothischen Bauweise auf die Widerstandslinie Bedacht genommen habe, die aus mittleren Proportionalgrössen hervorgeht. Nehmen wir auch an, dass eine solche Formation des Bogens mehr aus dem Gefühl als aus wirklicher Calculation hervorgegangen sei, so erscheint uns dieselbe jedenfalls lebendiger, elastischer und selbständiger, als die aus einem blossen Kreis-Segment gebildete Linie, welche sich insgemein an den gothischen Gebäuden unserer Zeit vorfindet. — Was dagegen das Grundgesetz bei der Anlage gothischer Kirchen anbetrifft, welches der Verfasser S. 49 ff. entwickelt, so, glauben wir, kann man nicht behutsam genug sein, das lebendige Werk des Geistes als Produkt einer mit dem blossen Verstande zu erfassenden mathematischen Formel hinzustellen. Allerdings muss in dem einzelnen Gebäude, wie in dem gesammten Styl, ein gewisses Grundgesetz, worauf die einzelnen Bestimmungen sich zurückbeziehen, vorhanden sein; aber dasselbe wird niemals mit blossen Ziffern dargelegt werden können. Noch weniger wird eine solche Formel hinreichen, um nach ihr ein wirklich schönes Kunstwerk zu entwerfen, wie der Versuch des Verfassers, Taf. 3, zur Genüge beweist. Es dürfte interessant sein, bei der Durchführung jenes Gesetzes einen ähnlichen Weg zu versuchen, wie Göthe in seiner Morphologie. Trefflichste Andeutungen für diesen Punkt sind übrigens bereits in Schnaase's Niederländischen Briefen enthalten.

Was das Einzelne anbetrifft, so giebt der Verfasser nur Belege durch einige der bedeutendsten Gebäude Deutschlands. Zu bemerken ist, dass er hier unter den einfachsten Kirchen des gothischen Styles die Kirche von Schulpforte anführt, wie sie es in der That ist und in dieser Hinsicht eine gründliche Aufnahme und Bekanntmachung erfordert. Eine Ansicht der Façade befindet sich unter den Lithographien. Auch über diese Kirche haben wir bereits Ausführlicheres berichtet. Wenn der Verfasser aber behauptet, dass der gothische Baustyl in den Nachbarländern sich ebenso entwickelt habe wie in Deutschland, dass also für unser Studium die Monumente jener unwichtig seien, dass dieser Styl in Deutschland am frühesten ausgebildet worden sei und somit „deutscher Styl“ benannt werden müsse; so gestehen wir leider, dass wir nichts von alledem billigen können. Auch wird unser Patriotismus, auf den der Verfasser besonderes Gewicht legt, bei der entgegengesetzten Meinung keineswegs gefährdet werden, da wir immerhin den Riss des Kölner Domes, das Meisterwerk der gothischen Kunst, für uns behalten.

Ueberhaupt bemerken wir bei dieser Gelegenheit, dass wir von der eigentlichen geschichtlichen Entwicklung des gothischen Baustyles bis jetzt

in der That weniger wissen, als unsre Gelehrten zu wissen glauben, und dass wir erst dann zu gründlichen Resultaten gelangen können, wenn wir einmal alle langgehegten Vorurtheile abzuwerfen wagen.

Dankenswerth sind die beiden ausführlichen Beilagen, von denen die eine über die eigenthümlich eingerichteten Doppelkapellen (auf den Burgen von Eger, von Landsberg bei Halle, von Freiburg an der Unstrut, von Nürnberg und Conradsburg bei Ermsleben), die andre über die mittelalterlichen Bauvereine handelt. Letztere beschäftigt sich, nach einer allgemeinen Einleitung, besonders mit der erst neuerlich bekannt gewordenen Torgauer Steinmetzen-Ordnung vom Jahre 1462. Diese führt mehr als die andern beiden, schon bekannten Ordnungen in das innere Leben der Bauhütten ein und unterrichtet uns von dem Benehmen der Meister, Pallirer und Gesellen, von den Arbeiten der Steinmetzen, von dem Hüttengericht, von den Ceremonien und dem Ritual, die in der Hütte gebräuchlich waren, und giebt uns endlich auch eine erfreuliche Auskunft über die Steinmetzzeichen, deren wir noch häufig an mittelalterlichen Kirchen vorfinden. Die Ordnung ist vollständig abgedruckt und vom Verfasser ausführlichst erläutert.

Der modernen Baukunst ist im vorliegenden Werke ein grösserer Abschnitt gewidmet, als in der letzten Architekturgeschichte des Verfassers. Auch hier ist manches Belehrende enthalten, aber auch hier genügt das Ganze auf keine Weise. Namentlich können wir es nicht unterschreiben, wenn der Verfasser behauptet, dass in diesem Zeitraume, nach dem Aufhören der Bauhütten, die einzelnen Künstler ganz nach eigener Laune gearbeitet hätten; wir bemerken im Gegentheil, fast wie in der neueren Malerei, gewisse Schulen (eine florentinische, römische, venetianische u. s. w.) die in sich viel Gemeinsames aufweisen. Schon einzelne Bemerkungen in Quatremère-de-Quincy's Geschichte der neueren Architekten hätten den Verfasser auf diese Ansicht leiten müssen, wenn er auch eine eigentliche Charakteristik der bedeutendsten Künstler (deren Werke er gleichwohl ausführlich erwähnt) übergehen wollte.

Um unserer Zeit endlich einen sicheren Weg vorzuzeichnen, schliesst der Verfasser damit, den italienischen Baustyl für Paläste und Wohngebäude, den Rundbogenstyl (den byzantinischen) für Theater, Rathhäuser, Schulgebäude und Börsen, den gothischen für Kirchen anzuempfehlen. Bei diesem Quodlibet fällt dem Referenten das Wort eines grossen Baukünstlers ein, welches dieser zu ihm sagte, als man die verschiedenen vorhandenen Baustyle in Frage stellte, und ob man sich für Einen derselben bestimmt zu entscheiden habe: „Wir haben nur zu viel Heil.“ — Gewiss, wir haben zu viel Heil! das Eine Heil aber, das allein uns frommt, kann nur aus der lebendigen inneren Ueberzeugung hervorgehen; und dahin werden wir nie kommen, wenn wir nicht auch in dieser Beziehung lernen, dass die Geschichte nur unsre Schule ist, dass die Form für die Gegenwart nur in der Gegenwart geboren werden kann.

en, t
enn
n de
(auf
rut,
ttelal
er all
orde
r als
ler B
Pall
ngeri
- wa
n me
orfinc
ährli
gröss
erfass
nügt
hreil
em A
r La
neue
u. s.
ngel
ten
entl
ichw
schl
Voh
nhä
en.
üns
and
esti
ss,
ann
we
a,
wart



Del. J. S. 1865.

Gen. von J. H. Strzykowski.

ΑΔΕΞΑΝΔΡΟΣΒ
ΔΝΕΛΚΚΧΝΥΙΘΙ
ΗΚΓΥΟΙΤΞΔΓΧΖΗ
ΕΥΟΤΘΜΝΗΔΙΟΥ:

ΔΞΤΗ:
ΘΙΥΞΔΓ
ΞΙΓΔΗ:
ΟΞΡΞΝ

ANTIKE POLYCHROMIE.

I.

ÜBER DIE POLYCHROMIE DER GRIECHISCHEN ARCHITEKTUR UND SCULPTUR UND IHRE GRENZEN.

(über eine polychrome Lithographie.)

von dem gelehrten Freunde des Verf. Grafen v. Gräfenzen, Hofcaplan zu Stuttgart,
Berlin, am 26. März 1838. der Verfasser.

Einleitung.

Lange Zeit ward es in den Lehren der Aesthetik als Grundsatz aufgestellt, dass das Wesen der griechischen Architektur und Plastik einzig und ausschließlich in der Form, in dem Wechselpiel räumlicher Verhältnisse, begründet sei; dass das Auge diese Verhältnisse nur durch die Linien des Umrisses und die Abstufungen von Licht und Schatten, wie sich solche in farblosen Körpern zeigen, aufzufassen wärte; dass die Anwesenheit der Farbe in den genannten Künsten als etwas durchaus Ungehöriges verworfen werden müsse. Den Thatbestand, dass sich Farbereste an einzelnen erhaltenen Monumenten griechischer Kunst vorgefunden haben, dass in dem eben citirten mehrmals auf Polychromie der Art hingedeutet wird, beachtete man nicht, oder man erklärte ihn als das Rest einer abentheuerlichen, durch die Zeit unrichtig festgehaltenen Barbarei, oder aber man ging so weit, dass man die jetzt vorhandenen Spuren von Farbe der spätern Epoche des Mittelalters zuschrieb. Die Vertreter dieser Ansicht — die Verfechter der griechischen Kunst — sind vornehmlich gehörig zu danken — dass sich gegenwärtig nicht eine Frage zwischen

Dagegen haben jene, welche nicht ganz so weit gegangen sind, als die Anhänger antiker Polychromie sein wollten, Johann Winckelmann, Johann Gottfried Herder, der namhafteste unter ihnen war G. G. Winckelmann, der vor zwanzig Jahren mit seinen Prachtwerken über die Griechischen

1) Jetzt König. Württembergischer Ober-Hofprediger und Ober-Consistorialrath.

