



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Universitätsbibliothek Paderborn

Kleine Schriften und Studien zur Kunstgeschichte

Kugler, Franz

Stuttgart, 1853

Berichte und Kritiken. 1835 - 1837

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

BERICHTE UND KRITIKEN.

1835 — 1837.

A n t i k r i t i k.

(Museum, 1835, No. 40.)

Die kleine Schrift von Carl Grüneisen über „die altgriechische Bronze des Tux'schen Kabinetts in Tübingen“ ist kürzlich in No. 34 bis 36 des Museums, von Dr. A. Schöll, einem Freunde des Verfassers, ausführlich, aber in der Art recensirt worden, dass die Schrift als in hohem Grade ungenügend, das kleine Bildwerk, welches sie behandelt, als wenig bedeutend erscheint. Sei es einem gemeinschaftlichen Freunde des Verfassers und des Recensenten vergönnt, auch seine Ansicht über diesen Gegenstand in der Kürze vorzulegen und namentlich den Verfasser zu rechtfertigen, wo der Recensent zu weit gegangen sein dürfte.

Für's erste ist Referent überzeugt, dass die kleine Bronzestatue allerdings eine Stelle im Entwicklungsgange der griechischen Kunst einnimmt, ungefähr wenigstens eine solche, wie Gr. ihr angewiesen. Sein Urtheil gründet sich auf die Betrachtung eines sorgfältigen Gypsabgusses, welcher auf seinem Schreibepulte vor ihm steht.

S. hat sich dagegen ausgesprochen und meint, man könne das nicht beweisen. Er hat insofern Recht, als er sich nur an Gr.'s Worte hält, der leider, trotz seiner ausführlichen Charakteristik der kleinen Figur, doch einige wesentliche Punkte nicht genügend berührt hat (die freilich schon zum Theil aus der lithographischen Abbildung herauszufühlen sind). S. hat ganz Recht, dass ein ruhiges affektloses Gesicht gar nicht Eigenthum einer besonderen Kunstperiode sein kann; und jene Lithographie zeigt hier auch nicht mehr. Aber in der Statue selbst trägt das Gesicht, wenschon es (wie Gr. angiebt) beträchtlich von der Grimasse der Aegineten entfernt ist, doch noch entschieden, in Augen, Augenbraunen und Lippen, jenes eigenthümlich scharfe und strenge Gepräge, welches der älteren griechischen Kunst gemein und u. a. in mehreren Büsten des Berliner Museums wiederzufinden ist. Es dient also diese Formation des Gesichtes wenigstens soviel zur Bestimmung des Alters der Figur, wie die conventionelle Behandlung der Haare. Aber S. hat wiederum Recht, dass das letztere

Kennzeichen allein nichts entscheiden und dergleichen auch oft an Werken späterer Kunst vorkommen kann. Nur dürfte seine Annahme: — „der Künstler habe andeuten wollen, seine Figur stelle einen Heros alter Art vor, zu welcher Andeutung, bei Abwesenheit der Kleidung, Helm und Haar alterthümlichen Styls das nächste Mittel war,“ — sehr wenig genügen. Ich glaube nicht, dass die alten Heroen ihre Haare in Reihen kleiner Knötchen getragen haben, und glaube noch viel weniger, dass ein alter Künstler (falls er wirklich diesen Namen verdient) einen solchen unkünstlerischen Glauben gehabt hat. Noch weniger genügen einige der von S. angeführten Beispiele. Er sagt, dass die in hieratischem Style gehaltenen Statuen der Pallas und Artemis im Museum zu Neapel, trotz der alterthümlichen Arbeit in Haaren und Gewand, doch bereits die Zeit der hochentwickelten Kunst verrathen. Ich weiss nicht, wer hierin sein Berichterstatter war. Allerdings sind jene Statuen unendlich mehr entwickelt als die Aegineten, sind, wenigstens die Artemis, wunderbar schön und anmuthig, aber es herrscht darin noch eine gewisse naive Befangenheit, die eben mit der „hochentwickelten“ Kunst verschwindet. Sie verhalten sich zu den bekannten Werken aus Phidias Zeit ungefähr wie Raphaels Sposalizio zu seiner Sixtinischen Madonna ¹⁾. Somit ist hier das Vorkommen alterthümlicher Anordnung in Gewand und Haaren noch ganz in der Ordnung. Ebenso kann es sich auch mit denjenigen Beispielen verhalten, die S. mit Winckelmann's Worten anführt und die — bei so ungenügender Beschreibung — noch gar keinen Gegenbeweis liefern.

Zu der alterthümlichen Gesichtsbildung und den Haaren der Tübinger Bronze kommt aber noch Einiges, was älteren Arbeiten gemein zu sein pflegt. Für's Erste, was in Gr.'s Beschreibung ebenfalls nicht entschieden genug ausgesprochen ist und vornehmlich erst recht ins Auge springt, wenn man die Figur im Profil betrachtet: die stärkere Schwellung der Oberschenkel nach hinten zu, — ein Umstand, der bei allen nackten Figuren älteren Styles (und meist in noch viel stärkerem Grade) auffällig ist. Ferner, was schon eine Betrachtung der sonst nicht recht genügenden Lithographie giebt, eine gewisse eigenthümliche Schüchternheit und Befangenheit, — nicht nur die eines besonderen, dargestellten Momentes, nicht die eines noch schülerhaften Künstlers, — sondern wie sie gerade den Arbeiten früherer Kunstperioden eigen zu sein pflegt; so dass die Figur, trotz ihrer sehr complicirten Bewegung und der feinen naturgetreuen Ausführung des Einzelnen, doch noch eine gewisse Steifheit nicht verläugnet.

Nach alledem aber könnte die Bronze immer noch ein Werk späterer Zeit sein und S. ermangelt wiederum nicht, Beispiele zu nennen. Nur sind diese Beispiele wiederum, wenigstens für den vorliegenden Zweck, unpassend gewählt. So führt er zuerst die in anderer Beziehung sehr interessante Bronzefigur eines guten Hirten an, die sich im Berliner Museum befindet und bezeichnet sie als im „strengsten“ alten Styl gearbeitet. Bei dem Kopfe ist das wirklich der Fall und die Anordnung der Haare entspricht auffallend den unbedeckten Köpfen der äginetischen Statuen. Auch

¹⁾ Beiläufig bemerke ich jedoch, dass mir die Pallas wie die spätere Copie irgend eines älteren Originals vorkommt, besonders in dem durchgehend flauerem und flacheren Faltenwurfe. Auch ist das Gesicht nicht mehr typisch (wie noch das der viel schöneren kleinen Artemis), und der Medusenkopf auf der Aegide hat schon etwas von spätrömischer Manier.

der ganze nackte Körper dieser Figur ist in alter Weise gehalten; aber wie roh, plump, steif und mit absichtlicher Affektation dieses alten Styles! Das Figürlein beweist nur, dass man, noch in spätester Zeit, Idole für den Aberglauben in hergebrachter Tempelweise fabricirte, beweist aber nichts für Werke der Kunst. Ebenso wenig dürfte die kleine Bronze im Besitze des Hrn. Prof. Rauch etwas Entchiedenes darthun, da S. selber von deren nachlässigerer Arbeit spricht. Ueberhaupt aber dürfte es einem künstlerisch gebildeten und für griechische Naivetät empfänglichen Auge wenig schwer werden, eine alterthümliche (wenn nicht plumpe) Composition von einer späteren Nachäffung jener strengeren Kunstweise zu unterscheiden. Zu Hadrian's Zeit hat man ganz vortreffliche aegyptisirende Statuen gemacht und die den Originalen wenigstens so nahe kommen, wie späte griechische Werke im hieratischen Style den wirklich alten; aber ich glaube, dass ein jeder Kunstverständige, nach kurzem Verweilen im capitolinischen Museum, die neueren, für Hadrian's Canope fabricirten Werke ohne sonderliche Beschwerlichkeit von den ächten unterscheiden dürfte.

So habe ich im Vorigen bereits angedeutet, worin eben die Originalität des in Rede stehenden kleinen Kunstwerkes beruhe: darin, vornehmlich dass alles Alterthümliche durchaus keine Spur von Affectation zeigt, dass dasselbe noch vollkommen in Harmonie ist mit den übrigen Eigenschaften der kleinen Statue und dass eben diese anderweitigen Eigenschaften nicht auf die spätere Zeit der classischen Kunst hindeuten. Die wirklich archaisch gehaltenen Theile stehen noch in einem innerlich nothwendigen Verhältniss zu dem gewissen Grade von Steifheit und Schüchternheit, davon ich gesprochen; Beides wiederum steht in nächster Beziehung zu der eigenthümlich herben, straffen und keuschen Behandlung des Nackten, welche allen Gebilden der Blüthezeit griechischer Kunst und der nächst vorhergehenden Periode gemein ist und welche das vornehmste Kriterium eines Werkes der Zeit bildet. Alle diese Umstände nun, verbunden mit der meisterlichen Durchbildung des Nackten, wie sie Gr. nachgewiesen, mit der kunstvoll complicirten und doch harmonischen Bewegung, weisen in der That auf einen Standpunkt nahe vor Vollendung der classischen Kunst und auf einen trefflichen Meister hin, und Gr's Blick hat jedenfalls richtig entschieden, wenn auch seine Schilderung der Statuette einige bedeutende Punkte vielleicht nicht genügend hervorgehoben hat. S. bleibt zwar dabei, es könne immer nicht bewiesen werden, dass eine solche Arbeit nicht aus der Hand eines Künstlers der Periode höchst entwickelter Kunst oder einer der nachblühenden Epochen könnte hervorgegangen sein, sobald nur ein solcher, durch Anlass oder Laune bestimmt, den Ausdruck älterer Manier beabsichtigte. Dagegen spricht aber entschieden die reine Naivetät des Werkleins, die sich bei längerer Betrachtung immer mehr herausstellt und die sich auf keine Weise mit der Absicht, eine besondere Manier der Darstellung zu wählen, vertragen kann. Noch ist zu wiederholen, dass — was den eigentlichen Kunstwerth der Bronze anbetrifft — die der Schrift beige-fügte Lithographie gar wenig genügt, dass namentlich die Kniee zu ängstlich geschlossen erscheinen, dass die Brustpartie sich zu gedehnt und weich ausnimmt, u. dergl. m.; sodann, dass man die Basis, — ursprünglich die schräge Wagenplatte, — vorn erhöht denken muss, wodurch die ganze Figur das Uebergewicht nach vorn verliert und eine kräftigere Stellung bekommt.

Was nun den eigentlich kunstgeschichtlichen Theil in Gr.'s Schrift

anbetrifft, so hat S. entschieden Recht, sofern er die Unzulänglichkeit jener von Gr. aufgestellten charakteristischen Verschiedenheiten der altattischen und äginetischen Schule nachweist, und allerdings entbehrt hiemit der weitere, wengleich mit kunstverständiger Combination dargestellte Entwicklungsgang dieser Schulen seines ersten Grundes. Dagegen scheint mir die Charakteristik des Myron, wie sie Gr. nach Plinius Worten giebt ungleich näher zu liegen, als wie S. diese verstanden wissen will; und das Beispiel des Polyklet, den S. gegen Gr.'s Annahme anführt, passt nicht, da dieser den Statuen nur keine steife Ruhe, Myron dagegen eine complicirte Bewegung gegeben haben soll. Der Grundsatz aber, welchen S. anführt, um dem Myron (im Gegensatz gegen Gr.) eine spätere Entwicklungsstufe als dem Phidias zuzuertheilen: — dass dem Geiste nach die mannigfaltig angewandte und weit getriebene Naturnachahmung, welche dem Myron nachgerühmt wird, auf jenen Idealstyl, den Phidias zur Vollendung reinigte, erst so zu folgen pflege, wie der Erguss in die Breite auf die Culmination, — entbehrt seines philosophischen und historischen Grundes. Das funfzehnte Jahrhundert beweist, in der Geschichte neuerer Kunst, das entschiedenste Gegentheil. Die Form muss nach allen ihren Seiten hin erst ergründet und verstanden, — also die mannigfachste Naturnachahmung angewandt sein, — ehe sie zur freien Schönheit des Ideales erhoben werden kann. Hernach geht es natürlich wiederum in die Breite, aber auf andere Art und bei einem so bedeutenden Meister wie Myron vielmehr mit übertriebenem Ausdruck der Affekte im Gesicht, als mit dem Mangel derselben.

So bleibt Gr.'s Hypothese, welche das Werkchen in die Zeit und Schule des Ageladas (Myron's Meister) setzt, immer noch ansprechend und geistreich, wenn freilich auch noch Vieles fehlt, um es bis zur Evidenz zu erweisen, und wenn sich auch, wie Gr. selbst ausspricht, bei den Beschädigungen, die die Figur erlitten hat, noch weniger entscheiden lässt, ob es ein wirkliches Original oder nur die genaue Copie eines solchen sei. S. fordert hiegegen „vor allen Dingen“ den Erweis: entweder, dass jene Schule selbst solche Statuetten gearbeitet, oder, dass unter solchen kleinen Bronzen Nachbildungen so alter Werke nicht ungewöhnlich seien. Allerdings würde ein solcher Erweis (der sich, wie S. darthut, nicht führen lässt) keineswegs unwichtig gewesen sein, jedoch auch nicht entscheidender, als perlenförmige Haarlöckchen für das höhere Alterthum; vor allen Dingen aber war ein äusserlicher Erweis bei anderweitig inneren Gründen gewiss nicht nöthig.

Was endlich die Verhandlungen über die Bedeutung der Figur anbetrifft, so hat S. wiederum ganz Recht, wenn er Gr. tadelt, dass dieser auf die nächstliegende Vermuthung, die Figur stelle das Siegesbild eines wagenlenkenden Fürsten dar, der eben um die Meta führt, nicht weiter eingegangen ist. Auch ist seine eigene Durchführung dieser Hypothese fast befriedigend; nur sind ein Paar kleine Punkte übersehen, die am Ende doch als besondere Schwierigkeiten erscheinen dürften. Die vorgestreckte Rechte der kleinen Figur nämlich kann nicht, wie S. will, den Zügel der rechtstehenden Pferde, noch sonst etwas, emporgehalten haben, da sie, obgleich die Fingerspitzen fehlen, sich doch entschieden als flach ausgestreckt zeigt; und für ein gewöhnliches Fahren, wenn auch im Wettrennen, dürfte schon diese Bewegung zu heftig erscheinen. Sodann müssten die Pferde, wie S. aus vielen Münzen dargethan, schräg stehend — das äusserste

Rechte am weitesten voraus — angenommen werden, was für ein Relief trefflich, für eine freistehende Gruppe aber sehr wenig passend ist, falls man nicht wiederum ganz besondere Verhältnisse einer räumlichen Umgebung (ein Giebelfeld oder dergl.) dazu erfinden will. Noch schwieriger aber wird diese Erklärung, wenn man, was S. verabsäumt, was aber sowohl nach der Analogie der meisten Wagenbilder, als nach dem eigenthümlichen Charakter der Figur nöthig ist, — die Basis schräg stellt, so dass der Oberkörper der Figur, wie schon erwähnt, jenes Uebergewicht nach vorn verliert. Dann steht sie kräftiger, zieht sie mit der Linken noch gewaltiger die Zügel zurück, ist der Kopf forschend vorgebeugt und emporgeworfen, erhebt sich abwehrend die vorgestreckte rechte Hand, — Alles (und dazu kommt noch der schreckhaft eingezogene Unterleib) Motive, die auf ein plötzliches Hinderniss deuten, welches einem hastig Fahren den entgegentritt; Alles Forderungen die S. gerade macht, wenn die Gestalt, nach Gr's. Annahme, einen Amphiaraos darstellen soll, vor dessen Pferden die Erde sich aufthut. Wir können somit in der That nicht wohl umhin, in der kleinen Bronze, mehr als ein Siegesbild, mehr als einen einfach rosselenkenden Heros zu erkennen, wir müssen darin einen besonderen, ohne Zweifel mythischen Moment annehmen, und wenn auch Gr's. Annahme in Bezug auf den Amphiaraos noch genauerer Bestätigung bedürfte, so hat sie doch auch wiederum so viel Passliches, dass wir sie immerhin als die beste Hypothese gelten lassen dürfen.

Noch bemerke ich aus Gr's. Vorworte, dass sorgfältige Abgüsse der Tübinger Bronze in der Werkstätte des Hrn. Bildhauer Wagner zu Stuttgart um den Preis von 2 fl. 42 kr. (die Verpackung eingerechnet) zu erhalten sind.

Vorstudien für Leben und Kunst. Herausgegeben von Dr. H. G. Hotho. Stuttgart und Tübingen, 1835.¹⁾

(Museum, 1835, No. 42.)

Das vorliegende Werk gehört in seinem Gesamtinhalte nicht vor das Forum dieser Blätter. Es enthält die Bildungsgeschichte eines Mannes, der, nachdem er sich längere Zeit mit den verschiedenen Künsten beschäftigt, endlich zur Wissenschaft der Philosophie gelangt, oder vielmehr: es enthält unter dieser Form die Ansichten des Verfassers über Kunst und Wissenschaft. Musik, bildende Kunst, Poesie, Kunstphilosophie machen die Hauptabschnitte aus. Gewiss ist manches sehr Treffliche darin vorhanden, wie man z. B. die ausführliche Schilderung, welche der Verfasser von Hegel's Persönlichkeit entworfen, nicht ohne Rührung lesen kann. Der Auffassung von Mozart's Don Juan würde man, wenn es hier der Ort wäre, vielleicht einzelnes nicht Unbedeutende entgegenstellen können.

⁵⁾ Der ehrenwerthe Verfasser wird es mir zu gute halten, wenn ich den Wiederabdruck der Recension seines damaligen Buches nicht unterschlage. Ein Buch ist immer eine in sich abgeschlossene Existenz; was ich gegen das oben genannte Werk schrieb, hat es natürlich eben nur mit diesem zu thun.

Wir haben es hier allein mit dem Abschnitte zu thun, welcher, am Faden der Geschichte, die Entwicklung der bildenden Kunst darlegt. Leider ist von diesem ganzen Abschnitte nur Weniges zu billigen. Der Verf. erscheint hier nur als ein Dilettant, der Einiges geistreich angesehen, Manches gelesen, Mehreres missverstanden hat, und der hieraus mit philosophischer Bequemlichkeit ein Ganzes zusammensetzt. Es ist nöthig, dies anscheinend missliebige Urtheil im Einzelnen zu rechtfertigen.

Der Verf. beginnt damit, dass er Raphael als den Mittelpunkt der italienischen Malerei, als das eigentliche Ziel, auf welches die Geschichte ihrer gesammten Entwicklung hinarbeite, aufstellt, dass er ihn (wenigstens in gewissen Werken) als denjenigen betrachtet, welcher die Elemente christlicher Kunst zuerst und am Vollendetsten zur Erscheinung gebracht habe; dass die übrigen Bedeutenden unter seinen Zeitgenossen nur in einseitiger Vollendung einzelner, schon mehr untergeordneter Richtungen ihre Stellung einnehmen. Es werden weiter unten einige Punkte berührt werden, die mit dieser, jetzt so allgemein beliebten Ansicht nicht wohl zu vereinigen sein dürften.

Hierauf schildert der Verf. den Entwicklungsgang der italienischen Kunst bis auf Raphael. Trefflich ist zunächst die Charakteristik der frühesten Periode christlicher Kunst, vor Allem jener grossen musivischen Gestalten, „welche nichts als eine weltbeherrschende geistige Ruhe, Strenge, Macht und Heiligkeit ausdrücken.“ „Der Gegenstand allein (sagt der Verf.), nicht aber seine Wirkung auf's menschliche Innere und sein Leben und Weben im Kreise dieses Inneren, wird als das Wesentliche ergriffen und dargestellt.“ — Man kann die typische Kunstweise jener Periode zwar auch noch anders fassen, indem man mehr von dem Technischen — von dem ersten Kreise einer gewissen technischen Vollendung — ausgeht, aber man wird auch hier zu einem ähnlichen Resultate, wie das vom Verfasser ausführlich dargestellte, gelangen.

Ueber Duccio und Cimabue geht der Verf. schnell hinweg, indem er von ihnen nichts zu sagen weiss, als dass sie sich die byzantinischen Werke zum Muster genommen und dieselben Gegenstände mit frischem Geiste ergriffen hätten. Vergebens erwarten wir eine Erklärung des merkwürdigen Phänomens, welches in der toskanischen Kunst des dreizehnten Jahrhunderts aufleuchtet, — des plötzlichen und so äusserst glücklichen Studiums der Antike, welches sowohl in der Architektur (in der Façade von S. Miniato bei Florenz und anderen Gebäuden) als auch in den meisterlichen Sculpturen des Nicola Pisano auf's Entschiedenste hervortritt und welches ebenso in Cimabue's Werken und vornehmlich in Duccio's wundersamem Altarbilde ersichtlich ist. Ein Phänomen, das ebenso plötzlich, wie es zu solchem Glanze auftaucht, auch wiederum fast spurlos verschwindet.

Die neue Periode, welche der Verf. mit Giotto beginnt, dehnt er bis auf Raphael's Zeit aus, indem er in ihr eine ununterbrochene Vorbereitung bis auf diesen Punkt hin wahrzunehmen glaubt. Dies ist jedoch nicht zu billigen, indem in der That die Meister des funfzehnten Jahrhunderts im Allgemeinen ebenso bestimmt von denen des vierzehnten geschieden werden müssen, als diese von denen des dreizehnten Jahrhunderts. Giotto und seine gesammten Mitarbeiter und Nachfolger im vierzehnten Jahrhundert stehen wiederum noch unter der Herrschaft einer typischen Darstellungsweise, obgleich deren Gesetz minder drückend ist wie das des byzantinischen

Typus, und obgleich jene Künstler einen grösseren Schritt in der Naturauffassung wagen dürfen, als ihre Vorgänger.

Eine nähere Bezeichnung der Schulen, in welchen sich, von Giotto ab, die italienische Kunst emporbildet, übergeht der Verfasser, und bemerkt vornehmlich nur, dass sich in dieser Beziehung am frühesten Toscana, Venedig und die umbrischen Städte unterscheiden lassen. Dies ist nicht richtig, indem Venedig erst mit dem funfzehnten Jahrhunderte einigermaßen bemerklich wird (gleichzeitig mit den Schulen von Padua, Ferrara u. a., — Bologna, Neapel u. a. beträchtlich früher), und Umbrien in seiner besonderen Eigenthümlichkeit kaum vor dem letzten Viertel dieses Jahrhunderts auftritt.

Der Verfasser geht nur auf den Entwicklungsgang der florentinischen Schule näher ein. Giotto wird von ihm in seinen besondern Verdiensten um erweiterte Naturauffassung ziemlich glücklich charakterisirt, in seinem eigentlich poetischen Werthe aber nicht genügend gewürdigt, und jenes oben angedeuteten allgemeineren Verhältnisses, in dem er zu seiner Zeit steht, natürlich nicht gedacht. Dass Giotto hauptsächlich Lebensbegebnisse der Heiligen dargestellt habe, ist übrigens nicht richtig; auch gehören dahin unter den vorhandenen Gemälden, die ihm mit einiger Wahrscheinlichkeit zugeschrieben werden, nichts als die kleinen Tafeln mit Geschichten des h. Franciscus, die sich früher in der Sacristei von S. Croce zu Florenz befanden.

Von Giotto springt der Verf. ziemlich schnell zum funfzehnten Jahrhundert über, und zwar unterscheidet er jetzt als nächste Fortentwicklung drei Richtungen.

Die erste Richtung soll Fiesole bezeichnen. Diese Annahme ist ganz willkürlich. Fiesole, wie er in seiner klösterlichen Abgeschlossenheit waltete, steht auch fast ganz getrennt von den übrigen Florentinern da. In den allgemeinen Bezügen seiner Darstellungsweise zeigt er sich noch als abhängig von den Meistern des vorigen Jahrhunderts, und der besondre Ausdruck, den er den Köpfen seiner Engel zu geben wusste, wird weder von Zeitgenossen noch von Nachfolgern aufgenommen.

Die zweite Richtung bezeichnet der Verf. als das kämpfende Streben, welches den Gegensatz zwischen höchster Wahrheit des Inhalts und äusserer Weltlichkeit der Erscheinung zur Ausgleichung bringen wolle. Unter den Florentinern glänze in dieser Richtung zuerst Fra Filippo Lippi hervor. Diese Angabe ist wiederum unhaltbar. Finden sich einige unter Filippo's Bildern, die eine solche Richtung in Etwas bestätigen möchten (wie z. B. No. 168, Abth. I, im Berliner Museum und ein ähnliches in der Florentiner Akademie), so zeigt bei Weitem doch die Mehrzahl seiner Werke, besonders seine Fresken zu Prato, in Auffassung und Darstellung nur einen weltlich gemeinen Sinn, der sich eben nicht „von der Macht des gegenwärtigen Gottes überwunden fühlt.“ Nach Filippo nennt der Verf. als Hauptbeispiele noch Sandro Botticelli, Filippino Lippi und Raffaellino del Garbo.

Die dritte Richtung findet der Verf. in denjenigen florentinischen Meistern repräsentirt, die, von der Sculptur ausgehend, besonders das Studium des menschlichen Körpers, seiner Verhältnisse u. s. w. befolgten. Als ersten Meister nennt er hier den Andrea del Verocchio; Lorenzo di Credi jedoch, den der Verf. an diesen anschliesst, durfte, obgleich er des

Andrea Schüler ist, hier nicht miterwähnt werden, da er einer noch andern, durchaus verschiedenen Richtung folgt.

So hat der Verf. zur Bezeichnung der florentinischen Kunstübung im funfzehnten Jahrhundert fast nur Meister eines untergeordneten Ranges genannt. Der beiden aber, welche, wie Jedermann weiss, die ersten Stellen in der ersten und in der zweiten Hälfte dieses Jahrhunderts einnehmen, welche von dem allerentschiedensten Einfluss auf die gesammte Kunst der Zeit waren, des Masaccio und des Domenico Ghirlandajo, gedenkt er mit keiner Sylbe!

Der Verf. geht nunmehr zu den neueren Meistern über, zunächst zum Leonardo. Sehr geistreich, aber wiederum nur halb wahr, sagt er von Leonardo's Gestalten: — „Den letzten belebenden Athemzug gestalten-schöpferischer Freiheit wagt er nicht ihnen einzuhauen, und hegt noch vor der unendlichen Kühnheit Scheu, seine menschlichen Gebilde sagen zu lassen: seht, wir sind wirklich Gott, in uns lebt und webt er in reiner Gegenwart.“ — „Seit jeher hat mich nichts im neuen Testamente so gerührt, als das Wort des Johannes: „wer die Braut hat, der ist der Bräutigam, der Freund aber des Bräutigams siehet und höret ihm zu, und freuet sich hoch über des Bräutigams Stimme. Er muss wachsen, ich aber abnehmen.““ — „Dies ergreifende Wort wiederholten mir Leonardo's sämtliche Gemälde, die ich gesehen hatte. Ein liebliches seliges Lächeln umzieht den Mund, und scheint das ganze Gesicht verklären zu wollen: ist doch das Himmereich nahe! Und doch liegt noch in diesem Lächeln ein wunderbarer Reiz der Wehmuth und der Sehnsucht; eine stumme Befriedungslosigkeit weilt im Auge und schläft unbewusst im Hintergrunde der Seele: der Bräutigam steht nicht vor uns, denn nur, wer die Braut hat, ist wirklich der Bräutigam.“

Aber hat (so muss ich fragen), hat Leonardo nicht sein Abendmahl gemalt? und ist er hier nicht der „Bräutigam“ selber? und hat Raphael, oder sonst wer, jemals Grösseres, jemals Göttlicheres geschaffen?

Dass sodann der charakteristische Ausdruck, den Leonardo grossen Theils seinen (weiblichen) Köpfen aufprägte, in der Nachahmung seiner Schüler und Anhänger mehr und mehr zur widerwärtigen Maske erstarrte, ist dem Verf. ebenfalls nur mit grosser Einschränkung zuzugeben. Bernardino Luini namentlich erscheint überall als der reinste und naivste Künstler und von einer Liebenswürdigkeit, wie sie nur bei Wenigen angetroffen wird.

Ueber Fra Bartolommeo spricht der Verf. einige wenige, aber sehr passende Worte. Dann verlässt er die Florentiner und geht zum Francesco Francia und Perugino über. Hier fehlt ihm wieder der richtige Standpunkt, indem er Francia's Trefflichkeit durchaus verkennt; er sagt z. B., dass seine Gruppen durch kein dramatisches Leben vereint und geschieden seien. Aber gerade Francia erscheint in seinen Hauptwerken, den Fresken von S. Cecilia zu Bologna, als derjenige unter allen Meistern jener vorherrschend gemüthvollen Richtung, der seinen Compositionen eine vorzügliche dramatische Durchbildung zu geben wusste.

So kommt der Verf. zum Raphael. „Er war (so sagt der V.) zu voll und ganz, um nicht in einseitiger Vollendung Andere in gleicher Grösse neben sich unverdunkelt erstehen zu lassen.“ Ich weiss nicht, wie jemand der einseitiger ist wie ein anderer, doch gleich gross genannt werden könne. Auch ist wahrlich nicht Tizians Grablegung im Palast Manfrini zu Venedig, — viel eher die von Raphael, — einseitig vollendet.

Vom Tizian, Coreggio und andren Zeitgenossen springt der Verfasser sodann zu den Meistern des siebzehnten Jahrhunderts über, die er wiederum sehr oberflächlich so bezeichnet: „Die Schüler eiferten vergebens den Meistern nach, und suchten, was ihnen bei dem Einen auszubilden nicht gelang oder nicht genügte, bei dem Andern zu ergänzen, der geistvoll zusammenfassenden Auswahl der Caracci, Guido's, Guercino's, Dominichino's stellte sich Caravaggio mit keck effectvoller Nachahmung in gleicher Meisterschaft des Pinsels schroff gegenüber, u. s. w.“ — Ich meine, dass eines Theils die, nur uneigentlich so genannten Eklektiker, wenn auch mit wenig Worten, doch ungleich schärfer hätten charakterisirt werden können, — und dies um so mehr, als wesentlich nur die Caracci selbst als Eklektiker erscheinen, Guido, Dominichino, Guercino dagegen sehr eigenthümliche Wege gehen; sodann wären besonders den Neapolitanern (Naturalisten kann ich sie kaum nennen) wohl ein Paar Worte zu gönnen gewesen, dem spanisch glühenden Spagnoletto, dem feierlichen Stanzioni, durch dessen Werke jener Hauch weht, der den Dominichino in seinen glücklichsten Momenten so schön macht, dem Salvator Rosa u. a. m.

Hierauf geht der Verf. zur Kunst der Niederländer über. Trefflich ist hier die Charakteristik, welche er mit vieler Vorliebe von den Werken Eyck's, Hemling's und des Quintin Messys entwirft. Diese schönen Stellen söhnen uns fast mit den vorigen mangelhaften Darstellungen aus. Der Verf. hält sich übrigens auch hier, in seiner gewohnten Weise, mehr in den allgemeinen Bezügen des Eindrucks jener Werke, während Schnaase (in den niederländischen Briefen) mit kritischer Schärfe mehr in das Einzelne derselben eingeht.

Den Schluss bilden die Betrachtungen über Rubens, Rembrandt, die holländischen Landschaftler, Genremaler u. s. w. Hier wirft sich der Verf., der bisher vor Allem nur auf die innere Bedeutung des Dargestellten ging, plötzlich in das entgegengesetzte Extrem, indem er, nach Kenner-Art, die äussere Vollendung in den Werken dieser Zeit als das Vornehmste und als etwas an sich Gältiges zu betrachten beginnt, — für einen Kunstphilosophen ein seltsamer Sprung! „Ich schwor (so sagt er) zum erstenmal mit aufrichtigem Herzen die Grille ab, statt auf die Tiefe der malerischen Behandlung, statt auf die Poesie der Färbung, Beleuchtung und jede Art technischer Begeisterung, nur immer auf die geistige Tiefe des Inhalts zu blicken, und mir so den bedeutungsreichsten Kunstgenuss durch das anscheinend Bedeutungslose der dargebotenen Gegenstände missliebzig zu verkümmern.“ — Das ist an sich ganz gut; aber ich meine, dass diese technische Begeisterung dennoch häufig das Ergebniss einer eigenthümlichen poetischen Sinnesweise sein dürfe; auch hat Schnaase, im Gegensatz gegen den Verf., die Fäden, an denen man zu einem tieferen Verständnisse jener Zeit gelangt, bereits anschaulichst vor uns ausgebreitet. Die Poesie der Leidenschaft, — einer, wenn ich so sagen darf, aristokratischen in Rubens, einer demagogischen in Rembrandt; die zierlich novellistischen Scenen, welche Terburg und andre uns vorführen; die erbaulichst komischen Situationen auf Jan Steen's Bildern; der Hauch einer melancholischen Sehnsucht in Ruysdael's Landschaften, — alles dies und vieles Andre, was vom Verf. nicht genannt wird, scheint wirklich etwas mehr als technische Vollendung. Schliesslich jedoch meine ich, dass man, wo ein Bild in der That nicht mehr zeigt als eine schöne Technik, mag diese so bedeutend sein wie sie will, immerhin seinem eigenen Missfallen Gehör geben dürfe, wieviel auch die Kenner von

den Lasuren, dem kecken Pinsel und dergl. reden mögen. Teniers Bilder z. B. haben mich nur selten angesprochen, weil ich statt des Humors, den seine Bauern affektiren, fast überall nur dieselben plumpen Grimassen dargestellt sah. Rubens, so genial er in einem Theil seiner Werke erscheint, wird mich immer anwidern, wo er, wie in seinen Bacchanalen, seinen jüngsten Gerichten u. dergl., nichts als brillante dicke Fleischmassen vorführt. —

Später geht der Verf. zur Architektur über, der auch schon früher, bei Gelegenheit des Strassburger Münsters, einige Seiten gewidmet waren. Diese Kunst jedoch bleibt ihm fremder wie alles Uebrige. „Welch ein Wunder sah ich vor mir!“ (so ruft er beim Anblick des Strassburger Münsters aus) „Das Ungeheure durch klar gegliedertes Maass gebändigt, die kalte Starrheit anmuthsvoll bewegt, der unergründliche Ernst der Andacht von Grazie umspielt;“ u. s. w. — Diese Worte enthalten nichts als eine Umschreibung dessen, was man überhaupt unter dem Begriffe Kunst versteht; es ist dem Verf. also an jener Stelle nichts weiter klar geworden, als dass die Architektur eine Kunst sei. Daran möchte man aber bei einer späteren Stelle wieder zweifeln. Indem er nemlich von der Schwierigkeit, zum wahren Verständnisse der Architektur zu gelangen, spricht, so fährt er fort: „Sein ganzes Innere aber thut der Geist nur in seiner eigenen lebendigen Gestalt und in den eigenen Tönen seiner Empfindung kund; die todte Natur und ihre architektonisch umgewandelten Formen vermag (vermögen) dem Geiste nur ein halb verwandtes, halb entfremdetes Abbild seiner Vorstellungen und Gefühle hinzustellen.“ — Die Architektur hat es also nur mit Formen der todten Natur zu thun! Ich meine, dass gerade die Formen der Architektur nichts mit der äusserlichen Natur zu schaffen haben, sondern eben das Innere des Geistes „in seiner eigenen lebendigen Gestalt“ repräsentiren. Das Stück Luft, welches von der Flöte umschlossen ist, die auf der Geige aufgespannte Darmsaiten sind auch nur todte Natur: da kommt der lebendige Geist hinzu und macht sie vibriren, und nur dann erst thun auch sie „die eigenen Töne seiner Empfindung“ kund.

Bei solcher Ansicht wird es denn auch nicht befremden, wenn der Verf. in der Architektur, die jedem offenen Sinne offen ist, die „schwersten symbolischen Räthsel zu lösen“ findet; wenn er, indem es ihm an Kenntniss der Einzelheiten fehle und er auch nicht „mit praktisch Baukundigen die weite Welt durchforschen“ könne, sich naiv auf das Gebiet der gothischen Baukunst (der schwersten unter allen!) beschränkt; und wenn er den Thurm des Strassburger Münsters, der, wie Jedermann bekannt ist, gar nicht zu den übrigen Theilen der Façade gehört, eben aus jenen heraus zu deduciren weiss.

Sammlung von Lithographien nach den vorzüglichsten Gemälden der Königlichen Gallerie zu Dresden, gezeichnet und lithographirt von den berühmtesten Dresdner und Pariser Künstlern, mit einer Beschreibung in deutscher, französischer, englischer und italienischer Sprache. Leipzig, im Verlage von Julius Wunder.

(Museum, 1835, No. 43).

Die Meisterwerke neuerer Malerei, welche die Dresdner Gallerie enthält, sind zu bekannt, als dass man hier aufs Neue deren erwähnen dürfte. Wer Raphael, Giulio Romano, Corregio, Tizian, Paul Veronese u. s. w., wer die niederländischen Landschaftler und Genremaler im schönsten Vereine kennen lernen will, findet hier erwünschte Ausbeute. Es ist ein rühmliches Unternehmen, das Vorzüglichste dieser Gallerie in lithographischen Nachbildungen, angemessen der Trefflichkeit der Originale und durch civilen Preis einem grösseren Publikum zugänglich, herauszugeben.

Die vorliegende erste Lieferung lässt uns Vorzügliches von dem Ganzen erwarten. Sie besteht aus vier Blättern französischen satinirten Velin-Papiers von 41 Zoll Höhe und 32 Zoll Breite. Der in Paris angefertigte Druck ist tadellos, so wie wir es in den von dort ausgegangenen Prachtwerken gewohnt sind. Vorzüglich gelungen dünkt uns die von Derooy lithographirte Landschaft nach Berghem; die diesem Meister eigenthümliche Klarheit und der Glanz der Lüfte, die leichten Reflexe an den hohen beschatteten Felswänden des Mittelgrundes, die zierliche Staffage von Menschen und Thieren, Alles dies ist ebenso sorgfältig wie in grösster Reinheit und Wärme wiedergegeben. Nicht minder sind Rembrandt's capriciöser Ganymedes-Raub, in trefflicher Nachbildung der phantastischen Technik, welche diesen Meister auszeichnet, und Cignani's keuscher Joseph, beide lithographirt von Léon Noël, als meisterhaft vollendete Blätter zu bezeichnen. Nur mit der Auffassung von Raphael's Sixtinischer Madonna konnten wir uns nicht wohl vereinigen, wengleich die Ausführung der Lithographie, von A. Maurin, sich ebenfalls durch Sauberkeit und Reinheit auszeichnet.

Ein, dieser ersten Lieferung beiliegender Textbogen, verfasst von Frenzel, dem Inspektor des K. Kupferstichkabinetts zu Dresden, enthält eine Reihe erwünschter historischer Notizen über die Original-Gemälde und ihre Meister.

Wir sind überzeugt, dass ein so grossartig eingeleitetes Unternehmen, welches sich bis auf 100 Lithographien ausdehnen soll, und davon gleichwohl der Preis des einzelnen Blattes für die Subscribenten nur 1½ Thlr. beträgt, auf den ungetheilten Beifall des kunstliebenden Publikums rechnen kann.

Kunstliteratur.

(Museum, 1835, No. 45.)

Die Geschichte der vaterländischen Kunst scheint nach und nach aus den Händen der Dilettanten befreit und einer ernsten vorurtheilslosen Behandlung theilhaftig zu werden. Leere Verachtung und leerer Enthusiasmus hören immer mehr auf; ein gründliches Studium, das allein für die Wissenschaft, wie für die Kunst, erspriessliche Folgen tragen kann, beginnt in deren Stelle einzurücken. Zwar, was die Geschichte der Malerei und Bildnerei betrifft, so sieht es in diesen Fächern allerdings noch ziemlich traurig aus: wir kennen die Verzweigung italienischer Schulen bis ins allerkleinste Detail und wissen bei uns so gut wie nichts von dem, was vor Dürer und seinen Zeitgenossen geschehen ist (die Niederländer dürften nicht eigentlich den Deutschen beizuzählen sein); aber wir können uns in diesem Punkte wenigstens damit trösten, dass in den Fächern der Malerei und Bildnerei der Norden in der That dem Süden untergeordnet war, während die Baukunst bei uns (wie auch in andern cisalpinischen Ländern) eine ungleich höhere Stufe der Vollkommenheit erreicht hat, als in Italien. Und gerade für die Geschichte der mittelalterlichen Baukunst (zum Theil auch für deren Theorie) sind bereits nicht unwichtige Anfänge gemacht.

Mit besonderer Freude machen wir unsere Leser auf eine neue kleine Schrift aufmerksam: „Architektonisch-historische Berichtigungen und Zusätze zu der Klein'schen Rheinreise, von dem Königl. Preuss. Bau-Inspektor von Lassaulx in Coblenz,“ die in einem besonderen Abdrucke (66 S. in 8.) vor uns liegt. Der Verf. ist bereits als einer der thätigsten Beförderer des Boisserée'schen Werkes über die „Denkmale der Baukunst vom 7ten bis zum 13ten Jahrhundert am Niederrhein“ bekannt (s. das Vorwort dieses Werkes); seine amtliche Stellung gestattete und gebot ihm die nächste Bekanntschaft mit den Bauwerken Rheinauf- und abwärts von Coblenz. Die kleine Schrift bildet, wie sich aus dem Titel ergibt, kein selbständiges Ganze und ist auch nicht reich an mannigfaltigen Raisonnements; sie enthält aber eine solche Fülle werthvoller und kritisch gereinigter Notizen über einen der interessantesten Striche unseres Vaterlandes, dass sie nicht nur dem reisenden Kunstfreunde erfreulich, sondern geradehin eine sehr wünschenswerthe Bereicherung der noch in den ersten Stadien begriffenen Wissenschaft zu nennen ist. Die Notizen sind sowohl historischer Art (wobei der Verf. aufs Löblichste der Eitelkeit der Reisebeschreiber und Lokalscribenten, überall von uralten Monumenten zu sprechen, die Wage hält), als auch technische Bemerkungen über alte und neue Bauwerke, die nicht minder interessant sind.

Wir geben die Uebersicht des Inhalts:

Mainz: Treffliche Bemerkungen über, den Römern zugeschriebenes Mauerwerk im Allgemeinen (Vitruvs Emplekton). Der Dom¹⁾. St. Stephan. St. Quintin.

¹⁾ Der Verf. bezeichnet den östlichen Chor als Ueberrest des ersten Baues dieser Kirche im zehnten Jahrhundert. Ich finde unter meinen Notizen, die ich vor einigen Jahren über den Mainzer Dom gemacht, noch eine etwas genauere Angabe. Nur der untere Theil dieser Ostseite nämlich — die Tribune bis zur

Bibliothek. Mehreres Neuere. — Ingelheim. — Kiederich und Eberbach. — Mittelheim und Johannisberg. — Eibingen. — Rüdesheim: Die Kirche. Die Niederburg. — Bingen. — Ehrenfels. — Vautzberg. — Klemenskirche. — Oberdiebach. — Bacharach. — Die Pfalz im Rhein. — Oberwesel: Stiftskirche. Franziskanerkirche u. a. — St. Goar. Rheinfels. — Reichenberg. — Thurnberg. — Hirzenach. — Bornhofen. — Boppard: Pfarrkirche. Karmeliterkirche u. a. — Oberlahnstein. — Königstuhl. — Stolzenfels. — St. Johannkirche. — Koblenz: Geschichtliches. Die Castorkirche. Die K. des h. Florinus. Die K. zu U. L. Frauen. Dominikanerkirche. Franziskanerkirche. Jesuitenkirche. Georgkirche. Carmeliterkirche. Barbarakirche. Schlosskirche. Moselbrücke. Erzbischöfl. Burg. Kaufhaus u. a. Kurfürstl. Residenz. Theater. Leichenhaus etc. — Thal Ehrenbreitstein: Kapuzinerkirche. — Ems. — Vallendar. — Niederwerth. — Bendorf. — Sayn. — Romersdorf. — Engers. — Neuwied. — Andernach: Pfarrkirche. Koblenzer Thor. Erzbischöfl. Palast. Stadtthor. Franziskanerkirche. Judenbad. — St. Thomas. — Leudesdorf. — Namedy. — Fornich. — Hammerstein. — Laach. — Rheineck. — Rheinbrohl. — Niederbreisig. — Oberbreisig. — Leubsdorf. — Dattenberg. — Sinzig. — Linz. — Remagen. — Apollinarisberg. — Unkel. — Heisterbach. — Godesberg. — Bonn: Münsterkirche. Martinskirche. Pfarrkirche. Jesuitenkirche. — Schwarz-Rheindorf. — Köln: Dom. Dombild. Maria im Kapitol. St. Gereon. Apostelkirche. St. Kunibert. St. Peter. St. Cäcilia. St. Ursula. St. Severin. Jesuitenkirche. St. Pantaleon. Gross-Martin. Protestantische Kirche. St. Georg. Columba. Minoritenkirche. St. Andreas. St. Mauritius. Maria-Lyskirchen. Ursulinerkirche. Rathhaus u. a. Beyenthurm. Stadtgräben.

Den Schluss bildet eine vergleichende Tabelle, welche den Flächenraum einer grossen Anzahl kirchlicher Gebäude in Quadratfussen verzeichnet.

Rafael als Mensch und Künstler. Dargestellt von Dr. G. P. Nagler, Verf. des neuen allgemeinen Künstler-Lexicons. Mit Rafaels (lithogr.) Bildniss, nach dem Original-Gemälde in der k. Pinakothek zu München. München, 1836.

(Museum, 1835, No. 51.)

Bei der Menge von selbständigen Schriften und gelegentlich beigebrachten Notizen über Raphael ist es für den Freund der Kunstgeschichte ein grosses Bedürfniss geworden, alles Wichtige in Bezug auf diesen Gegenstand in

Gallerie und die Seitenflügel bis über den Portalen — dürfte dem ersten Bau von 978 bis 1009 angehören. Hier sieht man treffliche grosse Quadern rothen Steines angewandt. Höher hinauf findet sich verschieden bearbeitetes Steinwerk: zunächst, an den Flügeln, schlechtere kleine graue Steine von ungleichen Lagen; dann grössere, doch nicht ganz regelmässige; zuoberst regelmässige graue Quadern. Diese verschiedenen Lagen bezeichnen, nach meiner Ansicht, die verschiedenen Restaurationen und Neubauten, die, nach den Bränden im elften und zwölften Jahrhundert mit grösserer oder geringerer Sorgfalt ausgeführt wurden. An den anderen Theilen ist der Dom übertüncht, so dass sich durch blossen Augenschein aus der Beschaffenheit des Mauerwerkes kein weiterer Schluss ziehen liess.

Kugler, Kleine Schriften. I.

einem Buche zusammengetragen zu sehen; die beträchtlichen Kosten einer förmlichen Bibliothek, die mühsame Arbeit mannigfacher Excerpte würden durch ein solches Werk beseitigt, ein unbefangenes Urtheil erleichtert und einem künftigen Geschichtschreiber Raphaels die Bahn bereitet werden. Das vorliegende Werk, welches eine solche Compilation geben will, lässt wünschen, dass möglichst bald noch eine zweite Arbeit der Art unternommen werden möge.

Nicht, als ob die vorliegende geradezu unbrauchbar wäre. Wo die Arbeit leicht war, über die Stenzen, die Tapeten, über die grösseren Staffeleibilder der späteren Zeit, ist ganz Gutes zusammengetragen; man findet über diese Dinge eine genügende Auskunft und wird sich der hier mitgetheilten Auszüge immer mit Vortheil bedienen können. Anders verhält es sich, wo die Arbeit schwerer war und die Redaction des Buches einigcs Urtheil verlangte.

Vor allen Dingen war es nöthig, dass der Verf. bei einer jeden einzelnen Angabe genau die Quelle anführte, aus welcher dieselbe geflossen; die grössere oder geringere Autorität einer solchen Quelle würde dem Leser schon an sich einen gewissen Maassstab des Urtheils gegeben haben. Dies ist jedoch im Ganzen sehr wenig geschehen, und der Compiler läuft nun Gefahr, manche missliche Dinge in eigener Person vertheidigen zu müssen, wie z. B. das alberne Urtheil über die Geschichten der Psyche in der Farnesina (S. 257): „Auch die Auffassung des Ganzen ist dem wahren Geiste des Mythus, welcher doch das bessere Prinzip des milesischen Märchens sein sollte, fern geblieben. Der Künstler hat in allzutreuer Anschliessung an seinen lateinischen Text nichts weiter als die zauberhafte Lebens- und Liebesgeschichte der Prinzessin Psyche dargestellt, und dieses alles so ziemlich in der niedrigsten Sphäre des roheren Sinnengenusses gehalten (???). Wir erkennen in diesen Bildern den Geschmack und die Bildung der Zeit unsers Künstlers, von welcher er sich hier leiten liess; zu einer andern, bessern, hätte er anders gedacht und empfunden (!!).“ Zu dieser Kategorie gehört auch die sentimentale Stelle über die Fornarina (S. 301), die mit dem Charakter ihres Portraits im Palaste Barberini etwas in Widerspruch ist. Ebenso wird (S. 74) ohne Quelle die für uns Berliner höchlichst überraschende Nachricht mitgetheilt, dass die K. Gallerie zu Potsdam zwei treffliche heilige Familien Raphaels besitze. U. s. w.

Das zweite Hauptforderniss einer compilerischen Arbeit ist strenge, consequente Anordnung, Uebersichtlichkeit des Inhalts, zweckmässige Einrichtung zum Nachschlagen. Dies fehlt, vornehmlich wo es sich um die kleineren Staffeleibilder handelt, fast ganz, und man kann sich nur mit Mühe und Noth durch das Gewirre der Notizen hindurcharbeiten. Bestimmte Rubricirung, Bezeichnung des Titels (oder Inhalts) der Bilder durch grösseren Druck, eigentliches Inhaltsverzeichniss sind gar nicht vorhanden. Die Angaben über manch ein Bild muss man sich an zwei, drei Orten zusammensuchen. Bei den Bildern, deren Aechtheit oder Zeitbestimmung zweifelhaft ist, folgt der Verf. gar keinem bestimmten Princip; bald ist er Rumohr contra Hirt, bald Hirt contra Rumohr. Das Bildniss des Cesare Borgia im Pal. Borghese zu Rom findet man unter den Werken aus Raphaels frühster Periode, den kleinen Erzengel Michael (der offenbar mit dem St. Georg, welchen Raphael in Urbino malte, gleichzeitig ist) unter den Werken der spätesten Periode angeführt. U. dergl. m.

Alles dies ist vornehmlich durch die grösste Leichtfertigkeit und Eile,

mit der das Buch zusammengetragen, bewirkt. Dies zeigt sich auch in dem Umstande, dass der Verf. manche sehr bekannte Schriften und Abhandlungen gar nicht oder nur sehr oberflächlich beachtet hat. Die Streitschriften zwischen Waagen und Hirt sind ihm ganz fremd geblieben, ebenso die neueren Kataloge des Berliner Museums, welche in Bezug auf Raphaels Jugendbilder manche Veränderungen und Berichtigungen enthalten. Den trefflichen Aufsatz von W. Gerhard über die Johanna von Arragonien (im Tübinger Kunstblatt, 1833, No. 15, 16), welcher für diese Dame und ihre Portraits so höchst wichtig ist, hat er gar nicht gelesen, auch nicht einmal die Anmerkung v. Quandt's in Lanzi's Geschichte der ital. Malerei, dass nemlich das in der Gall. Doria befindliche Portrait der Johanna (wie jeder Unbefangene beistimmen wird) kein Original von Leonardo da Vinci sei. Dass die Beschreibung, welche der Verf. (S. 130) von dem Portrait der Fornarina im Besitze des Herzogs von Marlborough mittheilt, Wort für Wort mit Longhena's Beschreibung des Veroneser Portraits (bei den Erben Laffranchini's) übereinstimme, ist ihm ebenfalls entgangen. U. s. w. Am Allernähesten aber macht es sich, wenn der Verf. (S. 39) Hrn. v. Rumohr belehrt, dass Raphael für die Libreria des Sieneser Domes nicht bloss Zeichnungen sondern auch grosse Cartons angefertigt habe und dass einer der letzteren: „54 Centimetri hoch und 38 breit,“ sich noch bei Ludovico Baldeschi zu Perugia befinde. Der Verf. hätte wohl über die französischen Längenmaasse Erkundigungen einholen können.

Demjenigen, der die Geschichte Raphaels genauer studirt und sich nicht scheut, das vorliegende Buch mit Feder und Tinte vorzunehmen, wird dasselbe immer manche Arbeit ersparen; dem blossen Liebhaber und Anfänger ist es jedoch sehr wenig zu empfehlen.

Geschichte und Beschreibung des Domes zu Mainz. Begleitet mit Betrachtungen über die Entwicklung des Spitzbogenstyls, das neugothische Constructionssystem in Deutschland und Frankreich, und den Einfluss der lombardischen und byzantinischen Kunst auf diese Länder. Von J. Wetter. Mit einem Grundrisse des Domes. Mainz, bei C. G. Kunze. 1835. (170 S. in 12.)

(Museum, 1835, No. 52.)

Die Geschichte unsrer vaterländischen Kunst-Alterthümer würde bereits um ein Bedeutendes gefördert sein, wenn es nicht noch in grossem Maasse an erschöpfenden und mit Kritik abgefassten Monographien fehlte. Erst wenn das Einzelne nach allen Richtungen durchforscht ist, wenn die sichereren Thatsachen für dasselbe zusammengestellt, die Eigenthümlichkeiten des Vorhandenen mit besonnener Charakteristik verzeichnet sind, wird es möglich sein, zu einer genügenden Uebersicht zu gelangen und den Gang der Entwicklung im Grossen und Ganzen, frei von einseitigen Trugschlüssen, zu verfolgen. Wir müssen somit eine jede Arbeit, welche einen Stein zu diesem grossen Baue herzuträgt, mit Freuden willkommen heissen und eifrigst zur weiteren Nachfolge auffordern.

Das in der Ueberschrift genannte Werk darf in diesem Bezuge als Muster aufgestellt werden. Dasselbe macht uns ausführlich mit einem Gebäude und dessen Monumenten bekannt, welches eine der wichtigsten Stellen in der Geschichte der deutschen Kunst einnimmt, welches die Thätigkeit und die Sinnesweise einer langen Reihe von Jahrhunderten dem Auge des Beschauers darlegt und den verwüstenden Stürmen, die mannigfach über dasselbe hereingebrochen, in ruhiger Majestät Trotz geboten hat. Der Verfasser spricht mit Wärme und mit grosser Liebe zu seinem Gegenstande, ohne dass ihm diese jedoch, wie es nur zu häufig bei Lokalschreibern der Fall ist, die Aussicht in die Ferne und Weite, zur Feststellung seines Standpunktes, verwehrt hätte.

Die Schrift zerfällt in drei Abtheilungen. Die erste behandelt die Geschichte des Domes. Mit übersichtlicher Genauigkeit sind hier sämtliche Begebenheiten mitgetheilt, welche von der ersten Erbauung desselben, die im J. 978 begann, bis auf die in unsren Tagen vollendete Restauration fördernd oder gefährdend auf das Gebäude eingewirkt haben. Was Hochherzigkeit und religiöser Eifer begonnen, sehen wir hier, trotz der vernichtenden Wuth der Elemente und der rohen Barbarei meuterischer Horden, immer aufs Neue mit demselben Eifer aufgenommen, immer aufs Neue zur erfreulichsten Vollendung durchgeführt. Der Verf. weist, indem er sich mit wohlbegründeter Kritik auf die Beschaffenheit der einzelnen Theile des verschiedenartig zusammengesetzten Gebäudes stützt, die Spuren eines jeden Neubaues, einer jeden einzelnen Restauration nach. Auf das Einzelne dieser interessanten Angaben können wir hier nicht weiter eingehen und bemerken nur, dass für die Entwicklungsgeschichte der deutschen Architektur die allmählig steigende (zum Spitzbogen geneigte) Ueberhöhung der Gurtbögen, welche bei den zwischen 1190 und 1230 aufgeführten Gewölben und bei übrigens noch vollkommener Anwendung des sog. byzantinischen Styles Statt findet, vornehmlich beachtenswerthe Resultate liefert¹⁾.

Die zweite Abtheilung enthält die Beschreibung des Gebäudes, die dritte die Beschreibung der in demselben vorhandenen Denkmäler und Kunstschätze. Auch letztere geben, soviel Einzelnes auch verstümmelt oder gänzlich vernichtet worden ist, noch immer eine bedeutende Reihe von Belegen für die Entwicklungsgeschichte der deutschen Kunst. Wichtiger jedoch dürfte noch das allgemein geschichtliche Interesse sein, welches diese Denkmäler dem Beschauer gewähren. Sehr schön sagt der Verf. in diesem Bezuge: „Der hohe Rang und die historische Wichtigkeit der Männer, welchen die meisten Denkmäler gewidmet sind, erheben den Dom zu einer Art von Pantheon der deutschen Geschichte. Man kann die mächtigen Hallen des Domes nicht durchwandern, ohne der Gegenwart entrückt und im Geiste in die thatenreiche Vorwelt versetzt zu werden; man kann die von allen Seiten hervortretenden Steinbilder so vieler Fürsten nicht schauen, ohne an die wichtigsten Ereignisse, die bedeutendsten Momente der deutschen Geschichte erinnert zu werden, und ohne die hehren Gestalten vieler weiser, zum Theile grosser Regenten aus der Nacht der Jahrhunderte

¹⁾ Ich bedaure, dass der Verf., der den ganzen östlichen Chor als den Rest des ersten Baues vom Ende des 10. Jahrhundert erklärt, nicht auf die grosse Verschiedenheit des Materiales, woraus dieser Chor (in vier verschiedenen Absätzen) gebaut ist, Rücksicht genommen und dieselbe mit den historischen Daten in Uebereinstimmung zu bringen gesucht hat. Eine nähere Angabe dieses Umstandes habe ich bereits kürzlich, bei anderer Gelegenheit, mitgetheilt.

aufsteigen zu sehen, welche in die Schicksale Deutschlands mächtig eingriffen, oft in stürmischer Zeit das Steuerruder des Reiches mit fester und gewandter Hand führten, oft seine Wohlfahrt durch weisen Rath, heilsame Verbesserung und durchgreifende Umgestaltung förderten.“ U. s. w.

In mehreren sehr ausführlichen Anmerkungen verbreitet sich der Verf. über die bedeutendsten Entwicklungsmomente der Baukunst im Mittelalter. Sehr gediegen ist die Anmerkung, welche von dem Verhältniss der gothischen und der sog. byzantinischen Bauweise handelt. Der Verf. legt die totale Verschiedenheit, welche zwischen diesen beiden Systemen vorhanden ist, dar, und spricht es — soviel uns bekannt ist — zum ersten Male mit Entschiedenheit öffentlich aus, dass zwischen beiden in Deutschland kein Uebergang Statt findet, dass jener byzantinische Baustyl bei uns bis tief in das dreizehnte Jahrhundert hinein (wie eben der Mainzer Dom ein Hauptzeugniss giebt) angewandt und dann plötzlich mit dem schon eigenthümlich ausgebildeten gothischen Style vertauscht wurde, dessen Ursprung und erste Entwicklung jenseit des Rheines, in Frankreich, zu suchen ist. Es fehlt nicht an einer Reihe gültiger Belege für diese Angaben. Wir hoffen, dass eine solche wissenschaftlich begründete Ansicht sich gegenwärtig immer mehr Bahn brechen, und die unhaltbaren Ideen dilettantischer Kunstfreunde, welche ihren Patriotismus mit der Wissenschaft verwechselt hatten, immer mehr in den Hintergrund treten werden. Eine vollkommene Lösung der freilich sehr schwierigen Fragen über diese Punkte haben wir vornehmlich von einem Freunde der vaterländischen Kunstgeschichte, Hrn. Mertens, zu erwarten, dessen im Museum (No. 15 — 26 d. J.) mitgetheilte „historische Uebersicht der bisherigen Abhandlungen über die Baukunst des Mittelalters“ sich bereits der günstigsten Aufnahme zu erfreuen hatte, und der gegenwärtig in Frankreich selbst mit einem genaueren Studium des Ursprunges und Anfanges der gothischen Architektur beschäftigt ist.

Der zweiten kunstgeschichtlichen Anmerkung des Verfs., über die Entwicklung des sog. byzantinischen Baustyles, können wir leider nicht dasselbe Lob ertheilen. Zwar ist es gewiss richtig, wenn er den Einfluss, den die eigentliche Kunst von Byzanz auf Deutschland ausgeübt haben soll, verwirft oder wenigstens auf sehr vereinzelte Beispiele zurückführt, und wenn er im Gegentheil die hauptsächlichste Anregung als von Italien ausgegangen annimmt. Dass in diesem Bezuge aber die Zeit des longobardischen Königreiches vornehmlich wichtig sei, ja dass sonach, wie der Verf. will, jener gesammte Baustyl, statt der üblichen unrichtigen Benennung eines byzantinischen, als lombardischer Styl benannt werden müsse, ist nicht nur nicht zu erweisen, sondern hat auch die Zeugnisse der Geschichte gegen sich. Der Verf. scheint hier noch durch die verjährten Irrthümer eines d'Agincourt u. a. m. befangen zu sein; statt weiterer Auseinandersetzungen, die hier zu weit führen würden, verweisen wir auf die Schrift des Italieners Cordero: *Ragionamento dell' italiana Architettura durante la dominazione Longobarda*, welche sich über die bezüglichen Gegenstände zur Genüge und mit gründlichster Kritik verbreitet und den deutschen Gelehrten noch immer wenig bekannt zu sein scheint. Wir haben schon verschiedene Male Gelegenheit gehabt, auf dieselbe näher aufmerksam zu machen. — Eine Anzahl kirchlicher Gebäude in Deutschland, die sich vornehmlich, in grösseren und geringeren Entfernungen, um die Ost- und Nordseite des Harzes gruppiren, deutet allerdings, sofern diese sich mehr oder minder dem Basilikenbau annähern, mit ziemlicher Gewissheit auf den

Einfluss des italienischen Systemes zurück; jene Dome hingegen, welche die Konstruktion des Mainzer Domes wiederholen, lassen uns eine Bauweise erkennen, deren eigenthümliche Entwicklung und Durchbildung, soweit bis jetzt eine genügende Uebersicht möglich ist, vornehmlich Deutschland angehört.

Immerhin aber ist dem ernstesten Streben des Verf., das auch in der Durchführung der letztgenannten Ansicht viel Bemerkenswerthes zu Tage gefördert hat, die lebhafteste Anerkennung nicht zu versagen. Es ist zu hoffen, dass derselbe auch noch ferner mit ähnlichen gehaltvollen Beiträgen hervortreten und seine Verdienste um die Geschichte der vaterländischen Kunst auch noch auf andre Monumente, daran gerade die Umgegend von Mainz so vorzüglich reich ist, ausdehnen werde.

Titians Tochter. Seiner Majestät dem Könige von Preussen Friedrich Wilhelm III, ehrfurchtsvoll zugeeignet von J. Caspar. Nach dem Original-Gemälde Titians im Königlichen Museum zu Berlin. Gezeichnet von E. Eichens. Gestochen von Joseph Caspar 1835.

(Museum, 1836, No. 4.)

In einer Zeit, wo der Steindruck sich in immer weiterem Maasse verbreitet, fordert ein so bedeutendes Werk im Fache des Kupferstiches, wie das vorliegende, welches zugleich aus freier, eigner Anregung des Kupferstechers hervorgegangen ist, zur vollkommensten Werthschätzung auf. Es ist ein Blatt von grösseren Dimensionen, der Stuch zu $12\frac{1}{4}$ Zoll Höhe und $9\frac{1}{2}$ Zoll Breite, und stellt eins der vorzüglichsten Meisterwerke des hiesigen Museums dar. Ein blühendes Weib, in edelsten kräftigsten Formen, in einer lebendigen, aber grossartig gemessenen Stellung, prächtiges Gewand und reicher Schmuck, eine schimmernde Schüssel mit Blumen und Früchten, die sie auf den Händen trägt, — dies sind Motive, aus denen unter Tizian's Meisterhand ein höchst entsprechendes Ganze hervorgehen und für die Nachbildung den dankbarsten Stoff liefern musste. Wenn wir freilich den wundersamen Schmelz der Farben und die zarte, ich möchte sagen: pulsirende Beweglichkeit des Pinsels berücksichtigen, die im Gesichte und in der Hand des Originalbildes den eigenthümlichsten Reiz hervorbringen, so dünkt uns ein solches Werk in der That die allerschwierigste Wahl für den Kupferstecher. Um so grösser jedoch ist somit sein Verdienst, da allerdings das vorliegende Blatt sich den vorzüglichsten Leistungen, welche die neuere Zeit hervorgebracht hat, auf ehrenvolle Weise anreihet. Die Haltung des Ganzen ist vortrefflich und dasselbe in einer Energie und lebendigen Wirkksamkeit durchgeführt, welche sich der Farbenpracht des Originalen auf glücklichste Weise annähert. So findet sich auch im Einzelnen ein zartes Eingehen auf die Nüancen und feineren Bildungen der Form, und bei sorglichster Modellirung, die bei einem Stiche nach Tizian ihre bedeutenden Schwierigkeiten hat, sind zugleich Wärme und Licht der Farbe in angemessener Weise beobachtet. Die Taillen sind frei und in grossartigen Linien angelegt, die Uebergänge kunstgemäss vermittelt.

Indem wir dem Künstler für die Vollendung einer so gediegenen Arbeit im Namen des kunstbefeundeten Publikums gebührenden Dank sagen, können wir zugleich den Wunsch nicht unterdrücken, dass auch noch andre Werke der so reichen Gallerie unsres Museums auf ähnlich bedeutsame Weise veröffentlicht werden möchten. Wir sind überzeugt, dass hiedurch vornehmlich das Renommée unsres Museums in weiteren Kreisen verbreitet werden würde, als es bisher der Fall ist. Gemälde, wie das eine wunder-same Jugendbild Raphael's (Madonna mit dem Kinde zwischen dem heil. Franciscus und Hieronymus), wie Melzi's liebreizende Pomona, wie das treffliche Altarbild von Innocenzo da Imola, wie Guido Reni's grandioses Altargemälde, wie jene hochwürdige Pietà von Mantegna, und viele andre — der Coreggio's gar nicht zu gedenken, — würden gewiss den dankbarsten Stoff für Arbeiten dieser Art liefern. Möge die Unternehmung des Hrn. Caspar recht bald eine würdige Nachfolge finden!

Lithographie.

(Museum, 1836, No. 5.)

Von Perugino's berühmter Grablegung Christi vom Jahr 1495, die sich in der Gemälde-Gallerie des Palastes Pitti zu Florenz befindet, (es ist dasselbe Werk, welches bis vor einigen Jahren in der dortigen Akademie und früher in der Kirche S. Chiara aufbewahrt wurde,) ist eine Lithographie von Nicolaus Hoff, nach einer eigenen Zeichnung des letzteren, gedruckt in der lith. Anstalt von C. P. Stern zu Frankfurt a. M., erschienen. Es ist ein Blatt von bedeutenden Dimensionen und sehr detaillirter Ausführung. Die Auffassung im Allgemeinen, die Haltung des Ganzen ist sehr zu loben; einige der Köpfe lassen, wie es scheint, noch etwas zu wünschen übrig, doch ist bei weitem die Mehrzahl derselben, vornehmlich der knieenden Figuren, mit unverkennbarer Liebe und mit zartem Gefühle wiedergegeben. Die reizende weibliche Gestalt, welche zu den Füßen des Leichnames kniet, ist in jeder Beziehung trefflich zu nennen. Die Erscheinung dieses Blattes wird den Freunden der älteren Kunst in hohem Grade erwünscht sein, da sowohl überhaupt von Perugino noch Weniges herausgegeben ist, als insbesondere das vorliegende Werk eines der schönsten und reichsten Gemälde dieses grossen Künstlers darstellt.

Vergleichende Darstellung griechischer Bau-Ordnungen. Von J. M. Mauch.
Zweites Heft. Mit 8 Kupfertafeln in Folio und erläuterndem Texte.
Potsdam, 1836. Verlag von Ferdinand Riegel.

(Museum, 1836, No. 8.)

Vorliegendes Werk bildet das zweite Supplementheft zu dem bekannten Werke von Normand. In demselben Geiste, wie der Herausgeber das erste Supplementheft (darüber bereits früher berichtet worden) zusammen-

gestellt hat, ist auch die Anordnung des vorliegenden durchgeführt. Wenn bei Normand im Ganzen die Muster der römischen und spätitalienischen Architektur mehr als die der griechischen berücksichtigt worden sind, so lässt es Hr. Mauch sich im Gegentheil angelegen sein, die reinen und originalen Formen der letzteren, welche für die Bildung und Schärfung des künstlerischen Sinnes ungleich grössere Vortheile darbieten, vorzuführen und zugleich die einfachen und gesetzlichen Principien ihrer technischen Construction — soweit uns hierüber genauere Kenntnisse zugekommen sind — zu entwickeln. Es ist erfreulich, dass diese Hefte (denen sich noch zu Erwartendes anschliessen soll) somit nach und nach eine Uebersicht über das vorzüglich Wissenswerthe der classischen Architektur-Formen in zweckmässiger Kürze darlegen werden. Wir betrachten die einzelnen Gegenstände des zweiten Heftes.

Das Titelblatt desselben enthält einen freien Versuch des Herausgebers, die Farbenanwendung bei den Werken der griechischen Architektur in ihrem Zusammenhange darzustellen. Es ist eine Halle mit drei weiblichen Karyatiden, dorischer, ionischer und corinthischer Ordnung, eine Composition, die der Herausgeber bei Gelegenheit eines Künstlerfestes, wo die verschiedenen Künste durch lebende Bilder vorgeführt wurden, entworfen hat. Das Ganze zeigt sich hier nicht ohne eigenthümlichen Reiz; eine zierlich durchbrochene, vergoldete Akroterie bildet die Bekrönung, und ein gelblicher Farbenton, welcher den Hauptmassen der Architektur gegeben ist, vermittelt auf einfache Weise die verschiedenfarbigen Gliederungen. Die Steinzeichnung (von Asmus) und ebenso der, durch 8 Platten beschaffte Druck ist sehr sauber ausgeführt.

Tafel 16 und 17. Dorische Ordnung vom Tempel der Nemesis zu Rhamnus. — Sämmtliche Details dieses interessanten Gebäudes sind hier im engsten Raume vorgeführt. Dasselbe ist vornehmlich wichtig in Bezug auf die Construction des Gebälkes und der Dachdeckung, welche die „unedirten Alterthümer von Attika“ (daraus der Herausgeber die Zeichnungen entnommen) in grösster Ausführlichkeit mittheilen. Der Herausg. weist den eigenthümlich zweckgemässen Zusammenhang dieser Construction und seinen Einfluss auf die Formation des inneren Gebälkes mit Anschaulichkeit nach. Interessant ist das Resultat, welches sich hieraus für die Gestaltung der Ante des Posticum's bei diesem Tempel ergibt. Nachdem er nemlich den Umstand besprochen, dass der Architrav aus zweien hochkantig neben einander gelegten Steinbalken (einem äusseren und inneren) bestehe, fährt er so fort: „Am Posticum stehen die Anten und Säulen des Opisthodomus nicht im Alignement mit den Säulen der langen Seiten, daher der Architrav darüber auch nicht (wie dies beim Pronaos der Fall ist) in Zusammenhang mit dem des Peristyls gebracht werden konnte, weil er keine Säule zum nöthigen Auflager daselbst gefunden hat. Hier musste also der Architrav sich um die Ecke der Cella wenden und sollte daran weiter fortlaufen, da aber jedoch über einer Mauer kein Architrav erforderlich ist, so sieht man daselbst nur noch die Stirnfläche des äusseren Architravbalkens ein wenig vorspringend. Der innere Balken ist um des besseren Verbandes willen schon in dem Mauermittel abgeschnitten. In dieser Anordnung liegt der Grund, warum die Ante an der äusseren Seite nur halb so breit gemacht wurde, als an der inneren, wo der ganze Architrav auf ihr ruht. Sobald aber der Architrav über die Ante hinläuft, muss sie auf beiden Seiten seiner Breite entsprechen.“ — Als Beispiel eines ähn-

lichen Verhältnisses führt der Herausg. noch die Ante des Tempels von Bassae an. Doch glaube ich, dass die Abhängigkeit der Antenbreite vom Architrav nicht als gemeingültige Regel für die griechische Baukunst aufzustellen sein dürfte: beim Parthenon und dem Theseus-Tempel von Athen ist die Ante an der entsprechenden Stelle (Stuart's Kupfern zufolge) noch beträchtlich schmaler, wie sie auch anderweitig vorkommt, wo keine Säulenstellungen auf den Langseiten vorhanden sind. In solchen Fällen ist sie nichts als der Abschluss der langen Cellenmauer für das Auge, ohne weiteren constructiven Grund. Ueberdies ist das Kupfer im englischen Originalwerk, welches den Aufriss der Ante des Posticum's und des darüber befindlichen Gebäudes an dem Tempel von Rhamnus darstellt, unklar: es fehlt der Abschluss des Frieses, und der Architrav steht ohne Verbindung mit dem Unterzuggbalken da, — so dass es in der That in Frage zu ziehen sein dürfte, wieviel Sicheres über diese Punkte die englischen Architekten unter den Trümmerhaufen des Tempels aufgefunden haben. Gleichfalls ist nicht ausser Acht zu lassen, dass der genannte Tempel mannigfach einzelne Motive enthält, die von den perikleischen Bauten zu Athen abweichen, und allerdings schon eine geringere Naivetät, ein Streben nach äusserlicher Consequenz zeigt, wie solches den Zeiten, welche der blühendsten Entwicklung der Kunst nachfolgen, eigen zu sein pflegt. Ins Einzelne dieser Motive einzugehen würde hier zu weit führen.

Schliesslich muss leider ein Versehen des Herausgebers gerügt werden, welches wenigstens die Anfänger leicht verwirren kann. Er bezeichnet nemlich den zunächst hinter der Vorderfront des Tempels befindlichen Raum ausschliesslich mit dem Worte *Porticus*, den entsprechenden Raum hinter der Hinterfront als *Posticum* (im Gegensatz gegen den *Opisthodom*, die hintere Cella dieses Tempels) und die Säulenhallen der Langseiten ausschliesslich als *Peristyle*. Dies ist jedoch unrichtig, da bekanntlich *Porticus* nur soviel ist als Halle im Allgemeinen, besonders Säulenhalle jeder Art, — *Peristyl* soviel als die gesammte Säulenumgebung eines Raumes, — *Posticum* wiederum nur Hintertheil im Allgemeinen bedeutet, *Opisthodom* also mit in dessen Begriff eingeschlossen ist.

T. 18. Muster dorischer Ordnung, nach gleichem Säulendurchmesser zusammengestellt: vom kleinen Tempel zu Pästum, von den Propyläen zu Eleusis, vom T. der Diana Propyläa zu Eleusis, vom T. des Jupiter zu Nemea, vom Monumente des Thrasyllus zu Athen. Diese Zusammenstellung hat den Zweck, die inneren Verhältnisse schwerer und leichter Ordnungen anschaulich zu machen, die — nach der Ansicht des Herausg. — in Folgendem bestehen: „Wir bemerken, dass die einzelnen Theile der Architektur, die Gesims- und Säulenhöhen, namentlich auch alle Gliederungen, eine mit dem verschiedenen Grössenmaasse in der Ausführung in Relation stehende Verfeinerung verbinden: besonders auffallend ist dies bei den Capitälern, diese sind an dem kleinen Dianen-Tempel weit schwerer, als bei den grösseren Propyläen, am feinsten aber an dem noch grösseren Jupiter-Tempel, an welchem der Kranzleisten mit den Dielenköpfen beinahe schwach erscheint, und doch in der Wirklichkeit hinlänglich stark ist. Je grösser also der Maassstab ist, desto schlanker sind die Säulen, desto leichter die Hauptgesimse und desto feiner alle Gliederungen, im Verhältniss zum unteren Durchmesser der Säule. Wir können hier nicht genug auf diesen wichtigen Gegenstand aufmerksam machen“ etc. — Referent kann diese Ansicht nicht theilen: denn dieselbe ist keineswegs durch die

wichtigsten Monumente begründet, da z. B. die Säule des Parthenon etwa dieselbe Höhe hat, wie die des genannten Jupiter-Tempels, und doch nicht die übertrieben leichten Verhältnisse des letzteren mit sich führt; sie ist auch nicht durch Vitruv bestätigt, da dieser bei grösseren Dimensionen der Säule gerade umgekehrt ein vermehrtes Höhenverhältniss des Architravs (somit des gesammten Gebälkes und auch des Capitales) fordert (l. III, c. 3.); sie beruht endlich im Wesentlichen auch nicht auf ästhetischen Principien. Das Ornament dürfte allerdings nach den verschiedenen Grössenverhältnissen zu modificiren sein: die Formation der einzelnen Architekturtheile geht aber wesentlich nur aus ihrem gegenseitigen Verhältniss hervor, darauf die relative Grösse des Ganzen keinen Einfluss ausüben kann. Nur dann, wenn man kein andres Gesetz für die Bildung der Formen gelten lassen will, als das materielle des Stoffes, ist jene Ansicht als die richtige aufzustellen.

Bei Gelegenheit der Ordnung der Propyläen von Eleusis wird wiederum eine bemerkenswerthe Notiz über die nach aussen gekehrte Ante dieses Gebäudes mitgetheilt, die aber ebenfalls nicht als allgemeines Gesetz gelten dürfte.

T. 19. Muster ionischer Ordnung: von dem kleinen Tempel am Ilissus, von dem viersäuligen Porticus am Erechtheum, vom T. der Minerva Polias zu Priene. Diese Zusammenstellung hat denselben Zweck wie die des vorigen Blattes; auch hier ist vornehmlich auf die Anten-Construction Rücksicht genommen.

T. 20. Ionische Thüre vom viersäuligen Porticus am Erechtheion. — Dies eigenthümliche Prachtwerk der griechischen Architektur, welches bei uns im Ganzen noch wenig bekannt ist, wird hier nach Donaldson's *Collection of the most approved Examples for Doorways, from ancient Buildings*, mitgetheilt. Eine Skizze des Ganzen, Zeichnungen und Durchschnitte der prachtvollen Details in genügender Grösse (deren einige auch auf dem folgenden Blatt enthalten sind), und genaue Berechnungen der einzelnen Maassverhältnisse unterrichten auf's Zweckmässigste über die eigenthümliche Beschaffenheit dieser Thüre. Sehr richtig bemerkt der Herausg. dabei, dass, trotz der hohen Anmuth in den verschiedenen Details der Thüre des Erechtheums, doch bedeutende Missverhältnisse in Betreff ihrer gegenseitigen Grössenverhältnisse obwalten, und dass die gesammte Thür somit der späteren Vollendungszeit des Baues zuzuschreiben sein dürfte. Nur den einen unter den Gründen, die der Herausg. hiefür anführt, dass nemlich die Sima (der sogenannte Rinnelesten) hier ohne constructive Motivirung vorhanden sei, kann Referent nicht gelten lassen. Die Sima wird in der griechischen Architektur wesentlich nur als Bekrönung des Ganzen angewandt; jener materielle Zweck der Ableitung des Regenwassers ist erst von späteren Technikern hineingelegt; sie ist demnach auch als Thürbekrönung ganz passend, auch wenn da kein Wasser abzuleiten ist, und ihr Vorhandensein an solcher Stelle ist an sich kein Beweis späterer Ausartung.

T. 21. Einzelheiten vom Erechtheion. — Ausser den bereits erwähnten Einzelheiten der Prachtthür, enthält dies Blatt zunächst eine detaillirte Zeichnung der verschiedenen, reich ornamentirten Antencapitäl, welche der Herausgeber nach den Gypsabgüssen der Originale selbst genommen und die sich durch eine ungleich reinere Auffassung der griechischen Formen, als diese bei Stuart und Normand gegeben sind, auszeichnet.

Sodann ist auf demselben Blatte noch die von dem Herausgeber erfundene Construction der Schneckenlinie des Capitäls mitgetheilt, welche ungleich anwendbarer ist als die von d'Aviler, bei Normand, T. 21. Sie ist bereits in den von der k. preuss. technischen Deputation für Gewerbe herausgegebenen „Vorbildern für Fabrikanten und Handwerker“ enthalten, und ihre Zweckmässigkeit allgemein anerkannt.

T. 22. Bekrönung von dem choragischen Monumente des Lysikrates in Athen. — Dies sehr sauber und ausführlich gestochene Blatt giebt zum ersten Male eine genügende Darstellung der genannten Bekrönung, welche das schönste unter den bekannten Ornamentwerken griechischer Architektur ist. Die Zeichnung hat der Herausg. nach den Gypsabgüssen genommen, welche sich in der reichen Gyps-Sammlung des Königl. Gewerbe-Institutes zu Berlin befinden und welche aus den Formen herkommen, die der kunstliebende Graf Choiseul-Gouffier, etwa um 1785 von dem Monumente zu Athen selbst hatte nehmen lassen; sie sind vornehmlich dadurch interessant, dass sie die Einzelheiten der Sculpturtheile noch nicht so beschädigt zeigen, als dies leider, durch die Zerstörungen der neueren Zeit, an dem Originale in seinem gegenwärtigen Zustande der Fall ist. Gleichwohl sind auch sie bereits an den sämtlichen Extremitäten so bedeutend verstümmelt, dass die Restauration des Ganzen, welche der Herausg. im Vergleich mit den übrigen Abgüssen des Monuments unternommen, immer bedeutende Schwierigkeiten bot. Um so grösser jedoch ist das Verdienst des Herausg., als seine Zeichnung in der That die Schärfe, Reinheit und Eleganz dieser so höchst merkwürdigen Arbeit in trefflicher Vollendung vorführt, während in dem Stuart'schen Kupferstich Alles, was dieselbe als ein Erzeugniss griechischen Geistes charakterisirt, ausgelöscht ist. —

Wenn im vorstehenden Bericht einzelne Ansichten des Herausgebers bestritten wurden, so ist gleichwohl das Ganze seines Unternehmens, das überdies mit grösster Eleganz ausgestattet ist, mit gebührender Werthschätzung anzuerkennen und ein baldiges Erscheinen der versprochenen Fortsetzung zu wünschen.

Denkmale der Baukunst des Mittelalters in Sachsen. Bearbeitet und herausgegeben von Dr. L. Puttrich, unter besonderer Mitwirkung von G. W. Geysler dem jüngeren, Maler. Mit einer Einleitung von Dr. C. L. Stieglitz, Domprobst, sämtlich Mitglieder des Vorstandes der deutschen Gesellschaft für Erforschung vaterländischer Sprache und Alterthümer zu Leipzig, und mehrerer auswärtigen gelehrten Gesellschaften. Leipzig: gedruckt bei F. A. Brockhaus, auf Kosten des Herausgebers.

(Museum, 1836, No. 9, f.)

Mit freudigster Anerkennung machen wir unsre Leser auf den Beginn eines Unternehmens aufmerksam, welches, indem es eine grosse Menge schätzbare Monumente der deutschen Vorzeit in würdiger Weise bekannt

macht, zur besonderen Ehre des gemeinsamen Vaterlandes gereichen wird. Dasselbe soll die Denkmale eines Landstriches umfassen, der bisher in antiquarischer Beziehung noch wenig beachtet und gewürdigt worden ist (das Schwechten'sche Werk über den Dom von Meissen ist bis jetzt das einzige der Art), der gleichwohl jedoch eine Fülle interessanter Gegenstände darbietet und sich mit diesen den schon mehr durchforschten Gegenden Deutschlands, vornemlich den Rheingegenden, vortheilhaft anreihet. Nach der vorliegenden ersten Lieferung zu urtheilen, wird die äussere Form dieses Werkes den bekanntn trefflichen *Chathédrales françaises* von Chapuy entsprechen und somit in derjenigen Tüchtigkeit und Eleganz erscheinen, welche von einem Nationalwerke zu erwarten ist. Zugleich bürgt die Art und Weise, wie das ganze Unternehmen eingeleitet ist, für eine, dem ersten Zwecke entsprechende Durchführung, indem es nicht als eine buchhändlerische Speculation, sondern als das selbständige Unternehmen eines Privatmannes, welcher nicht genöthigt ist, hierin das Interesse des Erwerbes dem der Wissenschaft und des Patriotismus voranzustellen, und welcher sich der vielseitigsten liberalsten Unterstützung zur Durchführung seines würdigen Vorhabens erfreut, in's Leben tritt.

Das ganze Werk zerfällt in zwei Abtheilungen. Die erste umfasst das Königreich, das Grossherzogthum und die Herzogthümer Sachsen Ernestinischer Linie, die Herzogthümer und Fürstenthümer Anhalt, Schwarzburg und Reuss. Die zweite Abtheilung wird die Denkmale der mittelalterlichen Baukunst in der Königl. Preussischen Provinz Sachsen enthalten. Die Baudenkmale und Sculpturen, welche das gesammte Werk umfassen soll, sind unter Beihülfe mehrerer vorzüglich geschickter Künstler und unter der Leitung des Herausgebers vermessen und gezeichnet worden; die Ausführung ist den besten Lithographen von Paris, München, Berlin, Dresden u. s. w. übertragen. So wird dieses Werk, mit den über jene Gegenstände zusammengetragenen geschichtlichen und artistischen Nachrichten die vollkommen genügende Grundlage zu einer durch Abbildungen erläuterten Geschichte der Baukunst des Mittelalters in Sachsen bilden und demnach von wichtigstem Interesse für die Culturgeschichte unsres Vaterlandes werden.

Wenden wir uns nunmehr zur Betrachtung des vorliegenden ersten Heftes der ersten Abtheilung, welches mit dem nächstfolgenden die Kirche des ehemaligen Klosters Zschillen (Wechselburg) darstellt, so berechtigt uns diese Probe zu den günstigsten Erwartungen über die Ausführung des ganzen Unternehmens. Die Ausstattung des Aeusseren ist eben so würdig und geschmackvoll, wie der Inhalt desselben in mannigfacher Weise belehrend. Den beiliegenden Text bildet eine, vom Dr. Stieglitz verfasste „geschichtliche Einleitung“ über die Verhältnisse des Klosters, welche aus dokumentlichen Nachrichten geschöpft ist und das Jahr 1174 als die Zeit der Erbauung des gegenwärtigen Gebäudes angiebt. Hieran schliesst sich der Anfang einer „Beschreibung des Kirchengebäudes,“ vom Herausgeber mit Umsicht und Sachkenntniss abgefasst. Sieben Blätter mit bildlichen Darstellungen führen den Beschauer zur näheren Bekanntschaft des interessanten Monumentes. Sie bestehen aus einer sauber radirten Titelvignette, welche eine Ansicht des Aeusseren in seinem gegenwärtigen Zustande giebt; aus dem Grundriss und einer Anzahl von Profil-Durchschnitten verschiedener Details; aus einer Perspektive des Inneren und einer Reihe einzelner

Theile des Gebäudes. Die letztgenannten Tafeln sind ausgeführte Lithographien, trefflich aufgefasst und zum Theil von vorzüglicher Wirkung.

Das Gebäude hat nach seiner Erbauung wenig Veränderungen erlitten; im Inneren ist namentlich als solche nur das später hineingesetzte Gewölbe zu betrachten. Der Grundriss weicht im Wesentlichen nicht von den kleineren Kirchen des byzantinischen Styles ab, doch ist die Anlage der beiden Thürme auf der Westseite, die wenigstens nicht häufig gefunden wird, beachtenswerth; leider ist der obere Freibau dieser Thürme nachmals zerstört und durch ein unpassendes Dach ersetzt worden. Das Schiff wird von den Seitenschiffen durch viereckige Pfeiler (mit Halbkreisbögen überwölbt) getrennt, welche sich durch eigenthümliche Eckverzierungen auszeichnen: und zwar, abwechselnd, durch kleine Säulchen, welche in die Ecken der Pfeiler eingelassen sind, oder durch Auskehlungen mit einer eigenthümlichen Stabverzierung von geschwungenem Profil, welche oben und unten unmittelbar in die Ecke übergeht. Diese zarte Gliederung dient zu einer anmuthigen Belebung der starren und kunstlosen Pfeilerformen. Eigenthümlich ist auch die unter den Thürmen befindliche, von den nächststehenden Pfeilern des Schiffes und einer reichornamentirten Säule gebildete Halle mit darüber angeordneter Empore. Auf der Nordseite des Gebäudes befindet sich das Hauptportal mit reich geschmücktem Vorbau: Pfeiler, um welche sich zierliche, verschiedenartig ornamentirte Säulchen umhergruppieren, mit geschmackvoll ausgekehlten Bögen und eigenthümlichen symbolischen Sculpturen über den beiden Thüren, die vom Herausgeber sinnreich ausgedeutet werden.

Wenn schon das Gebäude selbst in seiner vorherrschenden Integrität ein bedeutendes Interesse des Beschauers erweckt, so ist dies noch in ungleich höherem Grade der Fall in Bezug auf die Kanzel, das Weihwasserbecken und den Altarschmuck, welche sich ganz in ihrer ursprünglichen Anlage, aus der Zeit des Baues selbst erhalten haben. Dies sind höchst wichtige Beispiele für die Kunstübung des früheren Mittelalters in unsren Gegenden; sie gewähren uns eine erfreuliche Anschauung von denjenigen Gegenständen, über die wir bisher nur nach den nicht zureichenden Ornamentzeichnungen in Handschriften aus jener Zeit urtheilen konnten, und sind um so bedeutsamer, als sie bereits eine ungewöhnliche Entwicklung des künstlerischen Vermögens verrathen.

Das Weihwasserbecken gleicht in seiner Hauptform einer kurzen Säule byzantinischen Styles. Die Kanzel, ganz von Stein erbaut, dürfte zunächst den Ambonen der alten italienischen Basiliken parallel zu stellen sein; doch ist der Styl, in dem sie ausgeführt, ganz der Bauweise der in Rede stehenden Kirche entsprechend: das starkausladende Gesims des Unterbaues wird vorn von zwei verschiedengebildeten Säulen getragen, die Treppe führt von hinten zu der Brüstung empor. Die Aussenflächen sind reich mit Reliefsulpturen geschmückt, und von diesen gilt es vornehmlich, was so eben über die Trefflichkeit der Ausführung bemerkt wurde. In der That zeigen sie, bei noch entschiedenem Vorherrschen des byzantinischen Styles, eine Grazie der Bewegung, eine Freiheit und Reinheit der Linienführung, die im höchsten Grade frappiren muss. Zur Erklärung dieser merkwürdigen Erscheinung stellt Hr. Stieglitz, in der genannten geschichtlichen Einleitung, die Vermuthung auf, dass diese Sculpturen von italienischen Künstlern oder von Deutschen, die sich in Italien gebildet, herrühren dürften. Ich kann diese Ansicht nicht wohl unterschreiben. Die bildende

Kunst in Italien war zu jener Zeit (und es scheint kein Grund vorhanden, das Alter dieser Sculpturen zu bezweifeln), wie sich namentlich aus den „italienischen Forschungen“ des Hrn. v. Rumohr und aus E. Förster's „Beiträgen zur neueren Kunstgeschichte“ zur vollsten Evidenz ergibt, keinesweges noch zu dem Grade ausgebildet, dass sie einen solchen Einfluss hätte ausüben oder so vorzügliche Werke hätte hervorbringen können; im Gegentheil jedoch finden sich Sculpturen in Deutschland selbst (z. B. in der Frauenkirche zu Halberstadt, — an den Seitenwänden, welche den Westchor des Bamberger Domes von den Kreuzflügeln trennen), die allerdings den Beginn einer früheren Entwicklung der Kunst gerade in Deutschland darthun, und mit denen die Sculpturen dieser Kanzel, nach den mitgetheilten Abbildungen zu urtheilen, in einem näheren Verhältniss zu stehen scheinen. Zwar dürfte, was die vorliegenden Abbildungen betrifft, eine gewisse feinere, mehr naturgemässe Führung der Linien, welche z. B. unter dem Gewande die Muskeln des Körpers in einer Weise andeutet, wie es selbst noch in den Werken des Nicola Pisano vermisst wird, und vornehmlich der moderne Ausdruck der Köpfe auf Rechnung des Zeichners zu schreiben sein; doch wird ein, für die Kunst des byzantinischen Styles geübtes Auge sich über diese Freiheiten hinwegsetzen können und immer noch genug des Bewunderungswürdigen vor sich sehen. Ausser den auf der Gesamtansicht der Kanzel enthaltenen Sculpturen enthält das erste Heft, in grösserem Maassstabe ausgeführt, die Gestalten des Abel und Cain, und den Erlöser, von den vier Symbolen der Evangelisten umgeben; die andren Sculpturen wird das folgende Heft mittheilen.

Der Altarschmuck, ebenfalls von Stein erbaut, besteht aus mehreren, sich übereinander erhebenden Bögen, fast nach Art einer Triumphpforte, wiederum reich mit Sculpturen versehen. Zu oberst erheben sich die überlebensgrossen Gestalten des gekreuzigten Heilandes, der Maria und des Johannes, aus Holz geschnitzt. Die Details dieses nicht minder merkwürdigen Gegenstandes sollen ebenfalls im zweiten Hefte vorgeführt werden.

Andrea del Sarto. Von Alfred Reumont. Mit einem Grundriss des Vorhofs der Servitenkirche in Florenz. Leipzig, F. A. Brockhaus. 1835. (231 und XXVIII S. in gr. 12.)

(Museum, 1836, No. 27.)

Andrea del Sarto wird unter den italienischen Künstlern, welche die ersten Jahrzehnte des sechzehnten Jahrhunderts verherrlichten, mit Ruhm genannt; doch gehört er nicht zu den Meistern des ersten Ranges. Er hatte ein schönes, wohl ausgebildetes Talent, welches eine bedeutende Anzahl anmuthsvoller Schöpfungen hervorbrachte; aber es fehlte ihm an derjenigen Kraft des Charakters, die von dem Künstler auf sein Werk übergehen muss, wenn letzteres einen bedeutsamen und wahrhaft nachhaltigen Eindruck auf das Gemüth des Beschauers hervorbringen soll. Er hat wenigstens nur in seltenen Fällen Werke geschaffen, welche sich der höchsten Potenz menschlicher Würde und Hoheit annähern.

Andrea war mannigfach abhängig von äusseren Verhältnissen, die zu überwinden er weder Lust noch Beruf in sich fühlte. Er brachte sein Leben in der Sphäre gemeiner Bürgerlichkeit zu, deren behagliche Vergnügungen ihm über Alles gingen, und war nicht im Stande, die Sonnenhöhe des Lebens, dahin ihn ein günstiges Schicksal erheben gewollt, zu ertragen. Er war weder durch grosse Tugenden noch durch grosse Leidenschaften bewegt. Die blinde Liebe für seine Frau, die mehr als eine Schuld auf ihn gewälzt, war nicht Leidenschaft, sondern Schwachheit: er war ein Kind, das am Gängelbände geleitet sein wollte. Um so interessanter jedoch ist es, den Kampf seines edleren, künstlerischen Dranges mit der Misere des Alltagslebens zu beobachten.

Das vorliegende Werk entfaltet vor uns in anschaulicher Weise das Bild dieses merkwürdigen Charakters, die Verhältnisse in denen er zu seiner Zeit stand und den bedeutenden Kreis seiner Wirksamkeit. Es ist mit warmer Liebe für den Gegenstand geschrieben, stellt jedoch die weniger erfreulichen Parteen desselben, ohne sie ängstlich zu bemänteln, nur in dem Lichte freundlich theilnehmender Schonung dar. Es verbreitet sich mit anspruchloser Gemessenheit über einen der interessantesten Abschnitte der neueren Geschichte und rechtfertigt in vollem Maasse die günstigen Erwartungen, welche die früheren Aufsätze des Verfassers im Tübinger Kunstblatte den Freunden der Kunstgeschichte erregt haben.

Brauchbare Vorarbeiten fand der Verfasser vornehmlich in Vasari's Biographie des Andrea, der als ein ergebener Schüler dieses Künstlers voraussetzlich aufs Genauste von dessen Lebensumständen und Wirken unterrichtet sein konnte; doch waren auch hier, so wie in den übrigen Biographien Vasari's, mannigfache Irrthümer und Versehen zu berichtigen. Sodann in Biadi's *Notizie inedite d'Andrea del Sarto, raccolte da manoscritti e documenti autentici* (Florenz 1830), welche jedoch in Bezug auf Kritik und Kenntniss der Geschichte jener Zeit ebenfalls Manches zu wünschen lassen. Eigene historische Studien und genauere Sichtung der bei Vasari zerstreuten Notizen auf der einen Seite, auf der andern eine genügende Bekanntschaft mit den Werken Andrea's, dazu ein mehrjähriger Aufenthalt in Florenz erfreuliche Gelegenheit bot, machten es dem Verfasser möglich, Bedeutenderes zu leisten, als seine Vorgänger, und den Gegenstand im Wesentlichen genügend zu erschöpfen.

So führt uns denn das vorliegende Werk vornehmlich in die engeren Verhältnisse eines mehr bürgerlichen Kunstbetriebes ein, was um so interessanter ist, als bisher in Monographien der Art insgemein nur die Wirkungskreise solcher Künstler behandelt sind, welche sich mehr an das öffentliche Leben des Volkes und an den Glanz fürstlicher Throne angeschlossen haben. Wir sehen einen jungen unbemittelten Künstler vor uns, der zuerst im engen Atelier und in Gemeinschaft mit dem Freunde (Francia Bigio) beginnt, der anfangs für geringfügigen Lohn, mehr um sich einen Namen als Geld zu verdienen, malt, der sodann bald unter den Mitbürgern Achtung und Ansehen erwirbt, aber auch in späterer Zeit immer noch diesen und jenen Auftrag annimmt, der, nach unsren Begriffen, mehr ins Bereich des Handwerkes gehört. Wir sehen ihn nicht blos an jener hölzernen Dekoration, womit beim Einzuge des Papstes in Florenz (1515) die Domfaçade geschmückt wurde, die Reliefs malen; sondern auch die Triumphwagen des Johannifestes, ja sogar das Brautbett des reichen Pierfrancesco Borgherini mit den Erfindungen seines Pinsels auszieren. Fröhliche Gesell-

schaften mit ihren lustigen Formalitäten, wie sie die Künstler liebten, werden uns vorgeführt, und dann wiederum die Enge des klösterlichen Asyls, dahin sich Andrea, aus Scheu vor dem wohlverdienten Zorne des Königs von Frankreich und vor der Verachtung der Mitbürger, zurückgezogen. Gleichzeitig sehen wir die Ereignisse des öffentlichen Lebens vor uns, welche zu jener Zeit mannigfach auch den einzelnen Bürger ergriffen, das letzte traurige Ringen der alten, einst so glorreichen Freiheit des florentinischen Staates, den Fall und die furchtbare Seuche, welche dieser über die Stadt führte und darin der Künstler elend, verlassen von dem Weibe, dem er Ruhe und Lebensglück geopfert hatte, unterging.

Den grösseren Theil des Buches jedoch nimmt die Schilderung von Andrea's künstlerischem Charakter und seiner einzelnen Werke ein, daran sich zugleich sehr dankenswerthe Bemerkungen über eine Reihe minder bedeutender Meister, die mit dem Andrea in Verbindung standen, eines Francia Bigio, Pontormo, Puligo u. s. w. anschliessen. Indem der Verfasser hiebei auf alles Bezügliche lebendig und mit geistvollem Verständniss eingeht und zugleich unparteiisch das Treffliche von dem minder Bedeutenden sondert, erhalten wir eine erfreuliche Uebersicht von Andrea's künstlerischen Leistungen, welche zwar insofern nicht bis zur gänzlichen Beendigung durchzuführen war, als Werke unter dem Namen dieses Künstlers über alle bedeutenderen Gallerieen verstreut sind und eine umfassende Kritik über deren Werth und Aechtheit kaum unter den günstigsten Umständen möglich sein dürfte; welche jedoch bei Weitem das Wichtigste in sich fasst und um so mehr genügt, als der Wirkungskreis des Andrea eben in engere Gränzen eingeschlossen war und seine Eigenthümlichkeit sich fast überall, je nach den verschiedenen Stufen seiner Entwicklung, wiederholt. Zu bedauern jedoch ist es, dass der Verfasser nicht eine sondernde Kapitel-Eintheilung angeordnet hat, welche diese Uebersicht noch um Vieles erleichtert, dem Leser einige wünschenswerthe Ruhepunkte geben und vornehmlich ein bequemes Nachschlagen begünstigt haben würde. Ein sehr sorgfältig gearbeitetes chronologisches Verzeichniss der Werke Andrea's, welches zugleich die Kupferstecher, die die einzelnen Gemälde gestochen, und die Orte ihres jetzigen Aufenthalts anführt, beschliesst das Buch.

Wir hoffen, dass der Verfasser sein Verdienst um die Geschichte der Kunst nicht bei dieser einzelnen Monographie bewenden lassen, sondern auch noch andre ähnliche Arbeiten, gestützt auf die Studien, dazu ihn sein längerer Aufenthalt in Italien veranlasst hat, folgen lassen wird.

Sammlung von Lithographien nach den vorzüglichsten Gemälden der Königlichen Gallerie zu Dresden. Leipzig, im Verlage von Julius Wunder.

(Museum, 1836, No. 27.)

Ueber das Allgemeine dieses grossartig angelegten Prachtwerkes haben wir uns schon früher (1835, No. 43) ausgesprochen. Gegenwärtig liegt uns die zweite Lieferung vor, in der sich ebenfalls die Trefflichkeit des Pariser Steindrucks zeigt. Sie besteht aus folgenden Blättern:

La Ste. Vierge d'après Holbein. (Fiebiger del.; A. Maurin lith.) Harmonie des Tons und geistreiche Durchführung der Portraitköpfe zeichnen dies Blatt vortheilhaft aus, wengleich eine gewisse Trockenheit in der Auffassung nicht geläugnet werden kann. Der erklärende Text giebt zu diesem wie zu den folgenden Blättern mannigfach interessante Notizen; wir bedauern, dass die sentimental-moderne Erklärung des Bildes, die ohne allen Grund in dem Kinde auf dem Arme der Himmelskönigin ein verstorbenes Glied der Familie erkennt und den nackten Knaben im Vorgrunde, den der ältere Bruder umfasst, für das Christuskind ausgiebt, in den Text als passlich aufgenommen und ihr nicht die einfach zu Tage liegenden Gründe, — dass dergleichen gar nicht dem Geiste jener Zeit gemäss ist und dass wenigstens etwas so ganz Ungewöhnliches durch die bestimmteste Symbolik bezeichnet worden wäre, — entgegengesetzt sind.

L'Atelier d'Adrien van Ostade. (Kallmeyer del., Léon Noël lith.) Ein Blatt von vortrefflicher Wirkung. Die Lichtspiele, die das seltsam aufgeputzte Gemach erfüllen und in mannigfachen Reflexen die Schattenpartieen erhellen, sind hier ebenso glücklich wiedergegeben, wie die bunte Unordnung des Malergeräthes sich trefflich zu einem Ganzen einigt.

La Chasse au sanglier d'après P. P. Rubens. (Hauch del., lith. par Deroy, Julien, Léon Noël.) Die grossartig schöne landschaftliche Composition und das wilde Treiben der Jagd des Rubens'schen Meisterbildes sind hier mit Glück nachgebildet; eine freie, geistreiche Technik stimmt wohl zu dem kühnen Vortrage des Meisters.

La fuite en Egypte, d'après Claude Gelée dit le Lorrain. (Deroy lith.) Auch dies Blatt giebt die Eigenthümlichkeit des Originalen, jenen wunderbaren Adel, jene Heiterkeit und Zartheit, welche Claude Lorrain zu dem schönsten Meister im Fache der Landschaftsmalerei erheben, in erfreulichster Weise wieder. Die Gesamtwirkung des Blattes ist eben so trefflich, wie die Durchführung im Einzelnen liebevoll und doch zugleich frei und fern von aller kleinlichen Aengstlichkeit.

Wir wünschen, dass das Unternehmen einen rüstigen Fortgang haben möge.

Kunstnachrichten. — Berlin.

(Museum, 1836, No. 28.)

Nach der unlängst erfolgten Trennung der Landschaft Liestal und der Stadt Basel in der Schweiz ist der zum Staatsvermögen des vormaligen Gesamt-Cantons Basel gehörige Kirchenschatz, welcher zur Zeit der Reformation gesammelt und später auf dem Rathhause der letztgenannten Stadt aufbewahrt wurde, zur Theilung gekommen. Die dabei der Landschaft zugefallenen goldnen und silbernen Kirchengeschäften, zum Theil durch historisches Interesse, zum Theil durch Alterthum oder Kunstwerth ausgezeichnet, sind am 23. Mai d. J. zu Liestal öffentlich versteigert worden. Als wir (Museum, 1836, No. 7) diese Versteigerung nach den Berichten der öffentlichen Zeitungen ankündigten, glaubten wir von derselben, auf

mannigfache Erfahrungen der Art gestützt, kein sonderlich erfreuliches Resultat erwarten zu dürfen. „Es ist (so bemerkten wir), nach dem gemeinen Gange der Dinge zu urtheilen, wenig Hoffnung vorhanden, dass in den Augen der Käufer der materielle Werth dieser Denkmale durch ihre innere Bedeutsamkeit werde übertroffen und sie dadurch vor dem Einschmelzen gesichert werden.“ — Wir freuen uns, dass unsre Prophezeiung nicht wahr geworden ist: eine bedeutende Anzahl Kauflustiger, selbst aus den entferntesten Städten Deutschlands, war in Liestal zusammengekommen und die Gegenstände sind sämmtlich beträchtlich über dem Metallwerthe bezahlt worden, so dass die Gefahr des Einschmelzens nicht mehr zu befürchten steht. Eine namhafte Anzahl derselben befindet sich gegenwärtig in Berlin; sie wurden im Auftrage Allerhöchster und Höchster Personen durch Hrn. Arnoldt, Hofagenten Sr. K. H. des Prinzen Carl von Preussen, Associé des hiesigen Handlungshauses Muhr und Arnoldt, angekauft und standen bei den Herren Muhr und Arnoldt (Königsstrasse No. 14) mehrere Tage der Besichtigung des gebildeten Publikums frei. Wir nennen die wichtigsten dieser Geräthschaften, die zum Theil durch eine besondere Schönheit der Arbeit ausgezeichnet sind: — 1) Ein prächtig grosses, mit goldnen und silbernen Platten, mit Filigran-Arbeit und vielen Edelsteinen (darunter einige mit antiken Gravirungen) besetztes Kreuz; auf der einen Seite, in getriebener Arbeit, das Bild des gekreuzigten Heilandes und die Symbole der Evangelisten, auf den andern, unter Glas, Reliquien von Kaiser Heinrich II. und seiner Gemahlin Kunigunde. Eine Arbeit sogen. byzantinischen Styles, um die Zeit des Jahres 1200 verfertigt. Dazu ein mit Silberblech überzogener Tragstab, für den Gebrauch des Kreuzes bei Processionen. — 2) Ein Kreuz von weissem Krystall mit messingenen vergoldeten Beschlägen, den auf letzteren gravirten Ornamenten zufolge aus der Zeit des Jahres 1300. — 3) Ein Crucifix von sehr eigenthümlicher Gestalt und Ausführung: ein Untersatz, dessen Rand mit kleinen gravirten, mit Emaille überzogenen Figuren geschmückt ist; darüber ein kleiner, tabernakelartiger Aufsatz in den Formen der gothischen Architektur, und aus diesem drei Zweige emporwachsend, deren mittlerer sich zu dem Crucifix mit lilienförmigem Schluss der Kreuz-Arme gestaltet, während die Seitenzweige zwei klagende Engelfiguren mit bunt emallirten Flügeln tragen. Auch die Ausführung dieses Werkes fällt um die Zeit des Jahres 1300, wie sich vornehmlich aus der Bildung der Figuren und ihrer Gewandung schliessen lässt. — 4) Eine hohe silberne Monstranz, ganz in der Weise der feinen gothischen Tabernakel-Architektur des funfzehnten Jahrhunderts, aber in seltner Reinheit und Gesetzmässigkeit der Formen gearbeitet; mit mehreren zierlichen Statuen, wie denen des Kaisers Theodosius, Heinrich II., des heiligen Christoph und einigen anderen von kleinstem Verhältniss in der Spitze; das Ganze ein Werk von merkwürdiger Anmuth und einer Lauterkeit des architektonischen Styles, die überhaupt, vornehmlich aber bei Geräthen der Art, in denen das Ornament gewöhnlich die überwiegende Masse bildet, nicht häufig gefunden wird. — 5) Eine scheibenförmige Monstranz von Silber, mit vergoldetem Laubwerk in schönen, reich gothischen Formen geschmückt, ein Geschenk des Papstes Pius II. (Aeneas Sylvius) an die Stadt Basel vom Jahre 1455. Auf der Vorderseite der runden Scheibe das Agnus Dei in getriebener Arbeit, darunter das Wappen des Papstes; auf der Rückseite das knieende Bildniss des Papstes, sorgfältig gravirt, die nackten Körpertheile silbern, Gewand und Haare vergoldet,

eine Figur von sehr beachtenswerthem Kunstverdienste; daneben eine Inschrift in lateinischen Hexametern, welche die Verhältnisse des Geschenkgebers zu der Stadt ausspricht. — 6) Ein beinahe lebensgrosses Haupt der heiligen Ursula aus vergoldetem Silberblech (das Weisse der Augen silbern, der Stern von dunkler Emaille), auf einem kupfernen vergoldeten, mit durchbrochenen gothischen Verzierungen versehenen Fusse stehend, welches Reliquien der genannten Heiligen enthielt; im Style des vierzehnten Jahrhunderts. — 7) Ein bischöflicher Gerichtscepter, mit Silberblech überzogen; am Griffe, auf einer runden Platte von vergoldetem Silberblech, die Anbetung des auf den Armen der Maria gehaltenen Christkinds in getriebener Arbeit. — 8) Eine silberne vergoldete Krone, anscheinend ohne sonderlichen Werth, merkwürdig jedoch durch den Umstand, dass die Kaiserin Anna, Gemahlin des Kaisers Rudolph von Habsburg, dieselbe auf ihrem Paradebette getragen hat. — 9) Zwei kleine bischöfliche Kreuze von vergoldetem Silber mit gravirten Zeichnungen. Ferner einige alterthümliche Schmucksachen, Trinkgefässe, Waffen u. dergl. m.

Andre Gegenstände der Liestaler Versteigerung sind nach andren Orten gegangen, einiges Wenige ist von Privatpersonen in Basel gekauft worden. Unter letzteren das berühmte, aus Dukatenblech getriebene Altarblatt mit den kleinen Brustbildern des Kaisers Heinrich II. und der Kunigunde, welches aus dem elften Jahrhunderte herrühren soll.

Wir benutzen diese Gelegenheit, um auf das vorzügliche Lager von alterthümlichen Gegenständen, welches sich in der Wohnung der Hrn. Muhr und Arnoldt zu Berlin vorfindet, mit wenigen Worten aufmerksam zu machen. Ausser der ausgedehnten Sammlung von Waffen, Rüstungen, Trinkgefässen, Geräthen mannigfachster Art sind hier namentlich einige Malerwerke von grosser Bedeutung anzuführen. Unter diesen zeichnen sich vier Tafeln aus der spätern Zeit der alten niederländischen Schule (d. h. aus der Zeit des Schoreel) durch Würde und Anmuth der auf ihnen enthaltenen heiligen Gestalten, sowie durch die energische Färbung vortheilhaft aus. Am Interessantesten jedoch ist ein Carton von Albrecht Dürer, 5 Fuss 8 Zoll hoch und über 4 Fuss breit, ein in seiner Art einziges Werk. Er stellt den gekreuzigten Heiland dar, vier Engel, welche das Blut seiner Wunden in Kelchen auffangen, und Maria und Johannes, zu den Seiten des Kreuzes stehend. Leider hat das Werk gelitten, — in einer Weise, die freilich nicht selten bei grösseren Handzeichnungen Dürer's zu bedauern ist. Der Grund muss sehr beschädigt worden sein, so dass die Figuren von einer spätern Hand aus demselben herausgeschnitten und auf ein andres grundirtes Papier aufgeklebt sind; doch sind die Contoure, bis auf einzelne geringe Ausnahmen, dabei nicht sonderlich gefährdet worden. Mehr zu beklagen ist, dass auch einzelne Theile der Zeichnung selbst beträchtlich gelitten haben, so dass eine Erneuerung derselben in späterer Zeit nöthig geworden war, wie dies z. B. bei der ganzen unteren Hälfte der Maria der Fall ist. Gleichwohl wollen alle diese einzelnen, durch die Zeit herbeigeführten Mängel in Betracht dessen, was wirklich und rein erhalten ist, nicht so gar sonderlich viel bedeuten. Hier erkennt man überall, deutlich und unverfälscht, die eigne freie Hand des Meisters, die Eigenthümlichkeit seiner Linienführung, besonders in den Schraffirungen, die besondere Weise seiner Formenbildung, sowie den Adel und die Grossartigkeit in der Conception des Ganzen. Die Gestalt des Johannes gehört, vornehmlich was die grossartig geordnete Gewandung betrifft, zu den vor-

zöglichsten Figuren von Dürer's Hand. Eine Handzeichnung dieses Meisters von ähnlich bedeutender Dimension ist dem Referenten nicht bekannt; das in Rede stehende Werk, dessen Originalität allgemein anerkannt ist, würde jedem Kabinette zur besondern Zierde gereichen.

Ueber das neuerworbene Gemälde des Andrea del Sarto im Königlichen Museum zu Berlin.

(Museum, 1836, No. 29.)

Die bedeutenden Fonds, welche durch die Gnade Sr. Majestät des Königs den Königl. Museen von Berlin zur fortgesetzten Vermehrung und Bereicherung überwiesen worden sind, lassen uns mit der Zeit eine genügende Vervollständigung dieser, in historischer Rücksicht bereits so interessanten und belehrenden Sammlungen erwarten. Eine namhafte Anzahl meist sehr bedeutender Werke ist in den wenigen Jahren, die seit der Eröffnung des Museums verflossen sind, erworben und vornehmlich die Gemälde-Gallerie, welche an Meisterwerken ersten Ranges ursprünglich Manches zu wünschen übrig liess, mit einer Reihe vorzüglich werthvoller Stücke bereichert worden. Unter den, in der neuesten Zeit angekauften, Gemälden ist als das bedeutendste ein grosses Altargemälde von Andrea del Sarto zu erwähnen, welches eine der Lücken dieser Sammlung in erfreulichster Weise ausfüllt. Zwar besass die Gemälde-Gallerie bereits früher einige, in ihrer Art ebenfalls treffliche Tafeln dieses Meisters, ein Paar grau in grau gemalte Skizzen (unter denen besonders die eine, die Darstellung einer heiteren Gesellschaft, mit Spiel und Tanz beschäftigt, sich durch die reizvollste Anmuth auszeichnet) und ein sehr tüchtiges, alla prima gemaltes Portrait, die Gemahlin des Künstlers, Lucrezia del Fedè, darstellend; doch konnten diese natürlich, ihrer Beschaffenheit nach, nicht genügen, um die Stelle zu bezeichnen, welche Andrea im Gange der italienischen Kunstentwicklung einnimmt. Freilich ist hier zu bemerken, dass zur Bezeichnung dieser Stelle die Gallerieen überhaupt und fast ohne Ausnahme nur Belege für Andrea's spätere Ausbildung enthalten können; dass Staffeleibilder seiner früheren Zeit höchst selten sind; dass man aber, um das Talent und die Bedeutsamkeit dieses Künstlers genügend zu würdigen, nothwendig auf seine früheren Arbeiten Rücksicht nehmen muss. Zeigt sich nämlich in seinen späteren Werken eine eigenthümlich ausgebildete, freie und meisterhafte Technik, vornehmlich in der Behandlung der Farbe, so vermisst man dagegen bei diesen nicht selten den Ausdruck der Seele, überhaupt eines lebendigen, dem Beschauer sich mittheilenden Gefühles, — dessen Dasein gerade einen wesentlichen und höchst schätzbaren Vorzug seiner Jugendwerke, wie jener edlen und anspruchlosen Fresken im Vorhofe von SS. Annunziata zu Florenz, jenes holden, tief gemüthvollen Bildes der Verkündigung im Palaste Pitti (Stanza di Giove, No. 124, — ursprünglich für die Klosterkirche S. Gallo bei Florenz gemalt und nachmals in S. Jacopo tra' Fossi aufbewahrt), bildet.

Das neuerworbene Gemälde des K. Museums zu Berlin, welches eine, von Heiligen umgebene Madonna darstellt, ist mit der Jahrzahl 1528 bezeichnet; es ist demnach zwei Jahre vor dem Tode Andrea's, in seinem vierzigsten Lebensjahre, gemalt und gehört der spätesten Zeit des Meisters an; doch ist es seinen vorzüglicheren Leistungen dieser Periode zuzuzählen. Schon Vasari, in der Lebensbeschreibung des Andrea, giebt über das Bild eine kurze Notiz, indem er sagt: „Nach diesem Gemälde (einem Altarblatte für das Kloster Vallombrosa) trug ihm Giuliano Scala auf, um es nach Serrezzana (Sarzana) zu schicken, in einer Tafel eine Madonna zu malen, sitzend, mit dem Kinde an der Brust, und zwei Halbfiguren von den Knien aufwärts: S. Celsus und S. Julia, (sodann:) S. Onuphrius, S. Catharina, S. Benedictus, S. Antonius von Padua, S. Petrus und S. Marcus; welche Tafel den übrigen Werken Andrea's gleich geschätzt wurde.“ Später gedenkt Lanzi desselben in seiner Geschichte der italienischen Malerei mit folgenden Worten: „Andrea verfertigte eine grosse Anzahl von Bildern, so dass er auch ausserhalb seines Vaterlandes sehr bekannt ist. Das beste Stück, welches die Auswärtigen besitzen, ist vielleicht jene Tafel, welche aus der Dominikanerkirche von Sarzana in einen Palast von Genua (den der Familie Mori) überging; zu Sarzana findet man eine sehr vorzügliche Kopie desselben. Es ist im Geschmacke des Fra Bartolommeo componirt; und ausser den Heiligen, welche auf den Stufen zu den Seiten der Madonna angeordnet sind, vier stehend und zwei knieend, befinden sich im Vordergrund des Bildes noch zwei sehr grosse Figuren, die wie auf einem tiefer liegenden Grunde dargestellt sind, indem man sie nur bis zu den Knien ¹⁾ sieht. Ich weiss, dass eine solche Anordnung von den Kritikern getadelt wird; gleichwohl begünstigt sie hier, eine solche Anzahl von Figuren auf verschiedene Weise zu gruppieren und einen grösseren Abstand zwischen den näheren und den ferneren hervorzubringen, so dass der Schauplatz sich auszudehnen scheint und jede Figur genügenden Spielraum gewinnt.“ — Zur Zeit der französischen Revolution kam das Bild in den Besitz eines englischen Gemälde-Sammlers, Champernown, nachmals in die Hände des bekannten Kunstfreundes und Gemäldehändlers Delahante zu Paris. Nachdem es sodann die Gallerieen Lapériere und Laffitte zu Paris geschmückt hatte und letztere vor einigen Jahren verstreut worden war, hat es an seiner gegenwärtigen Stelle einen Ruhepunkt, hoffentlich für lange Zeit, gefunden.

Das Gemälde ist im Wesentlichen sehr wohl erhalten und lässt überall die freie, leichte und geistreiche Führung des Pinsels erkennen. Dies ist ein um so grösserer Vorzug, als zunächst in dieser Technik des Pinsels der Hauptwerth des Bildes besteht. Es ist, bei jenen eigenthümlichen silbergrauen Tönen der Carnation, die man stets auf Andrea's Bildern bemerkt, zugleich eine ausserordentliche Kraft und Energie des Colorits darin, eine schöne Harmonie des Ganzen bei mannigfach wechselnden, glühend gefärbten Gewändern, vor Allem aber, — und was diesem Bilde vielleicht einen Vorzug vor allen übrigen grösseren Werken Andrea's giebt, — ein klares, durchsichtiges Helldunkel, ein zartes, ätherisches Spiel der die Gestalten umfliessenden Luft, dass das Werk in dieser Hinsicht einer der schönsten Eigenthümlichkeiten Correggio's theilhaftig wird. Die Gesamtwirkung des-

¹⁾ Diese Angabe ist bei Lanzi und Vasari unrichtig: man sieht die beiden Figuren nur als Brustbilder.

selben auf den Sinn des Beschauers ist demnach sehr bedeutend; sie wird durch die würdige Anordnung in den wichtigsten Theilen der Composition noch mehr gehoben. Vornehmlich sind die beiden Gruppen von je drei Heiligen zu den Seiten der Madonna in Rücksicht auf ihre grossartig ruhige Gesamtanordnung, auf die Leichtigkeit, mit welcher diese Figuren im engen Raume bequem neben einander stehen, rühmlich zu erwähnen; diese Anordnung bildet das schönste Mittelglied zwischen jener alterthümlich feierlichen, aber steifen Aufstellung der Figuren und der späteren Weise, welche die Ruhe des Ganzen und die Symmetrie aufzuheben beginnt. So zeichnen sich auch die einzelnen dieser Gestalten, bei mannigfach verschiedener Haltung und Geberde, in einer schönen, der statuarischen Gemessenheit verwandten Weise, — namentlich die beiden Mittelfiguren dieser Gruppen, Benedict und Antonius, beide in feierlichen weissen Mönchsgewändern, und Catharina, welche zur Rechten kniet. So ist ebenfalls die Gewandung an ihnen in schöner Stylisirung behandelt, während man sonst bei Andrea's späteren Werken nicht selten (auch hier in der Halbfigur des heiligen Celsus) eine flachere, mehr willkührliche Manier in diesem Theile der künstlerischen Technik bemerkt. Doch treten bereits in der Composition des Ganzen einige minder ansprechende Motive entgegen. Zunächst in Bezug auf die Madonna. Zwischen den beiden genannten Gruppen, vor einer nischenförmigen Architektur, schwebt sie, sitzend, von einem Wölkchen und zwei kleinen Cherubimköpfen getragen, in der Luft. Diese Anordnung erweckt in dem Beschauer ein doppelt unbehagliches Gefühl; man begreift nicht, wie diese volle kräftige Gestalt, die in fester Stellung sitzt und nichts von dem Charakter eines schwebenden Wesens hat, sich auf jenem dünnen Wölkchen halten könne, und man findet zugleich den Raum zwischen den beiden Heiligengruppen zu beengt, als dass eine schwebende Gestalt sich darin ohne Unbequemlichkeit bewegen könnte. Eine solche Befangenheit in der Anordnung desjenigen Theiles heiliger Compositionen, der der Intention nach gerade die grossartigste Wirkung machen sollte, findet sich übrigens auch noch anderweitig bei Andrea del Sarto (auch bei Fra Bartolommeo, — und darauf scheint sich zum Theil Lanzi's oben mitgetheilte Vergleichung zu beziehen), wie namentlich in seiner Madonna di San Francesco, in der Tribune zu Florenz, wo die Madonna auf einem kleinen Altärchen steht und, zumal bei der lebhaften Bewegung des Kindes, sehr für die Sicherheit ihrer Stellung fürchten lässt. Bei unserem Bilde ist diese Anordnung um so befremdlicher, als sie mit den ruhigen Seitengruppen so bedeutend contrastirt. Dann möchte ich auch die Hinzufügung der colossalen Halbfiguren im Vorgrunde, vor den Stufen, darauf die übrigen Heiligen stehen, nicht gerade rühmen. Sie sind äusserlich hinzugekommen, erwecken das unbehagliche Gefühl eines mangelhaften Abschlusses und zeigen die Absichtlichkeit, jenen von Lanzi erwähnten Effekt hervorbringen zu wollen.

Soviel über die Composition und das Aeussere des Bilde. Betrachten wir nun, wie es sich mit dem mehr Innerlichen desselben, mit dem Charakter und dem Ausdruck der dargestellten Figuren (sofern sich diese beiden Eigenschaften bei ruhigen, ohne besondere Handlung zusammengestellten Figuren scheiden lassen) verhält. In Bezug auf charakteristische Darstellung finden wir in diesem Bilde einige vorzügliche und gewiss auch nicht zu häufig vorkommende Schönheiten, vornehmlich in den, zur Linken des Beschauers befindlichen drei Heiligen. Petrus, im Hintergrunde, zeigt

einen Kopf voll strengen feurigen Ernstes, Benedict höchste, feierliche Würde und Milde; Onuphrius, der im Vorgrunde kniet, ist eine sehr eigenthümliche Erscheinung. Er ist, seinem phantastischen Einsiedlerleben gemäss, nackt dargestellt, mit einem Blätterkranze umgürtet; die strengen ascetischen Formen des Körpers, der zur Madonna emporgewandte Kopf, die wirr herniederhängenden grauen Locken, alles dies bildet eine sehr anziehende Persönlichkeit, die um so ergreifender wirkt, als hier Alles mit höchster Meisterschaft gemalt ist. Anders verhält es sich bei den anderen Figuren. Antonius, auf der rechten Seite, steht zwar in lebensvoller Geberde da, aber sein Gesicht ist ohne den Ausdruck des innerlichen Affektes, den zu erwarten man gerade bei der Darstellung dieses Heiligen berechtigt sein dürfte. Catharina, welche dem Onuphrius entsprechend im Vorgrunde kniet und deren Stellung eine demüthige Hingebung anzudeuten scheint, ist im Ausdrucke ziemlich gleichgültig und nüchtern. Die Madonna ebenso, wenschon ihr Gesicht in edlen Zügen gezeichnet ist. Das Christkind, das in lebhafter Bewegung die Mutter umfasst, ist sogar von einer unangenehmen Nüchternheit des Ausdruckes und überdiess von kalter trockner Färbung. Die Halbfigur des heiligen Celsus, die sich überhaupt in der ganzen Zeichnung nicht angenehm macht, lässt den Beschauer kalt; die der heiligen Julia dagegen spricht durch eine lebendige Naivetät des Ausdruckes an, obgleich gerade hier das Charakteristische in den Zügen ihres Gesichts (in deren Motiven man Andrea's stetes Vorbild, seine Gemahlin Lucrezia, wiedererkennt) eines gewissen höheren Adels entbehrt.

Ich sehe mich hier, um nicht missverstanden zu werden, zu einer Bemerkung über jene Anforderung an den Ausdruck in diesen Gestalten veranlasst. Es wäre unbillig, überall in den Köpfen heiliger Figuren besondere religiöse Empfindungen, ein vorzugsweise geheiligtes Gemüthsleben dargestellt zu verlangen: bei dem Mangel eines solchen trägt minder der Künstler die Schuld, als seine Zeit, welche ihn mit Aufträgen, die seiner Eigenthümlichkeit vielleicht nicht ganz angemessen waren, beschäftigte. Zu jener Zeit wurden eben vorzugsweise Gemälde für kirchliche Zwecke verlangt und es steht a priori schon nicht zu erwarten, dass alle Maler solcher Kirchenbilder vorzugsweise eine kirchlich religiöse Richtung gehabt haben sollten. Im Gegentheil ist diese Richtung die ganze Zeit der katholischen Malerei hindurch sogar selten, und Maler wie Fiesole und Perugino, bei denen sich dieselbe mit Entschiedenheit zeigt, stehen ziemlich vereinzelt da; ja, in ihren Werken tritt diese Richtung wiederum einseitig hervor, und jener Ausdruck eines männlichen, im Kampf mit dem Leben errungenen religiösen Bewusstseins findet noch seltner im Bilde sein entsprechendes Gepräge, wie auch nur wenige unter den Werken, die aus Raphael's Atelier hervorgegangen sind, ein solches tragen. Um billig zu urtheilen, müssen wir demnach im Allgemeinen nicht sowohl nach dem kirchlich erbaulichen Eindruck dieser Altargemälde, nicht nach dem orthodoxen Sinne des Malers, nach dem Ausdrucke der Heiligung in seinen heiligen Gestalten fragen, sondern nur danach, ob überhaupt ein seelenhaftes Element, ob Geist und Gemüth in ihnen lebt, ob die Fähigkeit zur Begeisterung aus ihnen spricht, ob sie uns als würdige Repräsentanten der Menschheit gegenüber stehen. In solchem Belange hat der grössere Theil z. B. von Masaccio's, von Tizians, von Rubens kirchlichen Werken u. a. m. einen sehr hohen Werth, und wir werden uns vor ihnen stets, wenn auch nicht in speziell kirchlicher, so doch in allgemein menschlicher Weise erbaut finden.

Ja, ich möchte noch weiter gehen. Wir finden zuweilen kirchliche Werke, in denen das Heilige nicht bloss unberücksichtigt gelassen, sondern sogar das entschieden Unheilige statt dessen untergeschoben ist. Aber auch hier müssen wir die Eigenthümlichkeit des Künstlers berücksichtigen. Es giebt Künstler, welche einen entschiedenen Hang zur Darstellung des Gemeinen und Hässlichen haben, darin sie aber alle Elemente der Leidenschaft, der Kraft, selbst einer eigenthümlichen, aus einer besonderen Stimmung des Gemüthes hervorgegangenen Grossartigkeit zu entwickeln und somit auf den Beschauer einen zwar nicht erbaulichen, aber häufig sehr mächtigen und ergreifenden Eindruck hervorzubringen wissen. Solchen Werken gegenüber wird der vorurtheilslose Beschauer sich nicht durch den unpassenden Titel zu einem einseitigen Urtheile verleiten lassen. Wenn uns Caravaggio das feierliche Leichenbegängniß eines Banditen-Hauptmanns unter dem Namen einer Grablegung Christi (ich meine das Bild in der Gallerie des Vatikans), wenn uns Rembrandt liederliches Bauerngesindel in einer verfallenen räucherigen Hütte unter dem Namen einer heiligen Familie vorführt, so sind das freilich arge Missgriffe in der Benennung dieser Bilder; gleichwohl müssen wir auch hier die Fülle des Lebens, den Geist der Darstellung, die künstlerische Poesie, — den eigenthümlichen Ausdruck bewundern. Und eben dies, für eine wahrhaft ergreifende künstlerische Darstellung nothwendige Element des Ausdruckes, des geistigen Lebens ist es, was ich häufig in den Bildern aus Andrea del Sarto's späterer Zeit, zum Theil auch, wie bemerkt, in dem besprochenen Werke, vermisste. Jedenfalls aber, und besonders in Rücksicht auf die oben angeführten Vorzüge dieses Gemäldes, ist dasselbe als eine der erfreulichsten Bereicherungen der Gemädegallerie zu bezeichnen.

Ueber die Sammlung der germanisch-slawischen Alterthümer zu Berlin.

(Museum, 1836, No. 30.)

Während die Gemälde-Gallerie des K. Museums zu Berlin, die daselbst befindlichen Sammlungen der antiken und modernen Sculpturen, der Majoliken und Glasmalereien, der antiken Vasen und Gemmen bereits durch ausführliche Kataloge erläutert, einer zweckmässigen Benutzung von Seiten des Publikums freigestellt und ihrem hohen, zum Theil unvergleichlichen Werthe gemäss gewürdigt und anerkannt sind, steht Aehnliches bei anderen, nicht minder werthvollen und belehrenden Sammlungen dieses vielseitig ausgedehnten Institutes noch zu erwarten. Auch hier wird, was bei jenen bereits vollendet ist, an der Aufstellung und Anordnung, an Katalogisirung und historisch-kritischer Forschung unausgesetzt gearbeitet, um auch diese Theile nicht bloss für eine oberflächliche Besichtigung auszulegen, sondern dem gesammten gebildeten Publikum bei einer solchen zugleich den nöthigen Maassstab des Urtheiles an die Hand zu geben. Die antiken Bronzen, Gläser und Terracotten, die Münzen und Medaillen, die Handzeichnungen, Kupferstiche und Holzschnitte, die merkwürdigen Schnitzwerke in Holz, Elfenbein, Speckstein, welche sich in der Kunstkammer befinden, sowie

die eben daselbst vorhandenen modernen Werke in Glas, edlen Metallen u. s. w. sammt den Arbeiten asiatischer, australischer und amerikanischer Völker, die ägyptischen und die germanisch-slawischen Alterthümer, alle diese und andre Gegenstände, bei denen zum Theil der Besuch des Publikums noch gar nicht gestattet werden kann, sind in einem Reichthum und einer Vollständigkeit vorhanden, deren sich gewiss wenig andre Orte rühmen dürfen, und die, in Verbindung mit den oben genannten, in der Weise, wie eins durch das andre ergänzt wird, eins in verwandtschaftliche Beziehungen zu dem andern tritt, einen höchst grossartigen Ueberblick über den gesammten Kunstbetrieb, so weit die Geschichte uns Denkmale der Art aus den verschiedensten Culturstufen hinterlassen hat, gewähren. — Wir haben die Absicht, im Folgenden nur einige Notizen über die Sammlung der germanisch-slawischen Alterthümer, — eine der wichtigsten in ihrer Art — mitzutheilen, deren Aufstellung beendet ist und deren Eröffnung für das Publikum in Kurzem, sobald der öffentliche Katalog gedruckt sein wird, bevorsteht.

Die Gegenstände dieser Sammlung füllen einen Saal des Garten-Pavillons von Monbijou (woselbst sich auch die ägyptischen Alterthümer befinden). Sie sind wenig in die Augen fallend; bei flüchtigem Durchgehen dürfte der Laie wohl den Saal verlassen, ohne eine Ahnung von der Bedeutsamkeit dessen, was er gesehen, mit nach Hause zu nehmen. Eine Reihe von Thongefässen, welche nicht, wie jene des classischen Alterthums, durch bildnerischen Schmuck ausgezeichnet sind, allerlei unscheinbares Geräth, für das Bedürfniss des Lebens oder für den Schmuck der Kleidung gearbeitet, — was ist denn da, so möchte man fragen, Wichtiges und Grosses zu erkennen, worin denn liegt ihre Wirkung auf den Sinn und auf das Gemüth des Beschauers verborgen? — Zunächst freilich und im Allgemeinen weniger in ihrer künstlerischen Form und Vollendung, als vornehmlich in ihrem Vorhandensein überhaupt; in der Weise wie sie uns als geschichtliche Zeugnisse einer untergegangenen Welt entgegenreten; wie sie uns in stummer und doch deutlich vernehmbarer Sprache von dem Leben der Völker erzählen, deren die geschriebene Geschichte nur in einzelnen fragmentarischen Aeusserungen gedenkt; wie sie sichere Schlüsse in Bezug auf den Culturzustand, auf die Blüthe und Macht der einheimischen Nationen, auf ihre ausgebreiteten Verbindungen mit fernen Völkerschaften gewähren, die, jemehr wir in unsern Combinationen vorschreiten, jemehr wir uns aus den einzelnen festen Punkten ein Bild des Ganzen zusammenstellen, in der That unser höchstes Erstaunen erwecken. Wie die fossilen Ueberreste antediluvianischer Thierarten den Naturforscher in die Urzeit der Welt, in die frühesten Tage der Schöpfung zurückführen, so treten uns hier aus dem Boden, über den wir täglich hinwandeln, die Denkmale mannigfacher Thätigkeit eines jugendlichen Menschengeschlechtes entgegen, die dem Historiker das Dunkel der Urgeschichte erleuchten helfen und dem Nachfolger jener verschollenen Geschlechter, der dieselben Fluren bewohnt, welche die Spuren ihres Lebens und ihres Todes bewahren, zu gar mannigfachen Gedanken Anlass geben. Aller Orten, meist nur wenige Fuss unter der Oberfläche der Erde, stossen wir auf die Grabstätten unsrer Vorfahren, welche die Lieblingsgegenstände ihres Lebens mit sich genommen hatten und uns dieselben nun, gleich einem Gruss aus fernen Jahrtausenden her, darbieten. Und sollte sich unsrer nicht bei solchem Grusse ein seltsam feierliches Gefühl bemächtigen? Wird es uns nicht, wenn diese vergessene

Welt unter unsren Füßen ans Licht tritt, zu Muthe, wie der Kaiserstadt Rom, deren Bewohner (nach den Worten des Kirchenvaters) erbebeten, als die unzählbaren Schaaren der Christen aus den Katakomben hervorgingen und ein zweites Rom, welches unter den Füßen des ersten verborgen gewesen war, sichtbar wurde?

Doch nicht allein in den allgemeinen geschichtlichen und vaterländischen Beziehungen, auch in Rücksicht auf den Entwicklungsgang der Kunst an sich sind die Gegenstände dieser Sammlung von bedeutendem Interesse. Sie gewähren uns, mit grösserer oder geringerer Vollständigkeit, einen Ueberblick über eine der ersten künstlerischen Entwicklungsstufen, die in sich jedoch ziemlich geschlossen und vollendet erscheint, und deren Aehnliches bei den Völkern des classischen Alterthums nur im geringsten Maasse erhalten ist. Die Technik, d. h. die Art und Weise der Bearbeitung der vorhandenen Stoffe, und der Formensinn, der sich in diesen Gegenständen ankündigt, beschäftigen den Beobachter in gleicher Weise. In den Thongefässen der mannigfaltigsten Form, die für alle Bedürfnisse des Lebens gearbeitet und — vielleicht weil der ehemalige Besitzer auf das Einzelne einen besonderen Werth legte — mit der Asche des Verstorbenen in die Erde versenkt sind, zeigt sich beides in gleich bedeutender eigenthümlicher Vollendung. Die äusserste, gewiss höchst seltne Geschicklichkeit der Hand erkennt man in allen Gefässen, die in Gegenden, wo kein römischer Einfluss Statt fand, gearbeitet worden sind, indem diese sämmtlich ohne Beihülfe der Drehscheibe (wie sich nach genauer Untersuchung ergiebt) verfertigt und gar häufig in überraschender Eleganz ausgeführt sind. Jene schönen Gefässe, namentlich von glänzender schwarzer Erde, deren Mehrzahl in den Gegenden der Altmark ausgegraben ist, stehen auf keine Weise den geschmackvollsten der altetruskischen Vasen von Chiusi u. a. O. nach, und zeigen eine Feinheit und einen zarten Schwung des Profiles, der das beste Zeugniss eines regen künstlerischen Sinnes giebt. In den Ornamenten freilich, die einfach aus verschiedenartig punktirten und eingepressten Linien und Streifen bestehen, erkennt man hier noch die vollkommen kindliche Stufe der Kunst. — Aehnlich auch verhält es sich mit den mannigfachen Bronzearbeiten, die, wie sich aus sicheren Schlüssen ergiebt, ebenfalls im Lande gearbeitet sein müssen und nicht minder eine grosse Sicherheit in der Behandlung des Erzes erkennen lassen. Ein ganz eigenthümlicher Formensinn, der zwar wiederum die einfachsten Motive der Gestaltung wählt, dieselben aber mit künstlerischem Gefühle anwendet und in grossem Reichthume combinirt, spricht sich in den Verzierungen dieser Gegenstände aus, in den mannigfachen Spiralen, welche die Arm- und Fingerringe zu einem in die Augen fallenden Schmucke erheben, in den bunten, verschiedenartigen Bildungen, in welchen die Fibeln, die die Gewande zusammenhielten, die Nadeln und andre Gegenstände des Schmuckes für Menschen und Pferde erscheinen. U. dgl. m.

Wir erwähnten oben, dass die hiesige Sammlung der germanisch-slavischen Alterthümer eine der wichtigsten in ihrer Art sei: — vielleicht wird sie von keiner andern übertroffen. Schon die Anzahl der vorhandenen Gegenstände beweist den Werth derselben: es sind im Ganzen beträchtlich über 3000 Nummern, — nahe an 2000 Thongefässe und über 1300 Arbeiten in Metall, Stein u. s. w. So bietet auch eine jede Classe, in welche der Gesamtvorrath zerfällt, eine zahlreiche Folge von Gegenständen, und im Einzelnen findet sich wiederum höchst Werthvolles, in technischer so wie

in materieller Beziehung. Die Aufstellung der Sammlung, welche man dem gegenwärtigen Direktor derselben, Hrn. von Ledebur, verdankt, ist in zweckmässigster, übersichtlichster Weise angeordnet, so dass überall das Gleichartige zusammensteht und die Uebergänge von dem einen zum andern von selbst in die Augen fallen. Früher zwar galt, bei Sammlungen der Art, die Meinung, dass dieselben nicht nach den Gegenständen, sondern nach den Fundorten zu ordnen seien, indem man voraussetzte, dass sich in solcher Weise charakteristische Verschiedenheiten je nach den einzelnen Landschaften und Völkersitzen ergeben müssten. Doch hat sich diese Voraussetzung bei den ausgedehnteren Forschungen der Gegenwart nicht bestätigt; im Gegentheil findet sich Gleichartiges in den entferntesten Gegenden und mannigfach Verschiedenes in der engsten Nachbarschaft, oft in derselben Grabstätte¹⁾. Durch die Anordnung nach den Gegenständen erwächst zugleich der grosse Vortheil, dass man auch diejenigen Dinge, deren Fundort unbekannt und nicht mehr zu ermitteln ist (deren eine jede, seit längerer Zeit bestehende Sammlung der Art, durch die verschiedensten Umstände, stets eine bedeutende Anzahl enthält), an passlicher und für die Uebersicht des Ganzen erspriesslicher Stelle unterbringen kann.

So ordnet sich denn die hiesige Sammlung in folgender Weise. Zuerst die grosse Masse der Thongefässe, nach ihren verschiedenen Eigenthümlichkeiten zusammengestellt, beginnend mit den interessanten Gefässen von schwarzer Erde (unter denen ein Paar durch Grösse und Trefflichkeit der Arbeit einzig in ihrer Art sind), dann die übrigen ächt nationalen, an welche sich endlich diejenigen anschliessen, die, meist den Rheinprovinzen angehörig, den Einfluss römischer Technik zeigen. Mehrere sehr interessante Gefässe aus Bronze. Die Arbeiten in Gold und Silber, welche aus der Fremde eingeführt sind und entschiedene Bestätigungen für den ausgebreiteten Handel der Ostseeländer mit dem Orient gewähren: massive gewundene Silberdrähte (als Aequivalent für die ausgeführten Dinge, vornehmlich Bernstein); dicke massive Goldringe von bedeutendster Dimension; andre Ringe; mannigfaches Schmuckgeräth (darunter namentlich ein goldnes, mit Emaillirung versehenes Gehänge, dessen Hauptschmuck eine kunstreich gearbeitete Sphära bildet, zu bemerken ist) u. dergl. m., — Gegenstände, die, in Rücksicht auf die gleichzeitig in den Grabstätten gefundenen, zahlreichen Gold- und Silbermünzen, von einem ausserordentlichen Reichthum der Urbewohner unsrer Heimat Kunde geben. Bronzegeräte der mannigfachsten Art, zum Theil mit der feinsten Patina bedeckt: Ringe für den Kopf, Hals, Arm, Finger, das Ohr; Fibeln und Hefteln; Nadeln; andre Verzierungen, vielleicht für das Geschirr der Pferde, u. s. w. Bronzene Waffen, unter denen namentlich eine reiche Folge jener meisselartigen Instrumente hervorzuheben ist. Alle Gegenstände der Bronze auch in dem minder edlen Materiale des Eisens wiederholt, zum grössten Theile zwar stark, oft bis zur Unkenntlichkeit, oxydirt; in einzelnen Fällen jedoch, wo der Gegenstand durch Asche oder durch Moor vor dem Verrosten geschützt

¹⁾ Wir verweisen, zur Bestätigung des oben Gesagten, namentlich auf den „Generalbericht über Aufgrabungen in der Umgegend von Salzwedel vom Professor Danneil zu Salzwedel.“ (S. Neue Mittheilungen aus dem Gebiet historisch-antiquarischer Forschungen etc., herausg. von Dr. K. E. Förstemann, Bd. II, 1836, S. 544—584), welcher die Resultate des gegenwärtigen Standes dieser Wissenschaft enthält.

war, sehr wohl erhalten. Instrumente aus Stein, oft durch kunstreiche Bearbeitung spröder Stoffe sehr merkwürdig, deren bedeutendste Anzahl aus steinernen Keilen, durchbohrten und undurchbohrten, besteht. U. s. w.

Endlich noch ein merkwürdiges in Kupfer getriebenes Relief, eine kolossale menschliche Halbfigur ohne Arme, das Gesicht mit einem flammenden Strahlenkranz umgeben, darstellend. Dasselbe stammt aus dem Kloster Colbaz in Hinterpommern, galt, seit es im Jahre 1745 nach Berlin gebracht wurde, für ein heidnisches (wendisches) Sonnenbild und hat erst neuere Alterthumsforscher zu Zweifeln über sein angebliches Alter veranlasst. Doch ist von Hrn. v. Ledebur bereits vor einigen Jahren die Wahrscheinlichkeit der früheren Annahme mit guten Gründen unterstützt worden¹⁾, und auch ich muss gestehen, dass ich keinen Grund zur entschiedenen Verwerfung derselben vorfinde. Zwar fehlt es uns an genauerer Kenntniss der eigentlich bildenden Kunst des wendischen Heidenthums (die aber, in Rücksicht auf die von gleichzeitigen Schriftstellern häufig angeführten Götzenbilder, in besonderer Weise sich manifestirt haben muss), doch zeigen sich an jenem Werke trotz seiner Rohheit einzelne stylistische Besonderheiten, die unseren Vorstellungen von einer wendischen Kunstweise — im Vergleich mit den Leistungen anderer, auf ähnlicher Culturstufe stehender Völker — wohl zu entsprechen scheinen. Dahin ist vornehmlich die eigenthümliche, scharf bestimmte Zeichnung der Brüste und der eigenthümliche Uebergang des Unterleibes in den umgebenden Rand der Bronzeplatte zu rechnen. Dass das Werk nicht, wie allerdings zu erwarten sein müsste, von starkem Roste bedeckt ist, kann leicht von einem späteren Abputz desselben herrühren, und dass es, wie man gewollt hat, zur Zierde eines Sonnenzeigers gearbeitet worden sei, erscheint wenigstens eben so problematisch, als jene ältere Annahme.

Hr. von Ledebur gestattete dem Referenten, das von ihm verfasste schriftliche Verzeichniss der Sammlung, das zunächst für den Gebrauch des Institutes bestimmt ist, einzusehen. Dasselbe enthält genaue Abbildungen sämmtlicher Gegenstände, ausführliche Beschreibungen derselben, Angaben über die Umstände ihrer Auffindung, und allgemeine Notizen, welche auf anderweitig vorkommende ähnliche Gegenstände, vornehmlich auf vorhandene Abbildungen und auf die Literatur derselben, verweisen, — so dass hiedurch diese Sammlung nicht nur mit den übrigen der Art, sondern auch mit der gesamten Wissenschaft des einheimischen Alterthums in den nächsten Rapport tritt. Für den Druck und den Handgebrauch bei Besichtigung der Sammlung würde jedoch dies, zwei starke Folianten füllende Verzeichniss zu bedeutend sein, eine blosse Aufzählung der Gegenstände nach ihrer laufenden Nummer aber auch wenig fruchten können, und um so weniger, als alle einzelnen Gegenstände bereits mit der Angabe ihres Fundortes, soweit solcher bekannt ist, versehen sind. Hr. von Ledebur hat deshalb das für den Druck bestimmte Verzeichniss mehr in resummirender Art eingerichtet, indem er hier jenes, für die Aufstellung minder passende Verfahren einer Eintheilung nach Ländern und Fundorten zu Grunde legt, dabei näher in die lokalgeschichtlichen Verhältnisse und in die

¹⁾ „Das Colbazer Sonnenbild,“ im „Allgemeinen Archiv für die Geschichtskunde des Preuss. Staates,“ hsgb. von L. v. Ledebur, Bd. XIV, 1834, S. 368. Vergl. auch den Aufsatz „Wie ist der Name Colbaz zu erklären?“ von A. Kretschmer, ebendas., 364.

Umstände der Auffindung eingeht, auf die Provinzial-Sammlungen und den vorhandenen literarischen Apparat verweist und solcher Gestalt mit der Angabe über das Einzelne zugleich Gesamt-Ueberblicke von der grössten Wichtigkeit darbietet. Einzelne, diesem Verzeichniss beizufügende Register, nach den Fundorten in alphabetischer Folge, nach dem Charakter der Gegenstände, nach der laufenden Nummer, die sie in der Sammlung führen, werden dabei zugleich allen besonderen Interessen entgegen kommen.

Durch eine so gediegene wissenschaftliche Behandlung wird diese Sammlung, die schon in Bezug auf ihr Material eine so vorzügliche Stellung einnimmt, in den Mittelpunkt aller ähnlichen Bestrebungen erhoben, wird dieselbe als der sicherste Stützpunkt für weitere Forschungen hingestellt und lässt sie die erfreulichsten Resultate in Bezug auf die Kunde des einheimischen Alterthums erwarten.

Denkmale der Baukunst des Mittelalters in der Königl. Preuss. Provinz Sachsen. Bearbeitet und herausgegeben von Dr. L. Puttrich, unter besonderer Mitwirkung von G. W. Geysler dem jüngeren, Maler. Erste und zweite Lieferung. Leipzig, 1836. Fol.

(Museum, 1837, No. 1.)

Die günstigen Erwartungen, welche die beiden ersten Lieferungen der Baudenkmale des Königreiches Sachsen (das Kloster Wechselburg enthaltend) für die weiteren Leistungen des Herausgebers hervorgerufen haben, finden zunächst in den vorliegenden Blättern, die den zweiten Theil seines grossen Unternehmens über die Geschichte der Baukunst in den gesammten sächsischen Landen einleiten, eine sehr erfreuliche Bestätigung. Auch hier bietet sich dem Freunde vaterländischer Kunst und vaterländischer Geschichte ein reichhaltiges Material dar, welches sowohl mannigfache Belehrungen, Gelegenheit zu mannigfachen Forschungen und Combinationen darbietet, als es auch den äusseren Sinn an sich in anmüthiger Weise berührt und dem Beschauer eine erheiternde, sinnige Unterhaltung gewährt. Die ausgebreitete Theilnahme, welche dem Verfasser von den verschiedensten Seiten entgegengekommen ist, hat es ihm möglich gemacht, die neue Folge nicht nur mit derselben Eleganz, wie die frühere, auszustatten, sondern auch, in Bezug auf Text wie auf Abbildungen, mehr und Ausgeführteres zu liefern, als er zur Zeit der Ankündigung noch zu versprechen im Stande war.

Die beiden vorliegenden Lieferungen begreifen die wichtigsten der in der Stadt Merseburg vorhandenen Denkmäler in sich. Der Text, 26 Seiten in Fol., giebt zuerst eine „allgemeine Einleitung,“ welche einen Ueberblick über die zahlreichen, im Sächsischen vorhandenen Baudenkmale, mit Angabe ihres Alters (wo solches als sicher angenommen wird) und der über dieselben vorhandenen Literatur, — sammt einigen, der kunsthistorischen Betrachtung zu Grunde liegenden Bemerkungen enthält. Sodann einen „kurzen Abriss der Geschichte des Stiftes und der Kirchen und Klöster zu Merseburg,“ welcher mit sorgfältigster Benutzung der geschichtlichen Quellen (gedruckter und ungedruckter, namentlich der Urkunden des Domkapitels

zu M.) gearbeitet ist und für die historische Sicherstellung der vorhandenen Monumente eine wünschenswerthe Grundlage bietet. Hierauf eine, mit gewandter Sachkenntniß abgefasste „Beschreibung der Baudenkmale der Stadt Merseburg, von denen hier Abbildungen gegeben werden.“ Die Abbildungen bestehen aus 10 Tafeln, welche ausser einem Blatt mit Grundrissen, einem zweiten mit leicht in Stahl geätzten Sculpturen und der zierlich radirten Titelvignette, aus sehr sorgfältigen, ausgeführten Lithographien (in Berlin, Dresden und Paris gefertigt) bestehen. Die Mehrzahl der letzteren enthält interessante malerische Ansichten, welche dem Beschauer die in Rede stehenden Gegenstände unmittelbar und deutlich vorführen.

Das wichtigste der dargestellten Monumente, und dem die grössere Anzahl der Abbildungen angehört, ist die Domkirche von Merseburg. Sie vereinigt verschiedene Baustyle in sich, welche der Verfasser, in Rücksicht auf die vorhandenen urkundlichen Zeugnisse und ihren eigenthümlichen Charakter folgender Gestalt (und Referent glaubt diesen Annahmen im Allgemeinen vollkommen beitreten zu dürfen) bestimmt: die Crypta, die östlichen runden Thürme und der untere Theil der westlichen Thürme dem elften Jahrhundert, zum Theil vermuthlich der ersten Erbauungszeit (unter Kaiser Heinrich II.) angehörig; der Chor nebst dem Kreuzbau und die westliche Vorhalle — schwerer Spitzbogen mit byzantinischem Detail — aus dem Ende des zwölften und Anfange des dreizehnten Jahrhunderts (letztere Bestimmung dürfte minder gewagt erscheinen), das Schiff nebst seinen Abseiten aus dem funfzehnten Jahrhundert. — Interessant ist unter den ältesten Theilen vornehmlich die Crypta, deren eigenthümlich gestaltete Pfeiler mit ihren seltsam geschweiften Kapitälern und andren Gliederungen ein wichtiges Beispiel für die Formation der älteren deutschen Architektur enthalten dürften. Sie wechseln in zwei verschiedenen Bildungen und sind theils in perspektivischer Ansicht, theils in horizontalem Durchschnitt (letzterer jedoch für die complicirtere Bildungsform [T. 9, x] vielleicht nicht ganz in genügender Grösse) dargestellt. Für das Studium möchte es noch erspriesslicher gewesen sein, wenn auch die Profile der einzelnen Gliederungen derselben — auch vielleicht die der Wandpfeiler der Crypta etc. — in geometrischem Aufriss mitgetheilt wären ¹⁾. — Aus der Zeit der zweiten Bau-Periode sind insbesondere die Querwände, welche die Sitze der Chorherren von den Kreuzflügeln sonderten, von Wichtigkeit. Die leichten Relief-Arkaden, mit welchen dieselben versehen sind, enthalten mannigfach zierlichen Schmuck an den Kapitälern der Säulchen, die in guten

¹⁾ Es sei mir vergönnt, bei dieser Gelegenheit noch einmal (wie es in diesen Blättern schon öfters geschehen ist) darauf aufmerksam zu machen, wie vornehmlich die genaue und in genügender Grösse ausgeführte Darstellung der architektonischen Profile für das Studium der Architektur und für die historische Bestimmung der Monumente aus dunkleren Epochen von Wichtigkeit ist. Die Grundrissformen kehren, mehr oder minder, in bestimmten Modificationen wieder, auch die Ornamente geben zumeist keinen vollkommen sicheren Anhaltspunkt. Die eigentlichen Glieder der Architektur aber, welche die Sprache des architektonischen Gefühles sind, verläugnen nie (und dies ist seit dem entferntesten Alterthum überall der Fall gewesen) den Geist der Zeit, in welcher sie gebildet wurden. Erst wenn uns die nöthige Anzahl solcher Profilurungen von den verschiedensten Monumenten vorliegt, werden wir im Stande sein, ein chronologisches System der mittelalterlichen Architektur (welches wir noch keinesweges besitzen) mit Sicherheit zu entwerfen.

Abbildungen vorgeführt werden; merkwürdig ist es, dass hier die Bögen unmittelbar über den Kapitälern, ohne Vermittelung eines Abakus, aufsetzen.

Unter den plastischen Monumenten ist besonders die bronzene Grabplatte des Gegenkönigs Rudolph von Schwaben (st. 1080), welche in schwach erhabenem Relief das Bild des Königs darstellt, von grosser Wichtigkeit. Der Verfasser bezieht sich für die Begründung der gleichzeitigen Anfertigung derselben auf die treffliche Abhandlung von P. A. Déthier („über das Grabmal des Königs Rudolph von Schwaben zu Merseburg,“ in den Neuen Mittheilungen des thür. sächs. Vereins 1834, auch besonders abgedruckt), von dem auch die Abbildung desselben im vorliegenden Werke gefertigt ist. — Sodann die Abbildung eines trefflichen Grabsteines, der das Bild eines Ritters enthält und, nach der Ansicht des Referenten, in die spätere Zeit des dreizehnten oder den Anfang des vierzehnten Jahrhunderts (da sie den germanischen Styl bereits in vollkommener Entwicklung und Freiheit zeigt) gehört. — Ferner eine seltsame alterthümliche Säule, die der Sage zufolge, früher dazu gedient hat, die ewige Lampe zu tragen. — Endlich, neben andren Gegenständen, besonders zu bemerken: der alte Taufstein, der vor mehreren Jahren, auf Veranlassung des Verfassers, aus der Neumarktskirche in die Vorhalle des Doms versetzt wurde und bereits durch mehrere Untersuchungen früherer Kunstforscher bekannt ist. Er ist, zwischen einer umherlaufenden Relief-Arkade, mit den Bildern der Propheten geschmückt, denen die Apostel auf den Schultern sitzen, — eine zwar nicht unverständliche, aber um so naivere Symbolik. Die Abbildungen desselben von zwei Seiten geben den byzantinisch starren Styl der Arbeit in gelungener Weise wieder. Der Verfasser bestimmt das Alter desselben als dem elften oder dem Anfange des zwölften Jahrhunderts angehörig.

Interessant ist sodann die Neumarktskirche, deren ursprüngliche Anlage (sie hat in neuerer Zeit manche Veränderungen erlitten) der Verfasser, in Rücksicht auf die entsprechenden Eigenthümlichkeiten des Styles, für den, vom Chronisten um die Zeit des Jahres 1200 angeführten Neubau der Kirche hält. Die Details zeigen jene zierliche Entwicklung des byzantinischen Styles, welche wir dieser Zeit zuzuschreiben pflegen. Der Anlage nach ist es eine einfache Basilika, Säulen mit Pfeilern wechselnd, mit einem Querschiff vor dem tiefer zurücktretenden Altarraume. Die Säulen im Innern tragen einfache Würfelkapitälere. Interessant sind besonders die beiden Portale, von denen das grössere, reich mit Säulen und Bogenverzierung geschmückt, auf einer trefflichen malerischen Ansicht mitgetheilt ist; die Kapitälere u. a. zeigen hier das zierlichste, geschmackvollste Blätterwerk. Das kleinere Portal hat nur zwei Säulen, die aber noch reicher als die des andern, auch an Schaft und Basen, geschmückt sind. Auffallend sind hier, in den Gliederungen, die mehrfach vorkommenden antikisirenden Eierstäbe, und in den Ornamenten die griechische Palmetten-Verzierung, die vornehmlich an der einen Säulenbasis in klassischer Reinheit ausgeführt ist. Deck- und Fussglieder dieser Säulen sind im Profil mitgetheilt; wir hätten indess auch gern die Umfassungsglieder des Portals, so wie auch die Profile des andern (dort namentlich die einfacheren Deckglieder der Säulen) in ähnlicher Darstellung gesehen. Die Details beider scheinen denen der überaus reizvollen (unvollendeten) Kirche zu Conradsburg, bei Ermsleben am Harze, ziemlich genau zu entsprechen. Wenn sich das vom Verfasser angenommene Alter der Neumarktskirche zur unwiderleglichen Evidenz erweisen lässt, so würde sie für weitere Bestimmungen der Art

einen sehr erfreulichen Anhaltspunkt geben. Referent stimmt zwar, seinem subjektiven Gefühle nach, der Ansicht des Verfassers bei; doch wäre es wünschenswerth, wenn man es sicher darthun könnte, dass der gegenwärtig vorhandene ältere Bau nicht erst nach der veränderten Besitznahme im dreizehnten Jahrhundert, — durch die Canonici, denen die Kirche im Jahr 1240 übergeben wurde, — ausgeführt ist.

Die Sixtkirche, eine unausgebaute Ruine spätgothischen Styles, ist auf der Titelvignette in einer sehr ansprechenden malerischen Ansicht gegeben. —

Das grosse Interesse, mit welchem Referent die Belehrungen des vorliegenden Werkes sich anzueignen bemüht war, möge es entschuldigen, wenn er an einzelnen Punkten den Wunsch nach einer noch genaueren Auskunft nicht unterdrückt hat. Das Ganze steht jedenfalls in einer solchen Bedeutsamkeit da, dass dem Verfasser die entschiedene Theilnahme, sowohl von Seiten der Wissenschaft, als auch die einer mehr unbefangenen, gemüthlichen Betrachtung, auf keine Weise wird fehlen können.

Die Domkirche zu Brandenburg und ihre Denkmäler.

Kurzer Abriss einer Geschichte der hohen bischöflichen Stifts- und Domkirche und des damit verbundenen Dom-Capituls zu Burg Brandenburg, nebst Beschreibung der in Gegenwart Sr. Majestät des Königs und des Königlichen Hauses am 1. Oktober 1836 gefeierten Wiedereinweihung der Kirche etc. von Dr. Aug. Schröder, Ober Dom-Prediger und erstem Prof. a. d. Ritter-Akademie zu Burg Brandenburg, etc. Brandenburg 1836.

(Museum, 1837, No. 3.)

Die Domkirche von Brandenburg, eins der interessantesten Gebäude der Mark, war im letzten Jahrhundert sehr in Verfall gerathen und mannigfacher Restaurationen bedürftig geworden; durch die gnädige Bestimmung Sr. Majestät des Königs steht sie gegenwärtig wiederum in ihrer alterthümlichen Würde, sicher und fest, gereinigt von mancherlei unpassendem Zubehör, für den Dienst der Gemeinde da. Die Restauration, die namentlich an der Façade, zur Hervorbringung eines mehr harmonischen Eindruckes, bedeutende Veränderungen nöthig machte, ist nach Schinkel'schen Plänen ausgeführt worden. Die Eigenthümlichkeiten des alten Baues und mehrere der in der Kirche vorhandenen Bildwerke nehmen das Interesse des Kunstforschers in hohem Grade in Anspruch. Die vorliegende Schrift, welche hierüber eine nähere Rechenschaft giebt, gehört in die Reihe jener Monographien, die künftigen Forschern zur leichteren Begründung einer allgemeinen Kunstgeschichte des Vaterlandes von mannigfachem Nutzen sein werden. Sie besteht im Wesentlichen, — bis auf die angehängten, bei der Wiedereinweihung der Kirche gehaltenen Predigten, — aus der Uebersetzung eines Programmes („über das Alter und die Restauration der

bischöflichen Stifts- und Domkirche zu Burg Brandenburg“ etc.), welches bei Gelegenheit der erwähnten kirchlichen Feier ausgegeben und in Kurzem vergriffen wurde: wir müssen es dem Verfasser Dank wissen, dass er die geschichtlichen Notizen über die Domkirche und das mit ihr verbundene Kapitel hier noch einmal und in strengerer Uebersicht der Benutzung von Seiten eines grösseren Publikums darbietet. An den, im Programme enthaltenen kunstgeschichtlichen Bemerkungen hatte Referent Gelegenheit gehabt, auf den Wunsch des Verfassers Einzelnes beitragen zu können; er fühlt sich dem Verf. verpflichtet, dass er dieselben werth genug hielt, auch der vorliegenden Schrift, neben andern, wichtigen Notizen eingereiht zu werden.

Die erste Gründung einer Kathedrale zu Burg Brandenburg fällt in das J. 949; einer Wiederherstellung derselben, nach langer Unterbrechung des christlichen Gottesdienstes, geschieht um das Jahr 1166 Erwähnung. Die Kirche in ihrer gegenwärtigen Gestalt zeigt an den rundbogigen Arkaden des Mittelschiffes, an den Wänden und Säulen der hohen Gruftkirche, sammt einem Theil der Aussenwände des Chores den byzantinischen Styl in derjenigen Formenbildung, welche in den Bauwerken, die dem Anfange des 13. Jahrhunderts angehören, gefunden wird, so dass, nach der Meinung des Referenten, wohl schwerlich irgend ein sichtbarer Theil des Gebäudes dem ursprünglichen Bau, auch wohl nicht dem Neubau von 1166, angehört. Dieser Ansicht entgegen steht die nenerdings ausgesprochene Meinung des Hrn. Alexander von Minutoli („Denkmäler mittelalterlicher Kunst in den Brandenburgischen Marken“, Lief. I., S. 16), der von Theilen des Domes aus den Jahren 949 und 1170 spricht; die folgenden Lieferungen des genannten Werkes lassen die Angabe der näheren Gründe, welche den, in Angelegenheiten der nordischen Kunst sehr erfahrenen Verfasser desselben zu dieser Ansicht bestimmt haben, erwarten. Die Gründe des Ref. sind in obiger Schrift enthalten. — Die übrigen Theile des Domes zeigen den späteren gothischen Styl; doch sind, im Gegensatz gegen die Bauweise des nordöstlichen Deutschlands, die niedrigeren Seitenschiffe der ursprünglichen Anlage beibehalten.

Unter den Bildwerken der Kirche hat die geistreich gearbeitete Relief-Darstellung, welche sich am Haupt-Portal, über den Kopfesimsen der Thürgewände hinzieht, bereits mannigfach die Aufmerksamkeit der Freunde des Alterthums auf sich gezogen. Sie enthält, wie es scheint, eine Satire auf den katholischen Clerus, unter der Gestalt eines Fuchses (oder Wolfes), der in mancherlei bedenklichen Situationen dargestellt ist, z. B. wie er den Gänsen predigt und eine davon ergreift. Der Verf. theilt die Sage über den Ursprung dieses Werkes mit. Die letztere Sage nennt einen Namen des Urhebers und die Jahrzahl der Anfertigung (1648); gegen diese soll es streiten, dass der Stein, daraus das Werk gebildet, tief in das gothische Portal eingemauert und somit wohl mit dessen Erbauung gleichzeitig ist. Aus dem Styl der Arbeit möchte, da sie nur Thierfiguren enthält, das Alter nicht eben mit Leichtigkeit zu erkennen sein; doch glaubte Ref. in einzelnen Beiwerken, namentlich einigen mechanischen Geräthschaften, gewisse Eigenthümlichkeiten zu bemerken, die mehr dem 16ten als einem früheren Jahrhunderte (wenn nicht gar der angegebenen späteren Zeit) angehören dürften. Dafür spricht auch die Abwesenheit alles Arabeskenhaften, welches den mittelalterlichen Darstellungen ähnlicher Art eigen zu sein pflegt.

Dann ist vornehmlich das grosse Werk, welches den Altar des hohen Chores schmückt und mit der Jahrzahl 1518 versehen ist, von besonderer Wichtigkeit für die Kunstgeschichte. Es ist ein Schrein mit lebensgrossen, holzgeschnitzten Figuren und mit Flügelthüren, die aussen und innen mit heiligen Gestalten bemalt sind. Letztere namentlich erwecken das Interesse des Kunstforschers; der Verf. führt die verschiedenen Schriften an, welche dieselben bereits, in grösserer oder geringerer Ausführlichkeit, behandelt haben. Heller, im Leben Lucas Cranach's, nennt sie unter den Werken dieses Meisters; eine Meinung, die nicht haltbar sein dürfte, wenn gleich in technischen Bezügen (namentlich in der Behandlung der Stoffe) manche Anklänge an diesen Künstler zu finden sind, die indess nur mehr auf einen in grösserer Ausdehnung verbreiteten (wir wollen sagen: „sächsischen“) Styl der Malerei zu deuten scheinen. Im Wesentlichen tritt hier ein Meister von eigenthümlich grossartiger Ausbildung hervor, der aber, nach unsren bisherigen Kenntnissen, noch ziemlich vereinzelt dazustehen scheint. Der Verf. hat die Güte gehabt, die Charakteristik, welche Referent von diesem Werke entworfen, neben andern Bemerkungen über dasselbe, ebenfalls aufzunehmen.

Verschiedene andre Gemälde und Bildwerke, die sich in der Domkirche befinden, sind vornehmlich in dem abgeschlossenen linken Kreuzflügel zusammengestellt und so eine zweckmässige Aufbewahrung derselben gesichert. Die grosse Anzahl der Grabsteine (deren vollständiges Verzeichniss das oben angeführte Programm enthält) sind an den Wänden der Kirche aufgestellt, und ist somit ebenfalls für ihre Erhaltung gesorgt. Endlich macht der Verf. auch auf die übrigen, mehr oder minder wichtigen Gegenstände der Kunst-Technik, namentlich auf den grossen Schatz der kostbaren Messgewänder u. a. dergl., welche in der Sacristei bewahrt werden, näher aufmerksam.

Ich reihe hier den Aufsatz ein, den ich für das oben erwähnte Programm geschrieben hatte: —

Die Domkirche von Brandenburg lässt in ihren einzelnen Theilen mit Sicherheit zwei von einander verschiedene Baustyle erkennen. Die rundbogigen Arkaden, welche die Wände des Mittelschiffes tragen, erscheinen in dem Charakter des sogenannten byzantinischen oder romanischen Baustyles, ebenso die Wände und Säulen der Gruftkirche, sammt einem Theil der Aussenwände des Chores. Der obere Theil des Mittelschiffes und Chores, die Seitenschiffe und das Gewölbe der Gruftkirche tragen dagegen den Charakter des späteren gothischen Styles. Diese Verschiedenheiten der Baustyle deuten auf die verschiedenen Perioden, in welchen das vorhandene Kirchengebäude entstanden ist, und die gothischen Theile desselben bezeichnen einen Umbau, der in späterer Zeit, in bedeutend umfassender Weise, angeordnet war. Dass hier dem Beschauer zwei wesentlich verschiedene Zeiten entgegentreten und das Ganze nicht etwa — wie die Geschichte der Architektur auch wohl Beispiele dieser Art darbietet — als eine gleichzeitige Anlage mit absichtlicher Verschiedenheit des Styles in den einzelnen Theilen zu betrachten ist, ergibt sich vornehmlich aus dem Umstande, wie das Gothische dem Byzantinischen in unharmonischer

Weise angefügt ist. So an den Pfeilern des Schiffes, an denen die regelmässige Gliederung und das Kämpfergesims der älteren Anlage, durch eine Verstärkung nach den Seitenschiffen zu, verbaut und unterbrochen worden ist. So auch in der Gruftkirche, in welcher die gothischen Gurte des Gewölbes ohne die nothwendige Vermittelung über den Kapitälern der byzantinischen Säulen und über den Wandpfeilern aufsetzen

Die Zeitpunkte, in welchen die verschiedenen Theile des Gebäudes aufgeführt wurden, mit einiger Genauigkeit zu bestimmen, ist, bei dem gegenwärtigen Mangel urkundlicher Nachrichten, ein schwieriges Unternehmen, und dies um so mehr, als der Wissenschaft der Architekturgeschichte, — einer Wissenschaft, welche unmittelbarer als jede andre in das Leben der Vergangenheit zurückführt, — bisher überhaupt noch nicht eine wahrhaft gründliche Behandlung vergönnt worden ist. Aus den Zeiten der ersten Gründung einer bischöflichen Kirche dürfte schwerlich, unter den sichtbaren Theilen des Gebäudes, irgend ein Rest vorhanden sein. Mit grösserem Recht könnte man geneigt sein, die byzantinischen Theile desselben als die Ueberbleibsel der von Bischof Wilmar im J. 1166 erbauten Kirche zu betrachten. Doch scheint auch diese Annahme den älteren Theilen, wenigstens den Säulen der Gruftkirche, noch ein zu hohes Alter zuzuschreiben. Es ist in den Kapitälern und Basen dieser Säulen, in der phantastischen Composition ihres Ornaments, in dem weichen Schwunge und der präcisen Ausführung desselben eine Eigenthümlichkeit zu bemerken, die sonst nur bei den spätesten Erzeugnissen des byzantinischen Styles gefunden wird; und vornehmlich zeigen jene halb thierischen, halb menschlichen Figuren, welche hier vorkommen, ein solches Beherrschen des Stoffes, eine so entschiedene, so geistreich humoristische Belebung, dass die deutsche Plastik vor der Zeit des Jahres 1200 schwerlich im Stande gewesen sein dürfte, etwas ähnlich Reifes zu Tage zu fördern. Jedenfalls indess, und allerdings auch mit Rücksicht auf diese feinere Ausbildung, sind die byzantinischen Theile der Domkirche für den Freund der Culturgeschichte von besonderer Wichtigkeit, da der ältere Baustyl des Mittelalters in den Ländern östlich der Elbe eben so seltene Beispiele zählt, als, im Gegentheil, wenige Meilen im Westen dieses Grenzflusses (vornehmlich in den, dem Harze benachbarten sächsischen Gegenden) die grösste Fülle solcher alterthümlichen Bauwerke angetroffen wird. — Die gothischen Theile des Domes dürften in das vierzehnte, vielleicht auch, wenn man einzelne Details berücksichtigt, in das funfzehnte Jahrhundert, und zwar in die spätere Zeit desselben, gehören. In seiner Gesamt-Erscheinung unterscheidet sich dies Gebäude von den gothischen Kirchen der Mark durch die Anordnung niedriger Abseiten neben einem hohen Mittelschiffe, hohem Querschiffe und Chore, während sonst gewöhnlich der Mittelraum und die Seitengänge gleich hoch gehalten wurden, was hier indess ohne Zweifel eben jener Benutzung der älteren, die Einrichtung des Ganzen bestimmenden Theile zuzuschreiben ist.

Unter den Kunstwerken, welche im Innern des Domes befindlich sind, ist der Schmuck des Hochaltars von besondrer Wichtigkeit für die deutsche Kunstgeschichte: ein Schrein mit holzgeschnitzten Figuren und mit Flügeltüren, welche innen und aussen mit heiligen Gestalten auf goldnem Grunde bemalt sind. An dem Schnitzwerk befindet sich zweimal die Jahrzahl 1518¹⁾: nach dem Charakter des Ganzen zu urtheilen, kann man die Voll-

¹⁾ Auf dem Rahmen liest man: *Anno Dni. 1518 sub d. Valentino Abbate.*

endung desselben mit gutem Recht in diese Zeit setzen. Die Schnitzbilder des Altarwerkes sind in einem, in allgemeiner Beziehung tüchtigen Style gearbeitet, doch ohne tiefere Bedeutung; die Gemälde sind es, welche das lebendigere Interesse des Kunstfreundes erwecken. Es sind grossartig feierliche Gestalten, in einem edeln, würdigen Style gezeichnet, mit einer leichten, geistreich andeutenden Praktik, wie gewöhnlich die grösseren deutschen Altarblätter der Zeit, gemalt, zugleich aber die einzelnen Köpfe mit grosser Sicherheit modellirt. Ueberraschend ist es, wie man hier anscheinend verschiedene Auffassungsweisen der deutschen Schulen jener Zeit durcheinanderspielen sieht. Während nemlich einzelne Figuren in ihrer Gesamt-Erscheinung an Albrecht Dürer's grossartige Linien erinnern, findet man in einigen Köpfen jene ernste, tief gemüthvolle Charakteristik wieder, welche Zeitblom's Bildern eigen ist; in andern dagegen einen Hauch der eigenthümlich weichen Milde, welche vorzugsweise in den Darstellungen der älteren niederrheinischen Schule gefunden wird, und zugleich nicht minder bedeutende Anklänge — in der Auffassung des Einzelnen sowohl als vornehmlich in der Behandlung der Stoffe — an die Manier des Lucas Cranach. Gleichwohl einigen sich diese verschiedenartigen Elemente vollkommen harmonisch zu einem trefflichen Ganzen, und die letzterwähnte Eigenthümlichkeit, welche im Aeusserlichen dieser Bilder vorherrscht, dürfte vornehmlich dazu dienen, die sächsische Schule des Meisters zu bestimmen. Leider ist die Geschichte der deutschen, namentlich der norddeutschen Malerei bisher nur erst so ungenügend untersucht und gewürdigt, dass es zur Zeit nicht wohl möglich sein möchte, etwas Bestimmteres über den Künstler, der ein so beachtungswürdiges Werk geliefert, zu ermitteln. Wohl bewahrt unser nächstes Vaterland hier und dort recht interessante Werke der bildenden Kunst, die es beweisen, dass auch in diesen Gegenden ein reineres Gefühl und ein edleres Gemüth sich in anmuthvoller Gestalt zur Erscheinung herauszubilden vermochten; aber eine, nur einigermaassen befriedigende Uebersicht ist bis jetzt noch nicht gewonnen, und die Resultate einer solchen müssen noch der Folgezeit anheim gestellt bleiben.

Zu den Seiten dieses Altarschmuckes sind gegenwärtig zwei zusammengehörige Tafeln mit einer bedeutenden Anzahl geschnittener Heiligengestalten in einfachem althohischem Style angebracht. Neben diesen zwei ebenfalls zusammengehörige Schreine mit grösseren Figuren, — Christus und Maria, verschiedene Heilige zu ihren Seiten, — die sich durch die edle Entwicklung eines weichen gothischen Styles, wie derselbe um das J. 1400 herrschend war, auszeichnen. Unterwärts, zu den Seiten des Altares, bemerkt man noch zwei lebensgrosse hölzerne Relief-Figuren, Maria und Johannes, im Style des vierzehnten Jahrhunderts, die in ihrer Art auch nicht ohne gutes Gefühl gearbeitet sind. Die trauernde Stellung beider deutet an, dass sie zu den Füssen eines Crucifixes standen, ohne Zweifel desjenigen, welches in seiner alten Beschaffenheit hinter dem Altare aufgestellt ist.

Unter den zahlreichen alterthümlichen Werken, welche in dem abge-

Diese letztere Angabe könnte über die Herkunft des Werkes zu Resultaten führen. Für den Dom scheint dasselbe hienach nicht ursprünglich gearbeitet zu sein, eben so wenig jedoch auch für die im vorigen Jahrhundert vernichtete Marienkirche, von woher es nach einer unverbürgten Sage stammen soll. (In dem, weiter unten erwähnten Programme vom J. 1849 wird mit Bestimmtheit angegeben, dass das Altarwerk früher in der Marienkirche befindlich gewesen und im J. 1723 in den Dom gekommen sei.)

geschlossenen südlichen Kreuzflügel der Kirche aufgestellt sind, findet sich Einzelnes, was für die Interessen der Kunst- und Cultur-Geschichte nicht unerheblich ist. Es ist mit Dank anzuerkennen, dass man hier eine Einrichtung getroffen hat, um Werke dieser Art, die — an sich im Allgemeinen minder erfreulich — einem Gotteshause nicht mehr zur wahrhaften Zierde gereichen dürften, an also passlicher Stelle zu vereinigen, sie vor Verderb- niss zu schützen und ihre Betrachtung, gegenseitige Vergleichung u. drgl. für den Freund alter Kunst in angenehmer Weise zu erleichtern. Der bedeutendste unter diesen Gegenständen ist ein Altarwerk, mit Schnitzwerk in der Mitte und Malereien auf den Seitentafeln, worin Scenen aus der Geschichte der Maria dargestellt sind. Letztere sind in einem weichen, der niederrheinischen Schule sich annähernden Style, um die Zeit des Jahres 1400, gemalt, in der Technik zwar ziemlich handwerksmässig; gleichwohl mit einer eigenthümlichen Zartheit und Innigkeit im Ausdrucke des Gefühls. Beiläufig möge hier bemerkt werden, dass auch anderweitig in älteren Bildern, welche den nordöstlichen Gegenden Deutschlands (vornehmlich auch der Mark) angehören, Anklänge an diese schönen Eigenthümlichkeiten der niederrheinischen Schule gefunden werden, ein Umstand, der, wie es scheint, zugleich jene milderen und weicheren Motive auf den Flügelbildern des Hochaltars erklären dürfte. Ausserdem ist noch ein langes Bild von geringer Höhe, auf beiden Seiten mit den Brustbildern von Heiligen und mit der Jahresbezeichnung 1489 versehen, zu erwähnen. Die Malerei ist hart und nicht sonderlich schön; gleichwohl ist eine eigenthümliche künstlerische Behandlungsweise, nach Art der älteren nürnbergischen Schule, darin bemerkbar. Diese Tafel bildete früher den Untersatz des Altarwerkes über dem Hochaltar der Kirche; doch war sie nicht ursprünglich für dasselbe bestimmt, da sie eine grössere Länge hat als jener. In der Mitte des Raumes ist ein zierliches Holzthürmchen von etwa 14 Fuss Höhe, in reinem, geschmackvoll gothischem Style aufgestellt. Ohne Zweifel diente dasselbe früher als Tabernakel zur Aufbewahrung des Allerheiligsten.

Ein neuerlich erschienenenes Programm „zur Geschichte des Bisthums Brandenburg“ von Dr. A Schröder („Einladungsschrift zu der am 1. October 1849 zu begehenden Säcularfeier des vor 900 Jahren am 1. October 949 durch Kaiser Otto den Grossen gestifteten Bisthums“) bringt einige weitere Notizen zur Baugeschichte der Brandenburger Domkirche. Zunächst bemerkt der Verf. (S. 5): „Jedenfalls lassen sich noch jetzt an dem ehrwürdigen Bau, an welchem die Jahrhunderte in verschiedenen Epochen gearbeitet haben, drei Bau-Perioden deutlich unterscheiden; davon die erste, noch theilweise im Fundament und in manchen andern Spuren erhalten, aus Otto's Zeit, die zweite aus den Zeiten Bischof Wilmars (1161 — 70), des zweiten eigentlichen Gründers des Hochstifts; ihr möchte der eigentliche Haupttheil der Kirche, das Langhaus oder Schiff zuzuschreiben sein.“ Ich bedaure, dass jene vorausgesetzten Spuren eines ottonischen Baues, aus dem zehnten Jahrhundert, nicht näher nachgewiesen und charakterisirt sind. In Betreff der Annahme des siebenten Jahrzehnts des 12. Jahrhunderts für den älteren Hauptbau der Kirche, nach ihrer gegenwärtigen Erscheinung, verweise ich auf meine im Vorstehenden enthaltenen Bedenken, wenn diese sich zunächst auch nur auf die Säulen der Crypta beziehen. Höchst wichtig

ist die, von Hrn. Schröder (S. 34) beiläufig mitgetheilte Notiz über die im J. 1235 durch Bischof Rutger erfolgte Einweihung des Altares der Crypta¹⁾: eine solche Weihung setzt eine totale Bauveränderung voraus, welche den Dienst an dem älteren Altare (falls überhaupt eine Crypta und ein Altar in derselben schon früher vorhanden waren) beseitigt hatte. Wir haben in diesem Datum somit die Zeit der Vollendung des Baues der gegenwärtigen Crypta, womit auch die Beschaffenheit ihrer Säulen sehr wohl stimmt. Muthmaasslich gehört auch der übrige romanische (byzantinische) Bau der Kirche eben dieser Bauperiode an; und es dürfte somit auch nicht unmöglich sein, dass jene Spuren, die dem zehnten Jahrhundert zugeschrieben sind, von dem erwähnten Bau des Bischofes Wilmar herrühre. — Rücksichtlich des gothischen Umbaues und Domes führt Hr. Schröder (S. 6) einige Daten an, wonach derselbe, seinem wesentlichen Theile nach, in den Schluss des vierzehnten Jahrhunderts zu fallen scheint.

Ein Besuch in Wittenberg.

Bemerkungen über einige Werke der Familien Vischer und Cranach.

(Museum 1837, No. 5, f.)

Von den Kunstschatzen, durch welche die Stadt Wittenberg einst verherrlicht war, hat sich nicht Vieles auf unsre Zeit erhalten; aber das Wenige, was dort noch vorhanden ist, hat eine um so grössere Bedeutung für die Geschichte der deutschen Kunst. Die Gemälde von Lucas Cranach und seinem Sohne, insbesondere aber die gegossenen Arbeiten der Vischer'schen Familie verdienen in der That eine grössere Beachtung, als ihnen bisher im Allgemeinen zu Theil geworden zu sein scheint. Uebersichtliche Bemerkungen über dieselben und Abbildungen findet man in dem Werke: „Wittenbergs Denkmäler der Bildnerei, Baukunst und Malerei, mit historischen und artistischen Erläuterungen herausgegeben von Johann Gottfried Schadow, etc. Wittenberg 1825.“ Sei es mir vergönnt, diesen Bemerkungen noch einiges Andre, nach eigener Anschauung jener interessanten Werke, hinzuzufügen.

Höchst wichtig für die Entwicklungsgeschichte eines der grössten Künstler, welche Deutschland besessen hat, des Peter Vischer, ist das von seinem Vater Hermann Vischer gegossene Taufbecken in der Stadtkirche. Es ist im Ganzen etwa $4\frac{1}{2}$ Fuss hoch, oben achteckig umfasst, von einer schweren, geschweift gothischen Architektur getragen; die Füsse der Architektur mannigfach mit Löwen und ähnlichem Gethier geschmückt. Eine Abbildung des Ganzen findet sich in dem genannten Werke, Taf. A. Die gravirte Inschrift des oberen Randes lautet genau, wie folgt: Do. man.

¹⁾ *Altare in Crypta consecravit in honorem Mariae virginis, Johannis Baptistae, Mariae Magdalenae, Catharinae, Levini Episcopi Martyris MCCXXXV. VI. Kalend. Decbr.: temporibus Jacobi Praepostiti. (Maderi antiquit. Bruns. p. 175.)*

zalt. | von. cristi. gepurt. | m. cccc. vnd. dar. nach. | im. lvii. jar. am. | sant. michaelis. tag. | do. ward. disz. werck. vol | bracht. von. meister. her. | man Vischer. zu nurnberg. (Das letztere Wort ist abgekürzt geschrieben, muss aber, wie es scheint, in dieser Weise gelesen werden.) — Den Hauptschmuck des Taufbeckens bilden die kleinen Figuren der Apostel, die theils an den Seiten der oberen Umfassung, theils weiter unten, an den vier Pfeilern, welche dieselben unterstützen angebracht sind. Die oberen Figuren, ursprünglich acht an der Zahl, von denen aber gegenwärtig zwei fehlen, stehen als Reliefs vor Teppich-artig ciselirten Feldern. Sie sind minder bedeutend als die unteren, haben sehr kurze, sogar plumpe Verhältnisse und sind auch nicht ohne Schwerfälligkeit in der Ausführung. Zu bemerken ist aber, dass schon bei ihnen, diesen Mängeln zum Trotz, die Gewandung durchweg eine bestimmte Absicht auf die Herausstellung grosser, bedeutsamer Linien zeigt. Sehr augenfällig wird dies bei dreien dieser Figuren, in denen die Gewandung sogar, wie es in der deutschen Kunst jener Zeit gewiss nur höchst selten gefunden wird, nach einer, der Antike sich annähernden Weise geordnet ist: so nemlich, dass der rechte Arm frei bleibt und der Mantel ganz in der Form einer Toga vorn über die linke Schulter geworfen und dann wieder unter dem Ellbogen gefasst ist, was natürlich, auch wenn Andres als missfällig zu bezeichnen ist, eine eigenthümlich würdige Gesamterscheinung hervorbringen muss. Ungleich anziehender jedoch sind, wie gesagt, die vier unteren Figuren (Petrus, Paulus, Andreas und Johannes), welche im Haut-Relief an den erwähnten Pfeilern anlehnen. Sie sind von guten Verhältnissen und von einer schönen statuarischen Einfalt in der Composition. Die Kleidung besteht bei ihnen aus einer einfachen Tunika (mit Aermeln), welche gegürtet ist, bis auf die Füsse hinabreicht ohne sich auf dem Boden sonderlich zu brechen, und in solcher Weise den einfachsten Faltenwurf bedingt. Darüber tragen sie einen Mantel, der auf beiden Schultern aufliegt und unter dem einen Arm aufgenommen wird, so dass auch hier ebenso einfache, wie schöne und wohlbewegte Linien entstehen. Die Brüche der Gewandung erinnern (wie auch bei den oberen Figuren) an die Manieren des funfzehnten Jahrhunderts, sind jedoch noch beträchtlich weicher gehalten, als es am Schlusse des Jahrhunderts allgemeine Sitte wird; die ganze Weise, in welcher die Linien der Gewandung geführt sind, deutet vielmehr auf den älteren, germanischen Styl des vierzehnten Jahrhunderts zurück. Die Köpfe zeigen, bei manchem Conventionalen im Haar, doch ein glückliches Bestreben nach Individualität, und wiederum sind in diesem Bezuge ebenfalls die der unteren Figuren hervorzuheben. Die Arbeit der Hände ist fast durchweg noch wenig geschickt. Als die vorzüglichsten Figuren sind namentlich Petrus mit Schlüssel und Buch und Johannes mit dem Kelch anzuführen; sie erscheinen als treffliche, würdige Vorläufer der Apostelfiguren von Peter Vischer am Sebaldus-Grabe zu Nürnberg.

Es ist mannigfach behauptet worden, dass dies ebengenannte Werk Peter Vischer's, das Sebaldus-Grab mit seinen zahlreichen Bronze-Sculpturen (bekanntlich vom J. 1506—1519 angefertigt), in der Art und Weise seiner Ausführung wesentlich auf italienische Studien hindeute, dass es von dem eckigen, scharfgeschnittenen Style der damaligen deutschen Bildnerei, dem auch P. Vischer selbst in dem bedeutendsten Werke seiner früheren Zeit (dem Grabmonumente des Erzbischofes Ernst von Magdeburg vom Jahr 1497) gefolgt war, zu entschieden abweiche, als dass man eine selbstän-

dige Fortbildung des Künstlers ohne fremden Einfluss annehmen könne. Ich habe jedoch schon früher darauf aufmerksam gemacht, dass der Styl der Sculpturen des Sebaldusgrabes auffallend an den älteren Styl der germanischen Kunst, wie er vornehmlich das vierzehnte Jahrhundert hindurch herrschend ist (und wie er z. B. recht augenfällig an den alten Statuen hervortritt, die an den Pfeilern der Sebalduskirche zu Nürnberg befindlich sind) erinnert. Auch ist dieser Bemerkung hinzuzufügen, dass die Behandlung an den Sculpturen des Sebaldusgrabes, vornehmlich an den Aposteln, noch immer eine gewisse Trockenheit zeigt, welche ebenfalls viel mehr auf den älteren germanischen Styl als auf die etwa verwandten Motive modern italienischer Kunst hindeutet: sodann, dass auch die Architektur des Sebaldusgrabes im Ganzen eigentlich weniger der eindringenden modernen Kunst als gewissen früheren Elementen des Gothischen verwandt ist, und dass die drei Tempel-Aufsätze, welche dasselbe krönen, die entschiedenste Nachbildung jener Baldachine sind, die sich über mehreren der vorzüglichsten Statuen des vierzehnten Jahrhunderts (z. B. über den wunderbarlich schönen Statuen im Dome von Naumburg) befinden ¹⁾. — Wenn nun aus all diesen Umständen wenigstens mit gleichem Rechte geschlossen werden dürfte, dass P. Vischer sich hier, statt der fremden, italienischen Kunst, absichtlich den älteren Vorbildern der Heimath zugewandt habe, so erhält eine solche Ansicht durch die Betrachtung des Styles in der Arbeit seines Vaters noch ein ungleich stärkeres Gewicht. Hier finden wir, wie der ältere germanische Styl in einer bedeutenden Werkstatt, vielleicht durch fortgesetzte Ueberlieferung, beibehalten war und in seiner einfachen Linienführung bereits eigenthümlich lobenswerthe Erfolge hervorgebracht hatte. Wir sehen die Vorbilder, welche dem glücklichen Geiste des Sohnes schon von früh an eine würdige Richtung vorzuzeichnen und ihn vor den verderblichen, kleinlichen Manieren seiner Zeitgenossen zu schützen im Stande waren. Wir erkennen, dass Peter Vischer nicht durch eine blosser Willkühr zu seiner eigenthümlichen Behandlungsweise bestimmt war. Und wenn jenes Monument in Magdeburg im einzelnen Falle allerdings den Versuch zeigt, sich auch den scharfen, mehr holzschnittartigen Styl seiner Zeitgenossen anzueignen, so gilt dasselbe jedoch keinesweges für die gesammte frühere Richtung des Künstlers, denn andre, vorhergehende Werke (wie z. B. seine drei Grabplatten bambergischer Bischöfe, im Dome zu Bamberg) haben in der Hauptsache ebenfalls nichts mit dem eckigen Wesen der Zeit gemein.

Bei alledem jedoch soll es nicht behauptet werden, als ob P. Vischer sich in weiter vorgerücktem Alter etwa gegen die Vortheile anderweitiger Kunstverdienste absichtlich abgeschlossen habe. Wie er in dem Magdeburger Monument den Manieren der deutschen Bildhauerei, ohne davon befangen zu werden, zu folgen wusste, so nahm er — indess, wie es scheint, erst beträchtlich nach der Zeit des Sebaldusgrabes — gewiss auch die freieren Motive der italienischen Kunst in sich auf. Er konnte dies um so leichter und unbefangener, als seine eigenthümliche Richtung der letz-

¹⁾ Möchte es doch den Kunstfreunden Nürnberg's gefallen, ein gründliches, umfassendes Kupferwerk über das Sebaldusgrab, wenn auch nur im Umriss, zu unternehmen! Der Reichthum der Sculpturen, der architektonischen Details würde demselben einen mehr als hinlänglichen Stoff gewähren; die Freunde vaterländischer Kunst und vaterländischer Geschichte aber würden ein solches Werk gewiss mit dem lebhaftesten Danke aufnehmen.

teren auf keine Weise so fern stand, wie die kleinlichen Manieren anderer deutscher Künstler. Aber von spezieller Nachahmung ist auch hier keine Rede, wenigstens betrifft eine solche nur das Aeussere, Verzierung und architektonische Umfassung.

Ein sehr anziehendes Beispiel bietet uns hiefür das bronzene Monument des Churfürsten Friedrichs des Weisen, welches sich, von seiner Hand gearbeitet, in der Schlosskirche zu Wittenberg befindet. Das ganze, bedeutende Werk hat, mit dem Aufsätze, eine Höhe von etwa 12 Fuss. Es bildet eine Nische von geschmackvoller italienischer Architektur mit eisilirtem Teppichgrunde, in welcher, im starken Relief, die Gestalt des Churfürsten, mit den Insignien seiner Würde angethan, steht. Gestalt, Kopf, Geberde des Churfürsten sind ungemein lebenvoll und in freier Eigenthümlichkeit; das Churfürstenschwert, welches mit beiden Händen aufrecht gehalten wird, giebt den Armen eine schöne ruhige Lage; der weite Talar fliesst in einfachen, aber vollen und majestätischen Falten nieder, welche gleichwohl durch die Bewegung der Gestalt motivirt werden. Das Ganze ist von höchst grossartigem und feierlichem Eindruck. Die Nische wird durch zwei schlanke kanellirte Säulen, welche einen zierlich gegliederten Halbkreisbogen tragen, gebildet und von einer leichten, reich ornamentirten Pilaster-Architektur eingeschlossen; ein sehr geschmackvoller Arabeskenfries zieht sich über das Basament der Nische hin. Der Styl der Architektur ist dem der freien italienischen (namentlich der florentinischen) Kunst vom Anfange des sechzehnten Jahrhunderts gleich, ehe noch nüchterne Schulregeln oder manieristische Ausartung dieselbe verkümmert hatten; sie steht im schönsten Einklange mit dem Charakter der Gestalt des Churfürsten. Ueber der Nische befindet sich das Wappen, und darüber, als ein freier Aufsatz, zwei Engelknaben, die einen Kranz mit dem Wahlspruche des Dargestellten tragen. Diese Knaben sind jedoch nicht von gleichem Werthe mit den übrigen Theilen des Werkes und gewiss nicht von der eignen Hand des Meisters. Zu den Seiten des erwähnten Basaments liest man die Inschrift: *Opus M. (Magistri) Petri. Fischers. Norinbergensis. Anno. 1527.*

Diesem Monument gegenüber befindet sich ein zweites, von ganz ähnlichem Verhältniss und Anordnung, welches die Gestalt Churfürst Johanns des Beständigen enthält. Es ist augenscheinlich aus derselben Werkstatt hervorgegangen, doch bezeichnen es die am Fuss der Statue befindlichen Buchstaben H. V. als ein Werk Herrmann Vischers, des Sohnes von Peter V. In dem Kranz des Aufsatzes befindet sich die Jahrzahl 1534. Auch dies ist ein Werk von hoher Trefflichkeit, kommt indess dem vorigen an Werth nicht ganz gleich. Namentlich ist hier der Faltenwurf des Talares nicht in so schönen grossartigen Massen gehalten und zerfällt statt dessen in eine Reihe einzelner Particeln, welche nicht mehr die Hauptformen des Körpers mit Deutlichkeit erkennen lassen. Auch die Architektur weicht bereits in etwas von der Reinheit der vorigen ab, indem die Säulen zu den Seiten der Nische hier mit ausgebauchtem Untertheil versehen sind. (Abbildung des ersten Monuments im Ganzen, und sehr sorgfältig ausgeführte Abbildungen der beiden fürstlichen Gestalten siehe in dem Schadow'schen Werk, Taf. B. C. D.)

Die beiden, eben besprochenen Werke befinden sich zu den Seiten des Altares der Schlosskirche. Hinter dem Altar derselben sieht man noch ein drittes, höchst vorzügliches Bronzewerk. Dies ist eine Gedächtnisstafel,

welche, wie sich aus der Unterschrift ergibt, dem Andenken des Henning Goden, Probstes der Kirche, Professors der neugestifteten Wittenberger Universität und eines der vorzüglichsten Rechtsgelehrten seiner Zeit, gest. im Jahr 1521, gesetzt worden ist. Sie enthält die Reliefdarstellung einer Krönung der Maria, ganz nach der althergebrachten Anordnung: Gott-Vater und Christus auf Wolken thronend und die Krone über der heiligen Jungfrau haltend, welche zwischen ihnen, zum Beschauer gewandt, kniet. Ueber der Krone die Taube des h. Geistes. Seitwärts, in kleineren Gestalten, der Probst knieend und anbetend, und neben diesem Johannes der Evangelist, welcher ihn der h. Jungfrau vorführt. Umher, in den Wolken und in den oberen Ecken der Tafel, verschiedene Engelknaben und Köpfe von Engeln. Das alterthümlich Feierliche der Gesamt-Anordnung dieser Composition ist hier mit dem feinsten, geläutertsten Geschmacke aufgefasst, auf die gediegenste Weise zu Leben und Anmuth durchgebildet. Es ist eine Harmonie, eine Erhabenheit und zugleich Zartheit der Linien darin, die das Auge des Beschauers in wohlthuendster Weise berühren. Das Nackte (vornehmlich in der halbnackten Gestalt des Erlösers) ist von einer tadellosen Vollendung und durchaus in edler Fülle gehalten; die Gewandung legt sich in ebenso grossen, wie klaren und weichen Linien um die Körper der dargestellten Personen und tritt besonders bei Gott-Vater und der h. Jungfrau als ein classisches Muster hervor. Es sind auch hier in der Gewandung die schönen Motive jenes älteren germanischen Styles; aber was fast ohne Ausnahme in den früheren Werken dieses Styles, bis zum ersten Viertel des funfzehnten Jahrhunderts, mehr nur als Andeutung und Intention sichtbar wird, das vermählt sich hier auf eine überraschende Weise mit der höchsten technischen Vollendung und der lebenvollsten Durchführung bis ins Einzelne. Der Ausdruck der Köpfe ist vorzüglich, der des Gott-Vater von hoher Würde, der des Erlösers von milderem Gefühle; nur der, übrigen anmuthig gebildete Kopf der Maria scheint eine gewisse Starrheit im Ausdrucke zu haben. Die Engelknaben sind im Ganzen weniger befriedigend und nicht ohne ein gewisses Ungeschick in ihren spielenden Bewegungen. — Der Meister, welcher dies merkwürdige Relief verfertigte, ist zur Zeit unbekannt; eine Chiffre des Namens ist, bei dem gegenwärtigen Zustande des Werkes, nicht aufzufinden. Unzweifelhaft aber dürfte auch dies der Vischer'schen Schule zuzuschreiben sein, indem, wie bemerkt, gerade sie in der freien Durchbildung jenes edleren germanischen Styles vor allen ausgezeichnet ist; so erinnert auch die schöne Gewandung des Evangelisten Johannes auf diesem Relief auffallend an die der Apostel des Sebaldusgrabes. Aber keines der übrigen bekannten Werke dieser Schule, — keines vielleicht der gesammten Kunst des deutschen Mittelalters dürfte dem in Rede stehenden, in Bezug auf Reinheit und Anmuth des Styles, an die Seite zu stellen sein. Und dieses Werk, welches fast in allen seinen Theilen die deutsche Kunst auf dem Gipfel der höchsten Vollendung zeigt, befindet sich in einem wenig zugänglichen Winkel dieser Kirche, hoch in die Wand eingemauert, so dass es nur mit Unbequemlichkeit gesehen werden kann, und ist (wie auch die beiden vorgenannten Monumente) mit einer Oelfarbe überstrichen, welche nicht nur den schönen Metallglanz verdeckt, sondern vielleicht auch die feinere Modellirung (so möglicher Weise eben im Kopfe der Maria) beeinträchtigt hat. Möge sich wenigstens eine Gelegenheit finden, dasselbe abzuformen und in Gypsabgüssen auch

einer Anschauung im weiteren Kreise zugänglich zu machen!') — Der Umriss, welchen das Schadow'sche Werk nach diesem Relief enthält (Taf. J.), giebt die Composition des Ganzen wieder, reicht aber nicht ganz hin, um demjenigen, der das Relief nicht gesehen hat, die hohe Schönheit desselben klar vor die Augen treten zu lassen.

Ausserdem befinden sich, ebenfalls hinter dem Altar und in die Wand eingemauert, noch zwei ältere Grabsteine aus der Mitte des vierzehnten Jahrhunderts, der eine den Herzog Rudolph I. mit seiner letzten Gemahlin Agnes, der andre die erste Gemahlin des Herzogs, Kunigunde, in flachem Relief darstellend. Das Schadow'sche Werk giebt von ihnen genügende Abbildungen und hebt den schönen, weichstylisirten Faltenwurf in der Gestalt der Agnes auf gebührende Weise hervor.

Vor den beiden, oben besprochenen Bronze-Monumenten Friedrichs des Weisen und Johans des Beständigen sieht man noch die Marmorstatuen derselben beiden Fürsten, lebensgross, knieend, und die Hände faltend, in Panzer und Wappenrock. Beide sind trefflich gearbeitet und in würdiger männlicher Haltung. Vorzüglich interessant waren sie mir wegen der theilweisen und im Ganzen wohlstylisirten Bemalung. Die Gesichter in natürlichen Farben, Bart und Haare schwarz, die Mützen golden, ebenso alle Schmucktheile der Rüstung, Ränder, Nägel und dergl. vergoldet; die Wappenröcke hellblau mit goldenem Rande (früher ebenfalls ganz golden); das Uebrige der weisse Stein. Das Ganze macht sich eigenthümlich und nicht übel, selbst die, in gewissen, der Plastik angemessenen Grenzen gehaltene Bemalung der Gesichter; nur das Stumpfe der Augen ist störend, und zeigt es, wie nöthig es ist, dass an dieser Stelle ein glänzender Stoff, der das Licht tiefer in sich aufnimmt, angewandt werden muss (wie es auch bei den Griechen überall der Fall war.)

Zum Beschluss dieser Uebersicht der plastischen Denkmäler Wittenberg's erwähne ich noch des Monumentes über dem Grabe des jüngeren Cranach (st. 1586), in der Stadtkirche befindlich. Es ist ein Hautrelief in Marmor, die Grablegung Christi darstellend und weicht bereits entschieden von der Weise der deutschen Kunst ab. Es ist im Style der Florentiner dieser Zeit (der Nachfolger Michelangelo's), gleichwohl noch in einer seltenen Tüchtigkeit und Würde ausgeführt. In dem Schadow'schen Werke findet sich keine Abbildung desselben.²⁾ —

Unter den Gemälden von Lucas Cranach dem älteren erwähne ich zuerst seines Bildes vom J. 1516, welches sich auf dem Rathhaus befindet und (wie auch die folgenden) in dem genannten Schadow'schen Werk durch Abbildung und ausführliche Beschreibung näher erläutert ist. Es stellt bekanntlich die zehn Gebote — in zwei Reihen von je fünf gesonderten Feldern — dar. Wenn es dem Bilde noch verschiedentlich an der leichteren-naiven Grazie, die Cranachs spätere Arbeiten auszeichnet, fehlt, so ist es doch im Allgemeinen durch eine volle, energische Farbe und präzise Behandlung von erfreulicher Wirkung. Die Uebertreter der Gebote sind

¹⁾ Ein andres Exemplar derselben Gedächtnisstafel befindet sich im Dome zu Erfurt. — ²⁾ Ein andres Grabdenkmal in derselben Kirche ist besonders durch die daran enthaltene Angabe des Verfertigers interessant. Es ist das Denkmal des Matthias von Schulenburg, (gest. 1569), gross, in barocker Renaissanceform, und hat an der Basis die Inschrift: *Georg Schröter v. Torgaw M. F. 1571.* Die Arbeit ist ganz im Charakter der Zeit, mit sehr saubern Ornamenten und eleganten Reliefs. Die knieende Figur des Ritters ist steif, doch von feiner Ausführung.

in diesen Darstellungen meist Kriegersleute und überall ist ihnen eine fabelhafte Teufelsgestalt beigegeben; vortrefflich macht sich letztere, wenn sie dem Bösen wie eine Alp auf den Schultern bockt. Ueber das Ganze hin zieht sich, im Halbkreise, ein Regenbogen, dessen Schenkel auf den, in den unteren Ecken des Gemäldes befindlichen landesherrlichen Wappen ruhen. Es ist ein schöner Gedanke, auf solche Weise die Gnade, welche vom Fürsten ausgeht, über die Sündigen und Uebelthäter hin leuchten zu lassen; doch könnte man meinen, der Gedanke sei nicht eben künstlerisch ausführbar. Indess muss man gestehen, dass Cranach ein so schwierig darzustellendes Motiv sehr glücklich zu behandeln wusste: nur wie ein leichter, zitternder Flor, in zart gebrochenen, durchsichtigen Farben, breitet sich der Bogen über die verschiedenen Darstellungen hin.

Bekannter als das ebengenannte und öfters besprochen ist das grosse Altarwerk aus Lucas Cranachs späterer Zeit, welches sich in der Stadtkirche zu Wittenberg befindet. Das Mittelbild stellt das heil. Abendmahl dar, eigenthümlich angeordnet, indem die Jünger um eine kreisrunde Tafel umhersitzen, mit verschiedenartig charakteristischen Köpfen. Auf dem rechten Flügelbilde ist die heil. Handlung der Taufe dargestellt, welche Melanchthon im Beisein eines Assistenten und dreier Pathen verrichtet; im Vordergrund eine Gruppe geputzter Frauen als Zuschauerinnen; das Ganze nicht ohne eigenthümliche Gemüthlichkeit. Der linke Flügel ist die Beichte, bedeutender als das vorige Bild. In dem Beichtiger erblickt man das Portrait des Bugenhagen; mit strenger Würde entündigt er einen knieend Reuigen (einen Bürger) mit dem Schlüssel in der Rechten, indem er zugleich einen andern, der mehr mit Uebermuth als mit Reue sich angenähert hatte (einen Krieger), und dessen Hände gefesselt bleiben, mit dem Schlüssel in der Linken zurückweist. Als Untersatzbild ein viertes Gemälde mit kleineren Figuren: in der Mitte das Bild des Gekreuzigten, auf der einen Seite eine Kanzel, von der herab Luther predigt, gegenüber eine anmuthig naive Gruppe zuhörender Mädchen und Frauen mit Kindern, und tiefer im Bilde eine nicht minder vortreffliche Gruppe ernster Männer und Jünglinge. Die malerischen Schönheiten dieses Werkes muss man mehr im Einzelnen aufsuchen, wie namentlich die ebengenannten Gruppen der Zuhörer bei der Predigt mit dem lebenswürdigsten Gefühle dargestellt sind; sonst ist in der Ausführung, in der Formenauffassung wie auch in der Farbe, schon viel Handwerksmässiges. Interessant aber ist das Werk vornehmlich durch die Idee, die demselben zu Grunde liegt, indem es eine Darstellung der vornehmsten Handlungen der protestantischen Kirche und zugleich ein Andenken an die verehrtesten Lehrer der heiligen Schrift in sich vereinigt. Es ist, neben den bekannten Apostelbildern Dürers in der Münchner Gallerie, — wenn freilich der Technik nach keinesweges von ähnlicher Bedeutsamkeit, doch als eins der sinnreichsten und gedankenvollsten Erzeugnisse der neuen protestantischen Glaubensrichtung zu betrachten.¹⁾

Ausserdem sind von dem älteren Cranach noch einige Gemälde in dem Ordinaten-Zimmer (in der kleinen alten Kapelle neben der Stadtkirche) vorhanden, die jedoch leider während der Zeit meines Besuches in Wit-

¹⁾ Ch. Schuchardt in seinem Werke „Lucas Cranach des Aelteren Leben und Werke“ (Leipzig, 1851) erkennt weder das im Rathhaus befindliche Gemälde, noch das Altarwerk der Stadtkirche als Arbeit von des Meisters eigener Hand an.

tenberg unzugänglich waren. Auch das Schadow'sche Werk giebt über dieselben keine Nachricht.

Sodann sind mehrere Gemälde von dem wenig gekannten Sohne dieses Meisters, Lucas Cranach dem jüngeren, anzuführen. Sie befinden sich hinter dem Altar der Stadtkirche, in guter Beleuchtung aufgestellt, und sind in dem Schadow'schen Werk ebenfalls beschrieben und abgebildet. Sie sind von ungleichem Werth und auch von ungleicher Behandlungsart, so dass man in ihnen einen, wenn auch auf keine Weise talentlosen, so doch in seiner Richtung minder sicheren Meister erkennt. Das anziehendste unter diesen ist eine Gedächtnisstafel, welche der Professor G. Crackow zum Andenken seiner im J. 1563 verstorbenen Gemahlin malen liess: Christus mit den beiden Schächern am Kreuz, und darunter die Familie des Donators knieend. Dies Bild erinnert überall noch an die Schule des Vaters; es ist von schlichter Behandlung, aber trefflich durchgebildet, von vorzüglichem Ausdruck (besonders in den drei Gekreuzigten), und die Portraitfiguren voll eigenthümlichen Lebens; nur die Landschaft ist unbedeutend in der Ausführung. — Der Weinberg des Herrn, vom J. 1569, ist ein figurenreiches Bild von kleinerem Maassstabe. Es stellt auf der einen Seite die Würdenträger der katholischen Kirche dar, welche den Weinberg vernichten, auf der andern die Helden der Reformation (sämmtlich Portraits), welche für das Gedeihen des Weinberges Sorge tragen. Das Haupt-Interesse dieses Bildes beruht in dem Gedanken, und das naïv Poetische der Composition überwiegt die künstlerischen Verdienste. Doch ist das Einzelne, wenn es auch an Gesamt-Eindruck fehlt, nicht übel gemacht. (Die Christusfigur im Vorgrunde, deren Ausführung nicht mit dem Uebrigen stimmt, ist von neuerer Hand übermalt). — Die Anbetung der Hirten dürfte eins der späteren Gemälde des Künstlers sein; sie vereinigt mit der älteren naiven Compositions-Weise bereits etwas Freies, modern Pastoses in der Behandlung der Farbe, was den Richtungen der Kunst, die in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts allgemein wurden, angehört. Doch liegt den Köpfen, besonders denen der knieenden Donatoren, noch immer die schlichte Auffassungsweise der älteren deutschen Malerei zu Grunde. Das Dachgebälk des Stalles, in dem die Handlung des Bildes vor sich geht, ist von einer reichen Anzahl lustiger kleiner Engelknaben erfüllt. Solche hat der jüngere Cranach öfters darzustellen beliebt, wie z. B. auf seinem trefflichen Bilde einer Pietà (Christus mit der Dornenkrone zwischen Maria und Johannes, Donatoren und Heilige auf den Flügeln), welches sich im Dome von Meissen, in der Begräbnisscapelle Herzog Georg des Bärtigen, befindet. — Das vierte der in Wittenberg befindlichen Gemälde des jüngeren Cranach stellt die Bekehrung Pauli vor; es ist das letzte Werk des Künstlers, — im Wesentlichen aber ziemlich schwach und seinen sonst anziehenden Arbeiten nicht wohl vergleichbar; nur die Portraits der Donatoren sind auch hier von erfreulicher Auffassung.

Ausser den genannten sieht man in Wittenberg noch mehrere Gemälde, welche der Hand des jüngeren Cranach zugeschrieben werden, so in der Schlosskirche die Portraits von Luther und Melancthon, ganze Figuren, an den Wänden der Kirche über den Grabstätten der beiden Reformatoren aufgehängt. Andre Portraits derselben, ebenfalls wenigstens aus Cranach'scher Schule, sind in der Lutherstube (im Augusteum) und in den benachbarten Räumen vorhanden. Am letztgenannten Orte befindet sich auch eine sehr zahlreiche Sammlung von Portraits sächsischer Churfürsten und von

den Lehrern der Wittenberger Universität, der Mehrzahl nach (besonders die letzteren) ganz tüchtig gemacht, durchweg von lebenvoller Auffassung und von grossem geschichtlichen Interesse. Leider jedoch sind sie in einem sehr vernachlässigten Zustande, der den Freund geschichtlicher Denkmale mit tiefem Bedauern erfüllen muss¹⁾. — Ebendasselbst sieht man auch ein grosses Bild des gekreuzigten Heilandes, von der Hand des jüngeren Cranach (mit Monogramm und Jahrzahl versehen): der Körper weniger befriedigend ausgeführt, aber das Gesicht in dem schönen, milden Ausdrucke der diesem Künstler so eigenthümlich ist.

Da die Arbeiten des jüngeren Cranach selten sind und der Name dieses Künstlers, eines derjenigen, die den Styl der älteren deutschen Kunst am längsten in einer manieristisch ausartenden Zeit bewahrt haben, selten seinem Werthe gemäss anerkannt wird, so dürfte hier noch ein andres wenig bekanntes Werk, an welchem derselbe bedeutenden Antheil hat, an passender Stelle anzuführen sein²⁾. Es ist ein grosses, von verschiedenen Händen ausgeführtes Altarwerk, welches sich in der Stadtkirche von Kemberg (nahe bei Wittenberg) befindet; die nachfolgende Beschreibung desselben verdanke ich der gütigen Mittheilung des Hrn. Professor Hampe zu Berlin.

„In der Stadtkirche zu K. befindet sich ein Altar mit Flügelthüren, auf dessen äusseren Seiten Begebenheiten des alten Testaments, auf den inneren Begebenheiten des neuen Testaments dargestellt sind. Wenn die Flügelthüren zugemacht werden, so sieht man erstlich Adam und Eva unter einem grossen Apfelbaum: auf der rechten Seite des Bildes steht Adam, auf der linken Eva; sie hat einen Apfel in der Hand. Im Mittelgrund, neben Adam, schafft Gott den ersten Menschen aus einem Erdenkloss; auf der Seite der Eva, im Mittelgrunde, ist die Erschaffung des Weibes aus der Rippe des schlafenden Adam. Im Hintergrunde das Paradies, aus welchem sie durch einen Engel mit dem flammenden Schwerte verjagt werden. Das Bild hinter dem rechten Flügel des Altares stellt die Sündfluth vor; hinter dem linken Flügel sieht man Loth mit seinen Töchtern. Diese beiden Bilder sind von Einer Hand und schlechter als die andern. Neben dem linken Flügel die Errichtung der ehernen Schlange: dieses ist von dem Meister, welcher Adam und Eva gemalt hat, und ungleich besser als die Sündfluth und Loth. — Werden die Flügelthüren geöffnet, so sieht man erstlich auf dem rechten Flügel die Taufe Christi, von der Hand des jüngeren Cranach gemalt. Christus steht im Jordan und am Ufer desselben ist Johannes, mit einem Felle bekleidet, welcher aus einer Kanne das Wasser auf das Haupt Christi herabgiesst. Im Mittelgrunde mehrere Zeit-

¹⁾ (In neuerer Zeit ist eine umfassende Restauration dieser Gemälde erfolgt.)
— ²⁾ Vorzügliche Werke des jüngeren Cranach sind ausserdem: eine Vermählung der heiligen Katharina im Dome von Merseburg und verschiedene Tafeln, zu zwei Altarwerken gehörig, im Westchore des Naumburger Domes. Ich habe dieselben bereits früher (vergl. oben, S. 165, ff.) beschrieben, und die Vermuthung aufgestellt, dass sie von dem jüngeren Cranach herrühren dürften, eine Meinung, die ich jetzt, nach genauerer Kenntnissnahme von den sicheren Werken dieses Künstlers, mit Ueberzeugung wiederholen darf. (1837.)

genossen der Reformation: Luther, Melanchthon, Barth. Bernhardi, David Wenzel und Lucas Cranach d. j., welcher eine weisse Tafel in der Hand hält; auf derselben steht sein Zeichen und: „Aet 54. 1565“¹⁾). In der Höhe des Bildes Gott-Vater und der heil. Geist. Das Mittelbild ist die Kreuzigung. Christus am Kreuz in der Mitte des Bildes, zu seinen Seiten die beiden Schächer. Rechts im Vorgrunde die heiligen Frauen; die Mutter Christi ist einer Ohnmacht nahe und wird von einigen unterstützt; neben dieser Gruppe der Hauptmann zu Pferde; unten am Kreuz steht einer, den man für Joseph halten möchte. Auf der linken Seite des Bildes spielen die Krieger um das Gewand, einer zieht das Schwert; nahe bei dieser Gruppe Pilatus in einem langen rothen Talar und einer hermelinverbrämten Mütze und eben solchem Kragen. Mehrere Gruppen füllen den Mittel- und Hintergrund. Die Luft ist mit blutrothen Streifen gemalt. Das Bild hat kein Zeichen und steht der ebengenannten Tafel von Cranachs Hand sehr nach. Unzweifelhaft aber von Cranach d. j., wenn schon durch kein Zeichen beglaubigt, rührt das linke Flügelbild her, welches die Auferstehung Christi darstellt. Unten am Grabe sieht man die schlaftrunkenen Wächter; der eine kann bei weit aufgerissenen Augen sich noch nicht überzeugen, ob er schlafe oder wache, der andere ist noch ganz vom Schlafe befangen, der dritte ist voller Furcht und wie geblendet. Unter dem Mittelbilde ist das Abendmahl, so breit wie das Mittelbild und halb so hoch als breit. Christus in der Mitte, rechts und links neben ihm die Jünger. Es ist der Augenblick gewählt, in dem Christus die Worte spricht: „einer unter euch wird mich verrathen“; die Jünger sind zum Theil bestürzt, zum Theil nachdenkend. Im Vorgrunde rechts ist Judas, links ein junger Mann, welcher ein Getränk eingiesst, und hinter seinem Stuhle liegt ein Hund, auf dessen Halsband die Buchstaben J. R. S. N. stehen.“

Römische, Byzantinische und Germanische Baudenkmale in Trier und seiner Umgebung, herausgegeben von dem Architekten Chr. Wilh. Schmidt. 1. Lieferung: die Liebfrauenkirche in Trier in 10 Lithographien mit erläuterndem Text von dem Gymnasial-Direktor I. H. Wytttenbach, dem Domkapitular Dr. I. G. Müller und dem Herausgeber. Trier 1836. In Commission bei I. I. Linz. Preis 4 Rthlr.

(Museum, 1837, No. 7.)

„Diese Kirche, begonnen 1227 und um 1243 vollendet (also vor der Grundsteinlegung des Cölner Doms im Jahr 1248), im vollständigsten Uebergangsstyl, ja bis auf die Rundbogen an den Portalen und Thurmfenstern schon ganz dem Spitzbogenstyl angehörig und, vielleicht nicht zu ihrem Nachtheil, nur der reicheren Ausschmückung an durchbrochenen, beblätterten und gekrönten Giebeln, verzierten Spitzthürmchen, Stabwerk und verschlungenen Fensterrosen entbehrend, ist nach einem höchst sinnreichen

¹⁾ Der jüngere Cranach wurde 1515 geboren. Vergl. Schuchardt, a. a. O., I, S. 65.

und originellen Plan erbaut, ja wahrscheinlich einzig in ihrer Art, und ihrem leider unbekanntem Baumeister scheint die goldene Regel sehr wohl bekannt gewesen zu sein, wie an verschiedenen Gebäuden von gleichen Dimensionen, das Innere dessen am reichsten erscheint, welches dem Beschauer auf einen Blick die meisten Gegenstände darbietet, so wie das am grössten, welches die meisten Abtheilungen zeigt¹⁾. Das Mittelschiff bildet nämlich ein beinahe gleichschenkliges Kreuz über 12 runden Säulen, 4 stärkern in der Mitte und 8 leichtern Nebensäulen, dessen östlichem Arm sich ein fünfseitig geschlossener Chor anschliesst und ihn hierdurch gegen die 3 anderen dreiseitig geschlossenen um Einiges verlängert. Zwischen diesen Kreuzes-Armen befinden sich eine Art mit einem halben Achteck geschlossene Doppelkapellen, als niedrigere Abseiten, wodurch sich die Grundfläche als ein mit Halbpolygonen umkränzt Zwölfeck gestaltet, über dessen Mitte, d. h. den vier Hauptsäulen, ein Viereck gleich einer Kuppel sich erhebt, welches nach Innen mit einem viergetheilten Kreuzgewölbe geschlossen, über diesem ein niedriges hölzernes Satteldach mit steilen Walmen trägt, an dessen Stelle sich ehemals ein sehr hoher achtseitiger Spitzhelm befand, welcher durch einen Sturm im Jahr 1631 hart beschädigt, dann abgetragen und durch das gegenwärtige Dach ersetzt wurde. — Die Ausführung des Ganzen ist vortrefflich, dabei so reich wie zierlich, zumal die Portale, alles bis auf die Felder der Kreuzgewölbe aussen wie im Innern aus Werkstücken von einem feinkörnigen, schön gefärbten Sandsteine bestehend, wohl erhalten und nur durch wenige neuere Zusätze verunstaltet.

„Das oben genannte Werk giebt uns nun für einen sehr mässigen Preis zwei Grundrisse, einen Durchschnitt, die Ansicht des Aeussern, eine perspektivische des Innern, die 3 Portale und 1 Blatt Detailzeichnungen, alles in ziemlich grossem Maassstabe (die Blätter haben die Grösse des Boisserie'schen Werkes über die Denkmale am Niederrhein) auf feinem Papier sehr sauber gezeichnet und lithographirt, mit einem gleichfalls lithographirten Titelblatte, 35 Quartseiten historischen und artistischen Text und einer werthvollen Zugabe in der angehängten Abhandlung des Hrn. Domkapitulars Dr. Müller über den Sinn und die Bedeutung der in dieser Kirche vorkommenden Bildwerke in 18 ferneren Seiten“

Wir können nicht umhin, dem vorstehend eingesandten Aufsätze über die erste Lieferung der Trier'schen Alterthümer noch einige Worte, zur näheren Würdigung dieses höchst trefflichen und alle Beachtung verdienenden Werkes, hinzuzufügen. Die merkwürdige Konstruktion des Grundplanes der Liebfrauenkirche ist im Vorigen auf genügende Weise auseinandergesetzt worden. Zu bemerken ist jedoch, dass, wie aus den angeführten Erläuterungen des Hrn. Domkapitular J. G. Müller (Verfassers der bekannten Abhandlung „über die bildlichen Darstellungen im Sanctuarium der christlichen Kirchen“ etc.) hervorgeht, jene Grundrissform nicht als ein Ergebniss willkürlicher Neuerung zu betrachten, sondern dass sie in bestimmter Rücksicht auf besondere liturgische Bedürfnisse erfunden ist. Die Kirche sei nämlich nicht bestimmt gewesen, der gottesdienstliche Versammlungsort einer Volksgemeinde zu sein, sondern der einer Priester-

¹⁾ „A grandeur égale de deux intérieurs, celui qui offre le plus de divisions parait le plus vaste; celui qui présente le plus d'objets à la fois, parait le plus magnifique. Durand: Leçons d'architecture, Band II. S. 42.“

gemeinde, die hier besondere Offizien zu Ehren der seligsten Jungfrau absingen sollte. Daher jene, dem Runden sich annähernde Form, ähnlich wie die der Taufkirchen, in der sich Alles auf den Altar bezieht, welcher im Mittelpunkt des Ganzen, unter der hohen Kuppel aufgerichtet war. Wir bedauern, dass der Verfasser dieser Erläuterungen, bei der Durchführung seiner, zwar höchst annehmlich erscheinenden, Ansicht nicht auch angegeben hat, wie weit dieselbe auf speziellere oder allgemeinere historische Daten gestützt ist. — Die besondere Form jener kapellen-artigen Ausbauten zwischen den Armen des Kreuzes dürfte sodann als eine Nachahmung des französischen Kathedralenstyles zu fassen sein, in welchem zu jener Zeit ähnliche Ausbauten, zur Umkränzung des Chores, bereits allgemeine Sitte waren.

Wie im Allgemeinen durch diese eigenthümliche Grundrissform und die in derselben beruhende ästhetische Wirkung, so ist die Liebfrauenkirche ferner in Gemässheit des architektonischen Styles, in welchem sie emporgeführt ist, von höchster Bedeutsamkeit für die Entwicklungsgeschichte der Architektur des Mittelalters. Sie steht als eins der wichtigsten Beispiele für den Beginn der germanischen (gothischen) Baukunst in Deutschland da und zeigt nur noch das letzte Moment des Kampfes, in welchem das byzantinische System sich gegen das siegreich eindringende germanische Princip zu retten suchte. Denn noch ist jenes in der That hier nicht völlig überwunden. Haben einerseits die Wölbungen und die hochgebreiteten Fenster überall zwar schon den leichten Schwung des Spitzbogens, stützen sie sich nach allen Ecken bereits gegen kräftig hervorspringende Strebepfeiler, so sind andererseits die Portale noch vom Rundbogen überwölbt, ebenso die Umrahmungen der grossen Fenster an der Hauptfronte, so herrscht überall bei den Bogenträgern noch das Element der Säule oder des Säulenbundes (statt der germanischen Vermischung von Pfeiler und Säule) vor, und ist in den Gesimsen, wenigstens den horizontalen, noch manch ein schwereres byzantinisches Motiv zu bemerken. Aber diesen einzelnen Motiven zum Trotz entwickelt sich gerade in den Gesimsen (welche in aller Architektur den Grad der inneren Durchbildung erkennen lassen) ein neues, bewegliches Leben: jene schärferen Einziehungen und Einkehlungen, welche der grösseren Elasticität des germanischen Systemes angemessen sind, leuchten überall hervor; die Gurtbildung in den Kreuzgewölben gewinnt durchweg jene, wenn ich sie so nennen darf, traubenförmige Gestalt, welche auf den Schwung der Gewölbkappen zurückzudeuten scheint; ja, es zeigt sich in diesen Profilirungen mannigfach eine gewisse Excentricität, eine gewisse überströmende Kraft, welche eben das Hervortreten neuer künstlerischer Momente augenscheinlichst ankündigt. So sind auch die Ornamente, an den Säulenkapitälern und in den Füllungen der Portale bereits vollkommen frei von jenen eigenthümlich geschweiften typischen Formen des byzantinischen Styles, vielmehr bilden sie überall, in mannigfachster Weise, die einzelnen Formen der Natur nach, aber auch sie sind nur ausnahmsweise erst in dem gewöhnlichen Charakter des germanischen Styles gehalten. In der Herausstellung dieser Besonderheiten besteht ein Hauptvorzug des vorliegenden Werkes vor vielen ähnlichen, und wir müssen es dem Herausgeber ganz besonders Dank wissen, dass er die sämmtlichen, nur einigermaassen wichtigen Profilirungen, die an der Liebfrauenkirche enthalten sind, in ebenso sorgfältigen und in genügender

Grösse ausgeführten Darstellungen, wie in zweckmässiger Anordnung derselben (z. B. bei den Gewölbgesimsen zugleich die der vertikalen Architekturtheile, über denen sie ausgehen) mitgetheilt hat. Möge eine solche Darstellungsweise in allen Werken ähnlicher Art Anerkennung und Nachfolge finden und uns so zu einer gründlicheren Kenntnissnahme des inneren Wesens der architektonischen Monumente die schon so lang erwünschte Gelegenheit geben!

Uebrigens war die Liebfrauenkirche (oder vielmehr der vorhandene Neubau, der ein älteres, verdorbenes Gebäude zu ersetzen dienen sollte), wie oben bereits angeführt ist, erst im J. 1227 gegründet worden, war aber noch im J. 1243, wie aus der, in den Erläuterungen des Hrn. Direktor Wyttenbach angeführten Urkunde hervorgeht, im Bau begriffen. Und wenn wir demnach hier, im Westen des Rheines, in Folge sicherer historischer Daten, so spät noch und bei so geistreichem Bestreben, das neue Element der Kunst gründlich zu verarbeiten, ein Gebäude entstehen sehen, welches den germanischen Styl noch immer nicht in seiner Reinheit zeigt, vielmehr noch manch ein byzantinisches Element nicht abzuweisen vermögend ist, so werden wir hiedurch hoffentlich die Ueberzeugung gewinnen, dass in der Zeitbestimmung von Gebäuden, die in ferneren östlichen Gegenden, unter minder günstigen Culturverhältnissen aufgeführt sind, etwas minder zuversichtlich, als es bisher geschehen, zu Werke zu schreiten sei.

Ausser diesen architektonischen Verhältnissen ist die Liebfrauenkirche von Trier auch durch die Sculpturen, womit ihre Portale — ohne allen Zweifel gleichzeitig mit der Erbauung — geschmückt sind, für die Kunstgeschichte von grosser Wichtigkeit. Das Hauptportal namentlich besitzt einen grossen Reichthum von Sculpturen, theils freistehende Statuen von bedeutender Dimension, theils Hautreliefs; das Seitenportal hat ein anmuthvolles Relief, — das Chörportal nur Schmuck von zierlichem Blattwerk. In den Zeichnungen des Herausgebers ist der Charakter dieser Sculpturen mit Geschmack, in genügender Deutlichkeit und mit vollkommener Treue wiedergegeben. Auch sie verrathen sämmtlich eine Hinnegung zu dem freieren germanischen Style der bildenden Kunst, so jedoch, dass auch bei ihnen noch mannigfache Nachklänge der älteren byzantinischen Darstellungsweise beibehalten sind. Letzteres hier indess nicht zum Nachtheil der in Rede stehenden Arbeiten. Sie gewinnen hiedurch eine Verbindung von Zartheit und Ernst, von Würde und Milde, von Hoheit und Anmuth, in welcher man die Elemente der edelsten Kunstrichtung zu erkennen berechtigt ist. Namentlich jene Gestalten der Verkündigung Mariä (zu den Seiten des Fensters über dem Hauptportal) sind von einer Zartheit des Gefühles, von einer stillen Würde in Stellung, Bewegung und Gewandung, wie zu jener Zeit nicht eben viel Werke der Art gefunden werden. Ueberhaupt aber finden wir in diesen Arbeiten ein neues Beispiel von dem merkwürdigen Aufschwunge der bildenden Kunst, vornehmlich der Sculptur, welcher um den Anfang des dreizehnten Jahrhunderts in Deutschland stattfand, und welcher, neben mannigfach andren erhaltenen Werken, in den Sculpturen der Klosterkirche zu Wechselburg in Sachsen, in denen von Freiberg im sächsischen Erzgebirge (erstere in den von Hrn. Dr. Puttrich herausgegebenen Denkmälern bereits abgebildet, die andere einer späteren Mittheilung vorbehalten), — in so mannigfachen Elfenbeinschnitzwerken, namentlich einigen merkwürdigen, aus Bamberg stammenden Bücherdecken, gegenwärtig in der Hofbibliothek zu München befindlich, —

an den Reliquienkästchen, welche die Stiftskirche in Quedlinburg aufbewahrt u. dgl. m. gefunden wird. Eigenthümlich ist den Statuen am Hauptportal der Liebfrauenkirche auch die Form der Baldachine, unter denen sie stehen: ein thurm-artiger Aufbau, hier zumeist noch in einfacher, etwas schwerer Weise gehalten, der aber gerade in diesen Motiven wiederum den Beginn einer neuen Sitte erkennen lässt, während er bei den, gewiss nicht bedeutend späteren Sculpturen an dem einen Ostportale des Bamberger Domes, vornehmlich aber bei den berühmten Statuen im Naumburger Dome bereits ungleich reichere und mannigfaltigere Formen entwickelt. — Sehr dankenswerth sind die ausführlichen Erläuterungen des Hrn. Domkapitular Müller zu diesen Bildwerken, indem durch sie der Gedanke und Inhalt, welcher denselben zu Grunde liegt, mit scharfsinniger Consequenz dargelegt und sonach eine Anschauungsweise vermittelt wird, welche zur vollkommenen Würdigung der mittelalterlichen Kunst und ihrer tief sinnigen Combinationen wesentlich nothwendig ist. Wir haben diese Erläuterungen um so mehr willkommen zu heissen, als durch sie ein, im Ganzen noch wenig untersuchtes Feld eröffnet ist, welches bei ähnlich fortgesetzten Bestrebungen gewiss noch zu mannigfach interessanten Entdeckungen führen wird.

Das ganze, nach allen Beziehungen hin so tüchtig angelegte Unternehmen wird ohne Zweifel den Beifall aller Freunde der vaterländischen Kunst gewinnen, und dem Herausgeber für seine aufopfernde Thätigkeit diejenige Anerkennung, welche er so rühmlich verdient hat, zu Theil werden lassen.

Denkmale der Baukunst des Mittelalters in Sachsen. Bearbeitet und herausgegeben von Dr. L. Puttrich, etc. Erste Abtheilung, zweite Lieferung. Leipzig, 1836.

(Museum, 1837, No. 8, f.)

Die beiden Abtheilungen des genannten Werkes, von denen die erste die Denkmale des Königreichs Sachsen, sowie der sächsischen Herzog- und Fürstenthümer, die zweite die Denkmale der preussischen Provinz Sachsen umfasst, schreiten nebeneinander vorwärts und nehmen gleichmässig das lebhafteste Interesse des Freundes vaterländischer Alterthümer in Anspruch. Wir haben kürzlich über die ersten Lieferungen der zweiten Abtheilung berichtet und wenden uns gegenwärtig wieder zu der ersten Abtheilung zurück, deren erste zwei Lieferungen die Schlosskirche von Wechselburg, dem ehemaligen Kloster Zschillen, umfassen. Auch hievon ist bereits früher die Rede gewesen; da uns dort indess nur die erste Lieferung allein vorlag, so waren wir noch nicht im Stande, die Leistungen über die Kirche von Wechselburg und die darin vorhandenen Denkmale nach ihrer vollen Bedeutsamkeit zu würdigen und mussten uns im Gegentheil auf mehr allgemeine Andeutungen einschränken.

Was zunächst die Ausstattung der vorliegenden zweiten Lieferung anbelangt, so ist diese in derselben gediegenen und geschmackvollen Weise

ingerichtet, welche aus den übrigen Leistungen des Herausgebers bereits allgemein bekannt ist. Zweckmässige Auswahl, übersichtliche Zusammenstellung und sorgfältige Treue in der Darstellung vereinigen sich hier mit lebenvoller künstlerischer Behandlung, um ein Ganzes von reichhaltigstem Interesse darzubieten; und wie im ersten Hefte vornehmlich die Ansicht des Altarraumes im Inneren der Kirche (gez. von Werner, lith. von Chapuy) ein höchst anziehendes Bild gewährte, so nicht minder im zweiten Hefte die Ansicht des Aeusseren der Kirche, die hier nach ihren ursprünglichen Verhältnissen, ohne die späteren Anbauten und Einbussen, dargestellt ist (gez. von Werner, lith. von Tirpenne). Ueberall ist der Herausgeber bemüht, sowohl die vorzüglichsten Künstler zur Ausführung seiner Unternehmungen zu gewinnen (und der Name Tirpenne beweist es, wie glücklich diese Bemühungen sind), als auch einem Jeden dasjenige, was für seine Eigenthümlichkeit passt, zukommen zu lassen; so dass wir nicht befürchten dürfen, die malerischen Effekte der Darstellungen auf Kosten der Wahrheit bevorzugt zu sehen. — So fährt auch der vom Herausgeber gearbeitete erläuternde Text (dessen vorzüglich schöner Druck, um es beiläufig zu erwähnen, eine nicht überflüssige Zierde des Werkes bildet) in der zweiten Lieferung fort, den Beschauer auf eine ebenso besonnene wie anspruchslose Weise in sämtliche Eigenthümlichkeiten der in Rede stehenden Gegenstände einzuführen.

Die Kirche von Wechselburg bildet, wie wir bereits in unserm früheren Berichte angedeutet, eins der anziehendsten Denkmale aus der letzten Entwicklungsperiode des sogenannten byzantinischen Baustyles. Sie hat die Grundform einer Basilika, mit einem Querschiff auf der Ostseite, aber ohne erhöhten Chor; die Bogenstellungen des Schiffes werden durch zierlich geformte Pfeiler, ohne dass diese, wie zumeist bei den älteren sächsischen Basiliken (östlich und nördlich vom Harz) mit Säulen wechseln, gebildet. Interessant ist zunächst die Westseite, an welcher im Innern der Kirche eine Vorhalle angeordnet ist, die vom Schiff durch vorspringende Wandpfeiler und eine reichornamentirte Säule, mit Halbkreisbögen überwölbt, gesondert wird. Darüber ist eine freie Empore, wiederum durch einen hohen Schwibbogen überwölbt, wie solche in der Durchschneidung des Kreuzes vorkommen. Diese Einrichtung, welche die innere Ansicht auf Blatt 9 in einem schönen Bilde zu erkennen giebt (und die sich im Gegensatz gegen die ursprünglich flache Decke des Kirchenschiffes unstreitig noch ungleich bedeutsamer machen musste, als bei dem später eingesetzten Gewölbe desselben), scheint als eine besondere Eigenthümlichkeit des mittelalterlichen Basilikenbaues gelten zu dürfen, obgleich sie zumeist bei Gebäuden der Art nicht so wohl erhalten ist, wie in der Wechselburger Kirche; nicht selten jedoch findet sich bei den ältesten deutschen Basiliken die eben besprochene Empore noch durch eine reich gebildete Säulenstellung, nach der Seite des Kirchenschiffes zu, ausgefüllt. Zu den Seiten dieser Halle und Empore erheben sich die Thürme der Kirche, deren Unterbau im Aeusseren reich mit Lissenen und rundbogigen Friesen geschmückt, deren Oberbau aber leider nicht mehr vorhanden ist.

Zu den reichsten Theilen der Kirche gehört das in der Wand des nördlichen Seitenschiffes befindliche Portal mit der demselben auswärts vorgebauten Vorhalle. Hierüber haben wir bereits bei unserem früheren Berichte gesprochen. Nächst diesem ist besonders die Nische des Hochaltars, vornehmlich an ihrer äusseren Seite, durch besonderen Schmuck

ausgezeichnet; die äussere und innere Ansicht derselben, die Grundrisse ihrer einzelnen Theile und namentlich die wohlausgeführten Detailzeichnungen auf Blatt 13 geben hierüber einen genügenden Aufschluss. Im Inneren läuft in der Altarnische, unterhalb der Fenster, eine zierliche Bogenstellung als Wandschmuck hin. Im Aeusseren ist sie durch ein Gesims in zwei Geschosse gesondert, von denen das untere durch vertikale Wandstreifen (Lissenen), das obere durch Halbsäulen in mehrere Felder eingetheilt und zwischen diesen mit jener rundbogigen Friesverzierung geschmückt ist. Am Untergeschoss finden sich nun an diesen kleinen Rundbögen, meist als die Träger derselben, allerhand wundersame Figuren, bald Menschen-, bald Thierköpfe, oder sonst fabelhafte Gestalten. Zwischen den Halbsäulen sind die Fenster, ebenfalls mit kleinen Säulen eingefasst, welche (wie so häufig Aehnliches in der früheren italienischen Kunst vorkommt) auf Löwen ruhen, die ein menschliches Haupt zwischen den Vorderfüssen halten. Das Dach der Nische trägt auf seiner Spitze, wo es an den östlichen Giebel der Kirche anstösst, ein grosses bärtiges menschliches Haupt; über diesem ist im Giebel ein kleines Fenster mit Rosetten-förmiger Umfassung, in deren Ecken man ein Paar Delphine bemerkt, angebracht; endlich, auf der Spitze des Giebels, ein zweites Haupt, hier aber im Charakter eines Jünglings. Der Herausgeber theilt Erklärungen zu einigen dieser Darstellungen, soweit es die bisherige Kenntniss von der Symbolik des Mittelalters verstattet, mit. Im Allgemeinen scheint es, als ob es gewagt sein möchte, jedem Einzelnen solcher Bildungen eine besondere Bedeutung zuzuertheilen; Referent ist der Meinung, dass dergleichen (wie z. B. auch in den Miniaturverzierungen von Manuscripten aus der Zeit des byzantinischen Styles) in seiner besonderen Formation zumeist aus dem phantastischen Sinne der Zeit, der so häufig in's Arabeskenhafte hinüberspielt, hervorgegangen sein möge. Gleichwohl aber kann es nicht in Abrede gestellt werden, dass der Gesamtexistenz dieser wundersamen Darstellungen denn doch ein gewisser gemeinsamer Sinn zu Grunde liegen müsse, und so scheint in der That Boisserée's Hypothese (welche der Herausgeber nach brieflicher Mittheilung vorlegt): — „dass man dieselben aus dem Exorcismus bei der Weihung der Kirchen erklären müsse, indem durch diesen alle bösen und unreinen Dämonen aus dem Hause Gottes vertrieben und gleichsam versteinert an der Aussenseite des Chores oder Allerheiligsten festgebannt seien“ — eine in allgemeiner Beziehung sehr beachtenswerthe Ansicht zu enthalten, vornehmlich für die Fälle, wo die wilden oder dämonischen Figuren der Art als Träger von Säulen oder Bögen, somit von der Last des kirchlichen Baues gefesselt, angewandt sind¹⁾. Wie aber hiemit die Erklärung jener beiden Köpfe, die auf den Spitzen des östlichen Theiles angebracht sind, zu verbinden ist, müssen wir dahingestellt sein lassen²⁾. Beiläufig mag hier noch erwähnt werden, dass einige

¹⁾ So wird auch mehrfach der Fälle erwähnt, dass man bei dem ersten Bau von christlichen Kirchen, die an der Stelle von heidnischen Tempeln gegründet wurden, die heidnischen Götzenbilder in den Fuss des neuen Gebäudes eingemauert habe. — ²⁾ Beide Köpfe tragen eine Art spitzer Mütze, ähnlich wie mit einer solchen im Mittelalter durchweg (und so auch auf dem Relief an der Kanzel der Wechselburger Kirche, welches das Wunder der ehernen Schlange darstellt) die jüdische Nation bezeichnet wird. Doch wissen wir nicht, ob dieser Umstand hinreiche, um zu einer hierauf bezüglichen Deutung der Köpfe Anlass zu geben.

Erklärer (besonders nach dem Vorgange des Herrn von Hammer) in diesen phantastischen Darstellungen eine besondere Geheimschrift, in näherem oder fernem Bezug auf gnostische Mysterien, vermuthet und nachzuweisen sich bemüht haben, — eine Auffassungsweise, die — freilich nur unter Voraussetzung der vorsichtigsten und unbefangenen Nachforschungen — vielleicht ebenfalls zu allgemeineren Resultaten führen könnte.

Wichtiger indess, wie durch ihre Architektur und die mit derselben verbundenen Zierraten ist die Kirche von Wechselburg dadurch, dass sie — gewiss ein höchst seltenes Beispiel! — noch die ursprüngliche Kanzel und den Schmuck des Hochaltars, beides, wie die Kirche selbst, im spät-byzantinischen Style und mit den merkwürdigsten, ihrer Errichtung gleichzeitigen Sandsteinsculpturen versehen, besitzt ¹⁾. Die Gesamtanordnung beider, sowie einzelne ihrer Sculpturen waren bereits im ersten Hefte mitgetheilt; im zweiten finden sich die übrigen von diesen Sculpturen dargestellt und, nach Zeichnungen von Geysler jun., von verschiedenen Münchner Künstlern lithographirt. Wir wollen hier, ohne aufs Neue auf die interessante architektonische Gestaltung beider Hauptgegenstände einzugehen, nur eine flüchtige Uebersicht der an ihnen vorhandenen Sculpturen, welche meist aus Hautreliefs, zum Theil aus freien Statuen, bestehen, geben. An der Kanzel ist vornehmlich die Brüstung reich damit verziert. In der Mitte der Vorderseite die Gestalt des thronenden Erlösers, als Weltenrichters, in dem alterthümlich hergebrachten byzantinischen Typus, dessen Motive aber mit geistreicher Freiheit benutzt sind; um ihn her die vier Symbole der Evangelisten. Zu seinen Seiten, an den schmalen Eckfeldern, die Gestalten der Maria und des Täufers Johannes, der Fürbitter am Tage des Gerichtes, beide stehend und die Hände in flehender Geberde emporgehoben; der Faltenwurf der Gewandung bei beiden von vorzüglicher Schönheit und in grossen edlen Linien angeordnet. An der einen Seitenwand sieht man das Wunder der ehernen Schlange, an der andern das Opfer Abrahams dargestellt, letzteres der Composition nach ganz in der Weise wie an den ältestchristlichen Sarkophagsculpturen, zugleich aber, wenigstens in der Gestalt des Abraham, in einer eigenthümlich grossartigen Weise belebt. Beide Darstellungen deuten, nach jener altchristlichen Symbolik, welche sich das gesammte Mittelalter hindurch erhalten hat, auf den Opfertod des Erlösers und schliessen sich dem Mittelbilde somit, wie die Verheissung der Erfüllung an. Doch scheint dieser Cyklus noch eine grössere Ausdehnung gehabt zu haben; wenigstens finden sich an der Unterwand unter der Darstellung der ehernen Schlange noch die beiden Halbfiguren (das Untertheil derselben ist beschädigt) von Abel und Cain, beide von einer vorzüglichen Schönheit und geistreichen Charakteristik. Sie waren bereits in der ersten Lieferung in einem etwas grösseren Massstabe abgebildet (sind auch bei der Gelegenheit von uns schon näher besprochen worden).

Von ähnlicher Vorzüglichkeit, wenschon den eben genannten Halbfiguren nicht ganz am Werthe gleich, sind sodann die Sculpturen, welche den reichen Bau des Hochaltars schmücken. Diese bieten noch das eigen-

¹⁾ In der alten Liebfrauenkirche zu Halberstadt befinden sich, zu Anfange des Chores, zwei niedrige, im byzantinischen Geschmack verzierte Mauerbrüstungen, welche unstreitig ebenfalls als die alten Kanzeln (deren man ursprünglich zwei, für das Evangelium und für die Epistel, bedurfte) zu betrachten sind. Andre Beispiele sind dem Referenten in Deutschland nicht bekannt.

thümliche Interesse, dass die ursprüngliche Bemalung an ihnen erhalten ist, während an denen der Kanzel keine Spur von Farbe gefunden wird. Zuoberst die überlebensgrossen Statuen des gekreuzigten Erlösers, der Maria und des Evangelisten Johannes. Christus ist, wie gewöhnlich in der byzantinischen Kunst, mit einem Schurz bekleidet, die Füsse jedoch mit Einem Nagel an das Kreuz geheftet. Sein Körper, vornehmlich der Oberkörper, ist bereits trefflich ausgebildet, ebenso auch die Beine, doch diese im Verhältniss etwas zu fein. Die drei Arme des Kreuzes haben einen rosettenförmigen Ausgang, darauf drei Halbfiguren angebracht sind: zuoberst Gott Vater, niederwärts deutend, einen Vogel (die Taube des heiligen Geistes) auf dem Arm; zu den Seiten zwei liebliche geflügelte Engel, welche die Arme in klagender Geberde gegen Christus ausstrecken. Am Fusse des Kreuzes liegt eine männliche Gestalt mit langem Bart, in weitem weissem Gewande, welches mit der Kopfbedeckung Ein Stück ausmacht und in vorzüglich schönen Falten den Körper umfließt; in einem Kelche scheint er das Blut des Erlösers aufzufangen. In Rücksicht auf die Bedeutung dieser Figur führt der Kelch zunächst auf die Vermuthung, dass sie den Joseph von Arimathia (— „als Repräsentanten des erleuchteten patriarchalischen Judenthumes“ —) darstelle, der in dem gefeierten heiligen Gral, der Legende zufolge, das Blut Christi gesammelt hat; auch spricht der Herausgeber diese Vermuthung als die wahrscheinlichere aus, aber die Lage der Figur dürfte dem vielleicht nicht ganz angemessen sein. Das weite weisse Gewand lässt den Herausgeber auch auf die Person des Lazarus schliessen, aber hier scheint wiederum der Kelch nicht am Ort: — gewöhnlich wird in ähnlicher Stellung am Fusse des Kreuzes der irdische Ahnherr Christi, Jesse (Isai, der Vater Davids) dargestellt; doch möchte auch hier der Kelch befremden, wenn man ihn in solcher Beziehung nicht vielleicht einfach als das Symbol der Erlösung, welche durch Christi Opfertod auch den Frommen des alten Bundes zu Theil wurde, betrachten will. Jedenfalls dürfte auch diese Figur, wie die gesammte Darstellung, wiederum zur genaueren Erforschung der christlichen Symbolik Anlass geben. Von vorzüglicher Schönheit ist sodann die Gestalt der Maria, in Bezug auf Körperform und Verhältniss, auf Geberde und den in anmuthvoller Würde ausgebildeten Faltenwurf der Gewandung; ähnlich, obgleich diesen Vorzügen nicht ganz gleich, die Figur des Johannes; beide stehen auf angstvoll niedergestürzten gekrönten Männern, von denen der eine jugendlich bartlos, der andere bärtig ist: der Herausgeber vermuthet in ihnen eine Darstellung des überwundenen Heidenthumes und des pharisäischen Judenthumes, eine Gegenüberstellung, die indess durch die Eigenthümlichkeiten der Figuren nicht weiter motivirt ist, wenschon im Allgemeinen die Besiegung eines bösen Principes darin ausgesprochen sein muss.

Höchst anziehend sind ferner die Figuren, welche, in den Nischen an den Seitentheilen des Altarbaues angebracht sind und die der Herausgeber als Josua und David, Samuel und Salomo erklärt. Das königliche Ornat, Krone, Scepter und Saitenspiel, mit welchen Insignien die zweite Figur versehen ist, rechtfertigen bei dieser die Benennung vollkommen und deuten somit wenigstens auf die Sphäre des alten Testaments, als welcher auch die übrigen Personen angehören müssen, obschon man geneigt sein dürfte, zwischen ihnen unter einander, und auch vielleicht zu den Figuren des Oberbaues, speciellere Bezüge zu suchen. Doch können wir die Annahme des Herausgebers nicht geradezu widerlegen. In sämmtlichen Figuren ist

hier eine ausserordentliche Schönheit und Einfachheit der Linienführung, welche den wohlthuendsten Eindruck auf das Auge des Beschauers hervorbringt; die Gestalt, welche der Herausgeber als Samuel benennt, trägt einen Mantel, dessen Faltenwurf an die reiflichst durchdachten Formen der antiken Toga erinnert, und doch ist in der Bewegung der Gestalt eine Milde, welche nur in den Werken christlicher Kunst gefunden wird; der jugendliche König neben ihm (Salomo) trägt das Gepräge der holdsten Naivetät. Endlich befinden sich unterwärts, in den Ecken über den untersten Bögen, noch ein Paar Brustbilder; die wiederum, und vornehmlich das eine, den liebenswürdigsten Styl erkennen lassen. Der Herausgeber erklärt sie als Engel, und in der That dürften die Scepter-artigen Stäbe, die sie in den Händen tragen (analog der älteren Darstellungsweise, welche die Engel stets als Boten charakterisirt), obgleich den Figuren die Flügel fehlen, diese Erklärung rechtfertigen; doch ist es bei dieser Deutung auffallend, dass gleichwohl die am Crucifix dargestellten Engel mit Flügeln versehen sind; ausserdem tragen die Figuren Heiligenscheine (die übrigens den Engeln häufig auch zukommen), und es dürfte die Frage sein, ob hier nicht vielleicht ein Paar heiliger Schutzpatrone des Altares dargestellt sein möchten, was freilich mit dem Gesamtzyklus der Altarfiguren nicht recht zu stimmen scheint.

Am Eingange zum Altarraum, an den Eckpfeilern, welche denselben vom Querschiff sondern, stehen in geringer Höhe über dem Boden noch zwei Statuen, beide wiederum von vortrefflicher, grossartiger Arbeit. Die eine stellt einen Krieger, in beinahe antikem, römischem Kostüm, die andre, wie es scheint, einen Priester in weiter feierlicher Gewandung, mit einem Scepter in der Hand, aber ohne die besonderen Abzeichen christlichen Rituals, dar. Der Herausgeber vermuthet in jenem das Bildniss des Gründers der Kirche, in diesem das desjenigen Geistlichen, welcher die Einweihung vollzog. Dieser Ansicht kann Referent nicht wohl beistimmen. Bei Portraitdarstellungen würde man gewiss, wie es aus allen sicheren Beispielen der Art hervorgeht, das Kostüm der Zeit beobachtet, gewiss nicht eine ideale Behandlung angewandt haben. Es dürfte sich vielmehr als wahrscheinlich herausstellen, dass auch diese Statuen zu dem Bilderzyklus des Altares in einer besondern Beziehung stehen, und ihrer Eigenthümlichkeit gemäss, sowie in Rücksicht auf die dort dargestellten Figuren des alten Testaments, möchte man hier am Besten auf die Personen des Josua und Aaron rathen können. Wichtig ist noch der Umstand, dass beide Statuen mit den Pfeilern, an welche sie sich anlehnen, aus Einem Stück gearbeitet, also gleichzeitig mit dem Bau der Kirche sind, was sodann auch einen ähnlichen Schluss für die übrigen, im Styl vollkommen verwandten Sculpturen erlaubt.

Endlich ist noch des Grabsteines zu erwähnen, welcher die Bildnisse des Stifters der Kirche, des Grafen Dedo IV. (st. 1190), der als solcher durch das Modell der Kirche in seinem rechten Arme bezeichnet wird, und seiner Gemahlin enthält. Beide Figuren tragen das Gepräge desselben Styles, wie die übrigen vorhandenen Sculpturen, auch ist die Gewandung an ihnen wohl verstanden; doch erscheint letztere (wenigstens in der Zeichnung) auf eine mehr wulstige Weise ausgeführt.

Alle äusseren Umstände scheinen hier darauf hinzudeuten, dass die sämtlichen so eben besprochenen Sculpturen, sowie auch das Gebäude selbst, einer und derselben Periode, und zwar der um den Schluss des

zwölften Jahrhunderts, angehören; auch tritt noch nirgend das Gepräge der neuen Kunstweise, welche sich im Verlauf des dreizehnten Jahrhunderts, in Deutschland verbreitete, mit Entschiedenheit hervor. Kein namhaftes, der gothischen Architektur angehöriges Motiv in den ursprünglichen Theilen des Gebäudes, kein bestimmtes Motiv des verwandten bildnerischen Styles, den man (wie auch die gothische Architektur) als den germanischen zu bezeichnen begonnen hat, in den Sculpturen; oder wenn in diesen etwas von dessen weicherer Bildungsweise hervortritt, so zeigt es sich doch augenscheinlich, dass dies unmittelbar aus dem subjektiven Gefühle des Künstlers, nicht durch ein neues, abweichendes Gesetz, hervorgebracht ist. Wenigstens kann dergleichen nur als der Beginn eines noch unwillkürlichen Ueberganges zu den nach dieser Zeit hervortretenden neuen Richtungen in Leben und Kunst betrachtet werden. Vielmehr ist das Element, in welchem sich diese Sculpturen bewegen, vorherrschend noch das der byzantinischen Kunst, aber die Motive derselben sind durchweg (nur mit Ausnahme des noch in Etwas mehr alterthümlichen Christusbildes an der Kanzel) mit einer so lebendigen Freiheit benutzt, mit einem so lauterem Gefühle ausgebildet, dass in der That schon ein geübtes Auge dazu gehört, um immer noch den byzantinischen Charakter durchblicken zu sehen. In mehreren Parteien ist sodann auch (wie in der italienischen Kunst des dreizehnten Jahrhunderts) der byzantinische Typus mit grösstem Glück auf seine ursprüngliche Quelle, auf die Bildungsweise des classischen Alterthumes, zurückgeführt, ja dies geht soweit, dass man im Einzelnen direkte Studien nach der Antike voraussetzen möchte, obgleich wohl nirgend das eigenthümliche Gepräge christlicher Auffassung vermisst wird. Vor Allen trifft diese Bemerkung jene beiden höchst schönen Halbfiguren des Abel und Cain; der Herausgeber bezeichnet den Kopf des ersteren, seiner Formenbildung nach, geradezu als einen „wahren Niobekopf“¹⁾.

Sind nun diese Umstände allerdings zwar im höchsten Grade überraschend, so findet sich doch nichts in ihnen, was die angenommene Zeit der Anfertigung verdächtigen könnte. Höchstens dürfen wir dieselbe, wenn wir auf die äusseren, jedoch wahrscheinlichen Umstände keine Rücksicht nehmen, bis in die ersten Jahrzehnte des 13. Jahrhunderts oder etwa bis gegen dessen Mitte hinabsetzen. Schon mehrfach ist in neuster Zeit — und Referent hat in diesen Blättern das Seinige dazu beigetragen — auf eine namhafte Anzahl von Werken bildender Kunst in Deutschland aufmerksam gemacht worden, welche sämmtlich der Periode um den Anfang des 13. Jahrhunderts angehören und in denen sich ebenso die Anzeichen eines ähnlich bedeutsamen Aufschwunges der Kunst, in derselben Richtung wie bei den Wechselburger Sculpturen, kund geben, wenn freilich die letzteren bis jetzt alles Andre noch weit überragen. Den Bildungsgang der Künstler, welche diese Sculpturen angefertigt, nachzuweisen, möchte indess bei dem gegenwärtigen Stande der Kunstgeschichte noch immer seine grossen Schwierigkeiten haben. Die direkten Erinnerungen an die Antike

¹⁾ Vielleicht dürfte sich eine Gelegenheit finden, die Köpfe des Abel und Cain in Gyps abformen zu lassen. Gewiss würde durch eine Verbreitung solcher Gypsabgüsse, für die es auf keine Weise an Abnehmern fehlen kann, den Freunden mittelalterlicher Kunst ein werther Dienst geleistet werden, indem natürlich im Abguss das Wesen des plastischen Kunstwerkes ungleich klarer erkannt werden muss, als in einer kleinen Zeichnung.

sind auf den Einfluss italienischer Kunst gedeutet worden; doch dürfte eine solche Ansicht sehr problematisch sein, da bisher, bei den sorglichsten Kunstforschungen, in Italien vor der Zeit des Nicola Pisano (und im spätesten Fall wären die Wechselburger Sculpturen mit dessen frühesten Jugendarbeiten gleichzeitig) noch nichts, was irgend eine namhafte Bedeutung hätte, an's Licht getreten ist ¹⁾. Und was ein specielles Studium der Antike anbetrifft, so befanden sich auch in jener frühen Zeit einzelne Werke derselben in Deutschland, welche immerhin wenigstens geeignet sein konnten, den Sinn strebsamer und hochbegabter Künstler auf eine würdige Bahn zu leiten; um nur Ein Beispiel anzuführen, so sieht man noch gegenwärtig an einem Reliquienkasten im Zitter der Stiftskirche zu Quedlinburg, dessen Anfertigung um das Jahr 1200 durch eine Inschrift feststeht, einen grossen, in Amethyst geschnittenen antiken Bacchuskopf angebracht, der, gegenwärtig zwar etwas beschädigt, gewiss schon im Stande sein durfte, zu einer classischen Auffassung der Naturformen Anlass zu geben.

So treten denn die in Rede stehenden Lieferungen des Puttrich'schen Werkes als ein sehr wichtiger und gewiss folgereicher Beitrag in die Wissenschaft der deutschen Kunstgeschichte hinein. Auch in den Fortsetzungen haben wir ähnlich bedeutsame Mittheilungen zu erwarten. Bereits für das nächste Heft der ersten Abtheilung verspricht der Herausgeber Darstellungen der goldnen Pforte zu Freyberg und der an ihr vorhandenen Sculpturen, welche mit denen der Kirche zu Wechselburg eine auffallende Verwandtschaft haben. Referent hat bereits das Vergnügen gehabt, einige dieser Blätter zu sehen, die nicht minder anziehende Darstellungen enthalten und der Gesamterscheinung des Heftes mit Begierde entgegensehen lassen. — In den folgenden Heften der zweiten Abtheilung wird die Domkirche von Naumburg behandelt werden. Auch die hierauf bezüglichen Blätter hatte der Herausgeber die Güte dem Referenten mitzuthemen; wie die architektonischen Theile dieses interessanten Bauwerkes, so sind namentlich die dort befindlichen berühmten Statuen aus der Periode des entwickelten germanischen Styles in diesen Zeichnungen mit einer Vollendung und Treue dargestellt, welche allen Ansprüchen Genüge leistet und somit auch hier die reichsten Beiträge zur Geschichte der vaterländischen Kunst verheisst. Ueberhaupt sind die Sammlungen des Herausgebers gegenwärtig zu einem solchen Reichthum angewachsen, dass wir der schönsten Vollendung seiner grossartigen Unternehmungen entgegensehen dürfen.

¹⁾ Auch die, noch nicht genügend gewürdigte Statue des Kaiser Friedrich II. (reg. von 1215—1250), welche sich zu Capua, in einer Nische neben dem römischen Thore, befindet, ist bestimmt nicht älter als die Wechselburger Arbeiten. Auch sie hat in der Gesamtanlage, in der ruhig steifen Stellung der Beine, in der Behandlung des Faltenwurfes, noch immer viel Byzantinisches, obgleich die Auffassung ebenfalls schon von einer schönen, lebendigen Freiheit, mit ähnlichem Eingehen auf das Vorbild der Antike, zeugt. Die Brustpartie ist namentlich sehr gut ausgeführt, Kopf und Hände sind leider nicht mehr vorhanden.

Die Miniaturen und Manuscripte der Königl. Bayerischen Hofbibliothek in Aschaffenburg, beschrieben und erläutert von Joseph Merkel, Hofbibliothekar und Professor der Philologie am Lyceum in Aschaffenburg. Nebst vierzehn Blättern mit Umrissen. Aschaffenburg, 1836. Klein Fol.

(Mus. 1837, No. 13.)

Wir empfangen in diesem Werke einen wichtigen Beitrag zur Geschichte der deutschen Kunst, welcher das Material für das Studium derselben in einer schätzenswerthen Weise vermehrt und namentlich zur Ausfüllung einiger besondern Lücken Gelegenheit giebt. Die beigelegten Abbildungen, welche von Hrn. J. v. Hefner, Professor an der Gewerbschule zu Aschaffenburg, gezeichnet und gestochen sind und das Gepräge eines lebendigen Eingehens in den Geist der Originale tragen, dienen dazu, die Brauchbarkeit des Werkes in der angedeuteten Beziehung wesentlich zu erhöhen.

Die interessantesten Miniaturwerke der Aschaffener Bibliothek sind diejenigen, welche auf Befehl des Kardinals Albert von Brandenburg, Kurfürsten von Mainz, in den Jahren 1520 — 1530 angefertigt wurden. Da manches in diesen Werken mit den Lebensverhältnissen Alberts in einiger Beziehung steht, so schickt der Verfasser eine kurzgefasste Biographie dieses merkwürdigen Mannes voraus, welche in scharfen Umrissen ein lebendiges Bild von seinem Charakter und seinem Streben entwirft. Albert ist für die Geschichte der Kunst und Wissenschaft jener Zeit ein wichtiger Mittelpunkt; man möchte versucht sein, ihn — soweit es das Verhältniss eines einzelnen deutschen Prälaten zu dem italienisch (und zwar florentinisch) gebildeten Oberherrn der gesammten Kirche gestattet — mit seinem grossen Zeitgenossen Leo X. zu vergleichen. In Halle hatte er, um der Reformation Grenzen zu setzen, ein reiches Stift mit gelehrten Canonicis gegründet, die Stiftskirche (Moritzkirche) prächtig ausgestattet und mit Kunstwerken und Heiligthümern geschmückt. Die Beschreibung, welche der von Albert begünstigte Dichter Georgius Sabinus hievon und von des Kurfürsten Erfüllung seiner kirchlichen Functionen giebt, theilt der Verfasser in einer deutschen Uebersetzung mit; wir können uns nicht enthalten, hier diejenigen Distichen, welche sich zunächst auf Gegenstände der Kunst beziehen, folgen zu lassen, indem die Anschaulichkeit der Darstellung ein eigenthümliches Interesse gewährt: „In Halle, gegen Westen, wo die Saale die Mauern der Stadt bespült,

Ragt, aus mächtigen Steinen gefügt, ein heiliger Tempel;
 Albert, der edele Fürst, baute das herrliche Werk.
 Dir, Mauritius, ist es geweiht und jener Maria,
 Die des erstandenen Herrn Züge vor Andern geschaut!
 Werke von Marmor schmücken des Bau's hochragenden Eingang,
 Unter dem wandelnden Fuss leuchtet das bunte Gestein.
 Ringsum waltet herab von den Wänden der Teppiche Zierde,
 Welche des belgischen Volks künstliche Nadel gestickt;
 Fäden von strahlendem Gold durchziehen das reiche Gewebe,
 Die feinbildende Hand hell in die Fläche gewirkt.

Von Schwibbogen umspannt aus Marmor, schwebet die Orgel,
 Und mit der Vögel Gesang eifert ihr lieblicher Ton,
 Wie von dem Lenze geweckt aus frisch umlaubtem Gezweige
 Schmelzende Klage und Lust tönen in süßem Gewirr.
 Bald auch rauschet sie auf mit dem Klang hellschmetternder Erze,
 Bald nachahmend im Ton mächtiger Trommel Geroll,
 Trommelgetön, Werkzeug des in Wuth hinstürmenden Mavors,
 Muth einflössend und Lust, feindlichen Kampf zu bestehn.
 Mit den Gemälden, die hier voll Anmuth prangen, verglichen,
 Schwindet der Göttin Gestalt, welche Apelles erschuf;
 Doch kein sinnebethörendes Werk ist hier zu erblicken,
 Venus, der lockenden, sind heilige Orte versagt. —
 Wie von Qualen zerfleischt, starkmüthig die Gläubigen litten,
 Zeigt dem ergriffnen Gemüth rührend das reine Gebild —
 Wie uns der Jungfrau Sohn, dem Himmel und Erde gehorchen,
 Heilig in Leben und That lehrte des Vaters Gebot,
 Wie sein heiliges Blut hinströmt am Stamme des Kreuzes,
 Welches von Sünde und Tod löset der Menschen Geschlecht,
 Wie er am Ende der Welt einst naht als mächtiger Richter,
 Wägend Verdienst und Schuld, göttlich bestrafet und loht. —
 Dort, wo mitten im Tempel empor zur ätherischen Wölbung
 Rastlos wechselnder Chor sendet den frommen Gesang,
 Hemmet die eiserne Schranke den Schwarm andrängenden Volkes,
 Und reichschimmernde Pracht glänzt dem erstauneten Blick;
 Röhliche Flammen umglühn zahllos die erhabnen Altäre,
 Wie von der Sterne Gewühl funkelnd der Himmel erglüh.
 Was aus Minen zu Tag Pannonien fördert an Silber,
 Was von Gold ihm gewährt nimmer versiegender Schacht,
 Was in den Wellen der Tagus wälzt und der reiche Paktolus,
 Scheinet, den einzigen Ort herrlich zu schmücken, vereint.
 Dort steht Carl, der Beherrscher des Reiches, in würdigem Abbild,
 Strahlend im lockigen Haar tragend des Reichs Diadem.
 Wie er erscheint, wenn Herrschergewalt ausübend im Rathe,
 Er rechtskräftigen Spruch mächtigen Fürsten ertheilt;
 Köstlich verziert umschlingt ihm den Nacken des phrygischen Widders
 Goldenes Vliess, und die Hand fasset das blitzende Schwert.
 Albert selbst steht hier in ähnlichgestaltetem Bildniss,
 Der aus eigenem Schatz kaufte den kirchlichen Schmuck;
 Edles Gestein umfasst weitleuchtend die doppelte Krone,
 Während den Bischofstab kräftig die Rechte umschliesst,
 Doch vor sämtlichen ragt ein silbergetriebenes Bildwerk.
 Panzergeschmeide bedeckt schützend die Rittergestalt;
 Held Mauritius ist es, im Bild auch zeigt die Kraft sich,
 Seine Gebeine bewahrt sorglich der innere Raum.“ — U. s. w. ¹⁾

¹⁾ Der Verfasser theilt obiges Gedicht als Probe einer Anthologie aus lateinischen Dichtern des 15. und 16. Jahrhunderts mit, welche er, besonders in Beziehung auf vaterländische Geschichte, zu bearbeiten beabsichtigt. Gewiss wird er sich durch ein solches Unternehmen den lebhaften Dank der Freunde der Geschichte erwerben, indem die Quellen der Art, in welchen sich das Bild der Zeiten oft am Unmittelbarsten abspiegelt, bisher gewiss noch lange nicht genügend benutzt sind.

Wir gehen nunmehr zu dem eigentlichen Gegenstande, den das vorliegende Werk behandelt, über, zunächst zu den Albertinischen Handschriften, welche mit Miniaturgemälden versehen sind. Zwei von diesen, ein Missale und ein Gebetbuch, sind von dem berühmten Miniaturmaler Nicolaus Glockenton von Nürnberg ausgemalt. Neudörffer sagt von diesem: „Ich habe nicht gehört, dass ein fertiger Illuminist, als dieser Mann, Nicolaus mein lieber Freund, gewesen sei, der auch darzu fleissig war, er illuminirte dem Bischoff von Mainz ein Messbuch, dafür gab er ihm 500 fl., und hat auch sonst viel Fürsten arbeit. Starb A. 1560.“

Von vorzüglicher Bedeutung ist das eben erwähnte Missale, auf dessen letzter Seite sich die folgende Inschrift befindet: Ich Nicklas Glockendon zu Nurenberg hab disses Bhuch illuminiert und vollent im jar 1524. Die Malereien entsprechen im Allgemeinen dem Styl der Nürnberger Schule, wie sich derselbe unter Dürers Nachfolgern und Anhängern gestaltete: „Treuerzige Naivetät (sagt der Verfasser), hausmachene Tüchtigkeit, frommes Gefühl sprechen hier rührend oder fröhlich und schalkhaft sich aus; oft nicht ohne zarte Empfänglichkeit und Sinn für die Natur und ihre Formationen in Thier- und Pflanzenwelt, in Luft und Wasser. In den Randzeichnungen begegnet uns eine Fülle von Blumen, bisweilen von ausgezeichneter Natürlichkeit und Färbung, umsurrt von feingliederten glänzenden Käfern und bunten Schmetterlingen, die aus den süßen Kelchen emsig naschen — Pfauen in stolzer Farbenpracht, Libellen und Schnecken, knappernde Eichhörnchen, Windspiele und Hasen über die leichtgezogenen Arabeskenbahnen hinjagend; kampflustige Hahnen sich zornig messend; Hasen, die mit behaglicher Schadenfreude den Jäger braten etc. — vor Allem zeigt sich Reinecke Fuchs, der Schelm, in mancherlei Geschäften etc. — Dann ziehen uns wieder Engel an, die in Blumenkelchen auslaufen, Kinder, die auf Blüthen schaukeln; andre, welche tanzen oder in Blumen sitzen und musiciren“ etc.

Die ersten zwölf Seiten nimmt, wie gewöhnlich, der Kalender ein, mit ringsumlaufenden Randzeichnungen. Von den Monatsbildern sind auf T. III. einige Scenen des Januar, März, Mai und November in Umrissen mitgetheilt, welche eine gemüthlich naive Auffassung des Lebens zeigen.

Unter den hierauf folgenden Bildern sind 33 von grösserem Format (11' hoch und 8' breit); theils sind dies eigene Compositionen des Künstlers, theils Nachahmungen nach Albrecht Dürer, so wie auch nach Lucas Cranach, Martin Schön u. A. Unter den Compositionen eigener Erfindung wird zunächst die Darstellung der Kirchweihe, in Bezug auf den charakteristischen Ausdruck der Köpfe und die Natürlichkeit des Faltenwurfes hervorgehoben. Sodann ein imposantes Bild der Dreieinigkeits — in der eigenthümlichen Darstellung dreier, auf reich verziertem Throne sitzender Weltkönige, deren jeder in der Linken eine Krystallkugel mit dem Kreuze hält und die Rechte segnend erhebt. Die Frohnleichnamprocession, trefflich componirt, in der Mitte Albert selbst, in vollem Ornate und die Monstranz tragend. Der heilige Mauritius mit seinen Waffengefährten, eine ritterlich prächtige Darstellung, etwa im Styl des Theuerdank, auf T. I. abgebildet.

Unter den 116 kleineren Bildern, welche sich zumeist in den 3' hohen und 3' breiten Anfangsbuchstaben befinden, werden ebenfalls die bedeutendsten namhaft gemacht. Fünf derselben werden in Abbildungen mitgetheilt. Auf dem Titelblatte des vorliegenden Werkes sieht man den

Kurfürsten mit gefalteten Händen betend, und Gott-Vater, der aus Wolken auf ihn niederschaut; auf den Fingerspitzen des Kurfürsten erhebt sich, in eigenthümlicher Darstellung, die Seele desselben als 4" hoher Homunculus, nackt und ebenfalls anbetend. Auf T. II. sind vier Buchstaben mit verschiedenen heiligen Darstellungen enthalten; ausserdem ein Beispiel der Randverzierungen, reich stylisirtes Ornament von Blättern und Blumen, dazwischen Katze und Hund, die sich kampffertig gegenüberstehen.

Ueber die Ausführung der Glockenton'schen Miniaturen bemerkt der Verfasser Folgendes: „Im Allgemeinen lässt sich über diese kleinen Bilder sagen, dass, wo seine Vorbilder, Dürer, Cranach u. A., werthvoller waren, auch seine Nachbildungen sich mehr erheben. Doch bei aller Verschiedenheit der Originale und der daraus entlehnten Grundideen ist überall eine durchgehende Glockenton'sche Manier und mehr praktische Behandlungsweise sichtbar. Die Färbung ist in den meisten frisch und kräftig; die Auswahl und Nüancirung der Farben verständig. In der Zeichnung und Haltung der Figuren und Köpfe minder glücklich, wenn auch von der Natur nicht allzu weit sich entfernend, bewährt er sich dagegen in den angebrachten Landschaften als Meister. Der zarte Duft über den Fernen, die leichte Behandlung des Wassers, die Goldlichter der Bäume können mit Recht gelobt werden. In den Randeinfassungen ist überall gemüthlicher Fleiss, oft aber etwas unbeholfene überladene Pracht. Dagegen sieht man mit Vergnügen in einzelnen Beiwerke, besonders den Blumen, kühnen Schwung und überaus grosse Natürlichkeit.“¹⁾

Das Gebetbuch, welches mit zehn Miniaturbildern von der Hand desselben Künstlers geschmückt ist, hat auf der ersten Seite die von Kurfürst Albert eigenhändig eingetragene Inschrift: *Anno Domini MDXXXI completum est praesens opus. Sabbato post Invocavit Albertus Cardinalis-Moguntinus manu propria scripsit.* Die Bilder, meist eigene Compositionen von N. Glockenton, werden grösstentheils als vorzüglich hervorgehoben; zwei derselben sind in den Abbildungen (T. VI und VII) beigelegt. Vorzüglich interessant ist von diesen die letztere, welche ein Begräbniss nach dem kirchlichen Ritual, mit charaktvoller Behandlung der einzelnen Personen, darstellt. Besonders interessant ist die zollbreite Randverzierung dieses Bildes; hier rennen drei Gerippe, von weissen Tüchern umflattert und lange Pfeile schwingend, hinter drei Reitern her, die mit auffallenden Angstgeberden durch dunkle Waldespfade zu entrinnen suchen.

Ein andres, ebenfalls mit Miniaturen geschmücktes Gebetbuch trägt dieselbe Inschrift, wie das ebengenannte. Dies enthält, ausser ein Paar Blättern von N. Glockenton, mehrere Malereien von Hans Sebald Beham (mit dessen Monogramm versehen), welche zumeist der eigenen Erfindung des Künstlers angehören. Vorzüglichen Werth, in der Gesamt-Anordnung, wie im Ausdruck, hat zunächst die Darstellung der Beichte

¹⁾ Die Familie Glockenton hat ausser dem Nicolaus noch mehrere ausgezeichnete Miniaturmaler hervorgebracht; namentlich wird Albrecht, des Nicolaus Bruder, als ein solcher ebenfalls rühmlich erwähnt. Neudörffer sagt von ihm, er sei „im Illuminiren fleissig und in Teutschen Versen zu machen schier ein halber Poet gewesen, mit solchen Versen zierte er die Historien und Gemälde.“ Die Königl. Bibliothek zu Berlin besitzt einen Kalender von der Hand dieses Albrecht Glockenton, der mit kleinen Monatsbildchen und Monatsversen geschmückt ist; die Malereien sind in artiger Sauberkeit, obwohl ohne sonderlichen Geist, ausgeführt.

(auf T. IV abgebildet); ebenso wird das Bild der Busse rühmlich hervorgehoben. Das Gebet des Bischofes nach vollendetem Messopfer, in der Umgebung seines geistlichen und weltlichen Gefolges, ist in Bezug auf Charakteristik, Anordnung und Ausführung gleich lobenswerth (T. V). Auch die Bilder der Messe und der Communion sind von vorzüglichem Werthe. „Wir müssen bemerken (fügt der Verfasser hinzu), dass diese Miniaturen um so interessanter sind, als unseres Wissens von H. S. Beham keine Oelgemälde vorhanden sind (auch dem Referenten ist kein solches bekannt); dass diese Bilder in Geist und Behandlung von seinen Kupferstichen abweichen, ja sich wohl über dieselben erheben, lässt sich durch die ihm hier gesetzte Aufgabe und durch den höheren Schwung erklären, den sein Geist durch die Aufforderung, ja vielleicht durch die bestimmte Vorschrift des kunstliebenden Fürsten erhielt.“

Ein viertes, im Auftrage des Kurfürsten gefertigtes Miniaturwerk enthält Abbildungen des Domschatzes, welchen Albert zu Halle gesammelt und nach der Auflösung des Stiftes nach Mainz gebracht hatte. Die Blätter sind 13' hoch und 9' breit; die Abbildungen belaufen sich auf 344. Sieben derselben stellen kostbar verzierte Bücherdecken vor; 50 Monstranzen in der reichsten Fülle gothischer Architekturformen; 52 ganze Figuren, unter welchen besonders die Abbildungen der silbernen Apostel, ganz im Style A. Dürers ausgeführt, sich auszeichnen; 15 Brustbilder und Köpfe, nebst vielen Bildern von tragbaren Altären und seltsam gestalteten Reliquiarien. Die Abbildungen des Domschatzes in dem bekannten Werke „Vorzeichnus und Zceigung des hochlobwürdigen Heiligthums der Stiftkirchen der heil. Sankt Moritz und Marien Magdalenen zu Halle. 1520“ (übrigens nur 232 der Zahl nach) sind, wie sich aus der Vergleichung ergibt, nicht nach den Gegenständen selbst, sondern nach den Malereien des in Rede stehenden Miniaturwerkes gefertigt worden. Es ist zu bedauern, dass der Verfasser über letzteres nicht genauere und ausführlichere Nachrichten mitgetheilt hat.

Hierauf folgen Notizen über 32 andere Manuscripte der Aschaffener Bibliothek, welche zum Theil ebenfalls reichlich mit Miniaturen geschmückt sind. Auch hier müssen wir es bedauern, dass der Verfasser nur flüchtige Notizen mittheilt und nirgend in die Charakteristik des Styles und der Technik der vorhandenen Malereien näher eingeht. Vornehmlich gilt dies von den beiden ersten Handschriften, welche nach Angabe des Verfassers aus dem neunten Jahrhundert herrühren; ebenso dürften auch die zahlreichen Miniaturen der dritten Handschrift (die Evangelien, mit goldenen Buchstaben geschrieben), für die Entwicklungsgeschichte der Kunst von namhafter Wichtigkeit sein. — Bei drei andren Handschriften werden diese Mängel der Beschreibung zum Theil durch die beigefügten Abbildungen gut gemacht.

Die älteste unter diesen ist ein kleines Psalterium (No. 32, — T. X und XI), welches der Verfasser als „wahrscheinlich aus dem 12. Jahrhundert“ herrührend, bezeichnet. Dies passt jedoch nicht, indem die Figuren und das architektonische Ornament, besonders in dem zweiten Bilde auf Tafel X, bereits vollkommen das Gepräge des germanischen Styles, welcher erst im Verlauf des 13. Jahrhunderts auftritt, tragen. Interessant, obgleich nicht gerade sonderlich geistreich, sind die abenteuerlichen Figuren der Randverzierungen, von denen auf T. XI eine bedeutende Anzahl zusammengestellt ist.

Der weiteren Entwicklung des germanischen Styles im 13. Jahrhundert

angehörig sind die Miniaturen eines zweiten Psalters (No. 5, — T. XII, XIII, XIV). Die Randverzierungen, auch die Ornamente des Grundes der Bilder, scheinen hier mehr auf französische als deutsche Arbeit hinzuweisen. Die Abbildungen lassen in den einzelnen Gestalten bereits, bei der mannigfachen Befangenheit im Style jener Zeit, den Hauch einer eigenthümlichen Grazie und Anmuth erkennen, der sich vornehmlich in dem Bilde der heiligen Margaretha auf dem Drachen (T. XIII) zu dem Ausdruck einer zarten Innigkeit und Hoheit gestaltet.

Endlich ein Pontificale aus dem 14. Jahrhundert (No. 12, — T. VIII und IX), in dessen Anfangsbuchstaben jedesmal eine Scene der kirchlichen Ceremonien dargestellt ist. In den Abbildungen auf T. VIII sieht man die gemüthlichen Darstellungen der Ehe und der Confirmation; auf T. IX mehrere Beispiele der Randverzierungen, reichgeschwungenes Blätterwerk, welches auf anmuthige Weise von menschlichen und thierischen Gestalten belebt ist.

Der Dom zu Halberstadt, seine Geschichte, Architektur, Alterthümer und Kunstschatze, durch Text (10 S. in Fol.), einen Stahlstich und 6 radirte Blätter versinnlicht und herausgegeben von Dr. F. G. H. Lucanus. Halberstadt bei F. Lucanus. Berlin, bei G. Gropius. 1837.

(Mus. 1837, No. 14.)

Halberstadt gehört zu denjenigen Städten Deutschlands, welche das Gepräge des wohlhabigen und gemüthvollen mittelalterlichen Lebens noch am Entschiedensten festgehalten haben, ohne dass jedoch hier, wie an so vielen andern Orten, die Vergangenheit dem Beschauer nur in dem Gewande eines beklagenswerthen Verfalles entgegenträte; vielmehr verbindet sich hier, in den neueren Theilen der Stadt, die Eleganz der modernen Zeit auf glückliche Weise mit den zahlreichen Zeugnissen früherer Sinnesart. In den alten Bürgerhäusern, die sich theils in bescheidene Enge zurückziehen, theils in stolzer Pracht die Plätze und Strassen beherrschen und die, als Zeugnisse des Holzreichthums der Gegend, grösseren Theils in Zimmerwerk aufgeführt sind, zeigt sich durchweg die zierlichste Entfaltung dieses Styles, der allem Einzelnen eine lebendige architektonische Gestalt verleiht und sich zu den anmuthvollsten oder launigsten Zierden bildnerischer Kunst emporzuschwingen vermögend ist; reichlichsten Stoff würden unsre Architekturmaler in der Nachahmung dieser so mannigfach interessanten Gebäude gewinnen können. Bedeutender, und als ernster Hintergrund zu ihnen, treten die alten Kirchen hervor, deren Halberstadt ebenfalls eine namhafte Anzahl besitzt und in denen sich Beispiele für sämtliche Architekturstyle des kirchlichen Baues im Mittelalter, zum Theil in merkwürdig imponirender Anlage, vorfinden. Vor Allem aber ist der majestätische Dom vorherrschend, zu dessen Seiten sich die gesammten übrigen Baulichkeiten der Stadt umherlagern, und der auch schon von ferneren Standpunkten aus den Anblick der Stadt zu einem malerischen Bilde schliesst und vollendet.

Diesem, für die Architekturgeschichte des Mittelalters so wichtigen Gebäude fehlte es bisher an nur einigermaßen genügenden Abbildungen, und so haben wir das vorstehend genannte Werk, welches uns dasselbe in Grund- und Aufrissen, sowie in mehreren Perspektiven vorführt, als einen willkommenen Beitrag zur Erweiterung unsrer Kenntnisse mit Dank aufzunehmen.

Der Dom gehört verschiedenen Bauperioden an, so jedoch, dass sich die verschiedenen Baustyle im Wesentlichen zu einem schönen und harmonischen Ganzen zusammenfügen. Der älteste Theil ist der Unterbau der Thürme auf der Westseite der Kirche und der Zwischenbau bis zum Dachgiebel. Dieser ist in dem Uebergangsstyl von dem byzantinischen zum gothischen Systeme aufgeführt, und zwar so, dass in den Hauptformen bereits durchweg der Spitzbogen vorherrscht; in den Füllungen des Spitzbogens kommt theils der Halbkreisbogen, zumeist ein gebrochener (rosettenartiger) Bogen vor. Sehr anmuthig ist namentlich das Hauptportal, von breitem reichgegliedertem Spitzbogen umfasst und mit zwei Halbkreisbögen, die wiederum durch Doppelreihen kleiner Halbkreisbögen (wie bei den bekannten byzantinischen Gesimsen) umgeben werden, ausgefüllt. Zu den Seiten des Portales und gegen die Ecken der Thürme hin sind starke, vorspringende Säulenbündel angeordnet, welche, wie der Herausgeber in Bezug auf das rauhere Mauerwerk über ihnen bemerkt, einen Vorbau getragen zu haben scheinen. Die Konstruktion dieses letzteren dürfte jedoch nicht ohne bedeutende Schwierigkeit mit den vorhandenen Bautheilen zu verbinden sein; namentlich scheint es uns nicht deutlich, wie ein solcher Vorbau den Spitzbogen des Hauptportales, der unmittelbar an das darüber befindliche Rosettenfenster anstößt, eingeschlossen haben dürfte. Vielleicht ist hier schon während des Baues eine Abänderung der ursprünglichen Anlage vorgenommen. Die Formation der Säulenkapitäl (die besonders an denjenigen Seiten der Thürme, wo sich nach dem Inneren der Kirche zu kleine Säulenstellungen bilden, in anmuthig wechselnden, auf's Zierlichste ausgebildeten Formen vorkommen) gehört ebenfalls der letzten Periode des Ueberganges zum gothischen Style, oder vielmehr grossentheils bereits den ersten Entwicklungsstufen des letzteren an. Der Aufriss auf Taf. IV giebt eine anschauliche Darstellung der Konstruktion der Westseite; die eigenthümlichen, höchst geschmackvoll gebildeten Details sind leider nicht in Abbildungen mitgetheilt, und nur das zierliche Krönungsgesims des Unterbaues findet sich, als Randeinfassung der Rückseite des Umschlages, dargestellt.

Das eigentliche Kirchengebäude ist in reichem, entwickelt gothischem Kathedralenstyl aufgeführt: ein Mittelschiff von hohen und freien Verhältnissen, dem sich die niedrigeren Seitenschiffe in einer trefflich harmonischen Weise anschliessen; von den reichverzierten Strebepfeilern der Seitenschiffe sind ringsumher, im Aeusseren der Kirche, Strebebögen gegen die Wände des Mittelschiffes hinübergeschlagen, so dass sich hiedurch das Ganze zu einem Bilde grossartiger Pracht gestaltet. Doch sind auch hier verschiedene Baustyle mit Bestimmtheit zu unterscheiden. Der westlichste Theil des Kirchengebäudes, den Thürmen zunächst, — nämlich die Reihen der drei westlichen Pfeiler, Strebepfeiler und der zwischen ihnen befindlichen Fenster, — zeigt den gothischen Baustyl noch in jener Einfachheit und Schlichtheit, welche den Gebäuden des dreizehnten Jahrhunderts eigen

ist, wenigstens noch ohne Ueberladung von mannigfach buntem Schmuck und ohne alle willkürlich geschweiften und gewundenen Formen. Die Pfeiler haben die Gestalt starker runder Säulen, denen sich, als Träger der Gewölbgurte, schlankere Säulchen frei anlehnen; die Strebepfeiler der Seitenschiffe haben — in alterthümlich gothischer Anordnung — frei vorspringende, von Säulen getragene Bilderhäuschen, in denen Statuen (im Style der späteren Zeit des dreizehnten Jahrhunderts) stehen; die Stabverzierung der Fenster ist vollkommen in jener schönen, gesetzmässig organischen Weise gebildet, welche die Fenster des Kölner Domes zeigen.

Die übrigen Theile des Domes lassen dagegen eine ungleich spätere Entwicklung des gothischen Baustyles erkennen, wenschon sie der Hauptanlage nach sich zweckmässig an das System der ebengenannten Theile anschliessen. Namentlich befolgen die Pfeiler im Innern dieselbe Grundform, so jedoch, dass sich die Träger der Gewölbgurte nicht mehr an die Hauptmassen frei anlehnen, sondern zu $\frac{1}{8}$ mit ihnen verbunden sind. Die Strebepfeiler sind reicher ausgebildet, vornehmlich am Schiff, wenschon in einer Zusammensetzung, welche den harmonischen Organismus des gothischen Systems nicht mehr gänzlich anerkennt; in den Fenstern hört jene einfach bedeutende Formation auf und macht einer minder strengen, im Einzelnen — trotz der bunten Mannigfaltigkeit nicht mehr wahrhaft schönen Stabverzierung Platz; die Gewölbrippen bewegen sich, die gesetzmässige Kreuzform grossentheils verlassend, ebenfalls in willkürlich zusammengesetzten Linien u. s. w. Als ein eigenthümlicher Umstand ist es anzumerken, dass die Gewölbrippen und Gurten der Seitenschiffe hier, und zwar an der Seite der Pfeiler des Schiffes, zunächst vertikal aufsteigen und sich erst dann in einer gebrochenen Ecke zu der Spitzbogenlinie umwenden. (Vergl. den Querdurchschnitt auf Taf. III.) — Die untere Hälfte der Façade des nördlichen Kreuzgiebels, welche ein kleineres Portal einschliesst, ist wiederum in einem etwas abweichenden Style gebaut, von schlichterer Anlage und mit zierlichem Lissenenwerk geschmückt: es ist möglich, obgleich kaum wahrscheinlich, dass sie mit jenen älteren Theilen des Schiffes gleich alt ist. Was den Herausgeber zu der Erklärung bewegen, dass dies jedenfalls vollkommen gothische Portal „seiner Construction, dem Style und der Technik zufolge“ mit dem Hauptportale zwischen den Thürmen gleichzeitig sei, ist nicht wohl einzusehen.

Das Querschiff, dessen Giebelfronten beträchtlich über die Seitenmauern der Seitenschiffe vorspringen, durchschneidet die Kirche fast in der Mitte ihrer Längenausdehnung, so dass sich hiedurch ein Chor von bedeutender Tiefe bildet. Die Seitenschiffe umgeben diesen Chor in derselben Weise, wie zu den Seiten des eigentlichen Hauptschiffes. An dem östlichen Ende der Kirche ist endlich noch eine kleine Kapelle, die sogenannte Bischofskapelle, in etwas einfacherem Style angebaut. Sie steht mit dem Umgange des Chores in unmittelbarer Verbindung; im Aeusseren erhebt sich ihr Dach über die Dächer des letzteren und ist an seinem Giebel mit einem zierlichen Thürmchen geschmückt.

Im Innern wird der Chor durch niedrige, zwischen den Pfeilern angebrachte Mauern von dem Umgange getrennt; von dem Hauptschiff durch den, in der Quere errichteten Bischofsstuhl, ein eigenes, in zierlich buntem Reichthume aufgeführtes kleines Gebäude, welches die späteste Ausbildung des gothischen Baustyles um den Anfang des sechzehnten Jahrhunderts (es trägt die Jahresbezeichnung 1510) charakterisirt. Im Innern des Chores

finden sich prachtvoll geschnitzte Chorstühle. In den Kreuzesarmen sind steinerne Emporen angeordnet.

Zur genaueren Erklärung und Darstellung dieser gesammten Eigenthümlichkeiten des Domgebäudes, die wir nur in flüchtiger Uebersicht andeuten konnten, dienen nun ausser der sorgfältigen, vom Verfasser vorgelegten Charakteristik und ausser den bereits angeführten Blättern und dem Grundriss, eine in Stahl gestochene malerische Ansicht des Aeusseren, — eine Perspektive des Langschiffes im Innern, von den Thürmen aus aufgenommen, — eine Durchsicht im Querschiff, welche den Bischofstuhl, das südliche Fenster des Querschiffes und die Empore unter demselben darstellt, — und, als Vignette auf der Rückseite des Umschlages, eine Ansicht des reichen südlichen Kreuzgiebels. (Zu bemerken ist, dass die stark vorspringenden Strebepfeiler des letzteren mit demselben Lissenenwerk, wie der Unterbau des nördlichen Kreuzgiebels geschmückt sind und, dem übrigen Style dieses Kreuzgiebels nach, gerade auf eine späte Zeit des gothischen Styles hindeuten.) Auch finden sich, zur Dekoration der Vorderseite des Umschlages, mehrere Details der Chorstühle abgebildet. Den schönsten Schmuck des Werkes macht jener ebenerwähnte Stahlstich aus, welcher die Ansicht des Domes von seiner vortheilhaftesten, der nordöstlichen Seite gewährt; er ist von Ernst Rauch nach einem Gemälde von C. Hasenpflug (von welchem letzteren auch die übrigen, zu den Perspektiven des Werkes benutzten Zeichnungen herrühren) gestochen. Der Name dieser beiden Künstler reicht hin, um den Werth dieses vorzüglichen Blattes genügend zu bestimmen, in reichster Entfaltung stellt sich hier das anziehende Gebäude dem Blicke des Beschauers dar, und wenn durch die Wahl des Standpunktes freilich das schöne Westportal verloren geht, so tritt dadurch doch auch der wenig bedeutsame Oberbau der Thürme mehr in den Hintergrund; in der Ferne erblickt man die vier byzantinischen Thürme der Liebfrauenkirche. Die Arbeit des Stiches ist sehr sauber, geistreich und von gediegener Haltung.

Unter den geschichtlichen Notizen, mit welchen der Herausgeber den erklärenden Text eröffnet, sind zunächst die aus Urkunden und Ablassbriefen geschöpften Nachrichten über die Geschichte des Baues (deren Mittheilung aus dem Provinzial-Archive von Magdeburg man, dem Vorwort zufolge, vornehmlich dem Herrn Professor Wiggert zu Magdeburg verdankt) von grösster Wichtigkeit und, bei den insgemein so dürftigen Zeugnissen über baugeschichtliche Verhältnisse, als ein seltenes Beispiel auszuzeichnen. Sie zerfallen in zwei Hauptreihen, von denen die eine mit den Jahren 1252 und 1258 beginnt und durch die Jahre 1263, 65, 66 und 76 fortgesetzt wird; sie besteht aus Ablassbriefen, welche den Zweck haben, Geldmittel für die Ausführung des Baues herbeizuschaffen, und in denen früherer Verwüstungen durch Feuer und der Nothwendigkeit, den Bau von Grund aus zu beginnen, gedacht wird. Dann ist eine Pause, und erst in den Jahren 1341, 45 und 66 finden sich Zeugnisse neuer Bauthätigkeit. Bei letzteren wird des Chorbaues, beim J. 1345 sogar erst der Fundamentlegung zum Chore ¹⁾ gedacht; und da im J. 1327 noch die (aus einer älteren Bauanlage herrührende) Crypta als vorhanden erwähnt wird, so dürfte der Chor in der That erst in dieser Zeit zu bauen angefangen sein. Der Herausgeber ist zwar geneigt, jene Crypta als ganz ausserhalb des

¹⁾ Vergl. hierüber den folgenden Aufsatz, S. 489.

Domgebäudes befindlich anzunehmen; da ein so aussergewöhnlicher Umstand aber nicht ohne strengste Beweisführung zulässig sein dürfte und die übrigen Angaben genügend für das Gewöhnliche sprechen, so scheint die eben ausgesprochene Meinung wohl als passlicher anzunehmen zu sein. Die kleine Bischofskapelle wird im J. 1362 als bereits vorhanden, aber als ein neues Werk angeführt. — Doch scheint auch in dieser Zeit der Bau der Kirche noch nicht vollendet worden zu sein. Wenigstens fällt seine Einweihung erst in das J. 1490 ¹⁾ und an dem Schlusssteine der Deckenwölbung zwischen dem zweiten und dritten Pfeilerpaar der Kirche findet sich, hiemit übereinstimmend, die Jahrzahl 1486. (Letztere deutet der Herausgeber auf eine Restauration, — eine solche vor der Einweihung des Domes anzunehmen, dürfte jedoch nicht zulässig sein.) Auch im J. 1498 kommt noch eine neue päpstliche Verordnung für die Einkünfte zum Bau des Domes vor. Ueberhaupt aber darf es uns nicht befremden, Zeugnisse für eine so späte Zeit der Vollendung vor uns zu sehen, da ja selbst der Oberbau des südlichen Thurmes, der ebenfalls noch im gothischen Style (sogar in einer gewissen, obgleich rohen Nachahmung des Unterbaues) ausgeführt ist, die Jahresbezeichnung 1574 trägt.

Wir sind demnach genöthigt, den Chor der Kirche als ein Werk des vierzehnten Jahrhunderts zu betrachten, und hiemit stimmt denn auch der Styl desselben, wie oben bemerkt, durchaus überein; aber auch die späteren Theile des Langhauses müssen wir (abweichend vom Herausgeber), in Rücksicht auf den vollkommen entsprechenden Charakter, als ein Werk ungefähr derselben Bauperiode bezeichnen. Für die Periode des dreizehnten Jahrhunderts tragen sie bereits ein viel zu freies Gepräge, und wir können mit den Zeugnissen, welche auf Bauunternehmungen in der späteren Hälfte dieses Jahrhunderts hindeuten, nur die westlichsten Theile des Schiffes in Verbindung bringen; auch diese stimmen in der That mit denjenigen Gebäuden Deutschlands, deren Erbauung in der genannten Zeit urkundlich feststeht, vollkommen überein.

Suchen wir nun endlich das Datum für den Unterbau der Thürme festzustellen, so begegnet uns zunächst eine neue Bauperiode im zweiten Viertel des dreizehnten Jahrhunderts. Der Herausgeber macht das Jahr 1235 namhaft, ohne jedoch die Quelle für diese Bestimmung anzugeben. Urkundliche Zeugnisse sind für jene Zeit nicht vorhanden, und der älteste Bericht hierüber findet sich, soviel wir wissen, erst in Winnigstedt's Halberstädter Chronik, welcher zufolge der Dönpobst Johannes Semeca (ungefähr allerdings in der vom Herausgeber angenommenen Zeit) den Dom „von Grund aus“, und zwar „am linken Thurme“ zu bauen angefangen habe. Ist nun zwar Winnigstedt's Autorität, wie schon bemerkt, nicht allzu sicher, so werden wir doch nicht irren, wenn wir in der That den Unterbau jenes westlichen Theiles als das Werk des Semeca betrachten. Denn wenn wir einen Blick auf den gesammten Zustand der Entwicklung der Baukunst, welche in Deutschland in den ersten Jahrzehnten des dreizehnten Jahrhunderts herrscht, werfen, so finden wir hier (bei Gebäuden, deren Datum feststeht) noch überall den byzantinischen Baustyl, dem nur erst einzelne

¹⁾ Nach Winnigstedt's Halberstädter Chronik. Diese Nachricht, die der Herausgeber übersehen hat, dürfte bei diesem, für frühere Zeiten zwar nicht allzukritischen Geschichtschreiber gewiss nicht in Zweifel zu ziehen sein, und um so weniger, als sie mit bestimmter Angabe der Nebenumstände verbunden ist.

Motive des Ueberganges zum gothischen beigemischt sind ¹⁾. In den in Rede stehenden Theilen des Halberstädter Domes aber, welche zwar gleichfalls das byzantinische Element noch nicht verläugnen, herrscht der Spitzbogen bereits wesentlich vor, und wir können somit ein Gebäude der Art nicht etwa in eine frühere Zeit zurücksetzen, — dasselbe nicht, wie der Herausgeber will, als einen Rest der früheren Anlage des Domes, welche um das Jahr 1181 begonnen wurde, oder gar, wie auch wohl von Andern eine solche Meinung aufgestellt ist, als einen Rest noch älterer, an dieser Stelle stattgefundener Bauten betrachten. Dass aber der Unterbau der Thürme und die nächstfolgenden, bereits vollkommen gothischen Bautheile des Domes nur durch eine, verhältnissmässig kurze Reihe von Jahren getrennt sind, darf uns auf keine Weise befremden, da es sich in Folge aller neueren kritischen Untersuchungen zur Evidenz ergeben hat, dass überall in Deutschland der entwickelte gothische Baustyl plötzlich und unvorbereitet, oft sogar ohne eine solche Vermittelung, wie wir doch an dem in Rede stehenden Unterbau bemerken, neben den älteren, den sogenannten byzantinischen Baustyl hintritt.

Verzeichniss und Beschreibung der im Dom vorhandenen und ihm zugehörigen Kunstwerke und Alterthümer beschliessen das Werk. Als besonders bedeutend werden zunächst die erhaltenen Glasmalereien hervorgehoben. Sodann die zahlreichen, in einem Zimmer der Stiftsgebäude aufbewahrten Heiligthümer und Kirchenschätze, unter denen vornehmlich ein consularisches Diptychon von grossem Interesse ist, sowie es auch an andern wichtigen Merkwürdigkeiten nicht fehlt. Endlich die Gemälde, welche jetzt in dem ehemaligen Kapitelsaale aufbewahrt werden, und unter denen besonders das bekannte Bild von Johann Raphon von Eimbeck, vom Jahr 1508, als ein bedeutsames Zeugniss der norddeutschen Kunst, für die Geschichte der Malerei nicht ohne specielle Wichtigkeit ist. Der Herausgeber hat sich das Verdienst erworben, dies beachtenswerthe Werk so kunstreich und glücklich zu reinigen, dass es in der ursprünglichen Frische und Kraft seiner Farben dasteht. Auf Taf. VIII ist von demselben eine geistreich gearbeitete Abbildung, von H. Schaefer gezeichnet und gravirt, beigegeben, die den Freunden der vaterländischen Kunstgeschichte gewiss höchst willkommen sein wird. Es stellt auf dem Mittelbilde die Kreuzigung — etwas überladen, ungefähr nach der Weise der westphälischen Schule der Zeit — auf den Seitenbildern, in kleinerem Maasse, die Verkündigung, die Geburt Christi, die Anbetung der Könige und die Darstellung im Tempel dar. — Da dieser Meister noch so wenig bekannt ist, so sind wir dem Herausgeber durch die Mittheilung der folgenden Notizen zu besonderem Dank verpflichtet:

„Von Raphon sind nur vier Gemälde bekannt. Das früher in Walkenried befindliche; später nach Prag geflüchtete und dort verschollene Altarbild: „Christus am Kreuz zwischen den Schächern“, auf dessen Klappen 20 kleine Darstellungen aus dem Leben Christi; ferner das jetzt in der Universitätsbibliothek, früher in der St. Jürgenskapelle zu Göttingen

¹⁾ Um hier weitläufiger Anführungen und Untersuchungen überhoben zu sein, möge statt weiterer Belege auf die treffliche Schrift von J. Wetter: „Geschichte und Beschreibung des Domes zu Mainz“, und zwar auf die Anmerkung S. 49 verwiesen werden, wo dies gesammte Verhältniss bereits genügend und unwiderleglich auseinandergesetzt ist.

bewahrte Altarbild von 1506, gleichfalls eine Kreuzigung mit Darstellungen von Heiligen auf den Klappen, und zwei Thüren eines Marienaltars, auf welchen der Papst mit dem heiligen Mauritius und dem Donator Canonikus Metzen, und ein Bischof mit dem heiligen Nikolaus abgebildet ist, früher im Stifte B. Mariae V. in Eimbeck, jetzt in der Sammlung des Hrn. Hof-fabrikant Hausmann in Hannover. Bilder von Schülern Raphon's kommen weder in Eimbeck noch in Göttingen vor. Dennoch ist wohl anzunehmen, dass Raphon unser Bild hier im Orte gemalt und Schüler gebildet hat: denn ausser den Darstellungen auf den Aussenseiten der Klappen (welche ein solches Gepräge tragen) sind hier noch mehrere Gemälde, die der Darstellungs- und Behandlungsweise Raphon's sehr ähnlich, aber doch nicht von ihm sind. Vor Allen eine Kreuzigung, dann Klappen eines Bilderhauses, auf welchem einzelne Heilige mit dem Monogramm des Künstlers — eine Mütze zwischen zwei Paar sich kreuzenden Schwertern — und ein grosses bis auf zwei einzelne Köpfe völlig abgeblättertes Klappenbild, welche $\frac{3}{4}$ lebensgross, an Werth den Arbeiten Raphon's fast gleich sind. — Heinrich Eckstorm erwähnt in dem Chronicon Walkenredense, Helmst. 1597, p. 185—187, dass Johann Raphon, als Lohn seiner Frömmigkeit und seines Kunstfleisses, 1507 zum Dechant des Alexanderstiftes in Eimbeck ernannt und 1528 gestorben ist. In Joh. Letzner's Dasselscher und Eimbeckischer Chronik, Erfurt 1596, erster Theil des 6. Buches, Kap. 4, Bl. 63 heisst es gleichfalls: „Nachdem am 12. August 1507 der Dechant Johann Crimenas verstorben, ward Herr Johann Raphon wiederumb erwählt, welcher ein überaus kunstreicher, guter Maler gewesen etc. Er ist 1528 verstorben.“ Da Giso von Uslar schon 1508 als Dechant des Stiftes vorkommt, so ist es wahrscheinlich, dass Raphon die Dechantenwürde bald ablegte, um ungestörter seine hochgeschätzte Kunst zu treiben.“

Nach den hierauf folgenden Notizen über ein vorzügliches Bild der Cölner Schule schliesst der Herausgeber mit dem schönen und beherzigungswerthen Wunsche, dass die in dem Kapitelsaale gegenwärtig vorhandenen Gemälde daselbst verbleiben und den Stamm zu einem Museum für Halberstadt bilden mögen. Gewiss würde die Erfüllung dieses Wunsches ebenso ehrenvoll für die Stadt Halberstadt, wie erfreulich und folgerich in weiterer Beziehung sein, und die rastlose Thätigkeit, mit welcher der Herausgeber für die Interessen der Kunst in Halberstadt und weit über dessen Grenzen hinaus wirksam ist, darf in der That als ein nicht ungültiges Unterpfand für die Realisation dieser Angelegenheit betrachtet werden.

Die goldene Altartafel Kaiser Heinrichs II. (10 S. in 4.) Mit einem lithographirten Umriss (in Fol.), die berühmte kaiserliche Votivtafel darstellend. Basel, 1836.

(Museum, 1837, No. 15.)

Unter den reichen Schätzen, womit Heinrich II. den neugebauten und im Jahre 1019 eingeweihten Münster von Basel begabte, war der kostbarste und merkwürdigste Gegenstand eine goldene Votivtafel. Sie ist, neben

wenigen andren, bis auf unsre Zeit erhalten worden, — ob aber in ihrer ursprünglichen Gestalt, möge zunächst unentschieden bleiben. Bei der im Jahr 1834 vorgekommenen Theilung des Basler Kirchenschatzes zwischen Basel-Stadt und Basel-Landschaft fiel sie der letzteren zu und wurde von der Regierung zu Liëstal nebst den übrigen auf Basel-Landschaft gekommenen Kleinodien (wie bereits mehrfach in diesen Blättern erwähnt) im vorigen Jahre öffentlich versteigert. So befindet sie sich gegenwärtig im Besitz des Hrn. J. J. Handmann in Basel. Die vorstehend genannte Schrift giebt über dies merkwürdige mittelalterliche Werk nähere Nachricht und eine saubere Abbildung in genügender Grösse.

Ihren Ursprung verdankt die Votivtafel einer wunderbaren Begebenheit. „Heinrich wurde, so will es die Legende, von heftigen Steinschmerzen geplagt. Vergebens hatten sich die Aerzte an ihm versucht. Der Kaiser war von der Nutzlosigkeit menschlicher Hülfe überzeugt, und richtete darum vertrauensvoll den Blick nach Oben. Er nahm die Fürbitterschaft des heiligen Benedikt in Anspruch. Auf den Fall der Genesung gelobte er seinem Schutzpatron ein Andenken, das der ganzen christlichen Welt Zeugniß geben sollte, wie mächtig das Gebet des heiligen Abtes von Monte Casino sei. St. Benedikt erschien bald darauf dem Kaiser im Traume und legte ihm den Stein, den Grund seiner vieljährigen Leiden, schweigend in die Hand. Heinrich genas; dankbar hielt er, was er gelobt. So entstand jene berühmte Votive.“

Die Tafel, deren Goldgewicht weit über 400 Loth beträgt, ist 3 Fuss 8 Zoll französisches Maass hoch, 5 Fuss 6 Zoll breit, und ruht auf einer 3 Zoll dicken Bohle von Cedernholz. Sie ist mit einer reichen Reliefarbeit versehen, welche zunächst aus einer Stellung von 6 Säulen, mit Halbkreisbögen verbunden, besteht und von einer viereckigen Einrahmung umfasst wird. Zwischen den Säulen stehen einzelne Gestalten: In dem breiteren, durch einen höheren Bogen überwölbten Mittelraume der Heiland, in der Linken eine Scheibe mit dem Monogramm und der Bezeichnung seines Namens, die Rechte segnend erhoben; zu seinen Füßen, knieend hingeworfen, zwei kleinere Gestalten, eine männliche und eine weibliche, welche man, dem Ursprunge der Tafel gemäss, für Heinrich und seine Gemahlin Kunigunde halten muss, obschon sie kein besonderes Abzeichen kaiserlicher Würde tragen. In den Seitenräumen stehen die drei Erzengel mit kleinen Flügeln an den Schultern, Gabriel und Raphael mit Stäben, Michael, eine Lanze in der Hand haltend, und der heilige Benedikt, im Gewande des Abtes, mit Buch und Hirtenstab. In den Bögen über jeder einzelnen Gestalt liest man ihren Namen, über Christus steht: *Rex Regum et Dominus Dominantium*. In den Zwickeln über den Bögen sind kleine Medaillons mit weiblichen gekrönten Brustbildern angebracht, welche, den abbrevirten Beischriften zu Folge, die Kardinaltugenden der Klugheit, Gerechtigkeit, Mässigung und Tapferkeit darstellen. Alles Uebrige des Feldes über den Bögen und die Einrahmung ist reichlichst mit byzantinischem Arabeskenwerk geschmückt, welches die mannigfaltigsten Gestalten kleiner Thiere in sich einschliesst. Oben und unten läuft in grossen Buchstaben eine Inschrift hin, die sich, wenn freilich sehr allgemein gestellt, auf die wunderbare Heilung des Kaisers beziehen lassen dürfte; die Charaktere sind, bis auf einige Ausnahmen, rein lateinische Uncialen.

„Auf einem alten, halb unleserlichen, der Altartafel beigegebenen Pergamente heisst es: *Ordinatum est per capitulum, quod aurea tabula in*

subsequentibus festis ad summum altare et non aliter . . . item in feste natali, pasce, pentecostes, corporis Christi, Henrici imperatoris, assumptionis Mariae, in dedicatione omnium sanctorum. Aus dieser Urkunde geht deutlich hervor, welch einen hohen Werth das Basler Domkapitel auf die Votivtafel Heinrichs legte; denn nur auf dem Hochaltar sollte sie zur Ausstellung kommen und als etwas Ausserordentliches nur die kirchlichen Ausserordentlichkeiten, die höchsten Feste der Christenheit, als da sind: das Weihnachts-, Oster- und Pfingstfest, den Frohnleichnams-, Mariä Himmelfahrts- und den Allerseelentag, durch ihren ächten Goldglanz verherrlichen helfen. Dass sie auch den Namenstag ihres Stifters, den Heinrichstag beleuchtete, war ein Tribut der Dankbarkeit, dessen sich das Basler Domkapitel, wenn es nicht der Undankbarkeit geziehen sein wollte, nicht ent schlagen konnte.“

Bewunderungswürdig ist der Styl, in welchem die gesammte Arbeit der Tafel ausgeführt ist, auch wenn wir, wie wir nicht wohl anders können, gewisse Feinheiten in den Formen, namentlich die naturgemässe Behandlung der Hände, Füsse und Gesichter, welche an dem vorliegenden Umrissblatte bemerklich werden, auf Rechnung des Zeichners desselben setzen. Es ist der Typus des sogenannten byzantinischen Styles, wie er sich bis zum Anfange des dreizehnten Jahrhunderts vorherrschend zeigt, aber in einer merkwürdigen Lauterkeit und Klarheit durchgebildet. Stellung und Verhältnisse der Figuren sind im Allgemeinen vortrefflich, nur die Extremitäten noch etwas schwer und die Schultern schmal. Der Faltenwurf ist, obwohl noch nicht stränge gebildet, so doch meisterlich, und namentlich bei den Engeln in grosser Schönheit durchgeführt. Die Köpfe sind von einer weichen rundlichen Form, die bei den Engeln, und noch mehr bei der Figur des heiligen Benedikt, bereits an die altkölnische Schule erinnert, — es scheint nicht, dass auch diese Motive von dem Zeichner des Umrisses herrühren. Die Architektur ist in reichem byzantinischem Style gehalten, mit zierlicher Einfassung der Bögen, reich verzierten Säulenkapitälern und schlanken Schäften der Säulen, deren jeder in der Mitte durch ein geschmücktes Band umgeben ist.

Die Vortrefflichkeit der Arbeit bewegt den ungenannten Verfasser der vorliegenden Abhandlung zu dem Ausspruch, dieselbe einem wirklichen Byzantiner beizumessen: „einem jener wandernden Meister, die von Konstantinopel kommend, die Blüten orientalischer Kunst nach dem Occident brachten . . . Die goldene Altartafel ist nicht deutschen Ursprungs und kann es nicht sein, weil sie nichts gemein hat mit jener derben Eckigkeit, welche das deutsche Kunstgebiet beherrschte . . . Könnte noch ein Zweifel ob des byzantinischen Geschlechts unserer Votive obwalten, so würde derselbe durch das griechische Kreuz in der Glorie des Erlösers vollständig niedergeschlagen werden. Die Leichtigkeit in den Arabesken, die richtige Zeichnung der Thiere . . . setzen Studien voraus, die man zu Anfang des elften Jahrhunderts nur auf griechischem Boden machen konnte. Aus den Arabesken schaut endlich die gemächliche Genusslust des Orients hervor“ u. s. w.

Wir können diesen und ähnlichen Aussprüchen des Verfassers nicht eben mit Ueberzeugung beipflichten. Was er über die „derbe Eckigkeit“ der deutschen Kunst sagt, passt nur auf das funfzehnte Jahrhundert und nicht weiter; das griechische Kreuz in der Glorie des Erlösers kommt aller Orten im früheren Mittelalter ebenso vor. Von einer so vorzüglichen

künstlerischen Durchbildung fehlt es uns in der neugriechischen Kunst um die Zeit des Jahrs 1000 an allen Beispielen (einzelne Nachahmungen antiker Figuren in neugriechischen Manuscripten der Zeit beweisen nichts, da sie überall, wo eigne Erfindung hinzutritt, der crassesten Rohheit gegenüberstehen); auch das durchgeführte Latein der Inschriften würde bei einem Griechen befremdlich sein. Aber die deutsche Kunst jener Zeit ist in der That ebenso im tiefsten Verfall, und gerade mit der Zeit Heinrich's II. macht sich eine unerträgliche Verkrüppelung in der Bildung der Gestalten bemerkbar.

Betrachten wir dagegen den Styl der Arbeit, wie wir ihn vorhin mit flüchtigen Zügen geschildert haben: die Bildung und Gewandung der Gestalten, die architektonischen Eigenthümlichkeiten, das Ornament mit vorurtheilslosem Blicke, so finden wir ihn durchaus jener bedeutenden Reihe vorzüglicher, in Deutschland vorhandener Kunstwerke verwandt, welche dem Ende des zwölften oder dem Anfange des dreizehnten Jahrhunderts angehören, und auf welche sich neuerlichst eine so lebendige Aufmerksamkeit der Kunstforscher gerichtet hat. Auch der Charakter der Schrift stimmt viel mehr für das Ende des zwölften als den Anfang des elften Jahrhunderts. Wir müssen uns deshalb für geneigt erklären, das Werk der eben angedeuteten Periode zuzuschreiben. Freilich scheint es, wie aus den angeführten Umständen hervorgeht, dass es gleichwohl in nächster Beziehung zu Heinrich gestanden habe und alle Zeit als dessen Votivtafel betrachtet worden sei; aber auch dies stellt unsrer Annahme keine unauf löbliche Schwierigkeit entgegen, denn es ist leicht denkbar, dass, aus irgend beliebiger Veranlassung, eine Umarbeitung der alten Tafel mit Beibehaltung der ursprünglichen Anordnung nöthig oder wünschenswerth geworden sein kann.

Auch so indess muss das Werk als ein höchst merkwürdiges Ueberbleibsel des Geistes und Sinnes unsrer Vorfahren betrachtet werden, und es dürfte als ein erfreuliches Zeichen der Zeit anzusehen sein, wenn dasselbe, zur künftigen sicheren Aufbewahrung, von einer öffentlichen Sammlung als Eigenthum erworben würde.

Nachträgliches

über den Dom zu Halberstadt.

(Museum, 1837, No. 18.)

In No. 14 des diesjährigen Museums (vgl. oben, S. 480) ist von mir ein Bericht, das Werk des Hrn. Dr. Lucanus über den Halberstädter Dom betreffend, vorgelegt, welchem hier noch einige nachträgliche Bemerkungen beizufügen sind. Zunächst Einiges aus einem Briefe des Hrn. Dr. Lucanus, in welchem er sich über einige Punkte, in welchen ich seiner Meinung nicht beige pflichtet hatte, näher ausspricht.

Ich hatte in Zweifel gezogen, ob sich die Annahme eines früher vorhandenen Vorbaues vor dem Hauptportale des Domes mit der Art und

Weise der vorhandenen Bautheile in genügende Verbindung bringen lasse, und eine Abänderung der ursprünglichen Anlage, die schon während des Baues selbst vorgefallen sein dürfte, vermuthet. Hr. Lucanus schreibt darüber: „Die beiden Schenkel dieses Bogens (des Hauptbogens am Portale) treten deutlich so hervor, dass sie augenscheinlich den Kappen des Gewölbes als Sohle gedient haben, überdem ist dicht über dem Bogen noch eine correspondirende Vertiefung im Mauerwerk, wo die Kappen des Gewölbes eingefügt gewesen sind.“

Sodann hatte ich der Meinung des Hrn. Dr. L. widersprochen, dass das Portal des nördlichen Kreuzgiebels mit dem Hauptportale gleichzeitig sei. „Dennoch (erwidert Hr. Dr. L.) möchte ich es behaupten, wenn ich es auch um 10—20 Jahre jünger setzen will. Die Bogenkonstruktion beider Portale ist durchaus in demselben Winkel, alles Uebrige ist weit spitzbogiger, in den Einfassungen beider spielt die ziemlich freiliegende Wulst, ein besonderes Kennzeichen des zwölften Jahrhunderts, eine Hauptrolle, die in den Thürmchen sitzenden Heiligen sind noch nicht gothisch, wenn auch die Pfeilerpaare an den Thürpfosten und das Hautrelief gothisch sind. Der übrige Theil des nördlichen Giebels, ja die Eckstreben sind allerdings rein gothisch und neuer, was schon die andre Farbe des Steins, die Technik und der Charakter der Ornamente deutlich zeigt. Haben auch die Aufsätze und Spitzen des nördlichen und südlichen Giebels Aehnlichkeit, so bleibt dennoch das Portal selbst (d. h. nur dieses) dem Hauptportale am nächsten verwandt und folgt zuverlässig der Zeit nach zunächst auf dieses.“ — Ich muss diese Angaben dahingestellt sein lassen, da leider die von Hrn. Dr. L. gelieferten Abbildungen in diese besonderen Verhältnisse (wie auch derer des vorigen Punktes) nicht eingehen und ich mich auf mein blosses Gedächtniss, welches mir allerdings hier ein vollkommen gothisches und im Vorigen ein noch halb byzantinisches Portal mit Gewissheit darstellt, nicht berufen darf.

In Bezug auf den Bischofsstuhl bemerkt Hr. Dr. Lucanus, dass die Jahrzahl 1510 nur an den Statuen desselben enthalten sei, und diese den Charakter einer spätern Arbeit trügen, als der Stuhl selbst.

Noch ist jedoch ein, für die Architekturverhältnisse des deutschen Mittelalters nicht uninteressanter Punkt der Schrift des Hrn. Dr. Lucanus in nähere Erwägung zu ziehen. Es heisst daselbst nemlich: — „Einem Vertrage zwischen dem Domkapitel und dem Bischof Albert II. von 1345 (wohl ein Druckfehler, statt: 1354) zufolge, erlaubte dieser den Abbruch der an der Nordseite des Domes befindlichen St. Lüdgers Capelle mit dem Bemerkn, dass die Steine derselben zum Fundamente — *völmate* — des Chores verwendet werden sollten.“ — Da eine solche genaue Angabe von besonderer Wichtigkeit ist, mir jedoch die mitgetheilte Uebersetzung des entscheidenden Wortes *völmate* (oder vielmehr, wie aus Folgendem erhellt: *völmate*) nicht frei von Bedenken schien, so verlangte mich nach einer näheren Kenntniss der in Rede stehenden Urkunde. Hr. Professor Wiggert zu Magdeburg hatte die Güte, mir dieselbe nach dem, in dem K. Provinzial-Archiv zu Magdeburg vorhandenen Original abschriftlich mitzutheilen; ich lasse sie hier zuvörderst, als ein seltenes Beispiel urkundlicher Bestimmungen über einzelne Bautheile, folgen:

„We Borchard van der gnade goddis deken. unde dat capittel ghemeyne. des Godeshuses to Halber. bekennet opeliken in disme breue. unde

don witlik alle den. de dissen bref seen eder horen lesen. dat unse Erbare herre Bisscoph Albrecht to Halber. heft mitlichen ghegheven sente Luders capellen. de by deme dome lyt. vppe de Norderen halve, to deme buwe to hulpe. des nyen chores to deme dome. In disser wise. dat we disse capellen. dar unse herre van Halber. leen herre is. scollen alte male neder breken. also dat alle de sten dar (so) capellen schal komen to deme volmate des nyen chores. hirmme up dat dat godisdenst, dat in der capellen was. nich ghekrencket werde. so schal unde mach mit unseme willen. unse vorsprokene herre van Halber. al de wile. dat me den nyen chor buwet. dat godisdenst unde dat leen sente Luders. mit dar ghulde legen. to wilkeme altare he wel. in deme dome to Halber. Ok so drade dat disse chor wul buwet wert. so sculle we unde willen. ene nye capellen weder buwen. in sente Luders ere. in unse closter up dat Gras. eder wur unse herre van Halber. wel. mit unser kost unde arbeit. dar me inne halden mach alle godisdenst umber mer also in dar olden capellen to haldene wonheyt was. To eyner betuchnitze disser dyngh. hebbe we dissen bref beseghelt ghegheven. truweliken mit unses capittels Ingheseghel. Na goddis ghehort. dritthundert jar. in deme veer unde vefteghesten jare. des Sondaghes vor pynkestē. — (Halberstadt, XII. n. 26. — Das Siegel, das an einem aus der Urkunde selbst geschnittenen Pergamentstreifen gehangen hat, fehlt schon.)

Bereits früher hatte ich mich zur Erklärung des Wortes, welches Hr. Dr. Lucanus durch „Fundament“ übersetzt hat, an Hrn. Prof. von der Hagen zu Berlin gewandt und von ihm den Bescheid erhalten, dass dasselbe anderweitig nicht in dieser Bedeutung gefunden werde, dass „Fundament“ im mittelalterlichen Deutsch nur durch *füllemont*, *follemunt*, *folmunt*, *pfulment* (wie im mittelalterlichen Latein *fulmentum*, *fulmen* für: *fulcimentum*, *adminiculum*) und durch *fundamint* (in Heinrichs Fortsetzung des Tristan) gegeben werde, — in derselben Weise, wie es noch gegenwärtig im Niederdeutschen Füllment heisse; dass jenes Wort aber vielleicht als *volmahte* (Vollendung) gelesen werden müsse. — Auch Hr. Prof. Wiggert nähert sich in den Bemerkungen, die er der Abschrift obiger Urkunde beigefügt hat, dieser Erklärung, indem er es namentlich hervorhebt, dass das *o* nach der Orthographie an den Stellen steht, wo man einen Laut hört, für den die andern Niederdeutschen geradezu *u* gebrauchten, zum Beispiel in *dom*, *scollen*; so dass wenigstens die Sylbe *vol* mit *vull* (voll) übereinkommen würde. — „Ich kann (bemerkt Herr Professor W.) das Wort *volmate* nur für eine Zusammensetzung halten, der das hochdeutsche *Vollmaass* entspräche.“

Somit stellt es sich, — wenn auch nicht als vollkommen gewiss, — so doch als höchst wahrscheinlich heraus, dass das Jahr 1354 in der Geschichte des Halberstädter Dombaues den beginnenden Ausbau des Chores (etwa den Oberbau des Mittelschiffes im Chore) bezeichnet, und dass dasselbe nicht in gleich begründeter Weise auf die Fundamentlegung zu beziehen sein dürfte. Beiläufig bemerke ich jedoch, dass hiedurch in den Ansichten, die ich früher über die Bauperiode des vierzehnten Jahrhunderts aufgestellt, anderweitig nichts Wesentliches geändert wird, und dies

um so weniger, als in obiger Urkunde ausdrücklich von einem „neuen Chore“ die Rede ist. — Ich hoffe, dass die sorgfältige Mittheilung obiger Angaben den Freunden der Architektur-Geschichte nicht überflüssig scheinen, und dass sie vielleicht auch zur Erläuterung anderer Fälle der Art brauchbar sein wird.

Antiken. — Berlin.

(Museum, 1837, No. 19.)

Für die Antiken-Gallerie des hiesigen Museums ist vor einigen Jahren eine höchst schätzbare Erwerbung gemacht, welche kürzlich hieselbst angekommen ist und baldiger Aufstellung entgegen sieht. Es ist das Fragment einer bacchischen Gruppe, welches in den Ausgrabungen, die die K. Sardinische Regierung in den Jahren 1824—27 zu Tusculum veranstalten liess, gefunden und von dem Bildhauer Ant. d'Este zu Rom, der dasselbe an sich gebracht, käuflich erstanden wurde. Ursprünglich bestand diese Gruppe aus drei Figuren; Bacchus in der Mitte, wie im Rausche schwankend bewegt, und zu den Seiten zwei Satyrn, auf die er sich stützt. Leider jedoch ist die Gruppe bedeutend zerstört; von dem einen Satyr ist, ausser kleineren Fragmenten, nur noch ein losgetrenntes Stück der Brust, mit der Hand, welche der Gott um seinen Hals geschlungen hatte, vorhanden; die beiden andern Figuren sind zwar noch nicht getrennt, aber dem Bacchus fehlen der Kopf, der linke Arm ganz, der rechte, über den Rücken des zweiten Satyrs gelegte Arm vom Ellbogen ab, das eine Bein vom Knie, das andere von der Hälfte des Schenkels ab; eben so fehlen dem zweiten Satyr der Kopf, der rechte Arm und beide Beine vom Knie ab; doch ist noch eine Anzahl einzelner Fragmente der zerstörten Theile, namentlich der Arme und Füsse, vorhanden. Wenn nun freilich dies so arg zerstörte Werk zunächst ein schmerzliches Bedauern hervorrufen muss, so fühlt sich doch der Beschauer bei längerer Betrachtung auf's Lebhafteste von der ausserordentlichen Schönheit des noch Erhaltenen angeregt. Der Körper des Gottes zeigt das anmuthvollste Ideal, ganz dieselbe zarte Weichheit, dieselbe jugendlich kräftige Fülle, in welcher er in den Zeiten der schönsten Kunstblüthe des classischen Alterthums gebildet wurde, und findet in dem straffen, muskulösen Körper des jungen Satyrs den vortheilhaftesten Contrast. Eine Restauration dieses Fragmentes wird, wie wir hören, nicht stattfinden; doch ist ein restaurirter Gyps-Abguss desselben von dem Bildhauer E. Wolf zu Rom, in einer wohlgelungenen Weise, angefertigt und in einem der Nebensäle der hiesigen Antiken-Gallerie aufgestellt worden, so dass uns hieraus wenigstens die grossartigen und bedeutenden Intentionen des Ganzen für das Auge deutlich gemacht werden. So tritt uns die Gruppe hoch und feierlich, wie der Triumphzug des Gottes, entgegen und doch in all der zarten Anmuth und Begeisterung, welche der Gegenstand erforderte. Vornehmlich in der oberen Hälfte sind die Haupt-

linien der Composition in einer überaus edlen, freien und lauterer Weise geführt. — Abgüsse der antiken Theile der Gruppe sind auch der schönen Sammlung von Gyps-Abgüssen, welche die Kunst-Akademie zu Berlin besitzt, einverleibt worden.

Ausser diesem ist das letztgenannte Institut in neuester Zeit noch in mannigfach schätzenswerther Weise durch Abgüsse bereichert worden. Ausser dem schönsten Beispiele archaischer Sculptur, der herkulanischen Diana im Museum von Neapel, ausser dem Abgüsse eines äusserst lebenvollen bronzenen Portraitkopfes (vor einigen Jahren auf der Rhede von Palermo gefunden), der sich ebendasselbst befindet, und andern Gegenständen, ist hier vornehmlich der Abguss eines kleinen Bronze-Gefässes anzuführen, welches vor etwa 1 $\frac{1}{2}$ Jahren in der Gegend von Bonn gefunden wurde und im dortigen Museum aufbewahrt wird, — unbedenklich eines der anziehendsten und schönsten Werke, die uns aus dem Alterthum erhalten sind. Es ist ein Trinkbecher, ohne den neu angefügten Fuss etwa $5\frac{3}{4}$ Zoll hoch, in der Mitte mit höchst zart gearbeiteten Reliefs umgeben, deren Fläche eine Höhe von $3\frac{7}{8}$ Zoll hat. Die Reliefs zerfallen in zwei gesonderte Darstellungen. Auf der einen Seite sieht man eine weibliche Gestalt, welche, scheinbar schlafend, am Boden liegt, indem sie sich auf den rechten Arm gestützt hat und den linken Arm über den Körper hinabstreckt. Nur der Untertheil ihres Körpers ist mit einem Gewande bedeckt; sie wendet dem Beschauer den reizendsten Rücken zu, dessen sanfte Linien durch ein breites Gürtelband, sowie die Linien des linken Armes durch eine Spange, in anmuthigem Spiele unterbrochen werden. Ueber ihr, zu ihr herabschwebend, ist eine männliche Gestalt, behelmt, den Schild an der vorgestreckten Linken, in der Rechten eine Art Wurfpeil oder Lanze, und nur mit einem Mantel bekleidet, welcher beim Niederschweben in schönen leichten Falten zurück und empor getrieben wird. Der nackte Körper ist ebenfalls in den schönsten Verhältnissen gebildet und entwickelt sich in anmuthvollster Weise. Ihm gegenüber schwebt ein Amor, welcher eine Fackel schwingt. Ohne Zweifel sehen wir hierin den Mars dargestellt, welcher sich zu Rhea Silvia niedersenkt. — Von nicht geringerer Vollendung ist die Darstellung der andern Seite, in deren spezieller Erklärung wir jedoch den Archäologen nicht vorgreifen wollen. Es ist eine Kampfszene. Man erblickt Herkules, ganz in seiner eigenthümlichen Körperbildung, welcher vorschreitend mit der linken Hand das Löwenfell wie einen Schild vor sich hinstreckt, indem er mit der Rechten die Keule schlagfertig erhebt. Ihm gegenüber, hastig anstürmend, ist ein Krieger, behelmt, aber nackt und mit flatterndem Mantel, das Schwert im Gehänge auf der linken Seite tragend, mit der Rechten den Wurfspieß erhoben, die Linke mit dem Schilde ebenfalls vorgestreckt. Die Aussenseite des Schildes ist dem Beschauer zugewandt und zeigt das Bild der römischen Wölfin mit den beiden säugenden Zwillingen. Zwischen den beiden Kämpfern gewahrt man noch einen andern Krieger, welcher niedergestürzt ist und, indem er sich auf den rechten Arm stützt, dem Beschauer den Rücken zuwendet.

Altargemälde zu Tempelhof.

(Museum, 1837, No. 19.)

Die Kirche von Tempelhof bei Berlin besitzt ein Altargemälde, das Martyrthum der h. Katharina auf dem Mittelbilde und verschiedene weibliche Heilige auf den Flügelbildern darstellend, welches die Inschrift: 1506. L. C. trägt und diesem gemäss, so wie in Bezug auf den übereinstimmenden Charakter, — so weit sich solcher bei der bisherigen Beschaffenheit des Gemäldes erkennen liess, — als ein früheres Werk von Lucas Cranach dem Vater galt. (Als ein solches ist es auch noch in dem so eben erschienenen zweiten Theile des „Handbuches der Malerei seit Const. d. Gr. von F. Kugler,“¹⁾ §. 31, 3. angeführt.) Gegenwärtig ist dasselbe im K. Museum zu Berlin gereinigt worden und es zeigt sich nun, da eine freie Betrachtung möglich ist, dass diese Ansicht nicht beibehalten werden darf. Denn befolgt das Bild allerdings auch die Cranach'schen Motive der Darstellung, und hat es auch manches anziehend Naive, einzelne gut aus dem Leben gegriffene Köpfe, so fehlt doch in der malerischen Behandlung all jene Sicherheit und miniatur-artige Laune, in den Farben jene Kraft, in den Charakteren jene Schärfe, welche die eigenthümlichen Vorzüge des Meisters ausmachen. Zugleich ist noch eine zweite Inschrift zum Vorschein gekommen: 1596. Daniel Fritsch pinxit. Ohne Zweifel ist demnach letzteres der Name des Malers, und die andere Inschrift deutet es wohl nur an, dass er eine besondere Cranach'sche Composition benutzt hat. Interessant aber ist es, noch in so später Zeit die alte Schule des Landes, von italienischen Einflüssen noch vollkommen frei, in Thätigkeit zu finden, da der jüngste unter den bisher bekannten alterthümlichen Meistern dieser Gegend, Lucas Cranach der Sohn, bereits zehn Jahre früher, 1586, gestorben war.

Evangelist Johannes und Apostel Petrus. — Evangelist Marcus und Apostel Paulus. Gemalt von Albrecht Dürer. Gestochen von Albrecht Reindel. Druck v. Carl Mayer, Nbg. Zu finden bei dem Verfasser in Nürnberg.

(Museum, 1837, No. 20.)

Wir heissen diese Kupferstiche, welche eins der vorzüglichsten Meisterwerke deutscher Kunst in angemessener Weise wiedergeben, mit um so grösserer Freude willkommen, als wir bisher noch wenig genügende Kupferstiche nach vaterländischen Werken besitzen und die Lithographien von solchen (wie z. B. die Strixner'schen) ihrer unbestreitbaren Vorzüge ungeachtet, immer nicht die Verdienste eines Kupferstiches, namentlich wo es sich um die scharfgezeichneten Werke älterer Kunst handelt, erreichen können. — Die beiden Dürer'schen Bilder machen bekanntlich ein zusam-

¹⁾ Erste Auflage.

mengehöriges Werk aus (ohne Zweifel jedoch so, dass sie an dem Orte ihrer ursprünglichen Bestimmung, dem Rathhaussaale zu Nürnberg, irgend einen bedeutsamen Gegenstand zwischen sich einschlossen); so sind ihre Nachbildungen, obgleich auf zwei Platten gearbeitet, denn auch hier auf einem Blatte zusammen gedruckt. Die Grösse der Originale — 6 Fuss Höhe zu 2 Fuss 4 Zoll 6 Linien Breite — ist in den Kupferstichen auf das sehr bedeutende Maas von mehr als 17 Zoll Höhe zu $7\frac{1}{4}$ Zoll Breite reducirt. Die ganze Arbeit und Behandlungsweise des Kupferstiches ist in diesen Blättern durchaus rühmlich anzuerkennen; es herrscht darin eine grosse, freie Manier, die dem Massenhaften der Original-Darstellung, namentlich jenen weiten grossartigen Gewändern, auf eine vorzügliche Weise entspricht. Der Gang, Schwung und die Lage der Tailen sind mit glücklicher Einsicht angeordnet und durchgeführt; sie folgen den Biegungen der Formen, ohne dabei jedoch irgendwie an jene kleinliche Aengstlichkeit der älteren Stichmanier zu erinnern; ebenso ist aber auch aller blendende Glanz der Modernen vermieden und statt dessen vielmehr durchweg der stoffliche Charakter des Gegenstandes und die Nüancirung seiner Farbe meisterhaft wiedergegeben. Gilt dies, wie bemerkt, zunächst von den Gewändern, welche die Haupttheile der beiden Blätter ausmachen und deren grandiose Anordnung den ersten bedeutenden Eindruck auf den Beschauer hervorbringt, so ist es nicht minder in Rücksicht auf die nackten Körpertheile, besonders auf die Köpfe der Fall, in denen ebensosehr der allgemeine Charakter des Nackten, als die eigenthümliche, etwas strengere Weise, in welcher Dürer dasselbe zu behandeln liebte, ersichtlich wird. Alles dies konnte aber nur durch ein wahrhaftes inneres Verständniss der Originale hervorgebracht werden, und dass ein solches bei der ganzen Arbeit zu Grunde lag und dieselbe vollkommen durchdringt, macht eben ihren Hauptvorzug aus. Die besondere Charakteristik jener vier Köpfe, in denen sich die nach den vier Temperamenten abgestuften Eigenthümlichkeiten der menschlichen Natur — und zwar in ihrem besonderen Bezuge zu dem Dienste des heiligen Wortes, das die Gestalten in den Händen tragen, — ausspricht; die Bewegung in der Ruhe, die Gesamtanordnung, welche das feierlich Gemessene und Statuarische in den Gestalten nicht als ein Gesuchtes, sondern als ein Ergebniss des unmittelbaren Momentes erscheinen lässt, welche die grossartig gezogenen Linien der Gewandung doch zugleich mit einem leisen Spielen in den Ecken und Brüchen, auf die einzelne, vorübergehende Lage und Stellung der Körpertheile zurückdeutend, verbindet, — alles diess tritt hier dem Beschauer in derselben lebhaft empfundenen, durchgedachten und durchgeführten Weise, wie in den Originalen entgegen. Ein leichter ornamentirter Rand ist jedem der beiden Bilder zugefügt. Unterwärts sind die Schriftstellen angedeutet, welche zur Erklärung der Gestalten dienen. (Ob aber bei der ersten Epistel Johannis, welche nur 5 Capitel hat, vielleicht durch ein Versehen das 12te Capitel angezeichnet ist?) Dazwischen Medaillons, die auf der einen Seite das Brustbild Dürer's, auf der andern das Wappen von Nürnberg darstellen.

Collección litográfica 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 inclusión de los del real monasterio del Escorial etc. Madrid, Cuaderno 38 — 49. (Gr. Fol.)

(Museum, 1837, Nr. 26 f.)

Schon mehrfach haben wir, bei früher erschienenen Lieferungen, über dieses umfangreiche lithographische Prachtwerk gesprochen, welches vornehmlich Gelegenheit giebt, die ausserordentlichen Kunstschatze, die sich gegenwärtig im Museum von Madrid befinden, kennen zu lernen; und welches zugleich eine im Einzelnen sehr vollendete lithographische Technik vor die Augen des Beschauers führt.

Die vorliegenden zwölf Hefte enthalten, neben einzelnen Blättern nach italienischen Meistern, verschiedene, welche der niederländischen Schule angehören, sodann aber eine namhafte Reihe von Nachbildungen spanischer Kunstwerke, die, bei unserer noch so geringen Kenntniss der spanischen Schule, für uns von grösstem Interesse sind. Unter den Italienern sind hier vornehmlich Meisterwerke Tizian's zu nennen. Ein grosses Bacchanal führt uns die ganze hinreissende Eigenthümlichkeit dieses Meisters vor: schöne glühende Sinnlichkeit in dem Zustande derjenigen Unbefangenheit und Naivetät, welche den Menschen noch im reinen Einklange mit dem Leben der Natur darstellt. Es ist eine Gesellschaft von jungen Männern und Weibern, die sich im kühlen Schatten der Bäume versammelt haben; glänzende Krüge, Pokale, Becher, sowie die leichte, zum Theil fehlende Gewandung deuten auf das bacchische Fest, das hier gefeiert wird. In der Mitte lagern auf dem Rasen zwei reizende Mädchen mit Flöten in den Händen, nackte Jünglinge neben ihnen; ein wenig zur Seite schlingen sich andre zum leichten Tanze durcheinander; gegenüber zwischen den Bäumen, sieht man Singende und Trinkende: in der einen Ecke des Vordergrundes endlich ruht eine schlafende Bacchantin; sie ist nackt, und allein an dieser Figur könnte man eine absichtliche Schaustellung schöner Glieder, welche die unbefangene Lust des Ganzen in Etwas stört, tadeln. — Nicht minder anmuthig ist ein andres grosses Gemälde von Tizian, das in einer lieblichen Landschaft ein unendliches Gewimmel von Amorinen darstellt, welche Früchte zu sammeln scheinen; hier und dort einander necken, mit Thieren spielen u. s. w. Zur Seite eine halbnackte weibliche Statue auf hohem Piedestal und zwei Weiber, die sich der letzteren in Begeisterung nahen. Es scheint in diesem lieblichen Gemälde ein allegorischer Sinn verborgen zu liegen, der aber, wie bei so manchen andren Darstellungen Tizian's und vornehmlich Giorgione's, schwer zu enträthseln sein dürfte. — Ein drittes Gemälde stellt das Bad der Diana und die Enthüllung der Schande der Calisto dar. Es ist eins derjenigen Bilder, welche Tizian für Philipp II. von Spanien malte, und durch mehrfache Wiederholungen von der Hand des Meisters, z. B. in der Bridge-water-Gallery zu London, bekannt. Das in Rede stehende Bild ist dem

letzteren in allen einzelnen Theilen vollkommen ähnlich, nur in einigen Theilen der Gewandung finden sich Abänderungen. — Auch Portraits von Tizian's Hand finden sich in den vorliegenden Lieferungen, so das sehr grosse Gemälde Carl's V., welches den Kaiser in ganzer Figur, gerüstet und zu Pferde sitzend, in einer dunkelnden Landschaft darstellt. Ein andres Portrait stellt die Gemahlin des Kaisers, Isabella von Portugal, dar; es ist ein Kniestück.

Sodann sind aus der italienischen Landschaftschule einige Nachbildungen vorzüglicher Meisterwerke mitgetheilt: von A. Caracci, Nicólas und Caspar Poussin, Claude Lorrain.

Die Reihe der Niederländer eröffnet Rubens mit mehreren bedeutenden Bildern, unter denen vornehmlich eins von höchstem Verdienste ist: das Wunder der ehernen Schlange. Die Darstellung enthält, in der Körperbildung der Gestalten und in dem momentanen Affekte, alle die Gewalt, darin Rubens überhaupt Meister ist; aber es vereinigt sich hiemit zugleich die besonnenste dramatische Entwicklung, eine Concentration des Interesses auf wenige Hauptmotive und somit eine klare Gesamtordnung, endlich eine Reinheit des Styles, wie sie nur den Werken seiner schönsten Zeit — denen wir das in Rede stehende unbedenklich anreihen — eigen ist. Auf der einen Seite ist ein dürrer Baumstamm, um den sich die eherné Schlange windet, aufgerichtet; daneben steht Moses, den Rücken halb zum Beschauer gewandt, den Mantel in grossartigen Falten um die Schulter geschlagen, und weist zu dem Mirakelbilde empor; etwas tiefer hinter ihm, in ebenso würdiger Gewandung, steht Aaron. Auf der andern Seite drängt das Volk herzu. Die Hauptgruppe bezieht sich auf ein schönes, reichgeschmücktes Weib, welches im Zustande gänzlicher Entkräftung hereingeschleppt wird; ein kräftiger Mann hält sie an ihren Gewanden mit voller Anstrengung empor, während ihre Arme ohnmächtig niederhängen; ein Greis vor ihr richtet mit ergreifender Geberde, auf das eherné Bild hindeutend, ihr Haupt empor, in welchem, beim Anblick des letzteren, durch die Qual der Krankheit bereits ein Strahl der Tröstung hervorleuchtet; eine Dienerin ist beschäftigt, die um ihren Leib geschlungenen Schlangen loszuwinden. Dicht vor dem Baumstamm hat sich ein nackter, ebenfalls von Schlangen umwundener Jüngling niedergeworfen; hinterwärts werden noch andere sichtbar, welche die Arme in schöner Bewegung flehend emporheben. — Darstellungen wie diese sind es, in denen die hohe, in ihrer Art einzige Genialität des Meisters ihren Triumph feiert; — dass Vieles Andre, was aus seinem Atelier hervorgegangen ist, eher zur Verdunkelung seines Ruhmes dient, ist bekannt. Dies ist z. B. der Fall in dem grossen Prunkstücke des Raubes der Proserpina, welches sich ebenfalls unter den vorliegenden Blättern findet. Auch zwei andre — eine Fortuna, die über den Fluten des Meeres hinrollt, und die drei Grazien vorstellend — dürften nicht den Anforderungen eines gereinigten Kunstsinnes genügen. Alle Gewalt seines Colorites zugegeben, so gehört zur Darstellung der Grazie doch eben zunächst die Grazie selbst, die nicht im Bereich von Rubens künstlerischer Eigenthümlichkeit lag, — wenn auch die Dekoration des Rubens-Saales in der Münchner Pinakothek viermal, an den Hauptstellen der gewölbten Decke, das Sinnbild jener drei Götinnen vorführt und somit das Gegentheil dieser Ansicht auszusprechen scheint.

Bei den übrigen der vorliegenden Blätter möge es hier an der Bezeichnung des Namens genügen: Joh. Breughel (eine brillante Paradieslandschaft), Poelenburg, Wouvermann, Teniers (eine Dorfkirche und, als seltenes Beispiel, eine Felslandschaft mit einer Rinder- und Schaafherde), P. Neefs (drei Intérieurs gothischer Kirchen), van der Meulen, Paul und Cornelius de Vos.

Wir wenden uns nunmehr zu den Nachbildungen der Gemälde spanischer Meister, die in den vorliegenden Lieferungen des Werkes enthalten sind. Hier begegnet uns zuerst Juan de Juanes (oder richtiger: Vicente Juanes) mit der Darstellung des Begräbnisses des heil. Stephan. Das Bild gehört einer grösseren Reihenfolge aus dem Leben des genannten Heiligen an und bildet deren Beschluss. Man sieht vorn den Sarkophag, in welchen vier Männer den Leichnam des, mit dem prächtigen Diakonen-Gewande geschmückten Märtyrers hineinlegen; vier andre, mit dem Ausdruck schmerzlicher Theilnahme, werden hinter ihnen sichtbar. Auch in diesem Bilde, wie in den andern desselben Meisters (der der Mitte des 16. Jahrhunderts angehört) gewahrt man noch die Nachklänge der alterthümlichen Schule des Landes, welche hier vornehmlich in der höchst schlichten Gesamt-Anordnung auf eine anziehende Weise hervortritt; doch fehlt es zugleich nicht an den Zeugnissen des Studiums florentinischer Meister. Und wenn das Bild somit den Leistungen gleichzeitiger Niederländer, wie etwa des Bernhard van Orley, verwandt erscheint, so ist doch wiederum in den Physiognomien der Köpfe eine gewisse hervorstechende Eigenthümlichkeit zu bemerken, die entschieden auf die spanische Nationalität hindeutet und in der späteren, entwickelten Periode der spanischen Kunst in noch bestimmterer Ausprägung wiederkehrt.

Entschiedenem Einfluss florentinischer und römischer Studien finden wir in einem kleinen Gemälde von J. F. Navarrete, *el mudo* (1526 — 1579), welches die Taufe Christi darstellt. In der Mitte des Bildes steht Christus mit den Füßen im Wasser (welches hier als ein kleiner Bach vorgestellt ist); auf der einen Seite, auf einem Steine knieend, Johannes, indem er das Wasser auf Christi Haupt giesst; auf der andern eine Gruppe von Engeln mit den Gewändern des Heilandes. Drüber schwebt Gott-Vater, halb von Wolken verhüllt, mit segnender Geberde, und von anbetenden himmlischen Schaaren umgeben. Die Gestalten der Engel sind ganz im Style der Raphaelischen Schule, der Gott-Vater ist eine Nachahmung Michelangelo's. Dieser Umstand ist auffallend, da Navarrete sonst gerade als einer derjenigen hervorgehoben wird, welche für die Einführung der venezianischen Behandlungsweise in die spanische Kunst besonders thätig gewesen sind, wie er denn auch den Beinamen des spanischen Tizian führt. Indess scheint das kleine Bild, trotz verschiedener ansprechender Einzelheiten, nicht als ein sonderlich bedeutsames Werk gelten zu dürfen und mehr nur einer vorübergehenden Richtung anzugehören.

Die Mehrzahl der Lithographien gehört der Blüthenperiode der spanischen Kunst und zwar der Schule von Sevilla, an. Unter diesen nennen wir zuerst zwei, zu einer grösseren Folge gehörige Darstellungen von Francisco Zurbaran. Sie stellen Visionen des heil. Petrus von Nolasco dar. Auf dem einen Bilde sieht man den Heiligen, an seinem Tische knieend und die Hand stützend, eingeschlafen; ein Engel tritt in mächtiger Geberde zu ihm und deutet auf das Bild des himmlischen Jerusalem,

welches sich oberwärts aus dem dunklen Nebel, der das Gemach erfüllt, entwickelt. Auf dem andern Bilde senkt sich in das Dunkel der Umgebung, von wundersamem Lichte umflossen, das Kreuz nieder, an welches der Apostel Petrus, in umgekehrter Stellung, die Beine nach oben gewandt, geschlagen ist; der Heilige kniet davor und betrachtet die grauenhaft phantastische Erscheinung mit Verwunderung und Erstaunen. Beide Bilder sind ganz von jener gewaltsamen Kraft erfüllt, welche dem Zurbaran den Namen des spanischen Caravaggio erworben hat; aber zugleich spricht sich in ihnen diejenige bedeutsamere Würde aus, die ihn über sein italienisches Vorbild erhebt. Besonders die Gestalt des Heiligen, in seinem weiten weissen Ordensgewande, ist auf beiden Gemälden voll grossartiger Energie und sein Kopf voll charakteristisch ascetischen Ausdruckes.

Zwei andere Blätter führen uns zwei grosse Gemälde von Velasquez vor. Sie gehören der Historienmalerei an und sind somit höchst interessant für einen Meister, dessen Werke der überwiegenden Mehrzahl nach aus Portraitbildern bestehen. Das eine stellt die Anbetung der Könige dar; das Bild ist, wie es überhaupt bei historischen Darstellungen in Velasquez' Art lag, in naturalistischer Weise gefasst und macht somit das Heilige zu einem Privat-Vorgange des gewöhnlichen Lebens; wiederum jedoch leuchtet eine eigenthümliche Grossartigkeit, ein strenger Ernst hindurch, der diesem Vorgange eine besondere Bedeutung giebt. Namentlich der eine von den Königen, der zuvorderst kniet, hat in Geberde und Gewandung eine eigne Feierlichkeit, die nicht ihres Eindruckes auf das Gefühl des Beschauers ermangelt. Maria erscheint schlicht, wie eine Bäuerin, und doch ebenfalls nicht ohne Würde; gar sonderbar aber macht sich das Christkind, das sie, bis an den Kopf eingewickelt, wie ein Püppchen vor sich sitzen hat. — Das zweite Blatt nach Velasquez stellt das Bild des gekreuzigten Heilandes dar. Leuchtend springen dem Auge des Beschauers aus dem schwarzen Grunde die, einst wohl schönen und männlichen, hier aber zermarterten und auseinander gereckten Formen entgegen. Das Haupt ist auf die Brust gesenkt; das Stirnhaar hat sich auf der rechten Seite unter der Dornenkrone gelöst und hängt nun wie ein dunkler Schleier über das halbe Gesicht auf die Brust nieder.

Eigenthümliches Interesse gewährt die Lithographie nach einem grossen Gemälde von Velasquez' Schüler Juan de Pareja, der, ursprünglich ein Sklave des Meisters, sich nur insgeheim die künstlerische Ausbildung erwerben konnte. Das Bild stellt die Berufung des Matthäus zum Apostelamte dar. Es ist ein weites, reichgeschmücktes Gemach; Christus ist so eben mit einigen Jüngern zum Wechseltische getreten und spricht zu Matthäus die verhängnissvollen Worte; dieser legt die Hand auf die Brust, während die übrigen Anwesenden, die am Tische sitzen oder daneben stehen, verwundert aufhorchen. Christus, in seiner idealen Gewandung, ist ziemlich manierirt behandelt; auch fehlt es ihm im Ausdruck an der höheren Würde; ebenso spielt auch Matthäus im Pelzmantel und reichen orientalischen Turban eine sonderbare Figur. In den übrigen Personen aber, die ganz im Kostüm der Zeit des Künstlers gehalten sind, entwickelt sich ein erfreuliches Bild unbefangener Lebensverhältnisse. Der alte Notar mit der Brille auf der Nase, der sich eben im Schreiben unterbrochen sieht, der reichgeschmückte Soldat, der, wie es scheint, einen Wechsel auszustellen im Begriff war, die beiden Jünglinge zur Seite, alle sind voll

Naivetät und unmittelbarer Wahrheit. Das Bild ist mit dem Namen des Künstlers und mit der Jahrzahl 1661 bezeichnet.

Von Juan Bautista del Mazo, dem Hauptschüler des Velasquez, der vornehmlich als Portraitmaler bekannt, doch auch in landschaftlichen Darstellungen ausgezeichnet ist, sieht man eine Ansicht von Saragossa (vom Jahre 1647). Es ist das Ufer des Ebro; der Vorgrund reich mit den mannigfachsten Gestalten spanischen Lebens bedeckt; dann der weite Spiegel des Flusses, mit leichten Gondeln belebt, und gegenüber hingebreitet die Stadt, die mit ihren alterthümlichen Kirchen, Thürmen, Thürmchen, Erkern und Hallen ein äusserst romantisches Ganzes bildet.

Murillo zeigt sich uns in drei Werken aufs Neue in seiner anerkannten Meisterschaft. Von höchstem Werthe ist unter diesen eine Verkündigung Mariä. Die Jungfrau hat an ihrem Betpulte gekniet und wendet sich, die Hände über der Brust gekreuzt, demüthig dem himmlischen Boten zu, der sich, lebhaft niederschwebend, so eben vor ihr auf das Knie niederlässt; er trägt in der einen Hand die Lilie, mit der andern weist er empor. Das Gemach ist von einer wundersamen Glorie erfüllt, in deren Mitte die Taube, von spielenden Cherubim umgaukelt, schwebt. Der Gesamt-Effekt des Bildes ist, ohne überraschend zu sein, von einer freudigen Feierlichkeit; Maria erscheint als die schlichte Magd des Herrn, aber die Gewandung, die schönen, grossen Falten des Mantels geben ihr eine eigenthümliche Würde. Vielleicht möchte man es wünschen, dass ihre Gestalt um einen, nur sehr geringen Grad freier, weniger bedrückt, erscheine; was hier indess zu tadeln sein dürfte, verschwindet durchaus vor der göttlichen Schönheit des Engels, der in seiner Gesamt-Erscheinung, wie in allem Einzelnen der Stellung, Geberde und Gewandung, vor Allem aber in dem Profil seines Gesichtes das Gepräge der edelsten, lautersten Anmuth trägt. — Eine Anbetung der Hirten repräsentirt mehr die naturalistische Richtung des Künstlers; aber sie erscheint in ihrer Art nicht minder meisterhaft. Vornehmlich der im Vorgrunde knieende alte Hirt ist von unübertrefflicher Wahrheit; Maria, minder würdevoll als im vorigen Bilde, ist doch von grosser Lieblichkeit, und das Kind, welches sie dem Auge der Anbetenden entblösst, ist äusserst reizvoll gebildet. — Eine büssende Magdalena ist ein Bild von energischer Wirkung: es erinnert, der Auffassung nach, etwa an die früheren Leistungen eines Guercino. Sie sitzt dem Beschauer entgegengewandt, indem sie mit der einen Hand ein Buch auf dem Schoosse hält und den Kopf voll tiefen Nachsinnens in die Höhe richtet. Das Bild ist also wesentlich verschieden von einer zweiten Darstellung desselben Gegenstandes von Murillo's Hand, die sich in einer deutschen Privatsammlung befindet und im Kupferstich und Steindruck bekannt ist. In letzterem Bilde kniet die Heilige an einem Felsaltare und hat die Hände zum Gebete gefaltet.

Murillo's lebensgrosse Darstellungen von Scenen des gemeinen Lebens sind allgemein bekannt; unter den vorliegenden Blättern finden wir ein Paar, welche, von Nachfolgern des Meisters ausgeführt, ähnliche Gegenstände behandeln. Das eine Bild, von einem unbekanntem Künstler herrührend, ist nicht ohne ansprechendes Leben. Es stellt eine Küche dar, in welcher die Köchin, einen Hahn rupfend, sitzt; seitwärts ist ein Kohlenbecken, über welches der Bratspiess mit aufgestecktem Braten angebracht ist; ein aufrechtstehender Hund, der den Stiel des Bratspiesses mit seinen Vorderpfoten fasst, ist, wie es scheint, zum Drehen abgerichtet;

eine kriegerische Katze unterbricht ihn aber in seinem Geschäfte, und dieser kritische Moment nöthigt auch die Köchin, in ihrer Arbeit einzuhalten und einen Friedensversuch einzuleiten. — Minder befriedigend ist das Bild eines namhaften Schülers von Murillo, des Pedro Nuñez de Villavicencio, welches würfelspielende Knaben vorstellt.

Die Schule von Madrid wird in den vorliegenden Blättern nur durch I. A. Escalante repräsentirt, von dem man ein Bild der beiden Knaben Christus und Johannes sieht; sie halten die Weltkugel zwischen sich und ein Lamm, gegen welches Christus segnend die Rechte erhebt. Die Gestalten der beiden Knaben verrathen einen lieblich kindlichen Ernst; doch scheint die lithographische Ausführung dieses Blattes der zarten Carnation in Escalante's Bildern nicht ganz entsprechend.

In der Schule von Valencia finden sich noch während des 17ten Jahrhunderts mannigfache Einwirkungen der italienischen Kunst; so z. B. bei Pedro Orrente, welcher sich den Styl des Bassano zum Muster genommen hatte. In dieser Art finden wir von ihm eine figurenreiche Anbetung der Hirten, die jedoch voll energischen Lebens und nicht ohne nationell spanische Eigenthümlichkeit in den Physiognomien der Köpfe gehalten ist. Hieher gehört auch José Ribera, der sich indess vollständig in Italien acclimatisirt hatte und uns von dorthier unter dem Namen des Spagnoletto bekannt ist. Unter den vorliegenden Nachbildungen seiner Werke finden wir ein Paar, in denen das düster grausige Wesen seiner späteren Bilder noch nicht vorherrscht. Das eine ist ein äusserst treffliches und ansprechendes Brustbild des Apostel Petrus. Das zweite ist eine grosse Composition und stellt die heil. Dreifaltigkeit dar: Gott-Vater, als ein milder Greis, dessen Mantel sich zu beiden Seiten hoch in die Lüfte breitet; vor seiner Brust die Taube und über seinen Schoos gebreitet der Leichnam des Erlösers; Cherubim sind umher angebracht, zwei von ihnen halten ein weisses Tuch, auf welchem die Beine des Erlösers ruhen. Nehmen wir den unschönen und widerwärtig gelegten Körper des Erlösers (der jedoch trefflich gemalt scheint) aus, so enthält das Bild grosse Schönheiten, besonders in den Köpfen: der Kopf des greisen Gottes, vornehmlich aber der des Erlösers ist von einer anmuthvollen Milde, voll zarten Gefühles, wie es gewiss bei Spagnoletto nur im seltenen Falle gefunden wird. — Anders jedoch verhält es sich mit einem dritten Gemälde desselben Künstlers. Dies stellt die Marter des heil. Bartholomäus vor und giebt uns eine lebendige Anschauung von Spagnoletto's scharfrichterlicher Poesie. Zwar sehen wir den unseligen Heiligen noch nicht mit den Fetzen seiner Haut angehan, doch hängt er schon wie ein Schlachtvieh an dem Querholz, gewichtige Schergen ziehen ihn mit Anstrengung aller Kräfte an dem aufgepflanzten Stamm empor. Gleichgültiges Volk, brutale Soldaten, zigeunerhafte Weiber blicken von den Seiten herein. Das Bild ist widerwärtig und der grässlichen Scene, über die sich ein breites Stück Himmel hereinwölbt, fehlt es sogar an dem düsteren Grausen, womit wir Begebenheiten der Art gern umdunkelt sehen. In der Gemälde - Gallerie des Berliner Museums ist ein Bild Spagnoletto's, welches ganz dieselbe Composition, nur mit geringen Abänderungen, enthält; aber hier fehlt der obere leere Theil des Madrider Gemäldes, und durch diesen Umstand, sowie durch andere geringere Verschiedenheiten der Behandlung, concentrirt sich das Ganze auf eine ungleich mehr ergreifende Weise, wenn freilich der Beschauer allezeit bei solchen Gegenständen nicht mit Vorliebe verweilt.

Endlich haben wir noch über die Lithographie eines Gemäldes zu sprechen, welches der gegenwärtigen Kunst von Spanien angehört und von einem jungen Künstler, Don Federico de Madrazo, ausgeführt ist. Es stellt die Krankheit, welche der verstorbene König Don Fernando VII. im September 1832 zu S. Ildefonso erlitt, und die theilnehmvolle Pflege seiner Gemahlin Maria Christina dar. Der königliche Kranke liegt, auf ein prächtiges Bett hingestreckt, in der Mitte des Bildes; zu seinen Häupten steht die Königin in der sogenannten Karmeliterinnen-Kleidung; sie ist beschäftigt, ihm das Blut abzutrocknen; zu beiden Seiten des Bettes Kammerdiener mit Arzneien u. dgl. Hinter dem Bett, dessen seidene Vorhänge auseinander geschlagen sind, erscheinen die Aerzte, von denen der vorderste, Don Pedro Castelló, den Puls des Königes fühlt. Kostbare Mobilien im Vordergrunde deuten auf das fürstliche Lokal der Begebenheit und schliessen das Ganze auf eine gefällige Weise ab. Die Composition ist einfach und ungezwungen; sie erinnert, ohne jedoch als besondere Nachahmung zu erscheinen, an den Tod Napoleon's von Steuben und theilt mit letzterem die Eigenschaften, die mit einer Scene unvermeidlich sind, wo bei geringem Ausdrücke des Affektes, eine Anzahl von Portraits vereinigt werden müssen; doch haben sämmtliche Köpfe, unter denen natürlich die des Königes und der Königin das besondere Interesse erwecken, eine lebendige, charaktervolle Individualität. Der junge Künstler überreichte das Gemälde (es ist 4 Fuss hoch und 5 Fuss 3 Zoll breit), dem Könige nach dessen Wiederherstellung; dieser schenkte es der Königin, „als ein Zeichen der Liebe, mit welcher er der ihrigen entgegenkamme“ (*en muestra del amor con que al suyo correspondía*), und befahl, dasselbe in der vorliegenden Sammlung herauszugeben, obgleich es nicht zu der Sammlung des Madrider Museums gehört.

Arabische und Alt-Italienische Bau-Verzierungen. Gesammelt und gezeichnet von F. M. Hessemer, Professor der Baukunst am Städelschen Kunst-Institut zu Frankfurt am Main. Berlin bei G. Reimer, Heft 1 und 2 (jedes zu 10 Blatt in Folio), 1836, 1837.

(Museum, 1837, No. 26.)

Bei dem lebendigen Fortschritt, den man seit den letzten Jahrzehnten in einer geistreichen, gesetzmässigen, künstlerischen Behandlung des Ornamentes gemacht hat, muss Alles, was hier unsern Ideenkreis in einer angemessenen Weise erweitert, was unserm Geschmacke neu anzuwendende oder umzubildende Motive der Darstellung mittheilt, mit Dank aufgenommen werden. So namentlich auch das vorliegende Werk, welches in der That einige, nicht unwesentliche Lücken auszufüllen verspricht und, wie es uns den Formensinn fremder Nationalitäten für eine mehr wissenschaftliche Betrachtung anschaulich entwickelt, so zugleich zu mannigfacher Bereicherung unserer heimatlichen Kunst Gelegenheit giebt. Die arabischen

Verzierungen gehören dem ägyptischen Arabien an und sind, in den beiden bis jetzt erschienenen Heften, sämmtlich von Gebäuden Kairo's entnommen. Dem grösseren Theile nach sind sie in jenem seltsamen Formenspiel ausgeführt, welches das Auge zunächst wie ein labyrinthisches Gewirr berührt, bei längerer Betrachtung jedoch ein, zumeist mit grösster Künstlichkeit durchgeführtes Gesetz, das immer nur das Gleichartige in wechselnden Lagen durcheinander zieht, erkennen lässt: lineare Figuren (bei Tafelwerk und Wandmalerei), die sich in allen möglichen Winkeln durchkreuzen und doch regelmässige Hauptformen zu Wege bringen, — oder mehr freie, zum Theil blätterartige Verzierungen (in Mosaiken), bei denen das Ineinandergreifen entsprechender, aber stets verschieden zusammengelegter Figuren oft bis zum äussersten Raffinement getrieben ist. Andere Blätter enthalten ein freies plastisches Ornament, wie die geschmackvoll durchbrochenen Luftfenster der Moschee Mamammed ge Woalli, die an unseren sogenannt byzantinischen Styl erinnern, oder wie die Füllungen in dem Grabgebäude des Ibrahim Aga, auf denen sich die bekannten Formen des orientalischen Blattwerkes in zierlichst weichen Verschlingungen durcheinander ziehen. — Die altitalienischen Ornamente enthalten theils musivische Verzierungen, theils Wandmalereien, die der Mehrzahl nach in einem gewissen Teppich-artigen Charakter, in einem Nebeneinander-reihen gleichartiger, meist bewegterer Formen gehalten sind. Einige folgen mehr dem Decorations-Prinzip der gothischen Kunst, bei den meisten jedoch treten bereits die Elemente der classischen Bildungsweise hinzu; unter letzteren sind namentlich die Wandmalereien in S. Francesco zu Assisi als vorzügliche Beispiele anzuführen. So nähern sich diese bereits unmittelbar dem Geschmacke unserer Zeit, die sich an der nie versiegenden Quelle griechischer Kunst emporgebildet hat, — eine Bildung, durch welche auch die Aneignung und modificirte Benutzung des Fremdartigen, wie jener arabischen Muster, möglich sein wird. — Sämmtliche Blätter sind in farbigem Steindruck ausgeführt, einige in einer harmonischen Zusammenstellung der Farben, die uns jedoch bei andern in etwas zu schwer und dumpf erscheint. Der Herausgeber verspricht in einem später beizugebenden erläuternden Texte seine Ansichten über Decoration im Allgemeinen und die in dieser Sammlung enthaltenen Ornamente insbesondere auszusprechen, sich über die Art, wie dieselben für den jetzigen Bedarf angewendet werden können, zu äussern, und die Erfahrungen mitzutheilen, welche er bereits bei der Ausführung von Decorationen nach diesen Mustern gemacht hat.

Die Anbetung der heil. drei Könige. Gemalt von Raphael. Gezeichnet und gestochen von Eduard Eichens in Berlin. Gedruckt bei Steger in Berlin.

(Museum 1837, Nr. 26.)

Der genannte, vom K. Museum zu Berlin herausgegebene Kupferstich führt ausserdem noch die Unterschrift: „Das in Leimfarben (a guazzo) ausgeführte Original-Gemälde, ursprünglich auf Bestellung eines Abtes aus der adligen Familie Ancajani für den Hochaltar der Kirche eines zu Ferentillo unweit Spoleto gelegenen Klosters gemalt, im Jahre 1733 von da in die Hauscapelle der Ancajani nach Spoleto versetzt, ist im Jahre 1834 von jener Familie käuflich für das Königl. Museum in Berlin erworben worden, wo es sich gegenwärtig befindet. Es misst 7 Fuss 9 Zoll 6 Linien im Quadrat.“ — Der Kupferstich misst 21 Zoll.

Ueber das Original-Gemälde, als eins der interessantesten Werke Raphael's aus der Zeit seiner ersten Bildung unter Perugino bekannt, ist schon mannigfach die Rede gewesen; wir können uns hier somit, was dessen kunstgeschichtliche Stellung anbetrifft, weiterer Bemerkungen enthalten. Aber das Bild selbst ist eine traurige Ruine; die Farben sind verschossen, zum Theil abgefallen, aller Gesamt-Eindruck ist vernichtet und mit einem tief wehmüthigen Gefühle sieht der Kunstfreund erst bei längerer Betrachtung sich diese Gestalten, diese holden, gemüthvollen Köpfe aus dem Nebel, der das Ganze bedeckt, entwickeln. Im höchsten Grade schwierig war somit die Aufgabe, dasselbe im Kupferstiche neu darzustellen. Hier galt es nicht, sich an ein Vorhandenes anzuschliessen und dasselbe einfach und unbefangen wiederzugeben; hier musste erst der Nebel, der die Gestalten einhüllte, verschwinden, musste das Verworrene in Harmonie gesetzt, das Fehlende im Geiste des Originals wiederhergestellt werden. Hier war eine zwiefach schwierige Arbeit nöthig; aber wir dürfen auch dem Künstler, der dieselbe vollendet, zu dem schönen Gelingen Glück wünschen. Der Kupferstich giebt uns in der That ein erfreuliches Bild des Gesamt-Eindruckes, den das Original in seiner ursprünglichen Beschaffenheit ausgeübt haben dürfte; er führt uns das Wesen der umbrischen Schule, das Seelenhafte ihrer Auffassungsweise in einem vorzüglichen Beispiele entgegen, wenn uns auch Einzelnes (wie z. B. der Kopf des Engels zur Linken der Maria) etwas zu weich gebildet, Andres, wie der Mantel der Maria, in ein wenig fremdartiger Weise, vielleicht in zu unruhigem Faltenwurf, wiederhergestellt scheint. Doch können wir auf diese geringen Einwürfe kein Gewicht legen; da wir uns hier nur auf dem Felde der Vermuthungen bewegen und diese leicht von dem so oder anders beschaffenen Auge des Beschauers abhängen mögen. Die Ausführung des Stiches ist dieselbe, welche bereits von den Italienern zur Nachbildung älterer Werke mit gutem Erfolge, wenn gleich nicht häufig mit eben so zartem Eingehen in den Geist der Originale, angewandt worden ist: es ist jene, mehr Zeichnungs-artige Weise der Darstellung, welche auf die malerische Wirkung, von der ohnedies bei den Werken älterer Kunst selten die Rede ist, keine Rücksicht nimmt. Zugleich

jedoch ist die Behandlung keinesweges leicht und etwa nur andeutend, sondern das Einzelne mit grosser Zartheit empfunden und ausgeführt. In einer meisterhaften Manier ist der fröhliche Arabeskenrand des Ganzen behandelt, und durch eine freiere Führung der Nadel charakterisirt sich dessen Malerei (grau in grau auf goldnem Grunde) auf sehr ansprechende Weise. Die reizenden Eckbilder, — oberwärts zwei Sibyllen, unterwärts zwei Heilige, — in denen besonders der raphaelische Geist ersichtlich wird, sind dagegen wiederum nicht minder zart als das Hauptbild ausgeführt.

Möge sich doch Gelegenheit finden, dass noch manches Andre von den reichen Schätzen alterthümlicher Meisterwerke, welche die Gallerie des Berliner Museums einschliesst, in ähnlicher Weise herausgegeben werde! die andern, ebenfalls so höchst anziehenden Werke aus Raphaels Jugendperiode (wir nehmen die Madonna aus dem Hause Colonna, als ein schon späteres Bild, aus) sind, wie das besprochene, bisher noch nie gestochen worden, und wie Treffliches ist ausserdem noch von andern Meistern vorhanden! Um nur ein Beispiel zu nennen, so mag hier die Pietà von Mantegna, ein Gemälde unbedingt ersten Ranges, angeführt werden, welche ganz vorzüglich für den Stich geeignet scheint und in solcher Wiederholung auf den allgemeinsten Beifall rechnen dürfte.

Le moyen âge pittoresque. Vues et fragments d'architecture, meubles et décor en Europe du Xe au XVIIe siècle. Dessinés d'après nature par Chapuy et autres et lithographiés etc. Paris.

(Museum 1837, Nr. 27.)

Das genannte Werk, davon uns die ersten 6 Lieferungen vorliegen und dessen Inhalt und Zweck durch den Titel bezeichnet werden, reiht sich dem bekannten Werke der *Cathédrales françaises* von Chapuy an und bietet, wie jenes, mannigfach interessante und geistreich gearbeitete Blätter dar, deren Interesse durch den grösseren Reichthum des Inhalts noch auf eine namhafte Weise gesteigert wird. Wir geben über die wichtigsten der bisher mitgetheilten Darstellungen Nachricht.

Notre-Dame la Grande à Poitiers. Ein wundersam phantastisches altbyzantinisches Bauwerk, welches uns in einer äusseren Ansicht vorgeführt wird. Das Hauptportal durch schwere, reichverzierte Halbkreisbögen eingefasst; zu den Seiten spitzbogige Nischen in demselben Charakter. Darüber zwei Reihen von byzantinischen Bogenstellungen, in denen Heilige sitzen und stehen. Zu den Seiten der Façaden seltsame Thürmchen, die dem grösseren Theile nach aus mächtigen Säulenbündeln gebildet scheinen; oberwärts auch an ihnen wiederum byzantinische Bogenstellungen. Die Seitenwand der Kirche eigenthümlich angeordnet, so dass sie nämlich in einzelne Felder getheilt wird, welche durch Pfeilerbündel von einander getrennt und durch grosse Halbkreisbögen überwölbt sind. Ueber dem Querschiff ein Thurm von ähnlicher Structur wie das Ganze. Ein besonderes Blatt giebt einige Theile dieser, mit dem fabelhaftesten Ornament bunt überladenen Architektur in grösserem Maassstabe.

Façade de Ruffec. Poitou. In ähnlichem Style, aber ungleich gemässiger, mehr den italienischen Kirchen des zwölften und dreizehnten Jahrhunderts verwandt. Auch ziehen sich hier an den Ecken der Façade und zu den Seiten des Hauptportales Halbsäulen bis zu dem Giebel, welcher das Ganze bedeckt, empor. — Ausserdem Details verschiedener anderer byzantinischer Kirchen in Frankreich, unter denen vornehmlich die antikisirenden Säulenkapitäle von St. Germain zu Paris interessant sind; ebenso die Details des Kapitelsaales von St. Georges zu Bocheville, in denen sich ein Beispiel des byzantinischen Styles, in der schönen gesetzmässigen Entfaltung seiner späteren Zeit, bemerklich macht.

Notre-Dame de l'Epine près Châlons sur Marne. Ein bedeutendes Gebäude, an welchem der gothische Baustyl in einer ersten, schlichten Weise zur Anwendung kommt. Eigenthümlich macht es sich, dass nichts von den Dächern sichtbar wird und auch von den kleinen Spitzthürmchen nur Weniges über die horizontalen Kranzgesimse emporragt, so dass das Ganze hiedurch einen sonderbar massenhaften Charakter erhält. — Noch werden uns verschiedene, meist bedeutend reiche, aber in diesem Reichthum auch zum Theil bereits ziemlich verworrene, gothische Architekturen vorgeführt, wie die Kathedrale zu Senlis (Seitengiebel), St. Pierre zu Senlis, die Kathedrale zu Limoges, die zu Laon, u. a. m. Unter den nicht-französischen machen wir eine Ansicht des Domes von Bern bemerklich. Von andren Kirchen, wie von der zu Ville-Franche (im Rhône-Departement), St. Gervais zu Paris u. s. w. sind nur einzelne charakteristische Details mitgetheilt.

Sodann fehlt es auch nicht an den Beispielen städtischer Pracht-Architektur. Das mächtige und wohlerhaltene Stadthor von Vendôme mit der Brücke davor giebt ein malerisches Bild; mehr noch eine Ansicht in Caen, wo sich auf der einen Seite des Vorgrundes die barock-romantische Kirche St. Pierre erhebt und in der Ferne die Abtei de la Trinité die übrigen Baulichkeiten überragt. — Das Portal im alten Palast der Herzöge von Lothringen zu Nancy zeigt den sogenannten Burgundischen Baustyl in einer verwunderlich ungefügen Pracht. Der Treppenthurm im Schlosse von Blois, einer späteren Periode dieses Styles angehörig, erscheint dagegen als ein solides, mehr durchgebildetes Ganze. Aeusserst zierlich aber, in dem letzten Uebergange des Styles zu dem der *Renaissance*, nimmt sich ein Schlösschen bei Chateaugontier aus, welches, von aller Ueberladung frei, mit feinem Geschmack aufgeführt ist. — In reinerem spätgothischem Style erscheinen das Stadthaus zu Arras und die kleine Kapelle des heil. Blutes zu Brügge.

Eine Reihe von Blättern ist der Darstellung von Möbeln gewidmet, unter denen sich aber nur sehr wenig Mittelalterliches findet; das Meiste von diesen gehört der späteren Zeit der modernen Kunst, da die Perrücken aufkamen, und somit einer neu hervorgesuchten Liebhaberei an, der wir nicht allzuviel Geschmack abzugewinnen wissen.

Vergleichende Sammlung für christliche Baukunst. Erster Theil, acht Hefte Verzierungen; zweiter Theil, acht Hefte Grundrisse. Von B. Gruber, Architekt. Zanna et Comp. in Augsburg. Fol.

(Museum 1837, Nr. 27.)

Von diesem unlängst angekündigten Werke liegt uns so eben das erste Heft der ersten Abtheilung vor. Es enthält, auf seinen 6 Blättern, Ornamente des byzantinischen Baustyles, Fries-Verzierungen, Kapitäle und Medaillons. Drei von den Blättern sind, auf eine tüchtige Weise, in lithographischer Kreide ausgeführt (wobei jedoch zu bemerken ist, dass hier die vollere Plastik der Stein-Arbeit nicht überall genügend beobachtet scheint); die übrigen drei Blätter enthalten Umriss-Zeichnungen. Die Auswahl der dargestellten Gegenstände ist vorzüglich anerkennungswerth, indem der Herausgeber, der ohne Zweifel die Benutzung derselben von Seiten der heutigen Kunst berücksichtigte, vornehmlich darauf ausgegangen ist, nicht sowohl jene manierirten Ornament-Formen, die bekanntlich im Byzantinischen vorherrschen, als vielmehr diejenigen, welche sich den Prinzipien des griechischen Formensinnes anschliessen, mitzutheilen. Einige dieser Ornamente, wie namentlich die Kapitäle auf Bl. 2 und 3, sind in der That von grosser und eigenthümlicher Schönheit. Da die Darstellung überall in derjenigen Grösse gehalten ist, welche eine künstlerische Benutzung der vorgelegten Motive leicht möglich macht, so darf das Werk ohne Zweifel einem namhaften Beifall von Seiten des architektonischen Publikums entgegen sehen. Wir hoffen, dass die zu erwartende Fortsetzung desselben eine erfreuliche und brauchbare Anschauung von dem Systeme der mittelalterlichen Kunst geben werde.

Denkmale der Baukunst des Mittelalters in der Königl. Preuss. Provinz Sachsen. Bearbeitet und herausgegeben von Dr. L. Puttrich, unter besonderer Mitwirkung von G. W. Geysler dem jüngeren, Maler. Dritte und vierte Lieferung: Die Kirchen zu Kloster Memleben, Schraplau und Treben. Leipzig, 1837.

(Museum 1837, Nr. 28.)

Der rüstige Fortschritt eines Werkes, welches die Bestimmung hat, die Monumente eines noch wenig untersuchten Theiles des deutschen Vaterlandes bekannt zu machen, und durch dessen bisher erschienene Lieferungen schon mannigfach Merkwürdiges zu Tage gefördert ist, wird die lebhafteste Theilnahme der Freunde des vaterländischen Alterthums in Anspruch neh-

men. Auch die vorliegenden Lieferungen der dem preussischen Sachsen gewidmeten Abtheilung des Werkes zeichnen sich, in Text und Abbildungen, durch die interessantesten Mittheilungen aus; namentlich diejenigen, welche sich auf die Klosterkirche von Memleben beziehen, sind von besonderer Wichtigkeit für die Untersuchungen über die Kulturgeschichte des früheren Mittelalters unserer Heimat. Denn bekanntlich bildet das bei dieser Kirche angewandte architektonische Princip einen nicht unerheblichen Streitpunkt für die Betrachtung der mittelalterlichen Kunst nach ihren historischen Beziehungen; mit gewissen entschiedenen Motiven des gothischen Baustyles versehen, wird sie von einigen Forschern der frühen Periode des zehnten Jahrhunderts zugeschrieben, dieser Periode somit eine Richtung des Formsinnes, des architektonischen Gefühles vindicirt, die der Anschauung des gesammten Charakters jener Zeit und ihrer weiteren Entwicklung ein eigenthümliches Gepräge geben muss. — wie diese Ansicht denn in der That bereits als die Grundlage mannigfach fortgesponnener Hypothesen benutzt worden ist. Auch wird die Lösung dieses wichtigen Streitpunktes um so schwieriger, als die Kirche gegenwärtig eine verfallene Ruine ist und ihre ehemalige Beschaffenheit, der ihrer Gestaltung zu Grunde liegende Organismus nur noch aus einzelnen Bruchstücken beurtheilt werden kann. Mit um so grösserem Danke also haben wir die sorgfältigen historischen Mittheilungen, welche sich überall auf sichere Quellen und deren neuste kritische Bearbeitung stützen, die genauen, auch in den wichtigeren Details durchgeführten Abbildungen und die mit künstlerischem Verständniss gearbeitete Beschreibung, die uns der Herausgeber in den genannten Heften vorlegt, aufzunehmen; wir erhalten hiedurch wenigstens die Mittel, um über das Feld oberflächlicher Muthmaassungen hinaus, zu einem sichern Urtheil in Bezug auf die angeführten Punkte zu gelangen.

Die Abbildungen über die Kirche von Memleben betreffen die folgenden Gegenstände: No. 1. (Titelvignette), eine radirte Ansicht der Kirche in ihrem ursprünglichen Zustande, nach einer älteren kleinen Abbildung und nach dem, dem Ganzen zu Grunde liegenden System restaurirt. — Vignette vor dem Text: das Haupt-Portal der Kirche. — No. 2. Ansicht der Südseite, — und No. 3. Aeussere Ansicht des Chores der Kirche, beide in ihrem gegenwärtigen Zustande, in lithographischer Kreide ausgeführt. — No. 4. Längen- und Querdurchschnitte, Aufriss der Westseite; und Säulenkapitäl der Crypta, soviel von dem Allen noch erhalten ist; ein radirtes Blatt. — No. 5. Grundrisse der Kirche und der Crypta, nebst verschiedenen Details. — No. 6. Perspektivische Ansicht der Crypta, ein trefflich lithographirtes Blatt (von Courtin in Paris). — No. 7. Die alten Wandgemälde an den Pfeilern der Kirche, ebenfalls lithographirt.

Die Kirche scheint in einem consequenten Gemisch des spitzbogigen und rundbogigen Systemes der mittelalterlichen Baukunst, also in demjenigen Style, welchen man insgemein als den Uebergang aus dem byzantinischen in den gothischen zu bezeichnen pflegt, erbaut worden zu sein. Der Grundplan ist von dem der gewöhnlichen byzantinischen Kirchen, bis auf eine Ausnahme, nicht wesentlich unterschieden; aber diese Ausnahme, — dass nemlich die Altartribunen am Chor und an den Flügeln des Kreuzes nicht im Halbzirkel, sondern in einem halben Achteck gebildet sind, ist von grösster Wichtigkeit, indem sie (soweit wenigstens die Kunde des Referenten reicht) nie bei Gebäuden, in denen nicht schon ein gewisses Verhältniss zu den Eigenthümlichkeiten des gothischen Styles sichtbar wird, vorkommt.

Die Pfeilerstellungen im Schiff, das Hauptportal ¹⁾, die äusseren Bögen der Fenster, welche zur Crypta führen, sind im Spitzbogen, und zwar in jener schweren, massigen Form, welche dessen erstes Auftreten bezeichnet, gebildet; die durchgehende glockenförmige Bildung der Kapitäle zeigt sich ebenfalls in der Uebergangs-Periode vorherrschend. Im Uebrigen findet man die Elemente des byzantinischen Styles, namentlich was die Rundbögen an dem kleinen Seiten-Portal und an dem oberen Theile des Chorschlusses (— hier sind auch die Fenster rundbogig überwölbt, ebenso wie, einer älteren Abbildung zufolge, alle übrigen Fenster der Kirche gebildet waren —) und was das gesammte Innere der Crypta unter dem hohen Chore anbetrifft. Wo aber diese byzantinischen Elemente eine reichere Formation zulassen: an dem zierlich gebildeten rundbogigen Friese der Chornische, an den schlanken Säulen der Crypta mit ihren leichten Blätterkapitälern und der Blattverzierung auf dem unteren Wulste des Fusses, da erkennt man die bestimmteste Analogie mit denjenigen Gebäuden, welche der letzten Entwicklungs-Periode des byzantinischen Styles (somit ebenfalls der Zeit jenes Ueberganges) angehören; und insbesondere wird diese spätere Periode auch durch das Gewölbe der Crypta charakterisirt, indem hier nemlich sämtliche Säulen unter sich und mit den Wandconsolen durch breite Gurtbänder verbunden und zwischen diesen erst die Kreuz-Gewölbe eingesetzt sind, während sich die älteren byzantinischen Crypten stets ohne Gurtungen der Art überwölbt zeigen. Aus verschiedenen Anzeichen lässt sich endlich mit Bestimmtheit annehmen, dass die Kirche selbst nicht durch ein Gewölbe, sondern durch ein flaches Täfelwerk bedeckt war.

Durch die, vom Herausgeber mitgetheilten Notizen erfahren wir sodann über die ältere Geschichte des Klosters, dass Memleben bereits zu der Zeit König Heinrich's I. (der bekanntlich daselbst starb) ein namhafter Ort, ein „Castell“, mit einer Kirche und Priesterschaft war; dass die Abtei um das Jahr 975 gestiftet wurde und sich unter Otto II. und Otto III. bedeutender Schenkungen zu erfreuen hatte; dass dieselbe aber unter Heinrich II., im Jahre 1015, einer andern Abtei, der zu Hersfeld, untergeben wurde, — angeblich wegen der Armuth des Klosters, ein Grund, der indess nach dem abweichenden Berichte eines andern Zeitgenossen (nicht minder auch bei Berücksichtigung der bis auf das Jahr 1002 fortgeführten Begünstigungen) verdächtig wird. Dann schweigen die Berichte über das Kloster fast zweihundert Jahre lang. Erst im Jahre 1202 wird des Klosters wieder, bei Gelegenheit eines Güter-Verkaufes, gedacht. Später, vom Jahre 1250 ab, finden neue Verkäufe statt, und es wird dabei mehrfach ausdrücklich erwähnt, dass dies wegen grosser Verschuldung des Klosters geschehen sei.

Weil nun das Kloster unter den sächsischen Kaisern in so bedeutender Blüthe stand, so fanden sich die Kunstforscher seither bewogen, das vorhandene, nicht unansehnliche Kirchen-Gebäude als einen Rest eben derselben Periode, somit dessen architektonische Eigenthümlichkeiten als charakteristisch für die letztere zu betrachten, — eine Schlussfolgerung, die bei einem

¹⁾ Charakteristisch für die Eigenthümlichkeiten des gothischen Styles ist die Gliederung des spitzen Bogens über diesem Portale, indem darin mehrfach, um die schwere Form der Ecken zu brechen, das Profil der Kehle angewandt ist. Leider hat der Herausgeber das Profil dieser Bogengliederung nicht mitgetheilt, und in jener Vignette, welche eine Ansicht derselben giebt, findet man statt der Kehlen überall rechtwinklige Vertiefungen.

Vergleiche dieses Gebäudes mit anderen wenigstens zweifelhaft erscheinen muss. Referent ist, soviel ihm bekannt, der erste, welcher diese Meinung angefochten und das Gebäude, wie oben angedeutet, der Uebergangsperiode aus dem byzantinischen in den gothischen Styl (also der Zeit etwa um das Jahr 1200) zugeschrieben hat¹⁾. Der Herausgeber spricht vor der Hand keine bestimmte Meinung über diesen Punkt aus, indem er sich eine nähere Entscheidung für die allgemeinen artistischen Bemerkungen am Schlusse seines Werkes vorbehält; aus der Art und Weise jedoch, wie er die Gründe für die eine und für die andre Ansicht zusammenstellt, scheint es hervorzugehen, dass er sich schon gegenwärtig jener älteren Ansicht zuneige. Da er indess auch die eben angeführten Notizen des Referenten über die Kirche von Memleben unter den von ihm berücksichtigten Schriften nennt, so darf es diesem wohl gestattet sein, die Gründe, welche der Herausgeber zur nochmaligen Unterstützung jener älteren Meinung aufstellt, in eine nähere Erwägung zu ziehen.

Der Herausgeber spricht von dem Reichthum der Abtei zu Ende des zehnten und von dem Zustande des Verfalls und der Verarmung zu Anfange des dreizehnten Jahrhunderts; letzterer lasse es nicht glaublich erscheinen, dass man damals einen so bedeutenden Bau werde unternommen haben. Wir hören aber erst im Jahre 1250 von einer Verschuldung des Klosters (der einzelne Güterverkauf im Jahre 1202 ist an sich noch kein ausgesprochener Beweis dafür), und die vom Herausgeber aufgestellte Vermuthung, dass die im Jahre 1015 angeführte Verarmung (auch wenn diese als gänzlich unzweifelhaft angenommen wird) bis in die traurige Zeit des dreizehnten Jahrhunderts fortgedauert habe, kann, in Ermangelung all und jeder besonderen Nachricht für diese Zwischenzeit, nur als eine willkürliche Annahme gelten. Alles dies macht somit die Möglichkeit, dass die Kirche um die Zeit des Jahres 1200 erbaut worden sei, keinesweges unwahrscheinlich; im Gegentheile dürfte man die Ausgaben, die ein solcher Bau veranlasst, wohl mit als einen Grund der später ausgesprochenen Verschuldung betrachten können.

Der Herausgeber spricht ferner, im Gegensatz gegen die, auch ihm befremdlich erscheinenden Motive des gothischen Baustyles, von den Eigenthümlichkeiten der Crypta, die ihm als der Rest einer „frühen Vorzeit“ erscheint; er würde geneigt sein, sie für älter zu halten, als das übrige Gebäude, wenn nicht wiederum verschiedene Details die entschiedenste Verwandtschaft mit jenem erkennen liessen. Letzteres ist ohne Zweifel richtig. Aber wir haben schon oben bemerkt, dass die Crypta keineswegs das Gepräge einer besonders alterthümlichen, sondern vielmehr der spätesten Entwicklung des byzantinischen Styles, eben jener Periode, die dem gothischen Baustyle zunächst vorangeht, trägt. Sie ist (nicht minder wie das ganze übrige Gebäude) aufs Bestimmteste abweichend von denjenigen Bauwerken, deren Erbauungszeit mit Sicherheit der Periode des Jahres 1000 angehört, wie z. B. von den alten Theilen der Stiftskirche zu Quedlinburg und deren Crypta; — und doch müsste man gerade voraussetzen, dass sie mit der Quedlinburger Kirche, die sich ebenso, wie die von Memleben der besonderen Begünstigungen der sächsischen Kaiser erfreute, in Bezug auf den Geist und Charakter der architektonischen Formen die nächste Verwandtschaft zeigen würde.

¹⁾ Vergl. oben, S. 174, f.

Endlich führt es der Herausgeber noch, als einen besonders beachtenswerthen Umstand an, dass die unfern der Kirche gelegenen Ruinen, „welche Reste des ehemaligen Castells oder Königshofes sein mögen;“ in der Ausführung ihres Mauerwerkes (platte Bruchsteine eines silbergrauen Thonschiefers) ganz dieselbe Arbeit zeigen, wie der grösste Theil der Kirchenmauern, dass die Kirche somit auch aus diesem Grunde jenem (im zehnten Jahrhundert bereits als vorhanden angeführten) Castell gleichzeitig zu sein scheine. Da aber die Identität dieser Ruinen mit dem Castell gegenwärtig noch alles Beweises entbehrt, so ist auch diese übereinstimmende Technik ohne Gewicht; und selbst wenn es sich so verhielte, würde eine solche Uebereinstimmung an sich noch keinen entscheidenden Ausschlag geben können.

Wir finden also auf keiner Seite einen haltbaren Grund, der uns mit Bestimmtheit nöthigte, die Kirche von Memleben in jene frühe Periode des zehnten Jahrhunderts zurück zu datiren, — keinen Grund, der es an sich unwahrscheinlich machte, dass die Kirche etwa im Anfange des dreizehnten Jahrhunderts erbaut worden sei. Wenn wir aber an den sichern Werken des zehnten Jahrhunderts (und bis in das elfte hinein) — ganz in Analogie mit den Entwicklungsmomenten der bildenden Kunst — nur mannigfache Reminiscenzen classischer Kunst, verbunden mit neuerfundenen, theils in kindlicher Rohheit, theils in barbarischer Phantasterei ausgeführten Formen kennen gelernt haben; und wenn wir zu Anfange des dreizehnten Jahrhunderts die letzten Motive des byzantinischen und die ersten des gothischen Baustyles einander begegnen sehen, so kann es in der That nicht länger zweifelhaft sein, welcher Zeit wir das besprochene Gebäude zuzuschreiben haben. Es leuchtet von selber ein, dass man, in Bezug auf die muthmaasslichen Werke früherer, dunklerer Jahrhunderte, ohne die strengste Kritik keine Bestimmungen treffen darf, und dass man bei willkürlichen Annahmen Gefahr läuft, das ganze Bild der Kultur-Geschichte zu verwirren. Denn das gerade ist das Wichtige bei diesen chronologischen Untersuchungen. Nicht auf die einzelne verfallene Ruine kommt es uns an, sondern darauf, dass sie in ihrer besondern Form, in dem inneren Organismus, der ihrem Baustyle zu Grunde liegt, in der Gefühlsweise, die sich darin ausspricht, einen weiten Blick über den Sinn und Geist einer ganzen geschichtlichen Periode — und zwar einer Periode, die mit früheren und späteren nothwendig in fortschreitendem Zusammenhange stehen muss, eröffnet.

Möge der geschätzte Herausgeber diese Bemerkungen nicht übel deuten! Referent bekennt es sehr gern, dass er eben in dem vorliegenden Werke selbst, in den historischen Notizen, wie in den Abbildungen und deren Beschreibung, nur die bestimmteren Gründe zur Feststellung seiner Ansicht gefunden hat; es ist dieser Umstand somit nur ein günstiges Zeugniß für die vorurtheilslose Behandlung, welche dem vorhandenen Stoffe zu Theil geworden ist, — eine Behandlung, wie sie überall bei ähnlichen Werken, zur Begründung wissenschaftlicher Studien, wünschenswerth erscheint.

Wir haben endlich, in Bezug auf die Kirche von Memleben, noch über die an den Pfeilern enthaltenen Wandgemälde zu sprechen, deren Nachbildung uns auf Blatt 7 vorgeführt wird. Sie stellen zumeist fürstliche Personen vor, vier männliche und vier weibliche, und der Herausgeber erklärt sie, eine ältere Tradition modificirend, als die Glieder der sächsischen Kaiserfamilie und den ersten Abt des Klosters. Gegenwärtig sind diese

Figuren fast ganz erloschen; erst wenn man die Steine mit Wasser anfeuchtet, treten die Linien hier und dort erkennbar hervor, aber auch so sind mehrere Gestalten auf keine Weise mehr in ihren Umrissen deutlich zu verfolgen. Der Herausgeber indess war im Stande, eine vor längerer Zeit gefertigte Zeichnung zu benutzen, welche uns namentlich die ganz oder zum Theil verschwundenen Figuren noch auf gewisse Weise erkennen lässt, wie z. B. die Gestalt des Abtes (No. 8.) und jene fürstliche Gestalt, unter deren Füßen eine andre sichtbar wird (No. 5.). Vielleicht aber hat sich der Zeichner des vorliegenden Blattes zu sehr und ohne mit genügender Sorgfalt die noch vorhandenen Spuren der Gemälde zu verfolgen, an jener älteren Abbildung gehalten; wenigstens möchten wir einen gewissen Mangel in Bezug auf die Wiedergabe des eigenthümlichen Styles dieser Gemälde lieber einer solchen (da man bekanntlich in früherer Zeit nicht sonderlich auf den Charakter alterthümlicher Darstellungen einzugehen pflegte) zuschreiben. Es fehlt diesen Abbildungen an einer gewissen volleren, grossartigeren Entwicklung der Gestalten, an der stylistischen Bestimmtheit in der Linienführung, an der feineren Beobachtung einiger zarteren künstlerischen Motive, wie sich dies Alles auch in den geringen erhaltenen Resten immer noch mit Bestimmtheit erkennen lässt; auch die Gesichtstheile sind durchweg zu schwer, zu wenig in dem besonderen Charakter der Originale aufgefasst. Referent ist zufällig verpflichtet gewesen, sich mit den Resten dieser Malereien sorgfältigst bekannt zu machen; auch glaubt er durch langjährige ausschliessliche Beschäftigung mit Arbeiten des früheren mittelalterlichen Styles sein Auge genügend geschärft, um ein Urtheil, wie das vorstehende, mit Sicherheit aussprechen zu können. — Bekanntlich galten diese Malereien, ebenso wie das Gebäude der Kirche, früher für Werke des zehnten Jahrhunderts; Referent indess hat bereits (Museum 1834, a. a. O.) die Gründe dargelegt, die ihn veranlassen, auch diese etwa in den Anfang des dreizehnten Jahrhunderts zu setzen, und von denen abzugehen er noch keine Veranlassung findet¹⁾. Der Herausgeber spricht keine Ansicht über das muthmaassliche Alter der Malereien aus und bemerkt nur, dass sie einer „andern Periode“ als die von ihm bekannt gemachten Wechselburger Sculpturen angehören dürften.

Das 8te Blatt der vorliegenden Lieferungen stellt das Portal der Kirche zu Schraplau, in einer lithographirten Ansicht, dar. Es ist in einem schweren byzantinischen Style ausgeführt und gehört, wie der Herausgeber gewiss richtig bemerkt, etwa der Mitte des zwölften Jahrhunderts an. Sehr eigenthümlich — und für das heutige Wiederaufnehmen byzantinischer Motive besonders interessant — ist der rechtwinklige Einschluss, mit dem das im Halbkreisbogen überwölbte Portal versehen ist. Die Begränzung dieses Einschlusses besteht aus zwei schlanken Säulchen, deren Höhe den in der Gliederung des Portales befindlichen Säulen entspricht, und aus einem Wulst von der Stärke der Säulchen, welcher die über letzteren befindlichen vertikalen und die obere horizontale Linie des Einschlusses umgiebt.

Das 9te Blatt endlich giebt eine äussere Ansicht und einige Details der kleinen Treben-Kirche bei Weissenfels, welche, der vom Herausgeber mitgetheilten Sage zufolge, zum Andenken an die grosse Hunnenschlacht unter Heinrich I. (im Jahr 933) errichtet sein soll. Die Chornische und

¹⁾ Vergl. oben, S. 175, f.

der Thurm zeigen noch den Charakter eines roh-byzantinischen Styles; das Andre ist später. Der Verfasser stellt die Vermuthung auf, dass die älteren Theile der Kirche wirklich dem zehnten Jahrhundert, oder wenigstens einer nahverwandten Zeit, angehören dürften; er stützt dieselbe vornehmlich auf den Charakter einiger Details, die sich im Innern der Chornische befinden. Das eine ist die würfelförmige Verzierung des Kämpfergesimses der Pfeiler, welche die Chornische einfassen, eine Form, die sich bei verschiedenen Bauwerken des elften Jahrhunderts (aber auch noch später) zeigt. Das zweite ist ein roh gearbeitetes Tabernakel. Der Herausgeber bemerkt, dass letzteres in seiner ganzen Form und Verzierung den „frühesten“ byzantinischen Styl zeige; — seine rohe Einfassung jedoch und der kleine Giebel über derselben mit den Rosetten und einer Art rundbogigen Frieses giebt hiefür keinen hinreichenden Beleg; noch weniger die (unverständliche) Inschrift des Tabernakels, welche der gothischen Minuskel ähnlich ist; denn die Bemerkung des Herausgebers, dass die gothische Minuskel bei Inschriften nach der angenommenen Meinung zwar erst im 13ten Jahrhundert vorkomme, dass er aber geneigt sei, zu glauben, die hier vorhandene Inschrift gehöre dem 10ten oder 11ten Jahrhundert an, wo die gothische Minuskel in Handschriften bereits erscheine, kann doch nichtfüglich als ein Grund gelten. Wir müssen also die Annahme über das frühe Alter dieser Bautheile dahingestellt sein lassen, und um so mehr, als auch alle diejenigen historischen Details jener Hunnenschlacht, welche der Herausgeber anführt und mit denen er die Gründung der Kirche in Verbindung bringt, durchaus einer späten, willkürlich ausgesponnenen Sage angehören. (Vergl. hierüber Dr. G. Waitz: Jahrbücher des deutschen Reichs unter der Herrschaft König Heinrichs I., Berlin 1837, S. 192 ff.)

Ueber das neuerworbene Gemälde von Charles le Brun, in der Gemäldegalerie des Königl. Museums zu Berlin.

(Museum, 1837, No. 31.)

Berlin. Die Gemälde-Galerie des Königl. Museums ist kürzlich wiederum mit einem, an Umfang wie an künstlerischer Bedeutung zwiefach beachtenswerthen Meisterwerke bereichert worden. Es ist dies das berühmte Jabach'sche Familienbild von Charles le Brun, welches sich seither im Besitz der Familie von Groote zu Köln befand und daselbst in dem Kempis'schen Familienhause aufgestellt war. Das Gemälde, seit seiner Entstehung in den Büchern der Kunstgeschichte als eins der namhaftesten Erzeugnisse der älteren französischen Schule verzeichnet, eignet sich in der That, dieselbe von ihrer vortheilhafteren Seite kennen zu lernen. Manche tüchtige Werke dieser Schule, unter denen zunächst nur die von N. Poussin und E. le Sueur genannt werden mögen, befinden sich zwar bereits in der Galerie des Museums; und wenn in letztere, bei ihrer Gründung, aus den

zahlreichen Schätzen französischer Malerei, die die königlichen Schlösser besitzen, ausser jenen und einigen weniger bedeutsamen Arbeiten, nicht mehrere aufgenommen wurden, so lag dies gewiss vornehmlich darin, dass die unerfreuliche theatralische und innerlich hohle Manier, welche bei der Mehrzahl der älteren französischen Bilder vorherrscht, genügend durch einige wenige Beispiele repräsentirt wird. Diese Manier tritt — kaum mit Ausnahme jener beiden Meister — fast überall hervor, wo mythische, heilige oder allegorische Gegenstände darzustellen waren; wo aber die Künstler sich unmittelbar an das Vorbild der Natur anzuschliessen hatten, da musste ihr Talent natürlich zu einer ungleich reineren Entwicklung Gelegenheit finden. So sind die Portraitbilder der französischen Künstler jener Zeit, — wie überall in den Epochen, in welchen anderweitige höhere Aufgaben durch eine verdorbene Richtung der künstlerischen Phantasie in verfehlter Weise gelöst werden, — im Allgemeinen bei Weitem das Ansprechendste ihrer Leistungen; so zeichnen sich auch, unter den bisher im Museum vorhandenen Bildern, neben den genannten, zwei treffliche Portraits von P. Mignard und H. Rigaud eigenthümlich aus; und so schliesst sich ihnen, als Beispiel des Vorzüglichsten, was diese Schule geliefert, das in Rede stehende Gemälde le Brun's an.

Es ist ein Bild von bedeutenden Dimensionen, mit einer Gruppe von sechs, vollständig lebensgrossen Figuren und mannigfachem Beiwerk ausgefüllt. Vater und Mutter, von vier kräftigen, wohlhabigen Kindern umgeben, stellen sich dem Blicke des Beschauers dar; der Schmuck des Zimmers, in welchem sie sich befinden, deutet auf mannigfachen Genuss und Freude an den Werken der Kunst, wie denn in der That das stattliche Haupt dieser Familie, Evrard Jabach, ein reicher kölnischer Banquier und zu Paris ansässig, seiner Zeit als einer der eifrigsten Sammler und Kunstfreunde bekannt war. Er sitzt auf der einen Seite des Bildes, im schwarzen faltigen Schlafrock, das edle, etwas derbe Gesicht seitwärts zu den Seinigen gewandt, und auf das Geräth, welches die Ecke des Bildes füllt, hinweisend. Hier sieht man eine bronzene Colossalbüste der Minerva, eine andere Büste auf dem Boden liegend, Bücher, Zeichengeräth, einen grossen Globus u. s. w. Darüber hängt ein Bildniss, welches das Portrait eines Malers, ohne Zweifel le Brun's selbst, darstellt; es scheint, indem der Künstler hiedurch in ansprechender Weise in den Familienkreis hereingezogen ist, auf ein vertrautes Verhältniss zu letzterem hinzudeuten und erklärt somit zugleich die Liebe und Sorgfalt, mit welcher das ganze Werk durchgeführt ist. Ueber die Lehne des Stuhles, auf welchem der Vater sitzt, neigt sich ein rothbäckiger Knabe, der, ein Hündchen im Arme, mit jenem spricht und auf die Mutter hinweist. Diese, ein feines, zartgefärbtes Gesicht, sitzt zur Seite des Vaters und neben ihr, auf einem Kissen, ein anderer Knabe, etwa einjährig und nackt. Ein hübsches kräftiges Mädchen steht zwischen den Knien der Mutter; ein andres, etwas älteres, zur äussersten Rechten; diese prangt in einem bunten blumigen Seidenkleide und stellt, mit ihren etwas blassen Zügen, bereits die angehende junge Dame vor. Vorn ist ein Trift mit einer gewirkten Decke, auf welcher ein Windhund sitzt. An der hinteren Wand des Zimmers bemerkt man verschiedene Gemälde und Kunstsachen. — Wenn wir den grossen Werth des Bildes anerkennen, so soll damit auf der andern Seite jedoch nicht behauptet werden, dass es nicht das Gepräge seiner Zeit trage, dass die Anordnung der Gruppe nicht auch ein wenig theatralisch berechnet sei, und dass nicht im Colorit das Stoffliche

der Farbe (statt des Stofflichen des dargestellten Gegenstandes) sichtbar werde. Doch tritt, diesen Mängeln zum Trotz, die grosse Meisterschaft des Künstlers siegreich hervor, und das Werk, besonders in einiger Entfernung betrachtet, übt durch die volle lebendige Gegenwart jener Personen, durch die Sicherheit und Heiterkeit der Existenz, welche der Maler ihnen zu geben gewusst hat, einen vorzugsweise erfreulichen Eindruck auf den Beschauer aus.

Goethe hat dem Bilde in seiner Biographie (Dichtung und Wahrheit. — gesammelte Werke, Bd. 26, S. 288) ein schönes Denkmal gesetzt, indem ihm dasselbe einst, in den Zeiten seiner unruhigen, lebhaft bewegten Entwicklung, durch die Kraft jener eben angedeuteten, klar ausgebildeten Existenz, beruhigend und versöhnend gegenübergetreten ist. Freilich wurde diese Eigenthümlichkeit des Bildes durch die vollkommen übereinstimmenden Umgebungen, in denen es sich befand, noch um ein Bedeutendes hervorgehoben. Goethe erzählt, wie er sich, von mannigfachen Neigungen hin und wider getrieben, in Köln aufgehalten, wie aber dort der bunte und für einen Laien scheinbar widerspruchsvolle Reichthum der Vorwelt sein leicht empfängliches Gemüth nur mit noch grösserer Unruhe erfüllt habe. „In diesen mehr drückenden als herzerhebenden Augenblicken (sagt er) ahmete ich nicht, dass mich das zarteste und schönste Gefühl so ganz nah erwartete. Man führte mich in Jabachs Wohnung, wo mir das, was ich sonst nur innerlich zu bilden pflegte, wirklich und sinnlich entgegentrat. Diese Familie mochte längst ausgestorben sein, aber in dem Untergeschoss, das an einen Garten stiess, fanden wir nichts verändert. Ein durch braunrothe Ziegelrauten regelmässig verziertes Estrich, hohe geschnitzte Sessel mit ausgehähten Sitzen und Rücken, Tischblätter, künstlich eingelegt, auf schweren Füßen, metallene Hängeleuchter, ein ungeheueres Kamin mit dem angemessenen Feuergeräthe, alles mit jenen früheren Tagen übereinstimmend und in dem ganzen Raume nichts neu, nichts heutig, als wir selber. Was nun aber die hiedurch wundersam aufgeregten Empfindungen überschwenglich vermehrte und vollendete, war ein grosses Familiengemälde über dem Kamin. Der ehemalige reiche Inhaber dieser Wohnung sass mit seiner Frau, von Kindern umgeben; abgebildet: alle gegenwärtig, frisch und lebendig wie von gestern, ja von heute, und doch waren sie schon alle vorübergegangen. Auch diese frischen rundbäckigen Kinder hatten gealtert, und ohne diese kunstreiche Abbildung wäre kein Gedächtniss von ihnen übrig geblieben. Wie ich, überwältigt von diesen Eindrücken, mich verhielt und benahm, wüsste ich nicht zu sagen. Der tiefste Grund meiner menschlichen Anlagen und dichterischen Fähigkeiten ward durch die unendliche Herzensbewegung aufgedeckt, und alles Gute und Liebevollte, was in meinem Gemüthe lag, mochte sich aufschliessen und hervorbrechen.“ — Später (Bd. 43, S. 310) gedenkt Goethe des Bildes noch einmal in dankbarer Vorliebe. Sein Wunsch, dass es als eine der ersten Zierden einer öffentlichen Anstalt eingeordnet werden möge, ist auf eine schöne Weise in Erfüllung gegangen.

Souvenirs de vieux Paris, exemples d'Architecture de temps et de styles divers. Trente vues dess. d'après nature par le Comte T. Turpin de Crissé et lithographiés. Avec des notices historiques et descriptives. Paris 1836. Fol.

(Museum 1837, No. 33.)

Den Freunden der Vorzeit wird in diesem geschmackvoll ausgestatteten lithographischen Werke eine willkommene Gabe dargeboten. Es enthält malerische Ansichten derjenigen Architekturen von Paris, welche dem Mittelalter und der Periode der *Renaissance* angehören und die verheerenden Stürme der Revolution des achtzehnten Jahrhunderts überdauert haben, indem der Herausgeber, wie es scheint, zugleich mit besonderer Absicht darauf ausgegangen ist, das minder Bekannte, wie namentlich Privat-Architekturen, hervorzuheben und die durch frühere Werke schon öfter dargestellten Gebäude nur in einzelnen neuen Ansichten oder in der Abbildung weniger beachteter Theile vorzuführen. Die Auffassung ist durchweg geistreich und überlegt, so dass der Beschauer auf gleiche Weise belehrt und unterhalten wird; die Ausführung bezeugt, bei aller Leichtigkeit der Behandlung, die französische Meisterschaft im Bereiche von lithographischen Darstellungen der Art.

Die Reihe der Blätter wird mit einer äusseren und inneren Ansicht jenes merkwürdigen Ueberrestes der Römerherrschaft eröffnet, mit der Darstellung des grossen Saales der Thermen, bei dessen Anblick man sich aus dem Gewühle der Weltstadt in die imposanten Ruinen von Rom versetzt glaubt. — Dann folgt die alte Kirche St. Germain des Prés, von der uns zuerst der uralte, noch entschieden an römisches Werk erinnernde Glockenthurm mit seiner byzantinischen Bekrönung, sodann das Innere des Chores vorgeführt wird. In letzterem erinnern die Säulen und ihre romanisirenden Kapitälé auch noch an das frühere Mittelalter, im Uebrigen jedoch treten die Motive des entwickelten byzantinischen Styles mit Bestimmtheit hervor; sehr eigenthümlich macht sich hier die kleine Gallerie über den unteren Arkaden, welche nicht, wie gewöhnlich, eine Bogenstellung bildet, sondern aus romanisirenden Säulchen zwischen Pilastern, die ein horizontales Gesims tragen, besteht. — Die frühere, doch bereits selbständige Entwicklung des gothischen Styles repräsentirt die bekannte Sainte Chapelle; ebenso, wie es scheint, die Façade von St. Germain l'Auxerrois. Auch eine Kapelle in der Strasse St. Pierre aux Boeufs, sowie die Kirche St. Severin, die in einzelnen Ansichten vorgeführt werden, gehören im Wesentlichen demselben Style an. — Notre-Dame ist mannigfach durch ausführlichere Werke bekannt; hier sieht man nur, auf einem Blatte, die Glockenthürme der Kirche, die malerisch über den Garten des Hôtel-Dieu emporragen, auf einem andern ein alterthümlich gothisches Seiten-Portal. — Der Hof des Hôtel Cluny giebt uns ein Beispiel der zierlichen Ausbildung des gothischen Baustyles für grössartige Privat-Gebäude. Mehr imponirend, mit seinem grossen Thorwege und den keck hervorspringenden Erkerthürmchen, erscheint das alte Hôtel der

Erzbischöfe von Sens. An Erkerthürmchen der mannigfachsten Art, an einfachen und schwereren, wie an bunten und zierlicheren, ist überhaupt kein Mangel in dem vorliegenden Werke; einige Blätter geben ganze Uebersichten der minder bedeutenden unter ihnen, andre stellen die interessanteren in ausgeführten Ansichten dar. Vor allen anmuthig ist das Erkerthürmchen eines Hauses in der Rue des Bourdonnois, das auf schlanken Säulen ruht und ganz und gar mit reicher Dekoration, welche der letzten Zeit des gothischen Styles oder schon dem Uebergange in die moderne Kunst angehört, bedeckt ist. — Mannigfache Blätter endlich geben uns Architekturen des sechzehnten Jahrhunderts, da die Kunst italienischer Architekten in Frankreich Eingang fand, aber noch mehr oder minder mit dem romantischen Sinne der früheren Zeit aufgefasst und wiedergegeben wurde. Es sind, bis auf wenige Ausnahmen, Privat-Gebäude, in denen wohl manch ein Motiv auch für die Kunst unsrer Tage von besonderem Interesse sein dürfte. Vornehmlich anziehend sind unter ihnen zwei Gebäude, das eine ein reichgeschmücktes Giebelhaus in der Strassé St. Denis, das andre die Façade eines Hofes in der Strasse St. Paul. Letztere zerfällt in zwei Geschosse, von denen vornehmlich das untere reich und bedeutend wirkt. Stark vorspringende, brillante römische Pilaster bezeichnen hier die Mauerabtheilungen, zwischen denen sich, von einem flach geschwungenen Bogen überspannt, die Fenster befinden; jedes der Fenster zerfällt wiederum in Arkaden von je drei Bögen, deren Pfeiler auf eigenthümliche Weise mit Kandelabern geschmückt sind. Auch das Obergeschoss ist mit einem zierlichen Pilasterwerk versehen. Finden wir hier auch nicht in allen Theilen den wünschenswerthen architektonischen Organismus, so ist doch eine Freiheit und Eleganz des künstlerischen Gefühles darin, die alle Anerkennung verdient.

Das Werk ist mit einem sehr ausführlichen Texte (76 S. in Fol.) versehen, welcher, neben mancherlei extatischen Ergüssen und Klagen über den Untergang des Mittelalters, auch sehr wichtige belehrende Beiträge giebt. Die einzelnen Artikel sind, ausser von einigen Gelehrten wie Quatremère de Quincy, Raoul-Rochette u. a., zumeist von Personen des höchsten und höheren Adels von Paris verfasst.

Denkmale einer sehr ausgebildeten Holzbaukunst aus den frühesten Jahrhunderten in den innern Landschaften Norwegens. Herausgegeben von J. C. C. Dahl, Landschaftsmaler und Professor der K. S. Akademie der bild. Künste zu Dresden und Leipzig, Mitglied der Königl. Akademien zu Kopenhagen, Stockholm und Berlin etc. — I. Heft. Enthaltend die Kirche zu Borgund (Stift Bergen) in 6 (lithographirten) Blättern. Dresden, 1837. Fol.

(Museum 1837, No. 39.)

Unter diesem Titel beginnt ein Unternehmen, welches das lebhafteste Interesse der Freunde des Alterthums germanischer Stämme zu erwecken geeignet ist. Wir wissen aus den mannigfachsten urkundlichen Zeugnissen,

dass in den ersten Zeiten christlicher Kunstübung in den germanischen Ländern vornehmlich der Holzbau (ohne Zweifel die Technik der vorchristlichen Architektur weiter befolgend) zur Anwendung gebracht wurde, und dass sowohl bei Häusern, Burgen und Schlössern, als auch bei Kirchen und andern gottesdienstlichen Gebäuden das Material des Steines im Ganzen zunächst nur selten benutzt ward. Auch fehlt es nicht an Nachrichten über die bei solchen Gebäuden angewandte Pracht, so dass wir dabei eine eigenthümliche Ausbildung dieses Architekturstyles voraussetzen müssen. Das leicht zerstörbare Material aber hat (vielleicht mit Ausnahme vereinzelter Details) wenigstens in Deutschland nichts Namhaftes der Art auf unsre Zeit kommen lassen. Von den Resten dieser Kunst, welche sich in den Landkirchen wenig besuchter Gegenden Norwegens erhalten haben, war bisher keine nähere Kunde zu uns gedrungen; das vorliegende Werk ist das erste welches uns anschaulich mit ihnen bekannt macht. Und wenn dasselbe natürlich zunächst das bedeutendste Interesse für denjenigen Boden hat, welchem die dargestellten Monumente angehören, wenn es z. B. geeignet sein wird, uns einen Begriff von dem Aussehen der alten hölzernen Residenzen skandinavischer Könige oder Jarls in den frühesten Jahrhunderten zu machen, so kann es gleichwohl auch eine Andeutung dessen geben, was in dieser Art bei verwandten Volksstämmen geschaffen worden ist, — so namentlich in unserm eigenen Vaterlande, wenn wir auch dabei voraussetzen müssen, dass eine aus allerlei lokalen und historischen Verhältnissen hervorgegangene, abweichende Formation des Einzelnen werde Statt gefunden haben.

Wir haben dem Herausgeber für sein Unternehmen um so mehr Dank zu sagen, als auch die norwegischen Denkmale der Art bereits mit nahem Untergange bedroht sind, und gegenwärtig wenigstens eine bildliche Darstellung derselben erhalten bleibt. „Viele (sagt der Herausgeber, — bekanntlich selbst ein geborner Norweger), die ich noch im Jahre 1826 gesehen, fand ich bei meiner Heimreise 1834 abgerissen und durch Gebäude von gemeinem Zimmerwerk ersetzt. Man hätte diese alten, schönen, ächt nationalen, ja, ich möchte sagen, mit den religiösen Begriffen innig verwebten Formen beibehalten und nach dem Bedürfnisse der Zeit in vergrößerter Maassstabe umwandeln sollen.“

In Rücksicht auf die erhaltenen Gebäude bemerkt der Herausgeber, dass die meisten von ihnen durch die Zeit, durch Vergrößerungen und Reparaturen mehr oder weniger an ihren Urformen gelitten haben. „In den entfernteren Gegenden indess (fährt er fort), wo man sich weniger um die sogenannte Verbesserung dieser Gebäude bekümmerte, hat eben dieses zur Erhaltung ihres alterthümlichen Charakters beigetragen. Oftmals waren diese Kirchen nur Annexen (Filial-Kirchen), worin nur einigemal im Jahre Gottesdienst gehalten wurde, und deren Unterhaltung, je nach den Umständen, der Gemeinde oder den Privateigenthümern überlassen blieb. Es ward daher nur wenig, oder kaum das Allernöthigste dafür gethan, und man beschränkte sich nicht selten auf ein äusseres Bestreichen der Bretter mit Theer, welcher ihre Erhaltung wesentlich beförderte. Auch wurden bei Reparaturen die Hauptformen theils aus Mangel an Kenntniss, theils aus Gewohnheit, ja, ich möchte sagen, auch aus Aberglauben beibehalten. Denn ich habe selbst ganz neue Gebäude gesehen, an welche man die alten Bretter mit ihrem alten Schnitzwerke wieder genagelt hatte; ebenso hat man bei vorzunehmenden Reparaturen alter Kirchen alte Verzierungen,

welche bei Erneuerung innerer Constructionstheile waren abgenommen worden, späterhin wiederum daran befestiget. Es lag auch in dem Interesse der Kirchenbesitzer, nur so wenig als möglich daran zu thun, weil der Kostenaufwand meistens mehr betrug, als die Kirchen ihnen einbrachten. Denn als während der Reformation, unter der dänischen Regierung, die Kirchengüter eingezogen und die Einkünfte geschmälert wurden, gelangten die Kirchen häufig in den Besitz von Privatpersonen. In Folge dessen veränderten sie nicht selten ihre Besitzer und es hat bei Versteigerungen Fälle gegeben, dass, weil es an Käufern fehlte, ganze Kirchen mit dem Altare, den Glocken und dem Kirchengeräthe für 30 norwegische Species und dennoch mehr aus Religiosität als in der Hoffnung auf Gewinn, erkauf worden sind. Denn in Ansehung dessen, dass dem Besitzer die Pflicht obliegt, die Kirchen zu unterhalten, ist ihr Besitz vielmehr als eine Last zu betrachten.“

„Auch in England haben einige sehr alte Kirchen aus Eichenholz sich erhalten; allein sie sind den norwegischen weder im Plane noch in ihren Zierden ähnlich. Die nächste Verwandtschaft möchten die letztern mit den russischen Landkirchen haben, wie sie Olearius noch im 17. Jahrhundert vorfand und ohne architektonische Gründlichkeit abbilden liess, obwohl anzunehmen ist, dass Verschiedenheit des Cultus und sonstiger Richtungen eigentliche Gleichförmigkeit nicht habe aufkommen lassen. Die russischen Landkirchen haben nämlich in ihrer Bauart Aehnlichkeit mit gewöhnlichen Blockhäusern, indem die Balken horizontal aufeinander liegen. Bei den norwegischen alten Landkirchen hingegen stehen die Pfosten-Bretter aufrecht, und werden daher „Staw- oder Reiswerkskirchen“ genannt.“

Wir wenden uns nunmehr zu einer näheren Betrachtung der im vorliegenden Heft dargestellten Kirche von Borgund, wobei wir jedoch gleich von vornherein bemerken müssen, dass — so dankbar wir auch dem Herausgeber für das bereits Mitgetheilte sind — einige Verhältnisse uns leider dunkel bleiben, indem es sowohl an einer speciellen Erklärung, als auch an einigen, zum Verständniss der Construction nöthigen Durchschnitten oder inneren Aufrissen fehlt.

Der Grundriss (Tab. I.) zeigt bereits eine eigenthümliche Anlage, welche nur im Allgemeinen die räumliche Eintheilung des christlichen Kirchenbaues befolgt. Das Schiff und der Altarraum sind zwei gesonderte Theile. Ersteres bildet den Hauptraum; es ist viereckig, von ein wenig über das Quadrat verlängerter Dimension. Eine Thür führt in den Raum des Altares, der als ein Viereck von ungleich engeren Verhältnissen erscheint und an den sich die halbkreisrunde Nische des Altares anschliesst. Diese bestimmte Scheidung der beiden Räume dürfte uns an das rituale Princip neugriechischer Kirchen erinnern, indem in der lateinischen Kirche eine solche nicht Statt findet; es dürfte interessant sein, aus den nachfolgenden Heften zu ersehen, ob dieselbe auch bei andern alten Kirchen Norwegens angewandt und somit als eine besondere, durchherrschende Eigenthümlichkeit zu betrachten ist. (Die Gesamtlänge dieser Räume beträgt, nach dem beigefügten Maassstabe, c. 20 Ellen, die Breite des Schiffes etwas über $10\frac{1}{2}$ Ellen.) Ein zweiter, sehr merkwürdiger Umstand in der Anlage ist der, dass sich rings um diese Räume ein schmaler Umgang, auch den halbrunden Ausbau der Altarnische befolgend, umherzieht; an den drei Hauptseiten desselben sind vorspringende, Vestibül-artige Vorbauten, in denen die Portale sich befinden. Eine Notiz über den Zweck dieses Umganges

wäre dem Beschauer sehr erwünscht gewesen. Sämmtliche Ecken des Gebäudes erhalten durch starke Rundsäulen einen festen Schluss. (Ein vierter, ebenfalls vortretender Ausbau, der sich an den Altarraum anlehnt und den Umgang unterbricht, scheint ein späterer Zusatz; wenigstens unterscheidet er sich in der Aussenansicht des Gebäudes von dem Uebrigen durch das rohere Zimmerwerk, in dem er aufgeführt ist. Er dient ohne Zweifel als Sakristei.)

Das Innere des Schiffes wird durch Stellungen von je vier starken Rundsäulen in ein breites Mittelschiff und schmale Seitenschiffe abge sondert. Dieselben Säulenstellungen ziehen sich jedoch auch vor dem westlichen Eingange und vor dem Zugange zu dem Altarraume hin. Ein perspektivischer Aufriss des Inneren (Tab. III.) lässt uns die nähere Einrichtung dieser Anordnung erkennen. Die Säulen scheinen sehr einfach, ohne Kapitäl, gebildet und sind nur oberwärts, wo ein flaches Gesims über ihnen hinläuft, durch zwischen-ingespannte Halbkreisbögen verbunden. Ueber dem Gesims sieht man noch eine kurze Fortsetzung der Säulen und zwischen ihnen buntverzierte Kreuzbalken. Ob dies die Fenster sind, ist nicht wohl ersichtlich, indem in der Aussenansicht an den entsprechenden Stellen nur kleine runde Löcher bemerkbar werden; das Hauptlicht scheint von den Giebelseiten einzufallen. Das Mittelschiff ist mit einer hohen gewölbten Bretterdecke, in der Form eines Tonnengewölbes, versehen; die Seitenschiffe zeigen als ihre Decke die einfache Dachschräge. Ob übrigens diese gesammte innere Einrichtung oder wie viel davon ursprünglich sei, sind wir, in Ermangelung näherer Notizen, ausser Stande zu bestimmen. Das im Inneren vorhandene Gestühl u. dergl. ist natürlich als spätere Hinzufügung zu betrachten. Die Kanzel springt zur Seite der Thür, welche in den Altarraum führt, hervor.

Sehr interessant und nicht minder eigenthümlich erscheint das Aeussere des Gebäudes. (Tab. II.) Jener Umgang, der sich um das Gebäude herumzieht, ist an seiner oberen Hälfte offen und enthält daselbst kleine, mit flachen Bögen überspannte Arkaden. Darüber erheben sich in buntem Wechsel die verschiedenen, nach und nach zurückspringenden Dächer und Giebel des Umganges, der Vestibüle, der Seitenschiffe, des Mittelschiffes, welche wiederum nach den Verhältnissen des Altarraumes und des Schiffes gebrochen werden. Ueber der Altarnische erhebt sich ein seltsames Kuppelthürmchen; über der Mitte des Mittelschiffes, als Schluss des Ganzen, ist ein andres, viereckiges und in mehrere Geschosse zerfallendes Thürmchen, an welchem man eine Uhr bemerkt, angeordnet. Jede der zahlreichen Giebelspitzen enthält ihren besonderen Schmuck; an den unteren Theilen besteht derselbe zumeist aus einem einfachen Kreuze, an den oberen Hauptgiebeln aus einer seltsamen, vorspringenden Verzierung, welche den antiken Schiffsschnäbeln verglichen werden könnte. Mit Ausnahme der untersten Theile des Gebäudes sind sämmtliche Flächen, Dächer und Wände mit rautenförmig gelegten Schindeln bedeckt.

Zwei Blätter (Tab. IV. und V.) sind der Darstellung zweier Portale derselben Kirche gewidmet; sie geben die Hauptbeispiele für die bei den älteren Bauwerken dieses Styles angewandte Verzierungsweise. Beide sind auf ihren Seiten mit schlanken Säulen versehen, denen sich oberwärts ein verzierter Halbkreisbogen anschliesst. Sehr eigenthümlich sind die Kapitäl dieser Säulen; sie haben die Gestalt eines länglichen Cylinders, etwas stärker als der Säulenschaft und gegen diesen schräg abgeschnitten. — Das

erste Portal ist einfacher. Die Säulen ruhen, statt der Basis, auf seltsam stylisirten Thierköpfen, die Schäfte sind glatt, die Kapitäle und der Bogen über der Thür jedoch mit zierlichem Rankenwerk bedeckt; über den Kapitälern, vor dem Ansätze jenes Bogens, erheben sich ein Paar wunderliche langgestreckte Thierfiguren. Das zweite Portal dagegen ist sehr reich; wie der Bogen und die Kapitäle, so ist auch der Schaft der Säulen mit buntem Rankenwerk bedeckt; doch fehlen die Thierbilder und die Säulen haben eine Art Basis, welche wiederum auf einem kurzen Cylinder ruht. Dazu kommt noch eine breite, viereckige Einfassung des Portales, welche ebenfalls durch buntes Schnitzwerk erfüllt wird; hier sieht man Schlangen und Drachen, die sich mannigfach durcheinanderringeln, phantastisch gebildet und mit Laubarabesken verbunden. Der Styl dieser Verzierungen (an beiden Portalen) ist demjenigen ziemlich nahe verwandt, welchen man in der deutschen Kunst des zwölften Jahrhunderts, an Sculpturen und vornehmlich auch an den Ornamenten der Malereien in Handschriften, vorfindet. Die Unterschrift zu dem letztgenannten Portale besagt, dass dasselbe „ältere, heidnisch-nordische Motive, mit orientalisches-byzantinischen gemischt“, enthalte. Gewiss darf man eine solche Annahme im Allgemeinen gelten lassen, — vielleicht indess mehr in der Beziehung, dass überhaupt in den phantastischen Verzierungen der Art eine nationell germanische Gefühlweise sich ausspricht; denn, wie bemerkt, fehlt es auch in Deutschland keineswegs (und zwar vornehmlich in einer Zeit, die der ersten Einführung des Christenthums schon ferner liegt) an Bildungen der Art, so dass wir dieselben wenigstens nicht mit Gewissheit als eine unmittelbare Reminiscenz heidnischer Darstellungen in Anspruch nehmen dürfen. Charakteristischer scheint uns die schon besprochene Grundform der Kapitäle, und so auch der eigenthümliche Anschluss des Bogens an letztere.

Das letzte Blatt (T. VI.) giebt eine Ansicht des Glockenthurmes der Kirche von Borgund, der ohne Verbindung mit der letzteren, sogar ausserhalb des dieselbe einschliessenden Zaunes, errichtet ist. Es ist ein viereckiger Bau von schweren, nicht hohen Verhältnissen; die Wände schräg, in einfachem Zimmerwerk aufgeführt; das hohe Giebeldach, ausser auf den Eckpfosten, zugleich auf kleinen Arkaden (denen des erwähnten Umganges der Kirche ähnlich) ruhend, und die Giebelseiten mit offenem Rautenwerk ausgefüllt. Eine beigefügte Vignette giebt die Lage und die Verhältnisse des Glockenthurmes zur Kirche zu erkennen. —

Wir sehen den Fortsetzungen dieses Werkes, aus denen uns, wie wir hoffen, das eigenthümliche System dieser alten Bauanlagen in seinen vorherrschenden Beziehungen und in der Art und Weise der Formation des Einzelnen noch deutlicher entgegneten wird, mit der gespanntesten Erwartung entgegen.

Die Gemälde der Gallerie zu Dresden
in lithographischen Nachbildungen.

(Museum, 1837, No. 44.)

Die vorzüglichsten Schätze der Dresdner Gemäldegallerie werden gegenwärtig in zwei lithographischen Prachtwerken herausgegeben. Ueber die ersten Lieferungen des einen, welches im Verlag von J. Wunder in Leipzig erscheint und von französischen Lithographen ausgeführt wird, haben wir bereits in früheren Jahrgängen unserer Zeitschrift gesprochen.

Das zweite Prachtwerk über die Dresdner Gallerie führt den Titel:

Die vorzüglichsten Gemälde der Königlichen Gallerie in Dresden, nach den Originalen auf Stein gezeichnet. Herausgegeben von Franz Hanfstaengl. Dresden, beim Herausgeber. Leipzig, in der Anstalt für Kunst und Literatur von R. Weigel.

Dasselbe ist, seit seinem Beginnen im Jahr 1835, bereits rüstig vorgeschritten und legt in 7 vollendeten Lieferungen (deren die erste 4, jede der folgenden 3 grosse Blätter enthält) die lithographischen Nachbildungen von 22 Gemälden verschiedener Gattung vor. Die bei weitem grössere Mehrzahl der Lithographien rührt von der Hand des rühmlichst bekannten Herausgebers her, wenige von andern Künstlern, unter denen zunächst, als Lithograph der Landschaften und Landschaft-ähnlichen Compositionen, Hr. Friedrich Hohe zu nennen ist. Die Technik in diesen Lithographien ist durchweg höchst meisterhaft; es ist in ihnen (und ganz besonders in denen des Herausgebers) eine Tiefe, Fülle und Wärme des Tones, eine Klarheit und Freiheit der Behandlung, dass der Mangel der Farben verschwindet und das Auge des Beschauers den wechselnden Spielen der Farbe zu folgen glaubt. Mit grösstem Glück ist die charakteristische Behandlungsweise der verschiedenen Meister wiedergegeben; der kräftige Vortrag des Ann. Caracci, der weiche Schmelz Correggio's, die Reinheit des tizianischen Pinsels, das wunderlich gefegte Wesen Rembrandt's, die zierlichste Sauberkeit eines Metsu, Netscher, G. Dow, die tüchtige Derbheit Ostade's u. dgl. mehr, Alles diess wiederholt sich in den vorliegenden Lithographien in gelungenster Nachahmung. Dabei ist zugleich nichts Aengstliches oder Gesuchtes. Die Führung des Stiftes ist überall geistreich und frei, und wenn die Arbeit bei den Darstellungen des feineren Genre das zarteste, in einander geschmolzene Korn zeigt, so macht sich anderweitig, wo eine so feine Ausführung nicht vorgeschrieben war, die sichere Grundlage freier Strichlagen bemerklich. Natürlich konnten solche Vorzüge, ein so gediegenes Eingehen in den Geist und Charakter der Originale, — Vorzüge, auf welche das vorgenannte Werk, trotz der saubern Arbeit der Lithographen, in ungleich geringerem Grade Anspruch hat, — nur dadurch erreicht werden, dass überall unmittelbar nach den Vorbildern gearbeitet wurde. Mit gerechtem Stolze aber müssen wir es anerkennen, dass dies Unternehmen als ein rein vaterländisches auftritt, und dass wir, nach so glänzender Beweisführung, nicht französischer Hülfe nöthig

haben, um auch in dem Fache der Lithographie das Vorzüglichste zu leisten.

Wir geben einen flüchtigen Ueberblick der in den genannten 7 Heften enthaltenen Lithographien, indem wir, der Kürze halber, nur bei denjenigen Blättern, welche nicht vom Herausgeber herrühren, den Namen des Lithographen anführen. Die Eröffnung des Werkes bildet eine Darstellung nach Ann. Caracci, der Genius des Ruhmes, der, von kleineren Genien umgeben, durch die Lüfte emporschwebt; dies Bild ist vignettenartig behandelt, jedoch in nicht minder sorgfältiger Ausführung als die anderen. Ausserdem ist noch ein zweites Blatt nach Ann. Caracci vorhanden, eine thronende Madonna mit dem heil. Matthäus und andern Heiligen; der freie, aber würdige Styl des Originalen tritt hier dem Beschauer lebhaft entgegen. — Das wundersame Gemälde Tizian's, Christus mit dem Zinsgroschen. Die fast überirdische und doch so menschliche Klarheit des Christuskopfes, so auch der kräftigere Kopf des Pharisäers, ist in der Lithographie auf's Glücklichste wiedergegeben. — Die Madonna mit dem heil. Sebastian von Coreggio; die heil. Cäcilie von Dolce (dies Blatt von Schertle gezeichnet); die schöne Madonna mit dem Kinde und dem kleinen Johannes von Vincenzio da S. Gimignano; die Madonna, um welche sich die Familie jenes Baseler Bürgermeisters anbetend versammelt, von Holbein, erscheinen auch in diesen Copieen als vollendete Meisterwerke. Vornehmlich in Bezug auf das letztgenannte Blatt ist es rühmend hervorzuheben, dass die schlichte Ruhe der dargestellten Personen mit vollkommener Lebendigkeit aufgefasst ist, ohne durch Uebertreibung in eine trockene Manier auszuarten und ohne sonst irgend ein dem Originale fremdes Element hereinzutragen. Nach Rembrandt sieht man das eigene Portrait des Künstlers, der mit seiner jungen Frau beim lustigen Gelage sitzt, — ein nicht besonders ansprechendes Bild, was indess nicht Schuld des Lithographen ist; im Gegentheil ist dieser dem launig kecken Vortrage des Meisters wiederum auf's Sicherste gefolgt.

Die Mehrzahl der vorgelegten Lithographien gehört dem holländischen Genre an. Höchst geschmackvoll sind die feineren Genrebilder dieser Art wiedergegeben. So, nach Terbürg, ein junges Mädchen im Atlaskleide, welches sich in einer Schüssel, die die Magd hält, die Hände wäscht. Nach Caspar Netscher eine zierliche Scene vornehmen Lebens: eine junge Dame, ebenfalls in Atlas gekleidet, die stehend an dem reichgeschmückten Claviere spielt, indem ein prächtig costümirter Cavalier, zur Seite sitzend, dazu singt und eine Freundin, auf der andern Seite, zuhört. Zwei höchst reizvolle Darstellungen nach G. Metsu: ein alter Wildprethändler, vor dem eine feine Dame steht und über einen dargebotenen Hahn unterhandelt; sodann eine Wildprethändlerin, die einer Köchin einen Hasen zu empfehlen bemüht ist. Eine Spitzenklöpplerin, der eine Frau in's Fenster herein einen Hahn reicht, nach Slingelandt, ein äusserst sauberes Bildchen. Ein schönes Mädchen, welches am Fenster stehend, bei heller, nachmittäglicher Beleuchtung, einen Brief liest, nach dem bekannten und beliebten Bilde von P. de Hooghe. Ein alter Schreibmeister, am Fenster sitzend und eine Feder schneidend, im Innern der Stube die Schülerinnen, nach einem höchst ergötzlichen Bildchen von G. Dow und ganz in der säuberlichen Weise dieses Meisters. Das Bild eines Kesselflickers vor einem Bauernhause, mit einer Bäuerin, die jenem einen schadhaften Kessel dargereicht hat, nach Fr. van Mieris. Das Innere einer Bauernschenke

nach Ostade. Nach demselben: des Künstlers eignes Atelier, von Straub mit trefflicher Wiedergabe des Helldunkels lithographirt.

Endlich sind vier von Fr. Hohe lithographirte Blätter zu nennen. Ein Reitergefecht, eine meisterhafte Composition voll trefflich dramatischen Lebens, nach Ph. Wouverman. Eine Schmiede mit vornehmer Jagdgesellschaft, nach demselben. Eine schöne, ruhige Abendlandschaft nach Joh. Both, und eine zweite Landschaft nach dem berühmten Gemälde von J. Ruysdael, welches einen Eichenwald, in dem eine Hirschjagd vorüberbraust, darstellt. Auch diese Blätter sind durchweg von grosser Tüchtigkeit der Ausführung.

Von dem Text, der zur näheren Erklärung der dargestellten Gemälde dienen soll, ist bis jetzt erst ein Blatt mit dem „Vorworte“ erschienen, welches mit einer geschmackvollen Arabeske, im Neureuther'schen Style, geschmückt ist.

*La Reale Galleria di Torino, illustrata da Roberto d'Azeglio,
Direttore della medesima etc., dedicata a S. M. il Re Carlo Alberto.
Fascicolo I — VII. Torino 1836 — 1837. Gr. Fol.*

(Museum, 1837, No. 45.)

Die durch den König Karl Albert gegründete öffentliche Gemäldegalerie von Turin, welche die Schätze der Malerei, die in den königlichen Schlössern zerstreut waren, zu einem bedeutsamen Ganzen vereinigt, und ausserdem durch neue Erwerbungen auf mannigfache Weise bereichert ist, bildet eine neue Erscheinung unter den grossen Kunstsammlungen, an denen der italienische Boden, trotz so häufiger Veräusserungen, noch immer vor Allen reich ist. Berichte aus Turin rühmten von der neuen Gallerie, dass sie im Besitz einer ausgezeichneten Reihenfolge von Werken der als klassisch anerkannten italienischen Meister sei; vornehmlich aber, dass sie einen Reichthum an Werken niederländischer Künstler enthalte, wie keine andere Sammlung Italiens. Durch das obengenannte Werk bekundet sich nunmehr das Dasein und die eigenthümliche Richtung der Gallerie auch nach ausserhalb, und es reiht sich dasselbe den mit grösserer oder geringerer Pracht ausgestatteten Werken an, die wir über viele der vorzüglichsten Sammlungen Italiens besitzen. Es enthält Abbildungen der vorzüglichsten Gemälde mit sehr ausführlichem erläuterndem Text von der Hand des Herausgebers, R. d'Azeglio, des Direktors der Gallerie. Die Abbildungen sind mehr oder minder ausgeführte Kupferstiche, welche zumeist mit erfreulicher Feinheit in den Geist und Charakter der Originale einzugehen scheinen. Namhafte Kupferstecher aus verschiedenen Gegenden Italiens haben einen Theil ihrer Thätigkeit diesem Werke gewidmet, wie in den bisher erschienenen Mittheilungen die Namen Lasinio d. j., Rosaspina, Ferreri, Garavaglia, die Schule Toschi's u. a. m. genannt werden. Die einzelnen Lieferungen, in denen das Werk herausgegeben wird, enthalten je vier Kupferstiche; das Ganze ist auf 80 Lieferungen berechnet. Die sieben ersten Lieferungen desselben liegen uns so eben vor.

In diesen finden wir die Werke aus der Periode des siebzehnten Jahrhunderts — Italiener der eklektischen Schulen und Niederländer — vorherrschend. An Gemälden aus der grossen Blüthezeit der italienischen Kunst, aus den ersten Decennien des sechzehnten Jahrhunderts, an Gemälden früherer Perioden scheint die Gallerie somit keinen sonderlichen Reichthum zu haben. Nur Ein Gemälde unter den mitgetheilten gehört in den Anfang des sechzehnten Jahrhunderts, — ein Werk von der Hand des Gaudenzio Ferrari, den man gewöhnlich den Mailändern zuzählt. (Der Herausgeber, patriotisch gesonnen, bestreitet diesen Gebrauch und zählt ihn, in Rücksicht auf seinen Geburtsort, der geringfügigen Zahl savoyischer Künstler zu.) Es ist ein sehr interessantes Gemälde: Der Leichnam Christi auf dem Schoosse der Mutter, von den heiligen Frauen und den übrigen Freunden beklagt, denen sich einige spätere Kirchenheilige zugesellt haben. Die ganze Auffassung der Composition weicht auffallend von denjenigen Gemälden Gaudenzio's (meist Fresken) ab, die sich in der Gallerie der Mailänder Brera befinden und in denen sich die Einflüsse der römischen Schule bereits deutlich erkennen lassen. Hier ist noch ungleich mehr Verwandtschaft mit der Richtung des Leonardo da Vinci, ungleich mehr alterthümliches Element; namentlich die Gewandung, obgleich sie in einzelnen grossen Würfen die eigenthümliche Fassung Gaudenzio's bezeugt, hat mehr alterthümliche Strenge, als in jenen Werken bemerkt wird. So ist auch die Gruppierung noch von grosser Einfachheit: die vorderen Gestalten um den Leichnam des Erlösers her sitzend und knieend, die hinteren wie im Halbkreise nebeneinander stehend, jeder für sich auf den Erlöser blickend, jeder für sich mit seinem eignen Schmerze beschäftigt. Dabei aber geht ein eigenthümlich schlichter Adel durch diese Gestalten; sie haben eine Reinheit und Schönheit der Gesichtsbildungen, eine Tiefe und Innigkeit des Ausdruckes, welche wiederum in Gaudenzio's späteren Werken nicht mehr in gleichem Maasse gefunden werden. Hierin besteht die Verwandtschaft dieses Bildes mit Leonardo; die Richtung des letzteren ist in diesen Beziehungen ganz in ähnlicher Weise erfasst, wie in den Werken Sodoma's; ja es hat das ganze Bild, auch in der Anordnung der Composition, auffallende Aehnlichkeit mit einem Gemälde von Sodoma, welches sich im Berliner Museum befindet und denselben Gegenstand darstellt. Ueber die Entwicklungs-Verhältnisse Gaudenzio's, welche sich solcher Art in diesem Bilde aussprechen, haben wir übrigens in dem weitläufigen Texte, der demselben beigegeben ist, vergebens irgend einen näheren Aufschluss gesucht.

Die übrigen der bis jetzt mitgetheilten Werke gehören, wie bereits bemerkt, der späteren Zeit der italienischen Malerei an. Aus der späteren Zeit der Mailänder Schule werden vorgeführt: Ein Altargemälde von Giul. Ces. Proccacini, der heil. Franciscus und der heil. Carl Borromäus, welche die Statue der heil. Jungfrau anbeten, ein Bild von mittlerem Werthe. — Von Daniele Crespì ein nicht uninteressantes Bild, der heil. Johann Nepomuk im Beichtstuhl, die Beichte der Königin von Böhmen, die auf der einen Seite des Stuhles knieet, anhörend, auf der andern Seite ein alter Mann. Es spricht sich darin eine erfreulich unbefangene Naturnachahmung aus; seltsam aber macht es sich, dass die Gesichter der Hauptpersonen zur Hälfte verdeckt sind. — Von Morazzone ein widerwärtiges und nicht bedeutendes Bild, Fulvia mit dem Leichenhaupte Cicero's.

Spätere Florentiner: Das vortreffliche Portrait des Grossherzogs von Toskana, Cosimo de' Medici I., von Angiolo Bronzino. — Eine Verkündigung Mariä von Orazio de' Gentileschi, ein beachtenswerthes Bild, dem Style Poussins verwandt. — Ein höchst anmuthvoller Madonnenkopf von C. Dolce; von einer zarten Naivetät, wie man sie selten in den Bildern dieses Künstlers trifft.

Künstler der bolognesischen Schule und deren Nachfolger: Dionisio Calvart, die heil. Magdalena, die von Engeln in die Lüfte emporgetragen wird, in der ziemlich süßen Manier dieses Künstlers, die Engel aber nicht ohne eine reinere Anmuth. — Drei Bilder von Guercino, im Ganzen ohne besonders hervorstechenden Werth, die Rückkehr des verlorenen Sohnes, der Kopf der heil. Elisabeth von Ungarn und die heil. Francesca Romana. Zur Seite der letztgenannten Heiligen steht ein Engelknabe im Diakonen-Gewande (also in derselben Weise costümiert, wie die wundersam schönen Engel auf W. Schadow's jüngstem Altarbilde), der durch die zarte kindliche Naivetät seiner Erscheinung ungemein anzieht. — Eine ziemlich theatralische Fama von Guido Reni. — Von Albani: Salmacis und Hermaphrodit, zierliche Gestalten in der Umgebung einer heiteren Landschaft. — Venus und Amor, von Cignani, höchst unbedeutend. — Endlich eine Madonna mit dem Kinde von Sassoferrato, die aber ebenfalls nicht zu den schöneren Leistungen des Künstlers gehört.

Unter den Leistungen nordischer Künstler ist zuerst ein Portrait des Erasmus von Holbein zu nennen. — Sodann vier Gemälde von Rubens: eine heil. Familie, ganz in seiner eigenthümlichen Weise. Zwei Portraits, das eines Mannes von mittleren Jahren in ganzer Figur und das Brustbild eines älteren Mannes. Eine höchst vortreffliche Darstellung einer Eberjagd (ohne menschliche Figuren); in Rücksicht auf die Originalität des letztgenannten Gemäldes, dass dasselbe nemlich nicht, wie auch wohl diese Meinung ausgesprochen sei, von Snyder's herrühre, beruft sich der Herausgeber auf das Zeugniss Horace Vernet's. — Eine ansprechende Madonna mit dem Kinde von Van Dyk. — Ein grotesker Leiermann von Teniers. — Ein anderes kleines Genrebild von Isaak van Ostade (nach dem Kupferstich zu urtheilen, mehr in der Art des A. Bröwer).

Sodann mehrere Landschaften: eine von Caspar Poussin, zwei von Joh. Both, eine von R. de Vries. Rücksichtlich des Stiches dieser Landschaften ist zu bemerken, dass derselbe nicht charakteristisch genug, in einer zu einförmig wiederkehrenden Manier behandelt ist.

Neuerworbene Gemälde des Königl. Museums zu
Berlin.

(Museum, 1837, No. 48.)

Die Gemälde-Gallerie des Königl. Museums ist kürzlich auf's Neue durch verschiedene sehr interessante Werke bereichert worden. Aus den Fonds des Instituts ist ein vorzügliches Gemälde von Goyard Flinck

erworben: die heil. Anna, welche die kleine Maria lesen lehrt, Kniestück. Anna, matronenhaft, in der Art einer Nonne bekleidet, zeigt einen Kopf von kräftigster und edelster Naturwahrheit; der Ausdruck desselben ist tief gemüthlich, das Ganze des Bildes ungemein innig, im Charakter des liebenswürdigsten Familien-Verhältnisses. Die Malerei ist höchst kräftig und breit, dabei aber in vollster Wärme und mit der zartesten Beobachtung des Helldunkels. Das Bild reiht sich den mannigfach bedeutsamen Leistungen der Rembrandt'schen Schule, welche die Gallerie bereits besitzt, auf erfreuliche Weise an. — Ein, schon vor einiger Zeit erworbenes Genrebild von Zorgh, die Werkstatt des Künstlers darstellend, welches die neueste Auflage des Verzeichnisses bereits namhaft macht, war uns bisher noch nicht zugänglich. — Sodann sind drei Gemälde anzuführen, welche die Gallerie als Geschenk Sr. Maj. des Königs erhalten hat. Das eine von diesen rührt von der Hand des Hugo van der Goes her und dient, als das vorzüglichste unter den Werken dieses Künstlers, welche das Museum gegenwärtig besitzt, dazu, die Nachwirkung der schönen Eigenthümlichkeiten des Joh. van Eyck in dessen Schule klar zur Anschauung zu bringen. Es ist eine Madonna mit dem Kinde, auf einer zierlich geschnitzten gothischen Polsterbank, unter einem Thronhimmel sitzend; zu den beiden Seiten des letzteren sind Säulenstellungen, durch welche man in eine niederländische Landschaft hinausblickt; im Vorgrunde steht ein bemaltes Töpfchen mit Lilien am Boden. Spricht sich auch hier, wie ziemlich überall in den Gestalten des genannten Künstlers, keine sonderliche Tiefe und Freiheit des geistigen Lebens aus, so zieht das Gesicht der Madonna gleichwohl durch eine tiefe Gemüthlichkeit an. Sehr beachtenswerth aber sind die trefflichen Motive der Gewandung, der schöne, tief gesättigte Farbenton in sämtlichen Gewandstoffen, die zarte und naturgemässe Behandlung der anderweitigen Nebendinge und die klare heitere Luft in der Landschaft. — Einen interessanten Gegensatz hiemit bildet ein Gemälde altholländischer Schule, in der Art des Hieronymus Bosch und ganz mit dem wunderlich phantastischen Wesen dieses Künstlers übereinstimmend. Es stellt die Anbetung der Könige dar. Vor einer dürftig gebrechlichen Hütte sitzt die heil. Jungfrau mit dem Kinde; vor ihr knien und stehen die Könige mit ihren prachtvollen Gaben, alle in strenger, seltsamer Feierlichkeit. Sanct Joseph hat sich hinter eine Mauer verkrochen und sieht, durch ein Loch derselben, neugierig bestürzt dem unerwarteten Ereigniss zu. Da sind auch die Hirten; einige von ihnen klettern auf einen Baum, andere haben sich auf das Dach der Hütte gelagert, um von hieraus den Vorgang mit anzusehen. Oberwärts erhebt sich die Landschaft und schliesst mit den reichen Architekturen Jerusalems. Das Ganze ist in einem seltsam blassen Farbenton gehalten, der aber mit der sonderbaren Auffassung und mit den zum Theil abenteuerlichen Figuren wohl übereinstimmt. — Das dritte Bild endlich gehört wiederum einer späteren Periode der Kunst an. Es ist das Werk eines wenig bekannten Blumen- und Früchtemalers, des Jakob Walscapele (mit der Namensbezeichnung versehen) und stellt ein reiches Gehänge der mannigfachsten Früchte und Blumen, von allerlei Insekten belebt und umspielt, dar, unterwärts einen steinernen Tisch, auf dem ein Mäuschen sein heimliches Wesen treibt. Das Ganze ist höchst meisterhaft, in trefflicher Harmonie gehalten und mit einer bewunderungswürdigen Frische, Saftigkeit und Heiterkeit ausgeführt.

Leben der ausgezeichnetsten Maler, Bildhauer und Baumeister, von Cimabue bis zum Jahre 1567, beschrieben von Giorgio Vasari. Aus dem Italienischen. Mit einer Bearbeitung sämtlicher Anmerkungen der früheren Herausgeber, so wie mit eigenen Berichtigungen und Nachweisungen begleitet von Ludwig Schorn. Zweiter Band, enthaltend der Original-Ausgabe zweiten Theil. Erste Abtheilung. Mit 22 lithographirten Bildnissen. Stuttgart und Tübingen. 1837. (390 Seiten in 8.)

(Museum, 1837, No. 52.)

Die lang ersehnte Fortsetzung eines Werkes (der erste Theil desselben erschien bereits vor 5 Jahren), welches für unser kunstgeschichtliches Studium eine so wichtige Grundlage bildet und welches auch ohne diese strengere wissenschaftliche Rücksicht eine so eigenthümlich bedeutende Stelle in der modernen Literatur behauptet, muss allgemein mit lebhaftem Interesse aufgenommen werden. In der That ist Vasari, wenn auch die blinde Verehrung seiner Aussprüche in neuerer Zeit aufgehört, wenn man es auch für nöthig befunden hat, seine Angaben mannigfach durch die Vergleichung urkundlicher Zeugnisse zu berichtigen, gleichwohl noch immer, in Rücksicht darauf, dass er die älteste, in grösserer Breite fließende Quelle der Tradition ausmacht, dass er für Vieles, oft für die wichtigsten Erscheinungen, als ein unmittelbarer Zeuge auftritt, — derjenige Autor, von dem stets unsere Untersuchungen über einen der Haupttheile der Kunstgeschichte christlicher Zeit ausgehen müssen. Aber er hat zugleich noch ein zweites, minder wandelbares Verdienst. Er repräsentirt uns diejenige Zeit, welche zuerst, — ich will nicht sagen: wissenschaftlich, doch wenigstens: literarisch — die vorübergehenden Erscheinungen in ihrer gegenseitigen Bedeutsamkeit festzuhalten, die Resultate mannigfacher Thätigkeit sicher zu stellen bemüht war; er ist der Begründer der neueren Kunstgeschichte, in der ihm wenige, nur geringfügige Vorarbeiten, wenige gleichzeitige Bemühungen von minder umfassender Bedeutsamkeit seinen Ruhm nicht streitig machen können; er hat namentlich für Vieles, was hier den Kreisen der niederen oder höheren Technik angehört, zuerst die angemessene literarische Form und Behandlung erfunden und festgestellt; er bewegt sich endlich in alledem mit einer gemüthlichen Naivetät, er hat eine Frische, eine Bildlichkeit, oft eine Poesie der Darstellung, welche von keinem seiner Nachfolger erreicht ist und welche bei der Lektüre seines Werkes stets den erheiterndsten Genuss gewährt. In dieser Beziehung möchte ich Vasari mit Winkelmann vergleichen. Das Element der Kritik ist es ebenfalls nicht, was dessen höchstes Verdienst ausmacht, und Jahr für Jahr werden auch bei ihm in dieser Beziehung neue Berichtigungen erforderlich; aber das Allgemeine, die Ausprägung des Wortes für den Gedanken, die grossartige Begründung des Standpunktes für die Auffassung des Einzelnen (eines Standpunktes, der freilich um ein Bedeutendes höher steht, als der Vasari's), — dies ist es, darin Winkelmann wiederum entscheidend hervorgetreten, darin auch er unübertroffen geblieben ist.

Wie wir Deutschen uns aber, bereits seit geraumer Zeit, das gute Recht erworben haben, die grossen literarischen Erscheinungen des Auslandes auch unserer Literatur anzueignen, so hat vor manchen andern Vasari, den die Italiener ihren Classikern zuzählen und dessen Publikum sich über verschiedene Kreise erstrecken dürfte, wohlbegründeten Anspruch auf diese Auszeichnung. Freilich ist eine Uebersetzung seines Werkes nicht eben eine leichte Sache. Es kommt bei ihm nicht bloß auf den Gegenstand, nicht bloß auf richtige Uebertragung des Sinnes, sondern auch auf die ihm eigenthümliche Form des Ausdruckes, auf seine ebenso gemüthliche wie gemächliche Weise des Vortrages an. Bei einem Autor wie z. B. Lanzi mögen dergleichen Rücksichten wegfallen; und wäre es etwa nur die Deutschthümelei (nicht auch häufiges Missverständniss), was der deutschen Uebersetzung von dessen Geschichte der Malerei einen etwas curiosen Anstrich giebt, so könnte man sich hier, wo die Form unwesentlich ist, eher darüber wegsetzen; bei einer Uebersetzung Vasari's würde ohne Berücksichtigung der letzteren ein wesentlicher Vorzug verloren gehen. Die von Hrn. Schorn herausgegebene Uebersetzung aber geht mit Absicht und Liebe auf diese Eigenthümlichkeit des Originalen ein, und der treuherzige Ton desselben, aus dem ein Mensch und nicht bloß ein wissenschaftlicher Apparat zu uns spricht, scheint uns sehr glücklich wiedergegeben, im zweiten Theil, wenn wir nicht sehr irren, noch freier und leichter als im ersten. Dabei ist zugleich das richtige Verständniss des Einzelnen auf keine Weise versäumt.

Da es jedoch in wissenschaftlicher Rücksicht bei Vasari zugleich sehr wesentlich auf die Berichtigungen des Textes und auf anderweitig nöthige Ergänzungen desselben ankommt, so müssen diese natürlich auch bei einer Uebersetzung, die nicht bloß der Lektüre, sondern vornehmlich dem Studium gewidmet sein will, bestimmt in's Auge gefasst werden. Die Italiener haben es sich mehrfach angelegen sein lassen, Bemerkungen solcher Art zu seinen Biographien zu liefern, und hierin bereits viele dankenswerthe Notizen, oft aber auch sehr überflüssigen Ballast mitgetheilt. Der deutsche Herausgeber hatte demnach schon den ersten Theil der Uebersetzung so eingerichtet, dass nur das wesentlich Wichtige aus diesen Bemerkungen (mit Angabe der einzelnen Quellen) herausgehoben und demselben sodann dasjenige, was neuere Arbeiten und eigne Studien darboten, angefügt wurde. Aehnlich ist sein Verfahren auch im vorliegenden zweiten Theile; doch hat er hier, um sich noch kürzer und übersichtlicher fassen und manche Wiederholungen vermeiden zu können, die Bemerkungen der früheren Herausgeber frei in das Eigene verarbeitet und jene nur da, wo sie als Autorität nothwendig schienen, namentlich angeführt: — ein Verfahren, dem wir, da es natürlich den Handgebrauch des Buches erleichtert, nur beistimmen können. Schon dies Praktische der Einrichtung giebt der deutschen Ausgabe des Vasari einen bestimmten Werth vor den früheren: wenigstens sind uns hier, in den Anmerkungen des zweiten Theiles, kaum ein Paar Zeilen aufgestossen, die wir, als nicht zur Sache gehörig, lieber ebenfalls ausgemerzt gesehen hätten.

Wichtiger aber ist es, dass überhaupt diese Anmerkungen aus dem freieren Standpunkte, den die deutsche Kritik vor der italienischen einnimmt, hervorgegangen, dass mit durchgreifender Umsicht alle Hülfsmittel welche der ersteren zu Gebot stehen, benutzt und ausser diesen viele wesentlich neue Bemerkungen (aus den eignen Reisenotizen des Herausgebers

und als Mittheilungen andrer Kunstforscher, namentlich des Hrn. Dr. Gaye) zum möglichst vollständigen Nachweis über die im Text namhaft gemachten Kunstwerke und Künstler, sowie zur Berichtigung der in demselben vorhandenen Irrthümer beigebracht sind, wobei jedoch mit Absicht (und nur bis auf die einzelne nothwendige Ausnahme) alles weitläufigere Raisonement, welches das Interesse des Lesers von der Hauptsache, dem Texte Vasari's, abwenden dürfte, vermieden ist. Alle diese Umstände dienen wiederum dazu, der deutschen Ausgabe wesentliche Vorzüge vor den früheren zuzuertheilen, selbst vor der neuen Florentiner Ausgabe in Einem Bande (welche seit 1832 bei Passigli in Florenz durch einen Verein von Gelehrten besorgt ist), obgleich allerdings die Resultate der letzteren — wenigstens von der zweiten Hälfte des vorliegenden Theiles ab — ebenfalls das Material zu manchen wichtigen Bemerkungen, in Bezug auf die jetzigen lokalen Zustände (besonders von Florenz) und in Bezug auf seltene italienische Schriften, darboten, was auch der Herausgeber anerkennend bevorwortet.

Auf eine Uebersicht des Einzelnen dieser neuen Bemerkungen des zweiten Theiles (welcher vornehmlich den Künstlern aus der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts gewidmet ist), können wir hier natürlich, da sie eben in lauter gesonderte Einzelheiten zerfallen, nicht näher eingehen. Nur einige der wichtigeren namhaft zu machen, möge verstattet sein. Zu diesen gehört vornehmlich eine ziemlich ausführliche Anmerkung, welche der Herausgeber der Einleitung, mit der Vasari seinen zweiten Theil eröffnet, angehängt hat. Vasari giebt hier eine Uebersicht des Entwicklungsganges der italienischen Kunst bis auf die Blüthenperiode der letzteren, um den Standpunkt, aus dem er seine Urtheile verstanden wissen will, festzustellen. Natürlich aber konnte er selbst, da eines Theils die Kritik überhaupt nicht sein Amt und da er andern Theils noch zu sehr in dem Standpunkte seiner Zeit befangen war, zu keinem wahrhaft durchgreifenden Gesamtueberblick gelangen; besonders die Erscheinungen in der Entwicklungsgeschichte der italienischen Architektur, die zum grossen Theile nur durch ausseritalienische Einflüsse zu erklären sind, konnten für ihn nicht in derjenigen Klarheit heraustreten, in der sie — was wenigstens die Grundzüge dieser Entwicklung anbetrifft — uns gegenwärtig bereits vorliegen. Diese Mängel zu verbessern und den Leser auf ein freieres Urtheil über das Folgende vorzubereiten, dient die genannte Anmerkung; sie erfüllt ihren Zweck in einer so klaren, anschaulichen und gediegenen Weise, dass wir Mühe haben würden, eine ähnlich gehaltreiche Uebersicht der Entwicklungs-Geschichte der italienischen Kunst in ihren verschiedenen Zweigen nachzuweisen. Bei dieser übersichtlichen Zusammenstellung aber kommt zugleich auch Manches zur Sprache, worauf bisher, bei gesonderter Betrachtung der einzelnen Zweige, wohl noch nicht ein genügendes Gewicht gelegt ist, so namentlich der Umstand, dass mit der Wiederaufnahme des antiken Systems in der italienischen Architektur die früherhin übliche Dekorirung der Gebäude durch Sculptur-Werke (bis auf einzelne Ausnahmen) aufgehoben, hiedurch aber eines Theils eine wenig günstige, in der Folge sehr manierirte Ueberladung durch architektonisches Ornament begründet, andern Theils die Sculptur aus ihrem, oft (und besonders im Relief) so nothwendigen Bezuge zu den Gesetzen der Architektur herausgerissen wurde. Auf das, was der Verfasser hier über das Allgemeine der Entwicklungs-Geschichte vorgetragen, wird sodann mehrfach in

den Anmerkungen zu den einzelnen Biographien (so namentlich bei Brunelleschi, Ghiberti, Donatello) zurückgedeutet, so dass dem Leser hiebei stets der Blick auf das Ganze gegenwärtig bleibt.

Was die einzelnen Biographien dieses Theiles anbetrifft, so finden sich zunächst bereits der ersten derselben, der des Jacopo della Quercia, einige umfassende und eigenthümlich wichtige Notizen beigefügt, so z. B. über die von diesem (oder doch in seinem Style gearbeitete) „Madonna della Mandorla“ am Dome von Florenz, welche Baldinucci und Cicognara (II., tav. 50) dem Nanni d'Antonio di Banco zuschreiben; über die Lebenszeit und die Werke des Matteo Civitali, den Vasari nur kurz berührt, u. s. w.

Im Leben des Luca della Robbia werden mannigfache Nachweise über Werke, die diesem Künstler und seinen Nachfolgern angehören, mitgetheilt, auch verschiedene zwischen ihnen stattfindende Unterschiede hervorgehoben. Hier gedenkt der Herausgeber zugleich einiger der Werke dieser Familie, die sich im Berliner Museum befinden, und schreibt unter diesen das anmuthvolle Halbrund mit der Madonna und anbetenden Engeln (unter H. aufgestellt) dem Andrea della Robbia zu. Bei dieser Gelegenheit mag noch eines kleinen, in Thon gebrannten und mit natürlichen Farben bemalten Medaillons, welches das Profil-Bildniss des Savonarola enthält und sich auf der Königl. Kunstkammer zu Berlin befindet, gedacht werden; in geistreich individueller Auffassung, gehört dasselbe ohne Zweifel zu denjenigen Bildnissen Savonarola's, welche Vasari (S. 76) als von den Künstlern dieser Familie gefertigt bezeichnet und die in kleineren gegossenen Medaillen mannigfach vervielfältigt wurden. Sodann bemerkt Referent, dass die interessanten Hauptwerke jenes Agostino, den Vasari (S. 73) derselben Künstlerfamilie zuzählt, die Sculpturen der Façade von S. Bernardino zu Perugia, wohl einige Worte näherer Würdigung als sie hier (und namentlich bei von Rumohr, It. F. II., 297) finden, verdient hätten. Der Herausgeber bezeichnet sie richtig als Marmorarbeiten; doch ist hinzuzufügen, dass sie gleichwohl sämmtlich mit dem durch die Robbia eingeführten blauen Grunde versehen sind, wodurch sie vielleicht als das durchgeführteste Beispiel einer nach architektonischen Gesetzen behandelten polychromen Sculptur in der neueren Kunst dastehen, — ein Umstand, der ihnen schon an sich ein nicht unwesentliches Interesse verleiht¹⁾.

¹⁾ Die Façade von S. Bernardino, in weissem und schwarzem Marmor ausgeführt, ist dem eigenthümlich anziehenden Style der Porta di S. Pietro zu Perugia (die nach Mariotti von demselben Augustino herrühren soll) verwandt. In ihrer Hauptform möchte sie mit einem grossen einfachen Triumphbogen zu vergleichen sein, der mit einem flachen Giebel gekrönt ist. In diesem Giebel finden sich die Figuren des Gott-Vater und knieender Engel zu seinen Seiten dargestellt. In dem Halbrund, welches den, die Hauptform bildenden Bogen ausfüllt, sieht man den heil. Bernhard in der Glorie und zu seinen Seiten mehrere schwebende Engel. Darunter läuft ein schmaler Fries, ebenfalls mit Figuren, hin, unter dem zwei flachgedeckte Thüren in die Kirche einführen; die Gewände der Thürpfosten sind wiederum mit zahlreichen Sculpturen, einzelnen allegorischen Gestalten und Engeln, bedeckt. Zu den Seiten des Ganzen laufen zwei Pilaster bis zu dem Giebel empor. An jedem derselben sind, oberwärts und unterwärts, zwei Nischen mit kleinen Tabernakeln angebracht; die oberen dieser Nischen enthalten die Statuen des Engel Gabriel und der Maria, die die Verkündigung empfängt, die unteren die Gestalten zweier Heiligen. Der Styl in diesen sämmtlichen Sculpturen ist keinesweges ohne eigenthümlich hervorstechen-

Im Leben des Lorenzo Ghiberti findet sich, neben manchen andern wichtigen Notizen, eine ausführliche Bemerkung über dessen oft genannten „*Trattato di Scultura et Pittura*“, in der wir zum ersten Mal, mit den Worten des Dr. Gaye, über diejenigen Theile desselben, die nicht kunstgeschichtlichen Inhalts sind, unterrichtet werden. Der kunstgeschichtliche Theil des Traktats ist bekanntlich bei Cicognara abgedruckt, der Eingang (der bei letzterem fehlt) durch Hrn. v. Rumohr nachgeliefert: einige von Cicognara ausgelassene Worte und Zeilen, die für den Inhalt nicht unwichtig sind, werden in der genannten Anmerkung ebenfalls noch mitgetheilt, so dass wir jenen interessanten ersten kunsthistorischen Versuch jetzt in seiner ganzen Integrität besitzen.

Für die Biographie des Piero della Francesca haben die Anmerkungen einer besondern, im Jahr 1835 veranstalteten Herausgabe derselben von Gh. Dragromanni, sowie von Hrn. Gaye gelieferte Notizen, mehrfache wünschenswerthe Bereicherung dargeboten. Bei Gelegenheit des in derselben Biographie erwähnten Bramantino erfolgen belehrende Zusammenstellungen über diesen Künstler und den von ihm schwer zu unterscheidenden Bartolommeo Suardi (der von ihm nach Lanzi's Ansicht nicht unterschieden ist), sowie über einige ihrer wichtigsten Werke. Die, als Arbeiten des Bramante namhaft gemachten Fresken in der Karthause bei Pavia werden u. a. vom Herausgeber, in Rücksicht auf ihren Styl, dem Bart. Suardi zugeschrieben. (Der Herausgeber citirt hiebei mein Handbuch der Geschichte der Malerei, wo ich diese Werke unter Bramante angeführt hatte. Gern folge ich der besser begründeten Annahme; möge es mir hiebei aber auch gestattet sein, den sehr lebhaften und gewiss von Vielen getheilten Wunsch auszusprechen, dass Kunstforscher, denen einige Musse in Italien verstattet ist, endlich einmal die so eigenthümlich interessanten lombardischen Schulen — und nicht blös die der Malerei — einer gründlichen Forschung unterziehen mögen!)

Auch bei Fiesole fehlt es wiederum nicht an mannigfach belehrenden Zugaben, namentlich nicht an dem Nachweis verschiedener, von Vasari nicht namhaft gemachter Werke seiner Hand. Bei Gelegenheit der Chorbücher, die Fiesole für das Kloster S. Marco zu Florenz mit Miniaturen ausgemalt, bemerkt der Herausgeber, dass gegenwärtig noch einige daselbst vorhanden seien. Als ich mich jedoch vor zwei Jahren bei Fra Serafino, der den neueren Besuchern von S. Marco als ein sinniger Verehrer Fiesole's und als ein eifriger Nachahmer seiner künstlerischen Darstellungen wohl in der Erinnerung sein wird, der also ohne Zweifel die beste Kunde von diesen Dingen haben muss, nach den genannten Chorbüchern erkundigte, sagte er mir, dass das Kloster nichts mehr von ihnen besässe und dass diejenigen, die man gewöhnlich als solche bezeichne, nicht von ihm herrühren könnten. In der That haben die Malereien der letzteren, obgleich im Allgemeinen dem Style Fiesole's verwandt, bestimmt nicht das Gepräge jener zarten Innigkeit, die bei seinen Arbeiten so unwiderstehlich

den Adel und Anmuth, wenn auch in der That abweichend von dem des Luca della Robbia; ich möchte denselben nicht geradezu dem Donatello, mehr den Malereien des Sandro Botticelli (doch nur wo diese in ihren edelsten Formen erscheinen) vergleichen. Dies gilt sowohl von den grösseren Arbeiten im Giebel und in dem Halbrund, als vornehmlich von den kleineren, dem Auge näheren, die sich an den Thürgewänden befinden; bei ungemein leisem Relief ist hier die grösste Zartheit eines leicht bewegten Faltenwurfes meisterlich durchgeführt.

wirkt. — Ueber den Miniatur-Maler Attavante, den Vasari in der Biographie Fiesole's rühmlich erwähnt und von dem er Miniaturen mit grosser Sorgfalt beschreibt, wird in einer ausführlichen Anmerkung ebenfalls Näheres berichtet, besonders in Bezug auf ein prachtvolles und mit grosser Schönheit ausgemaltes Missale, welches sich in der Königl. Bibliothek zu Brüssel befindet und mit seinem Namen und dem Datum der Vollendung versehen ist.

Sehr dankenswerth sind ferner die Notizen, welche dem Leben Alberti's, den Vasari mit grosser Oberflächlichkeit behandelt, beigelegt sind. Sie betreffen theils dasjenige, was mit Sicherheit über die Lebensverhältnisse, den Charakter und die vielseitige Thätigkeit dieses merkwürdigen Mannes festzustellen ist, theils enthalten sie ausführliche Nachrichten über Alberti's Schriften, soweit letztere die Kunst betreffen. Diese Schriften, vornehmlich die über die Architektur (*De re aedificatoria lib. X.*) und über die Malerei (*De pictura lib. III.*), sind von grosser Wichtigkeit, besonders für den so eigenthümlichen Standpunkt jener Zeit, die letztere aber auch in allgemeinerem Bezuge, und wir können den Wunsch des Herausgebers — dass dieselbe für unsere Zeit bearbeitet werden möge — nur theilen.

Endlich ist noch der Biographie des Antonello da Messina zu gedenken, die wiederum über das Leben und über verschiedene Werke dieses Künstlers manches Neue giebt. An diese schliessen sich Bemerkungen über den weiteren Einfluss der altflandrischen Kunst auf die italienische, sowie Nachweise von Bildern der ersteren, die schon früh nach Italien hinübergeführt wurden, an. Im Leben des Alessio Baldovinetti wird noch weiter der ebengenannte Einfluss dargelegt. —

Wie bereits bemerkt, können die namhaft gemachten Mittheilungen nur als einzelne Beispiele, die wir aus der reichen Fülle des Ganzen herausgegriffen, betrachtet werden. Wir haben schliesslich nur noch den Wunsch auszusprechen, dass nunmehr durch rasches Förderniss die deutsche Ausgabe des Vasari bald ihrer Vollendung entgegengeführt werden möge. Wie wir indess vernehmen, ist die zweite Abtheilung des zweiten Bandes ebenfalls bereits unter der Presse, so dass auch deren Erscheinung in Kurzem zu erwarten sein dürfte.

Joseph Werner und Ludwig XIV.

Unter den Zeitgenossen Lebrun's, unter denjenigen Künstlern, welche die prunkvolle, weiland hochgepriesene Periode Ludwig's XIV. bezeichnen, wird Joseph Werner aus Bern (geb. 1637, gest. 1710) mehrfach als einer der bedeutendsten genannt. Für Berlin hat er das besondere Interesse, dass er unter den ersten Direktoren der hiesigen Kunst-Akademie und bei Gelegenheit der künstlerischen Unternehmungen zur Zeit des ersten Königes von Preussen eine, wengleich nur vorübergehende Rolle spielte. Seit einiger Zeit befindet sich die Berliner Akademie im Besitz eines sonderbaren Oelgemäldes von Werner, das, wenn freilich auch weniger durch

seinen Kunstwerth, so doch als ein charakteristisches Zeugniß für die Sinnesweise der Zeit von Interesse ist. Wir lassen über dasselbe einige Worte folgen, indem wir zum näheren Verständniß vorerst auf die persönlichen Verhältnisse des Künstlers Rücksicht nehmen.

Werner hatte seine künstlerische Ausbildung in Rom, unter den letzten Nachfolgern der Caracci'schen Schule, empfangen, hatte sich dort aber, merkwürdiger Weise, einem bis zu dieser Zeit wenig beachteten Zweige der Kunst, der Miniatur-Malerei, zugewandt, — vielleicht weil die Arbeiten der Art, durch ihren Gegensatz gegen die grossräumigen bunten Wandmalereien der Italiener, Aufsehen zu machen begannen. Werner's zarte, höchst sauber ausgeführte Miniaturen fanden in der That einen ungemessenen Beifall, und Ludwig XIV. berief ihn nach Frankreich, als seinen Hofmaler in diesem Fache der Kunst. Mehrere seiner Miniaturen von reicher Composition wurden so hoch geschätzt, dass sie bei den königlichen Kron-Juwelen anbewahrt wurden. Doch liess es sich Werner angelegen sein, auch in der Oelmalerei ähnliche Erfolge zu erreichen. So arbeitete er einst an einem grossen historischen Oelgemälde, welches dem Könige so wohl gefiel, dass er dessen gegen seinen vorzugsweise begünstigten Hofmaler, Lebrun, mit besonderer Vorliebe erwähnte. Dieser, besorgt, dass Werner auch in der Oelmalerei vom Könige möchte angestellt und sein eigener Einfluss dadurch untergraben werden, beschloss den gefährlichen Nebenbuhler zu stürzen; er liess Werners Zeichnung alle mögliche Gerechtigkeit wiederfahren, sprach aber sein Bedauern aus, dass Werner sich nicht auf die Behandlung der Farben verstehe und dass seine Malerei von keiner Dauer sein könnte. Zugleich liess er insgeheim, wie erzählt wird, durch einen ihm ergebenen Schüler Werner's Gemälde zur Nachtzeit mit einer scharfen Flüssigkeit überstreichen, wodurch denn seine Prophezeiung bald in Erfüllung ging. Nun erhob sich ein gross Geschrei, wie wenig Werner sich aufs Malen verstehe, wie man Gefahr laufe, für vieles Geld unnütze Waare zu erhalten, und der König fand sich in Kurzem bewogen, Werner aus seinem Dienste zu entlassen; wenig fühlte sich der Künstler bei diesem Missgeschick durch die goldne Kette und die goldne Medaille mit des Königes Bildniß, die ihm letzterer nachträglich einhändigen liess, getröstet. Er ging nach Deutschland und arbeitete an verschiedenen Orten. Im Jahr 1682 kam er wieder nach Bern. Als im Jahr 1685 Ludwig XIV. das Edikt von Nantes anfhob und viele Tausende seiner protestantischen Unterthanen sich in die Schweiz und meistens nach Bern flüchteten, ward hier der Hass gegen den König so gross, dass auch Werner (dem übrigens Lebrun's Betragen keineswegs unbekannt geblieben war) sich bewogen fand, durch das Bild, von dem im Obigen die Rede war, seinem langverhaltenen Zorne Luft zu machen.

Es stellt das Mahl des Königes, sammt allegorischer und symbolischer Bezeichnung alles des Bösen, als dessen Mittelpunkt man ihn betrachtete, dar. Ludwig XIV., im Gewande des Sardanapal, mit Satyrfüssen und Schlangenschwanz, mit Hörnern, die aus den Locken seiner grossen Perücke hervorsprossen, und mit braunen Krallen-Armen, sitzt seitwärts am Tische; er hält einen silbernen Teller, darauf, mit Blumen überstreut, ein Totenkopf liegt; das Weisse seines Auges ist brandroth gefärbt. Ihm gegenüber sitzt Madame de Montespan als Bacchantin, in weissem, offenem Gewande und rothem Ueberwurf, mit Perlen und Blumen geschmückt, den einen Fuss über die Weltkugel ausgestreckt; in der rechten Hand

erhebt sie einen Pokal, in der linken hält sie einen goldenen Teller mit Seifenblasen. Zwischen beiden, hinter dem Tische, sieht man ihren Bruder, den Comte de Vivonne, der, dick wie ein Silen, trunken und nackt, eine Art Maccaroni zu verzehren beschäftigt ist. Sein Kopf ruht im Schoosse einer weiblichen Figur mit verbundenen Augen und Libellenflügeln, die ihm mit einem Fächer Kühlung zuweht; sie möchte als Personification der Wollust zu fassen sein. Neben der Montespan produciren sich allerlei andre allegorische Wesen. So zunächst, an ihrem Sitze lauernd, ein weibliches Ungethüm mit der Schellenkappe und einem, in viele Facetten geschliffenen Spiegel, — ohne Zweifel die Verleumdung. Dahinter steht die Dame Hochmuth, mit Pfauenfedern geschmückt, und Scepter und Krone in den Händen haltend; die Schmeichelei, welche Räucherwerk auf den Tisch setzt; eine dritte mythische Person, welche die Geige streicht u. s. w. Neben dem Könige endlich grinst ein hässlicher Satyr hervor, der eine Medaille in der Hand hält und mit einem Dolche nach derselben zielt; — mit dieser Figur hatte der Künstler die Absicht, seinen triumphirenden Genossen Lebrun zu bezeichnen. — Oben aber naht sich, von dunklen Wolken getragen, ein strafendes Gericht. Da sieht man einen Jüngling, der aus Augen und Mund Feuer sprüht, einen Krieger mit Schwert, Fackel und den Tafeln des Gesetzes, einen andern mit Pfeilen, den Winter, Todtenköpfe u. s. w. Unter der Wolke blitzt es bedeutend und eine Masse Gewürm fällt auf den König herab.

Es gewährt einen eigenen Eindruck, in einem Bilde, wie dem eben beschriebenen, das Ringen nach Hass und Zorn, und doch zugleich allen Mangel an Ausdruck entschiedener Leidenschaftlichkeit vor sich zu sehen; denn trotz jenes mannigfachen Apparates von Karikatur, Symbolik und Blitzen ist das ganze Bild ohne innerliches Leben, ohne Schärfe, ohne Humor. Man sieht nur einen nüchternen, grübelnden Verstand, aber keine Thatkraft, kein innerlich durchbrechendes Gefühl darin. Es ist, wie gesagt, charakteristisch für eine Zeit, da man die Kunst überhaupt selten in denjenigen Punkten zu fassen verstand, wo sie hervortreten muss, da die Kunst von Laune und Willkür abhing, und gekränkter Künstlerstolz wenigstens im Stillen sein Muthchen an dem verhassten Gegenstande zu kühlen benöthigt war. Man lächelt, wenn man den sonderbaren Fehdehandschuh betrachtet, den der Maler — freilich von einer sicheren Stätte aus — dem mächtigsten Fürsten seiner Zeit hinwarf.

Wie tief Werner durch jene Entlassung aus französischen Diensten gekränkt sein musste, lässt sich auch aus einigen Zügen abnehmen, die uns sein Schüler W. Stettler, der sich in Paris bei ihm aufhielt, über die Art und Weise seines Charakters mittheilt, und die für ihren Theil nicht minder beweisen, wie sehr man die Kunst in andern Dingen, als in der Kunst selbst suchte. „Seine Pinselstiele (so erzählt Stettler) waren von Silber, wie ich meinte nur zur Pracht; darum fragte ich ihn, ob die hölzernen nicht eben so gut wären. Er sprach nein; denn so kleine hölzerne Stiele seien ihm zu leicht.“ Und bei Gelegenheit einer Reise, die Werner nach Deutschland machte, berichtet derselbe: „Als nun Herr Werner in Gesellschaft ein paar guter Freunde verreiset und zu Schaffhausen angekommen, stunden die Thorwächter zur Wehr, sahen Herr Werner köstlich gekleidet vorherreiten, als ob die andern seine Diener wären. Die Wächter fragten ihn alsobald: wer er wäre? Herr Werner aber wollte sie keiner Antwort würdigen, oder vielmehr, er schämte sich seines Herkommens und

Handthierung; also dass die Wächter noch einmal fragten: ob er vielleicht ein welscher Edelmann sei? Als aber Herr Werner sahe, dass er gezwungen sei, sich zu offenbaren, sagte er, dass er ein Maler und Bürger von Bern sei; da liessen die Wächter alsbald ihre Hellepart sinken, und diesen welschen Edelmann fahren!¹⁴

So scheint es auch, dass Werner in Berlin eine ähnliche Rolle, wie Lebrun zu Paris, habe spielen wollen; was ihm freilich nicht sonderlich geglückt ist. Nicolai (im Anfang zu seiner Beschreibung von Berlin und Potsdam, S. 117 f.) hat hierüber das Nähere mitgetheilt. Die Schweizer Kunstschriftsteller wissen freilich Rühmlicheres von ihm zu erzählen und stellen es dar, als ob ihm in Berlin grosser Undank zu Theil geworden sei.