



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Universitätsbibliothek Paderborn

Kleine Schriften und Studien zur Kunstgeschichte

Kugler, Franz

Stuttgart, 1854

Berichte Und Kritiken. 1838 - 1914.

[urn:nbn:de:gbv:wim2-g-1491654](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:gbv:wim2-g-1491654)

BERICHTE UND KRITIKEN.

1838—1841.

Sammlungen des Berliner Museums.

(Kunstblatt, 1838, Nro. 33.)

Die Sammlungen des königlichen Museums erfreuen sich fortwährend der interessantesten Bereicherungen. So sind für die Gemäldegallerie vor Kurzem drei vorzüglich meisterhafte Bilder erworben worden. Das eine ist ein Genrebild von Gerhard Terburg, mit dem Monogramm des Künstlers versehen; es stammt aus der Sammlung des Herzogs von Berry und gehört, als merkwürdige Ausnahme, dem niedern Genrefache an. Es stellt verschiedene Baulichkeiten innerhalb eines ehemaligen Klosterhofes zur Seite einer Kirche dar: ein ärmliches Wohnhaus auf der einen Seite und daneben eine holzgebaute Schleifmühle, die durch ein Pferd getrieben wird. Vor derselben der grosse Schleifstein, an dem der Schleifer ein Instrument schärft; an einen Pfosten der Mühle lehnd und auf die Vollendung der Arbeit wartend, steht der Besitzer des Instrumentes, eine ergötzlich geduldige Figur. Vor dem Hause sitzt eine Frau, welche einem Kinde das Ungeziefer absucht, auch diese Gruppe mit sehr guter Laune gemalt; daneben allerlei Geräth. Das Gemessene, Gehaltene, was Terburg eigen ist, wirkt in diesen leicht und geistreich gemalten Gestalten auf eine vortrefflich komische Weise; die Charakteristik in den Köpfen lässt die grosse Freiheit seines Talentes erkennen. Nicht minder meisterhaft ist alles Beiwerk, namentlich das Verwitterte, Zerbröckelte an Holz und Steinen behandelt. Nur eine grössere malerische Totalwirkung wäre dem Bilde zu wünschen. — Das zweite Bild ist eine Seestück von Wilhelm van der Velde: eine offene, flache See, von leichtem, frischem Winde bewegt, so dass die Wellen in ebenmässigen Linien laufen und kurz überschlagen. Eine Reihe stattlicher Schiffe mit prächtig dekorirten Hintertheilen segelt hinter einander in die Tiefe des Bildes hinein. Der Himmel ist mit leichten Wolken bedeckt. Eine kühle, klare Stimmung breitet sich über das Ganze hin und die etwas strenge Behandlungsweise erscheint solcher Auffassung angemessen. — Das dritte Bild ist ein Stillleben von Wilhelm van Aelst (mit der Jahrzahl 1653): eine Gruppe getödteten Geflügels,

sowohl durch die schöne Harmonie in der Composition und der Färbung, als durch die feine und schlichte Naturwahrheit in höchstem Maasse ausgezeichnet.

Die königliche Kunstkammer (die bekanntlich eine besondere Abtheilung des Museums bildet) ist neuerlichst u. a. mit einem merkwürdigen Stücke, einem hochalterthümlichen Jagdhorn von Elfenbein, dessen äusserer Bogen 1 Fuss 7 Zoll misst, bereichert worden. Die ganze äussere Fläche des Horns ist mit geschnitzten Reliefdarstellungen geschmückt: in einander verschlungene Rankenwindungen, die verschiedene (im Ganzen sieben) Reihen von Kreisen bilden und in denen die mannigfaltigsten Thiergestalten enthalten sind. Diese Darstellungen sind tief ausgegraben und in einer strengen, zum Theil phantastischen Stylisirung mit sicherer Technik ausgeführt; die geistreich gemessene und doch naive Weise, wie die Thiere stets den geschlossenen Raum füllen, lässt die Hand eines vorzüglichen Meisters erkennen. Auf dem Grunde der Reliefs zeigen sich die Spuren von Farbe. Die ganze Behandlungsweise erinnert an die Verzierungen der Handschriften, die in der Zeit des elften Jahrhunderts gefertigt sind. Das Horn stammt aus der Sammlung des vor einigen Jahren zu Heidelberg verstorbenen Domherrn von Wambold, und soll, einer Tradition zufolge, im Dom von Speyer befindlich gewesen sein. Die Schätze des letzteren waren, trotz seiner mannigfachen Schicksale, vom frühesten Alterthum bis zum Jahre 1793 erhalten geblieben; in diesem Jahre wurden sie vor den Franzosen geflüchtet und sodann zerstreut. Die Umstände, dass diese Zerstreung der Kirchenschätze der Gegenwart so nahe liegt, und dass die Sammlung, aus welcher das Horn zunächst her stammt, in der nächsten Nachbarschaft von Speyer befindlich war, scheint jene Tradition sehr glaubwürdig zu machen; auch befinden sich in einem alten Verzeichnisse von Kleinodien, die, aus dem Kloster Limburg herrührend, im Jahre 1058 dem Speyrer Dome vermacht wurden, sechs „Hörner von Helfantzehen“ erwähnt (Simon's hist. Beschr. aller Bischöfe von Speyer, S. 47), unter denen das in Rede stehende mit einbegriffen gewesen sein dürfte. — Uebrigens ist die Erwerbung dieses Hornes für die königliche Kunstkammer um so interessanter, als sich ebendasselbst, bereits seit einigen Jahren, ein Kasten von Elfenbein befindet, dessen vollkommen übereinstimmende Verzierungen auf gleiche Zeit, gleiches Lokal, vielleicht auch auf ein und dieselbe Werkstätte deuten, und der ebenfalls aus Speyer herkommen könnte, da in dem angeführten alten Verzeichnisse auch eines elfenbeinernen Reliquienkastens gedacht wird. In anderer Beziehung reiht sich das Horn, vortheilhaft ergänzend, verschiedenen andern elfenbeinernen Jagdhörnern an, die auf der Kunstkammer bewahrt werden und von denen das eine, dem Charakter seiner Schnitzwerke nach, mit Bestimmtheit der karolingischen Periode zuzuschreiben ist, ein zweites, sehr grosses, mit alt-arabischen Ornamenten geschmückt, ein drittes in hindu-portugiesischem Style (um 1500) gearbeitet ist.

Die Matthias-Kapelle auf der oberen Burg bei Kobern an der Mosel. Beschrieben von Ernst Dronke, Dr. der Philosophie, Professor etc., und Johann Claudius von Lassaulx, königl. Bauinspector etc. Coblenz, 1837.

(Kunstblatt, 1838, Nr. 36.)

Vorliegende Monographie macht uns mit einem kleinen, aber in eigenthümlichem Reichthum durchgebildeten Gebäude bekannt, welches für die Geschichte der mittelalterlichen Baukunst in Deutschland, und zwar für die Uebergangsperiode aus dem sogenannten byzantinischen in den gothischen Baustyl, von namhafter Wichtigkeit ist. Die Schrift (68 Seiten in 8.) entwirft mit grosser Klarheit und Sachkunde ein Bild dieses Gebäudes und all seiner merkwürdigen Einzelheiten, unterstützt durch bildliche Darstellungen auf einem saubern Stahlstiche und zwei in Stein gravirten Blättern, welche den Grund- und Aufriss, den Durchschnitt, Detailzeichnungen und — was besonders dankenswerth erscheint — eine grosse Menge von Profilen der architektonischen Glieder vorführen. Mit der Beschreibung des Gebäudes sind historische Nachrichten, weitere Blicke auf Bauwerke von verwandter Anlage u. A. m. verbunden.

Die Matthias-Kapelle gehört zu jenen seltenen Gebäuden des Mittelalters, deren Grundform sich auf die Verhältnisse des Kreises bezieht. Ihr Grundriss bildet ein Sechseck, an dessen eine Seite sich, im Dreiviertelkreise, der Raum des Altares anschliesst. In der Mitte jenes Hauptraumes bildet sich eine sechseckige Pfeilerstellung, über welcher sich, fast thurmartig, eine sechseckige Kuppel erhebt. Letztere ist durch ein sechstheiliges Kreuzgewölbe geschlossen; die niedrigeren Seitenräume sind, als besonders seltenes Beispiel, mit eigenthümlich gefächerten halben Tonnengewölben, der Altarraum mit einem ähnlich gefächerten kuppelartigen Gewölbe bedeckt. Die Pfeiler, welche die mittlere, sechseckige Kuppel tragen, bestehen ein jeder aus fünf vollständig ausgearbeiteten Säulen; die Bögen, die die Pfeiler verbinden und über denen die Wände der Kuppel ruhen, haben die Form des Spitzbogens. Im Uebrigen herrscht durchweg die Form des Rundbogens, — grösseren Theils jedoch eines gebrochenen, kleeblattähnlichen Bogens, vor. Selbst die sämtlichen unteren Fenster des Gebäudes haben diese bunte Kleeblattform; zwischen ihnen sind im Innern flache, an die Wand lehrende Arkaden mit ähnlich gebildeten Bögen, im Aeusseren flache Wandpfeiler mit buntem Bogenkranze, angeordnet.

Lassen diese allgemeinsten Bestimmungen der Anlage schon ein besonderes Raffinement von Seiten des Baumeisters erkennen, so tritt dies noch ungleich mehr in andern Beziehungen hervor. Dahin möchte Referent zunächst die überraschende Congruenz der einzelnen Maassbestimmungen rechnen, welche letzteren, indem sie sich überall in die einfachsten Verhältnisse auflösen, entschieden auf eine vollkommen durchgeführte Absicht hindeuten. Dahin gehört vornehmlich die ungemein reiche, bunt wechselnde Ausbildung des Details, der es gleichwohl nicht an gewissen bestimmten Principien fehlt. Die Säulenkapitäl, auch ihre Deckglieder, sind überall mit zierlichst buntem Blattwerk des spätesten byzantinischen Styles versehen. In den Profilen der architektonischen Glieder zeigt sich die

lebhafteste Beweglichkeit, welche die Schwere der älteren Formen des byzantinischen Baustyles durch energischen Schwung, durch weichere Modulation, durch scharfes, keckes Unterscheiden u. s. w. zu einer neuen, reicheren Wirkung umzugestalten strebt. Diese Beweglichkeit erstreckt sich so weit, dass sogar dieselben Bauglieder an den verschiedenen Stellen des Gebäudes, vornehmlich die Ringe, welche die Säulen umfassen, die Säulenbasen, die Archivolten der Säulenstellung am Inneren der Wände, in stets wechselnder, neuer Bildung vorgeführt werden. Nur die Gewölbrippen haben zumeist noch die einfache Form eines Wulstes beibehalten. In alledem aber tritt uns mit Bestimmtheit das Bild einer künstlerischen Periode entgegen, in welcher die Keime einer neuen Entwicklung sich mit Gewalt zur Gestaltung hervordrängen, grosse Meister nicht ohne Besonnenheit die übersprudelnden Kräfte in gesetzmässigen Kreisen zusammenzuhalten strebten, und selbst, wie im vorliegenden Fall, dem bunten Getriebe das Gepräge der Grazie aufzudrücken wussten. Es sind, nur immer noch durch die Grundform der sogenannten byzantinischen Architektur gefesselt, dieselben Elemente, die sich im Gothischen, wenig später, in lauterer Entwicklung zeigen.

Ueber die Zeit der Erbauung dieser merkwürdigen Kapelle bieten die ziemlich ausführlich mitgetheilten historischen Notizen über die Herrn von Kobern und über die Kapelle selbst wenig Bestimmtes. Der gewöhnlichen Annahme, dass die Kapelle ein Eigenthum der Tempelherren gewesen sei, wird mit Ueberzeugung widersprochen. Vornehmlich in Bezug auf die Eigenthümlichkeiten des Baustyles wird — und gewiss richtig — die erste Hälfte des dreizehnten Jahrhunderts als die Erbauungszeit angenommen, womit denn auch die anderweitigen historischen Verhältnisse des Ortes wohl übereinstimmen. Die polygone Form der Kapelle veranlasst die Verfasser vorliegender Monographie, näher auf die Bedeutung dieser Form in der christlichen Architektur, — in den Baptisterien und in den sogenannten Heiliggrab-Kirchen, welche letzteren eine Nachahmung der Kirche des heiligen Grabes zu Jerusalem enthielten, — einzugehen und im Anhang ein Verzeichniss und eine kurze Charakteristik von 61 der merkwürdigsten alten Rund- und Polygonegebäude, in und ausser Deutschland, mitzutheilen.

Die Matthiaskapelle war nach und nach in Verfall gerathen; seit der letzten Zeit des vorigen Jahrhunderts hatte sie sogar ohne Aufsicht offen gestanden und war mannigfach beschädigt worden. Im Jahr 1819 jedoch war sie der königlich preussischen Regierung als Staatseigenthum übergeben, zunächst das Nothwendigste zu ihrer baulichen Unterhaltung angeordnet, vor zwei Jahren aber eine vollständige und durchgreifende Restauration ins Werk gesetzt worden. Herr von Lassaulx, der diese Restauration ausgeführt, legt über sein Verfahren in der vorliegenden Schrift Rechenschaft ab und giebt zugleich Kunde von einigen dabei angewandten eigenen Erfindungen, die für ausübende Architekten, besonders bei kleineren Kirchenbauten, von vorzüglicher Wichtigkeit sein dürften. Dahin gehört namentlich eine Art musivischer, aus kleinen, mehrfarbigen Backsteinen bestehender Fussböden, die sich durch Gefälligkeit für das Auge, durch leichte Ausführbarkeit und Wohlfeilheit auf gleiche Weise empfehlen, und die auch in Bezug auf die Dauer einen bedeutenden Vorzug vor vielen bekannten Einrichtungen zu behaupten scheinen.

Der so mannigfach belehrenden Schrift ist ein „Schlusswort“ angehängt, welches den Vorschlag zur Stiftung eines Vereins zur Herausgabe vaterländischer Baudenkmale enthält.

Wir glauben im Interesse der Leser dieses Blattes zu handeln, wenn wir das ganze Schlusswort folgen lassen: —

„Die Beschreibung eines der zierlichsten und eigenthümlichsten Monumente des Mittelalters, welche in den vorliegenden Blättern enthalten ist, wird den Freunden alter Kunst hoffentlich nicht unwillkommen sein. Die Herausgeber hätten dieselbe gern mit ausführlichen Rissen ausgestattet, deren vollständige Zeichnungen seit Jahren bereit liegen. Allein so lange sich nicht, wie in England bereits vor länger denn sechzig Jahren geschehen ist, Gesellschaften von Kunstfreunden zur würdigen Herausgabe vaterländischer Denkmale bilden, möchten ähnliche Unternehmungen Einzelner, wie bisher, nur mit bedeutendem Geldverluste endigen. Nun lassen zwar die Verhältnisse unseres Vaterlandes keine Beisteuern im englischen Maassstabe erwarten; auf Werke gleich der *Archæologia britannica* und so viele andere elegante Monographien werden wir wohl jedenfalls verzichten müssen. Jedoch bedarf es einerseits auch nicht solcher Prachtwerke, da einfache, genaue, aber möglichst ausführliche Risse dem wahren Zwecke förderlicher sind, als die schönsten, malerischen Ansichten; anderseits können auch die Deutschen mit wenigerem Gelde viel mehr ausrichten, als die Engländer mit ungleich grösseren Summen. Wie leicht es aber bei uns ist, mässige Beiträge zu erhalten, wenn Mässiges, verbunden mit leisen Hoffnungen auf grösseren Gewinn, dafür gegeben wird, beweisen die vielen, in neuer Zeit entstandenen Kunstvereine. Sollte nun nicht auf ähnlichem Wege die Herausgabe unserer vaterländischen Bau-Denkmale in einer, wenn auch nur anständigen, dabei aber vollständigen Weise zu Stande zu bringen sein? Indem wir daran nicht zweifeln, erlauben wir uns, folgenden Vorschlag zu machen:

„Es bilde sich eine Gesellschaft von zweihundert Theilnehmern mit einem jährlichen Beitrage von fünf Thalern. Vorausgesetzt, dass die Aufnahmen und Risse unentgeltlich mitgetheilt würden, was wohl zu erwarten steht, da fast von jedem bedeutenden Bauwerke dergleichen vorhanden sind, und der Besitzer sie aus Liebe zur Sache und zur Verherrlichung des Denkmals gewiss gern leihen wird; so liessen sich für jene Summe fünfhundert Exemplare eines Werkes von zwanzig Blättern, in der Ausführung gleich dem Werke von Schmidt über die Liebfrauenkirche in Trier, im Format und Papier gleich dem Boisserée'schen, nebst dem nöthigen Text beschaffen, von denen zweihundert an auswärtige Kunsthandlungen gegen ältere oder neuere ähnliche Werke vertauscht und hundert zur Bestreitung der Nebenkosten dem Buchhandel überlassen werden könnten. Von den übrigen zweihundert Exemplaren würde jeder Theilnehmer ein Werk erhalten, welches im Buchhandel mehr kostete, als sein Beitrag betrüge, ausserdem aber noch eines der eingetauschten zu verloosenden Werke von grösserem oder minderem Werthe.“

„Sollte dieser Vorschlag nur einigen Anklang finden, so werden Lusttragende freundlichst gebeten, dies den Herausgebern kund zu thun; sie werden keine Mühe scheuen, eine gute Sache ins Leben einzuführen, und sie können dies um so zuversichtlicher versprechen, als ihnen nicht nur viele Risse höchst bedeutender Gebäude, z. B. der herrlichen Klosterkirche zu Laach, der Stiftskirche zu Münster, der Niederburg zu Rudesheim, zu Gebote stehen, sondern auch von Freunden ähnliche Aufnahmen zugesichert worden sind, so dass ein Vorrath für mehrere Jahre bereits vorhanden ist.“

Ein Bild von Correggio. Berlin, im Juni 1838.

(Kunstblatt, 1838, Nr. 58.)

Kürzlich hat hier ein Originalgemälde Correggio's, von dessen Existenz in Berlin seither nichts bekannt war, unter den Künstlern und Kunstfreun-

den ein sehr lebhaftes Interesse erregt; ich beeile mich, Ihnen über diese merkwürdige Erscheinung — ich möchte fast sagen Entdeckung — kurzen Bericht zu erstatten.

Das Bild befindet sich im Besitz des Hrn. Stadtraths Reimer; vor einigen Jahren soll es aus Italien gekommen sein. Es ist auf Leinwand gemalt und misst gegen 13 Zoll im Quadrat. Es stellt eine heilige Nacht dar, indem das Licht, ähnlich wie bei dem bekannten grossen Gemälde zu Dresden, von dem Christuskinde ausgeht; auch hat es in Einzelheiten der Composition Aehnlichkeit mit dem Dresdener Bilde, ist im Ganzen aber so abweichend, dass es auf keine Weise als eine Skizze zu diesem betrachtet werden darf. Im Gegentheil ist die Malerei mehrfach übergangen und die ganze Behandlung, wenn gleich leicht, doch so vollendet, dass man das Bild für mehr als einen blossen Entwurf zu halten berechtigt ist.

Wie auf dem Dresdener Bilde, so sieht man auch hier in der Mitte die Krippe stehen, in welcher der Säugling liegt, dahinter die Mutter, welche, ganz in ähnlicher Bewegung, die Arme um das Kind breitet. Diese ganze Haltung des Oberkörpers der Madonna ist dieselbe (nur in entgegengesetzter Bewegung) wie auf dem Dresdener Bilde; alles Uebrige der Composition aber ist abweichend. Zur Seite der Krippe wird mehr von der Gestalt und von den Beinen der Maria sichtbar als dort, so dass sich die schöne Bildung und die leichte Lage des Körpers freier vor dem Auge des Beschauers entwickelt. Das Kind ist fast ganz unbekleidet und reizend bewegt. Auf der andern Seite (wo auf dem Dresdener Bilde die Frau mit der Taube steht), sind hier zwei Engelknaben, die mit neugieriger Naivetät das Christkind betrachten; im Vorgrunde (statt des stehenden alten Hirten) sitzt ein junger Hirt, der einen Ziegenbock auf dem Schoosse hält und ebenfalls nach der Krippe hinüberblickt. Die Wolken mit den Engeln, oberwärts, sind hier nicht vorhanden. Im Hintergrund, in der Thüre des Stalles, bemerkt man Joseph mit dem Esel, aber wiederum in andrer Stellung, als auf dem grossen Bilde. Durch die Thür sieht man ins Freie hinaus; über den Bergen dämmert der Morgen. Die Lichtwirkung in diesem kleinen Bilde ist im höchsten Grade meisterhaft. In den reichhaltigsten Abstufungen verbreitet sich das Licht über die umgebenden Gegenstände. Das Kind erscheint wie in Licht getaucht, das Gesicht der Mutter, welche sich über dasselbe neigt, wie von blendendem Glanze überflossen; in den dunkelsten Partien webt und spielt das Licht fort, so dass man überall eine volle, kräftige Farbe, nirgend ein dumpfes Schwarz oder Grau erkennt. Ebenso sind die Farben selbst durchweg von einer reinen, gesättigten Schönheit, und stehen in wunderbarer Harmonie zu einander. Dabei athmet jede Gestalt, jeder einzelne Körpertheil derselben, das feinste, zarteste Lebensgefühl. Es giebt nichts Reizvolleres, als dies mit Händchen und Füsschen sich lebhaft bewegendes Kind, dessen Anmuth durch die Verkürzung, in der man es sieht, auf keine Weise beeinträchtigt ist; ebenso anmuthig ist der vordere der beiden Engelknaben; die ganze Bewegung der Maria ist voll der holdseligsten Grazie. Einen kräftigen Contrast bildet hiegegen die energische, fast glühende Gestalt des jungen Hirten im Vorgrunde. Es ist unbegreiflich, wie Correggio alles dies mit den leichten, breiten Strichen, mit denen das ganze Bild gemalt ist, hervorzubringen im Stande war.

Was aber diesem Bilde vor so vielen Arbeiten seiner Hand, denen allen es in Bezug auf die Malerei selbst gleich zu stehen scheint, einen

grossen Vorzug giebt, das ist das schöne, gediegene Maass im Ausdruck des Gefühls, welches hier überall durchgeht. Die Composition ist durchaus ruhig, voller Würde und Adel; die Gestalten entwickeln sich klar und einfach, ohne alle gesuchten Verkürzungen; keine einzelne Geberde ist in einem solchen Maasse gesteigert, dass sie etwa an Manier streifte oder wirklich dazu würde, — was man sonst bei der Betrachtung von Correggio's Gemälden nicht gar selten zu überwinden hat, um zu dem Genuesse seiner eigenthümlichen Vorzüge zu gelangen. Es ist vielmehr durchweg eine Unschuld in dieser Grazie, welche man in der That als das Ergebniss der glücklichsten Stunde betrachten darf. — Als einen andern Vorzug muss ich auch den Umstand hervorheben, dass das Bild nur sehr wenige Retouchen, keine in den sämtlichen Haupttheilen der Composition, hat, dass man vielmehr fast überall noch die ursprüngliche Pinselführung verfolgen kann, dass fast durchweg die Farbe noch in ihrer ganzen ursprünglichen Kraft wirkt.

Ueber die Originalität eines Bildes von so ganz entschiedenen Vorzügen kann kein Zweifel obwalten; auch ist von Allen, die dasselbe neuerdings gesehen haben — Künstlern und Kunstforschern — soviel mir bekannt, kein Zweifel ausgesprochen worden. Schwieriger dürfte es sein, die Stelle, welche das Bild in dem Entwicklungsgange des Meisters einnimmt, namentlich das Verhältniss zu dem grossen Dresdener Bilde, zu bestimmen. Der einfachen Composition wegen möchte man zunächst geneigt sein, das in Rede stehende Bild für ein Vorstudium zu diesem zu betrachten; erwägt man aber die grosse Reinheit und Vollendung der Composition, die in der That erhebliche Vorzüge im Vergleich mit der Composition des grossen Bildes hat, so darf man wohl, wie es scheint, mit besserem Grunde annehmen, dass Correggio das kleine Bild nach jenem gemalt und dass er hierin sich selbst zu mässigen und zu läutern versucht habe.

Beiläufig bemerke ich, dass noch von verschiedenen Skizzen oder ähnlichen kleinen Bildern der heiligen Nacht, als Originalen Correggio's, berichtet wird; doch reichen die Mittel, die ich eben zur Hand habe (das Bedeutendste im zweiten Bande zu Füssli's Künstlerlexikon) nicht aus, um auch über diese, und ob das besprochene Bild etwa mit Einem von ihnen identisch sei, etwas zu bestimmen.

Jedenfalls ist hier, im kleinen Raum, das ganze Geheimniss der Kunst der Malerei beschlossen, und ich darf somit wohl den Wunsch hinzufügen, dass ein solches Meisterwerk ersten Ranges dem Vaterlande, dereinst an öffentlicher Stelle, erhalten bleiben möge ¹⁾.

¹⁾ Nachträgliche Bemerkung. — Das Bild ist seitdem in die Gemädegalerie des Berliner Museums übergegangen und derselben unter Nro. 223 eingereiht worden. Es hat aber dort nur die Bezeichnung als „Schule des Correggio,“ nicht als Arbeit des Meisters selbst, davon tragen können. Hatte mein Entzücken über die Schönheit des bis dahin vergrabenen kleinen Schatzes mich vielleicht doch zu weit geführt?

Denkmale der Baukunst des Mittelalters in Sachsen. Bearbeitet und herausgegeben von Dr. L. Puttrich etc. — Lief. 3 der ersten Abtheil.; Lief. 5 u. 6. der zweiten Abtheil. — Leipzig, 1838.

(Hallische Jahrbücher für deutsche Wissenschaft und Kunst, 1839, No. 67, f.)

Das in der Ueberschrift genannte Unternehmen des Hrn. Dr. Puttrich hat bereits bei allen Freunden des vaterländischen Alterthums gebührende Anerkennung gefunden. Geschmackvolle Ausstattung, sorgfältig gearbeitete und mit künstlerischem Sinn ausgeführte Abbildungen fesseln das Auge und sichern dem Werke auch von Seiten des Laien eine mehr als gewöhnliche Theilnahme; die Darstellung wichtiger, zum grössten Theile seither fast gar nicht bekannter Monumente, die hinzugefügten Erläuterungen und historischen Commentare geben demselben einen bleibenden wissenschaftlichen Werth. Zum ersten Male wird uns hier, während die Monumente des westlichen Deutschlands schon vielfach untersucht, beschrieben und abgebildet sind, eine Uebersicht über diejenigen Denkmale eröffnet, welche den sächsischen Gegenden, dem Sitze einer merkwürdig ausgebildeten Cultur in den früheren Jahrhunderten des deutschen Mittelalters, angehören. Und schon gegenwärtig sind diese Mittheilungen für die Wissenschaft der deutschen Kunstgeschichte (oder richtiger gesagt: der deutschen Culturgeschichte im Allgemeinen) im höchsten Maasse folgereich geworden; wir sehen hier die Zeugnisse eines geistigen Aufschwunges um die Zeit des Jahres 1200, welche — wie in Italien erst ungleich später — das Gepräge der grossartigsten und gediegensten Vollendung tragen und deren Existenz uns nur dann begreiflich wird, wenn wir die übrigen Bestrebungen dieser glücklichen Periode, namentlich die Fülle poetischer Meisterwerke, welche diese Zeit erstehen sah, mit jenen künstlerischen Erzeugnissen in Vergleichung stellen. Doch ist es nicht meine Absicht, hier auf die sämtlichen Leistungen des Puttrich'schen Werkes, wie uns dieselben bis jetzt vorliegen, zurückzugehen; mehrfach schon ist über die früheren Mittheilungen gesprochen worden, und auch ich müsste wiederholen, was ich bereits an anderem Orte (in verschiedenen Jahrgängen des „Museum's“) über dies Unternehmen geäußert habe. Hier nur ein kurzer Bericht über die neuesten Lieferungen, die theils der ersten Abtheilung des Werkes (welche die Monumente im Königreich Sachsen und den sächsischen Herzog- und Fürstenthümern umfassen soll), theils der zweiten Abtheilung (den Denkmälern der preuss. Provinz Sachsen gewidmet) angehören.

Die dritte Lieferung der ersten Abtheilung enthält, auf 7 lithographirten Blättern, eine Darstellung der goldnen Pforte der Domkirche zu Freiberg (im sächsischen Erzgebirge) und ihrer Einzelheiten, nebst dazugehörigem erläuternden Texte. Die Domkirche, in ihrer gegenwärtigen Beschaffenheit, ist ein Gebäude aus der späteren Zeit des 15. Jahrh.; die „goldne“ Pforte ist der Ueberrest eines ältern Kirchenbaues, der früher an derselben Stelle befindlich gewesen war. Sie trägt das Gepräge des sogenannten byzantinischen Styles in dessen zierlichster Entwicklung, gehört somit der Zeit an, welche in Deutschland dem ersten bedeutenderen Auftreten des gothischen Styles unmittelbar vorangeht; nähere Urkunden über

die Zeit ihrer Erbauung sind nicht vorhanden ¹⁾. Die breit ausladenden schrägen Anschlagmauern der Pforte sind mit reichen Säulenstellungen geschmückt, über denen sich reichgeschmückte Bögen in concentrischen Halbkreisen emporwölben. Zwischen den Säulen sind grosse Statuen angebracht; eine grosse Menge anderer Figuren reiht sich zwischen jenen Bogenwölbungen empor; ebenso ist die halbkreisrunde Platte, welche die eigentliche Bedeckung der Pforte bildet, mit einem bedeutsamen Hautrelief versehen. Letzteres stellt, auf die Widmung der Kirche sich beziehend, die Anbetung der Könige dar; in den Statuen zwischen den Säulen scheinen vornehmlich Personen des alten Testaments und andere Verkündiger des Heilandes gegenwärtig zu sein; in den Figuren zwischen den Bogenwölbungen erkennt man, neben einer eigenthümlichen Darstellung der Dreieinigkeit, die Gestalten von Engeln, von Aposteln und andern heiligen Vätern, und in dem äussersten Bogenkreise eine Auferstehung der Todten, — letztere so angeordnet, dass eine Figur über der andern aus dem Grabe emporzusteigen im Begriff ist, in der Mitte der Engel des Gerichts, — eine gewiss eben so seltene, wie mit höchstem künstlerischem Geschick ausgeführte Darstellung.

Betrachten wir nun zunächst das Ganze dieses Werkes, wie es in seiner architektonischen Anordnung zusammengefasst und gegliedert wird, so ist es vornehmlich der grossartige Grundgedanke der Composition, der unser höchstes Interesse in Anspruch nimmt. Auf der Hauptstelle, in dem wirklichen Mittelpunkte des Werkes (in dem erwähnten Hautrelief), erblicken wir die Erscheinung des Heilandes in der irdischen Welt, zu dessen Verherrlichung die Schätze und Reichthümer der Welt dargebracht werden: Maria, die Hauptfigur dieser Darstellung, zugleich in jener königlich matronenhaften Würde, in welcher sie gern als die Repräsentantin der Kirche Christi gefasst wird. Unterwärts stehen die Gestalten des alten Bundes, welche zugleich die Verkündiger des neuen sind; oberwärts die Gestalten und Zeugen des neuen Bundes; im äussersten Kreise endlich erscheint die Vollendung des Versöhnungswerkes, denn in allen Figuren der Auferstehenden sieht man hier nur Geberden innerer Ruhe, der Anbetung und Beseligung. Der Grundgedanke des Christenthums, in Bezug auf Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft, ist es, der die zahlreichen Einzelheiten dieses merkwürdigen Werkes durchdringt und zu einem bedeutungsvollen Ganzen vereinigt. So war überhaupt die Kunst des Mittelalters, und namentlich in jener glücklichen Periode; ähnlich bedeutsame Grundgedanken, in mehr oder weniger symbolischer Gestaltung, pflegen die vielfach complicirten Werke jener Zeit zu erfüllen, auch wo dieselben der heutigen flüchtigen Betrachtung oft willkürlich oder räthselhaft erscheinen. Besonders in dem bildnerischen Schmuck der Portale pflegt sich dergleichen gern in mannigfacher Weise auszubreiten, wie z. B. das Hauptportal der neuerlich bekannt gemachten schönen Liebfrauenkirche zu Trier hiedurch ebenfalls eigenthümlich interessant ist; und es wäre wohl zu wünschen, dass überhaupt auf diesen Punkt der, freilich nicht überall ganz leicht zu bestimmenden inne-

¹⁾ Der Herausgeber setzt die Erbauungszeit der goldenen Pforte (oder der Kirche, welcher sie ursprünglich angehörte) aus gewissen historischen Gründen zwischen 1175—1189. Ich würde es, rücksichtlich des Styles sowohl der architektonischen wie der bildnerischen Theile der Pforte, nicht wagen, die Zeit ihrer Erbauung vor dem dreizehnten Jahrhundert anzunehmen. Doch würde die Auseinandersetzung meiner Gründe hier zu weit führen.

ren Bedeutung solcher Werke mehr Aufmerksamkeit verwandt würde, als seither in den meisten Fällen geschehen ist.

Erscheint die goldne Pforte zu Freiberg schon in dem eben besprochenen Bezüge als ein wichtiges Denkmal deutscher Kunst, so ist dies vielleicht in noch höherem, jedenfalls in ungleich mehr überraschendem Grade der Fall, wenn wir das Element der eigentlich künstlerischen Ausführung ihrer Einzelheiten in's Auge fassen. Denn in der That waltet in diesen Sculpturen fast durchweg ein so ausgebildeter, ein so classischer Schönheitssinn, dass wir bei ihrer Betrachtung der höchsten Vollendung der Kunst nahe zu stehen glauben. Allerdings zwar erkennt ein geübtes Auge in verschiedenen Motiven die Elemente des sogenannten byzantinischen Styles, wie solcher in den deutschen Werken des zwölften Jahrhunderts durchgehend, und zwar zumeist in unerfreulicher Härte, angetroffen wird; aber es sind diese Motive auf's Edelste ermässigt; und gerade dasjenige, was in der byzantinischen Tradition Grossartiges überliefert worden ist, erscheint hier mit glücklichstem Sinne aufgefasst, bedeutsam ausgebildet und frei belebt. Es ist der hohe Geist der Antike, der — nach seiner Erstarrung im Byzantinischen — hier zu neuem Leben erwacht; und doch ist zugleich mit dieser classischen Erhabenheit eine Milde des Sinnes, ein zartes religiöses Gefühl verbunden, wie solches nur aus dem Boden des christlichen Mittelalters hervorgehen konnte. In alledem sind diese Arbeiten nur mit den Werken des grossen italienischen Meisters Nicola Pisano zu vergleichen; doch scheinen sie vor den letzteren noch den ebengenannten Vorzug grösserer Milde zu haben, während sie ihnen vielleicht (was aus den vorliegenden Abbildungen nicht ersichtlich sein kann) an Feinheit in der Behandlung der Form nachstehen mögen. Aber die Blüthe des Nicola Pisano ist jedenfalls bedeutend später (in der späteren Zeit des dreizehnten Jahrhunderts), als die Ausführung der Sculpturen der goldnen Pforte; — und wohl scheint es sehr glaublich, dass Meister, die so Vorzügliches zu leisten im Stande waren, auf die Ausbildung der italienischen Kunst, die im Anfange des dreizehnten Jahrhunderts noch sehr roh erscheint, von namhaftem Einflusse gewesen sein mögen; hiedurch würde dann auch das ganz räthselhafte in der plötzlichen Erscheinung des Nicola Pisano verschwinden. Lassen sich doch fortwährend, bis zum Ende des funfzehnten Jahrhunderts, bemerkenswerthe Einflüsse der nordischen Kunst auf die italienische nachweisen, während das umgekehrte Verhältniss (zwar der hergebrachten, aber völlig grundlosen Meinung entgegen) erst gegen die Mitte des sechzehnten Jahrhunderts, mit dem Verfall der nordischen Kunst, eintritt.

Denn es muss bemerkt werden, dass die Werke der goldnen Pforte zu Freiberg keinesweges ganz isolirt in der deutschen Kunstgeschichte dastehen. Zunächst schliessen sie sich unmittelbar an die merkwürdigen Sculpturen an, welche sich in der Kirche des sächsischen Klosters Zschillen (Wechselburg) befinden und die von Puttrich bereits in früheren Lieferungen seines Werkes bekannt gemacht sind. Es ist dieselbe Weise der Auffassung und Behandlung, in einzelnen Gestalten selbst so viel Uebereinstimmendes, dass man zu der Meinung genöthigt wird, beide Arbeiten seien unter der Leitung eines und desselben vorzüglich begabten Meisters gearbeitet worden. Nur erscheinen die Freiburger Arbeiten als die vollendeteren, und sie werden demnach als die späteren betrachtet werden müssen. Ausserdem ist aber auch neuerlich noch auf mancherlei andere Werke bildender Kunst aus jener Periode aufmerksam gemacht worden, die, wenn auch den genannten

Sculpturen an Vollendung nicht gleich, doch eine verwandte Sinnesrichtung, grosse Aehnlichkeit des Styles, überhaupt ein ähnliches Bestreben erkennen lassen, so dass — wie wenig auch jene Periode noch genügend erforscht sein mag — doch der Thatbestand (dass diese Werke von rationell gebildeten Künstlern ausgeführt wurden) und die Zeitbestimmung wenigstens im Allgemeinen sicher stehen. —

Von der zweiten Abtheilung des Puttrich'schen Werkes sind neuerlich die fünfte und sechste Lieferung erschienen, welche, als ein zusammenhängendes Ganze, auf 10 Blättern nebst Text die Alterthümer von Schulpforte umfassen¹⁾. Unter den bildlichen Mittheilungen dürfte hier zunächst die Titelvignette hervorzuheben sein, welche eine vortrefflich aufgefasste und in ungemein schöner Haltung radirte Ansicht von Schulpforte (gez. von Gerhardt, gest. von Witthöft) enthält; es verdient dies kleine Kunstwerk um so mehr eine besondere Erwähnung, als heutiges Tages in den landschaftlichen Bildern leider die Maschinenarbeit des Stahlstiches so bedeutend vorherrscht und die Kunst der Radirung, worin früher so viel Geistreicheres geleistet wurde, fast ganz aus der Uebung gekommen zu sein scheint. — Unter den Alterthümern von Schulpforte tritt uns, als das bedeutendste Werk, die ehemalige Klosterkirche entgegen, von der ausser dem Grundriss und einigen Details, zwei malerische Ansichten des Aeusseren, eine schöne Ansicht des Altarraumes, im Inneren der Kirche, und eine Darstellung der an dem Giebel der Kirche befindlichen, etwas rohen, aber nicht uninteressanten Sculpturen mitgetheilt werden. Die Kirche gehört grösseren Theils der früheren, einfacheren Entwicklungs-Periode des gothischen Baustyles an und ist, indem sich einzelne Theile mit Sicherheit bestimmen lassen, ein wichtiger Haltspunkt für die Chronologie unserer vaterländischen Monumente. Der Herausgeber bestimmt für die Gründungszeit der Kirche, zufolge einer am Chore befindlichen Inschrift, das Jahr 1251; die Einweihung fand im J. 1268 statt; doch muss, wie der Herausg. bemerkt, der westliche Theil der Kirche mit Einschluss der Façade als ein später erfolgter Anbau betrachtet werden. Letzteres ist ohne Zweifel richtig. Das Jahr 1251 kann aber nur, wie auch die Inschrift bemerkt, von dem Chore („Sanctuarium“) gelten, denn es finden sich im Inneren der Kirche, und zwar im Mittelschiff, bedeutende Theile eines Baues, an welchem man noch ein entschieden byzantinisches Gepräge bemerkt, die also älter sind als das Uebrige, und die jedenfalls noch in das zwölfte Jahrhundert gehören dürften. Bei dem Umbau, der ohne Zweifel hier mit dem J. 1251 eingetreten ist, hat man diesen Theilen sodann die gothischen Theile, so gut es gehen wollte, angefügt. Von diesen eigenthümlich interessanten Verhältnissen giebt leider der Herausgeber weder in seinen Abbildungen eine Anschauung, noch erwähnt er ihrer im Texte²⁾. Mit Sicherheit können wir somit nur für den Chor die Zeit von 1251 bis 1268 in Anspruch nehmen, aber wir gewinnen dadurch, indem der Chor in einem in sich abgeschlossenen und harmonischen Style ausgeführt ist, ein um so mehr charakteristisches Beispiel für die genannte Zeit, was bei unsrer leider noch immer so beschränkten Kunde von dem Entwicklungsgange der vaterländischen Kunst, gerade von höchster Wichtigkeit sein muss.

¹⁾ Beide Lieferungen werden auch als ein selbständiges Werk ausgegeben. —

²⁾ Näher habe ich diese Verhältnisse der Kirche von Schulpforte vor einigen Jahren im „Museum,“ 1834, Nr. 20, besprochen (Kl. Schriften, I, S. 172).

Von den übrigen Monumenten Schulpforte's werden sodann der byzantinische Theil des Kreuzganges in einer meisterhaft gearbeiteten malerischen Ansicht und die sogenannte Abtkapelle in einer kleinen äusseren und in einer ebenfalls sehr schönen inneren Ansicht gegeben. Die Abtkapelle ist ein kleines Gebäude aus der letzten Zeit des byzantinischen Styles, von einer anziehenden Structur des Innern; einige von ihren Details scheinen, nach den Bemerkungen des Herausgebers zu schliessen, bereits auf den Uebergang in die Detailformen des gothischen Styles hinzudeuten. Eine geometrische Darstellung dieser Details wäre sehr erwünscht gewesen, — wie denn überhaupt auf die Beobachtung der architektonischen Gliederungen nie zu viel Sorgfalt verwandt werden kann. In den meisten Fällen halte ich dafür, dass die Untersuchung dieser Formen, in denen ja das eigentliche innere Leben der Architektur pulst, für die Erkenntniss des Styles bei weitem wichtiger ist, als die Rücksicht auf die Gesamtanlage des Gebäudes, die sich mehr oder weniger nach bekannten Schematen wiederholt. — Ausser einer ebenfalls interessanten Thür im byzantinischen Style, die der Herausg. unter den ehemaligen Klostergebäuden von Schulpforte entdeckt hat, sind in den Abbildungen endlich noch einige kleinere Werke enthalten, die, an sich von geringerer Bedeutung, doch zur weiteren Erkenntniss der Sinnesweise des Mittelalters dienen.

Alterthümer und Kunstdenkmale des Erlauchten Hauses Hohenzollern. Herausgegeben von Rudolph Freiherrn von Stillfried. Stuttgart und Tübingen. Verlag der J. G. Cotta'schen Buchhandlung. 1833. (Gross Folio.)

(Kunstblatt, 1839, Nro. 51.)

Unter dem vorstehenden Titel ist neuerlich das erste Heft eines Werkes erschienen, dessen vorzüglichstes Interesse zwar ein allgemein historisches ist, das indess durch die Pracht und den Geschmack seiner Ausstattung, mehr noch durch einen Theil der Gegenstände, welche es dem Beschauer vorführt, auch die nähere Aufmerksamkeit des Kunstfreundes in Anspruch nimmt. Der Herausgeber stellte sich die Aufgabe, „dem Geschichtsfreunde, dem Alterthumsfreunde und dem Kunstfreunde gleiche Theilnahme einzufüssen“; sein Werk soll „eine Gallerie bilden, in welcher das Auge, neben den Abbildungen von Urkunden, auch die Abbildungen anderer geschichtlich bedeutungsvoller Alterthümer findet, von den ehrwürdigen Schutz- und Trutzwerkzeugen früherer, stärkerer Generationen bis herab zu den kleinen Bildwerken der Siegel und Münzen.“

Das vorliegende erste Heft enthält sechs grosse lithographirte, zum Theil colorirte Blätter, nebst dazu gehörigem, historisch erläuterndem Texte. In den letzteren sind mehrere vortreffliche Radirungen von kleinerer Dimension eingedruckt.

Die beiden ersten Blätter enthalten Facsimiles von Urkunden, durch welche die altüberlieferte Sage, dass das brandenburgisch-preussische Regentenhaus aus dem Geschlechte der Hohenzollern stamme, zum ersten

Mal auf, nähere, historisch gültige Beweise zurückgeführt wird. Die folgenden Blätter sind der Münsterkirche des Klosters Heilsbronn in Franken, zwischen Anspach und Nürnberg, gewidmet, welche längere Zeit hindurch förmlich als Begräbnisskirche des Hauses Hohenzollern gedient hat, und noch gegenwärtig viele Denkmale von nürnbergischen Burggrafen, brandenburgischen Markgrafen und Kurfürsten aus dem ebengenannten Hause, sowie von Mitgliedern ihrer Familie in sich einschliesst. Es werden von dieser Kirche der Grundriss, eine innere und eine äussere Ansicht, ein grosses Fenster mit Glasmalereien und einige architektonische Details mitgetheilt.

Die Kirche erscheint in ihrer ursprünglichen Anlage als eine Basilika im byzantinischen Style, mit einem Querschiff, das Hauptschiff durch Säulenstellungen mit Würfelkapitälen und Halbkreisbögen gebildet, und mit flacher Decke versehen. (Die Säulenstellungen sind nicht, wie es in den Basiliken andrer Gegenden häufig vorkommt, mit Pfeilern vermischt.) Doch ist diese Anlage durch spätere Erweiterungen und Einbauten mannigfach verändert. Der Chor ist zur Zeit des gothischen Styles beträchtlich vergrössert worden, das südliche Seitenschiff ist in derselben Periode verdoppelt, und auf der Westseite der Kirche eine grosse Kapelle, durch eine Treppe von dem Hauptraume der Kirche gesondert, vorgebaut worden. Später hat man zwei Querwände quer durch die Kirche gezogen, so dass dieselbe gegenwärtig in drei Haupträume zerfällt. Der Grundriss unterscheidet die verschiedenen Perioden dieser Bauanlagen.

Die byzantinischen Theile der Kirche erscheinen nach den vorliegenden Abbildungen sehr einfach; namentlich die Würfelkapitäle der Säulen des Hauptschiffes entbehren alles plastischen Schmuckes. So dürfte kein Grund vorhanden sein, um es zu bezweifeln, dass dies Theile jener Kirche seien, welche Bischof Otto von Bamberg, der das Kloster gründete, erbauen und im J. 1136 einweihen liess. Zugleich aber dürfte die Einfachheit einer so bedeutenden Kirche — einer Kirche, die von einem so lebhaften Freunde der Architektur, wie Bischof Otto bekanntlich war, erbaut wurde — in gewissem Maasse als charakteristisch für den Kunstgeschmack ihrer Entstehungszeit betrachtet werden, und als eine Warnung gegen die noch immer beliebten, willkürlich frühen Altersbestimmungen unserer mittelalterlichen Architektur gelten können. Etwas reicheres byzantinisches Detail gewahrt man an der, dem südlichen Krenzflügel angefügten Heidecker Kapelle, nämlich an der Bekrönung ihrer Altarnische, welche letztere — höchst eigenthümlich — wie ein Erker über das Fundament der Kapelle hinaustritt und durch einen kolossalen Kragstein getragen wird. Eine in den Text eingedruckte Radirung giebt ein näheres Bild dieses interessanten Architekturstückes. Vielleicht ist schon diese Kapelle ein in der späteren Zeit des zwölften Jahrhunderts hinzugefügter Anbau. Die gothischen Theile der Kirche erscheinen, wenigstens im Aeusseren, ebenfalls einfach, und nur das zierlich durchbrochene Thürmchen über dem Chore giebt ein Beispiel von der reicheren Entfaltung dieses Styles. (Aus früher Reise-Erinnerung ist dem Unterzeichneten auch von dem, im gothischen Style erweiterten südlichen Seitenschiff der Eindruck reicherer Architekturformen geblieben.)

Das Glasgemälde, welches auf dem letzten Blatt des vorliegenden Hefes, sauber colorirt und sehr charakteristisch im Style der Zeichnung, vorgeführt wird, enthält in drei Abtheilungen eine Darstellung des gekreuzig-

ten Heilandes, und die Bildnisse des im Jahr 1297 verstorbenen Burggrafen Friedrich von Nürnberg und seiner beiden Gemahlinnen, nebst Inschriften, Wappen und reichem Ornament. Doch ist diese grosse Darstellung nicht rein erhalten; ein grosser Theil des Ornamentes ist als willkürliche Füllung, selbst ohne Formensinn, eingesetzt worden, und aus der ganzen Anordnung ersieht man, dass die Glasgemälde ursprünglich für ein älteres Fenster, wahrscheinlich der spätesten Entwicklungszeit des byzantinischen Styles angehörig, gefertigt waren. Doch lassen die Figuren mit Entschiedenheit den Styl der deutschen Kunst, welcher sich hier in dreizehnten Jahrhundert zu entwickeln begann, erkennen. — Die übrigen, in der Münsterkirche vorhandenen Denkmale (zum Theil auch von namhafter kunstgeschichtlicher Wichtigkeit) werden nur summarisch in den Textblättern aufgezählt.

Der Eindruck, den die eben besprochenen Mittheilungen auf den Sinn und Geist des Beschauers hervorbringen, ist der einer, mit grosser Liebe unternommenen, mit Treue und Sorgfalt durchgeführten Arbeit. Wir können im Interesse der Kunst wie in dem der Geschichte nur wünschen, dass der Herausgeber durch Nichts in seinem schönen Unternehmen gestört werden, und dass er sein Werk, dem freilich ein reiches Material vorliegen dürfte, in gleicher Weise bis zum Schlusse vollenden möge.

Ueber das mit 33 Miniaturen gezierte Brevier Philipps II. von Spanien. Im Besitze Ihrer Durchlaucht der Fürstin zu Putbus. Von Fr. v. Schönholz. Berlin, 1837. (28 S.)

(Kunstblatt, 1840, Nro. 24.)

Die vorstehend genannte kleine Schrift enthält die Beschreibung einer Reihe von Miniaturbildern, die unter den aus der altflandrischen Schule hervorgegangenen Miniaturen eine nicht unwichtige Stelle einnehmen; der Verfasser hat sich durch seine genaue und sorgfältige Charakteristik Anspruch auf den Dank der Freunde mittelalterlicher Kunst erworben. Das Brevier, dessen bildliche Darstellungen er schildert, ist ein kleines Büchlein in Duodezformat; eine vorn hineingeschriebene Notiz vom J. 1652, unterzeichnet: „*Cornifis v. Ullfeldt, Grand Maître du Royaume de Denmark*,“ besagt, dass das Werk früher von König Philipp II. besessen sei, und dass es der Unterzeichnete an den bekannten schwedischen Feldmarschall Wrangel geschenkt habe. Aus dem Besitze Wrangel's ist dasselbe durch Erbschaft an das Haus Putbus gekommen. Eine spätere Notiz benennt den Maler, der die Miniaturen ausgeführt, als „*Pietro de la Mare*“ (?), eine Angabe, die indess durch irgend ein besonderes Missverständniss hervorgebracht zu sein scheint. Es herrscht in den Bildern eben vollständig der Styl und die Behandlungsweise der Eyck'schen Schule. Es sind dreissig Scenen aus der Geschichte des Evangeliums; vor diesen eine symbolische Darstellung der Verherrlichung Mariä, zum Schluss eine Halbfigur der Maria mit dem Kinde. Ausser diesen ist, zu Anfang der Bilderfolge,

noch ein besonderes Blatt zugefügt (eingeklebt) worden, ein Brustbild Christi, das aber von dem Charakter der übrigen Miniaturen abweicht; hier sieht man nämlich bereits eine Art italienischer Auffassungsweise (wie bei B. van Orley und seinem Zeitgenossen), doch ist auch hier noch die Behandlung äusserst zart und sauber. Alles Einzelne der Bilder ist in der genannten Schrift ausführlich und mit Sinn geschildert; nur in dem kunsthistorischen Urtheil geht der Verfasser, der in dem grössten Theil der Miniaturen Arbeiten von Memmeling's Hand erkennt, etwas zu weit. — Ich hatte das Glück, im vorigen Sommer, bei Gelegenheit einer Kunstreise durch Pommern, das zierliche Brevier zu sehen, und erlaube mir, hier einige besondere Bemerkungen beizufügen. Ich glaubte, in den Verfertigern der Miniaturen Nachfolger des Memmeling zu erkennen; eine nähere Bestimmung wage ich nicht zu geben, da ich bis jetzt nur einzelne Arbeiten der flandrischen Miniaturen gesehen habe. Dass ein Meister, wie Memmeling, selbst nicht daran Theil gehabt, geht aus der Behandlung des Körperlichen hervor, das, auch an den besten Figuren, zu wenig genügt; besonders die Extremitäten sind mangelhaft, die Hände meist allzuklein und ohne Verständniss. Daher sind die Figuren, die keine weite Gewandung tragen, zumeist von untergeordnetem Werthe; die weitgewandeten sind aber oft sehr bedeutend; in dieser Weise bringt namentlich die Darstellung der Verklärung Christi eine eigenthümlich grossartige Wirkung hervor. Vorzüglich schön, von einer eigenen Weichheit und Milde, sind die Köpfe, namentlich die weiblichen, die an die Köpfe derjenigen Gemälde, welche man dem Schoreel zuzuschreiben pflegt, erinnern. Doch kommen bei ihnen auch die rundlichen Formen der Kölner Schule vor. (Hiebei ist zu bemerken, dass in der Darstellung der Anbetung der Könige der eine von diesen Königen eine direkte Nachahmung des bekannten Kölner Dombildes verräth.) Zugleich spricht sich in den Köpfen die mannigfachste Individualisirung aus, die vornehmlich in der Ausgiessung des heiligen Geistes auf eine höchst meisterhafte Weise, und mit dem tiefsten Ausdrucke verbunden, erscheint. Die Darstellung leidenschaftlicher Scenen ist dagegen ungeschickt und ohne Kraft. Die Halbfigur der Madonna am Schluss zieht durch eine rührende Weichheit und Milde an; auch ist die räumliche Anordnung dieses Blattes vorzüglich gelungen. Die Farben sind in allen Bildern durchweg ungemein schön; das Landschaftliche hat den Styl eines Patenier und ähnlicher Meister.

Baudenkmale von Trier.

(Kunstblatt, 1840, Nro. 56, ff.)

Trier behauptet rücksichtlich seiner Baudenkmale einen ganz eigenthümlichen Werth unter den deutschen Städten. Keine ist vorhanden, die so zahlreiche, so grossartige, so interessante Ueberreste römischer Herrlichkeit aufzuweisen hätte; für die Entwicklungsstadien der Baukunst im früheren Mittelalter finden wir dort höchst charakteristische Beispiele; die ersten Motive der gothischen Architektur treten uns dort in der merkwürdigsten Gestaltung und eigenthümlichsten Ausbildung entgegen; auch für die reichere

Vollendung des gothischen Styles, sowie für die verschiedenen Epochen der modernen Kunst fehlt es in Trier wenigstens nicht an bezeichnenden Beispielen, wenn dieselben auch an Bedeutsamkeit denen der früheren Zeit nachstehen. Die Betrachtung der Trier'schen Monumente dürfte somit für das Ganze des Entwicklungsganges der Baukunst in Deutschland ebenso belehrend sein, wie namentlich durch die vorzüglichsten der dortigen Denkmale einzelne Punkte der Baugeschichte auf die erfreulichste Weise lebendig vergegenwärtigt werden.

Mancherlei ist bisher über die Denkmale von Trier geschrieben und mitgetheilt worden; doch hat dasselbe noch wenig hingereicht, um ihnen die wissenschaftliche Bedeutung, auf welche sie, grösstentheils, so vollgültigen Anspruch haben, zu Theil werden zu lassen. Zugleich betreffen die bisherigen schriftlichen und bildlichen Mittheilungen zumeist nur die Monumente des römischen Alterthums; und auch nur im seltenen Falle theils die eigenthümliche Beschaffenheit, theils die eigenthümliche Bedeutung dieser letztgenannten Werke in dem Maasse entwickelt worden, dass die archäologische Wissenschaft und die Geschichte des Römerlebens an deutscher Grenze die entsprechenden Vortheile daraus gezogen hätten. Ja, wir hören sogar, dass die Aufgrabungen, welche zur vollständigen Kenntnissnahme der dortigen Römerwerke erfordert werden, noch keineswegs in genügender Weise durchgeführt worden sind. Eine allgemeine Uebersicht der römischen Monumente finden wir in dem Werke von C. F. Quednow: „Beschreibung der Alterthümer in Trier und dessen Umgebungen aus der gallisch-belgischen und römischen Periode, mit 28 Kupfertafeln (Trier, 1820)“, einer Arbeit, die seither noch durch keine neuere ersetzt ist, obgleich die darin enthaltenen bildlichen Darstellungen nicht eben genügend erscheinen und der Text, in kunsthistorischer Beziehung, von sehr dilettantistischen Ansichten keineswegs frei ist. Daneben sind besonders J. H. Wyttenbachs „Neue Forschungen über die römischen architektonischen Alterthümer im Moselthale von Trier (Trier, 1835)“, zu nennen; diese kleine Schrift enthält mannigfach interessante Daten und unterscheidet sich von den früheren Schriften Wyttenbachs über Trier und seine Alterthümer durch gründlicheren archäologischen Sinn. Ueber einige der dortigen Monumente sind in neuerer Zeit besondere kleine Werke erschienen, die, wenigstens im Einzelnen, ebenfalls sehr dankenswerthe Mittheilungen enthalten¹⁾. Eine umfassende, gründliche und würdige Darstellung der sämtlichen Baudenkmale von Trier verspricht ein neubegonnenes Werk:

„Baudenkmale der römischen Periode und des Mittelalters in Trier und seiner Umgebung, herausgegeben von dem Architekten Christian Wilhelm Schmidt“,

dessen bis jetzt erschienene Lieferungen (Trier 1836 u. 1839) sich bereits

¹⁾ Zu erwähnen ist hiebei namentlich noch die kleine Schrift von Michael Franz Joseph Müller „Literatur-Anzeige, welche über die in der Stadt Trier und ihren Umgebungen theils noch bestehenden, theils aber zerstörten Bauten, Denkmäler, Inschriften etc. aus der ältesten und mittlern Zeit, einige Kunde geben.“ (Trier, Lintz'sche Buchhandlung, 42 S. in 8.) Der Verf. führt hierin die sämtlichen bedeutenderen Monumente der Reihe nach an und giebt bei jedem Einzelnen, ausser einigen Bemerkungen, eine Uebersicht der betreffenden Literatur. Sehr dankenswerth ist es, dass er besonders auch auf Abhandlungen in Zeitschriften, Programmen u. dergl. Rücksicht nimmt, die dem Forscher, der mit der Lokalliteratur jener Gegend nicht näher bekannt ist, leicht entgehen dürften.

dem Allertrefflichsten anreihen, was wir über die Kunde deutscher Denkmäler besitzen. Der Herausgeber hat es indess vorgezogen, zunächst nicht die Werke der römischen Periode, sondern vor diesen die noch ungleich weniger beachteten und weniger bekannten Denkmale des Mittelalters erscheinen zu lassen....

Die erste Lieferung ist der Liebfrauenkirche zu Trier gewidmet und besteht, ausser dem geschmackvoll verzierten Titelblatte, aus neun in Stein gravirten Blättern in Grossfolio, nebst 53 Seiten Text in Quart. Die zweite Lieferung enthält den Dom zu Trier, die St. Willibrordskirche zu Echternach, die St. Matthiaskirche mit dem Kloster daneben und die St. Maternuskirche zu St. Matthias, Vorstadt von Trier; sie besteht aus zehn in Stahl gestochenen Blättern in Folio, einem in Stein gravirten Blatte (als Zugabe) und 132 Seiten Text in Quart. Die in Stein gravirten Blätter der ersten Lieferung sind sehr wohl gearbeitet; indess musste natürlich der Stahlstich, der bei den Blättern der zweiten Lieferung angewandt ist, und in dem auch alle folgenden Lieferungen ausgeführt werden sollen, in jeder Beziehung ungleich günstiger wirken, namentlich für die grössere Zartheit der Linienführung und für den Umstand, dass durch seine Anwendung der Maassstab, ohne der Deutlichkeit irgend Abbruch zu thun, kleiner angenommen, somit eine beträchtlich grössere Anzahl bildlicher Darstellungen in dem Raume einer Lieferung vereinigt werden konnte. Die Risse und Ansichten sind durchweg ebenso geschmackvoll, wie mit feinstem Verständniss für das Charakteristische gearbeitet. Vorzüglich ist es anzuerkennen, dass der Herausgeber mit vollkommener Entschiedenheit den wissenschaftlichen Zweck seiner Aufgabe im Auge behielt und es sich angelegen sein liess, diejenigen Motive sorgfältigst genau zu entwickeln, die besonders zur Bezeichnung der verschiedenen baugeschichtlichen Perioden dienen. Hieher rechne ich namentlich, ausser den allgemeineren Verhältnissen der verschiedenen Bauwerke, die in Aufritten und Durchschnitten gegebene Darstellung der architektonischen Gliederungen, sowie die Darstellung andrer charakteristischer Einzelheiten — Vorzüge, die leider noch immer bei Werken solcher Art sehr selten sind. Der Text dient auf anspruchlose Weise zum genaueren Verständniss der Zeichnungen. In dem Text der ersten Lieferung ist der historische Theil von Wyttenbach gearbeitet; in dem zur zweiten Lieferung hat der Herausgeber selbst die schwierige Arbeit, den Bezug der historischen Notizen auf das Vorhandene des Baues (namentlich was den Dom anbetrifft) nachzuweisen, auf eine sehr gediegene Weise durchgeführt. Beiden Lieferungen sind ausserdem noch besondere Aufsätze von J. G. Müller beigelegt, welche dankenswerthe und geistreiche Erläuterungen der mit den Bauanlagen verbundenen Bildwerke enthalten. So dürfen wir ohne Bedenken das Schmidt'sche Werk als eine lautere Quelle betrachten, um uns über die historischen und ästhetischen Eigenthümlichkeiten der Baudenkmale, denen dasselbe gewidmet ist, genügend zu unterrichten.

Ein sehr eigenthümliches Interesse gewähren unter diesen der Dom von Trier und die zu ihm gehörigen Nebengebäude, welche auf den sieben ersten Blättern der zweiten Lieferung und auf denen der ersten enthalten sind. (Denn auch die Liebfrauenkirche gehört zu diesen Nebengebäuden; der Herausgeber liess sie, vor dem Uebrigen, in der ersten Lieferung erscheinen; um dadurch für den Abschluss der schwierigen Untersuchungen, welche der Dom selbst erforderte, genügende Zeit zu gewinnen.)

Die verschiedenen Motive der Baukunst des Mittelalters, namentlich diejenigen, welche dem Zeitraume von den späteren Werken der Römerzeit an bis zum ersten Entwicklungsstadium des gothischen Baustyles angehören, treten uns hier in charakteristischen Beispielen entgegen, und zwar mit einer historischen Bestimmtheit, — deren Entwicklung freilich das Verdienst des Herausgebers ist; — dass wir sie grossentheils als feste Anknüpfungspunkte für die Chronologie der mittelalterlichen Baugeschichte benutzen können. Besonders merkwürdig ist der Dom selbst. Er besteht aus sehr verschiedenartigen Theilen, je nach den verschiedenen Perioden, in welchen dieselben ausgeführt wurden; aber diese Theile stehen zumeist keineswegs (wie man anderweitig Beispiele zur Genüge hat) in ihrer selbständigen Gestalt nebeneinander; vielmehr sind dieselben jedesmal, wenn Erweiterungen oder Veränderungen des Gebäudes stattfanden, der neuen Anlage gemäss auf eine Weise verändert und umgewandelt worden, dass das schärfste Auge, die unermüdlichste Sorgfalt, die erfahrenste Kritik erfordert wird, um das Spätere von dem Früheren sondern, um die ursprüngliche Anlage und eine jede Erneuerung des Gebäudes in ihrer eigenthümlichen Gestalt erkennen und diese in ihrem Zusammenhange entwickeln zu können. Der Herausgeber hat diese reproducirende Kritik mit so glücklichem Erfolge angewandt, dass seine Arbeit, wie es scheint, Nichts zu wünschen übrig lässt.

Es würde zu weit führen, wollte ich hier alle die einzelnen Merkzeichen namhaft machen, durch deren Entdeckung und Berücksichtigung es dem Herausgeber gelungen ist, ein in unsrer deutschen Baugeschichte noch so seltenes Resultat zu gewinnen. Ich begnüge mich, hier nur eine kurze Charakteristik der verschiedenen Gestaltungen des Domes, wie sie durch diese Arbeit entwickelt sind, mitzutheilen. Die erste Anlage des Domes gehört der römischen Zeit an. Sie bildete im Grundplan ein Quadrat, mit halbrundem Ausbau auf der Ostseite. Im Innern standen vier grosse Säulen korinthischer Ordnung, ebenfalls in quadratischer Stellung; auf ihnen und den entsprechenden Wandpfeilern ruhten kräftige Schwibbögen, welche eine flache Holzdecke trugen. Zwei Reihen grosser überwölbter Fenster liefen an den Wänden hin. Plan und Durchschnitt dieser römischen Anlagen sind auf Taf. I der zweiten Lieferung enthalten. Der Herausgeber sucht es mit Wahrscheinlichkeit zu erweisen, dass dies Gebäude (der Sage nach ein Pallast der Helena) nicht, wie man zunächst vermuthen könne, eine Basilika (im antiken Sinne des Worts), sondern dass es eine der von Constantin erbauten christlichen Kirchen gewesen sei. Gewiss wäre es für die Geschichte der christlichen Kirchenbaukunst sehr interessant, wenn diese Ansicht vollkommen gesichert wäre und wir hier den Plan einer bedeutenden Kirche aus jener frühen Zeit vor uns sähen. Gleichwohl dürfte die Ansicht, dass das Gebäude zu dem Behufe einer Basilika errichtet worden sei, nicht ganz abgewiesen werden können; denn wenn seine Gestalt auch von der Vitruv'schen Vorschrift abweicht, so finden wir doch andre Basiliken des classischen Alterthums, die damit nicht übereinstimmen. Zugleich ist auch das kein Gegenbeweis, dass Trier ausserdem schon eine zweite geräumige-Basilika, den sogenannten Kaiserpallast, besessen habe; vielmehr gedenkt der von Wyttenbach (in seinen „Neuen Forschungen“) angeführte Eumenius in seiner Rede vom Jahr 310 ausdrücklich mehrerer Basiliken, die Constantin selbst in Trier errichtet habe, indem er sagt: „Ich sehe Basiliken, das Forum,

wahrhaft königliche Werke, und den Sitz der Gerechtigkeit, alle so hoch aufsteigend⁴ etc. Doch mag ein solcher Zweifel, wenigstens für das Allgemeine der Geschichte der Baukunst, von keinem erheblichen Belange sein, da höchst wahrscheinlich die Kirchen jener Zeit noch keine durchgeführte rituelle Einrichtung hatten (wie solche allerdings bei der Mehrzahl der bekannten altchristlichen Basiliken bereits nachzuweisen ist) und da sie sich wohl ziemlich entschieden der Anlage vorgefundener heidnischer Bauwerke, sofern diese nur dem beabsichtigten Zwecke nicht entgegen war, anschlossen.

Die erste Umwandlung des Domes fällt, historischen Nachrichten zufolge, in die Zeit des elften Jahrhunderts. Das Gebäude wurde an der Westseite, in Symmetrie mit dem römischen Grundplan, verlängert und dort ebenfalls ein halbrunder Ausbau mit einer kleinen Krypta, sowie zwei kleine Rundthürme auf den Ecken angelegt. Das Innere des alten Baues, der den Verfall drohte, ward ausgebessert und die Säulen mit Pfeilern ummauert; Pfeiler traten auch in dem neu hinzugefügten Theile an die Stelle der Säulen. Im Uebrigen wurde ganz die alte Konstruktion beibehalten, und über den Schwibbögen, welche die Pfeiler verbanden, ruhte ebenfalls eine flache Decke. Gleichzeitig mit dieser Anlage erscheinen sodann einige Gewölbe ausserhalb des Domes, theils auf der Ostseite, theils auf der Südseite belegen (die letzteren gegenwärtig als Keller des bischöflichen Palastes dienend). Taf. I giebt Grundrisse und Durchschnitt dieser Erneuerung des Domes, Taf. II enthält die Ansicht der Westseite des Domes, von den (übrigens geringen) späteren Veränderungen befreit, Taf. VI enthält verschiedene, dieser Bauzeit angehörige Details. Bemerkenswerth ist an den letzteren, sowie an den Pilasterverzierungen der westlichen Façade, wie hier noch immer die Formen der römischen Architektur (nur in schwerer Gestaltung) vorherrschen. Nur die Anwendung jener kleinen rundbogigen Friese im Aeusseren, die indess auch noch mit horizontalen Friesen wechseln, sowie das Vorkommen einzelner, einfach gebildeter Würfelkapitälde deutet hier auf den ersten Beginn des sogenannten byzantinischen Styles. Es war mir sehr interessant, in der Herausstellung dieser Motive eine Bestätigung dessen zu finden, was ich anderweitig (in der „Beschreibung und Geschichte der Schlosskirche zu Quedlinburg“ etc.) über den Baustyl des elften Jahrhunderts, in Bezug auf die am Harz gelegenen Bauwerke, nachzuweisen Gelegenheit gefunden habe.

Im zwölften Jahrhundert fanden neue und fast noch bedeutendere Veränderungen des Domes statt. In der zweiten Hälfte des Jahrhunderts wurde nämlich der östliche Chor in erweiterter Gestalt und reicherem Style neu erbaut und eine Krypta unter demselben angelegt; um den Schluss des Jahrhunderts wurde die ganze Kirche überwölbt und zu diesem Behufe auf eine solche Weise umgestaltet, dass fast nur der untere Theil der Pfeiler seine frühere Beschaffenheit behielt. Dies Alles ist in dem Grundriss und dem Durchschnitt der Gesamtanlage auf Tafel III und IV (in denen die verschiedenen Bautheile und ihre Spuren charakteristisch bezeichnet sind), in der Ansicht der Ostseite auf Taf. V und in den zahlreichen Details auf Taf. VI in genügender Klarheit dargestellt. Wir sehen hier den byzantinischen Baustyl in seiner reichsten Ausbildung vor uns, so jedoch, dass es im Einzelnen bereits an Motiven zum Uebergange in den gothischen (germanischen) Baustyl nicht fehlt. Der Spitzbogen erscheint zwar nur in einigen untergeordneten Fällen, welche den spätesten

Umänderungen dieser Periode angehören. Merkwürdiger ist es, dass der östliche Chor nicht mehr im Halbkreis, sondern in einer polygonen Form und mit heraustretenden einfachen Strebepfeilern, den an dem Kuppelgewölbe angewandten Gewölbrippen entsprechend, angelegt ist; und fast noch mehr, dass die architektonischen Gliederungen in den veränderten Theilen des Schiffs sich schon den leichten, feinen, spielend belebten Formen des gothischen Styls annähern.

Die Veränderungen, welche am Schluss des Mittelalters und in moderner Zeit mit dem Dome vorgenommen wurden, sind theils unerheblich, theils nur zur Verunzierung des Gebäudes reichend, somit hier zu übergehen.

An die Umwandlungen des Domes im zwölften Jahrhundert schliessen sich sodann die mit ihm in Verbindung stehenden Gebäude des Kreuzgangs und der Liebfrauenkirche an. Die Motive, welche in den ebengenannten Theilen des Domes auf eine Entwicklung zu den Formen des gothischen Baustyls hindeuteten, zeigen sich in diesen beiden Gebäuden mit ungleich grösserer Entschiedenheit aufgenommen, und zwar so, dass der Kreuzgang mit den verschiedenen ihm zugehörigen Räumen etwa in der Mitte zwischen dem byzantinischen und gothischen Baustyle steht, während bei der Liebfrauenkirche die Elemente des letzteren schon wesentlich vorherrschen. Selten nur dürfte man Gelegenheit haben, die Stadien dieser Entwicklung in so nahe zusammenhängendem Raume und in so charakteristischer Weise, wie es hier der Fall ist, zu beobachten. Von dem Kreuzgange ist der Grundriss auf Taf. III enthalten; Durchschnitte und Details desselben finden sich auf Taf. VII. Ueber seine Erbauungszeit ist nichts Sicheres bekannt; ohne Zweifel aber ist er unmittelbar vor der Liebfrauenkirche, somit im Anfange des dreizehnten Jahrhunderts, erbaut. — Der Liebfrauenkirche, deren gegenwärtiger Bau im J. 1227 gegründet wurde, ist, wie bereits bemerkt, die ganze erste Lieferung des Schmidt'schen Werkes gewidmet. Ihre in jeder Beziehung höchst interessante Eigenthümlichkeit veranlasste eine so ausführliche Behandlung, denn gewiss steht sie, sowohl was ihre Anlage, als was die an ihr hervortretenden Entwicklungsmomente und ihren Schmuck betrifft, als ganz einzig in ihrer Art da. Sie verbindet die Formen eines Rundbaues mit denen einer Kreuzkirche, so nämlich, dass sich um die erhöhten Räume eines fast gleichschenkeligen Kreuzes niedrigere Nebenräume, die Winkel zwischen den Kreuzesarmen ausfüllend, umherreichen; doch bildet ihre äussere Umfassung nicht einen wirklichen Kreis, sondern sie ist aus zwölf kleinen, polygonisch hervortretenden Ausbauten zusammengesetzt. Die ganze Pracht des byzantinischen Styles in seiner letzten Ausbildung zeigt sich an den, zumeist mit schönen Sculpturen verzierten Portalen der Kirche; sonst aber klingt das byzantinische Element nur noch in gewissen Einzelheiten der Bildung nach, während das gothische Princip bereits — aber in einer klaren, keuschen Ruhe — im Uebrigen als vorherrschend erscheint. (Ausführlicher über die Besonderheiten dieses schönen Bauwerkes habe ich bereits früher, nach dem Erscheinen der ersten Lieferung des Schmidt'schen Werkes, an andern Orte gesprochen. Vergl. Thl. I, S. 463 ff.)

An die älteren Theile des Domes von Trier reihen sich diejenigen Bauwerke an, welche auf den übrigen Blättern der zweiten Lieferung vorgeführt werden. Taf. VIII enthält Risse und Detailzeichnungen der St. Wilibrordskirche zu Echternach. Diese Kirche bildet ebenfalls ein

wichtiges Beispiel für den Entwicklungsgang der deutschen Baukunst; sie gehört der früheren Zeit des elften Jahrhunderts an und wurde 1031 eingeweiht; ihr Styl ist der der gleichzeitigen deutschen Basilika und entspricht unter andern denen von Huyseburg und Drübeck am Harze (vergleiche die Beschreibung und Geschichte der Schlosskirche zu Quedlinburg etc.), indem in ihr Säulen und Pfeiler wechseln, und zwar so, dass die Pfeiler jeder Seite durch grössere Bögen verbunden sind und diesen die kleineren, von den Säulen getragenen Bögen untergeschoben erscheinen. Sehr bemerkenswerth ist es, dass die Säulenkapitälé und auch die Kämpfergesimse der Pfeiler wiederum ganz in antiker Weise gebildet sind. Die Gewölbe und die sämmtlichen Fensteröffnungen, einer späteren Restauration angehörig, sind in gothischer Weise ausgeführt und entsprechen den Formen der Liebfrauenkirche zu Trier.

Taf. IX enthält die westliche Façade der Kirche zu St. Matthias bei Trier und Taf. X Grund- und Aufrisse, sowie Detailzeichnungen derselben Kirche und des dazu gehörigen Klosters. Die gegenwärtig vorhandene Kirche ist im zwölften Jahrhundert erbaut und 1148 eingeweiht worden. Sie bildet ebenfalls einen basilikenartigen Bau, mit einem Querschiffe vor dem Altarraum; doch werden hier die Arkaden des Schiffes bereits durch kräftige Pfeilerstellungen gebildet, deren Kämpfer- und Fussgesimse auf geschmackvolle und neubelebte Weise aus den Gliedern des attischen Säulenfusses zusammengesetzt sind. Die Ueberwölbung der schmalen und niedrigen Seitenschiffe gehört eben dieser Bauzeit an, das Schiff aber hatte ursprünglich eine flache Decke. Eine wesentliche Veränderung wurde im J. 1513 durch Meister Justus von Wittlich ausgeführt, indem der Chorschluss eine gothische Formation erhielt, das Schiff mit zierlich leichtem Netzgewölbe bedeckt und auf der Mitte der Fronte ein eigenthümlicher Glockenthurm errichtet ward; in dem letzteren sind die byzantinischen Formen der Façade nachgeahmt, aber in einer bunten, brillant-phantastischen Weise, etwa so, wie die Karthause bei Pavia erscheint. (Gewiss ein seltenes Beispiel in der deutschen Baugeschichte!) Der oberste, flache und mit freien Geländern versehene Abschluss dieses Thurmes ist aber erst im J. 1788, nach einem Brande, hinzugefügt; er ist in bunten, doch nicht eben geschmacklosen Formen des Rococostyles gehalten und schliesst sich wiederum dem Uebrigen ganz leidlich an. — Die Klostergebäude gehören der ersten Hälfte des dreizehnten Jahrhunderts an und enthalten ein gleichmässiges Gemisch byzantinischer und gothischer Elemente.

In der Nähe der Matthiaskirche und in Verbindung mit ihr stand endlich noch eine kleine, dem heil. Maternus geweihte Kirche, welche im J. 979 errichtet war, im J. 1783 abbrannte und darauf völlig abgetragen ist. Der Herausgeber hat auch von ihr, als Anhang zum Texte, Grund- und Aufrisse nach einer alten Zeichnung der Kirche mitgetheilt. Sie war eine einfache Kreuzkirche, ohne Seitenschiffe, mit einem Thurm über der Durchschneidung des Kreuzes, und mit kleinen, halbkreisförmig überwölbten Fenstern, — auch sie ein charakteristisches Beispiel für die Bauperiode, der sie angehörte.

Gewiss wird ein Werk, wie das genannte, welches so gediegene Belehrungen bringt, von den Freunden der deutschen Baugeschichte mit dem grössten Beifall aufgenommen werden; wir sehen den Fortsetzungen desselben mit lebendiger Erwartung entgegen.

REISENOTIZEN VOM J. 1840.

Wartburg.

In dem alten Flügel der Burg, — dem ehemaligen „Palas“, — zeigt sich noch zum grossen Theil die ursprüngliche Anlage, die, früher vermauert und verdeckt, bei der gegenwärtig bevorstehenden Erneuerung des Schlosses wieder frei gemacht ist. Es ist die feine und geschmackvolle Ausbildung des romanischen Baustyles, wie derselbe sich gegen 1200 entwickelt; die Säulenkapitälé sind mit zierlichst geschmackvollen ornamentistischen Sculpturen versehen. — Die Anlage ist ungefähr der des Kaiserpallastes von Gelnhausen vergleichbar. Die Façade enthielt mehrere offene Arkadengallerien übereinander; hinter den Gallerien lief in jedem Geschoss ein schmaler Mauergang hin, und man schaute von diesem über eine niedere Brüstungsmauer, auf der sich die Arkaden erhoben, hinaus. — Im Erdgeschoss sind grössere Arkaden, doch nur, dem hier sich senkenden Boden entsprechend, auf der rechten Seite des Gebäudes. Grössere Halbkreisbögen, auf nach der Tiefe gekuppelten Säulen ruhend und durch Pfeiler, an die sich Säulen lehnten, getrennt, umschlossen kleinere Bögen; die letzteren wurden vermuthlich von je einer Säule getragen. Wo der Boden, ganz nach rechts zu, noch tiefer abfällt, befinden sich unter dem Erdgeschoss einfache Souterrains. — Zu der Gallerie des zweiten Geschosses führt eine äussere Freitreppe empor. Die vorhandene Treppe ist aus neuerer Zeit, doch war ursprünglich, wie es scheint, wohl eine ähnliche Anlage vorhanden. Im Inneren enthält das zweite Geschoss grosse geräumige Waffensäle, deren Einrichtung etwa aus dem sechzehnten Jahrhundert herrührt, deren Hauptbalken aber von schönen schlanken Säulen spätromanischen Styles getragen werden. An diese Säle stösst die Kapelle, deren Architektur, von minder edler Anlage, durch einen unkünstlerischen Umbau ebenfalls aus der Zeit des sechzehnten Jahrhunderts wesentlich verändert ist. Das zweite Geschoss wird im Aeusseren durch einen rundbogigen Fries mit niederlaufenden Lissenen und ein Kranzgesims abgeschlossen. — Das dritte Geschoss mit seiner kleineren Arkaden-Gallerie scheint dem Uebrigen ein wenig später zugefügt. Die weiten Räume des Inneren sind hier ohne Säulen. Sehr eigenthümlich aber ist es, dass sich hier jener hinter der Façade hinlaufende Mauergang, wie nach aussen durch die Gallerie, so nach dem Inneren durch ähnliche kleine Arkadenfenster öffnet. Die Details sind hier einfach spätromanisch, ohne erhebliche Besonderheiten.

Erfurt.

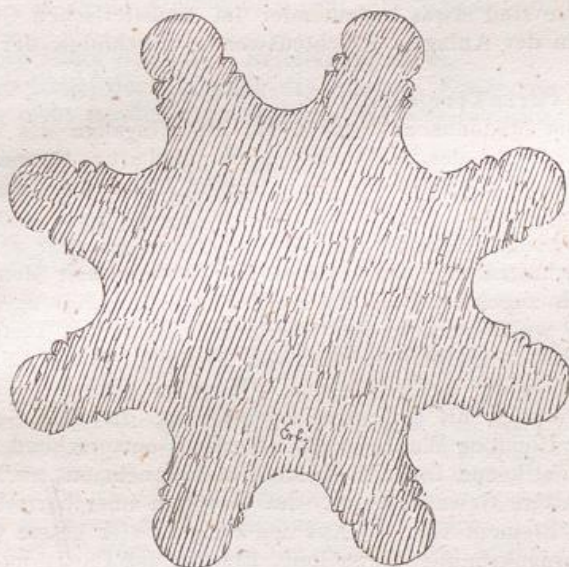
An dem durch seine ganze Anlage eigenthümlich merkwürdigen Dome sind vornehmlich drei charakteristisch verschiedene Bau-Perioden wahrzunehmen.

Die erste Periode umfasst den grösseren Theil der Thürme und das ursprüngliche Querschiff. Hier sehen wir spätromanische und übergangsartige Formen. — Diesen Bautheilen schliessen sich die älteren Theile des

Kreuzganges an, nemlich die drei Arkaden auf der Ostseite desselben. Die beiden ersten, nach der Kirche zu belegenen Arkaden sind in sehr zierlicher spätromanischer Weise, mit leichten Germanismen, gebildet. Die dritte Arkade aber, obgleich mit den vorigen ganz zu einem Bau gehörig, zeigt bereits mit Entschiedenheit primitiv germanische Formen.

Die zweite Periode ist die des stattlichen Chores, dessen Gründungszeit die am Aeusseren befindliche Inschrift angiebt: „Incepta est hec structura h(ujus) chori aⁿo dⁿi m^o ccc^o xlix^o aⁿuⁿciaciois Me.“ Im Inneren des Chores vornehmlich erscheint eine sehr edle Entwicklung des gothischen Baustyles. Zwischen den Fenstern steigen Gurträgerbündel mit Blätterkapitälen empor. Das Einzelne hat noch strenge Formation. Das Stabwerk der Fenster ist von reicher, doch nicht mehr recht elastischer Composition.

Die dritte Periode ist die des Schiffes, aus dem funfzehnten Jahrhundert. Es ist, bei ungewöhnlicher und nicht regelmässiger Anlage, doch durch sehr schöne Verhältnisse ausgezeichnet. Mittel- und Seitenschiffe sind gleich hoch. Die Pfeiler, welche die Schiffe trennen, (zweimal vier) sind in der Grundform achteckig, mit starken Halbsäulen auf den Ecken; auch hat die Mehrzahl der Pfeiler zwischen diesen Ecksäulchen nicht ge-



rade Flächen, sondern starke Einkehlungen. Die Erscheinung der Pfeiler wird dadurch eigenthümlich reich und kräftig. Zugleich sind jene Ecksäulchen mit einfachen Kelchkapitälen versehen, was für den kräftigen Gesamteindruck ebenfalls mitwirkt. Das Stabwerk der Fenster ist in diesem Theil des Domes buntgeschweift.

Notizen über einige Bildwerke und Schnitzaltäre zu Erfurt.

In der Predigerkirche:

Innerhalb des Lettners die Statue einer Madonna, aus Sandstein ge-

hauen und bemalt, stehend, das Kind auf dem Arme. In der geschweiften, manierirten Stellung der Sculpturen des vierzehnten Jahrhunderts, sonst aber in ausgezeichnet schöner Behandlung des germanischen Styles. Auch das Nackte fein gefühlt.

Altarschrein aus der späteren Zeit des funfzehnten Jahrhunderts. Im Inneren Schnitzwerk, bemalt und vergoldet, auf der Aussenseite der Flügel Gemälde. Schnitzwerk wie Bilder sehr handwerksmässig, nur auf ersteren einige zartgefühlte weibliche Köpfe.

In der Barfüsserkirche:

Grabstein der Gattin des Rud. Ziegeler, vom J. 1370. Höchst trefflich, in feiner und edler Durchbildung des germanischen Styles.

Grabstein des Bischofs Albert von Weichlingen, vom J. 1371. Aehnlich ausgezeichnet, dieser besonders auch durch die schon sehr individuelle Behandlung des Gesichts.

Arbeiten eines grossen Schnitzaltars, noch in den Typen des germanischen Styles. Hauptdarstellung: die Krönung der Maria; zu den Seiten Christi Geburt und Darstellung im Tempel, Auferstehung und Pfingstfest. Ausserdem die zwölf Apostel. Reich, die Gewandung in weich germanischer Fassung, doch im Ganzen eine gewisse Starrheit des Gefühls. Die Seitenreliefs untergeordnet. Auf den Aussenseiten der Flügel Gemälde von Heiligen. Diese sind etwas bedeutender im künstlerischen Gefühl, wenn auch einfach in der Anlage. Beachtenswerthe Nachfolge der Kölnischen Schule.

In der Severinkirche:

Statue einer Madonna aus Sandstein, am Eingange des Chores; auf der Plinthe der Name des Bildhauers: „Joh. Gerhart.“ Germanischer Styl. Zwar ohne feinere Durchbildung, doch in dem Allgemeinen der Anordnung nicht ohne Verdienst.

In der Röglerkirche:

Grosser Schnitzaltar, von Schorn mit Bestimmtheit dem Michael Wohlgemuth zugeschrieben. Im Inneren zwölf Abtheilungen mit Reliefdarstellungen, welche Scenen der Geschichte des neuen Testaments enthalten. Dazwischen kleine Statuetten von Heiligen. An der Staffel Reliefs aus der Geschichte der heiligen Agnes. Oberwärts eine freistehende architektonische Krönung mit andern Heiligenstatuen. In dem Ganzen dieser Arbeit ist, der Richtung Wohlgemuths allerdings entsprechend, ein Streben nach Charakteristik und Individualisirung wahrzunehmen, auch finden sich einzelne grossartige Gewandmotive. Im Uebrigen aber herrscht ein handwerksmässiges Element vor. — Auf den Flügeln vier grosse Gemälde auf Goldgrund, Dornenkrönung, Geisselung, Erscheinung Christi und Pfingstfest. Hier die Eigenthümlichkeit Wohlgemuths noch entschiedener sichtbar, als bei den Schnitzwerken. Einige Köpfe von der ihm eigenen idealen Schönheit; doch das Ganze durch seine grelle Charakteristik wenig erfreulich, die Peiniger höchst widerlich. (Ob ganz sicher von Wohlgemuth?) — Auf den Aussenseiten der Flügel gemalte Heiligengestalten; mehr Gesellenarbeit ¹⁾).

¹⁾ Notiz über die Flügelgemälde, nach ihrer im J. 1851 erfolgten Restauration: —

Vor den dargestellten Scenen, auf allen vier Bildern hinlaufend, ist eine Lettuer-Architektur grau in grau gemalt; unten schlanke Säulchen, Bildernischen

Conrad von Eimbeck,

Bildhauer zu Anfange des 15. Jahrhunderts in der Moritzkirche zu Halle.

Die in dieser Kirche befindlichen Arbeiten des genannten Meisters tragen den allgemeinen Charakter der Zeit, mit einer gewissen Derbheit ausgesprochen. Die Gewandung erscheint spätgermanisch und ist zum Theil mit feiner Ueberlegung und Gefühl gearbeitet. Das Nackte zeigt eine sehr entschiedene und im Einzelnen glückliche Naturalistik. Es sind folgende Werke:

1. Hautrelieffigur des heil. Mauritius; darunter auf dem Postament die knieende Gestalt des Kaisers Maximilian. Inschrift: A. CCCCXI ¹⁾ Conradus de Einbecke me perfecit. Kurzes, derbes Körperverhältniss, buntes Ritterkostüm der Zeit, mit Schellen am Gürtel. Hienach die volksthümliche Benennung der Figur: „der Schellenmoritz.“

2. Christus an der Martersäule. Namens-Inschrift.

3. Kolossalstatue des Eccehomo mit sämmtlichen Passionszeichen. Die Seitenwunde sehr tief; von da der Blutstrom zum Fusse hinab völlig wie ein Flechtwerk. Im Uebrigen diese Figur wegen der eben erwähnten Vorzüge besonders beachtenswerth. Nach Dreyhaupt, Beschreibung des Saalkreises (I. p. 1085) ursprünglich mit der Namens-Inschrift und der Jahrzahl 1416.

4. Kleinere Mater dolorosa. Reliefartig; roher.

5. Kleines Relief der Anbetung der Könige. Etwas roh-trecentistisch, zugleich aber nicht minder naturalistisch. Namens-Inschrift.

tragend (mit kleinen Engelgestalten, ebenfalls grau in grau, die klagend oder mit freudiger Geberde die Haupthandlung begleiten); die Nischen durch geschweifte Bögen verbunden. Darüber eine Gallerie mit je sechs niederwärts zuschauenden Personen (deren viele gekrönt sind, — also vielleicht Vorfahren der Maria). Am obern Rande noch eine zweite Gallerie, ebenfalls mit kleinen (nicht grau in grau gemalten) Engeln. Die Haupthandlungen sind im Allgemeinen gut disponirt. Die Körperlichkeit der Dargestellten aber ist kümmerlich und verzwickelt, im Nackten sehr unerquicklich, Hände und Füße äusserst knöchern. Gelegentlich, bei bewegteren Gestalten, sind perspektivische Verkürzungen mit Absicht angebracht, doch ist auch dergleichen nicht mit Glück durchgebildet. Streben nach entschiedener Charakteristik. Bei Christus und besonders bei Maria, auch einzelnen Jüngerköpfen, eine gewisse idealistische Richtung (der aber, bis auf einen volleren Marienkopf, die Kümmerlichkeit des allgemeinen Gefühles doch die Wage hält). Mit besonderem Raffinement sind die ungehobelten, gemeinen und ekelhaften Bildungen der Schergen behandelt; ebenso das gemein Niederträchtige in ihrem Ausdruck und das Gepeinigte in den Köpfen Christi auf den ersten Bildern. In der Dornenkrönung wird ihm eine enggeflochtene, mit einem Walde von langen, dichten und dicken Dornen versehene Krone mit Hebebäumen in Haut und Fleisch hineingepresst und deren Wirkung auf die Haut und der krampfhaft Ausdruck seiner Züge mit Henker-Begeisterung wiedergegeben. Die Farbe hat eine gewisse malerisch plastische Fülle. Die Behandlung ist durchweg handwerksmässig. Gelegentlich zeigt sich in einigem Nebensächlichen ein feinerer Natursinn. — Auf den Aussenseiten des ersten und des letzten Bildes je sechs Heilige, einfach statuarisch behandelt, in zwei Reihen unter rundbogigen Arkaden

¹⁾ 1411.

Ueber die altdeutsche Kunst der Holzschnitzerei und über einige Altarwerke in Halle.

(Allg. Preussische Staatszeitung, 1840, 2. August.)

Wenige Jahrzehnte sind es her, seit das Interesse für die Kunst des deutschen Mittelalters neu erwacht ist; aber eine grosse Anzahl von Kunstwerken hohen und höchsten Ranges ist in dieser kurzen Frist bereits aus dem Dunkel, welches sie zu umhüllen schien, aufs Neue ans Licht getreten. In den Dömen und andern öffentlichen Gebäuden, die unsre Väter aufgeführt, in den frommen Gemälden, mit denen sie dieselben geschmückt, ist uns das Leben, welches jene ferne Zeit erfüllte, wiederum gegenwärtig geworden. Gleichwohl ist uns auch bis heute noch gar Vieles unbekannt geblieben, und ein jeder neue Schritt, den wir zur Untersuchung der Vorzeit unseres Vaterlandes thun, führt uns zu neuen Entdeckungen, oft zu bedeutameren, als mit welchen die mühseligen Reisen in fremde Welttheile belohnt werden. Von der Höhe, welche die deutsche Sculptur im funfzehnten und sechzehnten Jahrhundert erreichte, hatten wir bis jetzt kaum eine Ahnung; eins ihrer Hauptfächer, so vielfache Beispiele auch in demselben enthalten sind, ist nur erst in den seltensten Fällen gewürdigt worden. Ich meine hiemit jene ganz eigenthümliche Kunst der Holzschnitzerei, welche in Verbindung mit den Farben des Malers, die umfassendsten Altarwerke hervorgebracht hat. Es scheint, dass diese Kunst vorzugsweise in Norddeutschland ihre Blüthe erreicht habe. Fast überall, wo der Fanatismus der Bilderstürmer nicht hingedrungen ist, finden wir hier grossartige Altarwerke, Bilderschreine, die mit den Statuen heiliger Personen und mit lebhaft bewegten Scenen der heiligen Geschichte angefüllt und zugleich mit architektonischen Ornamenten von zierlichster Bildung geschmückt sind. Die Gewänder dieser Figuren strahlen zumeist in goldnem Glanze, ihre Köpfe sind durchweg auf eine wundersam zarte Weise bemalt; durch das letztere Mittel erhalten sie eine Lebenfülle, eine Tiefe und Innigkeit des Ausdruckes (ohne dabei nur im Entferntesten an die gespensterhafte Lebendigkeit der Wachsfiguren zu erinnern), dass wir unter allen Erscheinungen in der Geschichte der Kunst uns vergebens nach ähnlichen Leistungen umsehen. Ein grosser Mittelschrein enthält in der Regel die Hauptdarstellung, bewegliche Seitenschreine bilden die Flügel; wenn diese geschlossen sind, sieht man sie, oft auch noch ein zweites Flügelpaar, mit wirklichen Gemälden geziert. Ein andres Gemälde oder Schnitzwerk bildet insgemein den Untersatz des Ganzen, und über letzterem erheben sich mehr oder weniger reich gestaltete, frei durchbrochene Baldachine, in denen wiederum geschnitzte Statuen enthalten sind.

Was literarisch über die Würdigung dieser Kunst-Gattung vorliegt, ist bis jetzt äusserst gering. Ausser zwei Aufsätzen im „Kunstblatt“ (der eine von unserm Mitbürger, Herrn Professor Wach, 1833, No. 2, f., der andre von Herrn Hofrath v. Schorn, 1836, No. 1, ff.) wüsste ich nur eine kleine Schrift des letzteren zu nennen: „Ueber altdeutsche Sculptur, mit besonderer Rücksicht auf die in Erfurt vorhandenen Bildwerke; ein Vortrag, gehalten in der festlichen Versammlung der Königl. Akademie gemeinnütziger Wissenschaften zu Erfurt, am 3. August 1838. (Erf. 1839).“

Die grössere Zahl der Bildwerke, welche Erfurt enthält, besteht in solchen Schnitzaltären, die zugleich die verschiedenen Epochen der kunsthistorischen Entwicklung bezeichnen und zum Theil von vorzüglichem Werthe sind; Hr. v. Schorn hat sich das Verdienst erworben, diese Punkte mit grosser Klarheit und mit sichrer Kennerschaft zur Anschauung zu bringen. Doch beschränken sich solche Arbeiten, wie oben angedeutet, keinesweges auf einzelne Punkte von Norddeutschland. Pommern z. B., obgleich in der ersten, wie in der zweiten Hälfte des siebzehnten Jahrhunderts durch vieles Kriegsunglück verwüstet, bewahrt noch gegenwärtig eine bedeutende Anzahl, zum Theil sehr werthvoller Schnitzwerke; das grosse Altarwerk, welches dort in der Kirche von Tribsees erhalten ist, gehört unbedenklich zu den ersten Zierden deutscher Kunst und steht, was den Kunstwerth anbelangt, in der That etwa mit dem berühmten Dombilde von Köln auf gleicher Stufe. Der Unterzeichnete hatte im vorigen Jahre Gelegenheit, die Kunstalterthümer von Pommern genauer zu untersuchen; es werden sich über dieselben an andern Orten die ausführlichen Mittheilungen vorlegen lassen.¹⁾

Sei es mir hier vergönnt, die Aufmerksamkeit der Leser dieses Blattes auf einige vortreffliche Altarwerke zu lenken, die sich in Halle befinden und die ich kürzlich kennen zu lernen das Glück hatte. Vorzüglich bedeutend ist hier das grosse, neuerlich gereinigte Altarwerk in der Ulrichskirche. Dasselbe enthält im Mittelschrein Christus und Maria, auf einem Throne sitzend, den ersteren in der Geberde des Weltrichters, die letztere als Fürbitterin am Tage des Gerichts; auf jeder Seite steht ein heiliger Bischof; auf dem Flügel zur Linken stehen (ebenfalls als geschnitzte Statuen) zwei weibliche, auf dem zur Rechten zwei ritterliche männliche Heilige. Die äusseren Seiten dieser Flügel und die inneren eines zweiten Flügelpaares enthalten gemalte Darstellungen aus der Geschichte der Geburt des Erlösers; auf den äusseren Seiten des letzteren sind die Gestalten der 4 Kirchenlehrer gemalt. Ein reicher Tabernakelbau mit kleineren Statuen krönt das Werk; seinen Fuss bildet ein Gemälde mit den Brustbildern weiblicher Heiligen. Auf einem der Flügelgemälde findet sich, die Zeit des Werkes bestimmend, die Jahrzahl 1488. Die Malereien sind in derbthüchtiger Weise, etwa im Charakter der westphälischen Schule jener Zeit, ausgeführt. Die Schnitzwerke sind höchst bedeutend; ihr Styl ist dem der Gemälde angemessen und zugleich für plastische Wirkung vortrefflich durchgebildet. Naturwahrheit ist in ihnen mit Glück erstrebt, zwar nicht bis ins feinste Detail hinein durchgeführt, dies aber durch die leicht stylisirte Bemalung (im Nackten) auf bedeutsame Weise ergänzt. Höchst trefflich und würdig erscheinen besonders die beiden heiligen Bischöfe des Mittelschreines, sowohl was die grossartig statuarische Anlage anbelangt, als in Bezug auf Charakter und Ausdruck; Aehnliches ist auch von den Statuen der beiden weiblichen Heiligen zu sagen. Der Eindruck des Ganzen ist klar und harmonisch. Auffallend und diesen Gesamt-Eindruck allerdings störend, ist es nur, dass man bei der neuerlichen Restauration den äusseren Flügeln eine ungehörige Stellung (neben der Hinterseite des Mittelschreines) gegeben hat; auch hat man es unterlassen, die Rückseiten der letzte-

¹⁾ Ueber die Bildschnitzerei im südl. Deutschland, und zwar in Schwaben, haben wir so eben sehr wichtige Beiträge erhalten, in der von C. Grüneisen und E. Mauch herausgegebenen Schrift: „Ulm's Kunstleben im Mittelalter.“

ren, die Bilder der Kirchenlehrer, deren Malerei keinesweges schlecht ist, gleich den übrigen zu reinigen. —

Ein eigenthümlich zierliches Schnitzwerk späterer Zeit ist die in der Ulrichskirche befindliche Kanzel, vom J. 1588. Sie ist in dem heiteren Style der Renaissance reich durchgebildet und mit verschiedenen Reliefs, Scenen der heiligen Geschichte darstellend, geschmückt. Der Grund ist weiss, die Zieraten sind vergoldet. Auch die Werke solcher Art sind für die spätere Zeit der Blüthe deutscher Kunst, die bald durch den dreissigjährigen Krieg zu Grabe getragen werden sollte, sehr bezeichnend. In Pommern habe ich ebenfalls mancherlei Bedeutendes in dieser Weise gefunden.¹⁾

Ein andres Altarwerk sieht man in der Neumarkt (oder Laurenti-Kirche zu Halle. Dies scheint unter dem Einflusse jenes grossartigeren der Ulrichskirche entstanden zu sein; die Anlage in Schnitzwerken und Gemälden gehört demselben Style an, hat im Einzelnen wiederum manches Verdienstliche, ist jedoch im Ganzen nicht geeignet, mit jenem auf gleiche Stufe gestellt zu werden. — Ein drittes Werk des Mittelalters befindet sich über dem Altar der Moritzkirche. Auch dies ist ein mit geschnitzten Statuen ausgefüllter Schrein, über dem sich ein zierlich gebildeter Tabernakelbau frei erhebt. An den Flügeln ist hier aber kein Schnitzwerk; sie sind dreidoppelt und auf jeder Seite mit den lebensgrossen Gestalten heiliger Personen bemalt. Das Schnitzwerk des Mittelschreines ist wiederum der Beachtung keinesweges unwerth, das Hauptinteresse beruht hier indess in jenen Flügelgemälden, in denen sich ein sehr eigenthümlich gebildeter, noch etwas alterthümlicher Meister ankündigt. Die grossartigen, oft weich gezogenen Linien der Gewandung, die schönen stillen Gesichter der Heiligen, besonders der Weiber, dabei die besondre nationale Bildung der Köpfe, geben diesen Gemälden einen ganz eignen Reiz. Die Technik ist zwar noch streng, die Zeichnung scharf, doch fehlt es im Einzelnen nicht an genügender Durchbildung und Modellirung.

Endlich ist noch das grosse Altarwerk zu erwähnen, welches sich über dem Altar der Frauenkirche zu Halle, der sogenannten Marktkirche, befindet. Dies Werk gehört zwar nicht dem Kreise der Schnitzarbeiten an; da indess die Gemälde, aus denen dasselbe besteht, in mehrfacher Beziehung ein bedeutendes Interesse gewähren und da ihrer bisher in den Lehrbüchern der Kunstgeschichte kaum gedacht ist, so mag es wohl nicht unpassend sein, hier einige Worte über dasselbe beizufügen. Es ist ein Werk von der Hand des Lucas Cranach (des Vaters), nach der Dreyhaupt'schen Chronik im J. 1528 gemalt, eins der merkwürdigsten und ohne Zweifel das grossartigste unter den Altarblättern, die man von ihm besitzt. Auf dem Mittelbilde sieht man, überlebensgross, die h. Jungfrau mit dem Kinde, von einem Halbmonde (dem Wappenbilde der Stadt Halle) getragen; hinter ihr ist Goldgrund, von Wolken umgeben, aus denen Engelsköpfe hervorschauen; oberwärts, zu jeder Seite, erscheinen zwei ganze

¹⁾ Die Ulrichskirche enthält ausserdem ein bronzenes Taufbecken vom Jahr 1435. Es trägt die Inschrift: *Anno domini MCCCCXXXV me Ludolfus van Brunsvic unde sin sone hinrik gehoten to Magdeborch.* Das Becken ruht auf den Figuren der vier Evangelisten und ist mit Reliefs geschmückt, welche Christus, Maria und die zwölf Apostel vorstellen, in derben, kurzen Formen des germanischen Styles, zum Theil aber in schöner Stylistik, besonders was die Gewandung betrifft.

Engelgestalten. Unterwärts zur Linken kniet anbetend, wiederum überlebensgross, der berühmte Kardinal Albrecht von Brandenburg, Kurfürst von Mainz etc. Die Flügelbilder, die das Mittelbild einschliessen und mit denen zusammen jenes erst als ein Ganzes erscheint, enthalten ein jeder die gleichfalls colossale Gestalt eines ritterlichen Heiligen, in siegreich fortschreitender Stellung, eine aufgerollte Fahne tragend; der zur Linken, in reichgeschmückter Rüstung, ist der heil. Mauritius; der zur Rechten, der einem zu Boden geworfenen Kaiser (einem der Christenverfolger) den Fuss auf die Brust setzt, scheint den h. Georg vorzustellen. Die Gestalten stehen in erhabener, feierlicher Ruhe da; Maria erscheint wahrhaft als Königin des Himmels; und der goldne Grund dient sehr entschieden, sie auch in weiter Ferne dem Auge bedeutsam entgegenzuführen. Formen und Behandlungsweise sind zwar überall die des genannten Meisters, doch erscheinen sie hier durchaus in würdigster Fassung. Unter dem Mittelbilde findet sich ein hohes Untersatzbild, welches eine Reihe von Halbfiguren, etwas unter Lebensgrösse, enthält: Maria mit dem Kinde und die vierzehn Nothhelfer; im Gegensatz gegen die Majestät der Hauptbilder entwickelt sich hier die ganze, dem Cranach eigenthümliche Anmuth. Uebrigens sind gegenwärtig von den Flügelbildern des Altarwerkes nur jene, eben besprochenen inneren Seiten sichtbar; der Dreyhaupt'schen Chronik zufolge aber waren die Flügelbilder dreidoppelt und auf jeder Seite bemalt. Einen der äusseren Flügel sah ich in der Sakristei zurückgestellt; er enthält die, wiederum überlebensgrosse Gestalt des Engels, welcher der (auf dem correspondirenden Flügelbilde zu suchende) h. Jungfrau den himmlischen Gruss bringt¹⁾. — Die Kirche, in der sich das grosse Werk befindet, verdankt, wie das Gemälde, ihre Entstehung dem lebendigen Kunstsinn des Kardinals Albrecht; sie wurde im J. 1529 erbaut und bildet eins der würdigsten und lautersten Beispiele aus der letzten Nachblüthe der gothischen Baukunst in Deutschland. Kirche und Altarbild machen somit ein Ganzes aus, und wohl mögen die Nachkommen zu dem Bilde des Stifters, eines der Vorfahren unsres erhabenen Königlichen Hauses, mit dankbarer Verehrung emporblicken; hat ihn die Geschichte früher, von Partei-Interessen befangen, zwar mannigfach verkannt, so wird gegenwärtig eine vorurtheilslose Anschauung seines Lebens und Wirkens auch seine grossen Verdienste und die edle Milde seines Charakters gewiss nicht vergessen lassen. Und wohl mag die Stadt, die er liebte und deren Hauptkirche dies Werk als ihr höchster Schmuck ziert, stolz darauf sein, dass das eigne Wappenbild hier als Träger der himmlischen Gnade (wenn auch in der Anschauungsweise jener Tage) erscheint. Hoffentlich wird jetzt, wie die Kirche selbst neuerlich gereinigt und restaurirt ist, so auch das Bild von dem Schmutz der Jahrhunderte, der noch darauf liegt, bald befreit werden; dann wird dasselbe, — denn es scheint durchaus unverletzt zu sein, — den heiligen Raum in seiner ganzen Farbenpracht, die Cranach eigen ist, und die er hier mit besonderer Vorliebe entwickelt zu haben scheint, durchleuchten.

¹⁾ Nach späterer Auffassung wären die Bilder, welche die eigentliche innere Darstellung des Altarwerkes ausmachen, von Matthäus Grunewald gemalt, der Vieles für den Kardinal Albrecht fertigte und den man für einen Mitschüler des älteren Cranach oder selbst für dessen Lehrer zu halten nicht abgeneigt ist. Die äusseren Seiten der inneren Flügel und die inneren Seiten der äusseren Flügel sollen dann von Cranach, die äusseren Seiten der letzteren von einem geringeren Schüler Grunewalds herrühren.

Ueberhaupt aber mag eine Stadt wohl gerühmt und glücklich geschätzt werden, die so mancherlei hochbedeutsame Werke aus den Tagen der Vorzeit unversehrt und an ursprünglicher, angemessener Stelle erhalten hat; da findet der Sinn der Nachkommen eine feste Stütze, sich würdig aufzubauen, einen lebhaften Anreiz, auch die Gegenwart auf gleiche Weise würdig zu gestalten¹⁾.

Bemerkungen über die Kirche von Paulinzelle.

(Neue Mittheilungen aus dem Gebiet historisch-antiquarischer Forschungen, herausg. von dem Thüring. Sächs. Verein für Erforschung des vaterl. Alterthums. Bd. II, Heft I, 1841.)

Die Kirche des Klosters Paulinzelle im Thüringer Walde, gegenwärtig, wie bekannt, eine überaus malerische Ruine, bildet ein wichtiges Beispiel für die Anschauung des ältern romanischen (oder byzantinischen) Styles der deutsch-mittelalterlichen Architektur. Sie zeichnet sich durch einige besondere Eigenthümlichkeiten der Anlage aus, für deren nähere Betrachtung ich die Aufmerksamkeit der Leser auf einige Augenblicke in Anspruch zu nehmen wage. In Rücksicht auf die historischen Verhältnisse des Klosters beziehe ich mich hiebei auf die Notizen, welche die treffliche „Geschichte des Klosters Paulinzelle, von Dr. L. F. Hesse“ (Rudolstadt, 1815)²⁾ enthält.

Das Gebäude zerfällt in zwei verschiedene Theile. Der eine ist die eigentliche Kirche, der andere eine geräumige Vorhalle, welche an der Vorderseite der Kirche in beträchtlicher Ausdehnung vortritt. Was zunächst die Kirche selbst anbetrifft, so hat diese die Gestalt einer reinen Basilika: — derjenigen Bauform, die, aus antiken Elementen hervorgegangen, in der altchristlichen Kunst ihre eigenthümliche Ausbildung erhielt und die später (nächst Italien) vornehmlich in Deutschland häufig zur Anwendung gekommen ist. Säulenreihen trennen das Mittelschiff von den Seitenschiffen; sie sind durch Halbkreisbögen verbunden, welche die erhöhten Mauern des Mittelschiffes tragen; sämmtliche Räume, mit Ausnahme der (jetzt zumeist zerstörten) Altarnischen, hatten eine flache Bretterdecke. In der Mehrzahl der deutschen Basiliken wechseln viereckige Pfeiler mit Säulen, oder es sind statt der letzteren allein Pfeiler angewandt; die hier erscheinende, ursprüngliche Einrichtung der reinen Säulenreihe ist dagegen nicht sonderlich häufig, und ich wüsste als entsprechende Beispiele nur den Dom zu Constanz, die Kirche des Klosters Petershausen bei Constanz, den Münster zu Allerheiligen in Schaffhausen, die Kirche des heil. Georg zu Hagenau im Elsass, die Aureliuskirche des Klosters Hirschau in Schwaben, die

¹⁾ Obiger Aufsatz war mit der Nebenabsicht geschrieben, dahin zu wirken, dass das zuletzt erwähnte grosse Altarwerk seiner ursprünglichen Stelle erhalten bleibe. Es hat aber doch einem modernen Gemälde — von J. Hübner — weichen müssen. — ²⁾ Zu vergleichen sind damit die aus Chroniken und Urkunden genommenen Berichtigungen und Ergänzungen in Hesse's Beiträgen zur Geschichte des Mittelalters I., 2. (Hamburg 1836) Anhang, S. 337, mit einer Ansicht der Klostersruine. (Anm. der Redaction.)

Schottenkirche zu Regensburg, die Kirche des Klosters Heilsbrunn in Franken, die Kirche St. Jakob zu Bamberg und die Kirche auf dem Moritzberge zu Hildesheim zu nennen, — Alles Gebäude, die theils aus der spätern Zeit des 11., zumeist aber aus dem 12. Jahrhundert herrühren, wenn sie auch in der Folge manche Veränderungen erlitten haben. Die Säulen der Paulinzeller Kirche haben ein schlankes Verhältniss; dabei aber sind ihre (in der attischen Form gebildeten) Basen sehr schwer, ebenso auch die Kapitäle, welche sämmtlich in der einfachen Würfform gebildet und mit sehr einfacher Verzierung versehen sind. Doch hat das Deckgesims über den Kapitälern eine geschmackvolle Gliederung; auch bringen die Gesimse, die an der Wand über den Säulen emporsteigen und die jene Halbkreisbögen rechtwinklig einschliessen, einen ansprechenden Eindruck hervor. Die letztgenannten Gesimse haben die bekannte würfelartige Verzierung.

Historischer Nachricht zufolge wurde die Kirche um das J. 1105 gebaut; ich finde keinen Grund, den Bezug dieser Bauzeit auf das noch vorhandene Gebäude irgend zu bezweifeln. Sehr wichtig ist hiebei das Verhältniss von Paulinzelle zu dem schwäbischen Kloster Hirschau, von wo die ersten Aebte und Mönche nach Paulinzelle kamen; namentlich ist zu hemerken, dass der erste Abt von Paulinzelle, Gerung, als im J. 1092 die Conventualen zu Hirschau in das dortige neue Peterskloster einzogen, als Prior nebst zwölf Mönchen in dem älteren Aureliuskloster zurückgeblieben war. Die Gebäude von Hirschau dürften also das Vorbild zu denen von Paulinzelle gegeben haben. Leider sind die Anlagen des Klosters sehr zerstört. Erhalten ist zunächst nur ein Theil der Aureliuskirche, welcher Säulenreihen von ähnlicher Beschaffenheit, wie die von Paulinzelle, zeigt, nur mit dem Unterschiede, dass die Schäfte der Säulen hier ungleich kürzer und stämmiger, auch die Deckgesimse über ihren Kapitälern einfacher gebildet sind. Der erste Bau dieser Kirche wurde im J. 838 vollendet; im J. 1003 aber wurden die Mönche daraus vertrieben, und das Kloster stand 63 Jahre leer, bis es im J. 1066 neu bevölkert, in seinen Baulichkeiten wiederhergestellt, und die Kirche im J. 1071 neu geweiht wurde. Den letztgenannten Jahren ist unbedenklich der erhaltene Rest der Aureliuskirche zuzuschreiben; ihn für einen Theil des Baues vom J. 838 zu halten, widerspricht vornehmlich der Umstand, dass an der Formenbildung seiner Theile nichts mehr vorkommt, was eine direkte Nachwirkung der Bauweise des classischen Alterthums, die wir in der karolingischen Periode noch mit zuversichtlicher Bestimmtheit annehmen müssen, verriethe. Später aber kann jener Rest der Aureliuskirche auch nicht sein, da schon im J. 1083 die Lage des Hirschauer Klosters verändert, dasselbe erweitert und eine neue Kirche, die Peterskirche, erbaut wurde, welche man im J. 1091 einweihete. Von dieser Kirche haben sich, mit Ausnahme eines Thurmes, nur formlose Trümmer erhalten; doch geht aus den letzteren wenigstens hervor, dass sie im Innern nicht Säulen, sondern Pfeiler hatte. Die Aureliuskirche gab somit das Vorbild für die von Paulinzelle, und es kann dies, bei dem angegebenen näheren Verhältnisse des Abtes Gerung zu derselben, auch nicht weiter befremden. Zugleich aber dient die Uebereinstimmung zwischen diesen beiden Kirchen noch zu einer weiteren Bestätigung der obigen Angabe über die Bauzeit der Aureliuskirche (denn jedenfalls werden die Werkmeister doch in dem Style ihrer Zeit gearbeitet, nicht aber einen um mehrere Jahrhunderte älteren nachgeahmt haben);

die grössere Einfachheit der Aureliuskirche aber wird dabei durch den Zwischenraum von 30—40 Jahren genügend erklärt¹⁾.

Fast noch interessanter als die eigentliche Kirche von Paulinzelle ist jener schon erwähnte ausgedehnte Vorbau an ihrer Vorderseite. Dieser gehört jedoch nicht der ursprünglichen Anlage an, sondern ist, wie sich aus äusseren unzweideutigen Kennzeichen ergibt, sammt dem brillanten Portale, welches aus ihm in die Kirche führt, erst später angefügt worden. Das Portal hat an seinen schrägen Seitenwänden je vier schlanke freistehende Säulen, deren Kapitäle, in ihrer Hauptform denen der Kirche ähnlich, mit phantastischen Figuren verziert, doch auch noch roh gearbeitet sind. Darüber erhebt sich der vielfach gegliederte Halbkreisbogen, der das Portal überwölbt und dessen Formation auf die spätere Zeit des romanischen Styles hindeutet. Die Vorhalle selbst besteht aus einem Mittelschiff mit zwei Seitenschiffen, ähnlich denen der Kirche, die hier aber nicht durch Säulen-, sondern durch Pfeilerstellungen getrennt werden. Auf jeder Seite stehen zwei Pfeiler zwischen den entsprechenden Wandpfeilern. Begrenzt wurde die Halle durch zwei starke viereckige Thürme auf den anderen Ecken, von denen aber nur noch der eine erhalten ist. Die Pfeiler der Halle sind viereckig, mit in die Ecken eingelassenen Stäben und Halbsäulchen, — eine Bildungsweise, die wiederum der spätromanischen Bauzeit entspricht und z. B. an den Kirchen von Bürgeln und Wechselburg in Sachsen wiederkehrt; die Halbkreisbögen über den Pfeilern haben dieselbe Gliederung. Ueber den letzteren, der Höhe des Portales entsprechend, läuft ein, aus einfachen Rundstäben bestehendes Gesims hin. Dies diente, wie sich aus noch vorhandenen Balkenlöchern aufs Deutlichste ergibt, einer Balkendecke zur Unterlage, so dass mithin die Vorhalle eine, im Verhältniss zur Kirche nur geringe Höhe hatte und dass über derselben, wie die weiter emporsteigenden und mit Fenstern versehenen Mauern bezeugen, eine obere Halle angeordnet war. Aus letzterer öffnete sich eine kleine Arkadenreihe, welche oberhalb des Portales hinläuft, nach dem Inneren der Kirche.

In der, von Hrn. Direktor Ranke und mir verfassten „Geschichte und Beschreibung der Schlosskirche zu Quedlinburg“ etc. habe ich Gelegenheit gehabt, eine Reihe von älteren, am Nordrande des Harzes belegenen Basiliken zu besprechen; ich bin dabei zu der Bemerkung veranlasst worden, dass die Anlage einer Loge auf der Westseite der Kirche, gegen das Innere derselben durch Arkaden geöffnet, als ein integrierender Theil dieser Bauten betrachtet werden muss. Doch habe ich überall diese Loge nur als einen Bautheil von verhältnissmässig geringer Tiefe (etwa der Breite der Seitenschiffe gleich oder doch nur wenig breiter) befunden. Die Anlage einer Loge von so bedeutender Ausdehnung dagegen, wie die obere Halle vor der Kirche von Paulinzelle zeigt, muss nothwendig aus ganz besonderen Bedürfnissen hervorgegangen sein. Ich meine indess, den Grund in den Verhältnissen des Klosters gefunden zu haben. Es war zugleich ein Mönchs- und ein Nonnenkloster, und die Kirche diente beiden zur Abhaltung des Gottesdienstes. Wie aber häufig genug bei so bedenklichen Einrichtungen geschah, wird man ohne Zweifel auch hier die Gemeinschaft der Mönche

¹⁾ Vgl. den Aufsatz von Krieg v. Hochfelden über „die alten Gebäude im ehemaligen Kloster Hirschau,“ in Mone's Anzeiger zur Kunde der deutschen Vorzeit, 1835, S. 101 ff.; 259 ff. und die dazu gehörigen Tafeln. (Der Verf. nimmt übrigens keinen Anstand, die Reste der Aureliuskirche noch dem J. 839 zuzuschreiben.)

und Nonnen in einem und demselben Raume mit einer guten Kirchenzucht für unvereinbar gehalten und somit darauf Bedacht genommen haben, den letzteren ihren besonderen, zurückgezogenen Platz anzuweisen. Hiezu gab eine, nach Art jener Loge, aber geräumiger eingerichtete Emporkirche, die ihren besonderen Zugang haben konnte, die durch die oben genannte Arkade mit dem Inneren der Kirche in Verbindung stand und somit das Anhören der Messe gestattete, gewiss die beste Gelegenheit. Was die untere Halle anbetrifft, so wird auch diese wohl kein müßiger Schmuck gewesen, sondern ebenfalls für praktische Zwecke benutzt worden sein. Die Kirchenzucht erforderte solche Vorräume, für diejenigen sowohl, welche noch nicht völlig in die kirchliche Gemeinschaft aufgenommen, als für die, welche für längere oder kürzere Zeit aus derselben ausgestossen waren. Bei den alten christlichen Basiliken waren diese Theile ein wesentliches Zubehör; auch im Verlauf des Mittelalters finden sich anderweitig mehrere Beispiele derselben.

Für die Zeit des besprochenen Anbaues sind die Eigenthümlichkeiten seiner Formation, welche auf die späteren Jahre des zwölften Jahrhunderts deuten, hinlänglich bezeichnend. Ohne Zweifel fällt er in die Regierung des dritten Abtes, Gebhard, 1163—1195, der sich besondrer Auszeichnungen zu erfreuen hatte und namentlich das Vorrecht des Tragens der Inful erhielt. Die reichere Ausbildung der in Rede stehenden Bautheile, namentlich des Portales, welches ein gewisses Bewusstsein höherer Würde verräth, scheint mit so ausgezeichneten Lebensverhältnissen zugleich wohl in Uebereinstimmung zu stehen.

Ueber den Königsstuhl von Rhense.

(Allg. Preuss. Staats-Zeitung, 1841, 13. Januar)

Die Kunde, dass in Koblenz eine Gesellschaft zusammengetreten ist, mit der Absicht, den alten Königsstuhl von Rhense neu zu bauen und durch solches Unternehmen der Mit- und Nachwelt ein Zeugnis deutscher Gesinnung aufzustellen, hat allgemeines Interesse erregt; es dürfte hier wohl am Orte sein, über jenes merkwürdige Denkmal deutscher Vorzeit einige nähere Angaben, soweit es die vorhandenen Hilfsmittel gestatten, vorzulegen.

Das Städtchen Rhense, eine kurze Strecke oberhalb Koblenz am Rhein gelegen, war in alter Zeit der Ort, an welchem die Kurfürsten des Reiches sich zu den wichtigsten Berathungen, namentlich zu denen über die Wahl des Römischen Königs (des nachmaligen Kaisers), versammelten. Rhense gehörte dem Kurfürsten von Cöln; die drei andern Rheinischen Kurfürsten, die von Mainz, Trier und von der Pfalz, hatten Besitzungen in solcher Nähe des Ortes, dass sie in ihrem Eigenthum die Trompete des Heroldes, der sie zur Versammlung berief, vernehmen konnten. In einem Baumgarten vor der Stadt, aus hohen Nussbäumen bestehend, hielten sie ihre Berathungen; dort ward der Königsstuhl gebaut, eine hohe Tribüne, auf welcher sie, unter freiem Himmel und im Angesichte des Volkes, zu-

sammenkamen. Es war ein achtseitiger Bau, etwas über 15 Fuss hoch und $23\frac{1}{2}$ Fuss breit. Acht freistehende Pfeiler und eine Säule in der Mitte trugen das spitzbogige Gewölbe, über dem sich die Sitze der sieben Kurfürsten erhoben; diese nahmen sieben Seiten des Achtecks ein, während auf der achten eine Treppe emporführte. Das Bauwerk war ein Denkmal alter national-deutscher Sitte. Unter freiem Himmel, unter Bäumen wurden in der Frühzeit der deutschen Geschichte die Versammlungen des Volkes gehalten; auf steinerner Bühne stand derjenige, welcher zum Volke zu sprechen hatte. Hier aber erscheint die Bühne in der Form, welche die christliche Kunst, in den Ambonen der Kirche, als ein von Säulen oder Pfeilern getragenes Gerüst, ausgebildet hatte.

Die erste Erwähnung von den Versammlungen der Kurfürsten zu Rhense findet sich im Jahre 1308; indess wird dabei ausdrücklich bemerkt, dass sie, was den genannten Ort anbetrifft, auf alter Sitte beruhten. Mehrfach wiederholen sich dieselben im Laufe des vierzehnten Jahrhunderts; vornehmlich berühmt ist unter ihnen die Versammlung des Jahres 1338, welche den Kur-Verein von Rhense, die Freiheit der Wahl gegen fremdherrliche Anmaassungen zu sichern, gründete. Doch wird dabei zumeist nur des „Baumgartens“ bei Rhense, nicht aber des Königsstuhles gedacht. Ob eine Tribüne ähnlicher Art vor dem Jahre 1376 vorhanden gewesen, ist nicht zu sagen; von diesem Jahre wird (ohne Zweifel auf den Grund urkundlicher Bestimmung) berichtet, dass damals Kaiser Karl IV. den Bau befohlen habe. Dies ist dasselbe Jahr, in welchem die Kurfürsten ebendasselbst den Sohn des Kaisers, Wenzel, zum römischen Könige erwählt hatten. Vorzüglich bedeutsam erscheint der Königsstuhl im Jahre 1400, nachdem man Wenzel abgesetzt hatte; die Wahl Ruprechts von der Pfalz war es, die nunmehr zu höchst feierlicher Benutzung der Tribüne Anlass gab; der neugewählte König selbst wurde dort dem versammelten Volke dargestellt und empfing, auf dem Königsstuhle stehend, die Huldigung. Später verschwindet allmählig die höhere Bedeutung des Ortes. Kaiser Maximilian I. ward nur vorübergehend, als er zur Krönung nach Aachen reiste, auf den Königsstuhl geführt; bei der Wahl Maximilians II. gedachte man noch der altherkömmlichen Sitte, fand indess ihre Befolgung nicht mehr für nöthig. So darf es nicht befremden, wenn die Sorge für die Erhaltung des Denkmals allmählig nachliess. Die Bürger von Rhense, denen Karl IV. den Bau aufgetragen, hatten für seine Unterhaltung zu sorgen; dafür erfreuten sie sich mannigfacher Begünstigungen, die ihnen auch noch im Jahre 1521 bestätigt wurden. Hundert Jahre später aber war der Königsstuhl bereits so verfallen, dass man seinen Umsturz befürchtete; eine Erneuerung, die im Jahre 1624 stattfand, rettete ihn noch für die kommenden Generationen. Ueber seine ferneren Schicksale, bis auf seinen Untergang, liegen keine näheren Angaben vor. Unter der französischen Herrschaft, im Anfange des gegenwärtigen Jahrhunderts, wurde er abgebrochen. Ein Paar unbedeutende Denksteine unter hohen Nussbäumen, zur Seite der jetzigen Chaussee, bezeichnen die Stelle, wo er einst stand.

Ueber die künstlerische Ausbildung, in welcher der Königsstuhl erschien, haben wir leider keine nähere Kunde. Was oben von seiner Form gesagt wurde, gründet sich auf die Beschreibungen, die sich in älteren topographischen Schriften vorfinden; einige derselben enthalten rohe Abbildungen des Denkmals, doch ist aus den letzteren auch nicht viel mehr zu entnehmen. In einem Gehöft zu Rhense finden sich einige Theile der

mittleren Säule, in einem andern sieben Kapitälgesimse, in Kellerpfeiler vermauert, sowie auch einige sehr einfache Sockel; diese sollen von den Pfeilern des Königsstuhls herrühren und bei dessen Abbruch an ihre jetzige Stelle gebracht sein. Die genannten Stücke würden für den Neubau des Denkmals von grossem Werthe sein, hätte ihre Form, namentlich die der erwähnten Kapitälgesimse, nicht etwas sehr Befremdliches. Sie scheinen mehr auf eine missverstandene Nachahmung der Antike zu deuten, als dass sie den ausgebildeten gothischen Formen des vierzehnten Jahrhunderts entsprächen. Sie könnten also, dem Entwicklungsgange der deutschen Baukunst gemäss, möglicher Weise an die ältere Bauperiode um das Jahr 1200 erinnern; da aber, dem Obigen zufolge, nicht anzunehmen ist, dass das Denkmal in so früher Zeit entstanden sei, so sieht man sich genöthigt, die genannten Baustücke einer späteren Zeit, und zwar jener Erneuerung des Jahres 1624 zuzuschreiben. Es ist somit auf sie bei der jetzigen Wiederherstellung, — da man doch den alten Königsstuhl des vierzehnten Jahrhunderts, und nicht dessen Restauration im siebzehnten, im Auge hat, — nicht füglich Rücksicht zu nehmen; und dies um so weniger, als ihre Benutzung oder Nachbildung zugleich die Anwendung schwerer viereckiger Pfeiler und ungliedeter Bögen, die bekanntlich in den Formen der gothischen Architektur eine sehr schöne Wirkung machen, mit sich führen würde.

Es ist nach alledem, wie es scheint, unmöglich, ein Facsimile des alten Denkmals aufzuführen, und es wird die besondere Ausbildung des neuen — abgesehen von jenen allgemeinen Bestimmungen der Anlage — der künstlerischen Phantasie überlassen bleiben. Manch Einer könnte somit die Ansicht aufstellen, dass unter diesen Verhältnissen der Neubau überhaupt überflüssig sei. Das möchte indess eine gar engherzige Meinung sein. Denn nicht um das Detail der Form handelt es sich hier, sondern um die Bedeutung, welche das Denkmal für seine Zeit hatte und welche die Erinnerung an dasselbe für unsere Zeit haben soll. Es war der Ort, der die Häupter Deutschlands zum gemeinsamen Thun vereinigte, der Ort wo sie die höchsten Angelegenheiten des Vaterlandes beriethen, wo sie zur Einigung in sich und zur Kräftigung gegen die Anmaassungen fremdherrischer Gewalt heilsame Beschlüsse fassten; die Erneuerung des Denkmals aber soll auch uns ein Zeichen der Einigung, nach innen und gegen aussen, sein. Für jetzt bleibt uns nur der Wunsch, dass diese Erneuerung in würdiger künstlerischer Gestalt, — der höchsten Ausbildung gemäss, welche die gothische Baukunst im vierzehnten Jahrhundert erreicht hatte, — geschehe, und dass hinlängliche Mittel zusammenfliessen mögen, damit die zwiefache Bedeutung des Denkmals, für die Vergangenheit und für die Gegenwart, zugleich in lebendiger Bilderschrift könne ausgesprochen werden.

Nachträglich. (1852.)

Der vorstehende Artikel hatte einige Opposition hervorgerufen, und es fehlte nicht — da verschiedenartige Interessen bei der Sache berührt waren — an manchem Widerspruch. Durch freundliche Mittheilungen meines nunmehr verewigten Freundes, des Bauinspector von Lassaulx zu Coblenz, ergab sich, dass in der That die Zeichnungen der Kapitälgesimse, die ich von andrer Seite empfangen hatte und auf denen meine ketzerische Kritik beruhte, nicht ganz richtig waren. Die ohne Zweifel zuverlässigeren Zeichnungen, die er mir zusandte, zeigten Formen, wie sie auch sonst an

derjenigen Klasse spätgothischer Bauwerke des Rheinlandes, welche das System auf seine einfachsten Principien zurückführt, vorkommen; beachtenswerth war dabei der Umstand, dass das einfache achteckige Gesims der (gleichfalls achteckigen) Mittelsäule concave Seitenflächen hatte, dem Verhältniss der Kappen und Gurte des von demselben ausgehenden Gewölbes entsprechend, — dass hierin also doch, bei aller Simplicität der Anlage, ein künstlerisches Gefühl sich geltend zu machen wusste. Die äussere achteckige Pfeilerstellung aber musste auch nach diesen Ergebnissen und namentlich nach Ansicht einer, noch später aufgetauchten Abbildung des Königsstuhles, die einer in Wien, in den neunziger Jahren des vorigen Jahrhunderts erschienenen Sammlung von Rheinansichten angehörte und die ein nicht minder zuverlässiges Gepräge trug, als eine nur ziemlich rohe Composition erscheinen. Die Pfeiler ergaben sich nämlich auch hienach als einfach viereckige Masse (halb so breit als tief), und über ihrem Kämpfergesims schieden sich Strebepfeiler und Bogen, jener aufsteigend, dieser zum nächsten Pfeiler gewandt, beide wiederum von allereinfachster Form und ohne dass, namentlich unterwärts an dem Pfeiler selbst, irgend eine Vermittelung oder Vorbereitung, wie solche bei derartigen Verhältnissen im wesentlichen künstlerischen Princip der gothischen Architektur liegt, angewandt war.

Das Werk konnte demnach allerdings, seiner ursprünglichen Anlage sich etwas mehr annähernd, als von mir vorausgesetzt war, reconstruirt werden. Aber das viel Wesentlichere bei der Sache blieb immer die Idee und die Bedeutung der letzteren für die Zeit, welche eine solche Reconstruction unternahm.

Mittheilungen vom Rhein.

(Kunstblatt, 1841, Nro. 15.)

Es liegen uns so eben ein Paar kleine Schriften über rheinische Architekturen vor; ein kurzer Bericht über dieselben dürfte hier seine geeignete Stelle finden.

Zuerst ist eine Brochüre zu nennen, deren Titel lautet: „Einige Worte über den Dombau zu Köln, von einem Rheinländer an seine Landsleute gerichtet. Der Ertrag ist für den Dombau bestimmt. Koblenz, 1840.“ — Unter den verschiedenen Schriften, die in neuerer Zeit über den Kölner Dom erschienen sind, ist diese ohne Zweifel (obgleich nur 35 Seiten in Octav umfassend) besonderer Aufmerksamkeit würdig.

Der Zweck des ungenannten Verfassers ist, das thätige Interesse für die Förderung des Dombaues zu erhöhen. Mit einer Begeisterung, die unverkennbar aus dem Herzen strömt, spricht er für diese Sache. Er setzt die hohe Bedeutung der gothischen Architektur und die höchste des Kölner Domes — im Gegensatz gegen die italienischen, französischen und englischen Dome — auseinander; dann spricht er, die Theilnahme, welche die preussische Regierung diesem Werke widmet, ehrenvoll anerkennend, von der Weise, wie vermehrte Mittel zu beschaffen sein dürften. Er legt den

Kölnern, und den Rheinländern überhaupt, die Pflicht einer persönlichen, doch nur geringen Beisteuer ans Herz; er weist es nach, in wie blühendem Zustande das Land ist, und wie Vieles, was das erhabene Werk aufs Mächtigste fördern dürfte, für nichtige Zwecke vergeudet wird. Dabei fehlt es freilich nicht an manchen scharfen und sarkastischen Seitenblicken; aber es scheint, dass auch wohl mit scharfen Waffen gefochten werden mag, wo es das höchste Ziel gilt und wo stumpfe Waffen nicht ausreichen. Schliesslich spricht der Verfasser, damit das Wirken der Einzelnen zur Einheit gedeihen möge, von der Stiftung eines Vereins in Köln, zur Förderung des Dombaues, und untergeordneter Gesellschaften in den übrigen rheinischen Städten. Gewiss dürfte eine solche Einrichtung, mit Energie ins Leben eingeführt, vom glücklichsten Erfolge gekrönt werden. Indem wir der ganzen Schrift unsern entschiedenen Beifall nicht versagen können, sehen wir uns jedoch genöthigt, in Einem Punkte dem Verfasser entgegenzutreten. Von der Theilnahme des gesammten Deutschlands für diese Angelegenheit will er nicht viel hoffen; dies scheint sich indess minder auf die übrigen abweichenden Interessen der guten Deutschen (die der Verfasser sarkastisch genug ausmalt), als darauf zu beziehen, dass er den Dom von vornherein und vorzugsweise als ein Denkmal des Katholicismus, und zwar als das bedeutendste Denkmal desselben, bezeichnet. Eine solche Ansicht fasst aber die Bedeutung des Domes gar einseitig auf. Vor allen Dingen ist der Kölner Dom ein Denkmal des deutschen Geistes, ist er das Zeugniß der erhabensten Vollendung, welche die Architektur, und zwar durch diesen deutschen Geist, gefunden hat, so lange überhaupt die Menschen gestrebt haben, durch sinnliche Formen das Uebersinnliche auszudrücken. Ein katholisches Werk ist der Dom nur, weil er zugleich ein christliches ist, und weil er in jener Zeit gegründet ward, da im Christenthum verschiedenartige Auffassungsweise noch nicht äusserlich auseinander getreten war. Oder verleugnen wir, die wir Protestanten genannt werden, die Vorzeit unsrer Geschichte? oder wiegt unser Gefühl für den erhabenen Sinn unsrer Väter und für das Land unsrer Väter, wenn ihr es auf die Wagschaale leget, auch nur um einen Gran weniger? Nein! der Dom von Köln ist ein deutsches Werk, es ist das höchste aller Werke, welche Deutschland im Bereiche sichtbarer Formen geschaffen hat, es ist das Werk, welches den Stolz Deutschlands vor allen Nationen der Erde ausmacht; er ist das Bundeszeichen, um welches alle Völker deutscher Zunge sich vereinigen müssen, und ganz Deutschland hat die Pflicht, dies Werk, wie es seinem Meister offenbart ward, der Vollendung entgegenzuführen!

Eine zweite Schrift, die wir zu besprechen haben, ist von antiquarischem Interesse. Sie ist in dem „Programm zur Herbst-Schulprüfung in dem königlichen Gymnasium zu Koblenz, September 1840, enthalten, und betrifft: das Maifeld und die Kirche zu Lonning, — eine historisch-topographische Untersuchung von dem Gymnasial-Oberlehrer P. J. Seul, nebst architektonischen Bemerkungen und Zeichnungen über die Kirche zu Lonning, von dem königl. Bauinspector Hrn. v. Lassaulx. — In diesen Mittheilungen lernen wir ein, für die Architekturgeschichte des deutschen Mittelalters nicht unwichtiges kirchliches Gebäude kennen. Die Kirche von Lonning (früher einem Kloster angehörend) bestand aus zwei verschiedenartigen Theilen. Der ältere Theil, von dem nur noch geringe Reste vorhanden sind, war ein Rundbau von 60 Fuss Durchmesser im Lichten, in seiner Anlage der, zwar beträchtlich grösseren

und sechzehneckigen Münsterkirche zu Aachen ähnlich, so dass sich nämlich um einen mittleren Raum ein mit Gewölben überspannter Umgang und über diesem eine gleichfalls gewölbte Gallerie umherzog. Bestimmte Angaben über das Alter dieser merkwürdigen Kapelle fehlen; die erhaltenen Details des Rundbaues selbst sind äusserst roh und einfach, und dürften, mit den historischen Verhältnissen übereinstimmend, auf die Zeit des elften Jahrhunderts, wenn nicht auf eine noch frühere, zurückdeuten. Eine an der Westseite vorhandene Vorhalle (die noch ganz vorhanden ist) zeigt aber bereits eine mehr entwickelte Ausbildung des sogenannten byzantinischen oder romanischen Baustyles, und Herr v. Lassaulx setzt demnach, anderweitigen sicheren Analogieen folgend, das Alter des gesammten Baues in die Zeit um 1140. Doch dürfte vorerst noch in Frage zu stellen sein, ob jene Vorhalle nicht etwa jünger als der Rundbau und diesem in der genannten Zeit angefügt sein möchte, was in Rücksicht auf die Detailformen wahrscheinlich, indess wohl nur durch Untersuchung an Ort und Stelle zu entscheiden ist. — Der zweite Theil der Kirche von Lonngig ist ein Chorbau, der sich ostwärts von dem ehemaligen Rundbau erhebt. Er ist nicht bis an den letzteren herangeführt worden und scheint auch nicht zu einer Vereinigung mit diesem, vielmehr zu der Ausführung eines ganz neuen, grösseren Kirchengebäudes bestimmt gewesen zu sein. Der Styl des Chores entspricht ganz derjenigen reicheren und bunteren Gestaltung der romanischen Bauweise, die sich an den rheinischen Kirchen aus dem Anfange des dreizehnten Jahrhunderts so häufig findet, namentlich dem Chore der Pfarrkirche zu Andernach. Dieser Chorbau hatte in den letzten Jahrhunderten als Kirche gedient, war indess für die heutigen Bedürfnisse zu eng geworden; er ist neuerlich, durch Hrn. v. Lassaulx, erweitert, diese Hinzufügung jedoch dem Style der alten Theile wohl entsprechend ausgeführt worden, sowie auch die nöthige Restauration der letzteren in demselben Sinne ins Werk gerichtet ist. Herr v. Lassaulx schliesst seine Bemerkungen mit den hierauf bezüglichen Worten: „Dass der Unterzeichnete übrigens sehr gerne einige Zeit und Reisen geopfert, um ein gutes Werk zu fördern und köstlichen Resten alter Kunst ein so vielfach gefährdetes Dasein länger zu fristen, wird wenigstens jeder wahre Freund dieser Kunst ganz begreiflich finden.“

Ueber das Werk des Grafen August de Bastard zur Geschichte
der Miniaturmalerei des Mittelalters.

(Kunstblatt, 1841, Nro. 20.)

Der Graf August de Bastard war kürzlich in Berlin und gewährte den Freunden der Kunstgeschichte eine Ansicht der bis jetzt vollendeten Blätter seines prachtvollen und schon mehrfach erwähnten Werkes, welches den Titel führt: „Peintures et Ornaments des Manuscrits classés dans l'ordre chronologique pour servir à l'histoire des arts du dessin depuis le IV^e siècle de l'ère chrétienne jusqu'à la fin du XVII^e.“ Vielleicht ist es für die Leser dieser Blätter nicht uninteressant, einige nähere Angaben über

die Absichten des Herausgebers und über die grossartige Ausführung derselben zu erhalten.

Das von dem Grafen de Bastard unternommene Werk eröffnet, wie es mir scheint, für die Geschichte der Kunst eine ganz neue Behandlungsweise; es giebt ihr eine Grundlage, durch welche allein dieses Fach der Wissenschaft in seiner höchsten und wahrsten Bedeutung, — in seinem so unendlich wichtigen Verhältnisse zur Entwicklungsgeschichte des menschlichen Geistes, dem letzten Ziele aller historischen Wissenschaft, — hergestellt werden kann. Zwar behandelt das genannte Werk, wie oben angedeutet, nur einen einzelnen Abschnitt der Kunstgeschichte, den des Mittelalters; doch ist gerade dieser Theil, was unsere bisherigen Kenntnisse anbetrifft, so schwierig, so dunkel, so räthselhaft — auf der andern Seite aber, rücksichtlich der mannigfach durch einander spielenden Volksthümlichkeiten, rücksichtlich der verschiedenartigen Weise, wie neue Culturverhältnisse sich aus denen einer untergegangenen Welt entfalten, von so eigenthümlicher Bedeutsamkeit, dass gerade durch seine Aufklärung der Culturgeschichte ein höchst wesentlicher Dienst geleistet wird.

Die Idee des Werkes an sich scheint freilich sehr einfach: es besteht zunächst eben nur aus einer Reihe bildlicher Darstellungen, welche die Kunstwerke verschiedener Völker und Zeiten der genannten Epoche getreu vergegenwärtigen. Wenn eine solche Weise der Sammlung und Vergegenwärtigung schon im Allgemeinen mannigfaches Interesse darbietet, so wird sie jedoch ihre höhere wissenschaftliche Bedeutung erst durch wissenschaftlich begründete Anordnung und Auswahl erhalten können. Eine Auffassung dieser Art tritt aber, nach den zahlreichen Proben zu urtheilen, durchweg an dem Werke des Grafen de Bastard hervor. Nicht nur sind die einzelnen Darstellungen überall den wichtigsten Denkmälern entnommen; nicht nur spricht sich an ihnen bestimmt das Allgemeine des historischen Entwicklungsganges aus; auch die feinsten volksthümlichen Unterschiede treten in ihnen, der gewählten Anordnung gemäss, dem Auge des Beschauers entgegen, und gerade diesen Punkt mit grosser Schärfe und Bestimmtheit verfolgt und klar gemacht zu haben, ist, wie es mir scheint, eines der vorzüglichsten und eigensten Verdienste des Herausgebers. Wir sehen in diesen Blättern, wie in einem Spiegel, die charakteristischen Eigenthümlichkeiten der verschiedenen Völker, welche die neue Geschichte Europas gegründet haben, vor uns; die Weise, wie sie die Erscheinungen des Lebens aufgefasst und sich zu eigen gemacht haben, die besondere Richtung ihres Gefühles und ihrer Gedanken, tritt uns hier lebendig und körperlich entgegen. Neben dem bedeutsamen Verharren der byzantinischen Kunst an entschieden antiker Darstellungsweise (vornehmlich bis zum dreizehnten Jahrhundert), machen sich die Eigenthümlichkeiten der angelsächsischen, der französischen, der deutschen, der italienischen Kunst u. s. w. auf's Entschiedenste bemerklich.

Dass der Herausgeber für diesen Zweck nur Handschriftbilder ausgewählt hat, ist ihm nicht als eine einseitige, willkürliche Beschränkung anzurechnen. Fast im ganzen Laufe des Mittelalters ist, so viel wir irgend aus den vorhandenen Monumenten urtheilen können, die bildliche Darstellung auf dem Pergamentblatte, auf der Tafel, an der Kirchenwand dieselbe, und erst in der späteren Zeit des Mittelalters, wo das Individuum freier aus den Banden des allgemeinen Volkscharakters heraustritt, beginnen auch dem Geiste nach die verschiedenen Weisen künstlerischer Darstellung sich

zu unterscheiden. Für diese letztere Zeit indess liegt überhaupt ein so reiches und mannigfaltiges Material vor uns, dass wir hier, wie es scheint, zu näherer Kenntniss kaum eines so unendlich mühsamen Unternehmens, wie das in Rede stehende, bedürfen. Zugleich aber sind die Miniaturen für alle früheren Zeiten des Mittelalters bedeutend wichtiger, als die Tafel- und Wandgemälde. Nicht nur sind die Darstellungen, die sich in ihnen vorfinden, ungleich mannigfaltiger; nicht nur sind ihrer, wenn auch an vielen einzelnen Orten zerstreut, ungleich mehrere erhalten; auch an sich sind die bildlichen Darstellungen der Manuscripte durchweg, bis auf die seltensten Ausnahmen, rein und unverfälscht und ohne diejenigen späteren Ausbesserungen, die den ursprünglichen Charakter bei jenen grösseren Werken nur zu häufig verändert haben, auf unsere Zeit gekommen. So ist auch das verschiedene Alter der Miniaturen und das Lokal, dem dieselben angehören, theils durch die in ihnen häufig vorhandenen geschichtlichen Urkunden, theils durch mannigfache Nebenumstände mehr oder minder genau zu bestimmen, während dies bekanntlich bei den grösseren Werken in der Regel seine besonderen Schwierigkeiten hat. Aus diesen Punkten und vornehmlich aus den beiden letzten, geht es hervor, dass das Studium der Handschriftbilder für die genannte Kunstpoche mit grosser Entschiedenheit als das wichtigste bezeichnet werden muss, und dass in demselben zugleich, was das Wesentliche des Entwicklungsganges der Kunst anbetrifft, das Studium der andern bezüglichen Werke mit eingeschlossen ist.

Eine Vergegenwärtigung solcher Bildwerke (nach den ebengenannten Principien geordnet) durch einfache Umrissdarstellungen wird der kunsthistorischen Forschung unbedenklich schon ein wichtiges Hülfsmittel darbieten; auch besitzen wir, wie bekannt, bereits mancherlei (obgleich höchst selten erst genügende) Werke dieser Art, sowie einige wenige Werke, in denen man zugleich auf eine Andeutung der bei den Originalen angewandten Färbung Bedacht genommen hat. Gleichwohl sind alle diese Werke, für den höheren Gesichtspunkt nur als unvollkommene Hülfsmittel zu betrachten, und auch wenn man die Kunst des farbigen Steindruckes dafür anwenden wollte, würde man immer nicht zu den erwünschten Resultaten gelangen. Denn keines der bisher angewandten Mittel ist geeignet, die jedesmalige besondere Eigenthümlichkeit, die scheinbar kleinen und doch oft so wichtigen Unterschiede der Färbung, der Modellirung, der Linienführung in den Originalen wiederzugeben. Nur wo dies vollständig der Fall ist, wo die Nachbildungen als wirkliche Facsimiles der Originale erscheinen, wo ihre Zusammenstellung uns gewissermaassen eine unmittelbare Uebersicht der Originalwerke gewährt, werden wir den Gang der Entwicklung der Kunst mit seinen lokalen Unterschieden vollständig beobachten und aus solcher Beobachtung alle nöthigen wissenschaftlichen Schlussfolgerungen ziehen können. Eine Zusammenstellung dieser Art zu liefern, war die Absicht des Herausgebers; die zahlreichen Proben, die er vorgelegt hat, geben ihm das Zeugnis, dass er seine Absicht in einer bewunderungswürdigen, bisher noch nie gesehenen Vollkommenheit erreicht hat.

Das reiche Material, welches sich dem Herausgeber zunächst in seiner Heimat darbietet, ist mit umfassender Auswahl benutzt; aber keineswegs allein die, zwar schon so unendlich reiche Pariser Bibliothek, sondern auch die Bibliotheken der französischen Provinzen, in denen zum Theil die seltensten und kaum weiter gekannten Schätze vorhanden sind. Die Reise, die er gegenwärtig in Deutschland und Russland macht, wird dieser

Auswahl ein noch ausgedehnteres Feld darbieten. Was die Ausführung betrifft, so sind die Blätter vorerst lithographirt; wo in den Originalen eine Federzeichnung zu Grunde liegt, besteht die Lithographie aus ähnlich scharfen Strichen, sonst sind es zumeist nur schwach angedeutete Umrisse, ähnlich einer Bleistiftzeichnung. Darüber nun ist mit freier Hand die Malerei ausgeführt, welche durchaus, sowohl der Farbenwahl als der gesammten Behandlung nach, in den verschiedenen Arten der Vergoldung und in allem sonstigen Schmuck, die Eigenthümlichkeit der Originale wiederholt. Wer sich ernstlicher mit den Miniaturen des Mittelalters beschäftigt hat, wird hier mit vollster Ueberzeugung die genauesten Facsimiles derselben erkennen müssen. Ueberall gewähren sie den vollkommensten Eindruck der Originale; die alten Künstler, welche die letzteren gefertigt haben, scheinen in ihnen auf's Neue lebendig zu sein. Welche Mühen, welche Versuche diesen Meisterarbeiten vorangegangen, wie die Künstler zur Anfertigung solcher Copien auf ganz eigene Weise herangebildet sein müssen, welche Sorgfalt bei der Herstellung jedes einzelnen Blattes, bei der Behandlung der so häufig wechselnden und oft sehr kostbaren Materialien nöthig ist, dies ergiebt sich dem Beschauer auf den ersten Blick. Nur die Gründung eines ganz eigenthümlichen Institutes konnte ein solches Werk möglich machen. Dass bei solcher Anlage der Preis des Werkes über alle hergebrachten Verhältnisse hinausgehen muss, dass nur sehr reiche Privatpersonen (wie es deren vorzugsweise fast nur in England giebt), nur reich dotirte öffentliche Institute dasselbe erwerben können, versteht sich von selbst. Zur Förderung des Werkes ist von Seiten der königlich französischen Regierung mit hochsinniger Liberalität eine Summe angewiesen worden, welche mit der Bedeutsamkeit des Werkes in Verhältniss steht. Es erscheint in einzelnen Lieferungen, von denen 11 bereits vollendet sind.

Das nächste und allgemeinste Interesse, welches das in Rede stehende Werk darbietet, ist das der künstlerischen Entwicklung des Mittelalters. Damit aber verbinden sich noch viele andere, und auch auf diese ist bei der Auswahl des Einzelnen durchweg Bedacht genommen. Für die ganze Typik des Mittelalters, für die religiöse Anschauungsweise, für die kirchliche Symbolik, für die Darstellung von Costümen, Sitten und Gebräuchen, für die Paläographie u. dgl. m. bieten sich hier nicht minder die reichhaltigsten und wünschenswerthesten Aufschlüsse, die durch die Vollkommenheit der Darstellungen wiederum um so vollkommener sein müssen. Mit Einem Wort, das Werk des Grafen de Bastard — weit entfernt, müssigem Dilettantismus eine leere Unterhaltung zu bieten — erfüllt seinen Zweck in jedem Betracht. Es gewährt den Eindruck einer Gemäldegallerie, die mit strengster wissenschaftlicher Kritik angeordnet ist und in der sich keine Lücke findet.

Aus den Blättern, welche der Graf de Bastard vorlegte, geht unmittelbar, wie im Vorigen angedeutet ist, die wissenschaftliche Bedeutung seines Werkes hervor; es lässt sich somit schon von selbst erwarten, dass auch der erläuternde Text, den er mit demselben verbinden wird, solcher Bedeutung entsprechen werde. Ich freue mich, hinzufügen zu können, dass nach Allem, was mir der Graf de Bastard mündlich über die Einrichtung dieses Textes, über die Art und Weise der dazu aufgewandten, sehr ausgedehnten Studien, über die von ihm und seinen Mitarbeitern befolgte Richtung mitgetheilt hat, ebenso das Gediegenste und Gründlichste zu erwarten sein dürfte. Denn neben der vollkommenen Beschreibung und Er-

klärung der einzelnen Blätter werden zugleich specielle wissenschaftliche Untersuchungen mitgetheilt werden, und zwar: über die besondere, bei jedem Einzelnen angewandte Technik; über die Einflüsse classisch antiker Darstellungsweise auf die Typen des christlichen Mittelalters; über den wichtigen und bisher noch keineswegs genügend aufgeklärten Punkt der so ausgedehnten selbständig christlichen Symbolik, über das Aeussere der Bildung in Costümen u. dgl. m. Ueberall, wo es nöthig ist, soll auch hier der Gang der Untersuchung durch in den Text eingedruckte einfache Abbildungen anschaulich gemacht werden. Wie mich der Graf de Bastard versichert, so haben sich für diesen Zweck — gleichwie er für die künstlerische Darstellung ein eigenes Institut gegründet hat — mehrere namhafte Gelehrte mit ihm verbunden; der erläuternde Text dürfte somit schon an sich zu einem umfassenden Compendium der Kunstalterthümer des Mittelalters werden.

Études sur l'Allemagne, renfermant une histoire de la peinture allemande. Par Alfred Michiels. Paris, 1840.
II. Vol.

(Kunstblatt, 1841, Nro. 37.)

Der Gang der Weltgeschichte hat Frankreich, das sich weiland in Sachen des Geistes und Geschmackes mit einer grossen Mauer, höher und breiter als die chinesische, umgürtet hatte, seit etlichen Jahren veranlasst, über diese Mauer hinauszuschauen und die Existenz dessen, was draussen lag, zu begreifen. Mit solcher Erkenntniss hat sich sehr bald die Einseitigkeit und Unzulänglichkeit der früheren Anschauungsweise ans Licht gestellt; man musste fortan bemüht sein, diese Mängel durch eifriges Studium des Fremden auszugleichen. So begierig man vor Zeiten in Deutschland die französischen Classiker las, so begierig liest man jetzt in Frankreich die deutschen; so häufig man damals den Rhein und die Vogesen oder Ardennen von Osten nach Westen überschritt, ebenso leicht hat man jetzt die Wege kennen gelernt, die von Westen nach Osten herüberführen. Manch ein geistreiches und manch ein oberflächliches Buch ist seit den letzten Jahren in französischer Sprache erschienen, das unsre Nachbarn jenseit der genannten Grenzscheide von unserm Sinnen- und Treiben Kunde giebt. Das in der Ueberschrift genannte Werk hat denselben Zweck.

Das Werk ist aus verschiedenartigen Aufsätzen zusammengestellt. Ein grosser Theil derselben bezieht sich auf deutsche Literatur und auf deutsche Schriftsteller. Diese zu beurtheilen ist hier nicht der Ort, und mag ein solches Geschäft andern Blättern überlassen bleiben. Hier soll nur über diejenigen Aufsätze Bericht erstattet werden, welche sich auf deutsche Kunst beziehen, und die insofern wenigstens ein eigenthümliches Interesse erwecken, als sie, so viel dem Referenten bekannt, die ersten sind, die französischer Seits näher auf diesen Gegenstand eingehen. Sie bestehen aus verschiedenen kleineren, im ersten Theile enthaltenen Aufsätzen, welche von der Architektur des deutschen Mittelalters handeln, und aus einer

grossen Arbeit, welche die Hälfte des zweiten Theiles ausfüllt und die im Titel genannte Geschichte der deutschen Malerei enthält.

Der Styl des Verfassers ist nicht ohne eigenthümlichen Reiz. Er hat eine wirksam poetische Darstellungsweise und versteht es, die Gegenstände, die er vorführt — wenn auch dämmernd in dem Hauche einer elegischen oder sentimentalischen Stimmung — doch anziehend und lebenvoll zu vergegenwärtigen. Seine Schilderungen des Münsters von Freiburg, des einen Seitenportales am Strassburger Münster, des Thales und der Abtei von Laach u. s. w. gewähren eine unterhaltende Lectüre. Mit dem ästhetischen Standpunkte indess, den der Verfasser da, wo er Eigenes giebt, einnimmt, können wir uns nicht füglich einverstanden erklären; es ist der einer einseitigen Ueberschätzung des Mittelalters; den wir Deutsche zwar auch kennen gelernt, als wir zuerst die Entdeckung gemacht hatten, dass das Mittelalter keineswegs eine Zeit der Barbarei gewesen sei. Die Franzosen sind uns in diesen romantischen Interessen etwas spät nachgefolgt; wir wollen hoffen, dass auch bei ihnen sich die Anschauung der vergangenen Kunstepochen läutern werde. Die vollendete Schönheit der gothischen Architektur zu würdigen, bedarf es keiner missgünstigen Seitenblicke auf die griechische Architektur, deren nicht minder vollendete Schönheit nur einem befangenen Auge unverständlich sein kann.

Mit einer gewissen Entschiedenheit spricht sich der Verfasser über den historischen Entwicklungsgang der gothischen Architektur aus. Er sucht die Meinung der deutschen Alterthumsforscher, dass dieser Styl der Baukunst Deutschland eigenthümlich angehöre und somit ausschliesslich als „deutsch“ zu bezeichnen sei, zu widerlegen, und reclamirt im Gegentheil die Ehre der Erfindung und Ausbildung dieses Styles für Frankreich. Schwerlich dürfte heutiges Tages — sofern es sich überhaupt um kritisches Urtheil handelt — noch Jemand in Deutschland zu finden sein, der jenem überverstandenen Patriotismus noch weiter nachhinge; im Gegentheil haben diejenigen, die sich weiterer Forschung in diesem Gebiete unterzogen, die grosse und unzweifelhafte Bedeutung, die Frankreich für den Entwicklungsgang der gothischen Architektur hat, auch bei uns anerkannt. Ja, es fehlt neuerlich selbst nicht an deutschen Forschern, die ganz auf der Seite unsres französischen Autors stehen und den wahren Ursprung und die wahre Blüthe der gothischen Baukunst nur in Frankreich finden. Es mag somit nicht ganz unpassend sein, auf die Ansichten des Verfassers über diesen Gegenstand und auf letzteren selbst etwas näher einzugehen. Ich binde mich hiebei indess nicht an die Reihenfolge der Gründe, die der Verfasser vorbringt; ich ziehe es vor, diejenigen, die mir als die schwächeren erscheinen, voranzustellen.

Das Argument, mit dem der Verfasser, am Schlusse seiner Untersuchungen, alle Widersprüche zu beseitigen sucht, ist philosophischer Art: „ich will es versuchen, unsre Nachbarn mit ihren eigenen Waffen zu schlagen“, so sagt er. In der Kunst seien zwei verschiedene Tendenzen thätig, die Idee (*la soif de l'infini*) und die Phantasie; jene sei im Norden, diese im Süden zu Hause; jene strebe ins Formlose hinaus, diese arbeite auf die materielle Form hin; Frankreich habe aber die glückliche mittlere geographische Lage, so dass hier aus der Vereinigung beider Tendenzen die schönsten Resultate für die Kunst hervorgehen müssten. Ich will diese geographische Prädestinationslehre dahin gestellt lassen; nur die Lage derjenigen französischen Monumente, an denen sich ein eigenthümlicher go-

thischer Styl entwickelt, will ich hier berühren. Es ist nur ein kleiner Theil im Nordosten Frankreichs, den diese Monumente einnehmen; nur in Isle de France, Champagne und den Grenzdistricten der benachbarten Provinzen finden sie sich. (Der Verfasser selbst weist, zu einem andern Zwecke, in einer grossen Note am Schlusse des Bandes dasselbe Verhältniss nach.) Das bedeutendste Monument im Norden von Frankreich, die Kathedrale von Amiens, liegt freilich schon eben so südlich wie Darmstadt; der südlichste Vorposten aber, Notre-Dame von Dijon, liegt auch nicht südlicher als Innsbruck. Dieser Beweisführung zufolge würde somit wenigstens Süddeutschland für die Entwicklung der gothischen Architektur ebenso prädisponirt erscheinen als Frankreich.

Dann spricht der Verfasser von der geringen Anzahl an bedeutenderen gothischen Monumenten in Deutschland; statt deren finde man Kathedralen im sogenannten byzantinischen Style durchaus vorherrschend. Er hat dabei aber nur das Rheinthal im Sinne; was weiter östlich liegt, berührt er kaum. Das giebt für die Sorgfalt seines Studiums freilich kein günstiges Vorurtheil. Im Rheinthal macht er auch nur vier gothische Kirchen, die Dome von Strassburg, Freiburg, Köln und die Kirche von Altenberg namhaft (Oppenheim u. A. scheint er gar nicht zu kennen). Auch lässt er von jenen vieren nur zwei als eigentlich deutsche Gebäude gelten, da Freiburg und Strassburg der Grenze des französischen Lebens zu nahe lägen, als dass sie für Deutschland selbständige Bedeutung haben könnten. Das ist freilich eine wohlfeile Argumentation. Im Gegentheile scheint es mir, dass wir Deutsche nicht nur auf jene ausgeschlossenen Gebäude, sondern auch noch auf einige andre, auf die Frankreich gegenwärtig stolz ist, ein sehr wohlbegründetes Anrecht haben. Nicht blos das Elsass ist ein rein deutsches Land, auch Lothringen ist seit nicht gar langer Zeit erst französisirt worden; die schöne Kathedrale von Metz ist nicht im Style der französischgothischen, sondern der deutschgothischen Architektur erbaut.

Ein weiterer Beweis für die geringe Blüthe der gothischen Architektur in Deutschland ist dem Verfasser die verhältnissmässig geringere Anwendung der Sculptur und der Glasmalerei. „Die deutschen Architekten“, sagt er, „würden nicht gewusst haben, was sie mit den dreitausend Statuen von Rheims hätten anfangen sollen.“ Es liegt allerdings etwas Wahres in diesen Worten; aber ich meine, es gereicht nur zum Ruhme jener deutschen Architekten, dass sie die Façaden ihrer Dome nicht in einer gleichmaasslosen Verschwendung mit Sculpturen überdeckt haben. Was der Verfasser über deutsche Glasmalereien beibringt, verräth nur eine starke Ignoranz und bedarf keiner Widerlegung.

Derjenige Beweis für die Ansichten des Verfassers, der wirklich einiges Gewicht hat, ist der, dass man die primitive Entwicklung der gothischen Architektur in Frankreich augenscheinlich verfolgen könne, während dies in Deutschland auf keine Weise der Fall sei. Dies ist auch der Punkt, der bei den neueren deutschen Forschern Anklang gefunden hat. „Der Bogen“, so sagt der Verfasser über die ersten Typen des gothischen Elementes in Frankreich, „entfernt sich leis vom Halbkreise, zieht seine Seiten zusammen und verlängert sie gegen den Himmel hin. Zu Anfang hat man grosse Mühe, zu unterscheiden, ob es Spitzbogen oder Halbkreis ist. Gleichzeitig erheben sich Thürme zu den Seiten der Façade; drei Pforten öffnen sich an ihrem Fusse; die Giebelseiten des Querschiffes entfalten sich zu prächtigen Portalen, die Seitenwände der Eingänge um-

kränzen sich mit Figuren, die dreifache Eintheilung der Geschosse wird zur festbestehenden Regel u. s. w.; mit einem Wort, wenn man den letzten Stein von Saint-Georges zu Bocherville behauen hat, so ist der gothische Plan vollendet.“ — In der That scheint die Anordnung der gothischen Façade in Frankreich ihren Ursprung zu haben; schon in den ältesten byzantinischen Kirchen der Normandie (denen von Caen) dürfte man ihr Vorbild erkennen; in der That scheint sich dort eine der zierlicheren Eigenthümlichkeiten des gothischen Cathedralstyles, der Kranz der Kapellen, der den Chor umgiebt, zuerst und am Consequentesten auszubilden; in der That scheinen die ältesten gothischen Kirchen in Frankreich älter zu sein, als die ältesten in Deutschland.

Doch sind auch noch einige andre Verhältnisse ins Auge zu fassen. Jene ganz allmählichen Uebergänge aus dem Rundbogen in den Spitzbogen sind in Deutschland ebenso nachzuweisen, wie dies u. A. Wetter für die verschiedenen Bautheile des Domes von Mainz auf sehr schöne Weise ausgeführt hat. Dass der sogenannte Uebergangsstyl in Deutschland nicht vorhanden sei, ist eine reine Chimäre. Nicht blos zeigt er sich, neben den mannigfachsten Ausartungen des byzantinischen, an den Bauten des Niederrheins auf eine unverkennbare Weise; er hat sogar in Deutschland eine ganz eigenthümliche Gattung von Gebäuden hervorgebracht, wie sie, meines Wissens, in andern Ländern gar nicht oder nur als vereinzelte Ausnahmen vorkommen. Ich meine jene Kirchen, bei denen alle Gewölblinien des Inneren in Spitzbögen geführt sind, während im Detail allerdings noch byzantinischer Formensinn vorherrscht und während das gesammte Aeussere, namentlich die Fenster und Thüren, noch byzantinischen Charakter trägt. Ich rechne dahin das Schiff des Naumburger Domes, die Stiftskirche von Frizlar, den Dom von Bamberg, die Pfarrkirche zu Neustadt an der Wien, u. a. m. (Man muss diese Gebäude freilich nicht, wie es hier und dort wohl geschieht, unkritischer Weise in das elfte oder zehnte Jahrhundert setzen.) Bei andern, wie z. B. bei der Stiftskirche zu Limburg an der Lahn, sind dann auch schon die äusseren Oeffnungen im Spitzbogen gebildet. Es lässt sich eine ganze Stufenleiter von Gebäuden namhaft machen, die allmählig zu den Formen der reinen gothischen Architektur hinüberleiten.

Gleichwohl ist in diesem Entwicklungsgange Ein Element zu berücksichtigen, welches mir bei Weitem das Wichtigste zu sein scheint und bei dem besonders ich einen, wenn auch mittelbaren und bedingten Einfluss von Seiten Frankreichs annehmen möchte. Dies ist der Punkt, wo der feinere Organismus des Inneren, das System der Bildung der architektonischen Glieder jenes byzantinischen Princips, das bestimmende Gesetz der Horizontallinie verlässt und die umgekehrte Richtung in das Vertikale, die eben den Gliedern einen so verschiedenen Charakter gewährt, annimmt. Diese Umwandlung scheint mir wesentlich an denjenigen Zeitpunkt geknüpft, wo die byzantinische Grundform des Pfeilers (im Inneren der Kirche, zwischen den Schiffen) verschwindet und statt deren die aufstrebende, lebendigere Grundform der Säule erscheint. In schwerer und fast uranfänglicher Weise, als kurze gedrückte Säule ohne Gliederung, sehen wir diese Form in den ältesten gothischen Kirchen Frankreichs, z. B. in Notre-Dame zu Paris; später wird die Säule höher und es lehnen sich Halbsäulchen als Träger der Gewölbgurte an dieselbe an, in einer Weise, edoch, dass jene — an sich auch noch rohe — Grundform hier charak-

teristisch vorherrschend bleibt. Dies wäre somit ein sehr eigenthümliches Element der französischen Architektur, und da dasselbe dort unstreitig früher erscheint als die verwandten Motive in Deutschland, so dürfte man bei der Betrachtung der letzteren auch auf jenes zurückkehren müssen.

Dabei aber ist es sehr auffallend, dass jene Säulenform in Frankreich ohne alle Vorbereitung, ohne dass hierin wenigstens eine Ahnung jener gerühmten Uebergangsmotive sichtbar würde, an die Stelle des byzantinischen (in späterer Zeit reich gegliederten) Pfeilers tritt. Die Vermuthung oder vielmehr der folgerichtige Schluss liegt sehr nahe, dass dieser plötzliche Wechsel durch äusserliche Umstände, — durch fremden Einfluss veranlasst sei. Blicken wir umher, ein architektonisches System aufzufinden, welches dieser französischen Neuerung als Grundlage gedient haben dürfte, so sehen wir ein solches ziemlich deutlich in den sicilianisch-normannischen Bauten des zwölften Jahrhunderts (über die wir jüngst durch mehrere Werke unterrichtet sind) vor uns. Dort sind es Basiliken, der Hauptform nach altchristlich und zunächst nur in kleinen Einzelheiten durch neugriechischen und saracenischen Einfluss modificirt. Ganz eigenthümlich aber ist ihnen, — wohl auch durch saracenischen Einfluss hervorgebracht, — der Spitzbogen über den Säulen, dem sich dann spitzbogige Fenster und Portale anschliessen. Auf welchem Wege dies eigenthümliche Element der Architektur (Säulen und Spitzbogen) nach Frankreich hinübergetragen sein dürfte, um dort, in Vereinigung mit den nationalen Principien, ein neues System der Architektur hervorzubringen, wüsste ich für jetzt zwar nicht mit genügender Bestimmtheit nachzuweisen. Vielleicht aber hat Frankreich dieses Element gar nicht einmal aus erster Hand aus Sicilien; vielleicht ist es zuerst nach den Niederlanden hinübergetragen, wo dasselbe das ganze spätere Mittelalter hindurch mit ungleich grösserer Einseitigkeit und ganz ohne Verbindung mit den Principien des Gewölbebaues erscheint. Leider kenne ich zu wenig das Detail der niederländischen Bauten, um diesen Punkt gegenwärtig vollständig erörtern zu können.

Ich habe schon vorhin bemerkt, dass die Grundform der Säule in den französischen Kathedralen sich auch in der Folgezeit auf eine auffällige Weise bemerklich macht. So ist es in der That: die an sie angelehnten Halbsäulchen treten mit ihr in keinen organischen Zusammenhang; selbst zwischen den Gewölbgurten und der Säule und ihren Halbsäulchen erscheint der Zusammenhang (die Entwicklung der einen Form aus der andern) schwer, sogar den Bögen fehlt es an einer vollendet bewegten Bildung des Profiles. Alles dies bleibt, wie leicht und kühn auch die übrigen baulichen Verhältnisse in späterer Zeit werden, in der Architektur des nördlichen Frankreichs stereotyp; eine weitere innere Entwicklung findet hier nicht statt. Nur einige wenige Gebäude, wie z. B. St. Ouen zu Rouen, sind davon auszunehmen; aber die neuen, weichen Gliederformationen, die bei diesen erscheinen, sind nicht aus einer stetigen Formbildung des nationalen Elementes hervorgegangen, vielmehr, wie es scheint, durch fremden Einfluss (möglicher Weise durch den Einfluss unserer spätgothischen Bauten) hervorgebracht. — Wie anders aber gestaltet sich das Verhältniss in Deutschland! Mögen wir auch die Grundform der Säule für das Innere der gothischen Kirchen aus Frankreich erhalten haben, schon in ihrer ersten Anwendung (wie z. B. in der Elisabethkirche zu Marburg) tritt sie uns in einer mehr organischen Verbindung mit den an sie gelehnten Halbsäulchen entgegen; von der so lebenvollen, so klar bewegten, so völlig

harmonischen Durchbildung aber, in welcher dies Princip wenige Jahre später im Kölner Dome, in der Katharinenkirche von Oppenheim und in vielen andern Gebäuden erscheint, findet sich in Frankreich keine Spur.

Was die Bildung der gothischen Façade anbetrifft, so ist schon oben bemerkt, dass diese ohne Zweifel Frankreich zunächst ganz eigenthümlich ist; auch hat sie sich dort im weiteren Verlauf zu einer besonderen und grossartigen Pracht gestaltet. Deutschland wird auch dies Motiv von Frankreich erhalten haben; aber eben so sehr, wie das Princip des Inneren, hat es auch dies künstlerische Element zu einer ganz neuen, ungleich mehr organischen und zugleich bedeutsameren Erscheinung umgestaltet. Indem es die lästigen Arkadenreihen der französischen Façade abwarf, schaffte es der freien Entwicklung, der selbständigen Gliederung der Strebepfeiler Raum und gelangte es dahin, jene Wirkung eines stetigen Emporsteigens bis in die äusserste Spitze zu erreichen, welche der Triumph der gothischen Thurmarchitektur ist.

Noch ist ein Wort von jenen Kapellenreihen zu sagen, welche bei der Mehrzahl der französisch-gothischen Cathedralen den Chor umgeben. Sie sind in Frankreich vorzugsweise zu Hause, sie scheinen auch dort am frühesten vorzukommen. Gleichwohl muss ich bemerken, dass wir auch bei uns in vielen spätbyzantinischen Gebäuden ein Vorbild dazu, in jenen kleinen Nischen des Chores oder des Chorumganges, finden, und dass sie, ganz ausgebildet, auch bei uns schon an einem gothischen Gebäude frühester Zeit (am Chore des Magdeburger Domes aus den ersten Jahren des dreizehnten Jahrhunderts) erscheinen. Nicht minder sind sie an einzelnen Gebäuden des vollendet gothischen Styles, wie z. B. am Kölner Dome, angewandt. Dass sie im Allgemeinen seltner vorkommen, als in Frankreich, möchte ich indess nicht als einen sonderlich drückenden Mangel betrachten. Im Gegentheil scheint es mir, als ob die reiche Vollendung, welche der Grundriss des gothischen Gebäudes durch sie erhält, mehr nur auf dem Papier als in den ausgeführten Bauwerken sichtbar werde; für den Totaleindruck des Inneren wenigstens scheinen sie mir nur von untergeordneter Bedeutung.

Fassen wir nach alledem das Resultat kurz zusammen, so wird man sagen müssen, dass Frankreich allerdings in der Entwicklung der gothischen Architektur ein sehr wichtiges Mittelglied ausmacht, dass es ohne Zweifel Einfluss auf Deutschland ausgeübt hat, dass dieser Einfluss aber keineswegs ein ausschliesslicher gewesen ist und dass im Gegentheil die Blüthe der gothischen Architektur Deutschland angehört. Auch wenn wir nach England, der dritten unter den drei Grossmächten der gothischen Architektur, hinüberblicken, bleibt das Resultat ungeschwächt. Auf letzteres jedoch näher einzugehen, ist hier nicht der Ort; doch wird sich für den Unterzeichneten anderweitig Gelegenheit finden, auf dies ganze Thema ausführlicher zurückzukommen. Schon das Vorstehende ist minder des französischen Autors, als derjenigen Deutschen wegen, die seine Meinung theilen, niedergeschrieben.

Das Urtheil über die Geschichte der deutschen Malerei, welche der Verfasser im zweiten Theil seines Werkes mittheilt, wird sich, obgleich sie an Umfang ungleich bedeutender ist, einfacher fassen lassen. Zuvor scheint es indess nöthig, das Vorwort, mit welchem der Verfasser diesen Abschnitt einleitet, hierher zu setzen. „Die Geschichte der Malerei in Deutschland (so heisst es dort), welche wir dem Urtheil des Publikums

vorlegen, ist die einzige, die in unserer Sprache existirt. Was auch ihre Fehler sein mögen, so hat sie doch den Vortheil, dass ihr keine Nebenbuhlerin den Rang streitig macht. Die bei uns erschienenen Bücher enthalten nur sehr wenig Angaben über die deutsche Kunst. Mit Ausnahme weniger Zeilen bei Felibien und d'Argenville, einiger von Descamps verfasster Biographien und einiger Artikel in den Revuen, besitzen wir nichts über diesen Punkt; wenn wir Dürer genannt haben, sind wir mit unserer Wissenschaft zu Ende. Die alten Maler von Köln, von Sachsen, von Bayern schiefen in tiefer Vergessenheit, wenn wir ihre einzigen Bewunderer wären. Was wissen wir von den Figuren, welche die Handschriften des Mittelalters schmücken? was von den Eigenthümlichkeiten, die sie auszeichnen? was von den Punkten, in denen sie das Gepräge des deutschen Geistes erkennen lassen? was von den Absichten der Zeichner bei den schlichten, zierlichen und phantastischen Gebilden ihrer Hand? Weit entfernt davon, ahnen wir nicht einmal ihr Vorhandensein; der Wunsch, sie bekannt zu machen, hat uns die Feder in die Hand gegeben. Die Schüler Dürer's, Cranach's, Holbein's erfreuen sich bei uns keines sonderlichen Ruhmes; gleichwohl haben mehrere von ihnen die Kraft und die Geschicklichkeit der grossen Meister. Die Nacht, die sie umgiebt, wird fortan minder trübe sein. Auch über die neueren Schulen denken wir Einzelnes mitzutheilen. — Uebrigens hat uns diese Geschichte keine grosse Mühe gekostet. Es sind deutsche Schriftsteller, aus denen wir fast alle Thatsachen gezogen haben, und in den meisten Fällen haben wir wörtlich übersetzt. Dieser schätzbaren Grundlage haben wir persönliche Bemerkungen, Umstände, die unsern Führern unbekannt waren, zugefügt; wir haben im Uebrigen Sorge getragen, dem Ganzen eine zweckmässige Anordnung zu geben. Es ist unnütz, hinzuzufügen, dass Kugler, Fiorillo und Raczinsky die Autoren sind, deren Schriften wir zumeist in Contribution gesetzt haben.“

Gewiss müssen wir uns über solche Absicht freuen; gewiss darf es uns nicht gleichgültig sein, ob die Werke unseres Vaterlandes im Nachbarlande geschätzt, ob die Forschungen, mit denen wir uns beschäftigt, auch dort bekannt gemacht und gewürdigt werden. Auch wenn demnach die vorliegende Arbeit für uns wenig Neues bringt, haben wir sie willkommen zu heissen, — vorausgesetzt, dass das, was sie bringt, in reiner Gestalt erscheine. Sehen wir somit etwas näher zu.

Das eben mitgetheilte Vorwort klingt ganz bescheiden; der Verfasser gesteht es selbst, dass er das Wichtigste aus deutschen Schriftstellern entlehnt. Doch dürfte man nach seinen Worten wenigstens in der Anordnung des Ganzen einen namhaften Antheil seiner Hand vermuthen. Im Texte selbst ist weiter keine Andeutung über die von ihm benutzten Quellen vorhanden. Die in vielen Aeusserungen hervortretende Persönlichkeit lässt aber voraussetzen, dass dies die des Verfassers sei, dass er somit keineswegs bloss als Uebersetzer thätig gewesen sei; auch findet sich (S. 341) eine Stelle, worin er alte Malereien in Sachsen anführt und ausdrücklich hinzufügt: „Fiorillo nennt uns dort eine grosse Anzahl gothischer Malereien, die wir nicht gesehen haben, die wir aber nach ihm beschreiben können;“ die einfache Schlussfolgerung scheint also, dass er bei dem Uebrigen selbstthätig gearbeitet habe. Die Schlussfolgerung ist aber falsch. Die ganze Arbeit ist nichts als eine wörtliche Uebersetzung derjenigen Abschnitte meines „Handbuches der Geschichte der Malerei etc.“, die von

deutscher Kunst handeln, mit einigen eingeschobenen Stellen aus Fiorillo und mit einigen eigenen Bemerkungen über deutsche Bilder in Colmar und Paris. Von Racinsky findet sich, trotz der Erklärung des Vorwortes, keine Zeile in der ganzen Arbeit; eben so wenig irgend ein, einer andern Quelle entlehntes Wort. Das Verhältniss ist dies, dass von den 216 Seiten des in Rede stehenden Abschnittes circa 182 $\frac{1}{2}$ mir angehören, circa 19 Fiorillo, circa 14 $\frac{1}{2}$ dem Verfasser.

Wir haben es demnach im Wesentlichen nur mit einer wörtlichen Uebersetzung zu thun. Der Styl, die leichte geschmackvolle Redeweise des Verfassers ist schon oben gerühmt worden. Er weiss sich im Allgemeinen dem deutschen Charakter zu fügen, und es gewährt ein eigenthümliches Vergnügen, das Echo der eigenen Gedanken in den fremden Klängen zu vernehmen. Dass ein Franzose den deutschen Gedanken eines deutschen Schriftstellers über deutsche Kunst überall genau nachfolgen solle, wäre freilich zu viel verlangt; wir werden somit die französischen Ausdrücke, die er an die Stelle der deutschen setzt, nicht immer ganz scharf abzuwägen haben; doch wäre wohl, wie es mir scheint, bei einiger Sorgfalt mancherlei Schiefes im Ausdrucke zu vermeiden gewesen. Zuweilen tritt aber doch der französische Geist allzu auffallend hervor. Wenn ich z. B. von Dürer, in Bezug auf die Tagebücher seiner niederländischen Reise, sage: „Er zeigt sich hier als einen Mann, der sich langjähriger fleissiger Arbeit bewusst war und der nun denjenigen Vortheil davon zu ziehen suchte, den ein jeder redliche Mann wünschen muss;“ so übersetzt dies Herr Michiels: „*Elles (les notes) montrent un homme qui a conscience de son ardeur, de son courage au travail, et qui ne cherche qu'à employer dignement sa gloire.*“ Das hiesse freilich den ehrlichen Deutschen von damals zu einem der modernen, in der Welt umherreisenden französischen Virtuosen umstempeln! Dann ist auch eine grosse Menge wirklicher Uebersetzungsfehler vorhanden, die theils die Ideen des ursprünglichen Verfassers, besonders aber die thatsächlichen Angaben oft genug verdrehen. Wenn ich z. B. sage, dass die spätern Italiener es erspriesslich gefunden hätten, Dürer's Compositionen in's Italienische zu übersetzen, so macht Michiels daraus eine Uebersetzung seiner theoretischen Werke, von denen an jener Stelle gar keine Rede war. Wenn Fiorillo Dürer's Aeusseres, namentlich seine „schöne Bildung“ rühmt, so macht Michiels daraus eine „schöne Erziehung“, die wiederum sehr modern klingt. Aus der „eingelegeten Lanze“, mit der (in Altdorfer's Alexanderschlacht) Alexander auf den Darius eindringt, macht Michiels eine Lanze, „geschmückt mit eingelegeter Arbeit“; aus einer „Morgenlandschaft“ eine „morgenländische Landschaft.“ Die „dunkeln Umrisse“, die an den Formen eines alten Bildes vorherrschend sind, werden bei ihm zu „Umrissen, die sich kaum erkennen lassen.“ Wenn ich von den Blättern der Dürer'schen gestochenen Passion sage: „Auch unter diesen ist Vieles vom vorzüglichsten Werthe vorhanden,“ so übersetzt Michiels: „Von ihnen sind uns viele erhalten“ u. s. w. Wenn ich von Dürer's Ehrenpforte sage, die Architektur derselben sei durch „die bildlichen Darstellungen“ ungemein beschränkt worden, so lässt er sie durch „die Bedingnisse des Holzschnitts“ zerbrochen sein. Wenn ich bemerke, dass Altdorfer's Kupferstiche seinen Gemälden nicht „nachstehen“, so übersetzt er: „sie gleichen ihnen nicht“ u. s. w., u. s. w. Ich fürchte, die Geduld des Lesers zu ermüden, wollte ich noch weiter in dieser Aufzählung fortfahren.

Was die aus Fiorillo eingeschobenen Stücke anbetrifft, so hat der Uebersetzer hier und da ganz wohlgethan, durch sie seinen Landsleuten einige Notizen über die äusseren Verhältnisse der Künstler zu geben, in denen ich absichtlich sehr kurz war, da ich keine Geschichte der Maler, sondern eine Geschichte der Malerei schreiben wollte, und die erstere uns bereits aus hundert Büchern bekannt ist. Ein behagliches Gefühl hat es mir freilich nicht erweckt, das sogenannte häusliche Unglück des guten Dürer, das schon so breit getreten ist, das mit seiner Kunst gar nichts zu thun hat und das die Ehre seiner Männlichkeit am Ende nur in ein zweifelhaftes Licht stellt, auch hier in aller Breite wiederzufinden. Schlimmer aber ist es, dass der Uebersetzer bei diesen eingeschobenen Stellen oft mit sehr geringer Ueberlegung verfährt, dass er keineswegs wahrnimmt, dass die in ihnen enthaltenen Urtheile mit den meinigen oft in directem Widerspruch stehen, dass er demnach — sofern er das Ganze als sein Werk darstellt — auch mit sich selbst in Widerspruch geräth. So habe ich mich z. B. bemüht, die ideale Richtung der deutschen Kunst im vierzehnten Jahrhundert und im Anfange des folgenden in ihrer eigenthümlichen Bedeutung zu entwickeln, während man früher voraussetzte, dass mit dem Begriffe des Deutschen in der Malerei und Sculptur jenes steifleinene Wesen, das am Ende des funfzehnten Jahrhunderts seinen Triumph feiert, unzertrennlich verbunden sei. Gleichwohl schiebt der Uebersetzer bei Gelegenheit der Prager Schule des vierzehnten Jahrhunderts (die eben ein Glied der deutschen Kunst jener Zeit ausmacht) grosse Stellen aus Fiorillo ein, welche die Vorzüge und die Mängel der „böhmischen“ Schule im Gegensatz gegen die „deutsche“ Schule (worunter die Künstler jener spätern, steifleinene und mehr naturalistischen Epoche verstanden werden) entwickeln sollen; und doch kümmert es ihn gar nicht, dass diese breiten Bemerkungen durch das, was ich vorher und nachher über die ältere deutsche Kunst gesagt habe, vollkommen negirt werden. Dann beschreibt er, bei Gelegenheit der Nachfolger der altkölnischen Schule, den Gemäldecyklus der bekannten Lyversberg'schen Passion; wie er diese Beschreibung bei Fiorillo vorgefunden; später, bei Gelegenheit der kölnischen Meister, die unter Einfluss der Niederländer arbeiten, führt er denselben Cyklus zum zweiten Mal, mit den Worten meines Handbuches, als ein ganz neues Werk ein; auch übersetzt er hiebei zuerst richtig, dass man diese Werke ohne zureichenden Grund mit dem Namen des Israel von Meckenen benannt habe, fügt aber wenige Zeilen darauf, durch den leichtsinnigsten Uebersetzungsfehler veranlasst, hinzu: „man komme gegenwärtig darin überein, diese Werke dem genannten Meister zuzuschreiben“ u. s. w.

Die eigenen Mittheilungen des Uebersetzers dürften dagegen sehr wohl geeignet sein, unser Interesse in Anspruch zu nehmen. Sie geben Bericht über eine bedeutende Anzahl von Gemälden, die sich in der Bibliothek von Colmar befinden und über die, so viel mir bekannt, von deutschen Kunstforschern noch kein genügender Bericht vorliegt. Es sind Bilder, die theils dem Martin Schön, theils Dürer zugeschrieben werden. Als Werke des Martin Schön nennt der Verfasser 17 Tafeln mit Scenen der Leidensgeschichte Christi; von Dürer seien 13 Tafeln, zum Theil sieben bis acht Fuss hoch, vorhanden, Madonnenbilder, Scenen der Verkündigung, der Geburt Christi, der Kreuzigung, Auferstehung, ein heil. Sebastian und mehrere auf den h. Antonius bezügliche Darstellungen. Der Verfasser schildert die Composition dieser Gemälde und versucht es nach seiner Weise, ihre cha-

rakteristischen Eigenthümlichkeiten zu bezeichnen. Von den Dürer'schen Bildern sagt er: „Alles bezeugt, dass Dürer ihr Urheber ist; die Zeichnung, die Composition, die Farbe, das Monogramm des Malers lassen darüber keinen Zweifel aufkommen.“ Gleichwohl scheint die Charakteristik, die er von den einzelnen Stücken mittheilt, auf mancherlei Unterschiede der künstlerischen Behandlung hinzudeuten. Es wäre im höchsten Grade wünschenswerth, dass ein gründlicher Kenner deutscher Kunst diese Werke einmal einer genaueren Betrachtung unterzöge.¹⁾ Ausserdem nennt der Verf. noch zwei in Frankreich vorhandene Gemälde: eine Mannalese von Martin Schön, im Museum von Paris (während jedoch Hr. Dr. Waagen in seinem ausführlichen Werke über Paris, S. 541, versichert, dass von diesem Meister Nichts vorhanden ist), und ein Dürer'sches Bild vom J. 1504 im Besitz des Hrn. de Perigny. Das letztere bezeichnet er als „Marius auf den Ruinen von Carthago“, ein Gegenstand, der — falls diese Bezeichnung richtig sein sollte — unter den von Dürer sonst behandelten Gegenständen etwas befremdlich dastehen dürfte. — Noch ist schliesslich zu bemerken, dass der Verf. im ersten Bande seines Werkes, bei Gelegenheit der Beschreibung des Freiburger Münsters, einige nähere Notizen über die dort vorhandenen Gemälde von Hans Baldung und von Holbein giebt. Eben dort, bei seiner Schilderung des Oktoberfestes in München, kommt er auch auf die neuere Münchner Kunst zu sprechen. Ueber diese weiss er wenig Günstiges zu sagen, doch verräth sein Urtheil hier, zum Theil wenigstens, grosse Einseitigkeit. (Die Bemerkung indess, man solle München nicht Neu-Athen, sondern Neu-Alexandrien nennen, scheint gar nicht übel.) In einer Schlussnote entschuldigt er sich wegen dieser herben Kritik: er sei erst 21 Jahr alt gewesen, als er München besucht habe.

Für jene Notizen über die Colmarer, auch für die über die Freiburger Bilder müssen wir dem Verfasser Dank wissen. Im Uebrigen wollen wir hoffen, dass sein Buch die Franzosen auf die Schätze der deutschen Kunst wenigstens aufmerksam machen und sie zu einer sorglicheren Bekanntschaft mit diesen und mit unsern Forschungen veranlassen möge.

Sammlung von Denkmälern der Architektur, Sculptur und Malerei vom 4ten bis zum 16ten Jahrhundert. In 3335 Abbildungen auf 328 Kupfertafeln. Gesammelt und zusammengestellt durch J. B. L. G. Seroux d'Agincourt, nebst erläuternden Texten, revidirt von A. Ferd. von Quast, und später erscheinenden Ergänzungsheften, zunächst für die Architektur von A. F. von Quast, Hofbaurath Stüler und mehreren Mitgliedern des Architektenvereins. — Berlin, Enslin'sche Buchhandlung.

(Kunstblatt, 1841, Nro. 40.)

Das grosse Werk von d'Agincourt ist Allen bekannt, die sich mit der Geschichte der Kunst im christlichen Zeitalter beschäftigt haben. Trotz

¹⁾ Dies ist, seitdem obiger Aufsatz geschrieben worden, durch Hrn. v. Quandt im Kunstblatt vom J. 1840, Nro. 76 ff. geschehen.

der mehrfachen Mängel, an denen dasselbe zu leiden hat, ist es doch — bei der überaus grossen Anzahl bildlicher Darstellungen, die es enthält, — zu einer fast unentbehrlichen Grundlage für die bezüglichlichen Studien geworden; auch im weiteren Fortschritt sieht man sich sehr häufig genöthigt, auf dies Werk zurückzukehren. Es ist eben so reich an Uebersichten, wie es in vielen Einzelheiten als die einzige leicht zugängliche Quelle betrachtet werden muss; bei einer namhaften Anzahl von Gegenständen ist es in der That bereits die einzig brauchbare Quelle für kunsthistorische Forschungen geworden, indem die Originalwerke (wie z. B. die interessanten Darstellungen der ehemaligen Bronzethüren von St. Paul bei Rom) seit der durch d'Agincourt veranstalteten Aufnahme untergegangen sind. Von besonderer Wichtigkeit ist das Werk für einige der interessantesten Forschungen, die gegenwärtig im Gebiet der mittelalterlichen Kunstgeschichte ange-regt sind, namentlich in Bezug auf die Geschichte der Miniaturmalerei des Mittelalters, für die in diesem Augenblick (nach dem Vorgange des Baron Rumohr) durch den Grafen de Bastard, durch Waagen u. A. so Bedeutendes geleistet ist und noch geleistet wird. Hier bieten d'Agincourt's zahlreiche Nachbildungen von Miniaturen willkommene Anknüpfungspunkte; und wie sich diese besonders auf die Werke römischer Bibliotheken beziehen, so finden sie wiederum in den neuen Mittheilungen, welche die „Beschreibung der Stadt Rom“ darüber giebt, auf erfreuliche Weise eine noch weitere, dem heutigen Stande der Wissenschaft angemessene Würdigung.

Unter dem obigen Titel ist kürzlich eine deutsche Ausgabe des d'Agincourt'schen Werkes erschienen, welche dasselbe ebenso bei uns zum Gemeingute macht, wie es von Franzosen und Italienern bereits der ihnen eigenen kunsthistorischen Literatur zugezählt wird. Die deutsche Ausgabe hat die Platten der italienischen benutzt. Einzelne von diesen Platten sind allerdings nicht ganz fehlerfrei. Wenn bereits die französischen Originalplatten nicht immer (und namentlich nicht bei den Abbildungen von kleinem Maassstabe) mit genügender Schärfe auf die Eigenthümlichkeiten der darzustellenden Gegenstände eingehen, wenn Manches bei ihnen zu unbestimmt und zu undeutlich wiedergegeben ist, so ist es sehr natürlich, dass solche Mängel in Nachstichen hier und da noch etwas mehr hervortreten. Gleichwohl sind diese Mängel, was den nächsten und vorzüglichsten Zweck des Werkes anbetriift, nicht besonders erheblich; das Werk soll vorzugsweise zur Uebersicht dienen, es soll die Hauptunterschiede in den Stufen des Verfalles und des Entwicklungsganges der Kunst, die verschiedenen Weisen der Composition u. dgl., in ihren bedeutsamsten Umrissen zur Anschauung bringen, und dazu vorerst reichen auch die Nachstiche hin. Doch nicht alle Blätter sind Nachstiche. Im Gegentheil enthalten manche der italienischen Platten wesentliche Berichtigungen und zeichnen sich vor denen der französischen Originalausgabe vortheilhaft aus. So sind z. B. in der letzteren die Darstellungen aus den Frescogemälden, welche Dom. Ghirlandajo im Chor von S. Maria Novella zu Florenz gemalt hat (Mal. T. 157.), höchst roh und fehlerhaft gestochen, in der italienischen Ausgabe dagegen auf eine ebenso charakteristische und richtige, wie geschmackvolle Weise wiedergegeben. Sodann ist diese italienische Ausgabe an Einer Stelle durch hinzugefügte Kupferstiche vermehrt und liefert in diesen eine nicht unwichtige Bereicherung der italienischen Kunstgeschichte. Es sind die als Nr. XXI, A—C, bezeichneten

Tafeln der Sculptur, welche in sehr sauberen Umrissen eine Darstellung der in Gold und Silber getriebenen, mit Emailen, edeln Steinen u. dgl. geschmückten Bekleidung des Hochaltars von S. Ambrogio zu Mailand enthalten. Dies merkwürdige Werk reiht sich den wenigen, auf unsere Zeit gekommenen Arbeiten solcher Art als eines der interessantesten an. Zufolge der (lateinischen) Inschrift, die sich daran befindet, würde es aus der ersten Hälfte des 9ten Jahrhunderts herrühren. Doch kann ich nicht umhin, zu bemerken, dass die Zeichnung dieser Platten sowohl, als die Erinnerung, welche der Anblick des Originals in mir nachgelassen hat, meinem Urtheil nach weniger für das 9te Jahrhundert mit seinen karolingisch antiken Elementen, als für das 12te (frühestens für das 11te) sprechen. Da indess meine Erinnerung schon etwas verblasst ist, auch die vorliegenden Zeichnungen nicht genügende Grösse haben, so will ich für jetzt noch kein schliessliches Urtheil aussprechen. Vielleicht erhalten wir von unsern Kunstreisenden gelegentlich eine näher charakterisirende Mittheilung über dies interessante Werk.

Indem sonach die nicht sehr wesentlichen Mängel der italienischen Ausgabe durch wesentliche Vorzüge ausgeglichen werden, hat die der italienischen folgende deutsche Ausgabe noch einen ganz eigenthümlichen und sehr reellen Vorzug. Aus dem Preise dieser, obschon sehr anständig ausgestatteten Ausgabe geht nämlich hervor, dass allein die Benutzung vorhandener Platten den Verleger in den Stand setzte, den billigsten Anforderungen zu entsprechen und ein Werk, welches früher nur in den bedeutendsten Bibliotheken zu finden war, zu einem Handbuche im eigentlichen Sinne des Wortes zu machen. Der Preis der deutschen Ausgabe beträgt 32 Thaler, d. h. noch nicht den fünften Theil der früheren; dabei ist zugleich die Einrichtung getroffen, dass nunmehr auch die einzelnen Abtheilungen, getrennt von den übrigen, zu beziehen sind, und zwar als: Denkmäler der Architektur (zu 9 Thalern), der Sculptur (zu 7 Thlrn.), und die, freilich sehr umfangreiche, der Malerei (zu 20 Thlrn.). Durch diese Einrichtung wird fortan die Benutzung des Werkes wesentlich erleichtert und somit denjenigen kunsthistorischen Studien, für welche dasselbe die Mittel enthält, ein günstigeres und leichter zugängliches Hülfsmittel gegeben sein. Auf öffentlichen Bibliotheken sind so umfassende Werke nur selten vollständig durchzuarbeiten, während sich die Resultate bei der dem Einzelnen bequemeren Einrichtung seiner Arbeit natürlich um so genügender ergeben müssen. Besonders betrifft dies den Inhalt der Denkmäler der Architektur. Bei der von d'Agincourt gewählten (und seinem Standpunkte wenigstens angemessenen) Einrichtung ist es hier sehr schwierig, den ganzen Reichtum seiner Mittheilungen zu übersehen; man muss Gelegenheit haben, sich mit allen Einzelheiten vollständig vertraut zu machen, um die vielfachen Belehrungen sich aneignen zu können, die in der That darin enthalten sind. Vielleicht entschliesst sich der deutsche Herausgeber, zum Behuf des Nachschlagens noch ein übersichtliches Verzeichniss der auf den verschiedenen Tafeln zerstreuten Theile der einzelnen Bauwerke — der Grund- und Aufrisse, Durchschnitte, Details verschiedener Art, — nachzuliefern. Ein solches würde die Brauchbarkeit dieses Abschnitts gewiss noch bedeutend erhöhen.

Der Text der deutschen Ausgabe ist auf eine umsichtige Weise ebenfalls für die Zwecke des Handgebrauches bearbeitet worden. D'Agincourt's Text ist sehr ausgedehnt und, wenn auch reich an manchen wichtigen

Mittheilungen (wohin z. B. die Auszüge aus dem Liber pontificalis gehören), doch im Allgemeinen nicht recht erspriesslich behandelt und namentlich durch den Standpunkt des Autors, den die heutige kunsthistorische Auffassungsweise nicht mehr kann gelten lassen, wenig fördersam, namentlich nicht, um als Grundlage für kunsthistorische Studien zu dienen. Der deutsche Herausgeber hat somit wohlgethan, den Text auf eine mässige Erläuterung des auf den einzelnen Kupfertafeln Dargestellten einzuschränken. Hr. v. Quast hat dabei zugleich die Irrthümer d'Agincourts hinsichtlich der Zeitangabe oder der Künstlernamen so viel als möglich zu berichtigen und seine Ausgabe solcher Gestalt mit den Anforderungen der heutigen Wissenschaft in Einklang zu bringen gestrebt. Dass manche Irrthümer d'Agincourts nur als solche bezeichnet werden und statt ihrer noch keine anderweitig bestimmten Erklärungen gegeben sind, dürfte keinen Tadel verdienen, da wir Alle sehr wohl wissen, wie viele Punkte in der neueren Kunstgeschichte noch einer genaueren Erörterung bedürfen. Vornehmlich betrifft dies die Angabe über die Geschichte der italienischen Architektur. Hier ist zwar durch Cordero, besonders was die frühere Entwicklungsgeschichte anbelangt, bereits vortrefflich vorgearbeitet worden, und es sind durch ihn, nach meinem Dafürhalten, manche Punkte schon auf eine genügende Weise aufgeklärt, — wie z. B. das Alter der Kirche S. Michele zu Pavia (bekanntlich eine der entscheidendsten Streitfragen in der italienischen Kunstgeschichte), das Cordero aus sehr guten Gründen zwischen 1050 und 1150 setzt. Hr. v. Quast geht hierauf nicht näher ein, sondern begnügt sich nur, bei der Kirche S. Michele und den ihr entsprechenden Gebäuden auf die gewöhnliche Meinung, die sie in das Zeitalter der Longobardenherrschaft setzt, hinzudeuten, ohne dieselbe weiter vertreten zu wollen. Vielleicht indess erscheinen ihm Cordero's Auseinandersetzungen noch nicht erschöpfend genug, so dass hier — wie an andern Stellen des Textes — die weitere Durchführung der eigenen Meinung einen Raum in Anspruch genommen hätte, durch den der nächste Zweck der deutschen Ausgabe des d'Agincourt, ein Werk für den Handgebrauch zu liefern, mehr oder weniger möchte aufgehoben sein. — Im Uebrigen dürfte der deutsche Herausgeber nur sehr wenig Irrthümer des Originaltextes übersehen haben. So kann z. B. das eine der schönsten Gemälde in der Kirche del Carmine zu Florenz, Kapelle Brancacci, mit dem Martyrhume des heil. Petrus (Malerei T. 148), nicht mehr als ein Werk des Masaccio gelten, sondern ist als dem Filippino Lippi angehörig zu betrachten. Hin und wieder hätte der Herausgeber auch bei Angaben des Originaltextes, dass dies und jenes Werk bisher noch nicht edirt sei, die neueren Kupferwerke berücksichtigen können, besonders in Fällen, wie bei den schon oben genannten Fresken Ghirlandajo's in S. Maria Novella zu Florenz (Malerei T. 157), wo er den Text mit den Worten anhebt: „Diese noch unedirten Gemälde“ u. s. w., obgleich die letzteren, seit d'Agincourts erster Mittheilung, durch Lasinio so ausführlich wie charakteristisch gestochen sind. Ebenso wäre auch über die seit d'Agincourts Zeit stattgefundenen Ortsveränderungen mancher Gemälde eine Auskunft nicht unerwünscht gewesen, wie z. B. bei dem merkwürdigen Gemälde von Mazzolino (Mal. T. 198), welches sich gegenwärtig im Besitz des Hrn. E. Solly zu London befindet; oder über das schöne Madonnenbild von Raphael im Besitz des Lord Gragh zu London (Mal. T. 184), über welches hier die Angabe des Original-

textes, dass dasselbe sich „zu Rom im Palast Borghese, im Zimmer des Fürsten Aldobrandini“, befinde, beibehalten ist.

Indess sind solcher Versehen, wie gesagt, nur wenige und nicht sonderlich bedeutende, und die deutsche Ausgabe ist unbedenklich als eine erfreuliche und dankenswerthe Erscheinung für die Fächer des kunsthistorischen Studiums zu bezeichnen. Ich habe noch hinzuzufügen, dass der Werth des Werkes durch die verheissenen Ergänzungshefte, die zunächst der Architektur gewidmet sein sollen, noch bedeutend erhöht werden dürfte. Herr Hofbaurath Stüler und Herr v. Quast haben beide von ihren Kunstreisen, vornehmlich aus Italien, so umfassende wie sorgfältige architektonische Studien heimgebracht, welche über Vieles, das seither noch gar nicht oder nur mangelhaft bekannt war, ein ganz neues Licht verbreiten. Diese und die gründliche historische und kunsthistorische Bildung des Herausgebers (die er, was das classische Alterthum betrifft, u. A. durch den vortrefflichen Text zu seiner sehr erweiterten Ausgabe von Inwood's *Erechtheion* bereits zur Genüge bethätigt hat) lassen uns in jenen Ergänzungsheften einen wesentlichen Gewinn für die kunsthistorische Forschung erwarten. Hoffentlich wird das Gesamtwerk diejenige Theilnahme finden, welche zur Erfüllung des Versprechens einer solchen Fortsetzung nöthig sein dürfte.

Kunstwerke und Künstler in England und Paris. Von Dr. G. F. Waagen, Director der Gemäldegalerie des königl. Museums zu Berlin. 3 Theile, Berlin, 1837—1839.

(Kunstblatt, 1841, Nro. 41.)

Wenn über ein Werk, das zu den wichtigsten der neueren Kunstliteratur gehört, erst einige Zeit nach dessen Erscheinen Bericht erstattet wird, so möge eben diese Wichtigkeit des Werkes der verspäteten Anzeige zur Entschuldigung dienen. Das Buch des Hrn. Director Waagen hat einen so mannigfaltigen, so viel gegliederten Inhalt, dass es nicht füglich gelesen werden kann, wie man wohl andre Bücher liest; es greift fast in alle Zweige der Kunstgeschichte ein, es bietet nach allen Seiten so viel neue und bedeutsame Einzelheiten, dass eine umfassende Würdigung kaum eher möglich sein dürfte, als bis man alles Einzelne seines Inhaltes dem grossen Ganzen des kunsthistorischen Entwicklungsganges eingereiht und eingearbeitet hat. Erst nach einem Studium solcher Art vermag man es zu übersehen, wie das Gebäude der kunsthistorischen Disciplin durch dies Buch an vielen Stellen neu gestützt und befestigt wird, wie es an vielen andern in ungleich reicherer Ausbildung als bisher erscheint, wie in ihm so manche ganz neue Räume für unser Auge eröffnet werden.

Die beiden ersten Theile des Werkes bilden unter dem besondern Titel: „Kunstwerke und Künstler in England“, ein für sich bestehendes Ganze. In Bezug auf sie ist zunächst ein Wort über ihr Verhältniss zu Passavant's „Kunstreise durch England und Belgien“ zu sagen, in welchem Buche uns zum ersten Mal ein genauer und gründlicher Einblick in die

Kunstschatze, die das reiche England besitzt, gegeben war. Beide Werke behandeln einen grossen Theil der wichtigsten unter diesen Kunstschatzen. Doch dürfen wir deshalb Waagen's Arbeit nicht überflüssig nennen, oder etwa wünschen, dass er über die von Passavant bereits besprochenen Gegenstände möge kürzer hinweggegangen sein; im Gegentheil ist es sehr erfreulich, dass wir über diese Gegenstände nunmehr zwei, zu einem gründlichen Urtheil berufene Stimmen vernehmen können, auch wenn dieselben nicht überall auf gleiche Weise lauten. Waagen's ganze Auffassung und Behandlung ist eben eine andre, als die von Passavant, und die Vergleichung Beider ist wohl geeignet, dem Leser eine selbständigere Anschauung zu bereiten, soweit eine solche überhaupt durch das geschriebene Wort vermittelt werden kann. Dann hatte Waagen Gelegenheit, seine Reise weiter auszudehnen als sein Vorgänger, somit über manche Sammlungen, deren Anschauung dem letzteren nicht gestattet war, Bericht zu geben; vornehmlich ist es wichtig, dass er seinen Gesichtskreis nicht so eng beschränkt, wie Passavant, der im Wesentlichen nur von Gemälden und Handzeichnungen spricht, und auch über die spätere Zeit, besonders über die Cabinetsbilder des siebzehnten Jahrhunderts, die geradehin einen der Glanzpunkte der englischen Kunstsammlungen ausmachen, nur einzelne gelegentliche Andeutungen giebt. Im Gegentheil zieht Waagen Alles, was der bildenden Kunst, vom frühesten Alterthum bis in die jüngste Gegenwart herab, angehört, in seinen Bereich und tritt uns somit in der grössten Vielseitigkeit der Anschauung und des Urtheils gegenüber. — Dasselbe gilt von dem dritten Theil seines Buches, der den besonderen Titel führt: „Kunstwerke und Künstler in Paris.“ Dieser Theil bildet durchaus eine neue Erscheinung im Gebiete der Kunstliteratur und füllt eine der empfindlichsten Lücken aus, da es uns bisher an einer umfassenden und gründlichen Charakteristik der ausgezeichneten Schätze, die in den Kunstsammlungen von Paris bewahrt werden, noch durchaus mangelte. Zwar werden hier im Wesentlichen nur die in den öffentlichen Sammlungen befindlichen Werke besprochen; doch enthalten diese für Paris bei Weitem das Wichtigste, während in England die ungleich grössere Mehrzahl vorzüglicher Werke in den Privatsammlungen aufgesucht werden muss. Zudem sind die merkwürdigsten Privatsammlungen von Paris bereits vor dem Druck des Waagen'schen Buches aufgelöst worden.

In der äusseren Behandlung sind die Theile des Waagen'schen Werkes, welche sich auf England beziehen, von dem, der es mit Paris zu thun hat, unterschieden, wie dies die Beschaffenheit des Stoffes mit sich bringen musste. In den ersten Theilen musste über eine grosse Anzahl von einzelnen, zumeist zwar sehr werthvollen, doch nicht gerade sehr umfassenden Sammlungen Bericht erstattet werden. Das Ganze zerfällt hier somit in viele kleine Theile, die aber durch eine anmuthige Schilderung englischer Sitte und englischen Lebens und der Umgebungen des letzteren verbunden werden. Das Buch hat die Form vertraulicher Briefe, und wer den eigentlichen Kern, die Kunstberichte, überschlagen wollte, würde auch in jenen Schilderungen eine unterhaltende und belehrende Lectüre finden. Auf diese näher einzugehen, ist hier indess nicht der Ort; nur mag bemerkt werden, dass auch in ihnen durchweg die feine, künstlerisch gebildete Auffassungsweise des Verfassers hervortritt. Im dritten Theil waren zwar ebenfalls verschiedene Sammlungen zu besprechen, die aber, als die Institute Einer grossen Residenz, nicht durch Zufall, sondern nach wissenschaft-

lichen Gesichtspunkten von einander gesondert sind. In diesem Theil herrscht somit eine wissenschaftliche Anordnung vor, der reichhaltige Stoff wird nach seiner selbständigen Eigenthümlichkeit und nach dem Gange der historischen Entwicklung in grösseren Massen geordnet, während die Form der Briefe und die Schilderung anderweitiger Lebensverhältnisse mehr in den Hintergrund tritt. In der folgenden Uebersicht fassen wir den Inhalt der drei Theile ebenfalls nach diesen wissenschaftlichen (kunsthistorischen) Gesichtspunkten zusammen.

Beide Abschnitte seines Werkes, was dessen wissenschaftlichen Inhalt anbetrifft, eröffnet der Verfasser mit einer ziemlich ausführlichen geschichtlichen Darstellung des Sammelns, der Kunstliebhaberei, der Kunstbildung überhaupt in den betreffenden Ländern. Hiedurch gewinnt der Leser eine sichere Anschauung des Terrains, in welches ihn die folgenden Mittheilungen einführen sollen; aber auch unabhängig von diesem nächsten Zweck haben jene Darstellungen ein grosses, eigenthümliches Interesse. Sie stehen den allgemeinen geschichtlichen Verhältnissen, den glanzvollsten Erscheinungen des Lebens, wie dem jähen Absturz, in den diese hinabgesunken, als sprechende Zeugnisse zur Seite; sie bilden überhaupt ein wichtiges culturgeschichtliches Moment, und es dürfte zu interessanten Resultaten führen, wenn diese Darstellungen selbständig und weiter umfassend, auch in Bezug auf die übrigen europäischen Länder, durchgeführt würden. Schon gegenwärtig giebt der Vergleich zwischen den französischen und den englischen Kunstinteressen zu mancherlei Bemerkungen Anlass. In England kommt vorzugsweise nur das eigentliche Sammeln in Betracht; in Frankreich dagegen greifen die Kunstinteressen vielfach und oft sehr bedeutend in das Leben ein. Hier sehen wir bereits in der zweiten Hälfte des vierzehnten Jahrhunderts, unter König Karl V. und seinem Bruder Jean von Berry, Sammlungen entstehen; namentlich für das Fach der Miniaturmalerei werden die Künstler verschiedener Länder in Anspruch genommen. Wichtiger ist, was in der ersten Hälfte des sechzehnten Jahrhunderts unter Franz I. und Heinrich II. geschah; grossartigere Sammlungen wurden angelegt, italienische Künstler wurden ins Land gezogen, sie führten sehr umfassende Werke aus und gründeten eine eigenthümliche Kunstschule, die von Fontainebleau. Wurde auch der Glanz dieser Zeit durch die unmittelbar darauf folgenden Revolutionskriege sehr getrübt, so war dem französischen Kunstleben doch bereits eine eigenthümliche Richtung eingepflanzet. Franz dem Ersten steht in England Heinrich VIII. gegenüber; doch war dessen Kunstliebhaberei minder umfassend, und vornehmlich ist hier nur, im Gegensatz gegen die in Frankreich arbeitenden Italiener, Holbein und dessen Thätigkeit in England zu nennen. Ungleich bedeutender erscheint die Wirksamkeit Karls I. im zweiten Viertel des siebzehnten Jahrhunderts; durch ihn und durch gleichgesinnte Grosse kam eine grosse Menge der seltensten Kunstschatze nach England. Aber nach seiner Hinrichtung wurden die letzteren wieder in alle Welt zerstreut, und seine Nachfolger vermochten nur Weniges aus dem grossen Schiffbruche zu retten. In derselben Zeit beginnt in Frankreich der Glanz der Regierung Ludwigs XIV.; aufs Umfassendste ward wiederum gesammelt und sonst auf mannigfaltige Weise für die Kunst gewirkt; Vieles aus den zerstreuten englischen Sammlungen kam jetzt, auf grösseren oder kleineren Umwegen, nach Frankreich. Privatpersonen zeigten ein gleiches Streben wie der König. So auch seine Nach-

folger, zunächst der Herzog von Orleans (Regent während der Minderjährigkeit Ludwigs XV.), dann die beiden folgenden Könige. Auch in England war man in dieser Periode nicht müßig; doch betrachtete man die Kunstwerke mehr nur als Dekoration für die Schlösser, als dass man sie um ihres selbständigen Werthes willen gesammelt hätte. Nun aber brach der Sturm der französischen Revolution los, und was an den Besitzthümern der Grossen durch dieselben nicht vernichtet ward, kam auf den Markt und ging nach England; so die berühmte Galerie Orleans, so unzähliges Andre. Von dieser Zeit beginnt die erhöhte Kunstliebe von Seiten der Engländer, und fast überall hat das Trefflichste, was käuflich wurde, dort seine Heimat gefunden. Wiederum jedoch wusste sich Frankreich für solche Verluste schadlos zu halten, indem es, wie einst die Römer, aus der Beute aller besiegten Länder, das Herrlichste an Werken der Kunst in Paris zusammenhäufte. Mit Napoleons Sturz musste zwar das Wichtigste zurückgegeben werden; doch ist auch so noch Paris im Besitz höchst umfassender Schätze geblieben. — Hr. Waagen geht auf alle diese einzelnen Umstände näher ein und giebt durch Auszüge aus den Verzeichnissen der vorzüglichsten Sammlungen, die im Laufe der Zeit entstanden waren, eine nähere Anschauung des Einzelnen.

Unter den eigentlichen Kunstberichten seines Werkes sind zunächst die über Gegenstände des Alterthums hervorzuheben. Der ganze Reichthum der Antikensammlungen im Museum von Paris, die Schätze des britischen Museums, die mannigfachen Werke alter Kunst, die in den Palästen und Schlössern der englischen Grossen zerstreut sind, werden unsern Augen vorübergeführt. Mehr oder weniger ausführlich, mit besonnener künstlerischer Kritik, geht der Verfasser auf alles Einzelne ein und stellt dessen Bedeutung für den Gang der kunsthistorischen Entwicklung fest. So viel ich zu urtheilen im Stande bin, sind wir dem Verfasser schon für diese Berichte zu sehr grossem Danke verpflichtet. Die neuere Zeit hat ungemein wichtige Entdeckungen im Gebiete der alten Kunst veranlasst; ganze Reihen neuer Darstellungen, neuer Gegenstände sind uns entgegengetreten, und diesen hat sich die Forschung mit vorzüglicher Liebe zugewandt; dadurch aber ist im Fache der Archäologie ein, fast ausschliesslich gelehrter Standpunkt in den Vordergrund gerückt, und die einfach künstlerische, und darum doch eben die belohnendste und folgereichste Auffassungsweise ist zuweilen wohl über die Gebühr vernachlässigt worden. Diese nun vertritt Herr Waagen, und gewiss mit grossem Glück; das Auge, das in den Werken der neueren Kunst die feineren Unterschiede und die Entwicklungsverhältnisse zwischen den verschiedenen Schulen, den einzelnen Meistern und den einzelnen Werken der letzteren zu verfolgen gewohnt war, betrachtet in ähnlicher Weise die Arbeiten antiker Kunst, wo solche Verhältnisse nicht in gleichem Maasse zu Tage zu liegen scheinen; so treten auch hier für die Entwicklung und für den Bildungsgang manche Momente klar hervor, die von den Archäologen bisher nicht eben so anschaulich dargestellt wurden. — Zuerst ist der Berichte über die einzelnen Werke ägyptischer Kunst, die sich in London und in Paris befinden, zu gedenken; die allgemeinen Stylgesetze werden ausführlich charakterisirt; die neuere Erklärung der Hieroglyphen giebt willkommene Gelegenheit, die Stylunterschiede historisch zu bestimmen. Im letzteren Bezuge ist besonders interessant, was über die Veränderungen in der späteren Zeit der selbständigen ägyptischen Kunst (nach Werken des Louvre) mitgetheilt

wird. Einige gehaltreiche Worte über persepolitische Sculpturen und Gypsabgüsse von solchen, die sich im brittischen Museum befinden, sind ebenfalls nicht zu übersehen. Dann folgen Bemerkungen über die altgriechischen und ihnen entsprechenden archaischen Werke im Louvre. Vorzüglich wichtig aber ist die ausführliche Charakteristik der griechischen Sculpturen aus der Zeit des Phidias, im brittischen Museum; der Verfasser setzt auf eben so einfache, wie durchgreifend klare Weise die grossartigen Stylgesetze, die bei diesen Werken obwalten, und ihre Unterschiede auseinander. Hieran reihen sich die Bemerkungen über die gleichartigen Werke in Paris, besonders über die eigenthümlich interessanten Fragmente von den Sculpturen des Jupitertempels zu Olympia. Eben so wird die Folgezeit der griechischen Kunst in Betracht gezogen. Die Statue der Venus von Melos (im Louvre) giebt Gelegenheit, das Wesen der künstlerischen Richtung des Scopas und seiner Schule näher zu entwickeln; der Verfasser geht hiebei zugleich auf die künstlerischen Elemente der Niobidengruppe über, deren Erfindung er, wie es scheint, mit gutem Grunde, dem Scopas (im Gegensatz gegen Praxiteles) zuschreibt. Sodann sind es vornehmlich die reichen Schätze des Louvre, aus den späteren Zeiten der griechischen Kunst, aus der römischen Zeit und bis zu dem Ende antiker Kunstübung, die von dem Verlauf der letzteren ein anschauliches Bild gewähren; die einzelnen Abschnitte dieses Zeitraumes werden übersichtlich geschildert, die einzelnen Werke als die Belege zu diesen Schilderungen mehr oder weniger ausführlich charakterisirt. Ich wüsste nicht, dass uns über diesen, so eigenthümlich schwierigen Theil der antiken Kunstgeschichte ähnlich umfassende und begründete Bestimmungen vorlägen. Auf die Notizen über Anticaglien der verschiedensten Art, Bronzen, Gemmen, Münzen, Gefässe und Geräthe näher einzugehen, würde hier zu weit führen.

Für den Uebergang aus der antiken Kunst in die des christlichen Zeitalters sind zunächst die Notizen über einige consularische Diptycha aus dem fünften und sechsten Jahrhundert, zu Paris befindlich, von grossem Werth. — Wichtiger jedoch für diesen Uebergang, und von der umfassendsten Bedeutung für den gesammten Entwicklungsgang der bildenden Kunst in der Zeit des Mittelalters sind die ausführlichen Mittheilungen, welche Herr Waagen über die Miniaturmalereien in den Manuscripten giebt. Die reichen Schätze solcher Art, die sich in den Pariser Bibliotheken befinden, werden in chronologischer Folge vorgeführt; die Mittheilungen über die Miniaturen englischer Bibliotheken sind auf's Trefflichste geeignet, diese Uebersicht zu vervollständigen. Wir sehen hier zum ersten Mal, so viel wichtige Mittheilungen wir auch bereits über einzelne Miniaturmalereien besitzen, die bildende Kunst des Mittelalters in genetischer Entwicklung vor uns; an mehreren Stellen tritt uns auf überraschende Weise ein seither ungekannter Zusammenhang entgegen. An solchen Werken zwar, die sich, wie der ambrosianische Homer, der vaticanische Virgil, das Manuscript der Genesis zu Wien, noch unmittelbar an die classische Kunst anreihen, fehlt es in dieser Uebersicht. Doch stehen die älteren Arbeiten speciell byzantinischer Kunst, dem neunten und zehnten Jahrhundert angehörig, die sich auf der Pariser Bibliothek befinden, dem classischen Alterthum ebenfalls noch auffallend nahe; an diese reihen sich die folgenden Werke byzantinischer Kunst an, die noch im zwölften Jahrhundert bedeutend, und erst im dreizehnten und vierzehnten wesentlich entartet erscheinen. So fehlt es auch für die Barbarisirung der gleichzeitigen italienischen

Kunst nicht an Beispielen. Sehr wichtig sind sodann die Arbeiten der karolingischen Periode. Der Charakter der Arbeiten unter Karl dem Grossen wird nach sicheren Beispielen festgestellt und die Werke des neunten Jahrhunderts, namentlich die aus der Zeit Karls des Kahlen, von diesen unterschieden. (Die Bibelhandschrift in S. Calisto zu Rom, früher in St. Paul vor der Stadt, die durch d'Agincourt bekannt ist, wird als der Epoche Karls des Kahlen angehörig bezeichnet.) Diesen, noch immer antikisirenden Werken gegenüber stehen die der angelsächsischen Kunst, deren Blüthe schon der Zeit um 700 angehört und die eine höchst eigenthümliche Ausbildung eines nordischen (gewiss auf alt-nationaler Grundlage beruhenden) Formensinnes bekunden; auch in der fränkischen, so wie selbst in der niederländischen Kunst zeigt sich ihr Einfluss. Dann folgt die Blüthe deutscher Kunst zur Zeit der sächsischen Herrschaft, unter byzantinischem Einfluss; als wichtige Beispiele werden hier das Evangelarium zu Trier und das aus Epternach in der Bibliothek von Gotha, beide aus dem zehnten Jahrhundert herrührend, genannt. (Ihnen reihen sich die zahlreichen Miniaturen dieser und der nächsten Zeit, aus dem Domschatze von Bamberg, jetzt zumeist in München befindlich, an.) Für die mannigfaltigen Uebergänge im elften und zwölften Jahrhundert, in denen byzantinisch antike Einflüsse und nordische Formenweise durcheinander gehen, eben so für den lebhaften Aufschwung der Kunst um das Jahr 1200, werden zahlreiche Beispiele angeführt; noch mehrere für die Entwicklung und Ausbildung der gothischen Kunstrichtung in den verschiedenen Ländern im dreizehnten und vierzehnten Jahrhundert, in denen zuerst die nationalen Elemente frei und unbehindert hervortreten. Höchst bedeutend ist sodann der neue Aufschwung, den die Kunst in der zweiten Hälfte des vierzehnten Jahrhunderts bei den Franzosen und Niederländern nahm. Hier verbindet sich mit der grösseren Strenge des gothischen Styles bereits das Streben nach Naturalistik und eigentlich malerischer Wirkung; namhafte Künstler, wie A. Beauneveu, Jacquemart, Hodin u. A., treten uns entgegen, — und die Kunstschule, aus welcher die van Eycks hervorgegangen sind, steht deutlich vor unsern Augen. Wie aber diese Meister sich aus der Schule der Miniaturmalerei herausgebildet, so haben auch sie und ihre Nachfolger eine grosse Menge der interessantesten Werke solcher Art geschaffen. Der bedeutenden Anzahl schon bekannter Arbeiten werden hier mancherlei neue und zum Theil sehr wichtige zugefügt, vornehmlich aber wird das Brevier des Herzogs von Bedford (jetzt zu Paris), an welchem die Brüder van Eyck selbst und ihre Schwester Margaretha gearbeitet, ausführlich charakterisirt. Neben der niederländischen Schule des funfzehnten Jahrhunderts entwickelte sich, in der zweiten Hälfte desselben, wiederum eine eigenthümliche französische Schule der Miniaturmalerei, die in einzelnen Leistungen allerdings den Niederländern verwandt, in andern aber auch sehr selbständig erscheint. Das Haupt dieser Schule ist Jean Fouquet von Tours, Hofmaler Ludwigs XI. Dann treten in die französische Kunst zugleich italienische Einflüsse hinein, und schon in der früheren Zeit des sechzehnten Jahrhunderts, namentlich in den Arbeiten des Godefroy, zeigen sich hier Leistungen, die als das Vorbild der späteren Schule von Fontainebleau erscheinen. Endlich ist noch der Bemerkungen über italienische Miniaturmalereien des funfzehnten Jahrhunderts, namentlich über Arbeiten des Attavante, und über solche,

die dem sechzehnten Jahrhundert, namentlich dem Giulio Clovio angehören, zu gedenken.

Die Betrachtung der Miniaturmalereien führt zu den Werken der modernen Kunst, wie sich diese vornehmlich in den Staffeleigemälden darstellt. Die zahlreichen Gemäldesammlungen von England, die grosse Sammlung des Pariser Museums geben dem Verfasser den reichhaltigsten Stoff zu Bemerkungen, denen denn auch der grössere Theil seines Werkes gewidmet ist. Hier aber ist auch die Reihe dieser Darstellungen so gross und mannigfaltig, dass es unmöglich wird, auf die einzelnen Punkte einzugehen, und dass nur die allgemeinste Uebersicht gegeben werden kann. Von Werken der Entwicklungsperioden des vierzehnten und funfzehnten Jahrhunderts kommt nicht eben viel vor, doch darunter Einzelnes von grosser Bedeutung; manche merkwürdige Bilder altitalienischer Meister (z. B. ein beglaubigtes von Simone di Martino in der Liverpool-Institution) werden näher besprochen, besonders aber manche sehr wichtige Bilder der flandrischen Meister dieser Zeit. Wie reiche Schätze von den grossen Meistern des sechzehnten Jahrhunderts in Paris und in den englischen Sammlungen bewahrt werden, ist bekannt; ich müsste fast die ganze Nomenclatur der Kunstgeschichte jener Zeit ausschreiben, wollte ich das Einzelne nennen. Ich erinnere nur flüchtig daran, dass die vorzüglichsten und sichersten Werke von Leonardo da Vinci sich in Paris befinden, dass uns also über diese zum erstenmale ein begründetes Gutachten vorgelegt wird; dass so viele von Raphael, von Tizian, von Correggio u. s. w. hier ausführlich zur Sprache kommt; dass bei Weitem die Mehrzahl Holbein'scher Gemälde sich in England befindet, und dass wir, da dieselben häufig mit dem Datum versehen sind, durch die Charakteristik der einzelnen Bilder und deren Zusammenstellung endlich eine genügende Anschauung von Hölbein's weiterem Bildungsgange gewinnen können, und dergl. m. Aber auch über viele andere, minder bekannte Meister erhalten wir Aufschluss und nähere Bestimmungen; um nur Ein Beispiel anzuführen, erwähne ich der niederländischen Meister aus dem Anfange des sechzehnten Jahrhunderts, von denen manche, wie z. B. Mabuse, erst hier ihre genügende Würdigung finden; auch über den noch immer so räthselhaften Schoreel und über den Meister der ihm früher zugeschriebenen Bilder finden sich Andeutungen. Als noch bedeutender möchte ich das bezeichnen, was uns über die Meister des siebzehnten Jahrhunderts geboten wird, theils über die Historienmaler dieser Periode, vornehmlich aber über die Cabinetmaler, im Fache der Landschaft und der Genremalerei. Wer es durch eigene vergebliche Mühe empfunden hat, wie äusserst unzulänglich die bisherigen schriftlichen Mittheilungen über diesen merkwürdigen Theil der modernen Kunstgeschichte sind, wird es dem Verfasser sehr lebhaft Dank wissen, dass er es sich nicht hat verdrissen lassen, über diese kleinen Werke, deren Inhalt zumeist so schwer mit Worten zu bezeichnen ist, getreu und sorgfältig Rechenschaft zu geben. Freilich war er dazu auch durch den Gang seiner Reise unmittelbar aufgefordert; denn wenn auch Paris für diese Fächer der Kunst, im Verhältniss zu den deutschen Sammlungen, nicht eben viel Neues und Eigenthümliches darbietet, so ist dies bei den englischen Sammlungen in um so reicherem Maasse der Fall. Dort haben bei Weitem die wichtigsten Schätze solcher Art ihr Unterkommen gefunden; von allen in die genannten Fächer einschlagen-

den Meistern sind dort die gelungensten und glücklichsten Werke vorhanden, manche, die wir diesseits des Canales fast gar nicht oder nur aus untergeordneten Machwerken kennen, treten uns dort in glänzendster Entfaltung ihres Talentes entgegen. — Nicht minder ausführlich ist ferner der Bericht, den der Verfasser über die neuere und die heutige Malerei in England und Frankreich giebt, so dass wir, wenn wir uns die bekannten Bestrebungen unserer Landsleute hinzunehmen, eine vollständige Anschauung von dem Kunstleben unserer Tage, zu welchem uns die grossen Leistungen der Vergangenheit geführt, vor uns haben.

Doch ist mit alledem der Inhalt des Werkes noch nicht beendet. Ueber die Sammlungen von Handzeichnungen älterer Meister erhalten wir mannigfache belehrende Auskunft; eben so über die Kupferstichsammlungen, die besonders zu manchen gehaltreichen Bemerkungen über die Ursprünge dieser Kunst und über die Werke der älteren Meister Anlass geben; nicht minder über die Arbeiten moderner Sculptur in ihren verschiedenen Zweigen, so weit Beispiele derselben dem Verfasser entgegentraten. Schliesslich fehlt es auch nicht an näheren Angaben über die Werke der Architektur. Einige Kirchen und Schlösser des englischen Mittelalters werden, wie auch der englisch-gothische Baustyl überhaupt, näher charakterisirt; eben so werden die heutigen Leistungen der Baukunst in England und in Paris mehrfach ausführlich besprochen. — Nehmen wir nach alledem hinzu, dass den beiden Abschnitten des Werkes sorgfältige Register, zum Nachschlagen für alles Einzelne, beigelegt sind (dem Theil über Paris auch ein Nummerregister, um denselben als Handbuch beim Besuch des dortigen Museums benutzen zu können), so möchte man schon geneigt sein, das Werk — wären es nicht eben drei, zum Theil recht starke Bände — als ein Noth- und Hilfsbüchlein für Alle, die sich mit kunsthistorischen Dingen beschäftigen, zu bezeichnen.

Ich freue mich, dass ich zum Schluss dieser Anzeige noch hinzufügen kann, dass wir in kurzer Zeit wiederum ein ähnliches Werk aus der Feder des Hrn. Waagen zu erwarten haben. Es wird die Resultate einer Kunstreise durch Deutschland, von Berlin bis München und Wien, enthalten. Der erste Theil, der, wie ich höre, bereits vollendet ist, wird die Resultate der Reise bis München, durch Sachsen, Franken und einen Theil von Schwaben umfassen und unter Anderm für die Entwicklung der Schule von Franken die wichtigsten Beiträge bringen.

Das Erechtheion zu Athen nebst mehreren noch nicht bekannt gemachten Bruchstücken der Baukunst dieser Stadt und des übrigen Griechenlands. Nach dem Werke des Hrn. Inwood mit Verbesserungen und vielen Zusätzen herausgegeben, durch eine genaue Beschreibung dieses Tempels und eine vollständige Geschichte der Baukunst in Athen vermehrt durch Alexander Ferdinand von Quast, Ehrenmitglied der archäologischen Gesellschaft in Athen. Berlin, 1840. Verlag von George Gropius. (Atlas in Grossfolio mit 42 Tafeln; Text in Octav, 193 Seiten und 4 Inschrifttafeln.)

(Kunstblatt, 1841, Nro. 47.)

Ueber das genannte Werk ist in diesen Blättern ¹⁾ schon vor einiger Zeit gesprochen; doch ist im Wesentlichen nur das Gebäude des Erechtheums, wie wir dasselbe durch diese und andre Mittheilungen kennen, nicht aber die Arbeit des Herausgebers und ihre etwanige Bedeutung für die heutige Kunst und Wissenschaft ins Auge gefasst worden. Es dürften somit die folgenden Bemerkungen für das Interesse des Lesers gleichwohl nicht überflüssig sein.

Das Erechtheum, was seine Anlage betrifft, schon an sich ein sehr interessantes archäologisches Problem, steht in künstlerischer Bedeutung ganz einzig unter den architektonischen Resten der griechischen Blüthezeit da. Es ist das reichste und edelste Werk ionischen Styles, das wir kennen; seine Formen sind durchweg in einer gemessenen Schönheit gebildet, in einer Eleganz und Präcision ausgeführt, dass seine Betrachtung das lauterste Wohlgefallen, eine nie endende Bewunderung erweckt, und dass es als einer der allerwichtigsten Gegenstände für das künstlerische Studium bezeichnet werden muss. Durch das bekannte Werk von Stuart besaßen wir schon früher eine allgemeine Darstellung dieses Gebäudes; diese Darstellung ist allerdings insofern auch für unsre Zeit noch höchst wichtig, als manche Stücke des Baues seit der durch Stuart veranstalteten Aufnahme untergegangen sind; das architektonische Detail jedoch, in den zarteren, feineren Motiven seiner Ausbildung, wodurch eben jene höchste Vollendung der griechischen Architektur bezeichnet wird, aufzufassen, war überall und so auch hier nicht Stuarts Sache; — er hatte hinlänglich zu thun, indem er vorerst nur die allgemeine Bedeutung der griechischen Formen dem verdorbenen römischen Geschmack seiner Zeit gegenüberstellte. Inwood war es, der in seinem Werk über das in Rede stehende Gebäude (*the Erechtheion of Athens*) mit rühmlicher Sorgfalt auf die eigenthümliche Bildung der Einzelheiten einging, der dieselben in grossem Maassstabe, ihre plastische Formation überall durch eingezeichnete Profildurchschnitte darstellte, der solcher Gestalt Gelegenheit gab, das anmuthvollste Werk griechischer Architektur fast vollständig vor dem inneren Blick aufzurollen. Zugleich hatte Inwood darauf Bedacht genommen, eine Reihe andrer attischer Architekturfragmente und dekorativer Stücke, die demselben reicheren, glänzenderen und zierlicheren Style angehören, ebenso ausführlich mitzutheilen, so dass sein Werk das zwiefache Verdienst hatte: diesen Styl uns sowohl in einer Vollendung und Ausbreitung zu vergegenwärtigen,

¹⁾ Kunstblatt, 1840, Nro. 99.

von der wir früher keinen Begriff hatten, als uns auch auf eine höchst charakteristische und umfassende Weise in denselben einzuführen.

Nach alledem musste eine deutsche, für uns bequem zugängliche Ausgabe seines Werkes sehr erwünscht sein. Dennoch war sein Werk nicht frei von Mängeln. Trotz dem, dass er eine so viel grössere Sorgfalt als Stuart dem architektonischen Detail zugewandt hatte, war auch er nicht mit voller Unbefangenheit an dessen Aufnahme gegangen; er hatte namentlich die verschiedenen Nüancen der Bildungsweise, die an den verschiedenen Theilen des Gebäudes — mit so höchst feinem, künstlerischem Gefühl — hervortreten, nicht durchweg beobachtet; er hatte diese Formen im Gegentheil auf gewisse Weise verallgemeinert und dadurch ihre Bedeutung wiederum in Etwas verflacht. Dem deutschen Herausgeber aber wurde durch den Architekten, Hrn. Schaubert zu Athen, eine Reihe genauerer Zeichnungen mitgetheilt, in denen eben diese Unterschiede mit der höchsten Sorgfalt beobachtet sind, in denen z. B. die verschiedenen Formen der Gliederungen, die verschiedenen Zierden unter den Kapitälern der Säulen und Halbsäulen aufs Deutlichste hervortreten. Diese Zeichnungen, in der Grösse der Originale, bildeten eine sehr wichtige Bereicherung und Verbesserung des Werkes. Ihnen schlossen sich Zeichnungen von andern Architekturtheilen, ebenfalls von Schaubert mitgetheilt, an, theils solche die demselben Style entsprechen, theils solche, die andern Ordnungen oder einer anderweitig freien Bildungsweise angehören. Das Einzelne dieser neuen Mittheilungen ist hier nicht wohl namhaft zu machen; es genüge, auf die Darstellung einiger sehr wichtigen Details vom Parthenon (über das wir fast immer noch auf Stuarts ungenügende Zeichnungen angewiesen sind), auf einige eigenthümlich interessante thebanische Fragmente, zugleich auch auf die Mittheilung polychromer Dekoration an dem sogenannten Theseustempel, in farbigem Steindruck ausgeführt, hinzudeuten. Diesen Schaubert'schen Mittheilungen hat Hr. v. Quast endlich einige, nicht minder wichtige, hieher gehörige Darstellungen aus Vulliamy's *Exemples of ornamental sculpture in architecture* beigefügt. — Die deutsche Ausgabe des Erechtheions ist nach alledem als eines der wichtigsten Werke für unsre Kenntniss der griechischen Architektur in ihrer zartesten Vollendung zu bezeichnen und für das Studium derselben, vornehmlich von Seiten der ausübenden Architekten, von höchster Bedeutung.

Der Text zerfällt in drei Abschnitte; der letzte von diesen enthält eine kurze Erklärung der Kupfertafeln, theils nach Inwoods Worten, theils mit denen des deutschen Herausgebers. Die beiden andern sind ganz von dem letzteren gearbeitet und ebenso wichtig im architekturhistorischen, wie im archäologischen Bezuge. Der zweite Abschnitt enthält die Geschichte des in Rede stehenden Gebäudes, eine genaue Charakteristik desselben und einen Versuch zur Erklärung seiner einzelnen Theile. Alle Hilfsmittel, die hiebei zu Gebote stehen, sind mit sorgfältigster Umsicht benutzt, und das Resultat hat, wo es sich nicht zur vollen Sicherheit erhebt, wenigstens den Anspruch auf sehr grosse Wahrscheinlichkeit; zur durchgreifenden Gewissheit kann dasselbe freilich erst gelangen, wenn das Innere des Gebäudes, was bis jetzt noch nicht geschehen, vollständig durchforscht und aufgegraben sein wird. Aber auch so sind die hier mitgetheilten Untersuchungen, welche die interessantesten Fragen der athenischen Archäologie berühren, mit entschiedenem Dank aufzunehmen. Ueber die merkwürdigen Bauinschriften des Erechtheums, welche Hr. v. Quast

im Original und in der Uebersetzung mittheilt, wird eine umfassende und folgenreiche Kritik vorgelegt. Der erste Abschnitt des Textes giebt den „Umriss einer Geschichte der Baukunst in Athen.“ In seiner Vollständigkeit und in der Anwendung einer genauen historischen Kritik (nur in Bezug auf die eleusinischen Bauten verharret der Unterzeichnete bei seiner, von der des Verfassers zum Theil abweichenden Ansicht) bildet dieser Abschnitt einen sehr erfreulichen Beitrag zu einer gründlicheren Geschichte der Architektur, als wir bis jetzt besitzen; die dunkleren Partien dieser Geschichte — vor den Perserkriegen und nach dem peloponnesischen Kriege — sind hier ebenso klar entwickelt, wie die der Glanzzeit unter Perikles.

Es ist bemerkt worden, die deutsche Ausgabe des Erechtheions hätte füglich so lange unterbleiben können, bis die zu hoffenden, genaueren Durchforschungen im Inneren des Gebäudes alles, für uns aufbehaltene Licht über dasselbe verbreitet haben würden. Diese Bemerkung scheint aber sehr überflüssig zu sein. Abgesehen davon, dass Inwood das Gebäude (auch was einige wichtige Theile im Inneren desselben betrifft) noch vollständiger erhalten sah und darstellte, als es heute erscheint, so darf es schon für den Fortschritt der archäologischen Wissenschaft nicht gleichgültig sein, hier eine Reihe von mehr oder weniger gesicherten Anknüpfungspunkten gewonnen zu haben. Der Hauptwerth des Werkes aber ist ein praktisch künstlerischer. Ich habe schon angedeutet, dass hier für das Studium und für die Ausbildung des Architekten die wichtigsten Mittheilungen gegeben sind; und hätten uns dieselben sollen vorenthalten werden, bis, vielleicht nach einer Reihe von Jahren, noch einige wenige neue Ergebnisse hinzugekommen waren?