



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Universitätsbibliothek Paderborn

Kleine Schriften und Studien zur Kunstgeschichte

Kugler, Franz

Stuttgart, 1854

Berichte Und Kritiken. 1842 - 1843.

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

BERICHTE UND KRITIKEN.

1842 — 1843.

Berliner Museum.

(Kunstblatt, 1842, No. 11.)

..... Sehr schätzbare Stücke sind neuerlich für die Gemädegallerie erworben, einige treffliche Niederländer, unter denen ich mich begnüge, zwei ungemein lebenvolle Bildnisse von Franz Hals anzuführen, sodann ein Bild italienischer Schule, welches fortan zu den Werken ersten Ranges, die das Museum besitzt, zu zählen ist. Es ist ein Gemälde von der Hand des Pontormo, ausgeführt nach einer Composition Michelangelo's. Es enthält die lebensgrosse nackte Gestalt der Venus, welche, auf den einen Arm sich aufstützend, in einem Gebüsch liegt, und den Amor, der in muthwilligem Spiel über sie hintritt, ihren Hals umschlingend und sie zu küssen im Begriff, während sie aus seinem Köcher einen Pfeil herauszieht. In diesem Bilde waltet ganz der hohe, majestätische Geist des Michelangelo; es ist in diesen Formen eine Energie des Lebens, wie sie nur ihm zu eigen sein kann. Dabei ist das kecke Spiel der Darstellung, wie sich freilich bei dem Namen dieses Meisters von selbst versteht, mit reinem und keusehem Ernste gefasst, in dem Kopfe der Venus selbst ein strenger, fast leidenschaftloser Stolz, der eine eigenthümlich poetische Wirkung hervorbringt. Aber nicht minder meisterhaft wie die Composition ist auch deren Ausführung. Das feine Verständniss der Form, die Reinheit und Tüchtigkeit der Modellirung ist der grossartigen Schönheit der Zeichnung durchaus angemessen. Auch der kühle Ton der Carnation entspricht dem Geiste einer Composition Michelangelo's. Der Vortrag ist breit und frei, doch mit einem Schmelz in den Feinheiten der Schattengebung, wie solcher unter den Florentinern nur dem Pontormo eigen war. Die Umgebung, in kräftigen und entschiedenen Farbentönen gehalten, steht gleichwohl zu den kühlen Tönen der Carnation in glücklicher Harmonie, so das rothe mit Gold durchwirkte Gewand, auf welchem die Venus ruht, so das dunkle Grün des Gebüsches, so die ungemein geistvolle Färbung des

abendlichen Himmels und der Landschaft, in die man hinausblickt. Die Erhaltung des Bildes lässt kaum etwas zu wünschen übrig; dass dasselbe (wie so sehr häufig) an den Rauheiten der starken Leinwand, worauf es gemalt, etwas abgerieben ist, thut der Wirkung durchaus keinen Eintrag. Unbedenklich gehört das Werk zu den allermerkwürdigsten Arbeiten, die von namhaften Meistern im Fache der Farbenbehandlung nach Compositionen Michelangelo's ausgeführt sind; die Seltenheit von solchen trägt natürlich nicht wenig dazu bei, den Werth des Bildes zu erhöhen. Es rührt aus der Verlassenschaft des verstorbenen Professor d'Alton in Bonn her, und ist durch eine Radirung von dessen Hand bekannt.

Unter den neuen Erwerbungen für das Kupferstichcabinet erwähne ich einer überaus herrlichen, sehr wohl erhaltenen und intacten Federzeichnung von Raphael's Hand zu dem Carton des Fischzuges. (Sie war Passavant noch unbekannt; er führt, ausser einer abweichenden Skizze, nur eine zweifelhafte Studienzeichnung zu diesem Carton, in der Sammlung des Königs von England, an. Vrgl. Raphael v. Urbino II, S. 237.)

Antikes Theater.

Berlin.

(Kunstblatt, 1842, No. 13.)

Die Aufführung der Antigone des Sophokles auf dem kleinen Theater im neuen Palais bei Potsdam hat einen archäologischen Streit veranlasst, der für die Wissenschaft nicht unfruchtbar bleiben dürfte. Ueber die Aufführung jener wunderschönen classischen Tragödie werden Sie bereits Manches in öffentlichen Blättern gelesen haben; von der Gewalt des Eindruckes, den dieselbe hervorbrachte, als die Herrlichkeit der griechischen Poesie uns in lebendiger Verkörperung gegenübertrat, will ich hier nicht ausführlicher sprechen. Nur einen Theil der Elemente, welche diesen Eindruck hervorbrachten und die vor das Forum Ihres Blattes gehören, will ich näher berühren; ich meine die scenische und, wenn ich mich des Ausdrucks bedienen darf: die plastische Erscheinung der Tragödie. Man hatte die äussere Einrichtung, so gut es das Local nur irgend verstattete, ganz den Anforderungen der griechischen Bühne gemäss angeordnet. Die Scene erschien in nicht bedeutender Tiefe und von einer wirklichen (nicht bloss gemalten) dorischen Architektur umfasst; sie war über der Orchestra, welche die nöthige Kreisgestalt hatte und in deren Mitte sich die Thymele befand, angemessen erhöht und mit dieser, in der Mitte, durch eine Doppeltreppe verbunden. Vor dem Anfange der Tragödie war die Scene durch einen Vorhang verdeckt, welcher sich mit dem Beginne des Stückes in den Fussboden hinabsenkte, so wie er am Schlusse wieder aus demselben emporstieg. Schon die Wirkung dieser letzteren Einrichtung war so erfreulich wie überraschend, indem es den wohlthuendsten Eindruck machte, dass das Auge nicht, wie bei unserer heutigen Bühne, zuerst und zuletzt die Beine der Menschen und den Sockel der Gebäude zu sehen bekam,

sondern mit den erhabenen Theilen anfang und schloss. Wichtiger aber noch war die Plastik der Gruppierungen, sowohl im Verhältniss der Schauspieler auf der Scene zu den Choreuten in der Orchestra, als bei den letztern selbst, wenn sie sich, in wechselnder Bewegung, auf den Stufen der Thymele emporreichten. Von entschiedenster und grössartigster Wirkung aber — wenigstens auf mein Gefühl — war es, dass man die (zunächst von Genelli ausgeführte) Anordnung getroffen hatte, ausser den Personen, welche unmittelbar aus dem königlichen Palast auftraten oder dahin zurückkehrten, alle übrigen seitwärts in die Orchestra eintreten und über jene Treppe erst die Scene besteigen, und ähnlich wieder abgehen zu lassen. Durch diese Verlängerung des Ganges (statt des kürzern aus der Seitendekoration der Scene) ward den einzelnen Gestalten zur Entwicklung ihrer verschiedenartig charakteristischen Eigenthümlichkeit genügend Raum geboten, und vornehmlich gab das Auf- oder Absteigen der Treppe die interessantesten Motive für eine künstlerische Bewegung des Körpers und der Gewandung; dies Alles sowohl, wenn die bezüglichen Personen allein die Aufmerksamkeit des Beschauers in Anspruch nahmen, als vornehmlich, wenn sie sich einer grösseren Gruppierung einreichten, und wenn ihr Auf- oder Abtreten sich in die dramatische Handlung unmittelbar verflocht. So konnte man es auf's Lebhafteste mitfühlen, als Antigone nach dem Schluss der ersten Scene, noch vor dem Auftreten des Chores, mit dem Krüge auf dem Haupte einsam von der Bühne hinabstieg und einsam die Orchestra durchschritt, den Leichnam des Bruders, der vor dem Thore der Stadt lag, zu bestatten; so war das traurig zögernde Auftreten des Hämon, die ernste Erscheinung des blinden, von seinem Knaben geführten Tiresias von der bedeutendsten Wirkung; noch mehr der Abgang des Tiresias, als er, noch von den Stufen der Treppe, die unheilverkündenden Worte gegen Kreon emporrief, während dieser tiefer und tiefer sich in seinen rothen königlichen Mantel verhüllte und der Chor erwartungsvoll im Grunde der Orchestra stand; eben so das angstvolle Hinausstürzen Kreons und seiner Diener, als er die schreckenvolle That des Sohnes vernommen, das Hereintragen der Leiche des Hämon u. s. w. Alle diese Erscheinungen, wie sie durch die bedeutsame Gliederung des Raumes und durch die glückliche Benutzung derselben in's Leben traten, machten auf mich einen Eindruck, etwa als ob ich die Statuengruppen im Giebel eines griechischen Tempels in dramatisch belebter Bewegung vor mir gesehen hätte. — Gegen einen wesentlichen Theil der Anordnung, welche man hiebei befolgt hatte, hat sich aber bald nach der Aufführung die sehr entschieden missbilligende Stimme eines unserer hiesigen Archäologen vernehmen lassen. Tölken hat in mehreren Aufsätzen, die gleichzeitig in zweien der hiesigen Zeitungen erschienen (die ausserdem auch bereits, mit Aufsätzen von Böckh und F. Förster vermehrt, in einer besondern Brochüre abgedruckt sind), die Ansicht durchgeführt, dass die Schauspieler und die Choreuten in der griechischen Tragödie räumlich stets streng von einander getrennt gewesen seien, und dass namentlich die ersteren nie über die Orchestra, sondern stets aus den Seiten der Decoration der Scene, aus den Coulissen, aufgetreten seien. Er führt seine Opposition vornehmlich gegen das bekannte Werk von Genelli (das Theater zu Athen) durch und bemüht sich, das Unhaltbare in Genelli's Ansichten nachzuweisen. Doch scheint es, dass Tölken's Kritik im Wesentlichen mehr gegen einzelne Willkürlichkeiten in den von Genelli entworfenen Restaurationen, als gegen das Prinzip,

welches diesem zu Grunde lag, gerichtet ist; auch musste es, die durchgreifende Richtigkeit des Einzelnen seiner Behauptungen zugegeben, dennoch auffallend bleiben, dass die Griechen, bei der eigenthümlichen Structur ihrer Scene, die Vortheile einer grossartig plastischen Wirkung, welche durch Benutzung der Scene und Orchestra unmittelbar entstehen mussten, aufgegeben hätten. Der innere Widerspruch, welcher hierin lag, scheint den Anlass zu weiterer Nachforschung dieser Verhältnisse gegeben zu haben, als deren Resultat hier eine so eben erschienene Gegenschrift gegen Tölken's Aufsätze anzuführen ist; sie ist von dem Dr. Geppert verfasst und führt, wie jene Aufsätze, den Titel: „Ueber die Eingänge zu dem Proscenium und der Orchestra des alten griechischen Theaters.“ Geppert hat den Gegenstand von einer Seite aufgefasst, die bis jetzt noch kaum zur Sprache gekommen war; nachdem er nämlich auf das an sich Unzureichende von Tölken's Behauptungen hingedeutet, geht er auf die Einrichtung der alten Tragödien selbst ein, sofern die dramatische Handlung eine besondere Beschaffenheit des Locales und eine besondere Benutzung desselben voraussetzen lässt. Er kommt dabei zu dem Resultat, dass die bei jener Aufführung der Antigone befolgte Anordnung, die Schauspieler zumeist durch die Orchestra auftreten und auf der Treppe die Scene ersteigen zu lassen, im Allgemeinen als Regel anzunehmen sey, und zwar aus folgenden Gründen: Die auftretenden Personen pflegen öfters den (in der Orchestra befindlichen) Chor anzureden, ohne zunächst von den, für sie noch wichtigeren Personen auf der Scene Notiz zu nehmen; sie werden vom Chor früher wahrgenommen, als von jenen, so wie sie von denen, welche die Scene vom Hintergrunde aus betreten, nicht sobald erblickt werden, als man bei der geringen Tiefe der griechischen Bühne erwarten sollte; ferner sagen die Auftretenden mehrfach ausdrücklich, dass sie steile Zugänge zur Scene zu ersteigen haben; dann sind Handlungen in der antiken Tragödie enthalten, die nur auf der Orchestra vorgehen können; aus der Einrichtung mancher Stücke geht sogar mit Entschiedenheit hervor, dass in ihnen kein anderer Weg auf die Scene führte, als der über die Orchestra, u. s. w. Für alles diess werden zahlreiche Beispiele aus den griechischen Tragikern beigebracht. Es dürfte in der That schwer sein, die Masse dieser Zeugnisse zu beseitigen oder anders zu deuten. Doch können wir nicht erwarten, hiemit den Streit abgeschlossen zu sehen, und um so weniger, als Tölken bereits im Voraus eine Fortsetzung des Kampfes verheissen hat, falls noch Jemand „für irgend eine der älteren Ansichten den Schild erheben sollte.“ Für die Wissenschaft, und namentlich für unsere noch immer nicht genügende Anschauung des griechischen Theaterbaues, davon nur so mangelhafte Reste auf unsere Zeit gekommen sind, scheint dieser Streit jedoch sehr erfreulich, indem derselbe eine möglichst vollständige Herbeischaffung und Sichtung des erforderlichen Materiales nöthig macht.

Chronologische Tabelle der Maler seit Cimabue's Zeiten bis zum Jahre 1840. Zusammengestellt durch R. v. Rettberg, Hannover, 1841.

(Kunstblatt, 1842, Nr. 39.)

Auf dreizehn grossen Bogen, die geeignet sind, aneinander gehängt zu werden, wird uns hier eine chronologisch geordnete Uebersicht der sämtlichen Maler des angegebenen Zeitraumes, deren Name für die Geschichte der Kunst nur irgend in Betracht kommt, dargeboten. Die ganze Anordnung ist klar und anschaulich gehalten. Die Tafeln zerfallen in folgende Rubriken: 1) Italien, die Hälfte des Blattes einnehmend und zwiefach in Unterabtheilungen gesondert, nämlich: Unter-Italien (Florenz, Siena, Rom, Neapel [incl. Messina]) und Ober-Italien (Venedig, lombardische Schulen, Bologna, Ferrara, Genua und Piemont); 2) Deutschland (incl. Schweiz, Dänemark, Schweden, Russland); 3) Holland und Flandern; 4) Spanien (mit Portugal); 5) Frankreich; 6) England. Die Namen der Künstler sind nach ihren theils sicher bestimmten, theils muthmaasslichen Geburtsjahren neben- und untereinander gesetzt, wobei zu erwähnen ist, dass der Verf. im Allgemeinen mit grosser Umsicht die besten und zuverlässigsten Quellen benutzt und zweifelhafte Punkte als solche angedeutet hat. Gegen dies Princip, die Ordnung nach den Geburtsjahren zu bestimmen, dürfte zwar bemerkt werden, dass hiedurch keine wahre Anschauung der synchronistischen Verhältnisse gewonnen werde, indem für den Zweck der Kunstgeschichte doch vornämlich die Blüthezeit der künstlerischen Thätigkeit des Einzelnen in Betracht kommen müsse; da aber für die Zeitbestimmung der letzteren schwerlich eine übereinstimmend sichere Norm zu gewinnen ist, so erscheint die getroffene Anordnung in der That als die passlichste. Auch kann man von ihr aus leicht zu einer, wenigstens ungefähren Zeitbestimmung jener Art gelangen, wenn man zu der am Rande stehenden Jahrzahl etwa 30 oder 40 (als Bezeichnung der Jahre des frischesten Mannesalters) hinzu addirt. Ausserdem ist bei den Künstlernamen noch besonders das Geburts- und Todesjahr (so weit dies sicher zu bestimmen war), zumeist auch der Geburts- oder Wohnort, so wie das besondere Kunstfach, dem der Einzelne angehört, angedeutet, bei den vorzüglichsten Meistern zugleich eine nähere Bezeichnung ihrer künstlerischen Richtung mit kurzen Worten hinzugefügt worden. Mehrfach verschiedener Druck lässt die Künstler je nach ihrer grösseren oder geringeren Bedeutung bequem unterscheiden. — Wenn sonach diese Tafeln, bei ihrem höchst umfassenden Inhalte und bei der grossen Genauigkeit der Ausführung, für kunsthistorische Beschäftigung einen vielfach wünschenswerthen Anhaltspunkt darbieten müssen, so gewähren sie besonders in Bezug auf die neuere Zeit ein lebhaftes Interesse, indem sie uns hier die überaus grosse Summe der künstlerischen Kräfte, die in unsern Tagen hervorgetreten sind, eben so übersichtlich darstellen. Der gewiss unsäglich mühsamen Arbeit des Verf. wird diejenige Anerkennung nicht fehlen, auf welche sie Anspruch zu machen berechtigt ist.

Zur Geschichte der deutschen Kunst im Mittelalter.

(Kunstblatt, 1842, No. 69. ff.)

Wir haben über verschiedene neuere Forschungen, Mittheilungen und Bestrebungen im Gebiete der ältern Kunst unseres Vaterlandes Bericht zu erstatten. Wir beginnen mit einigen Werken, welche bildliche Darstellung mit einem mehr oder weniger umfassenden historischen und kritischen Texte verbinden, und über deren frühere Lieferungen bereits in früheren Jahrgängen des Kunstblattes berichtet ist. Zunächst sind unter diesen Werken zu nennen die

Denkmale der Baukunst des Mittelalters in Sachsen, bearbeitet und herausgegeben von Dr. L. Puttrich.

Von den früheren Lieferungen dieses trefflichen und interessanten Unternehmens ist zuletzt in No. 77 und 78 des Kunstblattes v. J. 1838 ausführlicher die Rede gewesen; seitdem ist das Werk um ein Bedeutendes vorgerückt; wir verdanken dem Eifer und der Hingebung des Herausgebers gegenwärtig eine grosse Reihenfolge der wichtigsten Belehrungen und der anziehendsten Anschauungen. Es ist bekannt, dass die Puttrich'schen Denkmale bereits mit ihrem Beginn auf die vaterländische Kunstgeschichte und auf die Weise, wie man dieselbe seither zu betrachten gewohnt war, den entschiedensten und folgereichsten Einfluss ausgeübt haben; die ersten drei Lieferungen der ersten Abtheilung, die Monumente von Wechselburg und Freiberg enthaltend, führten uns fast in eine neue Welt, in eine Sphäre des künstlerischen Bewusstseins und Strebens ein, welche in jedem Betracht und zumal in Rücksicht auf die frühe Zeit der Entstehung jener Monumente, die lebhafteste Bewunderung erweckte und deren Räthsel, wenn wir der Lösung desselben seitdem auch schon um manch einen Schritt näher gekommen sind,¹⁾ doch noch immer eine vielseitige Forschung in Anspruch nimmt. Die neueren Lieferungen schliessen sich diesen Anfängen würdig an; neben der Darstellung von Architekturen aus den verschiedensten Epochen des Mittelalters führen auch sie uns mancherlei interessante Bildwerke vor, so dass, was besonders zu bemerken sein dürfte, der Titel des Werkes, der nur von Baudenkmalen spricht, als zu eng gefasst erscheint.

Von der ersten Abtheilung des Werkes liegen uns drei neue Lieferungen (4, 5 und 6) vor, welche einen selbständigen Abschnitt bilden, und als solcher auch den besondern Titel der „Denkmale der Baukunst des Mittelalters in den herzoglich Anhalt'schen Landen“ führen. Sie enthalten 50 Seiten Text und 29 Blätter mit bildlichen Darstellungen, grösserentheils ausgeführten Lithographien, unter denen aber die vier zierlich in Kupfer radirten Vignetten, welche in den Text eingedruckt sind, mitgezählt werden. Wir betrachten den Inhalt dieser drei Lieferungen nicht in der vom Herausgeber beobachteten Localfolge der Monumente,

¹⁾ Es ist hier besonders auf die sehr trefflichen und gehaltvollen Bemerkungen des verstorbenen Herausgebers des Kunstblattes, Hrn. v. Schorn, in der Deutschen Vierteljahrsschrift, 1841, Heft IV, Seite 122 ff., zu verweisen.

sondern, der leichtern Uebersichtlichkeit wegen, in ihrer historischen Folge. — Als das älteste und in diesem Betracht als ein überaus wichtiges Denkmal für die Geschichte der deutschen Kunst ist die Stiftskirche von Gernrode zu nennen, welche im J. 960 gegründet wurde, und welche in ihren sämtlichen Haupttheilen unbedenklich als der aus dieser Zeit herrührende — somit nächst der unter Karl d. Gr. gebauten Münsterkirche in Aachen als der älteste uns bekannte Bau von Bedeutung in Deutschland zu betrachten ist. Der Unterzeichnete hat zuerst von dieser Kirche und von den in ihr enthaltenen, nicht minder merkwürdigen Denkmälern in der von ihm und E. F. Ranke verfassten „Beschreibung und Geschichte der Schlosskirche zu Quedlinburg“ etc. (Kl. Schr. I, S. 600) nähere Nachricht gegeben; Herr Puttrich hat indess Gelegenheit gehabt, die Kirche vollständiger zu untersuchen und namentlich das verbaute Innere einigermaassen aufräumen zu lassen, so dass seine Mittheilungen, unterstützt durch zehn Blätter mit bildlichen Darstellungen, ein sehr umfassendes Bild gewähren. Die Kirche ist eine Basilika, bei der, in den Arkaden des Schiffes, Pfeiler mit Säulen wechseln; über dem ursprünglichen Vorraum der Westseite war eine Empore (wie gewöhnlich in den sächsischen Basiliken) eingerichtet; Gallerien, nach dem freien Raume des Mittelschiffs sich öffnend, gegenwärtig aber vermauert, liefen über den Seitenschiffen hin. Solche Gallerien sind bisher in den alten deutschen Basiliken nicht gefunden worden. Ich habe bereits in meinem Handbuch der Kunstgeschichte bemerkt, dass die Einführung der Gallerien in den alten christlichen Kirchenbau ohne Zweifel als ein Ergebniss der eigentlich byzantinischen (der in Constantinopel ausgebildeten) Architektur zu betrachten ist; auch hier möchte ich die Erscheinung derselben aus einer direct byzantinischen Einwirkung erklären, und dies um so mehr, als ich in den ältesten Theilen der Kirche auch noch anderweitig byzantinisches Element zu finden meine. Die Kapitäle der Säulen in den Arkaden des Schiffes zeichnen sich nämlich durch eine ganz eigenthümliche Behandlung ihres Blätterschmucks aus; es ist darin in der That etwas von lokal-byzantinischer Formenweise, während die Behandlung der Säulenkapitäle in der benachbarten und etwa um funfzig Jahre jüngeren Schlosskirche zu Quedlinburg wesentlich verschieden ist, indem diese theils mehr Nachahmung der römischen Form, theils eine selbständig rohe, nationell deutsche Ornamentik zeigen. Jene byzantinischen Elemente, falls ich mich in ihrem Vorhandensein nicht irre, sind aber für die deutsche Kunstgeschichte insofern beachtenswerth, als man in der spätern Zeit des zehnten Jahrhunderts sehr häufig zwar in der Malerei (in den Miniaturen), in der Architektur seither aber noch gar nicht den Einfluss byzantinischer Kultur hat nachweisen können. — In den Flügeln des Querschiffes finden sich besondere kleine Krypten, deren Fussboden mit dem der übrigen Kirche in gleicher Höhe liegt; eine dritte, niedrigere, in dem über das Querschiff hinaustretenden östlichen Chorraume. Der Herausgeber hält diese Einrichtung, der von mir früher ausgesprochenen Meinung opponierend, für ursprünglich; er möge mir indess freundlichst verzeihen, wenn ich mich dennoch zu seiner Ansicht nicht bekehre. Im Gegentheil scheint mir die Krypta des Chors, die er als den allerältesten Bautheil betrachtet, sehr jung; die Fuss- und Deckgesimse der Pfeiler in derselben haben nämlich Profilirungen, die, so einfach sie sind, dennoch viel mehr an die Formen der spätestgothischen als der frühestromanischen Architektur erinnern. Auch die Krypten in den Flügeln des Querschiffes, wenigstens die

südliche, halte ich nicht für ursprünglich, sondern etwa für gleichzeitig mit der Anlage der Busskapelle (von der hernach das Weitere). Es ist mir auch gegenwärtig noch am Wahrscheinlichsten, dass ursprünglich der Chor und das gesammte Querschiff durch einen zusammenhängenden Kryptenbau ausgefüllt wurde, wie ein solcher in der Schlosskirche von Quedlinburg noch vorhanden ist. — Sehr merkwürdig ist ferner die Veränderung, welche die Kirche an ihrer Westseite, ohne Zweifel bereits im elften Jahrhundert, erlitten hat: die Einrichtung des westlichen Chores, unter dem wiederum eine Krypta vorhanden ist und zu dessen Seiten sich zwei Rundthürme erheben. Die genannten Thürme scheinen mir gleichzeitig mit dieser Umänderung des Baues und nicht bereits der ursprünglichen Anlage angehörig. Wenigstens deutet darauf die Disposition des Grundrisses hin; auch habe ich bei Untersuchung der Monumente in den Rheinlanden neuerlich die Bemerkung gemacht, dass runde (oder halbrund vortretende) Thürme auf der Westseite der Kirchen, mehrfach zugleich in Verbindung mit der Anlage einer westlichen Chornische, im elften Jahrhundert, namentlich seit der grandiosen Westfaçade des Domes von Trier, eine keineswegs seltene Erscheinung im deutschen Kirchenbau ausmachen. — Ganz eigenthümlich ist sodann die Anlage der sogenannten Busskapelle, eines kryptenartigen Einbaues im südlichen Seitenschiff, zur Seite des südlichen Querschifffügels, die gleichfalls dem elften Jahrhundert anzugehören scheint. Der Herausgeber hat das Verdienst, die ungemein interessante Dekoration, welche die dem Innern der Kirche zugewandten Wände dieser Kapelle schmückt, von allen störenden Anbauten befreit und uns in vortrefflichen Abbildungen mitgetheilt zu haben. Diese Dekoration ist verschiedenartig, theils aus Steinsculpturen, theils aus aufgesetzten Stuccoreliefs bestehend. Die Steinsculpturen bilden reiche ornamentistische Einfassungen, in welche figürliche Darstellungen verwebt sind; ihr ganzer Charakter und die rohe Behandlungsweise deuten nach meiner Ansicht entschieden auf das elfte Jahrhundert. Einige Steinfiguren sind später, bei einer Veränderung der Dekoration, abgemeisselt worden. Die Stuccoreliefs sind einzelne Figuren, heilige Personen und (wie es scheint) eine Bildnissgestalt; nach meiner Ansicht gehören sie sämmtlich — und nicht bloss, wie der Herausgeber will, nur die letztere — der zweiten Hälfte des zwölften Jahrhunderts, an. Sie sind zum Theil von merkwürdig trefflicher Arbeit, in der sich der Aufschwung jener Kunst, die in den Wechselburger und Freiburger Arbeiten zu so hohen Resultaten gelangt, bereits ankündigt; zum Theil sind sie minder ausgezeichnet, doch deuten die Eigenthümlichkeiten des Styls auch hier bestimmt auf die spätere Zeit. Es wären bei diesen Gegenständen noch manche nähere Bemerkungen, über sie selbst und über die künstlerischen Eigenthümlichkeiten jener Epoche, zu machen; der gegebene Raum des Kunstblatts nöthigt mich aber, mich kurz zu fassen. — Sehr interessante architektonische Reste des zwölften Jahrhunderts erscheinen sodann in den nicht zerstörten Theilen des Kreuzganges, von denen ebenfalls Abbildungen der Details mitgetheilt werden. — Endlich giebt der Herausgeber noch den Umriss eines Bildes, welches den Stifter von Gernrode, den bekannten Markgrafen Gero (gest. 965) darstellt. Das Bild selbst ist sehr jung (um 1500), hat aber allen Anschein, dass es nach einem Originalwerke aus Gero's Zeit, etwa nach seinem Grabsteine, gefertigt sei; für die Geschichte der Kunst ist es natürlich ohne Werth, sehr interessant

aber für die Geschichte des Kostüms, in welchem man wiederum ein byzantinisirendes Element erkennt. Der gegenwärtig vorhandene Grabstein des Markgrafen gehört dem Anfange des 16ten Jahrhunderts an; vielleicht ward jenes Bild gefertigt, um die Erinnerung an den ursprünglichen Grabstein zu bewahren.

Die übrigen Denkmale, welche in dem genannten Abschnitte des Puttrich'schen Werkes vorgeführt werden, sind jünger; sie vergegenwärtigen auf interessante Weise die späteren Entwicklungsstadien der mittelalterlichen Kunst. Den spätesten Architekturen von Gernrode schliesst sich die Kirche von Pötnitz, unfern von Dessau, an. Es ist eine spätromanische Basilika, besonders merkwürdig dadurch, dass die Säulen und Pfeiler, welche ursprünglich die Schiffe trennten, bereits durch Spitzbögen verbunden werden. (Weiter unten werde ich zwei noch merkwürdigere Basiliken dieser, in Deutschland bisher unbekanntem Gattung anführen. Der Herausgeber setzt die Erbauung der Kirche von Pötnitz bald nach 1198, in welchem Jahre daselbst eine Parochie gestiftet wurde. Herr Dr. C. R. Lepsius, in seiner unten näher zu besprechenden Schrift, weist aus der Stiftungsurkunde nach, dass damals in Pötnitz schon eine Kirche vorhanden sein musste, dass dies Gebäude demnach, dem von ihm verfochtenen System zufolge, wohl in's elfte Jahrhundert gehören werde. Dies ist aber eine ganz willkürliche Annahme; eben so gut kann die gegenwärtig vorhandene Kirche auch erst geraume Zeit nach der Stiftung der Parochie gebaut sein. Das Ornament der Säulen deutet mit Entschiedenheit auf die frühere Zeit des 13ten Jahrhunderts.) — Hierauf ist die ehemalige Klosterkirche, jetzige Schlosskirche zu Nienburg an der Saale zu betrachten. Die Zeit ihrer Erbauung ist nicht bekannt; der Baustyl giebt darüber jedoch genügende Auskunft. Es sind in ihr zwei verschiedene Style zu bemerken. Chor und Querschiff erscheinen als die älteren Theile; sie sind consequent spitzbogig gebildet, einfach, aber noch immer in romanischer Behandlung des Details, in derjenigen Weise, wie Deutschland aus der frühern Zeit des 13ten Jahrhunderts manche bemerkenswerthe Beispiele enthält. Die innere Anordnung des Chorschlusses ist sehr interessant. Das Schiff bildet die unmittelbare Fortsetzung des mit dem Chore begonnenen Baues; doch erscheint hier der gothische Baustyl bereits vollständig, obschon noch in seiner primitiven Form, entwickelt. Composition und Behandlung zeigen hier die grösste Verwandtschaft mit der im J. 1235 gegründeten Elisabethkirche von Marburg, deuten somit auch auf dieselbe Bauperiode. Es ist seither in den sächsischen Gegenden noch keine Kirche dieser Gattung bekannt geworden. Zu bedauern ist — und der verehrte Herausgeber möge mir diese Bemerkung nicht verargen! — dass es an genügenden Profilzeichnungen der wichtigsten architektonischen Details, der Gewölbgurte, des Fensterstabwerks u. s. w., fehlt; es würden sich daraus noch sichrere Belehrungen über die Bauzeit und über den Kunstwerth der Kirche schöpfen lassen; es würde sich dann namentlich auch entscheiden lassen, ob das Gewölbe des Schiffes der ursprünglichen Anlage, oder ob es einer späteren Vollendungszeit oder einer Restauration des Baues angehört, wozu die, zwar vortrefflich lithographirte Perspective des Innern auf Taf. 14 nicht hinreichend Gelegenheit bietet. — Sehr merkwürdig ist sodann der in dieser Kirche vorhandene grosse Grabstein des Markgrafen Ditmar und seines Sohnes Gero vom J. 1350. Von beachtenswerthem

Kunstwerth, gibt derselbe zugleich eine sehr in's Einzelne gehende Belehrung über das ritterliche Kostüm dieser Zeit.

Die Baudenkmale, so wie einige minder wichtige bildnerische Denkmale der Stadt Zerbst werden auf 9 Tafeln vorgeführt. Besonders bemerkenswerth ist unter diesen ein zierliches, im spätromanischen Baustyle ausgeführtes Portal der dortigen Bartholomäikirche, welche im J. 1215 vollendet, später jedoch mannigfach verändert worden ist. Sodann mehrere Monumente aus der Spätzeit der gothischen Architektur: die in der zweiten Hälfte des 15ten Jahrhunderts gebaute Nicolaikirche, im Innern den ruhig kühnen, massenhaften Charakter der Monumente in den baltischen Ländern tragend, im Aeussern dagegen, besonders am Chorschluss, mehr in der westlich deutschen Bauweise dekorirt, auch durch ein reiches Schnitzwerk an den Chorsthühlen bemerkenswerth; und die Giebel des Rathhauses aus den Jahren 1479 und 1481, reiche Backsteinbauten, wiederum im Style der in den baltischen Ländern üblichen Architektur ausgeführt. — Endlich die gleichfalls spätgothischen Monumente von Bernburg, unter denen vornehmlich die Marienkirche, der Nicolaikirche von Zerbst gleichzeitig, sich durch die äusserst brillante Dekoration des Chorschlusses auszeichnet. In der Ruine der dortigen Augustinerklosterkirche ist, als ein eigenthümliches Werk, eine mit der Wand verbundene Steinkanzel, die von ausserhalb mittelst einer Thür betreten ward, zu bemerken.

Die zweite Abtheilung des Puttrich'schen Werks begreift bekanntlich die Denkmale der preussischen Provinz Sachsen. Auch hievon sind, seit die vier ersten Lieferungen derselben, die Monumente von Merseburg, Memleben etc. umfassend, in diesen Blättern besprochen wurden, sehr bedeutende Fortsetzungen erschienen. Lieferung 5 und 6 enthalten, unter gemeinsamem Titel, die Denkmale von Schulpforta, in 15 Seiten Text und 10 Blättern bildlicher Darstellung. Sehr wichtig ist unter diesen zunächst der Chor der Klosterkirche, zufolge einer Bauinschrift im J. 1251 gegründet und zufolge einer urkundlichen Nachricht im J. 1268 geweiht, für die Entfaltung der frühgothischen Architektur in diesem engebegrenzten Zeitraume somit ein vorzüglichst entscheidendes Zeugniß. Die bildlichen Darstellungen, namentlich auch die in schöner künstlerischer Wirkung gehaltene Ansicht des Innern (gez. von C. Werner, lith. von Schlick) geben hier eine genügende Anschauung. Der grössere Theil des Schiffes der Kirche schliesst noch (was der Herausgeber übersehen) eine ältere Anlage romanischen Styles in sich ein; der westliche Theil desselben gehört dem 14ten Jahrhundert an. Das seltsame und etwas rohe Sculpturwerk der Kreuzigung, im Giebel der Kirche, ist auf einem besonderen Blatte in genügender Grösse abgebildet. Ausserdem sind die spätromanischen Theile des Kreuzganges, von denen u. a. eine meisterhaft lithographirte Ansicht von Chapuy, nach einer Ansicht von Kirchner vorliegt, so wie die zierliche, gleichfalls spätromanische Abtkapelle bemerkenswerth.

Lief. 7 u. 8 bilden ebenfalls ein Ganzes; sie sind den Denkmälern von Freiburg an der Unstrut gewidmet. Der Text, 22 Seiten, ist grösstentheils von Hrn. Landrath Lepsius gearbeitet; ihm schliessen sich wiederum zehn Blätter mit Abbildungen an. Hier wird uns zunächst die interessante Stadtkirche von Freiburg vorgeführt, ein Gebäude aus verschiedenen Bauepochen, in seiner ursprünglichen Anlage spätromanisch mit vorherrschendem Spitzbogen im Innern, — in einem architektonischen Systeme, welches Deutschland eigenthümlich, dessen Zeitbestimmung

einstweilen aber noch eine Streitfrage ist, und über welches weiter unten etwas näher berichtet werden soll. Der Chor ist zierlich gothisch; die Pfeilerstellungen des Schiffs gehören einer ziemlich rohen Erneuerung des Baues aus spätgothischer Zeit an. — Sodann die Schlosskapelle, auf der Burg von Freiburg, eine jener Doppelkapellen, deren man auf deutschen Fürstenthümern aus der Periode um 1200 mehrere findet. Dies kleine Gebäude, und vornehmlich die obere Kapelle, gehört zu den allerinteressantesten und zu den allerschmackvollsten Werken, welche die deutsche Kunst des spätromanischen Styles hervorgebracht hat; es ist in seinen Formen und vornehmlich in den Ornamenten eine Feinheit, eine Reinheit, ein Adel, dergleichen man bei Bauwerken desselben Styles anderweitig in Deutschland gewiss nur selten und ausserhalb Deutschlands gewiss noch viel seltener finden dürfte. Wir sind dem Herausgeber für diese Mittheilung allen Dank schuldig. Aber die reine Classicität jener Formen lässt uns wünschen, dass dieselben zugleich auch (was freilich in Hrn. Puttrichs Plan nicht liegen konnte) in Abbildungen eines grössern Maassstabes, als die schönsten Vorbilder in ihrer Art veröffentlicht werden möchten ¹⁾.

Die nächstfolgenden Lieferungen der zweiten Abtheilung sind den Denkmalen von Naumburg an der Saale, vornehmlich dem dortigen Dome und seinen Bildwerken gewidmet. Hievon liegt bereits eine Reihenfolge lithographirter Blätter vor, in denen uns äussere und innere Ansichten dieses mehrfach merkwürdigen Gebäudes, Abbildungen seiner schönen Details und zugleich vorzüglich gelungene Abbildungen der grossen Statuen im westlichen Chore des Doms, welche letzteren, dem 13ten Jahrhundert angehörig, für die Geschichte der deutschen Sculptur von so ausserordentlicher Wichtigkeit sind, dargeboten werden. Da diese Mittheilungen aber noch bei Weitem nicht vollständig sind, da namentlich auch noch der dazu gehörige Text fehlt, so mag ein näherer Bericht über dieselben so lange ausgesetzt bleiben, bis wir das Ganze zu beurtheilen im Stande sind. (Weiter unten werde ich jedoch Gelegenheit haben, meine Ansicht über einen Theil der Baugeschichte des Naumburger Domes vorzulegen.)

Als ein besonderes Werk dürfte von Hrn. Puttrich eine Reihe von colorirten Zeichnungen herausgegeben werden, welche er kürzlich nach den merkwürdigen Stuckreliefs an den Brüstungswänden des Chores der Liebfrauenkirche zu Halberstadt hat anfertigen lassen. Es sind grosse Gestalten des Erlösers, der h. Jungfrau und der zwölf Apostel, jede innerhalb einer reich decorirten Nische spätromanischen Styles sitzend; die alte farbige Bemalung derselben ist unter der späteren Tünche, mit der sie überstrichen worden, wieder zum Vorschein gebracht und in den Zeichnungen genau wiedergegeben. Für die deutsche Sculptur des zwölften Jahrhunderts gehören diese Arbeiten, wieder als eigenthümlich lebenvolle und gehaltreiche Vorstufen für die Wechselburger etc. Arbeiten, zu den interessantesten Beispielen; die Zeichnungen enthalten ein sehr gelungenes Abbild ihres Styles. Eins der Reliefs habe ich bereits vor geraumer Zeit (im Museum, 1833, No. 13) in einer Umrisszeichnung mitgetheilt ¹⁾. — Es

¹⁾ Hr. Prof. J. M. Mauch, jetzt in Stuttgart, hat früher grosse Abbildungen von den Details der Freiburger Schlosskapelle gefertigt, deren Schönheit alle Wünsche befriedigt und die sich u. a. im wissenschaftlichen Kunstverein zu Berlin eines ungetheilten Beifalls zu erfreuen hatten. Möge Hr. Mauch Zeit und Musse finden, um dieselben, wie es seine Absicht war, herauszugeben!

¹⁾ Vergl. Kl. Schr. I, S. 138.

ist zu wünschen und zu hoffen, dass Hr. Puttrich für den seltenen Eifer und für die grossen Opfer, mit denen er seine Unternehmungen zur Ausführung bringt, durch eine umfassende Theilnahme von Seiten des deutschen Volkes entschädigt werden möge.

Den sächsischen Denkmalen reihen wir zunächst an:

Die Alterthümer und Kunstdenkmale des Erlauchten Hauses Hohenzollern; herausgegeben von R. Frhrn. v. Stillfried.

Ueber das erste Heft dieses grossartig angelegten Werkes habe ich in No. 51 des Kunstblatts vom J. 1839 gesprochen. Seitdem liegen zwei neue Hefte vor, in denen sich dieselbe Gründlichkeit historischer Forschung, dieselbe Sorgfalt in der Auffassung alterthümlicher Kunstgegenstände und dieselbe Eleganz der Ausstattung, wie im ersten Hefte, kund geben. Jedes Heft enthält sechs, zum Theil colorirte Blätter bildlicher Darstellung (in gross Folio) nebst dem entsprechenden historisch-kritischen Texte, in welchen verschiedene kleinere Darstellungen eingedruckt sind. Dem Plane des Werks gemäss ist nicht alles Mitgetheilte auf die Kunst bezüglich, so namentlich nicht die Facsimile's seltner und merkwürdiger Urkunden. Doch kann ich, obgleich diese Gegenstände nicht vor das Forum des Kunstblatts gehören, nicht unterlassen, des im zweiten Heft gegebenen Facsimile's zu gedenken, indem dasselbe die völlig täuschende Nachahmung des alten Pergamentblattes mit seiner Schrift, somit in der That die seltene Ausbildung einer eigenthümlichen Kunstfertigkeit zur Erscheinung bringt. — Unter den wichtigeren Mittheilungen für die kunsthistorische Forschung ist im zweiten Hefte die Darstellung der Klosterkirche von Alpirsbach im Schwarzwalde, am Flusse Kinzig, zwischen Freudenstadt und Schiltach, zu nennen. Risse, Ansichten und Detailzeichnungen geben davon eine vollkommen genügende Anschauung. Die Kirche, im J. 1099 geweiht, erscheint als eine Säulenbasilika; die Säulen mit einfachen, unten abgerundeten Würfelkapitälern, zwei der letzteren jedoch reicher und in einer für das elfte Jahrhundert sehr charakteristischen Weise dekorirt (die Basen dieser Säulen denen in der Schottenkirche zu Regensburg ganz entsprechend). Auch ein alter, reich ornamentirter Pfortenring von Bronze, aus derselben Periode ist zu bemerken. Sehr eigenthümlich ist die Absis des Chors. Nur ihr Untertheil gehört dem alten Bau an; in der Mitte wird sie durch ein kleines Grabgewölbe ausgefüllt (eine eigentliche Krypta ist nicht vorhanden); zu den Seiten des Gewölbes sind, ebenfalls noch im Einschluss der Absis, halbrunde Nischen angeordnet. Der Oberbau der Absis verdankt einer Bauveränderung vom J. 1337 sein Dasein; er hat somit gothische Formen und verwandelt die halbkreisrunde Grundlinie in eine dreiseitig gebrochene; dabei treten aber die Ecken des Oberbaues im Aeusseren über den halbrunden Unterbau vor und werden zu diesem Behufe von Säulen getragen, eine Einrichtung, die sich überaus seltsam macht. — Das dritte Heft bringt verschiedene Ansichten des Berges und der Burg Hohenzollern, deren erhaltene Baulichkeiten indess kein kunsthistorisches Interesse mehr haben. Sehr merkwürdig aber sind einige Steinreliefs, die sich gegenwärtig im Altarraume der dortigen Michaeliskapelle vorfinden und deren ganze Beschaffenheit, die höchst einfache Behandlung

sowohl wie die sämtlichen Eigenthümlichkeiten des Styles, auf die Frühzeit des elften Jahrhunderts zu deuten scheint. Sie werden uns in einer sehr charaktvollen Abbildung mitgetheilt. Es sind drei grosse Platten, die eine stellt den Erzengel Michael dar und darunter die heil. drei Könige, die sich merkwürdiger Weise der Gestalt des sitzenden Erlösers (nicht der h. Jungfrau) entgegenbewegen; die beiden andern, Bruchstücke eines grösseren Ganzen, enthalten jede eine stehende Apostelfigur. Der Herausgeber macht es sehr wahrscheinlich, dass diese Arbeiten ursprünglich den Giebel einer älteren, an dieser Stelle befindlich gewesen Kapelle geschmückt haben. — Ausserdem enthält das dritte Heft noch die Abbildung eines Kupferbeckens, welches mit Schmelzmalerei geschmückt ist und sich im Stifsschatze des Klosters Tepl in Böhmen befindet. Es gehört der Zeit am Schlusse des zwölften Jahrhunderts an; die darauf enthaltenen Wappen deuten auf die Verbindungen, in welchen die nürnbergischen Burggrafen aus dem Hause Hohenzollern mit dem französischen Königshause standen.

Von den

Baudenkmalen der Römischen Periode und des Mittelalters in Trier und seiner Umgebung, herausgeg. von Chr. W. Schmidt,

ist ebenfalls, seit ich die früheren Lieferungen derselben in No. 58 ff. des Kunstblatts vom J. 1840 besprochen habe, eine neue Lieferung, die dritte, erschienen. Die vorgenannten Werke hatten nicht bloss den Zweck, wissenschaftlich zu belehren, sondern zugleich durch selbständig künstlerische Darstellung der besprochenen Gegenstände zu unterhalten und solcherge-
stalt eine möglichst ausgebreitete Theilnahme hervorzurufen. Hr. Schmidt hat diesem Nebenzweck von vornherein entsagt; er giebt keine malerischen Ansichten, keine, mit den Spielen des Lichts und des Helldunkels ausgestatteten Perspektiven; er begnügt sich vielmehr mit einfachen, zumeist mit streng geometrischen Linearzeichnungen. Dafür aber entschädigt er reichlich durch die Art und Weise, mit welcher er die künstlerische Struktur, den ästhetischen Organismus der Bauwerke vor uns zu entwickeln weiss, durch die sichere Auffassung des Styles und seiner etwa vorhandenen Unterschiede, durch den scharfen Blick für das architektonische Detail und die trefflichen, charaktvollen Profildurchschnitte, welche er von den architektonischen Gliederungen vorlegt. In allen diesen Beziehungen ist sein Werk geradehin als ein Musterwerk zu bezeichnen; der kunsthistorischen Forschung, als einer sehr ernstesten wissenschaftlichen Disciplin, ist hier die sicherste Grundlage gegeben; und nicht bloss für die Architektur, auch für die bildende Kunst finden wir hier manche schätzbare Beiträge. Die vorliegende dritte Lieferung (10 Kupfertafeln in Folio und 68 Seiten Text in Quart enthaltend) bringt einen sehr grossen Reichthum verschiedenartiger Gegenstände; es sind darin nicht weniger als zwölf Baulichkeiten aus den verschiedensten Perioden des Mittelalters behandelt und zugleich einige ausführliche Darstellungen von Sculpturwerken gegeben. Diese Werke gehören den verschiedensten Gegenden des gegenwärtigen Regierungsbezirkes Trier an, so dass das Schmidt'sche Werk nunmehr fast alle wichtigeren Monumente des Mittelalters, welche in den Trier'schen Landen vorhanden sind, vorführt. Einige der Monumente, mit denen uns die dritte Lieferung bekannt macht, sind wiederum von sehr hohem Interesse für die kunsthistorische Forschung; diese sind mit vorzüglicher

Sorgfalt und Ausführlichkeit behandelt; bei den andern, die nicht in gleichem Grade wichtig erscheinen, hat Hr. Schmidt sich, wohl um sein Werk nicht über die vorgezeichneten Schranken auszudehnen, mit minder umfassender Darstellung begnügt. Indem dies Verfahren im Allgemeinen nur zu billigen ist, muss ich doch bemerken, dass dadurch bei der einen oder der andern Mittheilung gleichwohl manch ein charakteristischer Punkt, der in den allgemeinen kunsthistorischen Entwicklungsgang mit eingreift, übersehen wurde. Ich hatte kürzlich Gelegenheit, die hier vorgeführten Monumente an Ort und Stelle zu untersuchen, und werde den folgenden Notizen hie und da eine meiner eigenen Bemerkungen beifügen. Ich nenne die Monumente in ihrer kunsthistorischen Folge.

Als das älteste erscheint eine achteckige Kapelle zu Mettlach an der Saar, etwa noch dem elften Jahrhundert angehörig, später auf geschmackvoll gothische Weise umgebaut, gegenwärtig eine überaus malerische Ruine. Nach meiner Ansicht war diese Kapelle ursprünglich ein baptisterienartiger Bau, ähnlich der Münsterkirche zu Aachen und der Kirche zu Ottmarsheim im Elsass, von dem man, zur Zeit der genannten Bauveränderung, den Umgang und die darüber befindlich gewesenen Emporen dürfte abgerissen haben. Auf das elfte Jahrhundert scheinen mir die alten (von Hrn. Schmidt nicht dargestellten) Kämpfergesimse der Pfeiler zu deuten. — Beträchtlich jünger ist die Kirche zu Merzig an der Saar. In ihrer ganzen Dekoration trägt diese Kirche ein spätromanisches Gepräge, mit allerlei phantastischen und zum Theil auch schon barocken Umbildungen, wie dergleichen an den rheinländischen Kirchen dieses Styles nicht selten ist. Zwischen den Fenstern der Seitenschiffe sind Wandstreifen angeordnet, die bereits in die Bildungsweise gothischer Streben übergehen. Die Kirche ist eine Säulenbasilika; vorzüglich merkwürdig aber ist es, dass die Säulen bereits durch Spitzbögen verbunden werden, und zwar so, dass die Spitzbögen der südlichen Säulenreihe nur wenig über den Halbkreis erhöht, die der nördlichen Reihe dagegen entschiedener ausgesprochen erscheinen. In dieser Verbindung von Säulen und Spitzbögen steht die Kirche zu Merzig, auf sehr merkwürdige Weise, den normannisch-sicilianischen Bauwerken parallel. Ich nenne hiebei noch eine andre Kirche verwandten, aber etwas älteren Styls, die, gleichfalls im Regierungsbezirk Trier, hart an der luxemburgischen Grenze liegt. Es ist die kleine Basilika des Dorfes Roth an der Our; Hr. Schmidt hat dieselbe nicht in sein Werk aufgenommen. In dieser Basilika wechseln Pfeiler mit Säulen. Die Pfeiler sind (wie auch anderweitig Beispiele der Art vorkommen) durch grössere Halbkreisbögen verbunden; die kleineren Bögen aber, welche, im Einschluss jener grösseren, von den Säulen getragen werden, haben bereits die Form des selbständigen Spitzbogens. Die Säulen selbst haben noch ein ziemlich streng romanisches Gepräge¹⁾. Diese beiden Kirchen, sowie

¹⁾ Roth liegt auf steilem Felsen über der Our. Jenseit, schon auf luxemburgischem Gebiet, im tiefen Thalkessel, den eine üppig südliche Vegetation erfüllt, liegt das Städtchen Vianden. Das letztere zieht sich um einen Felsvorsprung hin, den das mächtige Schloss von Vianden, jetzt eine höchst grossartige Ruine, krönt. Dies Schloss enthält wiederum die schönsten und im edelsten Geschmack ausgebildeten Bautheile spätromanischen Styles; vorzüglich merkwürdig durch eigenthümliche Anlage, und durch eigenthümliche Behandlung dieses Styls ausgezeichnet, ist die Kapelle des Schlosses. Der Maler Hr. Ponsart war bei meiner Anwesenheit daselbst mit Aufnahme der interessantesten Theile

die oben angeführte des Dorfes Pötnitz, enthalten demnach eigenthümlich interessante Gestaltungen jenes spätromanischen Uebergangsstyls, welcher die Vorbereitung zum gothischen Baustyle in sich einschliesst. — Ein anderes, ebenfalls höchst eigenthümliches und merkwürdiges Beispiel eben dieses Uebergangsstyls, welches im Schmidt'schen Werke dargestellt wird, ist die Kirche des ehemaligen Nonnenklosters St. Thomas, in der südlichen Eifelgegend. Sie ist in einfacher Anlage, einschiffig, ohne sonderlich reichen Schmuck, aber in sehr charakteristischen und entschiedenen Formen ausgeführt; die westliche Hälfte der Kirche wird, wie nicht selten bei den Kirchen von Nonnenklöstern und sonstigen weiblichen Stiften, durch eine geräumige Tribüne ausgefüllt. Besonders wichtig und für die Untersuchungen in der deutschen Architekturgeschichte entscheidend ist es, dass die Bauzeit dieser Kirche feststeht, indem sie, nach inschriftlicher und anderweitig urkundlicher Nachricht, im J. 1222 eingeweiht und 1225 vollendet worden ist. — Diesen Gebäuden ist zunächst noch die ansprechende, derselben Periode angehörige Façade des Hauses „zu den drei Königen“ in Trier anzureihen.

Die eigentliche Perle unter den Mittheilungen der vorliegenden Lieferung ist die Kirche zu Offenbach am Glan. Ueber ihre Bauzeit ist nichts bekannt; der Styl, in welchem sie ausgeführt ist, deutet darauf, dass sie etwa im dritten Jahrzehnt des 13ten Jahrhunderts begonnen wurde. Sie ist eins der allermerkwürdigsten frühgothischen Bauwerke in Deutschland, und sie bildet als solches ein ungemein interessantes Seitenstück zu der im J. 1224 gegründeten Liebfrauenkirche zu Trier (Lief. 1 bei Schmidt). Aber während die letztere aus dem primitiven französischgothischen Säulenprincip hervorgegangen ist, lässt die Kirche von Offenbach ihren Ursprung aus dem nationell deutschen Princip des gegliederten romanischen Pfeilers deutlichst erkennen; und gerade diese Erscheinung ist ein recht charakteristisches Merkzeichen, wie die deutsche Kunst von vornherein darauf ausgehen musste, die Einseitigkeit der französischen Grundform (die allerdings zwar für die Entwicklung des gothischen Styles nothwendig war) zu einem mehr organischen Leben durchzubilden¹⁾. Uebrigens ist von ausschliesslich romanischen Elementen in der in Rede stehenden Kirche kaum etwas anderes zu bemerken, als die noch nicht beseitigten Rundbogenfriese im Aeussern und gewisse phantastische Ornamente in den Kapitälern; in allem Uebrigen herrscht bereits entschieden, ob auch noch sehr streng und noch gebunden, die gothische Gefühlsweise vor. Ueber das Einzelne, über die Reinheit in der Formation der Gliederungen, über deren steigende Entwicklung, Ausbildung und Läuterung in dem (wohl nur ziemlich langsamen) Fortschritt des Baues kann ich nur auf die trefflichen Blätter des Schmidt'schen Werkes verweisen. Leider ist von der Offenbacher Kirche, deren technische Ausführung auch, trotz mancher befremdlichen Unsymmetrie im Grundplan, rühmlichst erwähnt werden muss, nur wenig mehr als Chor und Querschiff erhalten. — Ein andres frühgothisches Gebäude, um ein Weniges jünger als das ebenge-

des Schlosses beschäftigt, um dieselben später in lithographirten Ansichten herauszugeben.

¹⁾ Näher auf die oben angedeuteten Verhältnisse einzugehen, ist hier nicht der Ort. Ich verweise auf das, was ich in meinem Handbuch der Kunstgeschichte über die Entwicklung des gothischen Baustyls gesagt habe.

nannte, dabei aber von grosser Einfachheit in der Bildung der Detailformen, ist die Kirche zu Tholey. Hr. Schmidt giebt von dieser Kirche nur den sehr wohl disponirten Grundriss; einige der Einzelheiten des Baues wären ebenfalls wünschenswerth gewesen, indem sie (neben der Formenweise mancher andern Bauten, die sich in den Rheinlanden vorfinden) es erkennen lassen, wie diejenige Verflachung der Formen, die zumeist erst in der spätgothischen Zeit vorherrschend wird, doch auch schon früh da eintrat, wo der Sinn und vielleicht die Mittel zu einer reicheren, mehr lebenvollen Durchbildung fehlen mochten. — Die Stiftskirche zu Kyllburg, inschriftlich im J. 1276 begonnen, zeigt wohlgebildete gothische Formen; doch ist die ganze Anlage einfach, daher von Hrn. Schmidt auch nur das Nothwendigste zu ihrer Darstellung gegeben. Der Kreuzgang neben der Kirche gehört einer späteren Zeit des gothischen Styls an. — An der Kirche zu St. Arnual, bei Saarbrücken, haben Chor und Querschiff noch frühgothische Formen; das Schiff hat scheinbar einen ziemlich spätgothischen Charakter; doch findet sich am Portal eine Inschrift, die von dem Beginne des Baues bereits im J. 1315 Kunde giebt. Diese Kirche ist durch eine grosse Anzahl von Grabmonumenten, zumeist der gräflich nassau-saarbrück'schen Familie, ausgezeichnet; von den merkwürdigsten derselben, aus dem 15ten und 16ten Jahrhundert, auch von einem interessanten spätgothischen Taufsteine, giebt Hr. Schmidt Abbildungen in sauberer Umrisszeichnung. — Die übrigen Mittheilungen betreffen: das brilliant gothische Portal der Jesuiten-, früher Minoritenkirche in Trier; die Kirche zu St. Wendel, eine der schönsten Kirchen aus spätgothischer Zeit, die besonders durch das ungemein glückliche räumliche Verhältniss des Innern ausgezeichnet ist, mit ihrer vortrefflich gearbeiteten Steinkanzel vom J. 1462; das Hospital zu Cues an der Mosel, gestiftet bald nach der Mitte des 15ten Jahrhunderts, und die einfache, aber sehr ansprechende Kapelle desselben; sowie das, etwa derselben Zeit angehörige Rathhaus „zur Steipe“ in Trier.

Die Römermonumente von Trier und der dortigen Gegend werden die vierte Lieferung der Schmidt'schen Baudenkmale ausmachen. Wir haben indess von der Thätigkeit und von dem Eifer, mit welchem Herr Schmidt sich der Erforschung der Denkmale des vaterländischen Alterthums gewidmet hat, auch noch anderen interessanten und belehrenden Mittheilungen entgegenzusehen. Kürzlich war er zu diesem Behuf mit einer Aufnahme der höchst merkwürdigen Klosterkirche zu Laach, unfern von Andernach, beschäftigt. Diese Kirche, in der ersten Hälfte des zwölften Jahrhunderts erbaut, ist eins der grossartigsten und reichsten Beispiele des strengen romanischen Baustyls in Deutschland; sie ist in diesem Betracht um so wichtiger, als sie, wie vielleicht kein zweites Beispiel der Art vorhanden ist, durchaus als ein Ganzes aus Einem Gusse und von in sich völlig übereinstimmendem Style dasteht. Nur der zierliche Porticus an ihrer Westseite ist in der Zeit des spätromanischen Baustyls hinzugefügt worden. Was Hr. Boisserée in seinen Denkmälern der Baukunst am Niederrhein etc. über die Laacher Kirche mitgetheilt hat, reicht nicht hin, um dies Gebäude genügend würdigen zu können; es wird somit durch das zu erwartende Schmidt'sche Werk eine wesentliche Lücke in unserm Material zum Studium der mittelalterlichen Baukunst ausgefüllt werden. Auch kann ich von einer sehr merkwürdigen Entdeckung, die Hr. Schmidt im Innern der Kirche gemacht und von der er mich durch bildliche Darstel-

lung bereits in Kenntniss gesetzt hat, Bericht geben. Dieselbe betrifft die ursprüngliche, mit der Vollendung des Baues gleichzeitige Bemalung des architektonischen Details, die seither durch spätere Uebertünchungen verdeckt war; es sind einfache, harmonisch wechselnde und bestimmt voneinander geschiedene Farbentöne, durch welche die charakteristisch vorherrschenden Linien des Innern, sowie die vorzüglichst bedeutsamen Einzelheiten auf eine entschiedene Weise bezeichnet werden. Die Verhältnisse der Farben entsprechen durchaus der Art und Weise, wie man bildliche architektonische Darstellungen (namentlich die Einfassungen der Canones) so oft in den Miniaturmalereien, welche die Manuscripte jener Periode schmücken, behandelt sieht; sie dienen dazu, den Totaleindruck des Gebäudes, seiner Eigenthümlichkeit gemäss, auf sehr angemessene Weise zu erhöhen. Diese Entdeckung ist um so mehr zu beachten, als wir seither von der Anwendung der Farbe in der Architektur des Mittelalters nur vereinzelte Zeugnisse hatten, obgleich Alles darauf hindeutete, dass eine solche angenommen werden musste; während die Untersuchungen über die Polychromie der antiken Architektur seit den letzten sieben Jahren allmählig bereits zu immer bestimmteren Resultaten geführt haben. Herr Schmidt wird auch hievon in seinem Werke über die Laacher Kirche Proben mittheilen¹⁾.

Während Hr. Schmidt im westlichen und Hr. Puttrich im östlichen Deutschland für die Erforschung und Bekanntmachung der Denkmale des vaterländischen Alterthums so erfolgreich thätig sind und sich den von ihnen herausgegebenen Werken manche andre bedeutende Arbeiten verwandter Richtung, wie das vorgenannte schöne Werk des Baron Stillfried, anreihen, hat sich gleichzeitig auch im Norden des Vaterlandes ein nicht minder wichtiges Unternehmen derselben Art vorbereitet. Ankündigungen aus Lübeck bringen die Nachricht, dass dort ein umfassendes Werk unter dem Titel:

Denkmäler bildender Kunst in Lübeck, gezeichnet und herausgegeben von C. J. Milde, Maler, und begleitet mit erläuterndem historischem Text von Dr. Ernst Deecke,

erscheinen soll. Lübeck, das Haupt der Hanse, ist als der Centralpunkt der künstlerischen Bestrebungen zu betrachten, welche in den späteren Jahrhunderten des Mittelalters in den baltischen Ländern, soweit in diesen die germanische Cultur umhergetragen wurde, hervorgetreten sind. Zugleich hat sich dort ungemein viel, vielleicht mehr als in irgend einem andern der bedeutenderen Hanseorte, an alterthümlichen Reminiscenzen erhalten. Was bisher über die alten Denkmäler von Lübeck bekannt gemacht ist, reicht nicht hin, um diese Schätze nur mit einiger Vollständigkeit würdigen zu lernen; das angekündigte Werk wird demnach den kunsthistorischen und culturhistorischen Forschungen des Vaterlandes ein mannigfach wichtiges Material zuführen und zur Ausfüllung einer sehr wesentlichen Lücke dienen. Es ist auf 6 Hefte, jedes Heft zu 4—6 Blättern mit bildlicher Darstellung, berechnet; die Blätter sollen zum Theil colorirt, zum Theil auch durch eine neue Art des Abdrucks angefertigt werden.

¹⁾ Das Institut der britischen Architekten hat bereits vor mehreren Jahren eine Preisfrage über die mittelalterliche Polychromie aufgestellt; es scheint aber nicht, dass dieselbe auf genügende Weise gelöst worden ist.

Ich hatte Gelegenheit, einen Theil der trefflichen Zeichnungen und Abdrücke des Hrn. Milde, namentlich die für das erste Heft bestimmten, zu sehen und mich von der verschiedenartigen Wichtigkeit der Mittheilungen, die uns hier bevorstehen, zu überzeugen. Das erste Heft wird zunächst die Zeichnung einer grossen ehernen Grabtafel aus dem Dome von Lübeck dem 14ten Jahrhundert angehörig, auf welcher eine reiche bildliche Darstellung gravirt ist — ohne Zweifel das grossartigste Werk solcher Art, welches auf unsre Zeit gekommen — bringen; sodann Abdrücke von den kleineren auf dieser Tafel enthaltenen Darstellungen, die mit Formen, welche Hr. Milde unmittelbar vom Originale genommen, gefertigt sind, die somit ein völlig eigenthümliches Interesse gewähren; endlich eine Ansicht der Katharinenkirche, die als ein geschmackvolles Beispiel des entwickelten gothischen Backsteinbaues erscheint. Für die folgenden Hefte sind die Ansichten andrer Architekturen, die Darstellung von Bildwerken verschiedener Art, und namentlich die der vorzüglich schönen, dem Anfange des 15ten Jahrhunderts angehörigen Glasmalereien bestimmt, welche sich früher in der Burgkirche zu Lübeck befanden und jetzt in der dortigen Frauenkirche aufgestellt sind. Die letzteren schreibt man nicht ohne Grund dem berühmten Glasmaler Francesco, Sohn des Dominico Livi aus Toscana, zu, der seine Kunst in Lübeck gelernt und dort geraume Zeit ausgeübt hatte, nachmals aber in seine Heimat zurückberufen wurde, um die Fenstergemälde für den Dom von Florenz anzufertigen. — Das Werk wird (wie es auch bei den vorgenannten Unternehmungen der Fall war) auf Kosten des Herausgebers erscheinen; es ist nur zu wünschen, dass das Publikum ihm diejenige Theilnahme bezeigen möge, welche zur angemessenen Durchführung des Unternehmens nöthig ist.

Den Werken und Arbeiten über ältere Kunstdenkmale, bei denen die bildliche Darstellung die Hauptsache und der literarische Text nur die Begleitung ausmacht, haben wir nunmehr ein Werk anzuschliessen, bei welchem das umgekehrte Verhältniss stattfindet. Dasselbe führt den Titel:

Ueber die Entwicklung der Architektur vom 10ten bis 14ten Jahrhundert unter den Normannen in Frankreich, England, Unteritalien und Sicilien von Henry Gally Knight. Aus dem Englischen. Mit einer Einleitung herausgegeben von Dr. C. R. Lepsius.

Mit 23 lith. Blättern. Leipzig, 1841. (XII. u. 388 S. in gr. 8.)

Das Werk an sich bezieht sich nicht unmittelbar auf die deutsche Kunst, doch haben die künstlerischen Entwicklungsverhältnisse des frühern Mittelalters, auch was die verschiedenen Gegenden von Europa anbetrifft, so mannigfache Wechselbeziehung untereinander, dass ein Blick auf die Nachbarländer nothwendig Interesse und Belehrung, auch für die eigne Heimat, gewähren muss; überdies wird das Werk durch die im Titel genannte Einleitung in unmittelbare Beziehung zur deutschen Kunstgeschichte gesetzt. Ueber die letztere ist hernach ausführlicher zu berichten. Was die Arbeit des Hrn. Knight anbetrifft, so giebt dieselbe eine übersichtlich gehaltene, doch zugleich sehr umfassende Kunde von den Monumenten, die sich aus den Zeiten der Normannenherrschaft, vornehmlich in der Normandie und in Sicilien (England und Unteritalien werden nur mehr beiläufig in Betracht gezogen) erhalten haben. Im Original sind es eigentlich zwei gesonderte Werke, deren jedes einen Reisebericht in das eine und in das andre der beiden genannten Länder enthält. Der Verfasser schildert kurz, aber mit gesundem Auge und mit

richtigem Takte, die Denkmale, denen er auf seinen Reisen begegnet; er giebt dabei genaue historische Notizen und sucht diesen gemäss das Alter des Einzelnen festzustellen; er fasst zum Schluss die Bemerkungen über das Einzelne zu Gesamtübersichten zusammen, in denen er die bezüglichen architektonischen Style und den Gang ihrer Entwicklung darstellt. Die beigelegten Abbildungen (deren Arrangement wir zum Theil dem deutschen Herausgeber verdanken) geben demjenigen, welcher mit den Monumenten jener Länder unbekannt ist, einige Anschauung, die freilich zu einer gründlichen Kenntnissnahme nicht hinreicht; doch bieten uns in diesem Betracht verschiedene, zum Theil sehr treffliche Werke bildlicher Darstellung, die wir bereits über die Normandie sowohl wie über Sicilien besitzen, die erwünschteste Aushilfe. Die Resultate, zu welchen Hr. Knight gelangt, stimmen im Allgemeinen mit denen überein, welche ich in meinem Handbuch der Kunstgeschichte, den eben angedeuteten Werken folgend, aufgestellt habe (sowie auch mit denen, welche durch Hrn. v. Schorn in der Deutschen Vierteljahrsschrift, 1841, Heft IV, S. 109 ff., vorgelegt sind); nur rollt er ein ungleich reicheres und breiteres Feld vor unsern Augen auf, und namentlich macht er uns mit sehr interessanten Denkmalen aus der Frühzeit der normannischen Architektur in Frankreich, über die uns bisher eine minder umfassende Kunde vorlag, bekannt. Die Reichhaltigkeit seiner Notizen und die ganze Anordnung seines Werkes machen dasselbe besonders zu einem Reisehandbuche sehr geeignet. Wir sind dem deutschen Herausgeber allen Dank schuldig, dass er dies Werk auch bei uns eingebürgert hat.

Nicht in gleichem Maasse kann ich mich mit der von Hrn. Lepsius hinzugefügten Einleitung einverstanden erklären. Hr. Knight hatte in seiner Arbeit nachgewiesen, dass die Form des Spitzbogens bei den Monumenten in der Normandie erst gegen Ende des zwölften Jahrhunderts erscheint, während ihn die Normannen in Sicilien, gleich nachdem sie sich das Land (im elften Jahrhundert) unterworfen, von den Saracenen, die sich desselben schon früher bedient, aufgenommen hatten. Hr. Lepsius bemüht sich zu erweisen, dass auch in Deutschland schon früh, sogar schon im zehnten Jahrhundert (also noch vor dem Beginn der sicilianisch-normannischen Architektur), der Spitzbogen als ein integrierender Theil der Architektur sei aufgenommen worden. Da er diese Ansicht mit sehr grosser Entschiedenheit ausspricht, da er den Gegnern ohne Weiteres Hyperkriticismus, Zweifelsucht und andre Eigenschaften der Art aufbürdet (der verstorbene Herausgeber des Kunstblatts und der Unterzeichnete werden als solche namentlich angeführt), — vor Allem aber, da der Gegenstand von höchster Wichtigkeit für die kunsthistorischen und für die culturhistorischen Verhältnisse des Mittelalters ist, so möge hier eine etwas nähere Beleuchtung seiner „historischen Resultate“ ihre Stelle finden.

Sehr richtig bemerkt Hr. Lepsius, dass die Form des Spitzbogens an sich, besonders wenn sie vereinzelt erscheint, noch nicht von erheblichem Einfluss auf die Ausbildung eines architektonischen Systems ist. Sie bedingt somit (wie uns namentlich die orientalische Architektur so unzählige Beispiele darbietet) noch keineswegs eine höhere Entwicklung der Architektur; sie kann, wie jede andre beliebige Form, auch mit der niedrigsten Stufe künstlerischer Ausbildung verbunden sein; es wäre somit durchaus nicht besonders befremdlich, wenn wir sie bereits in der angedeuteten Frühzeit der deutschen Architektur an einem oder dem andern Orte auf-

tauchen sähen. Aber die Beispiele, welche Hr. Lepsius zur Unterstützung seiner Meinung anführt (und die übrigen, welche ich denselben sonst noch anzuschliessen wüsste), tragen, ausser dem Vorhandensein des Spitzbogens, sämmtlich das Gepräge eines bereits sehr entwickelten Styles, des romanischen (sogenannt byzantinischen) auf der letzten Stufe seiner Ausbildung, theils in dem eigenthümlich durchgebildeten Organismus der architektonischen Gliederung, theils in dem feinen Schwunge des Profils der Glieder, theils in einzelnen Motiven einer schon beginnenden Ausartung u. s. w. Es ist darin eine Weise der künstlerischen Behandlung, die wir sonst nur in der Spätzeit des zwölften und mehr noch in den ersten Jahrzehnten des 13ten Jahrhunderts kennen. Die von Hrn. L. namhaft gemachten Bauwerke sind die älteren Theile der Hauptkirchen von Naumburg, Memleben, Merseburg, Freiburg an der Unstrut, Basel, Nürnberg (St. Sebald) und Bamberg; seine Untersuchung über die Geschichte dieser Kirchen kommt im Wesentlichen darauf hinaus: dass über einige von ihnen eine Anzahl urkundlicher Nachrichten vorliege, aus welchen die angeführte frühe Gründungszeit der Gebäude hervorgehe, dass sich aber keine Urkunde finde, die von einem Neubau in der Periode um das Jahr 1200 spreche, dass somit ein solcher nicht könne stattgefunden haben. Neben diesem, für historische Kritik (nicht Hyperkritik) doch wohl nicht ganz zureichenden Beweise, werden nur noch einige Gründe für das angenommene höhere Alter der älteren Theile des Domes von Naumburg vorgelegt; die letzteren betreffen das Schiff sammt den Thürmen und der Krypta, die jenen spätromanischen Baustyl mit Anwendung des Spitzbogens haben (doch hat ein Theil der Krypta, was Hr. L. übersehen, noch das Gepräge eines ungleich mehr alterthümlichen Styles), während der westliche Chor frühgothisch und der östliche Chor spätgothisch erscheinen. Hr. L. bemerkt zunächst, es sei ein unerhörter Fall, dass man, wenn der alte (vermuthlich im Anfange des elften Jahrhunderts gegründete) Dom wirklich umgebaut worden, keine Mauer davon habe verwenden können; obgleich man, nach meiner Ansicht, ganz wohl die verschiedenartigsten Gründe ersinnen kann; wesshalb dies nicht geschehen. Sodann sei es vorzüglich wichtig, dass man in dem, um die Mitte des 13ten Jahrhunderts gebauten Westchore die Statuen der Stifter und Wohlthäter der Kirche, welche im elften Jahrhundert gelebt, finde und dass diese in einer Urkunde vom Jahr 1249 den Zeitgenossen als Vorbilder, zur Förderung des Baues, seien vorgehalten worden; während man doch erwarten müsse, dass auch den Erbauern des neuen Kirchenschiffes, falls von einem solchen die Rede sein könne, ein gleichzeitiges Ehrengedächtniss nicht versagt sein würde. Das klingt bedenklich genug; nehmen wir aber die Urkunde selbst⁴⁾ zur Hand, so stellt sich die Sache doch etwas anders. Es ist ein offener Brief des Bischofs Dietrich II., in welchem es ausdrücklich heisst: wie die ersten Gründer der Kirche (deren Namen sodann folgen) durch die erste Gründung sich das grösste Verdienst bei Gott und Vergebung der Sünden erworben hätten, so sei es bekannt, dass sich auch die Nachkommen durch reichliche Almosen bei der Erbauung der Kirche verdient gemacht hätten; er (der Bischof) wünsche nun aber die Vollendung des ganzen Werkes zu beginnen und verspreche desshalb, wie der todten, so auch der noch

⁴⁾ Abgedruckt in der Schrift: Ueber das Alterthum und die Stifter des Doms zu Naumburg, von C. P. Lepsius. Naumburg, 1822. Beilage, No. VIII.

lebenden Almosengeber fortan im Gebete brüderlich und getreulich zu gedenken. Hier ist also dreierlei zu unterscheiden: 1) die erste Gründung, 2) die Erbauung der Kirche durch die Nachkommen und 3) die bevorstehende Vollendung des Baues. Das letztere betrifft unbedenklich den westlichen Chor; das zweite den Bau, zu welchem das noch vorhandene Kirchenschiff gehört, das nach den Ausdrücken des Briefes und nach meiner Ansicht jenem unmittelbar vorangegangen, d. h. erst in der früheren Zeit des 13ten Jahrhunderts ausgeführt ist. Hiemit stimmen auch ein Paar andre Urkunden im Archive des Domkapitels sehr wohl überein ¹⁾. Nachdem nämlich im Jahr 1028 durch eine päpstliche Bulle die Verlegung des Bisthums von Zeitz nach Naumburg genehmigt und in den nächstfolgenden Jahren verschiedene Bestätigungsurkunden gegeben waren, nachdem dann aber, zwei Jahrhunderte hindurch, nichts der Art erfolgt war, findet sich, dass man im J. 1228 jene erste Bulle durch Papst Gregor IX. nicht nur hatte renoviren, sondern zugleich in einer besondern Bulle alle Besitzthümer, alle Gattungen des Einkommens, alle Gerechtsame und Freiheiten sich auf's Sorgfältigste und Umständlichste hatte bestätigen lassen. Dies beweist wenigstens, dass man gerade in der Zeit, in welcher man nach meiner Ansicht für den Neubau der Kirche bedeutende Ausgaben zu machen hatte, sehr eifrig darauf bedacht war, alle Mittel zusammenzuhalten.

Ich will diese Bemerkungen indess noch keineswegs als einen directen Beweis für das Alter, welches ich dem Naumburger Dome zuschreibe, aufstellen. Wo ein vollkommen genügender urkundlicher Beweis fehlt, ist es vor allen Dingen nöthig, auf die stylistischen Eigenthümlichkeiten des Bauwerkes einzugehen und durch Vergleichung mit andern Gebäuden die Zeit, welcher dasselbe angehört, fester zu bestimmen. Diese vergleichende Kritik — die bei aller kunsthistorischen Forschung als die Hauptsache erscheint — hätte Hr. L. nothwendig anstellen müssen, um der historischen Wahrscheinlichkeit (denn weiter gelangt er nicht, obgleich er dieselbe durchweg sofort als unbedingte Wahrheit annimmt) eine festere Basis zu geben. Doch dies ist eben die eigentlich schwache Seite seiner Schrift; ihm fehlt das Auge, um überhaupt Stylunterschiede, wenn sie nicht so auffallend sind wie der Unterschied des Romanischen und Gothischen, wahrzunehmen; er geht sogar (S. 15) so weit, dass er die Stylunterschiede in den verschiedenen Entwicklungsphasen der romanischen Bauweise völlig läugnet, und dass er (S. 45) die Dome von Limburg an der Lahn und von Worms als einander ähnlich bezeichnet; dies letztere aber klingt so, als ob man das Englische und das Portugiesische für ähnliche Sprachen ausgeben wollte. (Römisches Element ist freilich in beiden Domen, aber auch nicht mehr als etwa in diesen beiden Sprachen.) Hätte Hr. L. jene Vergleichen unternommen, so würde er gefunden haben, dass die sichern Gebäude des 10ten und 11ten Jahrhunderts, wie die Stiftskirche von Gernrode, die Schlosskirche von Quedlinburg, die Kirche von Huyseburg, die von Alpirsbach, die Kirchen St. Georg und Maria auf dem Capitol zu Köln (die letztere in der Mitte des 11ten Jahrhunderts geweiht, der Oberbau ihrer Chorpartie jedoch einer spätern Restauration angehörig), die Westseite des Domes von Trier und so viele andere, durchweg noch strenge und sehr befangene Formen zeigen, und dass man an ihnen wahrnimmt, wie der Formensinn sich noch erst aus einer halbbarbarischen Rohheit

¹⁾ Ebendas., Beilage Nr. VI und VII.

Josringt, was man von den Gebäuden, die Hr. L. namhaft macht, wahrlich nicht sagen kann. Die grösste Verwandtschaft mit den letztern aber würde er in allen den Gebäuden wahrgenommen haben, welche, wie bereits bemerkt, der Spätzeit des romanischen Styles angehören. Ich will hier nur einige Gebäude dieser Periode in den Rheinlanden namhaft machen, deren Bauzeit feststeht und die in mehr oder weniger consequenter Anwendung des Spitzbogens und in der ganzen Sinnesrichtung dem von Hr. L. aufgeführten Gebäudecyklus zum Theil sehr nah verwandt erscheinen, wenn sie auch in gewissen Einzelheiten die charakteristisch und ausschliesslich rheinischen Elemente erkennen lassen. Es sind: die Kirche zu Heisterbach (1202—1233); die Kirche St. Quirin zu Neuss (inschriftlich im Jahr 1208 gegründet); das zehneitige Schiff der Kirche St. Gereon zu Köln (1212—1227); die Kirche von St. Thomas (1225 vollendet, vergl. oben); der Dom von Limburg an der Lahn (gebaut oder vollendet zwischen 1213 und 1235¹⁾); der Chor der Pfarrkirche von Remagen (inschriftlich im Jahr 1246 vollendet²⁾). Bei den zwei zuletzt genannten Bauwerken ist zwar der Spitzbogen bereits überwiegend, die ganze Behandlung aber noch immer völlig romanisch.

Der Spitzbogen erscheint in der muhamedanischen Architektur bereits sehr früh, im 9ten Jahrhundert und gewiss auch noch früher, angewandt. Es ist, ich wiederhole es, durchaus nicht unmöglich, dass diese Bogenform sich auch gelegentlich einmal an einem frühromanischen Gebäude in Deutschland finde. Die von Hr. L. aufgeführten und die mit ihnen sonst übereinstimmenden Gebäude aber, welche über einer zwar immer noch strengen Grundlage mehr oder weniger eine Feinheit des Sinnes, eine klare Eleganz, den Ausdruck eines schon sehr bewussten Wohlgefühls enthalten, dergleichen für die Culturmomente des 11ten Jahrhunderts unerhört sein würde, können nicht in diese Zeit gehören; Alles deutet bei ihnen auf jene spätere Periode, welche uns denn auch in den anderweitigen Verhältnissen des Lebens die entsprechenden Gegenbilder darbietet. Die stufenweis vorschreitende Consequenz aber, welche diese Gebäude in der Anwendung des Spitzbogens entwickeln, bestätigt auf's Vollkommenste die bisher gangbare Meinung, derzufolge sie die Vorbereitung (wenn auch nicht geradezu den Uebergang) zum gothischen Baustyle ausmachen. —

Die bei weitem grössere Thätigkeit zur Erforschung der älteren Kunst des Vaterlandes, besonders was die Herausgabe bildlicher Darstellungen anbetrifft, hat sich seither der Architektur zugewandt; die im Vorigen besprochenen Werke geben hiefür fast sämmtlich ein neues Zeugniß. Für die Sculptur und Malerei ist ungleich weniger geschehen; seit Strixner's Lithographien der ehemals Boisserée'schen Sammlung abgeschlossen, seit Müller's Beiträge zur deutschen Kunst- und Geschichtskunde durch den Tod des Herausgebers abgebrochen sind, ist über grössere und umfassende Unternehmungen dieser Art nichts Erhebliches zu berichten. Und doch ist Deutschland auch in den verschiedenen Zweigen der bildenden Kunst, bis tief in das 16te Jahrhundert hinab, so höchst bedeutend gewesen, doch führt uns, sofern wir nur zu sehen verstehen und zu sehen geneigt sind,

¹⁾ Vergl. hierüber F. H. Müller's Beiträge zur deutschen Kunst- und Geschichtskunde, I, S. 41, und besonders die treffliche kleine Schrift: Einige Bemerkungen über das Alter der Domkirche zu Limburg, von Dr. Busch. Limburg a. L. 1841, — ²⁾ F. H. Müller, a. a. O.

fast jeder Schritt im Vaterlande die merkwürdigsten Entdeckungen entgegen! Wir wollen indess hoffen, dass auch für diese Fächer eine erhöhte Theilnahme erwachen wird und einstweilen die Mittheilungen über das Einzelne willkommen heissen. — Ueber einen merkwürdigen Cyklus deutscher Sculpturen liegt uns so eben eine ausführliche literarische Mittheilung vor. Sie führt den Titel:

Die vierzehn Standbilder im Domchore zu Köln. Von August Reichensperger. Köln, 1842. (26 S. in 4.)

Es sind die kolossalen Standbilder des Christus, der Maria und der zwölf Apostel an den Pfeilern des Chores, welche in dieser Schrift besprochen werden und von denen eine nähere Charakteristik vorgelegt wird. In der That gehören diese Arbeiten zu den wichtigsten ihrer Art aus dem Anfange des 14ten Jahrhunderts. Noch nicht frei von dem typischen Gesetze jener Zeit, noch ohne ein entschiedenes Gefühl für den körperlichen Organismus, zeichnen sie sich vornehmlich durch die höchst meisterhafte, eben so stylgemäss wie mit feinsten Naturwahrheit behandelte Gewandung aus. Dabei sind sie durchaus mit farbiger Bemalung versehen, die sich ebenfalls in der schönsten Stylistik bewegt; die Gewänder haben die mannigfaltigsten Muster, die Säume sind auf's zierlichste, mit der grössten, fast rührenden Sorgfalt und Genauigkeit ornamentirt. Ich hatte Gelegenheit, diese Statuen, die bei der Restauration im Innern des Domchores von ihren Consolen herabgenommen waren, in der Nähe zu betrachten und mich ihrer hohen Bedeutsamkeit zu erfreuen. Die Schrift des Herrn Reichensperger giebt über alle Einzelheiten, die bei ihnen zu bemerken sind, eine genügende, klar verständliche Auskunft; nur kann ich nicht darin mit ihm übereinstimmen, dass er manche Motive, die in der Stufe der damaligen Entwicklung der Kunst begründet sind, als die Resultate besondrer künstlerischer Absichten erklärt. Ausserdem enthält diese Schrift noch manches sehr Bemerkenswerthe über die Würde der mittelalterlichen Kunst überhaupt und über die Angelegenheit des Kölner Dombaus insbesondere; dabei aber auch manche Einseitigkeit und Bitterkeit, die hier nicht ganz an ihrer Stelle erscheint und, für ihr Theil, die gute Sache nicht fördern wird.

Auf dem Umschlage der Schrift kündigt diese sich an als: Beigaben zu den Abbildungen jener Standbilder von Dr. Levy-Elkan. Die Abbildungen werden in farbigem Steindrucke herausgegeben werden und nicht bloss die plastischen Formen, sondern auch die polychromatische Ausstattung der Statuen darstellen. Nach den Probeblättern derselben zu urtheilen, die ich bereits im vorigen Jahr zu sehen Gelegenheit hatte, und die sowohl den allgemeinen Charakter der Originale vortrefflich wiedergeben, als sie selbst mit grosser Sorgfalt angefertigt sind, wird das Erscheinen derselben von den Freunden alterthümlicher Kunst gewiss mit lebhaftem Beifall aufgenommen werden.

Architektonische Modelle.

Berlin.

(Kunstblatt 1842, No. 75.)

... Es ist vielleicht nicht unpassend, wenn ich hier eine Notiz über ein eigenthümlich interessantes Unternehmen anreihe, über dessen gegenwärtigen Stand mir einige nähere Mittheilungen vorliegen. Es betrifft die architektonischen Modelle des Hrn. Kallenbach aus Danzig, die grösserentheils mittelalterliche (und zwar deutsche) Monumente darstellen, nach gleichem Maassstabe aus Holz, Pappe und ähnlichen leicht zu behandelnden Stoffen gearbeitet und mit der entsprechenden naturgemässen Farbe der Monumente versehen sind. Sie sind, so weit es ihre Dimension erlaubte, mit der allergrössten Genauigkeit gefertigt, so dass man durch sie eine vollständige Anschauung der betreffenden Monumente im kleinen Maassstabe gewinnt. Der Freiburger Münster z. B., den Herr Kallenbach bereits vor ein paar Jahren modellirt hat, ist als die wahrhaft meisterliche Lösung einer gewiss sehr schwierigen Aufgabe zu nennen. Etwa vor einem Jahre hatte Hr. K. seine Sammlung hier (unter dem Namen seines Gefährten Zmudzinski) öffentlich ausgestellt; er hatte indess, abgesehen von einzelnen Freunden der Architektur unserer vaterländischen Vorzeit, keinen sonderlichen Anklang gefunden; — es war nicht Mode geworden, seine Sammlung zu besuchen, was in grossen Städten für dergleichen Dinge insgemein den Ausschlag gibt. (Wie launenhaft die Mode spielt, zeigte sich u. a. hier vor einigen Jahren, als im Museum gelehrte Vorträge über streng archäologische Kunstgegenstände gehalten wurden und die eleganteste Beau-monde, die sonst nur im Ballet eine bewunderungswürdige Stand- und Sesshaftigkeit an den Tag zu legen pflegt, unverdrossen bis gegen das Ende der Vorlesungen Theil nahm.) Auch sonst schien Hr. K. in unsern Gegenden wenig Theilnahme gefunden zu haben; dagegen hat er sich neuerlich, in sächsischen und thüringischen Städten, besonders aber in Frankfurt a. M., bedeutenden Beifalls zu erfreuen gehabt. Zugleich haben diese seine neueren Reisen ihm Gelegenheit zur reichlich fortschreitenden Vermehrung seiner Sammlung gegeben, da er insgemein nur nach eigenen, sehr genauen Aufnahmen und Vermessungen zu arbeiten pflegt. Er hat jetzt die zweckmässige Einrichtung getroffen, sich in den Städten seines Aufenthalts durch eine Subscription der genügenden Theilnahme zu versichern und nur den Abonnenten den Besuch der Sammlung zu verstaten, damit aber zugleich auch erläuternde kunsthistorische Vorträge zu verknüpfen. So lässt sich in der That hoffen, dass der Plan, der seinem ganzen Unternehmen zu Grunde liegt: im deutschen Volk eine innigere Theilnahme an den Denkmälern seiner Vorzeit, eine tiefere Einsicht in die erhabene Bedeutung dieser Schätze, eine thätigere Sorge für deren ungeprüfte Erhaltung zu verbreiten, doch endlich von einem schönen Erfolge gekrönt sein werde. Auf der andern Seite wäre freilich zu wünschen, dass eine Sammlung von so grossem künstlerischem und wissenschaftlichem Werthe an einem der Orte, die als Centralpunkt kunstwissenschaftlicher Bestrebungen zu betrachten sind, eine feste Stelle finden möge; es waren

auch einige einleitende Schritte geschehen, um die Kallenbach'schen Modelle dereinst für Berlin zu gewinnen, doch haben diese leider zu keinem Erfolge geführt. Jedenfalls scheint es ein dringendes Bedürfniss, Muster nicht bloss für die Werke der Malerei und Sculptur, sondern auch, und zwar mit einer durchgreifenden Consequenz, für die Architektur anzulegen, und nicht bloss für den praktischen Bedarf des ausübenden Architekten, sondern zugleich und vorzugsweise für die Zwecke einer allgemeinen wissenschaftlichen Bildung; denn das ist ja eben die hohe Bedeutung der Architektur, dass in ihren Werken uns die Entwicklungsphasen der Culturgeschichte auf die alleranschaulichste, die allerprägnanteste Weise gegenüber treten. Was bis jetzt in solcher Art gesammelt ist, besteht nur theils aus Abgüssen einzelner architektonischer Details, die in den Kunstschulen zum Studium gebraucht werden, theils aus solchen Modellen, die durch zufällige Industrie entstanden sind. Unter den letztern sind vorzugsweise die Modelle italienisch antiker Architekturen, zumeist aus Kork, auch aus Speckstein gearbeitet, anzuführen; das Museum von Darmstadt besitzt an dergleichen Arbeiten eine schon ganz bemerkenswerthe Sammlung; die vorzüglichste Bedeutung, unter den mir bekannten, haben jedoch die Modelle im Museum von Neapel, besonders das wahrhaft bewunderungswürdige grosse Modell von Pompeji. In beiden Richtungen dürften die Anknüpfungspunkte einer architektonischen Sammlung, wie ich sie mir vorstelle, gegeben sein; aber beide müssten, wollte man anders zu höheren Resultaten gelangen, unter einem umfassenden, eigentlich wissenschaftlichen Gesichtspunkte fortgesetzt werden. Man müsste in der Beschaffung der Modelle auf alle bedeutsameren Entwicklungsmomente der Architektur Rücksicht nehmen, müsste, soweit es nur möglich ist, auf die Darstellung vorzüglich charakteristischer Monumente aus allen Zeiten und Ländern bedacht sein; neben dem Modell des Ganzen müssten sodann grössere Modelle von wichtigen architektonischen Details oder unmittelbare Abgüsse von solchen aufgestellt werden. Auch dürften dabei architektonische Originalstücke ihre passliche Stelle finden und selbst Fragmente des Materials, daraus das betreffende Monument gearbeitet ist, nicht zu übergehen sein (da ja das Material immer einen, wenn schon bedingten Einfluss auf die Structur und die Form ausübt). Ferner wäre der Nutzen einer solchen Sammlung noch wesentlich zu erhöhen, wenn man damit zugleich eine möglichst umfassende architektonische Bibliothek, für herausgegebene bildliche Darstellungen und besonders auch für Zeichnungen, verbände. Denn so viel wichtiger auch das Modell ist, seiner vollständigen Körperlichkeit wegen, die den ganzen perspectivischen Eindruck des Originals von jedem Standpunkte aus möglich macht, so wird die Zahl der Modelle doch immer nur eine verhältnissmässig beschränkte sein können. Abbildungen würden demnach zur vortheilhaften Ergänzung der Uebersicht dienen; und da die Zahl derjenigen, die zur Publikation kommen, ebenfalls beschränkt ist, so müssten tüchtige Zeichner geworben werden, um, wenn möglich, sich einer absoluten Vollständigkeit in der Sammlung architektonischer Darstellungen annähern zu können.

Die Erinnerung an Kallenbach's zierliche Arbeiten hat mich zu einer Abschweifung und zum Aussprechen „frommer Wünsche“, die ich freilich schon lange mit mir herumtrage, veranlasst; ich muss es dahin gestellt sein lassen, ob man diesen ein geneigtes Ohr schenken wird.

Antiquities of Jonia, published by the society of dilettanti.
Part the third. London, 1840.

(Kunstblatt 1842, No. 76.)

Von dem allgemein bekannten grossartigen Werk der „Alterthümer von Jonien“ ist, nach langer Unterbrechung, kürzlich ein neuer Band, der dritte, erschienen. Die Ausstattung desselben ist eben so glänzend, wie die der frühern Theile, und wie wir es überhaupt bei den Werken der Engländer, welche das classische Alterthum behandeln, gewohnt sind. Die darin enthaltenen Mittheilungen geben uns manch eine, theils neue, theils doch erweiterte Anschauung in Bezug auf die Bildung des architektonischen Geschmacks in den ostgriechischen Landen; sie lassen es namentlich erkennen, wie der eigentlich griechische Formensinn, im Gegensatz gegen den römischen, dort noch bis in die späteste Zeit des classischen Alterthums wirksam blieb. Ohne auf die übrigen Erweiterungen der archäologischen Wissenschaft, zu welchen die in diesem Bande niedergelegten Untersuchungen Anlass geben, näher einzugehen, wollen wir hier nur das Wichtigste in jenem Bezuge übersichtlich namhaft machen.

Der erste Abschnitt des dritten Bandes ist den Alterthümern der Stadt Cnidus gewidmet und stellt dieselben auf 33 Kupfertafeln dar. Hier ist zunächst ein korinthischer Tempel, ein Prostylos Pseudoperipteros, zu bemerken, der aber, wie die zum Theil schweren Details verrathen, bereits einer verhältnissmässig spätern Zeit angehört. Der prachtvoll ornamentirte Fries ist convex gebildet. An den Seitenwänden des Tempels läuft zwischen den Kapitälern ein Akanthusornament hin, welches den Schmuck der letzteren friesartig fortsetzt. — Auf den Tempel folgt der aus zwei ionischen Säulen in antis bestehende Porticus einer Bäderanlage. Die Architektur dieses Porticus, der noch aus guter griechischer Zeit herrührt, gewährt ein sehr eigenthümliches Interesse. Die Säulen, zwar schon mit uncanellirten Schäften, zeichnen sich durch eine treffliche ionische Basis aus. Die Anten haben eine attische, in griechisch classischer Weise profilirte Basis und ein sehr merkwürdiges Kapital. Der Haupttheil des letztern besteht nämlich aus einer flachen Kehle, die mit einem ungemein schönen, streng griechischen Ranken- und Blumenwerk von sehr eigener Composition geschmückt ist; darunter der gewöhnliche Hals des Antenkapitals, mit zwei Rosetten verziert. Das Ganze dieser Kapitalzierde ist von sehr edlem, wohlgefälligem Eindruck und giebt wiederum einen charakteristischen Beleg für die freie Beweglichkeit des griechischen Geistes; es bildet das interessanteste Seitenstück zu den bekannten, auch in die heutige Kunst bereits mehrfach übergegangenen Pilasterkapitälern im Tempel des Apollo Didymäus bei Milet. Aehnlich trefflich ist die aus dem Porticus in die innern Räume führende Hauptthür; als ihr Seitenstück kann nur die, zwar reicher geschmückte Thür des Erechtheums auf der athenischen Akropolis angeführt werden. — Eins der cnidischen Theater ist wegen des erhaltenen Grundbaues des Scenengebäudes bemerkenswerth. — Eine sechssäulige dorische Halle, in welcher die Säulen zwar ditriglyphisch stehen, hat im Ganzen noch (was sonst bei den asiatisch-dorischen Gebäuden selten ist) edle Bildung des Details und besonders der Kapitäle. — Eine zweite grosse dorische Halle bildet den

innern Einschluss des Forums; hier zeigt sich aber schon eine beträchtlich rohere Behandlung. Höchst wunderlich und unschön sind die Ecksäulen, oder vielmehr die mit Halbsäulen verbundenen Eckpfeiler dieser Halle componirt.

Der zweite Abschnitt enthält auf 27 Tafeln die Alterthümer von Aphrodisias. Das ausgedehnte Forum dieser Stadt, 525 Fuss (engl.) lang und 213 Fuss breit, ist mit einer ionischen Säulenhalle umgeben, die Säulen von einfach spätgriechischer Form, in den Ecken Pfeiler von derselben fabelhaften Composition, wie auf dem Forum von Cnidus. — Der Haupttempel von Aphrodisias, der im Mittelalter in eine Kirche umgewandelt war, bildete einen ionischen Pseudodipteros von acht Säulen in der Fronte. Auch hier sind es einfach späte, zum Theil schon schwere Formen; namentlich gewähren die attischen Basen der Säulen, an denen statt des obern Pfühls zwei dicke Rundstäbe angeordnet sind, einen unschönen Eindruck. (Aehnliche Basen hat der oben genannte korinthische Tempel zu Cnidus.) — Ungleich interessanter, wie diese beiden Baulichkeiten ist ein drittes, obschon beträchtlich späteres Gebäude, ein grosses Propyläum von korinthischer Architektur. Pfeiler, an ihrer Hinter- und Vorderseite mit Halbsäulen verbunden, trennen die Thüren; von ihnen springt nach aussen ein viersäuliger Prostyl, nach innen eine Stellung von zwölf Säulen, in drei Reihen geordnet, vor. Die Säulen stehen auf Piedestalen und haben gewundene Cannelirungen, der Fries ist convex und mit Akanthuswindungen reich verziert. Dies sind Zeugnisse der letzten Periode der classischen Architektur; dabei aber ist in der Behandlung, besonders des Ornaments, noch sehr viel eigenthümlicher Geschmack und selbst noch eine gräcisirende Eleganz zu bemerken. Auffallend ist die Composition des Akanthus, dessen Blättergruppen zum Theil auf eine Weise geschwungen sind, dass sie unmittelbar an denjenigen Styl der Ornamentik erinnern, der sich in der spätromanischen Architektur (um 1200 n. Chr. G.), vornehmlich in Deutschland, geltend macht. Seit man sich genöthigt gesehen, den selbständigen Werth der mittelalterlichen Architektur anzuerkennen, haben auch die Gebäude aus der letzten Zeit der Antike, in denen sich bereits manch ein mittelalterliches Princip ankündigt, ein grösseres Interesse gewonnen; besonders wichtig sind in diesem Betracht die unter asiatischem Einfluss entstandenen Architekturen, und unter ihnen kommt dem eben besprochenen Gebäude keine der mindest bedeutenden Stellen zu. Für die Bauzeit desselben wird übrigens, in Gemässheit des gleich zu nennenden Theaters von Patara, bereits die Periode um das Jahr 200 n. Chr. G. anzunehmen sein. — Ausserdem ist in Aphrodisias noch ein Hippodrom zu bemerken, dessen oberste Sitzstufen mit Pfeilerarkaden umgeben waren, Bruchstücke der letztern erscheinen mit reichem Ornament überladen, im Style des ebengenannten Propyläums, doch ungleich weniger schön.

Der dritte Abschnitt, 14 Tafeln, behandelt die Alterthümer von Patara, unter denen das dortige Theater von sehr erheblicher Wichtigkeit ist. Von dem Sceengebäude desselben, welches einer Inschrift zufolge unter dem Kaiser Antoninus Pius, um die Mitte des zweiten Jahrhunderts nach Christi Geburt, erbaut wurde, steht noch so viel, dass es in seiner ganzen Einrichtung vollständig zu restauriren ist. Dasselbe bildet somit einen höchst interessanten Beitrag für unsere, bisher noch immer so mangelhafte Kenntniss der Scene des antiken Theaters. Auch in Bezug auf seinen architektonischen Styl ist dies Gebäude sehr bemerkenswerth;

es ist eine eigenthümliche, ebenfalls noch gräcisirende Eleganz darin, die ich am liebsten mit der künstlerischen Richtung des Bramante und seiner nächsten Vorgänger parallel stellen möchte. In der Behandlung des Ornaments erkennt man einen ähnlichen, doch noch mehr gemessenen Geschmack, als an dem Propyläum von Aphrodisias, so dass man die Umwandlung der antiken Geschmacksrichtung hier schon in einer, fast unerwartet frühen Zeit beginnen sieht. — Das Stadthor von Patara, mit drei Bogenöffnungen nebeneinander, und mit einem dorischen Frieße gekrönt, hat ebenfalls noch etwas Gräcisirendes in der Anlage, erscheint im Detail aber bereits ganz roh.

Ueber den Kölner Dom.

Geschichte und Beschreibung des Doms von Köln, von Sulpiz Boisserée. Zweite umgearbeitete Ausgabe mit fünf Abbildungen. München. Literarisch-artistische Anstalt. 1842. (119 Seiten in gr. 4.)

(Kunstblatt 1842, Nr. 89, ff.)

Das Interesse, welches gegenwärtig, seit die architektonische Restauration am Chore des Kölner Domes vollendet, für den Weiterbau dieses erhabensten aller Architekturwerke so mächtig erwacht ist, hat zu mancherlei literarischen und bildnerischen Mittheilungen über dasselbe Veranlassung gegeben. Man lässt es sich angelegen sein, den verschiedenen Kreisen des Publikums Anschauungen des merkwürdigen Gebäudes, Darlegungen seiner früheren, sowie der gegenwärtigen Bauverhältnisse, Untersuchungen über seine historische und ästhetische Bedeutsamkeit vorzulegen; der allgemeine Eifer für den Fortbau, die Förderung, welche demselben aller Orten durch die Dombauvereine zu Theil und welche durch die Opposition einiger Stimmführer auf der äussersten Linken nicht vermindert wird, haben solche Vermittelungen zwischen dem Werke und dem Volke zum Bedürfniss gemacht. Vor allen heissen wir unter diesen Arbeiten die in der Ueberschrift genannte willkommen. Der würdige Verfasser hat sich durch sein grosses Prachtwerk über den Kölner Dom und durch die darin niedergelegten Resultate seiner Forschungen so unläugbare und umfassende Verdienste erworben, dass wir uns freuen müssen, ihn auch heute noch, seit ein zumeist jüngeres Geschlecht den Schauplatz betreten hat, unter den Vorkämpfern zu finden.

Der Haupttheil seines neuen Buches besteht, wie dies schon der oben angeführte Titel andeutet, aus einer neuen Auflage des Textes zu seinem bekannten grossen Kupferwerke. Da derselbe jedoch hier als ein vollkommen selbständiges Werk gegeben wird, so sind in der Anordnung einige Veränderungen vorgenommen und die speziellen Bezüge auf die Tafeln des Kupferwerkes beseitigt worden. Zugleich hat der Verfasser mehrere dankenswerthe historische Notizen und Urkunden, mehrere während der Herstellung des Chors gemachte merkwürdige Erfahrungen, sowie auch die Geschichte dieser Wiederherstellung beigelegt. Endlich theilt er,

als einen ganz neuen Abschnitt von ziemlichem Umfange, seine Bemerkungen und Wünsche über die in Aussicht gestellte Vollendung des Gebäudes mit. Das Buch begleiten fünf Kupfertafeln: der Grundriss, der Aufriss der Westseite und die perspectivische Ansicht des Gebäudes in seinem heutigen Zustande, als Nachbildungen von Tafeln des grossen Kupferwerkes; eine perspectivische Ansicht des Domes im Zustande seiner Vollendung mit denjenigen, vom Verfasser entworfenen Restaurationen, über welche das Vorhandene und die Pläne keinen Aufschluss geben; sodann ein Blatt mit dem Grund- und Aufriss des älteren Domgebäudes nach der Idee des Verfassers.

Das neue Werk ist somit als ein Handbuch, und zwar als ein vollkommen unentbehrliches, für jeden, der sich mit dem Studium des Kölner Domes zu beschäftigen gedenkt, zu betrachten. Wir besitzen in demselben die Grundlage aller neueren Arbeiten und Forschungen über den Dom (wenn dieselben im Einzelnen auch zu abweichenden Resultaten gelangt sind), sowie die Mittheilung derjenigen Elemente für die Forschung, welche erst neuerlich hervorgetreten sind; wir sehen dies Alles zugleich auf eine klare und ebenmässig fortschreitende Weise zu einem zusammenhängenden Ganzen verarbeitet, so dass das Buch auch für die Auffassung des gothischen Baustyles überhaupt eine sehr beachtenswerthe Grundlage darbietet. Man wird zu demselben, und vornehmlich in Bezug auf die Masse seines positiven Materials, stets bei den betreffenden Studien zurückkehren müssen; und man wird es dem Verfasser und der Verlagshandlung Dank wissen, dass das Buch durch die neue Auflage soviel bequemer zugänglich geworden ist.

Ich halte es für überflüssig, näher auf das Ganze eines Werkes einzugehen, aus dem bereits so viele Andere geschöpft haben; dieser Umstand reicht allein schon zur Bürgschaft seines Werthes hin. Doch erfordert es das Interesse der Sache, einige der neueren Mittheilungen hervorzuheben.

Sehr wichtig ist zunächst, was den historischen Theil des Werkes anbetrifft, die Mittheilung sämmtlicher bisher bekannter Urkunden über den Meister Gerhard, in welchem man den ersten Urheber des Domes vermuthen kann. In seiner früheren Arbeit hatte sich der Verfasser mit Anführung einzelner Stellen aus diesen Urkunden begnügt; später waren mehrere durch Passavant (in seiner „Kunstreise durch England und Belgien“) bekannt gemacht worden; hier finden wir sie nunmehr am Vollständigsten und Ausführlichsten beisammen. So vornehmlich (und noch vollständiger als bei Passavant) die grosse Urkunde, in welcher das Domkapitel Meister Gerhard dem Steinmetzen, dem Vorsteher des Dombaues, neun Jahre nach der Grundsteinlegung des Domes, wegen seiner Verdienste um das Kapitel, eine Hofstätte schenkt. Freilich kann aus dieser Urkunde noch nicht mit Gewissheit gefolgert werden, dass Niemand anders als dieser Meister Gerhard, welcher eben damals, und gewiss auch schon länger, die technische Leitung des Dombaues hatte, der Erfinder des Planes sein könne; doch bleibt der Mann natürlich höchst beachtenswerth, und wir werden mit Sorgfalt Alles aufzunehmen haben, was uns einiges nähere Licht über ihn verschaffen könnte. In diesem Betracht scheint eine zweite Urkunde, die, soviel ich weiss, hier zum ersten Mal mitgetheilt wird, nicht ohne Werth. Es handelt sich darin von dem Kauf eines Privathauses in Köln; dasselbe wird bezeichnet als „das Haus neben dem Bürgerhause gegen St. Cunibert zu, welches Gerhard der Steinmetz gebaut hat.“ Die

Nennung des Baumeisters an dieser Stelle kann wohl nur zur charakteristischen Bezeichnung des Hauses geschehen sein; dasselbe musste somit in seiner äusseren Erscheinung etwas individuell Eigenthümliches, Bedeutsames haben, der Architekt somit als ein Künstler von eigenthümlicher Richtung und Bedeutung bekannt sein. Nehmen wir ihn und den Dombaumeister als Eine Person, so haben wir hierin wenigstens die Andeutung, dass der letztere nicht bloss als Werkmeister, sondern auch als erfindender Künstler ausgezeichnet war. Leider fehlt das Datum der Urkunde, und der Verfasser bemerkt nur, dass sie „demselben Zeitraume“ angehöre; ist sie in der That völlig gleichzeitig, so scheint die Identität beider Meister ausser Zweifel, da man, hätten zwei ausgezeichnete Architekten desselben Namens zu gleicher Zeit in derselben Stadt gelebt, gewiss einen jeden von ihnen auf unterscheidende Weise bezeichnet haben würde. Ferner erhalten wir näheren urkundlichen Aufschluss über den räthselhaften Gerhard von St. Trond (bei Lüttich), der seit Wallraf's Zeit in der Kunstgeschichte spukt, indem man auch ihn mit dem Dombaumeister Gerhard identificirte, ohne doch die Gründe für diese Annahme vorzulegen. Der Verfasser weist nach, dass dieselbe ganz aus der Luft gegriffen ist und sogar sehr erhebliche Gründe gegen sich hat; wir sind ihm für dies Ergebniss sehr dankbar verpflichtet, da es uns nicht gar billig bedünken will, wenn wir ohne Noth einen Ausländer (ob auch immerhin einen stammverwandten) zum ursprünglichen Meister des herrlichsten Werkes deutscher Art und Kunst machen. Bei Gelegenheit seiner Vorschläge über die völlige Instandsetzung des Domes bemerkt der Verfasser, es würde nöthig werden, den Hochaltar, der gegenwärtig auf unweckmässige Weise verbaut ist, von seiner Stelle zu rücken; dabei sei es möglich, dem im Jahre 1248 gelegten Grundstein (der sich stets an der Stelle des Hochaltars zu befinden pflegt) auf die Spur zu kommen, in ihm die Urkunde über die Grundsteinlegung und in letzterer endlich den sicheren Namen des ursprünglichen Meisters und Urhebers zu finden. Der Verfasser deutet diese Hoffnung fast nur mit Schüchternheit an; in der That aber wäre diese Entdeckung für einen Jeden, dem es um die Ehre des Vaterlandes zu thun ist, so wichtig, dass wir die Hoffnung, wenn es auch nicht mehr ist, einstweilen nicht aufgeben wollen.

Unendlich wichtiger freilich, als Alles, was uns hier im Schooss der Erde verborgen sein könnte, ist die Urkunde, die das Gebäude in sich selbst, in seiner künstlerischen Beschaffenheit, enthält. Der Verfasser entwickelt, wie dies aus dem früheren Abdruck seines Textes bekannt ist, die allgemeinen Principien des daran hervortretenden architektonischen Systemes auf eine vortreffliche, klare Weise. Ich stimme hiemit im Wesentlichen vollkommen überein; doch muss ich bemerken, dass ich der Ansicht, welche Herrn Boisserée's Auffassung zu Grunde liegt, in sofern nicht folgen kann, als ich in dem Gebäude nicht, wie er, ein Ganzes aus Einem Gusse, in welchem Alles von vornherein so berechnet war, wie es in den ausgeführten Theilen erscheint, zu erkennen vermag. Dies betrifft aber nicht die allgemeinen Principien des Systemes, sondern die Eigenthümlichkeiten in der Gestaltung des Einzelnen und deren fortschreitende Modification, die in den späteren Theilen des Gebäudes freilich schon gar augenfällig erscheint. Ich komme hierauf weiter unten noch einmal zurück.

Ein sehr eigenthümliches Interesse gewährt dasjenige unter den Kupferblättern des in Rede stehenden Werkes, welches den Dom in seiner Vollendung, und zwar in perspectivischer Ansicht von der Südseite, darstellt;

es ist dem Titel vorgeheftet und wird auch in besondern Abdrücken ausgegeben. Die Zeichnung dazu ist nach den Angaben des Verfassers von Ed. Gerhardt, der Stich von J. Poppel gefertigt. Das Blatt (9 Zoll breit und 8 Zoll hoch) muss als ein kleines Meisterwerk bezeichnet werden; es ist mit dem klarsten Verständniss gearbeitet: das ganze, so überaus reiche Detail ist mit grösster Genauigkeit und in vollkommen charakteristischer Darstellung gegeben, und dabei doch zugleich die Totalwirkung mit glücklichem und freiem malerischem Sinne beobachtet. Nächst dem, so eigenthümlich grossartigen Gesamteindrucke, den das Gebäude in dieser Ansicht auf den Beschauer hervorbringt, ist vornehmlich auf die fast überraschend günstige und erfreuliche Wirkung der etwas vortretenden Fronte des Querschiffes und der mit ihr zunächst verbundenen Theile aufmerksam zu machen. Es hat nämlich jenes brillante, so vielfach sich wiederholende System der Strebethürme und Strebebögen, welches den Oberbau des Chores (des bis jetzt allein vollendeten Bautheiles) umgiebt, in gewissem Betracht den Anschein von Ueberladung; denn abgesehen davon, dass die Gliederung hier noch nicht die klare organische Entwicklung erreicht hat, welche an dem später begonnenen Thurmbau der Westseite erscheint, so hüllen diese mächtigen Formen den gesammten Oberbau auf eine Weise ein, schieben sie sich selbst auf eine Weise durcheinander, dass ein vollkommen klarer und beruhigender Eindruck eigentlich gar nicht zu erreichen ist, mag man einen Standpunkt für die Betrachtung des Chores wählen, welchen man wolle. An der Fronte des Querschiffes aber, die in grossartiger Ausbreitung aus der Langseite vortritt, erscheint dies System der architektonischen Composition in freier und für das Auge durchaus unbehinderter Entwicklung, so dass wir hier den so nöthigen Ruhepunkt finden, dass wir darin gewissermassen den Schlüssel für das Uebrige erhalten, und dessen Bedeutung mit ungleich grösserer Leichtigkeit und Sicherheit nachempfinden. Hier steigt über dem Portal der Giebel vom Oberbau des Querschiffes mit seinem grossen Fenster in majestätischer Ruhe empor, und unbehindert, durch nichts verdeckt, sehen wir in den Strebebögen den bewegten Druck seiner Gewölbe auf die Strebethürme zu den Seiten hinüberströmen.

Es ist bekannt, dass für die Anordnung der Giebelseiten des Querschiffes, wie auch für den Thurm über der Durchschneidung von Querschiff und Langschiff, kein Muster aus der alten Zeit des Baues vorliegt; es ist kein Riss dazu vorhanden, ja der Bau der Giebelseiten war so sehr gegen das Uebrige im Rückstände, dass selbst die Fundamente zum Theil fehlten. (Auf der Südseite sind sie erst jetzt vollständig gelegt; auf der Nordseite vermuthet man, dass sie unter der später errichteten ehemaligen Dompfarrkirche zum Pesch (in pasculo) vorhanden seien.) Aus diesem theilweisen und in der That sehr auffallenden Mangel des Fundamentes darf man vielleicht nicht mit Unrecht den Schluss ziehen, dass man überhaupt für die Einrichtung der Giebelseiten noch keinen bestimmten Plan vor sich hatte. Der Verfasser hat die letzteren nach dem allgemeinen Princip des Baues und nach dem Muster der Westfaçade ergänzt. Dem Hauptportal in der Mitte hat er, wie dort, zwei Portale zu den Seiten beigelegt; doch hat er diese Einrichtung in dem vorliegenden Blatte (gegen seine frühere Restauration, in dem Längenaufriß des grossen Kupferwerkes) in sofern vortheilhaft verändert, als er die Fensteröffnungen hinter den Giebeln der Seitenportale und die Giebel über diesen Fenstern fort-

gelassen hat. Diese reichere Anordnung war durch den Organismus der Westfacade bedingt, erscheint aber für die ungleich beschränktere Fronte des Querschiffes in der That als Ueberladung. Indess möge mir der sehr verehrte Verfasser verzeihen, wenn ich auch gegen seine jetzige Darstellung der Fronte des Querschiffes (sowie über seine Darstellung des Mittelthurmes) noch einige Einwendungen erhebe. Es scheint mir, dass auch in andrer Beziehung das Vorbild der Westfacade hier nur auf eine beschränkte Weise zur Anwendung kommen dürfe; dort handelt es sich um eine ungleich breitere Masse, deren Seiten zugleich in jene mächtigen Thürme emporschiessen, dort ist somit die Form des Einzelnen durch das grössere Ganze bedingt, während sie hier mit einem kleineren Ganzen in Einklang stehen muss. So erscheinen mir, in der vorliegenden Zeichnung, das grosse Fenster über dem Mittelportal (welches dem Mittelfenster der Westfacade nachgebildet ist) etwas zu breit, das Feld des Dachgiebels über demselben etwas zu stark lastend, und die Strebepfeiler zu den Seiten des Fensters, in Gemässheit dieser beiden Verhältnisse, etwas zu schwach; ich würde, um diesen Uebelständen zu begegnen, die Strebepfeiler etwas stärker machen, wodurch das Fenster etwas eingeengt und dem Druck seines Bogens und des Giebels ein festerer Widerstand gegeben würde; dabei würden sich zugleich die Thürmchen, welche die Streben oberwärts krönen, höher erheben, und durch alles dies das Ganze auf eine etwas energischere Weise flankirt und hervorgehoben sein. Sodann muss ich mich auch gegen die Gesamtanordnung der Portale aussprechen. Es scheint mir nicht völlig angemessen, dass die Seiteneingänge eines kirchlichen Gebäudes dieselbe Ausdehnung haben, wie der Haupteingang, dass hier also ebenso, wie auf der Westseite, drei Portale neben einander stehen; es scheint mir dies um so weniger, als es wünschenswerth sein dürfte, neben den Seitenportalen, zum ruhigeren Abschluss des Ganzen, noch den Eindruck der Mauerfläche — wenn auch, wie an der Westseite, mit einem Fenster durchbrochen — zu gewinnen. Ich würde somit vorschlagen, nur Ein Portal, in der Mitte, anzulegen und die Seitenportale durch Fenster zu ersetzen. Diese Einrichtung würde noch in andrer Beziehung vortheilhaft sein. Ich habe zwar eben bemerkt, dass die im vorliegenden Blatt vorgenommene Veränderung rücksichtlich der Seitenportale an sich sehr günstig wirkt; dadurch aber ist ein neuer Uebelstand hervorgetreten, der nämlich, dass nun die Giebelspitzen der Seitenportale das horizontale Kranzgesims eben nur berühren, dass somit hier — an einer Façade — die Horizontallinie völlig frei und im Widerspruch gegen das Gesetz der Façade des Domes vorherrschend wird. Setzen wir aber Fenster an die Stelle der Seitenportale, so kommt deren Giebel wiederum höher zu stehen und unterbricht jenes Gesims auf die gesetzliche Weise. Freilich weiss ich sehr wohl, was man sofort zur Beseitigung dieses Vorschlages anführen wird: Auf der Nordseite ist ja schon eins dieser Seitenportale vorhanden, folglich die Bestimmung der ganzen Einrichtung gegeben! Diese Bemerkung macht mich indess in meiner Auffassung keineswegs irre. Ich finde, dass das Gebäude des Domes, wenn auch in Befolgung eines Grundrisses und eines Grundprincipes der Formen, doch erst allmählig, je nach den Fortschritten des Baues selbst, zur steigenden Ausbildung seiner Formen gelangt ist; dabei konnten im Einzelnen, wie es sich an minder erheblichen Dingen hier in der That nachweisen lässt, Fehlschritte gemacht werden. Dann ist die ganze Nordseite, wenigstens die des Chores, in gewissem Be-

tracht vernachlässigt worden. Auch war es gar nicht die Absicht und konnte nicht die Absicht sein, die Nordseite zur Schauseite zu machen, was hingegen bei der Südseite sehr entschieden der Fall ist. Gründe genug, um an der ungünstig belegenen Nordseite eine Anomalie zu erklären, die ohne Zweifel durch irgend ein äusserliches Bedürfniss veranlasst war, deren Wiederholung an der ungleich wichtigeren Südseite anzunehmen indess kein genügender Grund vorhanden ist ¹⁾.

Ich kann ferner nicht umhin, über den Mittelthurm, in der Durchschneidung von Lang- und Querschiff, einige abweichende Ansichten auszusprechen. Für's Erste scheint mir die Nothwendigkeit seiner ganzen Existenz, die der Verfasser als unbedingt annimmt, in Frage zu stehen; wenigstens haben wir keineswegs hinreichende Autoritäten dafür, und die, welche der Verfasser anführt, scheinen mir nicht umfassend genug. Dass ein solcher Thurm sehr häufig an den Bauwerken des romanischen (sogenannt byzantinischen) Styles vorkommt, ist bekannt ²⁾; so auch, dass er an den normannischen Gebäuden dieser Epoche, besonders in England, sehr vorherrschend erscheint; aber der architektonische Organismus des gothischen Styles, und vor allen Dingen der Organismus seiner Aussenformen, ist von dem des romanischen so wesentlich unterschieden, dass eine Einrichtung des letzteren für jenen nicht maassgebend sein kann. Dies empfindet man auch sehr deutlich, wo dennoch romanische Anlage auf das Gothische übertragen ist, — was aber natürlich nur da stattfindet, wo überhaupt der gothische Baustyl sich minder rein entwickelt hat. So namentlich in England; hier erscheint in der That ein vorherrschender Mittelthurm, wie bei romanischen, so auch bei gothischen Gebäuden, aber er steht auch durchweg ganz unvermittelt in dem Organismus des Uebrigen, unförmlich in seiner Gesamtmasse, schwer und lastend da. Die Beispiele dafür sind höchst zahlreich; es möge genügen, als frühgothische Gebäude

¹⁾ Ich füge hier eine Notiz aus meinen Reisetagebüchern vom Jahre 1843 hinzu.

Auf der Nordseite hat sich, nach dem Abbruch der Kirche zum Pesch, von der alten Anlage des Giebelbaues noch das vollständige Basament und (auf der östlichen Ecke) auch ein Theil der Gewände des östlichen Portales vorgefunden. Das Ganze war auf drei Portale angelegt. Doch gehören diese Stücke unbedenklich einer späteren Bauzeit als die wesentlichen Theile des Gebäudes an. Die ganze Composition und Zusammensetzung der Gliederungen ist bereits matt und entbehrt der energischen Fülle, der grossartigeren und kräftigeren Theilung, die in ähnlichen Fällen an andern Theilen des Gebäudes, namentlich an dem Portal der Westseite, überall erscheint. Auch die Ausarbeitung der Glieder hat nicht die genügende Kraft; sie sind stumpfer und schwächer. Ausserdem ist als ein besonders gewichtiger Umstand für das spätere Alter dieses Baustücks hervorzuheben: dass nicht, dem sonst an dem ganzen Gebäude befolgten System entsprechend, je ein stärkerer Strebepfeiler im rechten Winkel zwischen den Portalen aus der Giebelfläche vortreten sollte, sondern dass, bei flacherer Haltung der letzteren, deren je zwei schwächere, in schräger Richtung stehende angeordnet sind, deren Aufbau nicht bloss die Energie und Harmonie des Ganzen beeinträchtigt, sondern auch, in der Auflösung des Strebesystems nach oben hin, eine schwache und matte Wirkung hervorgebracht haben würde.

²⁾ Dahin gehört, der Anlage nach, auch der östliche Mittelthurm an dem Dome von Mainz, den der Verfasser unter den Beispielen gothischer Mittelthürme anführt. Nur die, allerdings vorherrschende, Fensterarchitektur dieses Thurmes ist gothisch, während sein Untertheil, zunächst über den Dächern, noch die charakteristisch romanischen Formen hat.

der Art die Kathedralen von Salisbury und Lichfield, als ein spätgothisches die Kathedrale von York genannt zu haben. So findet sich der Mittelthurm zuweilen auch bei französisch-gothischen Gebäuden, wie z. B. an den Kathedralen von Coutances und Bayeux und an der Kirche St. Ouen zu Rouen; aber er hat auch hier stets, mehr oder weniger, etwas Lastendes; er steht auch hier, wie reiches Ornament im Einzelnen angewandt sein möge, nicht in einem organischen Zusammenhange mit dem Ganzen, und überhaupt ist sein Vorhandensein hier schon nicht mehr als gesetzliche Regel zu betrachten. In Deutschland, wo wir die reinsten Beispiele des gothischen Baustyles besitzen, ist der Mittelthurm höchst selten; vorzüglich wichtig scheint in diesem Betracht nur die Katharinenkirche von Oppenheim; doch erhebt der Thurm, was nicht überflüssig zu bemerken sein dürfte, sich hier über den ältesten, noch in einem schlichteren Style gehaltenen Theilen des Gebäudes. Bei vielen deutsch-gothischen Gebäuden wird der Durchschneidungspunkt von Quer- und Langschiff nur durch ein kleines, dekorativ gehaltenes Thürmchen bezeichnet. Als besonderer Grund für die Anwendung eines eigentlichen Mittelthurmes an dem Dome von Köln dürfte nur die bedeutende Stärke der vier Mittelpfeiler im Inneren anzuführen sein; doch scheint es, dass dieselbe schon durch die mehrfache Spannung der Gewölbe, die sich hier begegnen, bedingt war, wie dies insgemein bei Kreuzkirchen (u. a. bei der Elisabethkirche zu Marburg) der Fall ist. Dass aber der eben angeführte constructive Grund zugleich auch ein Grund für die nothwendige Auführung des Thurmes sei (um nämlich die vier Pfeiler noch stärker zu belasten und dadurch noch fester zu machen), wie der Verfasser Seite 90 ausspricht, dies möchte auf das genannte Verhältniss wiederum zu viel Gewicht legen.

Ich halte den Mittelthurm nicht für unbedingt nothwendig, und ich glaube, dass ein kleines dekoratives Thürmchen, wie eben angedeutet, zur charakteristischen Bezeichnung des Durchschnittspunktes schon wesentlich wirksam sein würde. Dabei bin ich jedoch weit entfernt, die ungleich kräftigere, ungleich mehr malerische Wirkung eines eigentlichen Thurmes an jener Stelle zu läugnen, obgleich es sehr schwierig sein dürfte, ihm, in Rücksicht auf seinen gegebenen nicht unbeträchtlichen Durchmesser, das nöthige mittlere Höhenmaass zwischen den Haupthürmen und dem Langbau der Kirche zu geben. Der Verfasser hat in seiner Restauration dies Höhenmaass mit gewiss richtigem Takt herausgefunden; mir aber scheint es, dass der Thurm an sich ein schlankeres Verhältniss, somit eine grössere Höhe, mit gleicher Nothwendigkeit in Anspruch nimmt; die ganze Harmonie in dem Organismus des Gebäudes scheint es auf's Dringendste zu fordern, dass namentlich der Helm des Thurmes ähnlich schlank emporsteige, wie die Helme der Mittelthürme, während der Verfasser ihm einen ungleich stumpferen, somit schwereren Helm gegeben hat. Ueberhaupt aber dürfte es höchst nöthig sein, den ganzen Mittelthurm, der sich ohne ein festes Basament aus den Dächern erhebt, vorzugsweise leicht, fast möchte ich auch hier sagen, dekorativ zu behandeln, was in der Darstellung des Verfassers auch in anderer Beziehung nicht der Fall ist. Er lässt ihn in vorherrschend viereckiger Form bis zur Höhe der Dachfirste emporsteigen, und setzt ihm dort erst das achteckige Obergeschoss auf; diese viereckige Grundform giebt ihm in der That etwas von der Schwere der Mittelthürme englischer Kirchen. Mir scheint es ungleich vortheilhafter, hier das Beispiel der besseren Mittelthürme romanischer Kirchen und des oben erwähn-

ten der Katharinenkirche von Oppenheim (vielleicht des wichtigsten Beispieles für diesen Zweck) zu befolgen: den Thurm nämlich ebenfalls vier-eckig beginnen zu lassen, doch etwa nur bis zur halben Dachhöhe, so dass schon hier, sobald zwischen den Dächern der Raum für die vier Eckseiten des Achteckes vorhanden ist, die Entwicklung des letzteren stattfände. Durch das Vorherrschen der Form des Achteckes würde das Ganze natürlich schlanker, die Entwicklung wäre lebendiger, das feinere Pyramidenspiel der gothischen Architektur fände Gelegenheit, sich schon früher zu entfalten, und damit wäre zugleich für das Hinüberspielen der in den Ecken der Wände emporsteigenden Architekturformen in die des Thurmes, somit für die Verbindung desselben mit dem Körper des Gebäudes (für das Aeussere) die Anknüpfung gegeben. Indess sehe ich sehr wohl ein, dass auch so, ohne irgend ein vollendetes Vorbild der Art, die Composition eines solchen Mittelthurmes nur das Werk einer selbständig künstlerischen Conception sein könnte.

Was der Verfasser über die Vollendung des Domes, über die Art und Weise, wie diese durchzuführen, über die Ordnung und Folge der Ausführung, sowie über die innere Ausstattung sagt, ist eben so sehr ein Zeug-niss seiner unverminderten, wahrhaft innigen Begeisterung für das wunderbare Bauwerk, wie des gesunden und künstlerisch freien Sinnes, dadurch sein Name in der Geschichte der Wiederentdeckung unserer schönen heimischen Kunst sich unvergänglich gemacht hat. Er spricht hier gar Vieles aus, das in der That sehr zu beherzigen sein dürfte. Vor Allem erfreulich ist es, dass er auf's Ernstlichste darauf dringt, dass auch bei den jetzt noch zu bauenden Theilen der Kirche jenes grossartige System der Strebethürme und Strebewerke möge beibehalten werden. Er führt nicht bloss die ästhetische, sondern auch die constructive Nothwendigkeit dieses Systems durch; und das abschreckende Beispiel der Domkirche von Utrecht, deren Schiff im Jahre 1674 durch einen gewaltigen Sturm niedergeworfen ward, während der durch Strebewerk gesicherte Chor unversehrt stehen blieb, scheint zur rechten Zeit in Erinnerung gebracht zu sein. Der Verfasser berührt bei dieser Gelegenheit auch die auffallende Erscheinung, dass an den Stellen, wo die Strebewerke am Chore des Kölner Domes in die Oberwände des Chores eingelassen waren, ein Theil der Gliederungen und Verzierungen abgeschlagen war, um auf diese Weise den nöthigen Platz zu schaffen, dass man mithin bei Ausführung jener Wände auf die nachfolgende Einwölbung der Strebewerke keine Rücksicht genommen hatte. Man hat dies dahin erklären wollen, dass es ursprünglich gar nicht die Absicht gewesen sei, jenes Strebewerk aufzuführen. Gegen diese Ansicht erklärt sich der Verfasser, und gewiss mit Recht, wie sich dies noch aus anderen Gründen darthun lässt. Wenn er aber behauptet, jene auffallende Erscheinung rühre daher, dass man bei der Ausführung der Wände die nöthigen Verbandstücke für das Strebewerk vergessen habe (während er doch voraussetzt, dass der vollkommene Entwurf für das Ganze vorlag), so kann ich ihm nicht geradezu beistimmen; es kommen an dem Chore zwar manche Nachlässigkeiten der Construction vor, eine solche Nachlässigkeit möchte ich aber den alten Meistern nicht gern aufbürden. Mir erklärt sich die Sache sehr einfach aus meiner Gesamtauffassung der Geschichte des Baues, die in einer stückweisen, allmählichen Weiterbildung und Umbildung der ursprünglich entworfenen Bauformen besteht; hiebei ist es sehr wohl denkbar, dass man jedesmal zunächst nur den Theil des

Baues, mit dem man eben beschäftigt war, ins Auge fasste, nur ihn durchzuarbeiten bedacht war, und auf solche Weise den nöthigen Zusammenhang des Ganzen gelegentlich ausser Acht lassen konnte.

Endlich noch ein Wort über die ältere Domkirche von Köln, an deren Stelle im 13ten Jahrhundert die jetzige trat. Der Verf. spricht über dieselbe (die er auch schon in seinem früheren grossen Werke behandelt hatte) im Anhang; er bezieht sich auf die Beschreibung, die uns Gelen von ihr hinterlassen hat, und entwirft nach dieser Beschreibung die auf einem besondern Kupferblatt beigegebenen Risse. Die Beschreibung bei Gelen ist indess in ziemlich allgemeinen Zügen gehalten, und zur Ausführung der Risse ist das Vorbild der Kölner Apostelkirche und von Grossmartin, ebendasselbst, wesentlich benutzt worden. Wir können nicht sagen, dass die Gestalt des alten Gebäudes nothwendig so beschaffen gewesen sein müsse, und der Verf. scheint in der That zu weit zu gehen, wenn er dies annimmt, noch mehr aber, wenn er zugleich mit Bestimmtheit behauptet, diese ältere Kirche sei dieselbe, welche im neunten Jahrhundert an dieser Stelle gebaut wurde, und wenn er schliesslich seine Restauration zu einem der Ausgangspunkte für jene frühe Epoche der Baugeschichte des Mittelalters macht. Er kommt dabei auch auf die Kölner Kapitolskirche zurück, deren noch vorhandenen Bau er bereits früher dem achten Jahrhundert zugeschrieben hat, weil damals dort eine Kapitolskirche erbaut worden ist. Er hält auch jetzt noch an dieser Ansicht fest, obgleich die jüngere Kritik, welche schärfere und überzeugendere Beweisgründe fordert, ihm hierin nicht mehr zu folgen im Stande ist.

Der Verf. hatte schon früher eine umfassende Baugeschichte des Mittelalters angekündigt. Er bespricht in dem Vorwort des in Rede stehenden Werkes die Gründe, wesshalb dieselbe noch immer nicht erschienen ist, giebt uns aber die Hoffnung, dass wir nunmehr der baldigen Vollendung entgegensehen dürfen. Es lässt sich, wie schon aus den eben gegebenen Andeutungen erhellt, voraussehen, dass dies umfassendere Werk nicht überall im Einklange mit den jüngeren Forschungen, die seit den letzten Jahrzehnten ihre eigenen Wege gegangen sind, stehen werde. Dennoch aber werden alle, denen die vaterländische Kulturgeschichte am Herzen liegt, nach der Vollendung und Veröffentlichung desselben sehr wohl verlangen; der Verf. hat lange Jahre mit so erfolgreichem Eifer gesammelt, er hat zu seltenen Forschungen so mannigfach günstige Gelegenheit gehabt, dass ihm ohne Zweifel ein Schatz der wichtigsten Materialien (wovon auch die vorliegende Schrift mehrfach Zeugniss giebt) zu Gebote steht, und dass ihm, zu wie abweichenden Resultaten man dieselben auch verarbeiten möge, doch für deren Mittheilung der allgemeine Dank nicht fehlen kann. Gewiss aber dürfen wir zu seinem, so oft bewährten liberal wissenschaftlichen Sinne das volle Zutrauen hegen, dass er das Erworbene zum Gemeingut mache, es der freien Wissenschaft überlassend, in welcher Weise sie sich dasselbe aneignen werde. Kann er doch auf der andern Seite versichert sein, dass die jüngeren Geschlechter es nicht vergessen werden, wie viel sie seinem vielseitigen Streben verdanken. —

Ich benutze diese Gelegenheit, um noch ein Paar andere kleinere Schriften über den Kölner Dom anzuzeigen. Zunächst einen Nachtrag zu der schon vor ein Paar Jahren erschienenen Schrift von A. v. Binzer: „Der Kölner Dom, ein Denkmal deutscher Baukunst“ (Köln, bei L. Kohlen), die eine zweckmässig übersichtliche Beschreibung des Domes,

seiner Denkmäler und seiner Geschichte, sowie vier Stahlstiche mit dem Grundriss und Ansichten des Gebäudes enthielt. Der Nachtrag führt den Titel: „Der Fortbau des Kölner Doms, von H. Püttmann,“ und entwickelt in warmer Auffassung und in würdiger Gesinnung, was bei der neueren Thätigkeit für den Dom und was in Bezug auf die geistige Bedeutung des Fortbaues zur Sprache kommen muss. Beigegeben ist dem Heftchen ein fünfter Stahlstich (nach einer Zeichnung Wegelin's von Rouargue gestochen), welcher den Dom in seiner Vollendung darstellt. Das Blatt ist, zwar ohne sonderlich scharfes Eingehen in das Detail und dessen Charakter, doch in guter malerischer Haltung und Wirkung gefertigt. Für die Restauration ist dabei vornehmlich der Längenaufriß in Boisserée's grossem Kupferwerke benutzt; doch ist der Helm des Mittelthurmes hier eben so schlank und leicht genommen, wie die Helme der Vorderthürme. Wie günstig schon diese Veränderung wirkt (obgleich die Höhe des Mittelthurmes dadurch allerdings vielleicht zu bedeutend wird), zeigt ein Blick der Vergleichung mit dem obenerwähnten Blatte des vollendeten Domes in Boisserée's neuem Werke. — Die genannten fünf Stahlstiche sind so eben auch, in demselben Verlag, mit einem andern Texte erschienen. Der letztere, „Vergangenheit und Zukunft des Kölner Dombauens, von Ernst Zwirner, königl. preuss. Regierungs- und Baurath und zur Zeit Dombaumeister,“ besteht aus dem Separatabdrucke eines Aufsatzes, der in den ersten Nummern des Kölner Domblattes enthalten war. Da das Kunstblatt auf diesen Aufsatz bereits mit näherer Inhaltsgabe hingewiesen hat (vgl. No. 72, S. 287, d. J.), so möge hier nur noch einmal kurz erwähnt werden, welches Interesse es darbietet, den Dombaumeister selbst, der es zur Genüge dargethan hat, dass er vor Allen in den Geist des ihm anvertrauten Werkes eingedrungen ist, über dasselbe sprechen zu hören, und wie belehrend die Fülle der einzelnen Notizen ist, welche er darbietet. . . .

Ich kann diese Anzeige nicht schliessen, ohne noch einen dringenden Wunsch ausgesprochen und zu seiner Realisirung die dabei Betheiligten aufgefordert zu haben.

Das künstlerische Studium der Architektur ist vorzugsweise den Denkmalen des klassischen Alterthums, den griechischen und römischen, zugewandt, sowie denen, welche im modernen Zeitalter durch die Wiederaufnahme des antiken Architekturstyles entstanden sind. Von vorzüglichster Wichtigkeit, wegen ihres reinen künstlerischen Gehaltes, sind unter diesen die griechischen Monumente, während die übrigen, wie beachtenswerthe architektonische Combinationen bei ihnen auch vorkommen mögen, doch mehr oder weniger eines durchgebildeten Organismus ermangeln. Aber das Princip der griechischen Architektur steht — wenn wir aufrichtig und vorurtheilslos urtheilen wollen — noch auf einer sehr niedrigen Stufe: der Bedeckung der Räume, und somit den Räumen des Inneren überhaupt (sofern es auf ihre charakteristische Durchbildung ankommt), fehlt noch aller lebendige Organismus. Dieser wird nur durch die Einführung des Gewölbes erreicht, welches bei den Römern zwar erscheint, aber noch ohne irgendwelche künstlerische Belebung, während die letztere in dem romanischen Baustyl versteht wird und im gothischen Baustyl zur vollendeten Durchbildung gelangt. Das Gewölbe in seiner höchst durchgebildeten Gestalt, in seinem Einfluss auf alle übrigen Bautheile, in der Complication der Verhältnisse, welche dadurch erzeugt und zugleich auf so wunderbar

befriedigende Weise gelöst wird, dies ist es, was dem gothischen Baustyl seine grosse Bedeutung, seinem Princip eine so viel höhere Stelle giebt, als das Princip der griechischen Architektur einnimmt. Darum scheint es mir unbedingt nöthig, dass der Architekt, wenn er das Studium der griechischen Formen beendet hat, sich sofort dem gründlichsten Studium des gothischen Baustyles zuwende, und dass erst, wenn das letztere vollkommen absolvirt ist, von dem Abschluss seiner künstlerischen Studien die Rede sein könne. Es ist dies eine Ansicht, die, bei dem zweideutigen Blick, mit dem man das Gothische zu betrachten gewöhnt ist, Manchem vielleicht etwas fremd vorkommen mag; doch liegt glücklicher Weise das Beispiel einer andern Kunst und der dortigen Studienweise nahe genug, um mich vollkommen zu rechtfertigen. Ich meine das Beispiel der Musik. Einfacher und doppelter Contrapunkt verhalten sich gerade ebenso, wie griechisches und gothisches Architektursystem; es giebt aber wohl Keinen unter Allen, die auf musikalische Bildung Anspruch machen, der es nicht wüsste, dass nur derjenige der musikalischen Formen Herr ist, dass nur derjenige mit Freiheit schaffen und das Geschaffene in edler Bildung vorlegen kann, der eine genügende Schule im Contrapunkt durchgemacht und das System eines Händel, eines Sebastian Bach vollkommen gründlich durchgearbeitet hat. Die Richtigkeit dieses Grundsatzes bezeugt auch die heutige Musik zur Genüge; jenes zerfahrene, französisch lässige Wesen, das bei unsern Opern einzureissen beginnt, das für den Augenblick wohl reizt und uns doch so unbefriedigt lässt, was ist es anders, als der Mangel an Schule? und umgekehrt zeigt sich Meisterschaft in der contrapunktistischen Form ungleich häufiger mit eigenthümlichem Adel des Sinnes, mit freiem und klarem Bewusstsein, als etwa mit kleinlicher Pedanterei verbunden. Die Gründe dafür liegen auch nahe genug.

Ich kehre zum Studium des doppelten Contrapunktes in der Architektur, d. h. des gothischen Architektursystemes, zurück. Wenn der Architekt heutiges Tages auf Reisen geht, so geschieht es allerdings oft genug, dass er seine Skizzenbücher mit allerlei interessanten, pittoresken und romantischen Dingen, unter denen gelegentlich auch gothische Architekturstücke vorkommen, anfüllt. Dies kann indess wohl nicht mit dem Namen des Studiums bezeichnet werden. Die Werke, in welchen wir ausführliche Darstellungen gothischer Gebäude besitzen, werden von den Architekten selten aufgeschlagen, gewöhnlich nur, wenn es darauf ankommt, rasch irgend eine bildliche Darstellung zu skizziren, um danach irgend eine gothische Dekoration, etwa für ein Grabmonument oder für einen Ofen, entwerfen zu können; zum Studium, d. h. zum Eindringen in den Organismus der Formen, in deren Zusammenhang, gegenseitige Bedingung und Ausbildung, werden diese Werke nur überaus selten benutzt. Aber es ist freilich auch zu bemerken, dass diese Werke nur selten Gelegenheit dazu geben; und hier komme ich auf den eigentlichen Punkt, auf den ich hinauswollte: — es fehlt uns noch immer fast gänzlich an einem Werke, welches uns in die Eigenthümlichkeiten der gothischen Architektur auf so umfassende und zureichende Weise einführt, wie wir deren genug zum Studium der griechischen Architektur besitzen! Hiemit soll wahrlich den verdienten Männern, denen wir die Mehrzahl der Werke über die mittelalterliche Kunst verdanken und die dieselben oft mit so grosser Aufopferung hergestellt haben, kein Vorwurf gemacht werden; ihre Absicht konnte, in den meisten Fällen, nur die sein, den Ge-

sammtharakter der Werke bekannt zu machen, durch gefällige Darstellung auch das grössere Publikum darauf hinzuleiten, und etwa nur das Wichtigste von den Einzelheiten, je nach ihren Mitteln, zur näheren Anschauung zu bringen, — mit einem Worte: mehr anzuregen, als die eröffnete Untersuchung sofort auch abzuschliessen. Zum vollkommenen Studium aber gehören, natürlich nächst den Darstellungen des Ganzen und seiner Haupttheile, auch Darstellungen all und jedes Details (die der architektonischen Gliederungen im Profildurchschnitt), und zwar in solcher Grösse, dass man alle Besonderheiten der Formation auf's Genaueste verfolgen könne. Die Werke über griechische Architekturen (wie die von der Gesellschaft der Dilettanti herausgegebenen und Inwood's Erchtheion), in denen uns z. B. die feinsten Nüancen der Säulenkapitäl gegeben werden, sind als die schicklichsten Vorbilder zu bezeichnen. Solche Werke haben wir auch, und noch dringender, über gothische Gebäude nöthig, und vornehmlich über die, in denen sich die reinste Entwicklung des Styles ausspricht. Die ungleich grössere Mannigfaltigkeit des Details im Gothischen würde dabei natürlich eine ungleich grössere Ausbreitung erforderlich machen; es würden aber die Kosten der Herstellung in sofern nicht über das erschwingbare Maass hinausgehen, als es nicht auf schattirte Abbildungen, sondern nur auf Umrisszeichnungen ankäme, welche letzteren für ein strenges Studium vollkommen genügen und meistentheils sogar, wegen ihrer grösseren Deutlichkeit, vorzuziehen sind.

Keins aber unter allen Denkmälern des gothischen Baustyles hat so nahen Anspruch, in einem Werke dieser Art behandelt zu werden, als der Dom von Köln; kein Werk würde einen so günstigen Einfluss auf das Studium der Architektur auszuüben geeignet sein, als das, in welchem dies Gebäude mit all seinen Einzelheiten bis zur vollkommensten Genüge dargestellt wäre. Wir besitzen über den Kölner Dom zwar bereits das grosse Prachtwerk von Boisserée, und Niemand gewiss erkennt das, was der Herausgeber darin geleistet hat, bereitwilliger an, als der Unterzeichnete; aber gerade das Detail und das Charakteristische desselben ist darin nicht so erschöpfend behandelt, wie es unbedingt nöthig gewesen wäre; es ist dies ein Mangel, den tausend Umstände zu entschuldigen dienen, der aber dennoch ausgesprochen werden muss. Wir brauchen für das architektonische Studium ein neues, ein vollkommen umfassendes Werk über den Dom von Köln, ein Werk, das die vorhin ausgesprochenen Anforderungen vollständig erfülle. Möge der Herausgabe desselben denn möglichst bald die günstige Gelegenheit entgegenkommen! Ich sage absichtlich: „der Herausgabe;“ denn eigentlich ist dazu schon Alles vorbereitet, mit einer Vollständigkeit, Umsicht und Genauigkeit, wie dergleichen wohl kaum einem ähnlich reichen Bauwerke zu Theil geworden ist. Ich meine hiemit die Risse des Gebäudes und seiner sämtlichen Theile bis in das geringste Detail hinab, die behufs der Restauration und des Fortbaues unter der Leitung des jetzigen Dombaumeisters, des Herrn Zwirner, gefertigt sind. In diesen Blättern liegt ein unschätzbares Material da, welches nicht blos dem einen Werke des Dombaues, welches der allgemeinen Kunstbildung unserer Zeit zu Gute kommen sollte; ein Material, das, allgemein zugänglich gemacht, gewiss auf's Allerwesentlichste zur kräftigeren Anregung jenes Studiums dienen würde, dessen unabwiesliche Nothwendigkeit ich vorhin angedeutet habe. Möge die günstige Gelegenheit bald kommen!

Das altgriechische Theatergebäude. Nach sämtlichen bekannten Ueberresten dargestellt auf neun Tafeln von J. H. Strack, Baumeister, Professor der königl. Akademie der Künste, Lehrer der königl. vereinigten Artillerie- und Ingenieurschule zu Berlin und Mitglied des royal Institute of british Architects. Potsdam 1843. Verlag von Ferd. Riegel. (8 Seiten Text und 9 Tafeln in Fol.)

(Kunstblatt 1843, No. 5.)

Die Aufführung der Antigone des Sophokles auf dem königlichen Theater des neuen Palais bei Potsdam und auf dem von Berlin, wobei man soviel als möglich, die Gesetze der griechischen Darstellungsweise zu befolgen bestrebt war, hat eigenthümlich anregend auf den betreffenden Zweig der Alterthumskunde gewirkt. Es ergaben sich mancherlei Streitpunkte in Bezug auf die Einrichtung und Benutzung des griechischen Theatergebäudes, die zu gelehrten Untersuchungen und Erörterungen von Seiten unserer Archäologen geführt haben. Wenn man dabei, wie es scheint, bis jetzt auch zu keiner Uebereinstimmung der von einander abweichenden Ansichten gelangt ist, so hat in Folge des Streites das wissenschaftliche Material, sowohl in Bezug auf die Vermehrung, wie auf die Sichtung desselben, doch gewiss wesentlich gewonnen. Namentlich hat Dr. Geppert das Verdienst, in seiner Schrift „über die Eingänge zu dem Proscenium und der Orchestra des alten griechischen Theaters,“ den inneren Organismus der alten Tragödien, soweit uns diese erhalten sind, als ein wichtiges und gewiss sehr gültiges Hilfsmittel in den Bereich der hieher bezüglichen Forschungen gezogen zu haben. Die wichtigste Grundlage für Untersuchungen dieser Art mussten aber natürlich die Ueberreste der griechischen Theatergebäude selbst ausmachen; man hat dieselben dabei auch keineswegs vernachlässigt, wie auf sie bekanntlich auch von allen älteren Archäologen je nach dem Material, welches ihren Blicken vorlag, Rücksicht genommen ist. Doch fehlte es bisher noch an einer umfassenden Zusammenstellung dieser Reste, die geeignet gewesen wäre, eine vollständige Uebersicht und zureichende Stützpunkte für die gelehrte Kritik zu gewähren. Eine solche Zusammenstellung giebt das in der Ueberschrift genannte Werk, welches demselben Anlass seine Entstehung verdankt; es entwickelt zugleich alle Schlussfolgerungen, die, vom freien künstlerischen Standpunkte aus, je nach der Beschaffenheit der erhaltenen Baureste und nach dem, worin sie mit einander übereinstimmen, zu gewinnen sind; es enthält ferner restaurirte Risse und Ansichten der alten Theater, welche diesen Schlussfolgerungen gemäss entworfen sind und in denen uns, ungleich mehr als in allen früheren Versuchen ähnlicher Art, der ächte Geist des griechischen Alterthums entgegentritt.

Der Verf. legt uns auf den Tafeln seines Werkes zunächst 25 Risse griechischer Theatergebäude — der von Epidaurus, Argos, Rhiniassa, Sparta, Mantinea, Delos, Syrakus, Milet, Laodicea, Dramissus, Thorikus, Megalopolis, Tyndaris, Akrae, Melos, Egesta, Tauromenium, Sikyon, Side, Knidos, Myra, Telmissos, Patara, Aizani, Stratonicea — alle nach den besten Hilfsmitteln (unter denen namentlich auch die Tagebücher von Otfried Müller's griechischer Reise angeführt werden) und in gleichem Massstabe entworfen, vor. Ihnen reihen sich sodann noch die Theater von

Herkulanum und Pompeji an, sowie die Constructionen des griechischen und des römischen Theaters nach Vitruv's Vorschriften und die vollständig restaurirten Grundrisse eines griechischen und eines römischen Theaters, nach den Resultaten, zu denen der Verf. durch seine selbständigen Forschungen gelangt ist. Der Unterschied des griechischen und des römischen Theaters, der schon nach Vitruv's Angaben als ein sehr erheblicher erscheint, tritt bei einer übersichtlichen und sorgfältig kritischen Betrachtung der vorhandenen Reste noch ungleich bedeutender hervor, als man seither vorausgesetzt hat; diesen Punkt, der für die ganze Auffassung der griechischen Bühne von so schlagender und einflussreicher Bedeutung ist, in ein helleres Licht gesetzt zu haben, möchte ich als das wesentlichste Verdienst des vorliegenden Werkes bezeichnen. Nicht die Benützung der Orchestra zu Sitzplätzen, nicht die Aufführung des Zuschauerlokales über gewölbten Räumen — was bei den Römern durchgehend gefunden wird — ist als das vorzüglichst charakteristische Moment dieses Unterschiedes zu bezeichnen. Derselbe besteht vor allen Dingen in dem gänzlich abweichenden Verhältniss des Scenengebäudes zu dem Lokale der Zuschauer. Während Beides bei den Römern durchweg ein zusammenhängendes Ganzes bildet, sind es bei den Griechen überall zwei von einander gänzlich getrennte Lokalitäten; ein breiter Weg führt hier zwischen der Scene und dem Zuschauerraume über die Orchestra hinweg, und nur leichte Thore oder Thorgitter zum Abschluss dieses Weges, die zwischen beiden Lokalitäten eingefügt sind, leiten räumlich von dem Einen auf das Andre über. So gering auch die Ueberreste der griechischen Scenengebäude sind, so ergiebt sich doch überall, wo nur irgend Fragmente derselben sich erhalten haben, diese Einrichtung mit voller Bestimmtheit, und wo (wie bei einigen sicilischen Theatern) das entgegengesetzte Verhältniss erscheint, da zeigen es die unzweideutigsten, technischen oder stylistischen Kennzeichen, dass hier ein späterer Umbau für römische Zwecke vorgenommen ist. Ja, das griechische Scenengebäude hat fast durchgehend eine so geringe Breite (wenig über den Durchmesser der Orchestra), dass man zu dessen Seiten — wie von den oberen Stufen natürlich auch über dasselbe hinweg — in die freie Landschaft hinausblickte. Bei solcher Einrichtung, so fremdartig sie uns für den ersten Blick bedünken mag, fühlt man sich doch, wenn man sich etwas näher mit ihr vertraut macht, alsbald recht in die innerste Eigenthümlichkeit des griechischen Geistes versetzt; die dramatische Handlung flicht sich, so naiv wie wirkungsreich, dem Leben der Gegenwart ein; die Orchestra, wo der Chor seinen Reigen tanzt, ist in der That ein öffentlicher Platz, und ihre breiten Zugänge zu den Seiten, durch welche die festlichen Züge eintreten und abgehen, verbinden sie unmittelbar mit dem Treiben, welches draussen stattfindet. So erscheint es auch nicht minder natürlich, wie das Theater zugleich, wenn die seltne Zeit der Schauspiele vorüber war, förmlich als ein Lokal für die verschiedensten Zwecke des öffentlichen Lebens, für Volksversammlungen, für Handel und Wandel mancherlei Art dienen konnte. Der Verf. hat dies Alles durch einige Ansichten restaurirter Theater, deren Aufbau ganz den Bedingnissen des griechischen Styles gemäss gehalten ist, näher veranschaulicht.

Die Ansichten bestehen aus trefflich lithographirten und mit Thonplatten gedruckten Blättern. Es sind: das Theater zu Egesta, mit dem Blick von den oberen Stufen des Zuschauerraumes auf das Scenengebäude,

das letztere in seiner selbständigen Architektur und ohne besondere Theaterdekoration (ein kleiner Holzschnitt im Text giebt einige Abweichungen der architektonischen Anlage); das Theater zu Patara, ein Gebäude des zweiten Jahrhunderts nach Chr. Geb., doch noch in völlig griechischer Anlage, die Ansicht hinter dem Scenengebäude in den Zuschauerraum hinein aufgenommen und der letztere mit einem Velarium überspannt; sodann die Ansichten eines griechischen und eines römischen Theaters (beide mit den Dekorationen der Scene), in denen man quer zwischen Scene und Zuschauerraum hindurchblickt, um dadurch die wesentlichen Unterschiede gerade dieses Punktes hervorzuheben.

Eben so klar, wie diese allgemeinen Grundbestimmungen und wie das allgemein Aesthetische der Anlage, entwickelt der Verf. auch die technischen Punkte, die hiebei zur Sprache kommen müssen, so weit darüber aus den vorhandenen Resten ein Schluss zu ziehen ist. Sehr einleuchtend setzt er namentlich das Verhältniss der Sitzstufen des Zuschauerraumes und der dieselben durchschneidenden Treppen und Umgänge aus einander; ein besonderes Blatt stellt die verschiedenen Weisen des Arrangements, welches man hiebei befolgte, anschaulich dar. Von Allem, was die Dekoration der Scenen für die Aufführung der einzelnen Stücke anbelangt, kann natürlich auch keine Spur mehr vorhanden sein, doch giebt der Verf. auch hierüber, wie über das Logeion, über die Treppe, die von letzterem auf die Orchestra führte, über die Thymele u. s. w. Andeutungen, die um so mehr von Gewicht sein dürften, als wir hier nicht blos durch das Urtheil des Forschers und Aesthetikers, sondern auch durch das des praktischen Baumeisters geleitet werden.

Wie das in Rede stehende Werk auf das Interesse eines Jeden Anspruch hat, der die hohe Bedeutung der griechischen Kunst und der griechischen Poesie zu würdigen vermag, so möge dasselbe zugleich den gelehrten Archäologen eine Basis geben, um von ihr aus durch eine umfassende Kritik der schriftlichen Denkmale zu einer vollständigen Lösung der Fragen über das griechische Theater, die nunmehr noch übrig bleiben, zu gelangen.

1) Ornamente aller klassischen Kunstepochen, nach den Originalen in ihren eigenthümlichen Farben dargestellt von Wilhelm Zahn, königl. preuss. Professor zu Berlin, bei G. Reimer, 1842, kl. Fol.

2) Auserlesene Verzierungen aus dem Gesamtgebiete der bildenden Kunst, zum Gebrauch für Künstler und kunstbeflissene Handwerker, zugleich als Vorlegeblätter in Zeichenschulen, nach den Originalen gezeichnet und herausgegeben von Wilh. Zahn, Berlin, bei G. Reimer, 1842, kl. Folio.

(Kunstblatt 1843, Nro. 16.)

Professor Zahn, dessen erfolgreicher Thätigkeit während eines langjährigen Aufenthalts in Italien wir bereits so umfassende Mittheilungen, vornehmlich im Gebiete der verzierenden Kunst, verdanken, fährt in diesen

Bestrebungen auf eine dankenswerthe Weise fort. Dahin gehören die beiden in der Ueberschrift genannten Werke. Das erste von ihnen ist bereits vor längerer Zeit begonnen; gegenwärtig liegen uns als neu erschienene Lieferungen Heft 6 — 9 vor; Heft 10 wird dasselbe beschliessen. (Jedes Heft enthält 5 Blätter.) Die Darstellungen schliessen sich denen der früheren Hefte an; es sind sämmtlich farbige Wandverzierungen, antike aus Herkulanum und Pompeji, mittelalterlich musivische aus Palermo und Monreale, moderne aus den herzoglichen Palästen von Mantua. Das vorzüglichste Interesse gewähren die ersteren; sie enthalten neue Beispiele jener sinnvollen Verzierungsweise, durch welche diese Arbeiten, ob auch zuweilen launisch und seltsam, doch stets durch den Anklang einer mehr oder weniger gemessenen Haltung eine noble Wirkung zu erreichen wissen; besonders schön sind in diesen Heften diejenigen Wandverzierungen, welche der Casa del Labirinto, der C. di Castore e Polluce und der C. d'Argo ed Jo zu Pompeji entnommen sind. Die sicilianisch-normannischen Musive haben durch den reichen Effekt, den eine mathematisch bunte Zusammensetzung einfacher Grundformen hervorbringt, eigenthümliches Interesse. Die mantuanischen Ornamente, aus der Zeit des Giulio Romano, sind von mancherlei barocken Elementen, in Composition, Zeichnung und Färbung, keinesweges frei; doch klingt wenigstens in ihren Motiven, und oft allerdings auch in glücklicher Weise, jenes höhere Element der Ornamentik nach, welches sich unter Raphaels Leitung in den vatikanischen Loggien so reich und wundersam entfaltet hatte. Die ganze Sammlung hat aber natürlich nicht sowohl den Zweck, Vorbilder zur unmittelbaren praktischen Benutzung, als ein Material zum selbständigen Studium darzubieten. Der oft sehr schwierige Farbendruck dieser Blätter erscheint durchaus meisterhaft.

Das zweite Werk ist ein neues Unternehmen, und es liegen davon bis jetzt erst zwei Hefte (jedes ebenfalls zu 5 Blättern) vor. Die Gegenstände desselben sind plastischer Art; die bis jetzt herausgegebenen gehören, mit Ausnahme einer Darstellung, welche einen reichen, im Mittelalter gearbeiteten Marmorkandelaber aus der Schlosskapelle zu Palermo darstellt, der Antike und vornehmlich den pompejanischen Alterthümern an. Es sind Pilasterkapitälé und Schmuckgefässe oder Verzierungen von solchen; in sehr geschmackvoller Bildung und Verzierung erscheinen namentlich mehrere Gefässe von Silber, einem grösseren Funde von Sachen der Art angehörig, der am 23. März 1835 zu Pompeji gemacht wurde; so auch ein aus Bronze und Silberplatten bestehendes Altärchen, dessen Ornamente das edelste griechische Gepräge tragen. Die Darstellungen bestehen aus sauber gestochenen Umrissen; der Zeichnung, namentlich wo sie sich in den Formen des freier stylisirten Ornaments bewegt, wäre nur ein etwas lebendigeres Gefühl für das Plastische zu wünschen gewesen.

Die altchristlichen Bauwerke von Ravenna vom fünften bis zum neunten Jahrhundert, historisch geordnet und durch Abbildungen erläutert von A. I. Ferdinand von Quast. Berlin 1842. Verlag von G. Reimer. 50 Seiten Text und 10 Tafeln in Folio.

(Kunstblatt, 1843, Nro. 20.)

Die kunsthistorische Bedeutung der Baudenkmale, die sich zu Ravenna aus den Zeiten des christlichen Alterthums, namentlich aus dem fünften und sechsten Jahrhundert, auf unsere Tage erhalten haben, ist längst anerkannt. Nach dem Falle Roms ward Ravenna für einige Zeit die wichtigste Stadt des Occidents. Glänzende Bauwerke, welche hier sofort in grosser Anzahl und vornehmlich zur Feier der neuen Religion, zu der sich die alte Welt bekannt hatte, entstanden, gaben das Zeugniß einer so ausgezeichneten Stellung. Unbehindert von dem Eindrucke der Denkmale des klassischen Alterthums, der in Rom noch von übermächtigem Einflusse war, und eben so wenig der Verführung ausgesetzt, die Einzeltheile der klassischen Monumente zu neuen Bauten zu verwenden (wie es in Rom nur zu häufig geschah), konnte man hier zu einer selbständigeren Durchbildung des künstlerischen Styles, den die Bedürfnisse der neuen Zeit forderten, gelangen; in häufiger und unmittelbarer Verbindung mit dem Orient musste man vielfach Gelegenheit finden, die Ergebnisse, die sich dort, und besonders in Constantinopel, zur Ausbildung eines neuen Kunststyles hervorgethan hatten, aufzunehmen und auf diese oder jene Art eigenthümlich anzuwenden. Die minder bedeutsame Stellung, zu der Ravenna nach jener Glanzperiode wiederum hinabsank, hatte es zur Folge, dass die Denkmale nicht so häufigen und durchgreifenden Umwandlungen unterworfen wurden, wie dies in Rom fort und fort der Fall gewesen ist. So ist es zunächst die mehr oder weniger reine Erhaltung dieser Monumente und die charaktervolle Ausbildung des altchristlichen Kunststyles überhaupt, was ihnen für uns einen so grossen Werth giebt; sodann der Umstand, dass die Elemente des orientalisirten christlichen (des byzantinischen) Styles theils in der Bildung des Details, theils aber auch in der ganzen Anlage und Durchbildung einzelner Monumente, an ihnen auf entschiedene Weise hervortreten. Das letztere ist für uns um so wichtiger, als uns über die Denkmale des christlichen Alterthums im Orient und besonders in Constantinopel noch immer erst eine nur sehr mangelhafte Kunde vorliegt, und zugleich auch vorausgesetzt werden darf, dass dort aus der früheren Entwicklungszeit, aus dem vierten und fünften Jahrhundert, kaum etwas Erhebliches erhalten sein dürfte.

Doch war bisher das Material, das uns zur näheren Bekanntschaft mit den ravennatischen Denkmalen führen konnte — vorausgesetzt, dass man nicht ein Studium an Ort und Stelle und eine Durcharbeitung der Quellschriften vornahm, — ebenfalls noch sehr wenig zureichend. Es ist kaum etwas Andres in diesem Betracht anzuführen, als die kleinen, zum Theil sogar nicht fehlerfreien Risse in d'Agincourts bekanntem Werk und die Notizen von Schorn in den „Reisen in Italien seit 1822 von Thiersch, Schorn u. A.“ Das in der Ueberschrift genannte Werk des Herrn v. Quast ist das erste, welches uns genauer in diesen so höchst interessanten Denk-

mäleryklus einführt, und somit in der That eine Lücke im Fache der kunsthistorischen Studien auf sehr erfreuliche Weise ausfüllt.

Es lag indess nicht, wie hier gleich von vornherein bemerkt werden muss, im Plane des Verf., mit seinem Werke sofort alle weitere Arbeit über die ravennatischen Denkmäler abzuschliessen, wenigstens nicht, was deren bildliche Darstellungen anbetrifft. Die Abbildungen, die er auf seinen zehn Tafeln vorführt, sind zum Theil — wie er sie selbst auch im Vorwort benennt — nur Skizzen, vornehmlich dazu bestimmt, von gewissen charakteristischen Eigenthümlichkeiten der Gesamtanlage oder der einzelnen Formenbildung eine genauere und richtigere Anschauung zu geben, als solche bis dahin vorhanden war; im Uebrigen bezieht er sich auf die bereits vorliegenden Darstellungen, besonders auf die bei d'Agincourt. Nur eins der Monumente von Ravenna, das bekannte Kirchlein S. Nazario e Celso, wird von ihm auf fünf Tafeln, in verschiedenen Ansichten, Rissen und Abbildungen der Details, mit grösserer Ausführlichkeit behandelt; die treffliche musivische Dekoration in dem Innern dieses kleinen Gebäudes, die zum Theil noch in wahrhaft antiker Schönheit erscheint, wird auf drei Tafeln in meisterhaft ausgeführtem Farben- und Golddruck wiedergegeben; wir heissen diese Blätter als einen gehaltvollen Beitrag zu unserer Kenntniss der Verzierungsweise des Alterthums sehr willkommen. Wir unterschreiben aber auch den Wunsch des Verf., dass nunmehr eine vollständige Aufnahme der sämtlichen Monumente von Ravenna möge unternommen werden, und zwar nicht bloß der Architekturen, sondern auch der Bildwerke, namentlich der musivischen Darstellungen, an denen sie so reich sind und die für die Geschichte der bildenden Kunst in jener Frühperiode einen nicht geringeren Werth haben, als die Gebäulichkeiten an sich für die Geschichte der Architektur.

Die bildlichen Darstellungen des genannten Werkes sind somit grösseren Theils nur als Erläuterungen des Textes zu fassen. Dieser aber scheint mit einer so umfassenden Gründlichkeit gearbeitet, dass wir ihn ohne allen Zweifel fortan als eine feste Basis für den betreffenden Abschnitt der Geschichte der Kunst und der Auffassungs- und Anschauungsweise desselben betrachten dürfen. Der Verf. geht durchweg von der strengsten historischen Grundlage aus, überall auf die Quellschriften und auf die Inschriften der Monumente, soweit diese noch vorhanden oder uns literarisch überliefert sind, gestützt; ein günstiges Geschick hat uns zu solchem Zweck die besten Materialien, besonders in den Lebensbeschreibungen der Bischöfe Ravenna's, die von dem Presbyter Agnellus in der Mitte des neunten Jahrhunderts verfasst wurden, erhalten. Die sämtlichen Baudenkmale Ravenna's aus den Zeiten des christlichen Alterthums, von denen wir solcher Gestalt eine Kunde haben, werden uns in ihrer chronologischen Folge und mit Darlegung der besondern geschichtlichen Verhältnisse, unter denen sie entstanden, vorgeführt. Bei Besprechung derjenigen Monumente, die ganz oder theilweise erhalten sind, erkennen wir ebenso den scharfen kritischen Blick des Verfassers; wir werden überall auf die charakteristischen Eigenthümlichkeiten des Einzelnen aufmerksam gemacht; die Erläuterung dieser Eigenthümlichkeiten führt sodann zu mancherlei weiteren kunsthistorischen Untersuchungen, die der Verf. in einer Schlussübersicht noch besonders zusammenfasst.

Wir erhalten hier somit nicht bloß über das Einzelne in den künstlerischen Leistungen jener Periode, und nicht bloß über die Breitenaus-

dehnung derselben, sondern auch über den Geist, der sich in ihren Richtungen und Strebungen ausspricht, über das innere Wesen der einflussreichen Culturmomente jener Zeit, mancherlei belehrenden Aufschluss. So erscheint der altchristliche Basilikenbau, der in Rom zumeist ein roheres Gepräge trägt, in Ravenna reiner und gesetzlicher ausgebildet, offenbar nach den Bestimmungen, die sich für ihn in der neuen Weltstadt, welche das alte Rom ersetzen sollte, in Constantinopel, gleichzeitig ausgebildet hatten: die Säulen der Basiliken nicht von willkürlich wechselnder Form (wie in Rom), sondern gleichmässig gebildet, vielleicht von Constantinopel aus als Fabrikwaare geliefert; die Säulenkapitäle zu Anfang noch viel mehr griechisch als römisch behandelt, was gewiss auf einer ununterbrochenen, in Griechenland heimisch gebliebenen Tradition beruht (wie dasselbe auch an den spät-antiken Monumenten Asiens wahrzunehmen ist). — die späteren Kapitäle jedoch in einer mehr phantastischen Umbildung solcher Form; über den Kapitälern stets ein besonderes Unterlager für den Bogen; der Bogen selbst zierlich und gesetzmässig eingefasst; die Fensterarchitektur auf eine grossartige und wirkungsreiche Weise angeordnet (ganz nach dem Princip der noch antiken Basilika von Trier); u. s. w. So treten uns ferner die bezeichnendsten Beispiele für die weitergreifende Umbildung welche die Architektur durch den byzantinischen Kuppelbau erhielt und die allmählig die ganze Organisation des Gebäudes veränderte, entgegen: in einfacher Gestalt an dem Kirchlein S. Nazario e Celso, bei dem wir auf die, noch immer sehr römischen Details aufmerksam gemacht werden; bedeutsamer schon an dem Baptisterium der Kathedrale, wo im Aeusseren sogar schon eine Andeutung des Rundbogenfrieses bemerklich wird; auf die glänzendste Weise sodann an der bekannten Kirche S. Vitale. Die Kritik des letztgenannten Gebäudes veranlasst den Verf. zugleich näher auf den byzantinischen Kuppelbau, namentlich auf die Sophienkirche und die Kirche des heil. Sergius zu Constantinopel, sowie auf die alten Nachahmungen desselben, einzugehen; in letzterem Betracht ist besonders interessant, was er über die Kirche S. Lorenzo zu Mailand mittheilt. So geht der Verf. auch auf die überaus merkwürdige Erscheinung (auf die der Unterzeichnete bereits in seinem Handbuch der Kunstgeschichte aufmerksam gemacht hatte) näher ein, dass nämlich das Grabmal des Theodorich bei Ravenna in seiner Anlage zwar eine entschiedene Nachbildung römischer Monumente, im Detail aber eine Formation erkennen lässt, die mit der byzantinischen Behandlungsweise nichts gemein hat und vielmehr auf die charakteristischen Gliederungen des späteren Mittelalters hindeutet; dass hier somit, an einem der wichtigsten Denkmale aus den Zeiten der Gothenherrschaft, sich in der That schon ein speciell germanischer Formensinn ankündigt. Der Verf. weist nach, dass dieselbe merkwürdige Erscheinung auch an einigen Einzelheiten des Palastes, den Theodorich in Ravenna erbaute und von dessen Façade sich ein Theil erhalten hat, wahrzunehmen ist.

Es möge an diesen flüchtigen Andeutungen genügen, um das Werk des Herrn von Quast der Aufmerksamkeit des theilnehmenden Publikums gelegentlichst zu empfehlen. Es braucht dabei wohl kaum bemerkt zu werden, dass dasselbe auch für die heutige ausübende Architektur, die für ihr praktisches Interesse die Gesetze des altchristlichen Baustyles, und namentlich des Basilikenbaues, zu durchforschen bemüht ist, den grössten Werth haben muss.

Neue Erwerbungen des Berliner Museums.

(Kunstblatt, 1843, Nro. 25.)

Ein grosser Theil der Kunstwerke, welche von dem Direktor der Gemädegallerie des hiesigen Museums, Herrn Dr. Waagen, während seines vierzehmonatlichen Aufenthalts in Italien für die Sammlungen des Museums erworben sind, war in den letzten Wochen der näheren Besichtigung von Seiten der hiesigen Kunstfreunde zugänglich. Wir haben uns der Mannigfaltigkeit der erworbenen Gegenstände, welche den vielseitigen Richtungen entsprechen, die unser Museum auf so eigenthümliche Weise erstrebt, der hohen Meisterhaftigkeit der Mehrzahl, so wie des Umstandes, dass so manche der bisher vorhandenen Lücken nunmehr auf sehr glückliche Weise ausgefüllt werden, erfreut. Eine kurze Notiz über die vorzüglichst merkwürdigen unter diesen Gegenständen dürfte hier ihre geeignete Stelle finden.

Eine besonders reiche Ausbeute hat das nördliche Italien gewährt. Unter den Gemälden überwiegen die der venezianischen und der lombardischen Schule bedeutend; wir sehen unter ihnen mehrere der ersten Meister auf vortrefliche Weise vertreten. Von Tizian ist zwar kein Bild von grösserer Dimension vorhanden, doch mehrere, die auch in kleinerer Dimension die ganze Herrlichkeit dieses Meisters erkennen lassen; so namentlich ein ungemein energisches Bildniss des Admiral Mauro vom Jahr 1537 und zwei Bilder mit reizenden Gruppen von Liebesgöttern, aus einem Friese der Casa Boldu zu Venedig; ausserdem vier Bildchen der heiligen Geschichte, von der Predella eines Altarwerkes auf der Insel Lesina (an der dalmatischen Küste), und eine Anbetung der Hirten. Von Giorgione ein allegorisches Bild, Krieg und Frieden darstellend. Vorzüglich bedeutend ist eine Reihenfolge grösserer Bilder von Paolo Veronese, die für den Festsaal des vormaligen Kaufhauses der Deutschen zu Venedig gemalt wurden; sie enthalten allegorische Darstellungen zur Verherrlichung Deutschlands und wohl ist es interessant, dass diese Werke jetzt, gebührender Maassen, ihre feste Stätte in einer der ersten deutschen Residenzen gefunden haben. Ihre Gegenstände sind: a) Jupiter übergibt der Germania die Attribute der weltlichen Macht; b) die Zeit siegt über die Ketzerei und bringt die Religion zu Ehren; c) Mars und Minerva, in Bezug auf die Wehrhaftigkeit der Deutschen; d) Apoll und Juno, in Bezug auf die Musenkünste in Deutschland. Von Paolo Veronese ferner: ein Plafondbild aus einem Saale des Palastes Pisani a S. Stefano zu Venedig, ebenfalls allegorischen Inhalts, und vier kleinere Bilder mit Genien, welche die Umgebung des letzteren ausmachten. Ausserdem ein Bild des Christusleihnams, der von Engeln betrauert und bestattet wird. Von Tintoretto zwei Altarbilder, von denen besonders das eine, aus der Sammlung Ercolani zu Bologna, bedeutend ist; und ein drittes Bild, das er, im Wettstreit mit Paul Veronese, für das ebengenannte Lokal im Kaufhause der Deutschen malte; es stellt Diana dar, die, von drei Horen umgeben, ihre nächtliche Fahrt am Himmel zu beginnen im Begriff ist. Von Alessandro Buonvicino (il Moretto da Brescia) zwei grosse Altarstücke, beide vom Grafen Lecchi in Brescia gekauft; vorzüglich anziehend ist das eine von diesen, welches aus der Kirche S. Maria della Ghiaja zu

Verona stammt und die heilige Jungfrau mit dem Kinde, mit Elisabeth und dem kleinen Johannes, von dem Fra Bart. Arnoldi und seinem Neffen verehrt, darstellt. Von Gio. Bat. Moroni sein eigenes treffliches Bildniss. — Zu den schönsten und seltensten Erwerbungen gehört ein Cyklus grosser Freskogemälde von Bernardino-Luini. Es sind sechs Gemälde aus der Mythe der Europa, die Luini in den Jahren 1521 und 1522 in einem Gebäude der geistlichen Bruderschaft Santa Corona zu Mailand ausgeführt hat; sehr glücklich sind sie auf neun Stücke Leinwand übergetragen. Die ganze Grazie und liebenswürdige Jungfräulichkeit, die dem Luini eigen ist, athmet in diesen reizvollen Bildern; wir haben uns zu dieser Erwerbung um so mehr Glück zu wünschen, als überhaupt die lombardische Schule noch so wenig Vertreter in den nordischen Gallerien hat, und die neue Methode, Freskomalereien auf Leinwand überzutragen, noch so wenig zur Ausführung gekommen, mithin bisher wohl kaum ein Bild der Art über die Alpen gewandert ist. Von Boltraffio ein Porträt eines Mannes aus der Familie Bentivoglio in Bologna. — Von Bildern toscanischer Schule nenne ich ein Paar saubere kleine Predellenbilder von Andrea del Sarto, aus der seltenen früheren Zeit des Meisters, eine Caritas von B. Peruzzi und einen kreuztragenden Christus von Sodoma. — Von Bildern umbrischer Schule: ein merkwürdiges grosses Altarbild aus Urbania (sonst Casteldurante) von Giovanni Santi; eine Madonna mit dem Christkinde und dem Johannesknaben, von Perugino oder aus Raphaels Jugend (die letztere Angabe, der sich Herr Dr. Waagen zu-neigt, wird durch Herrn von Rumohr, der kürzlich hier anwesend war, mit Bestimmtheit ausgesprochen); ein heiliger Hieronymus von Timot. della Vite. — Höchst ausgezeichnet ist wiederum ein Bild von Sebastian del Piombo, für einen Kardinal aus der neapolitanischen Familie del Gesso gemalt, und aus der Verlassenschaft des Principe del Gesso, Herzogs von Cellamare, stammend. Es stellt in kolossalen Halbfiguren den todtten Christus nebst Joseph von Arimathia und Magdalena dar. Die Arbeit gehört entschieden der römischen Zeit des Künstlers an, und ist wahrscheinlich nach einer Zeichnung Michel Angelo's gefertigt; jedenfalls ist sie zu den bedeutendsten Werken zu rechnen, die im Fache der Malerei aus der Richtung Michel Angelo's hervorgegangen sind. In diesem und in dem grossartigen Venusbilde, das von Pontormo nach Michel Angelo's Zeichnung gemalt und vor einigen Jahren aus der Verlassenschaft des Professor d'Alton erworben ist, besitzt unser Museum ein Paar Meisterwerke, denen ähnliche nur überaus selten zu finden sein dürften. — Endlich sind noch vier schöne Bilder der spanischen Schule zu nennen: eine sehr interessante Madonna von Morales el Divino, ein sehr schätzbarer Beleg der eigenthümlichen Richtung dieses Meisters; ein vortreffliches Portrait von Velasquez, das Bildniss des Kardinal-Infanten Ferdinand, Bruders von König Philipp IV., darstellend; und zwei Bilder von Murillo, ein kräftiges weibliches Porträt, und eine heilige Magdalena, die letztere aus der späteren, an Guido Reni erinnernden Manier des Meisters.

Fast noch mannigfaltiger sind die Sculpturen, welche Herr Dr. Waagen für das Museum erworben hat. Die bis jetzt eingetroffen sind und deren Beschauung uns vorläufig verstattet war, sind grösstentheils wiederum in Venedig erworben. Ein Theil derselben besteht aus Werken griechischer Kunst, die, bei den früheren Handels- und Herrschaftsverhältnissen Venedigs zu Griechenland; unmittelbar von dort in die Sammlungen Mani,

Grimani und Tiepolo übergegangen waren. Das Gepräge der Blüthezeit ächt griechischer Zeit trägt ein lebensgrosser Sturz der Artemis, der die Göttin in lebendiger Bewegung darstellt; er stammt aus dem Palaste Grimani. Sehr ausgezeichnet sind ferner die Reliefsulpturen an dem Untersatz eines Dreifusses, dem bacchischen Mythenkreise entnommen. Einige Grabmonumente und andre Sulpturen, minder bedeutend in der Ausführung, sind immer durch den original griechischen Geist und Charakter interessant. Auch fehlt es nicht an trefflichen Sachen römischer Sulptur; das wichtigste Stück unter diesen ist die bekannte, etwa vier Fuss hohe Victoria von Brescia, aus vergoldeter Bronze, die, einer Inschrift zufolge, der Zeit des Marc Aurel angehört. — Mit grosser Umsicht ist sodann für die verschiedenen Epochen der mittelalterlichen Sulptur, bis in die spätere Zeit des 16ten Jahrhunderts hinab, gesorgt. An figürlichen Darstellungen sahen wir hier eine ebenso erfreuliche Uebersicht vor uns, wie an den verschiedenartigsten ornamentistischen Werken. Unter den letzteren sind mancherlei reichgeschmückte Säulenkapitäl, mehrere Kamine und Portale zu nennen; jene phantastische Dekorationsweise, die an S. Marco zu Venedig durchgeht, die reiche und weiche Fülle, wie an den Säulenkapitäl des Dogenpalastes, die edelste und feinste Durchbildung des Styles der Renaissance, alles dies findet hier seine angemessenste Vertretung. Unter den figürlichen Arbeiten nenne ich mehrere Reliefs aus verschiedenen Epochen des Mittelalters, zwei Statuen von Tullio Lombardo (von dem Grabmal des Dogen Vendramin in S. Giovanni e Paolo), ein ungemein schönes und zart durchgeführtes Terracottarelieff von Jac. Sansovino, und drei lebenvolle Büsten von Alessandro Vittoria. Das trefflichste und seltenste jedoch unter diesen Sulpturwerken ist eine, aus fünf Statuen bestehende Arbeit des modenesischen Bildhauers Antonio Begarelli. Die Figuren, aus Thon gebrannt, stellen Christus am Kreuz und vier Engel dar, von denen zwei knien, zwei (die besonders befestigt werden müssen) den Erlöser umschweben. Begarelli stand bekanntlich zu Correggio in einem näheren Verhältniss, und soll auf diesen nicht ohne Einfluss gewesen sein. In der That zeigt sich in den ebengenannten Sulpturen eine Zartheit in der Behandlung der Formen; eine Freiheit der Bewegung, eine Weichheit des Ausdrucks, die an Correggio erinnern; dennoch aber ist damit eine Sicherheit und Gemessenheit des plastischen Gefühles verbunden, dass diese Figuren in Wahrheit alle Bewunderung verdienen.

Es würde zu weit führen, wollte ich auch noch die Menge kleiner Kunstsachen, Schnitzwerke und mancherlei zierliches und geschmackvolles Geräth anführen, die wir als neue Erwerbungen neben diesen grösseren Werken aufgestellt sahen. Ich füge nur noch hinzu, dass durch Herrn Dr. Waagen auch eine höchst umfassende Anzahl von Handzeichnungen erworben ist, und dass wir noch einer zweiten Folge von Sulpturen, die bis jetzt noch nicht eingetroffen sind, entgegensehen. Das Schiff, welches die letzteren führte, war an der englischen Küste gescheitert; doch sind die Gegenstände seiner Ladung glücklich geborgen.

Geschichte des Doms zu Köln für gebildete Freunde der Kirche, des Vaterlandes und der Kunst, mitgetheilt von Ernst Heinrich Pfeilschmidt, Diakonus an der Annenkirche in Dresden und Mitgliede des Central-Dombauvereins zu Köln. Mit einem Stahlstiche. Halle a. d. S. Verlag von C. R. Kersten. 1842. 120 S. in 8.

(Kunstblatt 1843, No. 55.)

Unter den Schriften, welche das neuerlich so bedeutend erhöhte Interesse für die Angelegenheit des Kölner Dombaues veranlasst hat, verdient die vorstehend genannte eine ehrenvolle Stelle. Zwar lag es nicht in der Absicht des Verfassers, Neues über die kunsthistorischen Fragen, so wie über die Entwicklung der ästhetischen Bezüge, die dabei zur Sprache kommen dürfen, vorzulegen; für diese Punkte wiederholt er vielmehr nur das, was frühere Forscher, namentlich S. Boisserée, bereits aufgestellt hatten. Sein Zweck war vornehmlich der, die historischen und kirchlichen Momente, welche als die äusseren Bedingnisse des Dombaues und seiner wechselvollen Geschichte betrachtet werden müssen, dem grösseren Publikum in einer übersichtlichen Darstellung mitzutheilen und dadurch das Verständniss des Werkes auch von dieser so höchst wichtigen und einflussreichen Seite fördern zu helfen. Wir können wohl sagen, dass er seinen Zweck auf sehr erfreuliche Weise erreicht hat; in lichtvoller Darstellung, in anziehender, belebter Sprache führt er den Leser von Jahrhundert zu Jahrhundert und rollt ihm die Bilder der Zeiten auf, die begeistert an dem grossen Werke arbeiteten oder dasselbe trüg vernachlässigten. Zuerst erzählt er uns die Geschichte der drei weisen Pilger des Morgenlandes und die ihrer heiligen Gebeine, welche den Anlass zu der Gründung des Tempels gaben; dann führt er uns die glänzenden und doch verworrenen Zustände Kölns im 13ten Jahrhundert vor, welche das riesige Unternehmen eben so sehr begünstigten, wie sie zugleich die Gründe der Hemmung in sich trugen. Hernach kommt der neue Aufschwung der Thätigkeit im 14ten Jahrhundert und die weitere Fortsetzung der Arbeit, sowie die ausführliche Darlegung der Gründe, welche später den völligen Stillstand des Werkes und seine Vernachlässigung mit sich führten. Zum Schluss werden die neuere Baugeschichte und die Veranlassungen der erneuten und so glanzvoll erhöhten Thätigkeit dargelegt und bis zu dem denkwürdigen Tage des 4. September 1842 fortgeführt. Zur Zierde des Büchleins dient eine in Stahl gestochene Ansicht des vollendeten Domgebäudes von der Westseite. Wir haben dieselbe, die sehr sauber ausgeführt ist, besonders deshalb willkommen zu heissen, weil dieser Standpunkt bei den neueren perspektivischen Darstellungen des Gebäudes in seiner Vollendung noch nicht gewählt worden ist, müssen aber doch bemerken, dass die Verhältnisse hier etwas zu schwer erscheinen; auch fehlt dem Oberbau der Thürme die Durchsichtigkeit.

J. Gailhabaud's Denkmäler der Baukunst aller Zeiten und Länder. Für Deutschland herausgegeben (Lief. 1—34) unter der Leitung von Dr. F. Kugler.

(Aus dem Prospectus.)

Es ist das Ziel aller historischen Forschung und Darstellung, von den Zeiten der Vergangenheit, von dem Sinnen und Treiben der verschiedenen Völker, welche einflussreich auf dem Schauplatz der Geschichte aufgetreten sind, von dem Entwicklungsgange, welchen die Menschheit bis auf unsre Tage zurückgelegt hat, eine möglichst klare Anschauung zu gewinnen. Nur indem wir unserer Herkunft uns bewusst werden, vermögen wir den Standpunkt des heutigen Tages mit Sicherheit zu erkennen, vermögen wir die Bahn aufzufinden, die uns einer weiteren Entwicklung entgegenführen soll. Nichts aber macht uns die Vergangenheit so gegenwärtig, nichts führt uns so lebendig in sie zurück, als die Denkmäler der Kunst und Poesie, in denen der Geist der Zeiten seine feste, unwandelbare Form gewonnen hat; von den Kämpfen der Griechen mit den Persern ist nur ein schwacher Nachhall zu uns herübergeklungen, aber die Tragödien des Aeschylus und Sophokles, die Säulen und die Bildwerke des Parthenon sprechen noch heute, beredt und ergreifend wie vor zwei Jahrtausenden, zu uns. Häufig auch schwindet der Faden der historischen Ueberlieferung ganz vor unsern Blicken, während uns in den Denkmälern der Völker die lebenvollste Kunde erhalten blieb; wie wenig ist uns über die alten Bewohner Aegyptens, Indiens, Mexico's berichtet, und wie erhaben und bedeutungsvoll sind die Denkmäler, die sich aus den Frühzeiten der Cultur in diesen Ländern erhalten haben! Unter allen Denkmälern aber sind es die der Baukunst, welche das grossartigste historische Interesse gewähren. Sie sind der unmittelbare Ausdruck der allgemeinen volksthümlichen Zustände, — wie die Gesellschaften der Menschen sich in ihrer Heimat gefunden, wie sie den umherschweifenden Gedanken auf ein festes Ziel gerichtet, in welcher Art sie es vermocht haben, den erdwärts gesenkten Blick aufwärts zu erheben. An die Denkmäler der Baukunst lehnen sich die der übrigen Künste an. Sie führen uns in das Heiligthum, in das innere Herz des Volkslebens; aber sie umfassen zugleich auch alle äussern Verhältnisse; die ganze Lebensstellung der Völker, wie dieselbe durch geistige Anlage, durch Boden und Klima, durch das Verhalten zu den Nachbarvölkern, durch Sitte und Gewohnheit bedingt war, spiegelt sich in den Baudenkmälern wieder.

Die Geschichte der Baukunst und die Anschauung derselben durch bildliche Darstellung ihrer Denkmäler muss demnach für einen Jeden, dessen Gedanken durch die Befriedigung der gemeinen Bedürfnisse des Lebens nicht ausgefüllt werden, ein vorzüglich hohes Interesse haben. Für den ausübenden Architekten unsrer Tage macht sie zugleich, wie sich von selbst versteht, ein unerlässliches Studium aus. Die einseitigen ästhetischen Regeln, denen man geraume Zeit zu folgen für gut fand, wollen für den heutigen Standpunkt der architektonischen Kunst nicht mehr zureichen; wir sind mit Entschiedenheit auf einen freieren Standpunkt hingewiesen, aber wir können denselben erst dann erreichen, wenn wir alle früheren

Stufen durchforscht und das, was in ihnen vorliegt, in uns zu einem freien Eigenthume verarbeitet haben.

Vieles ist bereits für die Geschichte der Baukunst gethan; an bildlichen Darstellungen insbesondere liegt bereits ein sehr reichliches und umfassendes Material vor uns. Aber dasselbe besteht zumeist, wie es für die gründliche Forschung zwar durchaus wünschenswerth und nothwendig ist, aus sehr umfangreichen und ebenso kostspieligen Werken. Wenn es die Sache des Forschers ist, sich diese letztern so gut als möglich zugänglich zu machen, so kann natürlich von Denjenigen, die andre Interessen verfolgen und denen es hier nur mehr um den allgemeinen Ueberblick zu thun ist, nicht dieselbe Mühe und Entsagung verlangt werden. Eine übersichtliche Darstellung der Denkmäler der Baukunst ist somit im allgemeinen historischen Interesse dringendes Bedürfniss, aber eine solche, welche dem Laien verständlich ist, ohne doch dem strengeren Kritiker ungenügend zu erscheinen, welche die Denkmäler in ihrer eigenthümlichen malerischen Wirkung unmittelbar vergegenwärtigt, aber zugleich auch auf die Besonderheiten der Anlage, der Construction, der Formenbildung mit Sorgfalt Rücksicht nimmt. In dieser Art ist das Werk, welches wir hiemit ankündigen, angelegt.

Dasselbe wird die Bausysteme aller Zeiten und Länder in einer umfassenden Reihe charakteristisch bedeutender Beispiele vorführen. Die Denkmäler des hohen Alterthums der Geschichte, die von Nubien und Aegypten, die hindostanischen und persischen Monumente, die des alten Amerika, die aus den Zeiten der pelasgischen Cultur, werden dem Beschauer ebenso anschaulich vorgeführt werden, wie die der Blüthezeit Griechenlands und die, welche unter der Herrschaft des stolzen Römervolkes errichtet wurden. Ebenso die aus den Frühzeiten der christlichen Kunst, die phantastischen Denkmäler des Islam, die grossartigen Bauwerke des christlichen Mittelalters in den verschiedenen Epochen ihrer Entwicklung und mit den mannigfachen Modificationen, die sie bei den europäischen Völkern gewonnen oder erlitten haben; endlich die des modernen Zeitalters, seit man sich zu einer Wiederaufnahme der antiken Bauformen entschlossen hatte. Wie die für religiöse Zwecke errichteten Monumente, so werden auch diejenigen, welche den verschiedenen Zwecken des bürgerlichen Verkehrs und die, welche zur Abwehr kriegerischer Anfälle bestimmt waren, berücksichtigt werden. Die künstlerische Darstellung wird durchweg den Ansprüchen des heutigen Tages gemäss sein.

Der Darstellung eines jeden Monumentes wird ein erläuternder Text hinzugefügt, welcher eine vollständige Beschreibung und ästhetische Würdigung desselben, eine Darlegung der historischen Verhältnisse auf den Grund urkundlicher Nachrichten, soweit die letzteren auf unsre Zeit gekommen sind, und eine genaue Angabe der das Monument betreffenden Literatur enthalten wird. In der deutschen Bearbeitung des Textes wird darauf Rücksicht genommen werden, ihn dem Standpunkte der heutigen deutschen Wissenschaft gleichzustellen.

August 1842.

Der Münster von Freiburg im Breisgau.

(J. Gailhabaud's Denkmäler der Baukunst, Lief. XII, 1843.)

Die Stadt Freiburg, welche in dem schönen Breisgau (im jetzigen Grossherzogthum Baden), vor den westlichen Abhängen des Schwarzwaldes liegt, besitzt in ihrem Münster eins der edelsten und grossartigsten Denkmäler des Mittelalters. Das Gebäude ist, seinen Haupttheilen nach, in den Formen des gothischen Styles ausgeführt; das Material ist rother, tiefgebräunter Sandstein, der an den Kirchenbauten der oberrheinischen Gegenden oft gefunden wird und im Gegensatz gegen das frische Grün der umgebenden Natur eine so energische Wirkung hervorbringt. Ein mächtiger Thurm ragt vor der Mitte der Schauseite in die Lüfte empor, dem Blicke des Wandrers schon aus der Ferne einen festen Zielpunkt darbietend, dem Anwohner, dessen Auge an den schlanken Formen, an dem reichen, stets leichter und luftiger sich gestaltenden Geäste der Spitze aufwärts steigt eine stete Mahnung, Gemüth und Sinne himmelwärts zu erheben. An den Thurm lehnt sich das hohe Schiff mit seinen breiten Nebenhallen; auf dieses folgt ein alterthümliches Querschiff, und auf letzteres der weitgedehnte Chor, in luftigen, eleganten, zum Theil spielenden Formen. Die Thätigkeit einer Reihe von Jahrhunderten hat sich vereint, um ein Ganzes von so ehrwürdiger wie rhythmisch belebter Erscheinung zusammenzufügen. Einigen Theilen, die noch in der Form des spätromanischen Styles ausgeführt sind, einigen andern, die das Gepräge des noch unentwickelten frühgothischen Styles tragen, schliesst sich auf der einen Seite die lauterste Entfaltung, auf der andern eine schon spielende Umbildung des gothischen Styles an. Doch sind die Meister der verschiedenen Bauepochen durch ein glückliches Gefühl angetrieben worden, stets die Rücksicht auf die Einheit des Ganzen im Auge zu behalten. Die Unterschiede in der Bildung des Einzelnen heben diesen Eindruck der Totalität nicht auf; sie dienen vielmehr, dem Auge des Beschauers durch die Abwechslung, welche sie darbieten, einen eigenthümlichen Reiz zu gewähren.

Für die nähere Betrachtung des Gebäudes ist es jedoch vorthellhaft, zunächst von dem Einzelnen auszugehen. Indem wir den Bau in seinen geschichtlichen Stadien verfolgen, sehen wir ihn vor unsern Augen aufs Neue emporwachsen; verstehen wir es deutlicher, wie das eine Verhältniss aus dem andern hervorgehen musste. In der That ist solche Betrachtungsweise nicht bloss dem Verständniss dieses Bauwerkes und seiner Theile förderlich; auch für die Entwicklungsgeschichte der gothischen Baukunst im Allgemeinen gewinnen wir dadurch einige willkommene Anknüpfungspunkte.

Die Stadt Freiburg wurde im Anfange des zwölften Jahrhunderts gebaut. Wohl ausgerüstet, erhielt sie ohne Zweifel auch damals schon das kirchliche Gebäude, dessen sie zur Ausübung des Gottesdienstes bedurfte. Die Sage schreibt dem Herzoge Conrad von Zähringen, der von 1122—1152 regierte, die Erbauung des Münsters zu. Neuere Forscher, denen das jüngere Alter des gothischen Baustyles nicht unbekannt war, haben die Bauthätigkeit des genannten Herzogs auf den ältesten Theil des vorhandenen Münstergebäudes, auf das Querschiff, eingeschränkt. Doch muss auch für dieses eine spätere Zeit in Anspruch genommen werden; die

Hauptformen seiner Anlage, und mehr noch die Art und Weise, in welcher hier die Details gebildet sind, tragen entschieden das Gepräge der Spätzeit des romanischen Styles, d. h. des Anfanges des 13ten Jahrhunderts, wie in solcher Art eine bedeutende Anzahl gleichzeitiger Gebäude spätromanischen Styles am Niederrhein vorhanden ist¹⁾. Im Innern, in der Mitte des Querschiffes, sind vier starke, reichlich mit Halbsäulen gegliederte Pfeiler durch starke spitzbogige Schwibbögen verbunden, über denen sich eine achtseitige Kuppel emporwölbt. Im Aeusseren ist diese Kuppel nicht bemerkbar, da sie durch das spätere Dach verdeckt wird. An der edeln Dekoration der Giebel des Querschiffes herrscht die Form des Rundbogens vor; die Details, besonders die der Thür auf der Südseite, sind hier in eleganter romanischer Weise gebildet. An das Querschiff schliessen sich auf der Chorseite, und zwar über den Seitenschiffen, ein Paar kleine Thürme an, die in ihrem Haupttheile ebenfalls noch die Formen des romanischen Styles tragen, später jedoch mit sehr zierlichen gothischen Spitzen gekrönt sind.

Dem Bau des Querschiffes schliesst sich zunächst der des Vorder Schiffes an. Die frühesten Theile desselben, die ohne Zweifel zuerst isolirt emporgeführt wurden, sind die beiden nächsten Pfeilerpaare nebst den entsprechenden Fenstern und Strebepfeilern. Es scheint, dass zwischen der Vollendung des Querschiffes und dieser Fortsetzung des Baues keine sonderlich lange Zeit vergangen war; man wird den Beginn des Vorder Schiffes, nach anderweitigen Analogieen, mit Grund in das zweite Viertel des 13ten Jahrhunderts setzen können. Dies aber war die Zeit, in welcher die Formen des gothischen Baustyles, der in Frankreich bereits das Stadium seiner ersten, primitiven Entwicklung durchlaufen hatte, nach Deutschland herübergetragen wurden. So sehen wir statt der romanischen auch hier die gothischen Formen angewandt, die letzteren aber noch in strenger Bildung und noch keinesweges gänzlich befreit von den Principien des romanischen Styles. In letzterem Betracht ist namentlich die Pfeilerformation im Inneren in Anregung zu bringen; sie befolgt ganz das Vorbild jener Pfeiler in der Mitte des Querschiffes, d. h. es ist eine Zusammenhäufung von Halbsäulen über einer viereckigen Grundform, während der eigentlich gothische Pfeiler von früh an (wie in den älteren französischen Kathedralen der Art, in der Liebfrauenkirche zu Trier, in der Elisabethkirche zu Marburg, im Dome zu Köln u. s. w.) die runde, leben-

¹⁾ Wenn man als Beweis für das frühere Alter des Münsters, oder wenigstens seiner ältesten Theile, den Umstand anführt, dass in ihm bereits im Jahr 1146 der h. Bernhard das Kreuz gepredigt habe, so kann sich dies sehr füglich auch auf ein Gebäude oder auf Bautheile beziehen, von denen Nichts mehr vorhanden ist. Vielleicht war ursprünglich, wie das so oft vorkommt, nur der Chor gebaut, dem erst in der angenommenen späteren Zeit, im Anfange des 13ten Jahrhunderts, das Querschiff als Fortsetzung des Baues hinzugefügt wurde. Wenigstens liegt es in den Bedürfnissen des kirchlichen Gottesdienstes, dass bis zu dem sehr späten Bau des gegenwärtigen Chores ein älterer vorhanden sein musste. — Dann wird als Beweis für den frühen Beginn der ältesten gothischen Theile des Münsters der Umstand hervorgehoben, dass sich dort bereits das Grabmonument des im J. 1218 verstorbenen Herzogs Berthold V. vorfindet. Man hat dabei aber ganz übersehen, dass die Figur des Herzogs auf diesem Monumente ein Kostüm trägt, welches der späteren Zeit des 14ten Jahrhunderts angehört, dass das Monument mithin erst lange Zeit nach seinem Tode gefertigt ist.

digere Grundform der Säule hat. Diese minder schöne Pfeilerbildung ist dann im Freiburger Münster auch für die späteren Theile des Vorderschiffes beibehalten worden. Den primitiv gothischen Charakter tragen an jenen, dem Querschiffe zunächst benachbarten Theilen des Vorderschiffes ausserdem die Fenster, die sehr einfach, zum Theil sogar roh gebildet sind, sowie die Strebepfeiler. Zu bemerken ist ferner, dass das Vorderschiff gleich im Beginn beträchtlich höher, als das Querschiff, und die Seitenschiffe desselben in auffallender Breite angelegt wurden.

Dem weiteren Verlaufe des 13ten Jahrhunderts gehören die übrigen Theile des Vorderschiffes bis zu dem Thurm auf der Westseite an. Das Princip der Anlage ist hier im Allgemeinen das eben geschilderte, aber die Ausbildung der Formen ist ungleich edler, leichter und reicher. Das Stabwerk der Fenster ist in zierlich geschmackvoller Weise, mit reichen und doch fest in sich zusammengehaltenen Rosetten gebildet. Die Strebepfeiler der Seitenschiffe gipfeln sich, leicht und sicher zugleich, zu tabernakelartigen Thürmchen empor und stützen die leichten, an ihrem Obertheile von Rosetten durchbrochenen Strebebögen, die zum Mittelschiffe, dessen Gewölbe zu unterstützen, hinübergeschlagen sind.

Auch die untere Hälfte des Thurmbaues dürfen wir als gleichzeitig mit diesen späteren Theilen des Vorderschiffes annehmen. Abweichend von der gewöhnlichen Anlage, die an der Façade des kirchlichen Gebäudes zwei Thürme über den westlichen Enden der Seitenschiffe anzuordnen pflegt, tritt hier nur ein starker Thurm, in der Breite des Mittelschiffes und in der Flucht desselben, vor dem Körper des Gebäudes vor. Der Thurm bezeichnet für dies Gebäude zunächst die Vorhalle der Kirche, die er in seinem unteren Geschoße in sich einschliesst. Die Vorhalle ist nach der Vorderseite in ihrer ganzen Breite offen, die Oeffnung spitzbogig überwölbt und mit einem bildgeschmückten Giebel gekrönt. Eine reichgegliederte Thür, mit zahlreichen Bildwerken versehen, führt aus der Vorhalle in die Kirche. Im Uebrigen ist der gesammte Untertheil des Thurmes sehr einfach gehalten, und nur die kleinen Tabernakel über den Absätzen seiner starken Streben bringen seine Erscheinung in Harmonie mit der reicheren Dekoration des Schiffes. Für die Bauzeit dieses unteren Thurmtheiles ist es nicht unwichtig, zu bemerken, dass sich am linken Strebepfeiler der Vorhalle, neben andern öffentlichen Bestimmungen, die Umrisse des Brodmaasses vom J. 1270 eingegraben finden ¹⁾.

Die obere Hälfte des Thurmes bezeichnet wiederum ein neues Stadium der Bauführung. Im Gegensatz gegen die Einfachheit der unteren Hälfte sehen wir hier die reichste Pracht des gothischen Styles entwickelt; ein neuer Meister, eine neue Leitung, ein neuer Plan treten uns hier entgegen. Dass der Obertheil des Thurmes, wie er vor uns steht, nicht bereits im ursprünglichen Entwurfe der gesammten Thüranlage vorgebildet war, beweist vornehmlich der Uebergang des einen Theiles in den andern.

¹⁾ Die grosse Glocke des Thurmes ist zufolge ihrer Umschrift im J. 1258 gegossen worden. Dass sie damals bereits an ihre gegenwärtige Stelle, im oberen Theile des Thurmes, gekommen sei, ist eine willkürliche Annahme. Wurde sie in der That gleich nach ihrem Guss im Thurme aufgehängt, so konnte ihr auch eine einstweilige Stelle im zweiten Geschoße des unteren Theiles angewiesen sein. Sie konnte aber bis zur Vollendung des Baues ebenso gut auch, wie sonst häufig genug, in einem hölzernen Glocken Hause neben der Kirche aufgehängt werden.

Es liegt im Wesen der gothischen (und besonders der deutsch-gothischen) Architektur, dass alle Theile im unmittelbaren Zusammenhange miteinander stehen, dass jeder spätere, jeder höher emporsteigende Theil in dem früheren, tiefer gelegenen seine Vorbereitung findet und dass solcher Gestalt das Ganze von einer stetig fortschreitenden Entwicklung durchdrungen ist. Ein näherer Blick auf den Entwurf für den Thurmbau des Kölner Domes giebt hierüber den genügendsten Aufschluss. In dem Thurme des Freiburger Münsters aber hat der Untertheil Nichts, was als eine Vorbereitung auf die Hauptformen des Obertheiles hindeuten könnte, Nichts, was die Erscheinung der letzteren mit Nothwendigkeit bedingte. Ja, — ob auch leise verdeckt und somit für den Totaleindruck nicht geradezu störend, so brechen doch die Hauptformen des Untertheiles fast roh ab, und es bildet sich, im Widerspruch gegen das Grundprincip des gothischen Styles, ein scharfer Abschnitt zwischen beiden Theilen, der durch die Gallerie am Fusse des Obertheiles nur um so entschiedener hervorgehoben wird. Doch ist bei alledem ein äusserst glückliches Massenverhältniss zwischen den beiden Theilen des Thurmes beobachtet worden. Die obere Hälfte, in mächtiger Fülle emporragend, bildet den Haupttheil des Baues, dem sich die untere Hälfte, fast nur einem Untersatze vergleichbar, unterordnet.

Der obere Theil des Thurmes hat von seinem Fusse an eine achtseitige Grundform. Doch sind den vier Eckseiten zunächst reichverzierte Strebepfeiler von spitzwinklig dreiseitiger Form vorgelegt, wodurch das Ganze eine, gewissermaassen zwölfseitige Grundform erhält. Erst in der Mitte, wo die Streben sich in der Form freier Tabernakelthürme von der Masse ablösen, tritt der achteckige Bau in vollkommener Freiheit hervor. Hier sind seine acht Seiten durch grosse Fensteröffnungen ausgefüllt, während unterwärts noch die Mauermaasse vorherrscht und diese nur durch kleine Fenster, die Schall-Löcher der dort aufgehängten Glocken, durchbrochen wird. Ueber den letzteren, am Fusse jener grossen Fensteröffnungen, ist bereits die Plattform des Thurmes, die eigentliche feste Bedeckung seines Innern, angeordnet. Von da an ist Alles offen, freie, durchbrochene Architektur; keine Wölbung, kein Balken- oder Dachwerk füllt mehr das Innere aus. Die eigentlich festen Theile der Architektur, in ebenso kühner wie sicherer Construction, bilden hier nur noch die acht Eckpfeiler zwischen den grossen Fenstern und die acht mächtigen Rippen der schlanken Spitze, die den Schluss des Ganzen ausmacht; dazwischen sind die giebelgekrönten Bögen der Fenster und ihr zierlich leichtes Stabwerk, sowie die bunten und in mannigfachem Spiele wechselnden Rosetten in den schmalen Feldern der Spitze, nur eben eingespannt. Alles ist hier in den elegantesten und leichtesten Formen gebildet; je höher die letzteren emporsteigen, um so flüssiger und luftiger wird ihre Dekoration, bis dem obersten Gipfelpunkte die mächtige Kreuzblume entblüht, die ihre Blätter dem Himmelsgewölbe entgegenbreitet. Wunderbar von aussen zu schauen, ist der Durchblick durch dieses luftige Formenspiel in das Blau des Himmels, wenn man auf der Fläche der Plattform steht, fast noch wunderbarer, vornehmlich des Abends, wenn die Glut der untergehenden Sonne dies märchenhafte Gebilde mit Gold und Purpur übergiesst. Der Thurm des Freiburger Münsters ist der Stolz der gothischen Architektur; wenigstens vereint unter all den Thürmen, die zur Ausführung gekommen sind, keiner in gleichem Maasse Reichthum, Kühnheit der Construction

und freien, gemessenen Adel der Formenbildung. Seine Gesamthöhe beträgt 385 rheinische Fuss.

Die ganze Weise der Composition, welche an der oberen Hälfte des Thurmes angewandt ist, und so auch die Weise der Formenbildung gehören übrigens bereits einem vorgerückten Stadium der Entwicklung des gothischen Baustyles an; gewiss nicht mehr dem 13ten Jahrhundert, sondern bereits dem 14ten. Ob aber etwa der ersten oder der zweiten Hälfte desselben, dies muss ich einstweilen dahingestellt lassen. Man könnte veranlasst werden, mit Bestimmtheit auf die erste Hälfte des 14ten Jahrhunderts zu schliessen, da sich neben der nördlichen Thür des Chores eine Inschrift findet, des Inhalts, dass zu dem Neubau des Chores im Jahre 1354 der erste Stein gelegt sei, und da man hieraus zunächst folgern dürfte, dass von dieser Zeit ab die Bauhätigkeit für die Aufführung des Chores in Anspruch genommen sei. Doch hat die genannte Grundsteinlegung die wirkliche Aufführung des Chores noch nicht zur Folge gehabt, indem diese erst nach mehr als hundert Jahren, besonders unter Leitung des Meisters Hans Niesenberger von Grätz, der 1471 in den Dienst der Stadt Freiburg trat, erfolgt ist; die Einweihung des Chores wurde erst im Jahre 1513 vorgenommen, Einzelnes an seinen Kapellen sogar noch später vollendet. Es ist nicht unmöglich, dass, nachdem zu dem Chore der Grundstein gelegt war, eine neue Bauführung vorerst zur Fortsetzung und Vollendung des Thurmbaues Anlass gab und dass man sich dann erst zu dem Chorbau zurückwandte, wodurch sich wenigstens jene auffallende Zögerung in der Ausführung des letzteren erklären würde. Indess wage ich, wie bemerkt, hierüber für jetzt noch keine Entscheidung abzugeben.

Der Chor dehnt sich, wie der Grundriss ergiebt, weit und geräumig hin, dem Vorderschiff des Münsters vergleichbar und von einem reichen Kapellenkranze umgeben. Seine Höhe übersteigt die des Vorderschiffes noch um mehrere Fuss, so dass das Innere dem Auge des Beschauers eine grossartige Perspective entfaltet, die leider nur durch die niedrigeren Schwibbögen des alten Querschiffes beeinträchtigt wird. Die Formen des Chores vergegenwärtigen uns die letzte Entwicklungszeit des gothischen Styles. Die Pfeiler seines Innern steigen eigenthümlich schlank und leicht empor; aus ihnen lösen sich oberwärts im bunten Spiele die Gurte und Rippen eines reichverschlungenen Netzgewölbes los. Die Fenster sind in wechselnden Formen, zum Theil schon abweichend von dem edleren Grundprincip des gothischen Styles, gebildet. Die Strebebögen, die von den Strebepfeilern des Umganges gegen die Oberwände emporgeschlagen sind, überbieten an spielender Leichtigkeit und Freiheit die Strebebögen des Vorderschiffes. — Gleichzeitig mit dem Bau des Chores scheinen auch die kleinen alterthümlichen Thürme zu den Seiten des Querschiffes ihre leicht durchbrochene Bekrönung erhalten zu haben.

Noch ist zu bemerken, dass der Münster, ausser dem reichhaltigen Interesse, welches seine Architektur darbietet, auch die mannigfachsten Schätze bildender Kunst enthält. Er ist mit zahlreichen Sculpturen geschmückt, die besonders die Vorhalle unter dem Thurm auszeichnen. Mancherlei Schnitzwerk findet sich im Innern vor. Die Fenster sind mit den reichhaltigsten Glasmalereien ausgefüllt. Die Tafelmalerei zeigt sich an grössräumigen Meisterwerken von Hans Baldung und Hans Holbein d. j. Doch verstattet uns weder der Raum noch der Zweck unsrer Blätter ein

näheres Eingehen auf diese Gegenstände. Es genüge die Bemerkung, dass wir hiemit überhaupt von einer der wichtigsten Kunststätten Deutschlands Abschied nehmen.

Literatur.

- 1) Dr. Georg Moller: Der Münster zu Freiburg im Breisgau. Darmstadt. Fol. mit Kupfern.
- 2) Denkmale deutscher Baukunst des Mittelalters am Ober-Rhein. In lith. Abbildungen mit erläuterndem Texte. Von einem Vereine vaterländischer Kunstfreunde herausgegeben. Carlsruhe und Freiburg. 1825. Fol.
- 3) Heinrich Schreiber: Der Münster von Freiburg. Freiburg, 1829. (Zweite Aufl.) 8.
- 4) Wilhelm Füssli: Zürich und die wichtigsten Städte am Rhein mit Bezug auf alte und neue Werke der Architektur, Sculptur und Malerei. (Erster Band: Zürich und die oberrheinischen Städte: Basel, Freiburg, Strassburg, Carlsruhe und Mannheim). Zürich und Winterthur, 1842. 8.
- 5) Gustav Schwab: Wanderungen durch Schwaben. Mit 30 Stahlstichen. Leipzig. 4.
- 6) Alfred Michiels: Études sur l'Allemagne. Paris, 1840. 2 Voll. in 8.