



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Universitätsbibliothek Paderborn

Kleine Schriften und Studien zur Kunstgeschichte

Kugler, Franz

Stuttgart, 1854

Berichte Und Kritiken. 1843 - 1845.

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

BERICHTE UND KRITIKEN.

1843 — 1845.

Trachten des christlichen Mittelalters. Nach gleichzeitigen Kunstdenkmalen herausgegeben von J. von Hefner, unter Mitwirkung von Ph. Veit, J. D. Passavant, C. Ballenberger, K. Keim, J. von Radowitz, Graf F. Pocci, G. H. Krieg von Höchfelden, F. Hoffstadt und anderen Künstlern und Gelehrten. Mannheim, Verlag von Heinrich Hoff. (Seit 1840 in gr. 4.)

(Kunstblatt 1843, No. 78 ff.)

Die Geschichte der Kunst vergegenwärtigt uns die Entwicklung des Formensinnes, wie derselbe in den verschiedenen Zeitaltern der Geschichte, in den verschiedenen Ländern und bei den verschiedenen Völkern der Erde, soweit die letzteren wenigstens Anspruch auf irgend einen Grad der Civilisation haben, hervorgetreten ist. Die Geschichte der Kunst führt uns in die idealen Bedürfnisse der menschlichen Natur, in der Art und Weise, wie man das Geistige, Freie, Unbedingte als ein Anschauliches in gemessener und begrenzter Form darzustellen wusste, ein. Sie bildet ein sehr wesentliches Glied in der Geschichte der geistigen Cultur der Menschheit. Die Geschichte des Kostüms — wenn wir das Wort in seiner weitesten und ursprünglichen Bedeutung nehmen — lehrt uns die Art und Weise kennen, wie die äusseren Umgebungen des Lebens, das, was eigentlich dem gemeinen, realen Bedürfnisse angehört und was auf tausendfache Weise aus äusseren Bedingnissen oder Zufälligkeiten hervorgeht, unter dem Einflusse jener künstlerischen Idealformen gebildet ward. Sie enthält die unmittelbare Anwendung der Kunst auf das Leben, die Veredelung und Verschönerung des letzteren durch die Kunst, die unendliche Reihe der Modifikationen, die sich durch den Widerstreit und durch die Verbindung Beider ergeben mussten und das, was man wohl Zeitgeschmack und volksthümlichen Geschmack zu nennen pflegt, hervorbrachten. Die Geschichte des Kostüms stellt uns das äussere Gebahren der Menschen, die wechselvolle Weise ihrer äusseren Erscheinung, die doch auch nur der Ausdruck des inneren Sinnes ist, gegenüber; sie trägt wesentlich dazu bei, uns diese oder jene Handlungsweise verständlich zu machen, überhaupt die Ereignisse der Geschichte, die man uns nur zu häufig in sehr

abstrakter Form mittheilt, in eine persönliche Nähe zu rücken. Sie ist ein nicht minder wichtiger Abschnitt für den grossen bedeutenden Kreis der geschichtlichen Anschauungen. Und ganz insbesondere gilt dies, wie natürlich, von dem wichtigsten Theil des Kostüms, von dem, was die körperliche Tracht und Zierde des Menschen selbst — etwa im Gegensatz gegen Wohnung und Behausung und deren verschiedenartiges Geräth — betrifft.

Die Geschichte des Kostüms ist freilich eine Disciplin, die bisher, in ihrer vollen und tiefgreifenden Bedeutung, noch nicht auf eine gar genügende Weise behandelt worden ist. Vielleicht eben desshalb, weil man diese Bedeutung überhaupt noch nicht sonderlich anerkannt hat. Und doch kann der Geschichtsfreund, dem es nicht blos auf Namen und Jahrzahlen und nicht lediglich etwa nur auf Gedanken, sondern auch auf die lebendigen Thatsachen ankommt, in denen die Gedanken der Geschichte sich verkörpert haben, ihrer auf keine Weise entbehren. Noch weniger aber der bildende Künstler, der geschichtliche Ereignisse oder Situationen zum Gegenstande seiner Darstellungen nimmt. Denn allerdings muss der Künstler frei sein, er muss selbständig aus seinem Geiste heraus schaffen; aber diese Freiheit, diese Selbständigkeit kann doch nur dem geistigen Theile seiner Arbeit gelten; die körperliche Form, in der er seine Schöpfung zur Erscheinung bringt, hat ihr bestimmtes Gesetz, dessen Ueberschreitung die Freiheit in Willkühr verwandeln würde. Wie der Künstler in der Darstellung des nackten Körpers auf's Vollständigste dem Gesetze der Natur folgen muss, so in der Darstellung der äusseren Umgebung desselben — sofern überhaupt irgend eine historische Rücksicht eintritt — den stets entschiedenen und stets sehr tiefliegenden historischen Bedingungen, die dieser Umgebung ein bestimmt charakteristisches Gepräge gegeben haben. Mehr als je aber gilt dies in unserer Zeit, in welcher die künstlerische Behandlung historischer Gegenstände mehr und mehr in den Vordergrund tritt und wir, bei einem stets lebhafter werdenden historischen Bewusstsein, auch eine mehr und mehr charaktervolle Erfüllung der Aufgabe fordern. Das gründlichste Studium des Kostüms ist für diesen Zweck erforderlich, und Nichts ist so gering, dass es nicht in diesen Kreis mit hineingezogen werden müsste; freilich nicht, um diese und jene Einzelheit kümmerlich nachzuahmen, sondern weil Alles dazu beiträgt, den Geist der Zeiten, aus welchem diese Formen, diese Geschmacksrichtungen hervorgegangen sind, vollständig kennen zu lernen und sich zu eignen zu machen. Wer auf einem solchen Standpunkte steht, kann allerdings über den gewonnenen Vorrath mit Freiheit schalten; er ist durch solches Studium zur durchgreifenden Kenntniss der Motive gelangt und kann aus diesen nunmehr, mit voller historischer Sicherheit, Neues erfinden, wie es der Zweck seiner Aufgabe verlangt, auch wohl Vorliegendes, was den Adel der künstlerischen Darstellung allzu unbequem beschränken möchte, auf eine zweckgemässe Weise umbilden. Aber eine solche, auf fester Basis beruhende Freiheit in der Benutzung des Materials ist noch überaus selten; gar viele Künstler, die Anspruch auf historische Genauigkeit machen, ahmen wohl mit Sorgfalt einzelne Kleidungs- oder Waffenstücke oder sonstige Geräthe nach; nur zu oft aber findet man, dass sie dabei sehr heterogene Dinge zusammentragen, Dinge, deren jedes eine von der des andern wesentlich verschiedene Sinnes- und Gefühlsweise ausdrückt. Einen Ritter z. B. mit der eleganten Haarhaube und Barett des 16ten, mit dem schmächtigen Wamms des 14ten und mit dem schwe-

ren faltenreichen Mantel des 12ten Jahrhunderts zu bekleiden, kümmert sie wenig. Nomina sunt odiosa.

So wenig das Studium der Anatomie oder das der Perspective für den bildenden Künstler als Pedanterie bezeichnet werden darf, eben so wenig das des Kostüms. Wir haben somit Alles, was dies letztere Studium begünstigt und fördert, was ihm ein dem Zwecke entsprechendes Material darbietet, mit entschiedenster Anerkennung willkommen zu heissen. Vor Allem das in der Ueberschrift genannte Werk, das, soweit es bis jetzt vorliegt und soweit sein Plan, die „Trachten des christlichen Mittelalters“ umfassend, sich erstreckt, bei weitem als das sorgfältigste und zuverlässigste Unternehmen solcher Art zu bezeichnen ist. Was wir in Deutschland seither an Werken der Art besaßen, darf hier kaum in Betracht kommen; theils sind diese Arbeiten fragmentarisch und ohne genügende Kritik zusammengetragen, theils betreffen sie nur sehr vereinzelte Abschnitte, wie z. B. Engelhardt's Mittheilungen aus dem Hortus deliciarum. Umfassendere Bedeutung haben fast nur die Kostümwerke der Franzosen, aber auch diese sind theils nicht genügend, theils nicht durchweg zuverlässig. So sind die 17 dicken Folioebände des „Costume ancien et moderne“ von Ferrario in vielfacher Beziehung kaum zu gebrauchen; so bedarf es bei der Benutzung von Willemin's sonst sehr schätzenswerthen „Monuments inédits“ oft der grössten Vorsicht; und kaum dürfte sich unter den übrigen ein Werk finden, welches den „Costumes des 13., 14. et 15. siècles“ von Bonnard, allerdings einem sehr meisterlichen Werk, an Verdienst irgend gleichkäme. Aber auch Bonnard's Kreis ist beschränkt; und überdies sind in den französischen Kostümwerken die französischen Monumente vorzugsweise benutzt, die deutschen vorzugsweise vernachlässigt. Diesen Mangel wollen wir jedoch nicht beklagen, da er eben durch deutsche Werke, denen zugleich die französischen Quellen ferner liegen dürften, vortheilhaft zu ersetzen ist.

Das Werk des Herrn von Hefner (in Aschaffenburg) umfasst das ganze Mittelalter, vom Ende der Römerherrschaft bis zum Ende des 16ten Jahrhunderts. Es ist in drei Abtheilungen getheilt, deren erste die Trachten von den ältesten Zeiten bis zum Ende des 13ten Jahrhunderts, die zweite die des 14ten und 15ten, die dritte die des 16ten Jahrhunderts enthält. Die verschiedene Anzahl der Jahrhunderte für die verschiedenen Abtheilungen erklärt sich dadurch, dass für die früheren Zeiten ungleich weniger Quellen vorhanden sind, als für die späteren, und dass in jenen ausserdem ein ungleich langsamerer Wechsel des Kostüms stattfindet, als in diesen. Bis jetzt liegen von der ersten und dritten Abtheilung 6, von der zweiten 7 Lieferungen vor, jede Lieferung aus sechs Kupferblättern und dem zugehörigen erläuternden Texte bestehend; ausserdem noch eine besondere Lieferung, welche Titel und Vorwort des Ganzen, nebst einer einleitenden Uebersicht über die Geschichte der Trachten des Mittelalters enthält, und in letzterer die nöthigen Gesichtspunkte zur richtigen Beurtheilung alles Einzelnen giebt. Die bildlichen Darstellungen sind ohne Ausnahme Originalzeichnungen nach gleichzeitigen Denkmalen der Kunst, nach Sculpturen der mannigfaltigsten Art, namentlich Grabsteinen, nach Malereien an Wänden, auf Tafeln, in Fenstern, in Manuscripten u. s. w., nach Zeichnungen von Holzschnitten, sowie vornehmlich auch nach erhaltenen Kostümstücken und Geräthschaften. Mit grosser Genauigkeit ist auf die richtige Zeitbestimmung gesehen; vorhandene Jahresbezeichnungen oder

Benennungen, Form der Inschriften, künstlerischer Styl und Alles, was sonst, der heutigen schärferen Kritik entsprechend, zur sicheren Zeitbestimmung eines Kunstwerkes in Betracht kommen kann, ist hiebei sorgfältig in Erwägung gezogen, und der Grund solchen Verfahrens überall dargelegt. Mit gleicher Sorgfalt ist die Verschiedenheit der Tracht bei den verschiedenen Geschlechtern, Lebensaltern, Ständen und Beschäftigungen beobachtet, überhaupt Alles gethan, um eine vollständig klare Einsicht in die Darstellung zu geben. Wo es nöthig ist, sieht man mithin eine Figur oder einzelne Theile einer solchen von verschiedenen Gesichtspunkten aus dargestellt, auch kleinere Details des Kostüms im vergrößerten Maassstabe wiederholt. Was die Nationalität anbetrifft, so wiegt natürlich die Darstellung deutscher Monumente vor; doch fehlt es auch keinesweges an englischen, französischen, italienischen u. a. Denkmälern — Das Werk erscheint in zwei Ausgaben, die eine in Umrissen, die andere sorgfältig kolorirt. Für den Gebrauch der ersteren giebt der Text allen nöthigen Nachweis über die Farben, wie überhaupt der Text in Alles, was das Verständniss der Darstellungen anbetrifft, wesentlich näher einführt.

Ein sehr bedeutender Vorzug des Hefner'schen Werkes besteht ferner darin, dass der künstlerische Styl jedes einzelnen Monumentes, mag dasselbe auch noch einer sehr rohen Epoche der künstlerischen Entwicklung angehören, auf's Getreueste wiedergegeben ist. Freilich entbehrt das Werk dadurch, namentlich in seiner ersten Abtheilung, jener bequemerer Anmuth, die so manche der neueren französischen Kostümwerke, in welchen das Material gleich nach den Bedingnissen einer freieren Kunstweise umgebildet ist, wohlgefälliger erscheinen lässt. Doch liegt ein äusseres Wohlgefallen der Art wohl nicht füglich im Plane solcher Werke. Vielmehr muss es dem Künstler und Jedem, der mit Ernst ein historisches Kostümstudium beginnen will, höchst wichtig sein, an die reine unverfälschte Quelle geführt zu werden; ihm selbst kommt es ja erst zu, dies Material für weitere Zwecke zu verarbeiten. Ich glaube, für die Richtigkeit dieses Principes, die zu klar zu Tage liegt, bedarf es keiner weiteren Motivirung. Wohl aber gewinnt das Werk hiedurch noch einen zweiten, sehr bedeutenden Nutzen, den nämlich, dass es, indem es die stylistischen Unterschiede der verschiedenen Epochen auf's Klarste darlegt, zugleich der kunsthistorischen Anschauung und dem kunsthistorischen Studium in vortheilhafter und reichhaltiger Weise entgegenkommt. Die Zeichnungen, in Umrissen und zum Theil in leichter Schattirung ausgeführt, tragen überall das Gepräge der grössten Treue; auch der Stecher, C. Regnier, hat sich mit Geist und Gefühl den verschiedenen Stylformen glücklich anzuschmiegen gewusst; besonders in den späteren Lieferungen der einzelnen Abschnitte erscheint seine Arbeit in ansprechender meisterlicher Sicherheit. In der kolorirten Ausgabe ist nicht minder die charakteristische Vortragsweise der verschiedenen Epochen beachtet worden.

Es ist mit Zuversicht zu hoffen, dass ein so wohl angelegtes und bereits zu so erfreulichen Erfolgen gediehenes Werk der nöthigen Theilnahme von Seiten des Publikums nicht entbehren, dass es nicht, wie so manch ein schönes deutsches Unternehmen, als unvollendeter Torso abbrechen werde, dass vielmehr dem Herausgeber Muth und Freude erhalten bleibe, um auf der eingeschlagenen Bahn immer weiter vorschreiten zu können.

Denkmäler bildender Kunst in Lübeck, gezeichnet und herausgegeben von C. J. Milde, Maler, und begleitet mit erläuterndem historischen Text von Dr. Ernst Deecke. 1. Heft, enthaltend: in Bronze gravirte Grabplatten. Lübeck 1843. Auf Kosten des Herausgebers. Fol.

(Kunstblatt 1843, No. 81.)

Das Unternehmen, welches mit dieser ersten Lieferung ins Leben tritt, ist bereits in No. 72 des vorjährigen Kunstblattes angekündigt worden. Ueber Plan und Verhältnisse des Ganzen ist dort bereits das Nähere gesagt. Der Plan hat in so fern eine Veränderung erfahren, als der Herausgeber beschlossen hat, die Denkmäler, die denselben Gattungen-künstlerischer Technik angehören, in den einzelnen Lieferungen zusammen zu ordnen, so dass sie besondere Folgen für sich bilden und eine bequemere Uebersicht verstatten, und dass zugleich der Vortheil gewährt wird, die einzelnen Abtheilungen, je nach den Interessen der Kunstfreunde, gesondert erwerben zu können. Der Inhalt der ersten Lieferung ist auf dem Titel bezeichnet. Sie führt uns auf fünf Tafeln (von denen zwei die doppelte Grösse der übrigen haben) die Abbildungen zweier bronzenen Grabplatten mit gravirten Darstellungen und die Abbildungen von einzelnen Theilen der einen dieser Platten vor.

Die erste Grabplatte, in der Domkirche befindlich (Taf. I.), enthält in starker Umrisszeichnung die kolossalen Gestalten zweier lübischer Bischöfe; die Umschrift besagt, dass der eine von ihnen im Jahr 1317, der andere 1350 gestorben sei. Das Werk fällt also ohne Zweifel in die Zeit gleich nach der Mitte des 14ten Jahrhunderts, was auch der entschieden germanische Styl der Darstellung, in der charakteristischen Fassungsweise gerade dieser Epoche, bestätigt. Beide Gestalten befinden sich in architektonischen Nischen, die ebenso durch gravirte Zeichnung angedeutet werden; der Fuss der Nischen, ihre Seitenpfeiler, die Tabernakel-Architekturen, welche sie bekrönen, sind sehr reichlich mit kleineren figürlichen Darstellungen ausgefüllt. Unterwärts nämlich sieht man friesartige Bänder, in denen Scenen aus dem Leben zweier Heiligen dargestellt sind; dazwischen Gestalten der irdischen Freude, Jünglinge und Jungfrauen. In den Pfeilern bauen sich die Gestalten der Apostel, Propheten und Patriarchen empor, eine jede wiederum in zierlich gesonderter architektonischer Umfassung. Die krönenden Tabernakel-Architekturen zerfallen in je zwei Hauptabtheilungen; in der unteren sieht man Engel, welche die Seele des Geschiedenen emportragen, in der oberen den Erlöser und ebenfalls Engel zu seinen Seiten. Die Gründe hinter den Figuren der Bischöfe und hinter den Nischen sind mit einem reichen, teppichartig gemusterten Ornamente erfüllt. Bei solchem Reichthum an Darstellungen ist diese Grabplatte gewiss eine der merkwürdigsten in ihrer Art, für die Technik sowohl, als für die Stylistik und Ornamentik der Zeit ein höchst interessanter Beleg. Auch die ganze architektonische Dekoration, welche dabei angewandt ist, verdient sorgfältige Beachtung; wir finden in den Einzelheiten die zierlichsten Elemente des gothischen Styles; ihre Anwendung aber trägt ganz das Gepräge des Backsteinbaues im nordöstlichen Deutschland, dessen Material an den entsprechenden Stellen, durch Andeutung der Steinfugen,

auch ausdrücklich bezeichnet ist. Wir betrachten dies, in Ermangelung anderweitiger Nachricht über die Beschaffenheit des Werkes, als charakteristische Bezeichnung des Lokales, in welchem die Arbeit gefertigt wurde und welches ohne allen Zweifel die reiche und betriebsame Hansestadt Lübeck selbst war. Die drei folgenden Tafeln geben nun einzelne Theile der kleineren Darstellungen, welche diese Grabplatte schmücken. Sie sind dem Originale nicht nachgezeichnet, sondern mit Formen gedruckt, welche der Herausgeber unmittelbar von dem letzteren genommen hatte. Dies sinnreiche Verfahren führt uns also gewissermassen das Original selbst vor, und wir werden dadurch befähigt, über dasselbe und seine Eigenthümlichkeiten und Besonderheiten ganz wie aus eigener Anschauung zu urtheilen.

Die zweite Grabplatte (Taf. V.) ist in der Marienkirche befindlich und enthält die Gestalten des Bürgermeisters Tidemann Berk, von dem die Inschrift besagt, dass er im J. 1521 gestorben sei, und seiner Gemahlin. Wir haben es hier mit der Kunst einer beträchtlich vorgerückten Zeit zu thun, die uns auch der Styl der Arbeit, obschon beide Gestalten höchst einfach gehalten sind, bezeugt. Merkwürdig ist, dass hier, während die Contoure allerdings wiederum sehr stark gehalten sind, doch zugleich eine schraffierte Schattirung zur Modellirung der Gestalten angewandt ist, ein Verfahren, das übrigens bei gravirten Bronzeplatten dieser späteren Zeit nicht ohne Beispiel ist, wie sich z. B. eine andere der Art im Naumburger Dome vorfindet. Buntes Teppichornament und Wappen mit reichen Zierden füllen den Grund hinter und über den Gestalten aus. Die Platte hat eine breite Einfassung, auf der sich in geschwungenen Linien ein Band mit der Inschrift herumzieht. Zwischen den Schattirungen des Bandes bilden sich kleine Felder, in denen besondere Darstellungen kleineren Maassstabes enthalten sind: die verschiedenen Momente des menschlichen Daseins von der Geburt bis zum Tode, in naiver Gemüthlichkeit aufgefasst und durch Spruchbänder mit Reimversen erläutert. Hiedurch erhält die ganze Platte wiederum einen sehr eigenthümlichen und reichen Charakter. Ihr unterer Theil, etwa von den Knien der Hauptfiguren abwärts, ist leider abhanden gekommen. Einzelheiten derselben hat der Herausgeber nicht, wie bei der vorigen Platte, auf besondern Tafeln mitgetheilt.

Der Text enthält eine kurze Erläuterung der Darstellungen, mit Angabe der, zum Theil schwierig lesbaren Inschriften. Im Vorwort spricht sich der Verfasser des Textes über den grossen Kunstreichthum Lübecks, der in früherer Zeit noch ungleich bedeutender war, aus, bemerkt aber, dass wir über die Namen der Verfertiger kaum irgend eine besondere Kunde haben. Doch theilt er aus Urkunden zahlreiche Namen von Künstlern mit, die im Mittelalter in Lübeck ansässig waren, sowie das Jahr, in dem ihre Namen vorkommen: Steinmetzen, Baumeister, Ziegeler, Glasarbeiter, Bildgiesser, Goldschmiede, Maler und Bildschneider (die, was für die Beschaffung der mittelalterlichen Schnitzaltäre nicht unwichtig ist, als Eine Klasse aufgeführt werden) und Seidenwirker.

Die Mittheilungen dieser ersten Lieferung vermehren das Material der vaterländischen Kunstgeschichte, wenn zunächst auch nur in engerer Beziehung, so doch bereits auf sehr erfreuliche Weise, indem gerade auf die Technik des Gravirens in grossen Bronzeplatten, deren Anwendung und Ausbildung, bisher nur erst geringe Aufmerksamkeit gewandt ist. Wir

dürfen bei den merkwürdigen Kunstschatzen des alten Hauptes der Hanse auch in den folgenden Lieferungen mannigfach belehrender Mittheilung entgegensehen.

Raphaels Schule von Athen. Ein Vortrag im wissenschaftlichen Verein zu Berlin, von A. Trendelenburg. Mit den Umrissen nach Giorgio Mantuano. Berlin 1843. 38 S. in 8.

(Kunstblatt 1843, No. 95.)

Dieser Vortrag enthält eine Schilderung, Charakteristik und Erläuterung des berühmten Wandbildes, welches der vorstehende Titel nennt. Der Verfasser benutzte diesen Gegenstand, um dem, durch die lebendig sinnliche Anschauung vorbereiteten Publikum allgemeine Bemerkungen über Wesen und Geist der griechischen Philosophie, sowie über deren Bedeutung für unsere und für alle Zeit vorzulegen. Das Letzere steht ausserhalb der Interessen des Kunstblattes; die Art und Weise indess, wie der Verfasser die Composition des Gemäldes fasst und erläutert und wie er sich dabei namentlich gegen die Erklärung Passavants (in dessen grossem Werke über Raphael) verhält, ist auch für uns von grosser Wichtigkeit. Der Verfasser betrachtet die Composition des Bildes nicht, wie Passavant, als in bestimmtem chronologischem Zusammenhange stehend, vielmehr als ein Ganzes nur der Idee nach, das in seinen charakteristisch gesonderten Theilen nur die Hauptelemente für die Entwicklung der griechischen Philosophie darstelle. Eben so wenig geht er darauf aus, was Passavant in oft geistreicher, oft aber auch etwas willkürlicher Weise versucht hat, jede einzelne der auf dem Bilde enthaltenen Gestalten auf bestimmte historische Persönlichkeiten zurückführen zu wollen; er findet darin, als namhafte Persönlichkeiten, nur die Hauptrepräsentanten der griechischen Philosophie und in einzelnen Fällen neben ihnen auch solche, die von ihnen der Zeit nach sehr geschieden, im Geiste aber mit ihnen verwandt waren. In der That scheint eine solche Auffassungsweise mehr künstlerisch und jener mehr gelehrten vorzuziehen. Einige Anmerkungen, die der Verfasser seinem Vortrage zugefügt, geben die näheren Belege für einzelne seiner Behauptungen. Die kleine Schrift ist demnach ein schätzbare Beitrag zu der umfassenden Literatur, die wir bereits über Raphael besitzen.

Les Peintures de Giotto de l'Église de l'Incoronata à Naples, publiées et expliquées pour la première fois par Stanislas Aloé, Secrétaire du Musée Royal Bourbon et de la Surintendance générale des Fouilles d'Antiquités du Royaume des deux Siciles, Conservateur du Cabinet des Médailles du Roi etc. etc. Avec huit planches. Berlin etc. 1843. 4to.

(Kunstblatt 1844, No. 6.)

Die Fresken, die von Giotto an einem Gewölbe in der kleinen Kirche der Incoronata zu Neapel gemalt wurden und ebenso zu seinen sinnigsten

und bestausgeführten wie zu seinen besterhaltenen Werken gehören, sind unseren Kunstforschern ohne Zweifel bereits zur Genüge bekannt; doch haben wir bisher noch immer eine bildliche Herausgabe derselben vermisst. Herr St. Aloé aus Neapel hat unter dem vorstehenden Titel dieselben kürzlich, während eines Besuches in Berlin, in einem eleganten Hefte herausgegeben. „Nous avons choisi“, so sagt Herr Aloé im Eingange seines Werkchens, welches dem Könige von Preussen, Friedrich Wilhelm IV., gewidmet ist, „nous avons choisi Berlin, le centre des amateurs les plus ardents de l'école classique, pour publier les ouvrages du prince du purisme de l'art italien.“ Die acht Tafeln, welche diese Gemälde in Umrissen darstellen, sind von italienischen Künstlern gefertigt. Wir können aber nicht hinzufügen — und unser geehrter Gast möge uns dies nicht übel deuten — dass sie den Charakter der Originale, dass sie Giotto's Eigenthümlichkeiten und seinen Styl mit sonderlicher Schärfe und genauem Verständniss, wie wir es wohl von deutschen Arbeiten der Art gewohnt sind, wiedergeben; in diesem Betracht haben die Abbildungen keinen grossen Werth. Indess ist es immer erfreulich, dass wir in diesen Blättern doch die Compositionen der betreffenden Gemälde besitzen; denn schön hierin beruht ein grosser Theil der den letzteren eigenen Bedeutung. Die naive Auffassung des Lebens bei einem bedeutenden symbolischen Grundbezug gibt diesen Werken, welche das Heiligthum der Kirche und die sieben Sakramente zum Gegenstande der Darstellung haben, ein eigenthümliches Interesse; und dies können wir in gewissem Maasse auch in den Abbildungen verfolgen. Der vom Herausgeber hinzugefügte Text enthält eine Charakteristik Giotto's vom italienischen Standpunkte aus, eine kurze Erläuterung der in Rede stehenden Darstellungen und die Geschichte ihrer Entstehung. Besonders wichtig ist die ausführliche Auseinandersetzung der Geschichte des Gebäudes, in welchem sie sich befinden. Der Herausgeber hat das Verdienst, dadurch manche Zweifel und Widersprüche, die selbst auf die Gemälde ausgedehnt werden konnten, sehr glücklich und befriedigend gelöst zu haben.

Hieronimus Holzschuher. Etatis suae 57. — Albrecht Dürer pinxit 1526. Friedrich Wagner sculpsit 1843. — Seiner Königlichen Hoheit dem Durchlauchtigsten Kronprinzen Maximilian von Bayern in tiefster Ehrfurcht gewidmet von Fr. Wagner. Druck von Carl Mayer in Nürnberg.

(Kunstblatt 1844, No. 15.)

Das in Oel gemalte Bildniss des Hieronymus Holzschuher, das sich noch immer im Besitz der Holzschuherischen Familie zu Nürnberg befindet, gehört bekanntlich unter Albrecht Dürer's ausgezeichnete Arbeiten und ist unbedenklich als das schönste und gediegenste Portrait, welches wir von seiner Hand kennen, zu bezeichnen. Es enthält den Kopf und einen Theil der Brust, die letztere mit einem breiten Pelzüberwurf bedeckt, unter dem das Untergewand nur wenig sichtbar wird. Das Gesicht sieht man zu drei Vierteln von vorn, das Auge ist auf den Beschauer gerichtet. Die Farbe des Gesichts ist kräftig, volle männliche Gesundheit bezeugend;

eigenthümlich contrastirt damit das weisse Haar, das auf dem Haupte wellig zu beiden Seiten niederfällt und in dem vollen Barte sich zierlich kräuselt. Die Züge tragen das Gepräge schlichten Adels, aber zugleich einer unüberwindlichen Festigkeit; in dem Auge drückt sich, so ruhig das Ganze auch gehalten ist, der Charakter eines bis zu starker Leidenschaft erregbaren Gemüthes aus. Das Bild hat ein zwiefaches, sehr bedeutendes Interesse. Einmal als eins der ersten Meisterwerke deutscher Kunst, die mit sorglichster Treue und mit sicherstem Verständniss allen, auch den feinsten Einzelheiten der Erscheinung nachgeht und diese kräftig, obgleich durchaus fern von irgend welchem Streben nach Effekt, zu einem Ganzen zusammenzufassen weiss. Dann, in Bezug auf den dargestellten Gegenstand, als Repräsentation einer Zeit, die an männlichen, energischen, in sich vollkommen einigen Charakteren so reich war, so viel reicher, als manche andere Zeit, z. B. die unsrige. Beide Interessen sichern der Aufgabe, das Bild durch den Stich zu vervielfältigen, entschieden Beifall. Wir fügen hinzu, dass der Stecher die Aufgabe in sehr erfreulicher Weise gelöst hat. Das Blatt reiht sich den Stichen interessanter Portraittöpfe aus den früheren grossen Epochen der Kunst würdig an und giebt mit diesen zu mancher folgereichen Parallele Anlass. Wie eigenthümlich contrastirt damit z. B. das Jugendportrait Raphaels, das wir in dem Forster'schen Stich, und das Portrait van Dycks, das wir in dem Stich von Mandel besitzen! Der Stecher hat den Charakter des Dürer'schen Originals mit vollem Verständniss aufgefasst; mit grösster Sorgfalt und Genauigkeit, aber durchaus leicht und ungezwungen, folgt er der feinen Detaillirung der Formen, ohne doch zugleich die Haltung des Ganzen ausser Acht zu lassen; so ist auch die zierliche Pinselführung Dürers in Haar und Bart mit meisterlichem Geschick wiedergegeben. Das lichte Haar nöthigte den Stecher, das Bildniss noch mit einem ziemlich breiten Rahmen zu umgeben, damit die Weisse des Papierrandes auf jenes nicht störend zurückwirke. Der Rahmen ist, in schwachem Helldunkel, durch ein gothisches Rankenornament ausgefüllt, in welchem oberwärts das Dürer'sche Monogramm, zu den Seiten die Wappen Dürers, Nürnbergs und des deutschen Reiches angebracht sind, unterwärts das Wappen Holzschuhers und das seiner Gattin. Der untere, breitere Theil des Rahmens enthält ausserdem noch den Namen des Dargestellten, und darunter, auf einem verschlungenen Bande, seinen Wahlspruch: *Munificentia amicos patientia inimicos vince.* MDXXVI. — Die ganze Darstellung ist $13\frac{3}{8}$ Zoll hoch, $9\frac{5}{8}$ Zoll breit. Das eigentliche Portrait, ohne den Rahmen, hat eine Höhe von 8 und eine Breite von $5\frac{7}{8}$ Zoll.

Geschichte der bildenden Künste. Von C. Schnaase. Erster Band. Düsseldorf 1843. (Auch unter dem Titel: Geschichte der bildenden Künste bei den Alten. Von C. Schnaase. Erster Band. Die Völker des Orients.) 456 und XX S. in gr. 8.

(Kunstblatt 1844, No. 17 ff.)

Das vorstehend genannte Werk hat mannigfache Berührungspunkte mit meinem „Handbuch der Kunstgeschichte.“ Der Verfasser hat eine Kritik

des letzteren im Kunstblatt (1841, Nr. 97 ff. und 1842, Nr. 27 ff.) gegeben; es fügt sich, dass wir jetzt die Rollen tauschen. Ich trug zwar im ersten Augenblick Bedenken, ob ich auch meinerseits das Amt des Kritikers übernehmen dürfe, da Herr Schnaase mir die Freude bereitet hat, mir sein Buch zu widmen; es könnte leicht vorausgesetzt werden, dass mein Urtheil sich in Folge dessen minder unbefangen, als etwa in andern Fällen, äussern möchte. Indess hat das Publikum meinen Arbeiten und Bestrebungen so manche Gunst zugewandt, dass ich dieser freundlichen Stimmung auch jetzt zu vertrauen wage; Herrn Schnaase denke ich meinen besten Dank durch vollkommene Aufrichtigkeit des Urtheils zu bezeugen.

Das Zueignungsschreiben des Buches, welches zugleich als Vorrede dient, giebt Auskunft über das Ziel, welches der Verfasser sich bei seiner Arbeit gesteckt, und über das Verhältniss derselben zu meinem Handbuche. Der Verfasser deutet an, dass beiden Werken, trotz der Gemeinsamkeit des Inhalts, der die Geschichte der Kunst als ein zusammenhängendes Ganzes umfasst, dennoch ein wesentlich verschiedener Zweck zu Grunde liegt. Während ich bemüht war, eine möglichst klare Uebersicht zu geben, das Ganze in charakteristisch gesonderte, doch sich gegenseitig bedingende Gruppen zu zerlegen und alle wichtigeren Einzelheiten mit möglichst genügender kritischer Sichtung an den betreffenden Stellen einzureihen, — mit einem Worte: ein Buch für den Handgebrauch beim Studium zu liefern, sei seine Absicht mehr auf die allgemeinen Bezüge der Entwicklung der Kunst in ihrer historischen Erscheinung gerichtet gewesen. Wie die Kunst einer jeden Zeit der Ausdruck der physischen und geistigen, sittlichen und intellektualen Eigenthümlichkeiten des Volkes sei, wie der Kunstsinn sich mit den sonstigen Lebenselementen durchdrungen habe, wie die Kunst der verschiedenen Völker eine bleibende Tradition darstelle, dies nachzuweisen bilde die Hauptaufgabe seines Werkes. Worauf ich nur in Einleitungen hingedeutet, sei ihm die Hauptsache geworden; unsere beiden Werke, statt einander anzuschliessen, ergänzten sich somit gegenseitig.

Indem ich diess Letztere entschieden bestätige, kann ich dem Plane, der Absicht des Verfassers überhaupt, nur meinen vollkommensten Beifall schenken. Wer, wie ich, die tausendfältig wiederkehrende Schwierigkeit empfunden hat, ein so viel gegliedertes Ganzes zu bewältigen und dasselbe der wissenschaftlichen Auffassung näher zu rücken, muss es jedenfalls mit der lebhaftesten Freude wahrnehmen, wenn dieselbe Arbeit von einem andern, oder vielmehr von einem entgegengesetzten Standpunkte aus unternommen wird. Dies kann der Wissenschaft nur die erheblichste Förderung bringen; die nothwendige Einseitigkeit der einen Richtung muss durch die der andern aufgehoben und solcher Gestalt eine wiederum freiere und umfassendere Auffassung angebahnt werden. Dass aber Herr Schnaase zu einem Werke, wie das von ihm begonnene, vorzugsweise berufen ist, wird Jedem, der an den neueren kunsthistorischen und kunstwissenschaftlichen Strebungen Deutschlands näheren Antheil genommen hat, der mithin auch den Werth der „Niederländischen Briefe“ kennt, hinlänglich einleuchtend sein. Der klare und besonnene philosophisch-historische Geist, der dieses Buch erfüllt, giebt hinreichende Gewähr, dass der Verfasser auch die gegenwärtige, zwar bei weitem ausgedehntere Arbeit ihrem Plane gemäss durchführen wird.

Aber auch ganz abgesehen von der Verschiedenartigkeit des Planes zwischen dem Werke des Herrn Schnaase und dem meinigen, muss ich die

Erscheinung des ersteren willkommen heissen. Die Subjektivität des Verfassers, die Weise zu empfinden, zu betrachten, zu denken, ist natürlich eine andere, als die meinige; die Gegenstände erscheinen bei ihm nothwendig in einem andern Lichte. Der Leser, der an unsern Bestrebungen Theil nimmt, wird durch diese vermehrte Beleuchtung besser vor einseitigem Urtheil bewahrt und, wo es nicht ohnedies schon der Fall ist, zu einem selbstständigeren Urtheil veranlasst werden. Dem Verfasser des zuerst erschienenen Werkes namentlich erstet durch das Studium des in Rede stehenden der grosse Vortheil, Dinge, die er vielleicht weniger beachtet oder bedacht hatte, gründlicher aufzufassen, eigene Irrthümer zu berichtigen oder auch, wo er Recht zu haben und etwa missverstanden zu sein glaubt, seiner Ansicht inskünftige eine entschiednere Sicherung zu geben.

So gestaltet sich das Werk des Herrn Schnaase in äusseren und inneren Beziehungen wesentlich anders als das meine. Jene ausführliche Darstellung der kulturgeschichtlichen Momente, in denen die Kunst der einzelnen Völker wurzelt, die lebhaftere Ausmalung des Bildes der jeweiligen künstlerischen Zustände musste seiner Arbeit eine ungleich grössere Ausdehnung geben. Zugleich würde er, um seinem Urtheil von vornherein eine genügend bestimmte Basis zu geben, genöthigt, eine ausführliche theoretische Abhandlung über das Wesen der Kunst und über die Weisen ihrer Erscheinung voranzuschicken. Der erste uns vorliegende Band seines Werkes, dem ohne Zweifel noch eine Reihe von Bänden folgen wird, enthält ausser dieser Abhandlung nur die Geschichte der Kunst bei den Aegyptern und den alten Völkern von Asien. Der historische Theil des ersten Bandes entspricht mithin ungefähr dem ersten Abschnitt meines Handbuches; doch finden sich auch hier in Wahl und Anordnung des Stoffes einige, nicht unerhebliche Verschiedenheiten. Was ich über die rohen urthümlichen Steinmonumente, besonders des europäischen Nordens, über die vereinzelt Denkmal der Südsee, über die zahlreichen Werke des alten Amerika, namentlich die mexikanischen, als Zeugnisse der ersten Stufen künstlerischer Entwicklung beigebracht, ist von Hrn. S. unberücksichtigt geblieben. Er hat sich in der Recension meines Handbuches darüber ausgesprochen, dass diese Dinge nicht füglich in die Geschichte der Kunst gehörten; wir haben somit einen Bericht über sie auch in einem folgenden Bande wohl nicht zu erwarten. Ich glaube aber, dass das Werk des Hrn. S. dadurch etwas von dem Reize und von der Belehrung entbehrt, die uns das Hinabsteigen in primitive Zustände stets gewährt. Wenn ich auch zugeben will, dass die Steinmonumente der Celten und Skandinavier noch keine eigentlich künstlerische Bedeutung haben, so ist eine solche doch den Denkmalen von Mittel-Amerika — deren Kenntniss übrigens in der jüngsten Zeit, seit dem Erscheinen meines Handbuches, wieder so reichlich vermehrt ist — keinesweges abzusprechen. Und wenn sie auch, wie Hr. S. sagt, in die Tradition der Geschichte nicht weiter eingegriffen haben, so sind sie doch schon durch den einen Umstand vom grössten Interesse für eine allgemeine Kunstgeschichte, dass sie uns einen so einfachen Zustand künstlerischer Entwicklung und Durchbildung zeigen, wie wir ihn anderweitig nirgend an erhaltenen Monumenten kennen. Auch möchte die Behauptung, dass sie ausserhalb einer umfassenderen Tradition stehen, einstweilen noch dahinzustellen sein, wenschon ich der neuerlich aufgekommenen Hypothese, die die Erscheinung dieser Denkmäler aus dem

buddhistischen Ost-Asien herleitet, keinesweges beipflichten kann. Dann ist zu bemerken, dass die Anordnung dessen, was Hr. S. giebt, die umgekehrte der meinigen ist. Er beginnt mit den Indern und schliesst mit den Aegyptern; während bei mir das Gegentheil stattfindet. Der chaotischen Verworrenheit gegenüber, in welche die indische Kunst versinkt, erscheint ihm die feststehende Ordnung der Aegypter als Zeugniß eines höheren künstlerischen Vermögens, das zugleich besser zu jener reinen und unabhängigen Ausbildung der Kunst, die uns bei den Griechen entgegentritt, hinüberleite. Meine Ansicht stimmt hiemit nicht völlig überein; ich finde, dass die Mängel und die Vorzüge der Kunstweisen beider Völker sich ziemlich die Wage halten. Mir stehen beide Nationen in Bezug auf künstlerisches Vermögen ziemlich gleich; der Grund, wesshalb ich die Inder an den Schluss gestellt, ist zunächst mehr nur ein äusserlicher. Ihre Kunst und die Verzweigungen derselben im östlichen Asien, wohin ich auch die Kunst der Chinesen zähle, reichen bis in die Gegenwart herab; es sind dies die letzten Ausläufer jener hochalterthümlichen Kunstweise, die wir eben desshalb, der besseren Uebersichtlichkeit wegen, bequemer an den Schluss setzen. Herr S. ist auf diese Ausläufer wiederum nicht in gleichem Maasse eingegangen, vielleicht dem Plane seines Werkes gemäss, der manches Detail wegzuschneiden nöthig machte. Ich möchte aber selbst hinzusetzen, dass auch ein innerer Grund vorhanden ist, der meine Anordnung rechtfertigt. Ich sehe in der ursprünglichen Anlage der indischen Kunst ein frischeres Lebenselement, das sich — so paradox es klingen mag — wenigstens darin kund giebt, dass diese Kunst so gewaltsam ausarten konnte; Ausartung ist in der That nur die Kehrseite der Entwicklungsfähigkeit, während jene Starrheit der ägyptischen Kunst, die sich Jahrtausende hindurch in derselben Weise erhält und den Wechsel der Zeiten an höchst leisen Fluktuationen des Geschmackes fast nur ahnen lässt, aller Entwicklungsfähigkeit feindlich im Wege steht. Ueberhaupt, und aller unverkennbaren Mächtigkeit der ägyptischen Kunst zum Trotz, ist ihre so oft gepriesene Ordnung schon in ihrem Beginn nur eine mechanische.

Die eben besprochenen Unterschiede in der Anordnung des Stoffes hängen vielleicht mit ziemlich tiefliegenden Verschiedenheiten in der Auffassungsweise der künstlerischen Erscheinungen zusammen. Es ist besonders die Auffassung der Architektur, in der ich mit Hrn. S. nicht übereinstimmen kann. Er erklärt sie in der theoretischen Einleitung seines Werkes, nachdem er andre, und zwar sehr oberflächliche Theorien mit vollstem Rechte zurückgewiesen, als „die Darstellung des Schönen in der unorganischen Natur.“ Sie mache desshalb „die Gesetze des unorganischen Körpers“ zu den ihrigen. Daher zunächst „die nothwendige Rücksicht auf Schwere und Cohärenz“, deren Gesetz zum Wesen der unorganischen Natur gehöre und, wenn schon in der organischen Natur ebenfalls vorhanden, hier doch durch die inwohnende Lebenskraft aufgehoben sei. Daher in der Architektur, im Vergleich zu den andern bildenden Künsten, „das niedrigste geistige Princip“, nur „das Leben äusserer Ordnung“; daher in ihr noch „die grobe, schwere, grosse Masse der Wirklichkeit.“ Es ist in dieser Ansicht allerdings etwas Richtiges, aber es gilt dasselbe nur von der niedrigsten Entwicklungsstufe der Architektur, nur da, wo ihr Werk (wie z. B. in der mexikanischen Kunst, die doch der Verfasser ausgeschlossen hat) nichts ist als eine mehr oder weniger bestimmt gemessene, eine mehr oder

weniger abgetheilte, mehr oder weniger dekorirte Masse. Schon auf der nächstfolgenden Entwicklungsstufe äussert sich auch hier das Gesetz einer „inwohnenden Lebenskraft“, welches mit jenen Gesetzen der unorganischen Natur, mit den Geboten der Schwere und Cohärenz, in den Kampf tritt, dieselben zu überwinden trachtet und solcher Gestalt eine organische Entwicklung einleitet. Die Folge dieses Processes ist eine Reihe von Organismen, die eine stets höhere Stufe der Ausbildung einnehmen: noch sehr mangelhaft in der ägyptischen oder indischen Architektur, auf welche dann die Stufe der griechischen und noch später die der mittelalterlichen Architektur folgt. Der Verfasser sagt (S. 69), während in der Sculptur der Gegenstand in sich völlig einig, jedes Glied vom Ganzen untrennbar und durch ein Naturgesetz damit verbunden sei, erscheinen in der Architektur (wie in der Malerei) die Theile mehr gesondert: die einzelne Säule sei nicht so nothwendig an ihrer Stelle, wie Arm oder Fuss an der Statue. Auch dies ist richtig, aber eben nur von den architektonischen Organismen niederer Ordnung, wo nemlich zwischen der Säule und dem Architrav keine innige Verbindung stattfinden kann; wo aber, in der höheren Ordnung, der Bogen an die Stelle des Architravs tritt, wo der Bogenbau sich zu seiner reinen Consequenz durchgebildet hat (wie z. B. in den Meisterwerken der deutschgothischen Architektur um das J. 1300), da ist in der That die Säule (oder der Pfeiler — oder welchen Theil man sonst nehmen wolle) so wenig aus der Stelle zu rücken, wie ein Glied an dem menschlichen Körper. Der Verfasser verfehlt nicht, wie zu erwarten stand, seine Theorie auf geistvolle Weise durchzuführen; es liegt aber in der Natur der Sache, dass ihn das Ungenügende seines Principes mehrfach in Widerspruch mit sich selbst bringen musste. So sagt er z. B. (S. 424) sehr richtig zur ausschliesslichen Charakteristik der ägyptischen Architektur, dass ihr Werk weit entfernt sei, dem organischen Körper zu gleichen, dass die einzelnen Theile desselben, an sich zwar fertig, nur durch ein loses inneres Band aneinandergehalten würden. Hierin liegt doch wohl das Bekenntniss eingeschlossen, dass es bei andern Architekturwerken sich anders verhalte. Ja, S. 70, bei einem Vergleich zwischen Malerei und Architektur, heisst es: in der Malerei habe das Einzelne nicht mehr (wie in der Architektur) die Gestalt des Leblosen; das Leben der Architektur sei Gesamtleben, mit Ausschluss des Einzellebens, während das Gesamtleben der Malerei vielmehr auf der Lebensfülle des Einzelnen beruhe. Hier wird dem architektonischen Werke im Ganzen Leben zugestanden und doch zugleich den Einzelheiten desselben abgesprochen; aus toden Einzelheiten kann aber doch — dies liegt in der Natur der Sache — kein belebtes Ganzes entstehen; und Leben ohne Organismus, d. h. ohne eine Gliederung in belebte Theile, ist undenkbar, wenn schon wir die verschiedensten Stufen von Gliederung und Organisation, mithin von Lebensfähigkeit, annehmen können und müssen.

Das eben angeführte Wort des Verfassers, das Leben der Architektur sei Gesamtleben, scheint mir indess sehr entschieden den richtigen Weg zum Verständniss des Wesens der Architektur anzudeuten. Das Werk der Architektur bildet den Ausdruck, oder besser: die Darstellung allgemeinen Lebens, allgemeiner Kräfte, allgemeiner Beziehungen und Verhältnisse, allgemeiner Gesetze. Es vergegenwärtigt uns das Nothwendige, das Herrschende, und wenn man will: das Rechte, im Gegensatz gegen die Freiheit, die Willkür, die Zufälligkeit des Individuellen; welches den

Gegenstand der Sculptur und Malerei ausmacht. Das Werk der Architektur ist aber kein leeres Abstractum, es ist vielmehr ein concretes Lebendiges; es verlangt Gliederung, Organismus zur Entwicklung des Lebensprocesses. Auch seine Einzeltheile sind mithin belebt und organisirt (wenn schon, wie das Ganze, in verschiedenem Maasse, je nach den Stufen der Entwicklung); aber diese Einzeltheile können nicht selbständige Individuen sein, weil dann eben die Freiheit des Individuums jenes allgemeine Gesetz aufheben würde. Ich möchte aber sagen: es ist in diesem Leben, in dieser Organisation der Einzeltheile ein Streben nach dem Individuellen, das immer mächtiger wird, je höher die Stufe der Ausbildung des Ganzen geht; und die Unmöglichkeit, dies Streben zu erfüllen, vermählt der unbedingten Consequenz des architektonischen Werkes, die eben auch mit jedem Schritt höherer Entwicklung zunehmen muss, einen elegischen Hauch, einen Ausdruck von Sehnsucht, der unser persönliches Mitgefühl näher, als es ohnedies der Fall sein könnte, in Anspruch nimmt. Zur Lösung dieser Sehnsucht verlangt denn auch das architektonische Werk das Hinzutreten wirklich individueller Gestaltung, die Verbindung mit Werken der Sculptur oder Malerei. — Diese ganze Auffassung der Architektur ist übrigens auch Hrn. S. nicht fremd, wenn schon sie bei ihm nicht im Vordergrund steht und von ihm nicht als die eigentliche Grundbestimmung angenommen ist. Er entwickelt (S. 58) auf vortreffliche Weise die Uebereinstimmung des Geistes der Architektur mit den „allgemeinen Geistern der Jahrhunderte und Völker“, mit den allgemeinen Lebensäusserungen „in der Religion, im Staate und im Rechte“, wobei mir freilich die Bezugnahme auf die Bestimmungen der „unorganischen Natur“ wieder störend erscheint. Meine Auffassung der Architektur scheint mir mit diesen grossen Beziehungen des volksthümlichen Lebens im unmittelbaren Einklange zu stehen.

Es liegt endlich in der Natur der Sache, dass die Art und Weise, wie man die Architektur auffasst, nicht bloss auf die Betrachtung dieser Kunst an sich und ihrer historischen Entwicklung, sondern auch auf die Betrachtung der Sculptur und Malerei einen nicht unwesentlichen Einfluss ausüben muss. Wie in der Architektur ein Streben nach dem Individuellen sichtbar wird, so umgekehrt in den individualisirenden Künsten ein Streben nach dem Allgemeinen, nach dem durchgehend Gesetzlichen und Unbedingten, — ein architektonisches Element. Die Auffassung des letzteren muss somit noch mancherlei andre, mehr oder weniger bedeutende Differenzen hervorrufen. Dahin zähle ich z. B. was der Verfasser (S. 61) über die Bekleidung der Gestalten in der Sculptur und über ihre Unpasslichkeit sagt. Die Sculptur wolle das ganze Leben des Menschen darstellen; der todte Stoff einer Bekleidung, die nicht den Körper durchblicken lasse, sei daher nicht ihr Gegenstand. Ich kann dies nicht so unbedingt unterschreiben; die Bekleidung, auch die leichteste, würde nach dieser Auffassung immer ein Uebel bleiben. Ich möchte geradezu sagen: die Verbindung des Gewandes mit dem Körper vermählt mit dem Grundelemente des Individuellen ein allgemeines, ein architektonisches Element. Es ist ein architektonischer Rhythmus, der sich in der Linienführung des Gewandes ankündigt, der aber bedingt oder motivirt wird durch die individuelle Körperform. Ein wirkliches Durchblickenlassen der Körperform führt nur zu häufig zur Affectation: sie giebt vielmehr, wenn ich so sagen darf, nur den Anstoss für die Bewegung des Gewandes; die sich sodann, von diesem

Anstosse aus, nach ihren eignen Gesetzen entwickelt, sei es in leichtem, spielendem, vielfach gebrochenem Nachklange, sei es in grossen, schweren, vollen Massen. Eine völlig verhüllte Gestalt, in welcher die Motive der Gewandung nur von wenig einzelnen Punkten des Körpers ausgehen, kann noch immer ein durchaus angemessener Gegenstand für die Sculptur bleiben. Es versteht sich aber von selbst, dass solche Gewandung, wie namentlich die griechische, fähig sei, ihren eignen Gesetzen zu folgen, und dass diejenige, die von der Schneiderwillkür der Mode abhängt, hiebei nicht in Betracht kommen kann, wie vortheilhaft sie anderweitig etwa der malerischen Behandlung entgegen kommen möge. —

Es schien mir nöthig, diese Bemerkungen, wenn sie auch schon etwas in das Einzelne gehen, der näheren Darlegung des Inhaltes des vorliegenden Bandes voranzuschicken. Das erste Buch enthält, wie gesagt, eine allgemeine theoretische Einleitung. An dieser möchte ich zunächst zweierlei als vorzüglich rühmenswerth hervorheben: die klare und schlichte Vortragweise, die sich von den stereotypen Wendungen dieser oder jener philosophischen Schule durchaus fern hält und doch das Beabsichtigte auf sehr erschöpfende Weise durchführt; und dann, was bei Weitem das Wichtigste ist, das ächte, reine, wahrhaft künstlerische Gefühl. Freilich ist dies letztere die Grundbedingung für all und jede Behandlung künstlerischer Gegenstände, und somit auch für die philosophische Behandlung; aber wir können nicht sagen, dass unsre Theorien über die Kunst die Sache stets im Mittelpunkt ergriffen und dass sie nicht oft genug das Beiläufige, das, was in die künstlerische Darstellung nur etwa hineinspielt, ohne doch ihren eigentlichen Nerv zu berühren, für die Hauptsache nähmen. So entwickelt der Verfasser im ersten Kapitel den Begriff des Schönen als eines unmittelbaren und unabhängigen Postulats der menschlichen Natur, welches durch die künstlerische Darstellung erfüllt wird. Das zweite Kapitel handelt von der Idee des Kunstwerkes, die sehr schön als die Vermittlerin zwischen Gedanken und Gefühl dargelegt wird. „Die Idee des Kunstwerkes“, sagt der Verfasser, „ist zunächst immer nur die Vorstellung des Gegenstandes, aber hervorgehoben aus der Trübung der Elemente der Wirklichkeit, und durchdrungen und verklärt von der Wärme und Bestimmtheit des fühlenden Geistes, wodurch dann sein Verhältniss zu der Unendlichkeit der Dinge, der Widerschein der höchsten Gesetze des Geistes in der Materie, die zarten Beziehungen des Weltlebens anschaulich und in einer wohlthätigen Harmonie hervortreten.“ Im dritten Kapitel werden die besondern Bedingungen der Entstehung des Kunstwerkes, d. h. die Scheidung des allgemeinen Begriffes der Kunst in verschiedene Kunstgattungen, dargelegt. Die Elemente der Erscheinung, Raum, Zeit und Leben, auf der einen Seite, auf der andern die inneren Bedingungen des Kunstgeistes, als eines objectiven, subjectiven und individuellen, geben die naturgemässen Gründe dieser Scheidung. Poesie und Musik stellen sich den bildenden Künsten gegenüber; in den letzteren selbst, die nun ausschliesslich behandelt werden, trennen sich auf ähnliche Weise Architektur, Sculptur und Malerei. Ueber die charakteristische Besonderheit der beiden letzteren wird klarer Aufschluss gegeben; die Auffassung der Architektur und mein Widerspruch hiegegen ist schon so eben näher berührt. Das vierte Kapitel der Einleitung hat die geschichtliche Bedeutung der Künste zum Gegenstande. Wiederum auf sehr treffliche Weise wird hier dargelegt,

wie die Kunst Aeusserung des Volksgeistes sei und wie in der Kunstgeschichte die Entwicklung der Menschheit sich offenbare.

Das zweite Buch, welches die eigentlich historische Darstellung beginnt, handelt von der „Kunst der alten Inder.“ Das erste Kapitel führt uns in „Volk und Land“ ein und giebt ein anschaulich lebenvolles Bild der dortigen Zustände und der natürlichen Bedingungen und geistigen Richtungen, aus welchen die letzteren hervorgegangen. Das eigenthümliche Wesen der indischen Kunst erhält dadurch seine bestimmte Grundlage. Ausführlich entwickelt der Verfasser im zweiten Kapitel den Charakter der indischen Architektur, mit Einschluss der neuerlich ans Licht gezogenen Monumente von Kabulistan und der von Java. Sein Urtheil fällt im Ganzen minder günstig aus, als das meine (obgleich auch ich gewiss kein unbedingter Verehrer der indischen Architektur bin und ihre Entartungen ebenfalls höchlichst verabscheue). Ich muss diese Differenz nach dem, was ich bereits oben angeführt, einstweilen dahingestellt sein lassen, finde aber in Zukunft vielleicht Gelegenheit, meine Ansicht ausführlicher zu entwickeln. Hier zu meiner Rechtfertigung über einen einzelnen Punkt (S. 144) nur die Bemerkung, dass ich in meinem Handbuche keinesweges das Alter der sämmtlichen Felsentempel in die Aera des Vikramaditya hinabgerückt, sondern diese Vermuthung nur in Bezug auf so reich und zierlich dekorirte und doch in den Hauptformen bereits nüchterne Monumente, wie das Kailasa zu Ellora, ausgesprochen habe. Das dritte Kapitel bespricht, natürlich kürzer, die Plastik und Malerei der Inder. Auch hier werden die Principien vortrefflich entwickelt, aber der künstlerische Werth der Werke aus der alten Zeit in der Gesammtmasse, wie mich dünkt, ebenfalls zu tief gestellt. Die Abbildungen, die Melville Grindlay in den Transactions of the roy. asiatic society (II, P. I, p. 326; P. II, p. 487) von Sculpturen in Ellora giebt, stimmen mit den bewundernden Berichten der Reisenden sehr wohl überein; und wenn wir auch diese Abbildungen für etwas verschönert halten wollten, so bleibt doch jedenfalls eine sehr beachtenswerthe wirklich künstlerische Grundlage. Besonders geneigt ist der Verfasser, der indischen Malerei ein wenig günstiges Urtheil zuzuwenden. Vielleicht sind ihm jedoch nur schlechte Fabrikarbeiten der neuesten Zeit zu Gesicht gekommen. In der Berliner Bibliothek befindet sich bereits seit dem 17ten Jahrhundert ein Band mit indischen Malereien, von denen etwa die Hälfte allen Anspruch auf ächte künstlerische Geltung hat; auch an andern Orten finden sich einzelne schöne Blätter. Was ich in meinem Handbuche, abweichend von der Ansicht des Verfassers, über die indische Malerei gesagt habe, war durch die Anschauung solcher Stücke veranlasst worden.

Das dritte Buch bespricht die „Kunst der westasiatischen Völker“, im ersten Kapitel die der Babylonier, im zweiten die der Perser, im dritten die der Phönizier und Juden. Auch hier erhalten wir die anziehendsten Charakteristiken der äusseren Lebensverhältnisse dieser Völker, der Weise ihres geistigen Lebens und der Beziehungen, in welchen ihre künstlerischen Unternehmungen zu beiden stehen. Der Verfasser entwickelt es, wie aus diesen Bedingungen, und namentlich aus denen der geistigen Anlage, die minder durchgreifende Consequenz des künstlerischen Strebens, das uns hier entgegentritt, mit Nothwendigkeit hervorgehen musste; besonders in Betreff der Perser und Juden, wo ein besseres Material vorlag, als bei Babyloniern und Phöniziern, ist diese Durchführung so interessant

wie überzeugend. Dem dritten Kapitel ist ein Anhang mit ausführlichen „antiquarischen Bemerkungen über den Salomonischen Tempel“ beigelegt. Auch dieser Aufsatz, der mit Sorgfalt alle einzelnen Daten über das viel besprochene Gebäude in Erwägung zieht, enthält viel Belehrendes und Interessantes, namentlich durch die kritische Bezugnahme auf die jüngeren Notizen, die wir über den Bau besitzen. Hier mögen ein Paar Gegenbemerkungen erlaubt sein. Der Verfasser sucht S. 268 die Ansicht durchzuführen, dass der Tempel nicht bloss im Inneren, sondern auch im Aeusseren mit Holzgetäfel und Goldschmuck bedeckt gewesen sei. Die wichtigste Beweisstelle ist ihm dafür V. 29 im 6. Kap. des ersten Buchs der Könige (nicht, wie man aus seiner Anführung fast schliessen könnte, im zweiten Buch der Chronik, wo nichts der Art steht). Aus der ganzen Fassung scheint mir jedoch ziemlich überzeugend hervorzugehen, dass das Inwendig und Auswendig, wovon an jener Stelle die Rede ist, auf das Innere des Allerheiligsten und auf den vor demselben befindlichen heiligen Vorraum bezogen werden müsse. Dann nimmt der Verfasser, ohne Zweifel richtig, über dem Allerheiligsten eine Oberkammer an, vermuthet aber, dass die letztere gegen den heiligen Vorraum offen gewesen sei, dass man mithin von dort aus in die Oberkammer habe hineinsehen können. Diese Vermuthung stützt er besonders auf das, was im ersten Buch der Könige, 8. Kap. V. 8, über die Stangen der Bundeslade gesagt wird. Er nimmt an, dass man die Stangen aus der Lade herausgenommen und aufrecht hingestellt habe, dass aber der Raum des Allerheiligsten zu niedrig gewesen sei, dass man in Folge dessen die Decke mit einem Loche versehen und durch dieses das Obertheil der Stangen hindurchgesteckt habe, so dass sie in die Oberkammer hinaufgerückt hätten und von dem heiligen Vorraume aus sichtbar gewesen seien. Diese Auslegung ist indess wohl allzu künstlich, als dass man ihr Beifall schenken könnte, und um so weniger, als der 7. Vers ebendasselbst mit ihr in direktem Widerspruche steht, indem es dort heisst, die Stangen der Lade seien durch die Flügel der Cherubim von oben her bedeckt gewesen. Die Ausdrücke über die Stangen in V. 8 bleiben allerdings etwas seltsam, aber wir müssen ja auch ohnedies bei diesem Bau, wo uns alle Anschauung fehlt, so manches Räthselhafte hinnehmen. Die grossen Erzsäulen des Tempels betrachtet der Verfasser als Denkmale, die vor demselben isolirt aufgestellt waren, eine Ansicht, die auch mir als die angemessnere erscheint; er hält es aber für unpassend, die sieben Kettengewinde und die Reihen von 200 Granatäpfeln, von denen in der Beschreibung der Säulenknäufe gesprochen wird, als unmittelbares Ornament der Knäufe zu betrachten. Er meint vielmehr, dass dies ein Schmuck war, welcher von den Knäufen nur ausging und sich dann um das Tempelhaus herumzog, indem er zugleich zur Befestigung des äusseren hölzernen Täfelwerks diente. Die Ansicht ist zum Theil vielleicht nicht übel, wenn wir auch das Letztere mit der mehr als zweifelhaften Existenz dieses Täfelwerkes dahingestellt lassen müssen. Könnte man aber hiebei nicht vielleicht eine ähnliche Einrichtung vermuthen, wie bei den Spitzsäulen vor dem paphischen Tempel, die bekanntlich in einigen alten Darstellungen auf Münzen u. dergl. durch ein Gewinde verbunden erscheinen?

Das vierte Buch behandelt die „Kunst der Aegypter.“ Das erste Kapitel, über die Natur des Landes und den Charakter des Volkes, giebt uns wiederum eine sehr treffliche Einleitung; die Schilderung ist durchaus

lebendig; die sinnvolle Benutzung dessen, was uns an sicheren Urkunden über das Wesen des alt-ägyptischen Volkes vorliegt, gestaltet sich zu einem klar anschaulichen, harmonisch geschlossenen Bilde. Das zweite Kapitel enthält eine ausführliche geographische Uebersicht der Gebäude ägyptischen Styles; das dritte spricht von dem Style der ägyptischen Architektur, das vierte von der Sculptur und Malerei dieses Volkes. Mit schönem, feinem Sinne weiss der Verfasser das, was die ägyptische Kunst überhaupt gross, erhaben, tüchtig und kräftig macht, zu entwickeln und bis in die geringsten Einzelheiten hinein darzulegen; in diesem Betracht ist seine Arbeit hier wieder auf mannigfache Weise belehrend und durch die Eröffnung neuer Gesichtspunkte förderlich anregend. Nach meinem Urtheil jedoch, wie ich es auch im Obigen bereits angedeutet habe, ist er in der That von einseitiger Vorliebe für die ägyptische Kunst nicht frei; manche Mängel, die nicht bloss einer Kunstweise angehören, welche überhaupt noch auf niedriger Stufe verweilt, sondern die wir als ganz speziell ägyptische bezeichnen müssen und die die Wagschaale dieses Volkes wieder etwas leichter machen, werden hier kaum berührt. Der starre Schematismus, der die ganze ägyptische Kunst durchdringt, scheint mir nicht in genügender Schärfe bezeichnet. So hätte z. B. jenes geistlose Zusammenkleben von Architekturstücken, das besonders an den Brüstungen und Thürpforten zwischen den Säulenfacaden der Tempel recht unschön und widerwärtig erscheint, etwas deutlicher entwickelt werden sollen. So spricht der Verfasser bei Gelegenheit der persepolitischen Reliefs allerdings von der hier stattfindenden „mangelhaften“ (besser: conventionellen) Behandlung des menschlichen Körpers, die die Füsse stets im Profil nimmt, wenn auch der Körper von vorn gesehen wird; erwähnt aber keinesweges, dass dasselbe, und in noch viel stärkerem Maasse, nach einem noch mehr nüchternen Schematismus, bei allen ägyptischen Reliefs und Malereien wiederkehrt, wo man bekanntlich nie die Brust im Profil gezeichnet sieht. — Ueber die obernubischen Denkmäler lässt sich der Verfasser nur ziemlich kurz aus und giebt von ihnen keine bestimmte Charakteristik. Das Werk von Cailliaud, welches dieselben behandelt, scheint ihm unbekannt geblieben zu sein.

Indem ich hiemit meine, schon etwas ausführliche Anzeige schliesse, bitte ich den Leser und den Verfasser des Buches um Entschuldigung, wenn meine Gegenbemerkungen bei einem Werke, dessen grosse Verdienste so klar daliegen, vielleicht einen zu bedeutenden Raum eingenommen haben. Mein Verhältniss zu diesem Buche wird dies vielleicht verzeihlich erscheinen lassen. Niemand wird zugleich das Verdienst des Verfassers und die Fördernisse, welche sein Werk bringt, dankbarer anerkennen und dem Erscheinen der folgenden Bände mit lebhafterem Interesse entgegensehen, als der Unterzeichnete.

Ein Entwurf von Raphael.

(Kunstblatt 1844, No. 17.)

Ein interessanter Entwurf von Raphael, eine flüchtige Federzeichnung mit wenig leichten Schattenstrichen, angeblich in Rom befindlich, ist kürzlich von J. Keller gestochen und bei J. Buddeus in Düsseldorf erschienen. Es ist die Composition der „belle Jardinière“, aber in einzelnen Motiven abweichend von dem bekannten Gemälde und offenbar beträchtlich früher als dieses. Die Haltung der Madonna ist noch ein wenig conventionell, noch ein wenig an die umbrische Auffassungsweise gemahnend, erinnert auch noch etwas an die „Jungfrau im Grünen“, das bekannte Gemälde der k. k. Gallerie zu Wien. Die beiden Kinder sind ebenfalls noch, was die Formenbildung betrifft, den früheren Jugendbildern Raphaels verwandt, dabei aber zugleich in Haltung und Bewegung mehr spielend, mehr materiell naiv aufgefasst; jene klarere, gemessnere Grazie, jener höhere, sinnvollere Ernst, wodurch die beiden Kinder der belle Jardinière so unbeschreiblich anziehend wirken, wird hier noch vermisst. Der Entwurf erscheint als ein nicht unwichtiger Beitrag zu der Bildungsgeschichte des grossen Meisters. Er giebt einen neuen Beleg, wie Raphael das Werk, nachdem er den ersten künstlerischen Gedanken dazu empfangen, still in sich reifen liess, und wie seine Grösse vor Allem in der vollendeten Durchbildung seiner Werke beruht. Das ist freilich keine neue Wahrheit; aber es scheint, dass man sie heutiges Tages wohl ab und zu aufs Neue auszusprechen hat.

Die Ornamentik des Mittelalters. Eine Sammlung auserwählter Verzierungen und Profile byzantinischer und deutscher Architektur, gezeichnet und herausgegeben von Carl Heideloff, Architekt und königl. Professor der Baukunst an der polytechnischen Schule und königl. Conservator der Kunst- und Baudenkmale des Mittelalters in Nürnberg, Ritter etc. I. Band oder I—IV. Heft. Mit 48 Stahlstichen und 6 $\frac{1}{2}$ Bogen Text in deutscher und französischer Sprache. Nürnberg 1843. gr. 4.

(Kunstblatt 1844, No. 22 f.)

Die Erscheinung eines Unternehmens, wie des vorstehend genannten, bedarf keiner Rechtfertigung. Die Zeit ist nicht mehr, in welcher man sklavisch, des Rechtes der eigenen Schöpfung sich freiwillig entäussernd, einer einzelnen Geschmacksrichtung folgte. Die wissenschaftliche Forschung hat einem vielseitigeren künstlerischen Drange Bahn gebrochen, dem künstlerischen Studium die mannigfaltigsten Quellen eröffnet. Die alte Kunst unserer eigenen Heimat ist als gewichtiges Vorbild wiederum mit in die Reihe getreten, freilich nicht, um nur sie eben so einseitig zu copiren, wie weiland die der Römer und Griechen, aber um uns doch an ihr, die

uns einmal mit vaterländischem Hauche anweht, zu erfreuen und zu kräftigen, und Elemente aus ihr in uns aufzunehmen, die vor vielen andern ihre Geltung behaupten. Das oben genannte Werk hat es vorzugsweise mit dieser alten Kunst unserer Heimat zu thun; der Name des Herausgebers, der als einer der ersten Kenner derselben allgemein bekannt ist, verbürgt von vorn herein die meisterliche Lösung der Aufgabe.

Das Werk bringt die verschiedenartigsten Gegenstände der mittelalterlichen Ornamentik in durchaus charakteristischen Abbildungen. Zunächst Verzierungen von Gebäuden, Säulenkapitälern und Basen, Friese, verzierte Schlusssteine, Füllungen u. s. w. Dann selbständige Werke ornamentaler Kunst von Stein oder Holz, in denen sich Architektonisches und Bildnerisches inniger mischen, Taufsteine, Gebet- und Chorstühle, Tabernakel und Aehnliches, in ganzer Darstellung oder in einzelnen, besonders interessanten Details. Dann Verzierungen, die sonst bei Gegenständen des Gebrauchs für edlere Lebensmomente angewandt sind, in Metall getriebene oder eiselirte, in Holz geschnitzte, in Leder gepresste, gemalte, gewürkte u. s. w. Die verschiedenen Zeiten und Geschmacksrichtungen des Mittelalters, von der ersten und strengen Weise in der Frühzeit des romanischen (sogenannt byzantinischen) Styles bis zu der gaukelnd spielenden Weise in der Spätzeit des germanischen oder gothischen, sind hiebei gleichmässig vertreten.

Die Darstellungen sind durchaus nach Originaldenkmälern des Mittelalters genommen; Nichts erscheint etwa als moderne Composition mittelalterlichen Styles. Ebenso sind auch die Aufnahmen durchaus original, grösseren Theils von dem Herausgeber selbst gezeichnet, einzelne Blätter aber auch von andern tüchtigen Architekturzeichnern, deren Namen im Texte an den betreffenden Stellen angeführt werden. Dann ist zu bemerken, dass die dargestellten Gegenstände bisher fast durchweg unedirte waren, so dass wir hier fast lauter Neues dargestellt erhalten; nur ein Paar Stücke finden sich schon in andern Werken über mittelalterliche Kunst abgebildet; aber auch diese sind keineswegs überflüssig, da sie hier, ganz abgesehen von ihrer etwaigen Wichtigkeit für den Plan des Herausgebers, in besserer Aufnahme und Darstellung erscheinen. Was die Lokalitäten anbetrifft, denen die abgebildeten Denkmäler angehören, so liegt es in der Natur der Sache, dass diejenigen Punkte am reichlichsten bedacht sind, die in unmittelbarer Beziehung zu den persönlichen Verhältnissen des Herausgebers stehen. Bei weitem die überwiegende Mehrzahl der in dem vorliegenden ersten Bande enthaltenen Denkmäler gehört theils der ursprünglichen Heimat des Herausgebers, Schwaben, theils der Gegend seiner späteren und gegenwärtigen Wirksamkeit, Franken, an. Nur einige wenige Stücke sind in Sachsen, Thüringen, Oesterreich, sowie in Frankreich (in Paris, Rouen und Rheims) befindlich.

Wenn der letztere Umstand den Kreis der bisherigen Mittheilungen etwas eng erscheinen lassen sollte, so haben sie dafür zunächst nicht bloss das schon eben erwähnte Verdienst der Neuheit, sondern das noch viel grössere, dass sie durchgehend Gegenstände von charakteristischer Eigenthümlichkeit und von entschieden künstlerischem Gepräge behandeln, und dass der künstlerische Werth derselben zum Theil auf sehr hoher Stufe steht. Es sind Gegenstände, die die Geschmacksrichtung der verschiedenen Zeiten auf sehr gediegene Weise vertreten. Der Werth einer nicht ganz unbeträchtlichen Anzahl dieser Abbildungen erhöht sich auch noch

dadurch, dass die Originale, seit sie von dem Herausgeber gezeichnet wurden, bereits zerstört sind, dass mithin eine zureichende Kunde von ihnen allein in diesen Blättern erhalten bleibt. Wir lassen eine flüchtige Uebersicht der wichtigeren Darstellungen des ersten Bandes folgen.

Die Dekorationsweise des romanischen Styles wird besonders durch architektonische Ornamente vergegenwärtigt. Schwäbische Bauten haben zahlreiche Beispiele für die reich phantastische, aber noch strenge Weise in den früheren Zeiten dieses Styles hergegeben; den bunten Friesen, Säulenkapitälern und andern Zierden der merkwürdigen Walderichskapelle zu Murrhard reihen sich einzelne Stücke der Art aus Ellwangen, Hirschau, Denkendorf, Lorch, Faurndau, Alpirsbach, Anhausen, Schwäbisch-Hall, Schwäbisch-Gmünd und dem zerstörten Stammschlosse Württemberg an. Neben ein Paar französischen Stücken, aus Paris, sind dann elegantere romanische Ornamente der späteren Zeit aus fränkischen Orten, aus der Sebaldskirche zu Nürnberg, aus Kloster Heilsbronn, aus dem Bamberger Dome, der Burgkapelle zu Coburg u. s. w. anzuführen; auf diese folgen ein Paar schöne Stücke aus Freiburg an der Unstrut und Merseburg. Einige auf die Mauer gemalte Ornamente romanischen Styles rühren aus dem ehemaligen Stammschlosse Württemberg, aus dem Dome von Bamberg und dem Kloster zum heiligen Kreuz bei Neissen her. Den Uebergang des romanischen in den germanischen Styl vergegenwärtigen die Details der zierlichen Fensterarchitektur an dem sogenannten Münzgebäude der alten, in ihren Resten noch immer so mächtigen Salzburg, bei Neustadt an der fränkischen Saale. Für die gothische Dekorationsweise werden zunächst Details der Lorenzkirche zu Nürnberg, sowie einige von französischen Kirchen gegeben, dann, neben andern Einzelheiten, das ungemein zierliche und geschmackvolle Portal der zerstörten Katharinenkirche zu Esslingen. Noch mannigfaltiger aber und reichhaltiger finden wir die Ornamentik dieser Zeit an selbständigen dekorativen Werken vertreten, wie an dem prächtigen Taufstein der Marienkirche zu Reutlingen, dem Untertheil des A. Kraftschen Sakramenthäuschens zu Fürth, einem Tabernakel aus Offenhausen, das sich jetzt auf Schloss Lichtenstein, im Besitz des kunstsinnigen Grafen Wilhelm von Württemberg befindet, vor Allem glänzend aber an dem Betstuhl des Grafen Eberhard des Aelteren in der Amanduskirche zu Urach, vom J. 1472. Der Herausgeber hat dem letzteren, der allein schon ein förmliches kleines Compendium gothischer Ornamentik bildet, sieben Blätter gewidmet. Ungemein merkwürdig ist auch das Stück eines Entwurfes von Veit Stoss zu dem Sebaldusgrabe in Nürnberg, das später von P. Vischer mit bedeutenden Veränderungen ausgeführt ist; das Original befindet sich im Besitz des Herausgebers, und derselbe verheißt für spätere Lieferungen noch weitere Mittheilungen dieses Risses. Ausserdem sind noch mancherlei Zierstücke aus der späteren Zeit des gothischen Styles anzuführen, namentlich Holzschnitzarbeiten an Chorsthühlen (zu Nürnberg, Tübingen, Ulm, Blaubeuren u. s. w.), an Prachtgebälken, an Wandtäfelungen, an Schreinen und Pulten, an einem Brautwagen u. s. w.; Thonarbeiten, wie die eines glisirten Ofens; mannigfache Schlosserarbeiten; Proben von Weberei und Buchbinderkunst u. dergl. m. Aus dem Kreise der Ornamentik herauschreitend, aber gewiss nicht minder willkommen, ist die Mittheilung eines überaus zierlichen Reliefs in spätgermanischem Style, welches die Bogenfüllung über einer kleinen Thür an dem Kapellenthürme der Stadtpfarrkirche zu Rottweil in Schwaben ausmacht. Es stellt einen Ritter dar,

der einer Dame einen Ring an den Finger zu stecken im Begriff ist; beide knieen einander gegenüber. Die wahrhaft holdselige Naivetät und Grazie dieser Composition muss ihr, dem schönen Stich von Friedr. Wagner zufolge, einen der Ehrenplätze in der deutsch-mittelalterlichen Sculptur sichern.

Wenn somit schon der allgemeine Plan des Unternehmens und die Auswahl der Gegenstände auf entschiedene Anerkennung Anspruch haben, so ist dies in noch höherem Maasse der Fall in Bezug auf die Art und Weise der Herausgabe. Durchweg gewahrt man das sicherste Verständniss der abgebildeten Gegenstände. Das Romanische in seiner grösseren Strenge ist eben so charakteristisch aufgefasst, wie das Gothische in seiner mannigfach eigenthümlichen Beweglichkeit; die Bedingungen, welche dem einzelnen Ornament aus der Beschaffenheit des Stoffes erwachsen, sind nicht minder genau beobachtet worden; die Strenge der Steinsculptur in den älteren romanischen Arbeiten ist eben so genau wieder gegeben, wie das Weichquellende oder Flacherhobene der spätgothischen Holzschnitzereien. Die Stecher sind mit gleicher Sicherheit ihren Vorbildern gefolgt. Die Blätter sind überall in vollständiger Schattenwirkung ausgeführt; die Modellirung aller, auch der geringfügigeren Kleinigkeiten hat also durchweg bestimmt wiedergegeben werden müssen. Die ganze Vortragweise ist der Art, dass sie sich auf's Zweckmässigste, Deutlichste und Ungezwungenste diesen Erfordernissen fügt. Das ganze Werk ist in Bezug auf die Darstellung der mitgetheilten Gegenstände durchaus als ein Musterwerk zu bezeichnen. Die Mehrzahl der Blätter ist von Ph. Walther gestochen. Das verhältnissmässig kleine Format, gross Quart im Gegensatz gegen ein grosses Folio, dünkt uns sehr angemessen, da das Werk dadurch handlich und bequem benutzbar bleibt und die Grösse der Blätter doch hinreicht, um sowohl Totalansichten eines ornamentistischen Gegenstandes von bedeutenderer Dimension als einzelne Details in genügender Entwicklung ihrer Theile zu geben. Freilich aber war es nöthig, hiebei den Stich anzuwenden; lithographische Darstellungen hätten unter diesen Umständen eine solche Präcision auf keine Weise erreichen können.

Der Text, welcher die Abbildungen begleitet, enthält zunächst einfache Notizen über die Originalmonumente, und, wenn es Bruchstücke sind, über die Stelle, an welcher sie sich bei den letzteren befinden. Manche Bemerkungen über die Bedeutung der Originale, über ihre kunsthistorische Stellung, über ihre gegenwärtige Beschaffenheit schliessen sich dem an. Wir verargen es dem Herausgeber durchaus nicht, wenn er dabei arge Sünden, die sich Gegenwart oder Vergangenheit gegen die Denkmale der Heimat haben zu Schulden kommen lassen, in aller Strenge rügt; wir wünschen nur, dass sein Wort auf einen fruchtbaren Boden fallen möge. Hin und wieder gestalten sich diese Bemerkungen, wenn es sich um besonders wichtige Monumente handelt, von denen nur einzelne Details abgebildet sind, zu ausführlichen Schilderungen oder auch zu förmlichen kleinen kunsthistorischen Abhandlungen. Besonders wichtig ist das, was der Herausgeber bei Gelegenheit des Entwurfes von Veit Stoss zu dem Sebaldusgrabe in Nürnberg über diesen Künstler selbst und über sein Verhältniss zu Peter Vischer mittheilt; diese Bemerkungen sind, so viel ich weiss, neu, und dürften für einige Hauptpunkte der deutschen Kunstgeschichte sehr beachtenswerthe Fingerzeige geben. Der Herausgeber bezeichnet Veit Stoss, der nicht bloss

als Maler und Zeichner, sondern auch als Architekt und Figurist ausgezeichnet gewesen; als den Besitzer der damals bedeutendsten Kunstwerkstätte in Nürnberg, aus der die mannigfachsten Holzschnitzarbeiten in alle Welt gegangen. Als erhaltene Werke seiner Hand zählt er auf: seinen Altarschrein in Schwabach, seinen Christus in Rottweil und einen zweiten in der Sebalduskirche zu Nürnberg, seine Madonna in der dortigen Kunstschule, seinen Rosenkranz in der Kirchenkapelle auf der Burg und den englischen Gruss in St. Lorenz, ebendasselbst. An ihn habe man sich auch wegen der Fertigung eines Modells zu dem Sebaldusgrabe gewandt; die Zeichnung dazu (5 Fuss hoch) sei indess auf ein Werk von 60 Fuss Höhe berechnet gewesen, darum aber die Ausführung zu kostbar, und das Ganze sei mithin, als P. Vischer die Arbeit übernommen, in dem Maasse verkleinert und verkürzt worden, wie wir es gegenwärtig kennen; dabei sei dann nicht bloss der Styl der Figuren verändert, sondern auch die ursprünglich vorgeschriebene rein gothische architektonische Bekrönung, diese nicht zum Vortheil des Ganzen, weggelassen worden. Ueberhaupt sei es V. Stoss gewesen, der für die Giesshütte P. Vischer's die Modelle geliefert, wenn solche aus Holz gefertigt sein mussten; daher der so ganz abweichende Styl mancher Werke, die dem P. Vischer zugeschrieben werden, von denen aber nur der Guss sein Eigenthum sei. Zu diesen, somit der ganzen Composition und Behandlung nach dem V. Stoss angehörig, zählt der Herausgeber das Grabmal des Erzbischofs Ernst von Magdeburg, in dem dortigen Dome, und die Grabmäler des Grafen Hermann VIII. nebst seiner Gemahlin Elisabeth und des Grafen Otto IV. zu Römheld. Wenn dagegen die Modelle aus Wachs gearbeitet wurden, so seien dieselben in P. Vischer's eigener Werkstatt, von ihm selbst oder von seinem talentvollen Sohne Hermann, gefertigt worden; der Herausgeber zählt auch von diesen, ihrem abweichenden Style gemäss, mehrere auf. Wir empfehlen diese Bemerkungen der Aufmerksamkeit aller, die sich für die Geschichte der vaterländischen Kunst interessiren, und hoffen, hierüber bald noch ausführlichere Darlegungen zu erhalten. — Als andere Notizen von besonderer Wichtigkeit sind schliesslich noch die über die zerstörte Katharinenkirche von Esslingen, ein Werk des Matthäus Böblinger aus der späteren Zeit des 15ten Jahrhunderts, und über die Arbeiten des Georg Syrlein, bei Gelegenheit einiger Schnitzarbeiten aus Blaubeuren und Ulm, hervorzuheben.

Ein Unternehmen von so gründlicher und solider Anlage, das von kunstwissenschaftlicher Basis aus so meisterlich lebendige Anschauungen darbietet, kann nicht anders als auf's Fördersamste anregend in die Strebungen der Zeit eingreifen. Wir sehen den folgenden Mittheilungen, zu denen in den Sammlungen des Herausgebers ohne Zweifel das reichhaltigste Material vorliegt, mit regster Erwartung entgegen.

Titian Vecellius. Das Originalgemälde befindet sich im königlichen Museum zu Berlin. Titian gemalt. Gezeichnet und gestochen von E. Mandel, Professor und Mitglied der Akademie der Künste zu Berlin. Berlin 1843. Verlag von L. Sachse und Comp.

(Kunstblatt 1844, No. 24.)

Die Reihenfolge der meisterhaften Kupferstiche nach Künstlerbildnissen, die wir in neuerer Zeit erhalten haben, und wohin z. B. Forster's Raphael, Mandel's van Dyck u. a. m. gehören, wird durch das vorliegende Blatt auf erfreuliche Weise vermehrt. Das Original ist jenes merkwürdige, eigenhändige, doch nicht völlig beendete Portrait des Berliner Museums, welches den grossen Meister der venetianischen Schule in höherem Alter darstellt, und in welchem die energische Persönlichkeit des Mannes mit der kühnen Vortragsweise so anziehend harmonirt. Mandel hat jedoch nicht das ganze Bild, bekanntlich Halbfigur mit Händen, wiedergegeben; um dasselbe als Pendant zu den obengenannten Kupferstichen behandeln zu können, hat er, ausser dem Kopfe, nur die obere Hälfte der Brust und den Ansatz der Schultern in seinen Stich aufgenommen, wodurch er zugleich die Wiedergabe der nur erst flüchtig angelegten Theile des Originalen, wie namentlich der Hände, ganz umgehen konnte. Dies Letztere hätte natürlich seine grossen Schwierigkeiten gehabt; aber auch wie der Kupferstecher seine Aufgabe zu fassen für gut fand, musste sie noch immer bedeutende Schwierigkeiten darbieten. Jene kühne Behandlungsweise des Originalen, in der Vieles, namentlich in den feineren Details des Gesichtes, eben nur angedeutet war, konnte überhaupt nicht, am wenigsten in der Linearmanier des Kupferstiches, die überall auf ein bestimmtes Aussprechen bis in das Einzelste herab hindrängt, wiedergegeben werden; der Kupferstecher musste allen leisen Nüancen und Effekten des Originalen mit klarstem Bewusstsein über die Intentionen des Malers nachfolgen und dessen Werk für die schärfere und bestimmtere Technik des Stiches förmlich umarbeiten. Die Gefahr, bei dieser Procedur ein Andres zu schaffen und die hohen Vorzüge des Originalen durch willkürliche Abweichungen zu schmälern, lag nahe; doch hat Mandel diese Klippe auf's Glücklichste umschifft. Sein Blatt hat das doppelte Interesse, sowohl der treuen Wiedergabe des Tizianischen Bildes als der eben angedeuteten, selbständig bewussten und gesetzlich klaren Umarbeitung desselben. Der Stich zeigt in der Linienführung den lebendigsten plastischen Sinn, der sich allen Bewegungen der Form zu fügen weiss, und ebenso, durch sorgfältige Beobachtung der Töne, den gediegensten Sinn für die malerische Wirkung. Die Totalwirkung des Blattes ist eben so erfreulich, wie die Beobachtung der Einzelheiten den Beschauer unterhält und belehrt. Das Werk ist ein neuer Beleg von der Meisterschaft des Kupferstechers, der unbedenklich mit den besten seines Faches auf gleicher Linie steht.

Zur Geschichte der deutschen Kunst im Mittelalter.

(Kunstblatt 1844, No. 49 ff.)

Unter den zahlreichen Baudenkmalen, welche sich in den thüringisch-sächsischen Gegenden aus der früheren und späteren Zeit des Mittelalters, aus den Perioden des romanischen und germanischen Styles erhalten haben, ist der Dom von Naumburg als eines der bedeutendsten und interessantesten hervorzuheben. Das Gebäude imponirt ebenso durch grossartige Verhältnisse und malerisch wirksame Composition, wie durch Reinheit des Styles in seinen verschiedenen Theilen und tüchtige solide Ausführung; auch schliesst dasselbe mehrere sehr bemerkenswerthe bildnerische Denkmale in sich ein. Für die kunsthistorische Forschung giebt der Dom in mehrfacher Beziehung die wichtigsten Anknüpfungspunkte; doch bedarf es für die chronologische Feststellung seiner verschiedenen Theile einer gründlichen und bis in das Einzelne durchgeführten Kritik. Jüngst erschienene ausführliche Mittheilungen und bildliche Darstellungen in Bezug auf den Dom geben uns eine erwünschte Gelegenheit, näher auf ihn einzugehen und anderweitige Bemerkungen über entsprechende Verhältnisse der kunsthistorischen Entwicklung daran anzuknüpfen. Dies sind die neueren Hefte der „Denkmale der Baukunst des Mittelalters in Sachsen“, bearbeitet und herausgegeben von Dr. L. Puttrich.¹⁾ Die Lieferungen 9—14 der zweiten Abtheilung dieses Werkes, welche die Denkmale der preussischen Provinz Sachsen umfasst, behandeln den Dom; sie bilden ein zusammenhängendes Ganze, dessen besondrer Inhalt durch einen Separattitel angegeben wird: „Der Dom zu Naumburg, beschrieben und nach Anleitung urkundlicher Quellen archäologisch erläutert von C. P. Lepsius, königl. preuss. Geh. Regierungsrath; mit einigen Zusätzen über andere mittelalterliche Bauwerke dieser Stadt herausgegeben von Dr. L. Puttrich.“

Zur allgemeinen Charakteristik des Domes möge zunächst das Folgende dienen. Die Hauptmasse des Gebäudes, das Schiff und Querschiff, sind in eleganter spätromanischer Weise, im Innern mit vorherrschend spitzbogigen Wölbungen, mit geschmackvollen Profilirungen und Laubornamenten ausgeführt: ebenso die ausgedehnte Krypta unter dem östlichen Chore (deren mittlerer Theil jedoch älter ist und das Gepräge strengeren romanischen Styles trägt) und die älteren Theile des auf der Südseite belegenen Kreuzganges. Gleichzeitig hiemit sind zwei Thürme auf der Ostseite der Kirche, wenig jünger die Thürme auf ihrer Westseite oder doch der vorzüglichst charakteristische Theil des einen dieser Thürme (des nördlichen), indem der andere (der südliche) sich nicht über das Kirchendach erhebt. Dem Hauptschiff der Kirche schliesst sich sodann auf beiden Enden ein Chorbau an. Der westliche Chor trägt das Gepräge des germanischen (gothischen) Baustyles in dem ersten Stadium seiner Entwicklung, und bildet ein sehr wichtiges Beispiel für dies Moment der deutschen Kunstgeschichte; der östliche Chor, über der alten Krypta sich erhebend, aber mit seinem

¹⁾ Leipzig, auf Kosten des Herausgebers, in Commission bei Friedlein und Hirsch. Fol.

Schlusse beträchtlich über dieselbe hinaustretend, gehört einer weiter vorgeschrittenen Zeit des germanischen Styles an. Im Innern sind beide Chöre von dem Kirchenschiff durch besondere Zwischenbauten, sogenannte Lettner, getrennt, die beide, rücksichtlich der Zeit, der sie angehören, in Deutschland fast ohne Beispiel zu sein scheinen, da anderweitig bei uns die Lettner, so viel mir wenigstens bekannt, nur in der Spätzeit des germanischen Styles vorkommen; der östliche nämlich, im spätromanischen Style, ist gleichzeitig mit dem Hauptbau der Kirche, der westliche, frühgermanisch und besonders reich dekorirt, gleichzeitig mit dem Bau des westlichen Chores. Dann zeichnet sich der Dom, wie bemerkt, durch mancherlei Bildwerk aus, das in seinem Innern eingeschlossen ist. Die wichtigsten Stücke desselben bestehen aus Sculpturen, Reliefs und Statuen, welche den westlichen Lettner und das Innere des westlichen Chores schmücken, mit diesen, wie sich aus äusseren ganz unzweifelhaften Kennzeichen ergibt, gleichzeitig sind und somit für die erste Entwicklungszeit des germanischen Styles in der bildenden Kunst von Deutschland wiederum die grösste Bedeutung haben.

Die bildlichen Darstellungen, welche die in Rede stehenden Lieferungen des Puttrich'schen Werkes enthalten, bestehen aus 28, zumeist lithographirten und in vollständig malerischer Wirkung ausgeführten Blättern. Wie überall bei Puttrich, der sein Werk auf gleiche Weise dem Interesse des Laien, wie dem des Forschers und Kenners gerecht zu machen sucht, so sind auch hier die architektonischen Darstellungen zumeist nur in perspectivischen Ansichten gegeben. Wir entbehren dadurch allerdings der bestimmteren Belehrung über das Ganze des Organismus und seiner Verhältnisse, die sich aus geometrischen Aufrissen und Durchschnitten ergibt, besonders wenn diese in klarer Linearzeichnung gehalten sind; wir fühlen uns aber das Allgemeine des Eindruckes unmittelbar gegenüber geführt, und wir müssen jedenfalls zugeben, dass diese Unmittelbarkeit für den grösseren Theil der Beschauer und für die Erregung einer verbreiteteren Theilnahme an den Denkmälern solcher Art nur vortheilhaft wirken kann. Aus verschiedenen Standpunkten werden uns Ansichten des Aeusseren und des Inneren und der einzelnen Theile des Gebäudes mitgetheilt: Ansichten des Aeusseren von Südosten und von Nordwesten, sowie ein Blick auf den Haupttheil der Kirche vom Kreuzgange aus; Durchblicke durch das Langschiff und durch das Querschiff des Domes; besondere innere Ansichten der beiden Chöre u. s. w. Das Innere des östlichen Chores sehen wir in zwei Ansichten, ostwärts und westwärts gewandt, vor uns, um dadurch zugleich von dem schönen gothischen Gestühl, das denselben erfüllt und dessen meisterhaft gearbeitete Ornamente eigentlich ein ganz besonderes Werk erfordert hätten, wenigstens einige nähere Andeutungen zu geben. In vorzüglich gelungener Behandlung erscheint unter diesen Blättern das zweite (No. 25, gez. von Sprosse, lithogr. von Asselineau), in dem man aus dem Chor in das Schiff der Kirche blickt, in dem leider jedoch die Architektur des letzteren ganz willkürlich, als blosses Phantasiebild, behandelt ist. Dann sind die innere Ansicht einer Seitenkapelle, ein Durchblick durch die Krypta, ein Durchblick durch den Kreuzgang, sowie eine Ansicht des in der Vorhalle belegenen Hauptportales anzuführen. Der merkwürdige Oberbau des nördlichen Thurmes auf der Westseite ist auf einem besondern Blatte in grösserem Maassstabe gegeben, ausserdem sind sechs Blätter mit ornamentistischen Details, namentlich Säulenkapitälern, angefüllt,

auch diese durchweg in vollständiger Licht- und Schattenwirkung behandelt. So dient der reiche Wechsel dieser Blätter dazu, uns in dem Gebäude heimisch zu machen und mit Liebe auf seine merkwürdigen Einzelheiten näher einzugehen. Ein Grundriss dient zur Orientirung, in Betreff auf die Gesamtanordnung des Gebäudes; zahlreiche Profile von den Details architektonischer Gliederungen, zur Seite des Grundrisses und auf einem besondern Blatte enthalten, geben das Zugeständniss, dass auch diese Theile der architektonischen Ausbildung in nähere Erwägung gezogen werden müssen.

Ich kann hier indess einen Tadel nicht unterdrücken, den mir der verehrte Herausgeber im Interesse der Sache, um die es sich handelt, verzeihen möge. Der Tadel ist schon in den wenigen Worten angedeutet: — die Mittheilung der Profilzeichnungen bildet nur ein Zugeständniss. Bei weitem der grösste Theil von ihnen ist so klein gehalten, dass man höchstens nur sieht, was für Glieder an den betreffenden Stellen enthalten, keineswegs aber, mit welchem Gefühle, mit welchem Geiste dieselben gebildet sind. Was kann es z. B. nützen, ein aus acht Gliedern zusammengesetztes Deckgesims (Taf. 26, 9) in der Höhe von ungefähr fünf Linien dargestellt zu sehen? ist es möglich, dabei über den Charakter dieser Glieder, über ihren Schwung, ihre Spannung, ihre Elasticität nur irgend ein Urtheil zu fällen? Und doch ist gerade dies fast der wichtigste Punkt, wenn es sich um die nähere Würdigung eines architektonischen Werkes, und namentlich, wenn es sich um seine kunsthistorische Würdigung handelt. Das Werk der Architektur stellt ein organisches Ganzes, das innerlich von Leben erfüllt ist, dar. Die Kraft aber, die Fülle, die Gediegenheit und Reinheit, das Bewusstsein dieses Lebens, — überhaupt; die Stufe, welche der Organismus des Werkes einnimmt, zeigt sich naturgemäss da, wo die Masse sich in bewegten Formen detaillirt, namentlich in den Uebergängen aus einem Theile in den andern; ganz in der Weise, wie es bei allen andern Organismen der Fall ist, wie in den Blatt- und Blüthenkelchen der Pflanze, in den Gelenken und den Gesichtsformen der menschlichen Gestalt, in den Beugungen und Wendungen der Sprache u. s. w. Die Architektur ist auch eine Sprache, und die charakteristische Eigenthümlichkeit der einzelnen architektonischen Erscheinung beruht vor Allem, wie bei dieser, in dem Vermögen der Beugungsfähigkeit überhaupt, dann in der besondern Weise, wie sich die letztere an den betreffenden Punkten äussert. Bei der bildlichen Darstellung von Architekturen, zum Behufe ästhetischer und historischer Würdigung, ist also vornehmlich hierauf Rücksicht zu nehmen und durch Darstellungen in entsprechendem Maassstabe eine genügend belehrende Anschauung zu gewähren. Erst nach den eigentlichen Gliederungen kommen die ornamentistischen Theile, in denen sich dasselbe Vermögen in freieren, mehr spielenden Formen kund giebt. Ich werde im Folgenden veranlasst sein, auf die Wichtigkeit dieser Punkte noch einmal zurückzukehren.

Von dem östlichen, im spätromanischen Style ausgeführten Lettner wird uns ein geometrischer Aufriss, in Linienzeichnung, nebst einigen charakteristischen Details vorgeführt; das Werk, das durch spätere Bauveränderungen theilweise gelitten hat, sehen wir hier in ursprünglicher Vollständigkeit und Eigenthümlichkeit vor uns. Der westliche, frühgermanische Lettner ist auf mehreren Blättern dargestellt, ebenfalls in geometrischen Aufrissen, auch in einem Durchschnitte, aber zugleich in vollständiger

Licht- und Schattenwirkung; nach einem grösseren Maassstabe behandelt, geben diese Blätter vorzüglich gehaltreiche Belehrung über die Anordnung und die Dekoration der frühgermanischen Bauweise in Deutschland, sowie auch die daran befindlichen Sculpturen mit Sorgfalt in ihrer charakteristischen Eigenthümlichkeit wiedergegeben sind. Vorzüglichste Anerkennung aber verdienen die beiden Blätter, welche die zwölf Statuen des westlichen Chores — die Bilder der ursprünglichen Stifter und Wohlthäter des Domes — darstellen. Diese Blätter sind von Haach eben so treu und geistvoll gezeichnet, wie von Schlick mit zarter Sorgfalt lithographirt; es sind kleine Meisterwerke in der Auffassung alterthümlich historischer Eigenthümlichkeit. Ueber die letztere brauche ich hier nichts hinzuzufügen; ich habe diese für die Geschichte der deutschen Sculptur so überaus wichtigen Arbeiten in meinem Handbuch der Kunstgeschichte bereits näher charakterisirt.

Ich übergehe einige andere, minder bedeutende Sculpturen des Domes, die in den in Rede stehenden Heften noch enthalten sind, um über die letzten Blätter noch ein Paar Worte zu sagen. Diese bringen die Darstellungen von ein Paar anderen naumburgischen Monumenten. Zunächst die eines alterthümlichen Gebäudes im spätromanischen Style, einer Curie in der Nähe des Domes, in Ansicht, Grundrissen, Durchschnitten und Details, für die Anschauung der Privatarchitektur jener frühen Zeit ein sehr wichtiges Beispiel. Sodann Grundriss und Ansicht der Wenzelskirche, eines sonderbaren Gebäudes aus der Spätzeit des germanischen Styles.

Eben so reichhaltig wie diese bildlichen Darstellungen ist der Text, welcher sie begleitet (62 S. in Fol.). Herr Geh. Rath Lepsius, von dem der grössere Theil desselben herrührt, hat mit grosser Sorgfalt und Umsicht eine Schilderung des Gebäudes und all seiner besonderen, technischen, konstruktiven und ästhetischen Eigenthümlichkeiten entworfen; hierauf folgt eine gründliche, urkundlich gesicherte Darstellung der den Bau betreffenden historischen Verhältnisse, denen gemäss Herr Lepsius die Ansicht, die er sich über das Alter der verschiedenen Bautheile gebildet, zu entwickeln und gegen anderweitige Einwürfe festzustellen sucht. Die nachträglichen Bemerkungen von der Hand des Herausgebers tragen wesentlich zum näheren Verständniss der Besonderheiten des Domgebäudes und der mitgetheilten Darstellungen desselben bei, wie sie auch das Nöthige über die andern beiden Gebäude, die im Vorigen genannt sind, beibringen.

Ich muss mir von den Lesern des Kunstblattes die Erlaubniss erbitten, auf die kunsthistorischen Resultate, welche Herr Geh. Rath Lepsius vorlegt, hier etwas näher eingehen zu dürfen. Der Gegenstand ist für die vaterländische Kunstgeschichte, für die Culturgeschichte überhaupt, zu wichtig, um nicht auf eine ausführlichere Erörterung Anspruch zu haben. Der würdige Verfasser selbst, bei dem wir es nicht, wie leider sonst so oft, mit einer vorgefassten Meinung zu thun haben, wird es nicht anmaassend finden, wenn ich die Gründe seiner Ansicht einer Kritik unterwerfe und die entgegenstehende Ansicht näher darzulegen suche. Die wichtigsten Daten für die Baugeschichte des Domes bestehen darin, dass ein Domgebäude an dieser Stelle im Anfang des 11ten Jahrhunderts gebaut und zwischen 1040—1050 eingeweiht worden ist, und dass im Jahr 1249 bedeutende Zurüstungen zu einer neuen Vollendung des Domgebäudes vorbereitet wurden. Das Letztere bezieht sich ohne allen Zweifel (und aus wichtigen Nebengründen) auf den Bau des westlichen Chores, und wir ge-

winnen dadurch für die Periode des frühgermanischen Styles in Deutschland einen bedeutsamen Anknüpfungspunkt mehr ¹⁾. Es ist aber in Frage zu stellen, ob die älteren Theile des Domgebäudes noch seiner ersten Gründung im 11ten Jahrhundert, oder ob sie einer Erneuerung aus der späteren Zeit des romanischen Styles (d. h. etwa dem Anfange des 13ten Jahrhunderts, worüber jedoch kein bestimmtes historisches Datum vorhanden ist) angehören. Herr Lepsius entscheidet sich für die erstere Annahme und bekämpft die zweite, die von mir in meinem Handbuche der Kunstgeschichte aufgestellt ist. Es handelt sich bei diesem Streit aber keineswegs um lokale Interessen, d. h. um den Naumburger Dom allein; es handelt sich zugleich, worauf auch Herr L. eingeht, um einen grossen Cyklus von Gebäuden, die mit den älteren Bautheilen des Naumburger Domes übereinstimmen und deren grössere Zahl sich in den Gegenden des mittleren Deutschlands vorfindet; und es handelt sich, unter einem noch umfassenderen Gesichtspunkte, überhaupt darum, ob wir jene eigenthümliche Ausbildung des künstlerischen Sinnes, die sich in diesen Gebäuden kund giebt, bereits der Frühzeit des 11ten Jahrhunderts zuschreiben dürfen. Ich habe diesen Streit schon einmal, im Kunstblatt 1842, Nr. 73, gegen den Sohn des Herrn Geh. Raths Lepsius, Herrn Dr. C. R. L., durchgefochten; ich erlaube mir, um das schon Gesagte nicht zu wiederholen, darauf zurück zu verweisen. Ich werde hier nur die besondern Gründe, die Herr Geh. Rath L. aufführt, in's Auge fassen. Der Text des letzteren war ohne Zweifel bereits gedruckt, als die genannte Nummer des Kunstblattes erschien; eine Bezugnahme von seiner Seite auf diese findet also nicht statt.

Die Gründe, die Herr Geh. Rath Lepsius für seine Ansicht vorführt, bestehen zunächst im Wesentlichen darin, dass bei den zahlreichen Urkunden zur Geschichte des Naumburger Dömkapitels und namentlich bei der grossen Anzahl von Nachrichten, die uns aus der ersten Hälfte des 13ten Jahrhunderts vorliegen, weder von einer gewaltsamen Zerstörung oder Beschädigung des alten Gebäudes die Rede sei, noch direkt von den Anstalten für einen Neubau gesprochen werde, noch Etwas über eine neue Einrichtung desselben bekannt sei. Ich gebe sehr gern zu, dass dies, wenn man meiner Ansicht folgt, auffällig erscheinen muss; ich kann aber nicht einsehen, dass dadurch die Unstatthaftigkeit der letzteren sofort erwiesen sei. Die Beispiele, dass uns in der Kunstgeschichte die urkundlichen Nachrichten verlassen, kommen zu häufig, und in den evidentesten Fällen, vor, als dass wir nicht auch die Möglichkeit dieses Falles hier, trotz aller entgegenstehenden Bedenken, anzunehmen berechtigt wären. Liegt doch auch für den Neubau des östlichen Chores am Naumburger Dome (im 14ten Jahrhundert) und für die neue Einweihung desselben, die jeden-

¹⁾ Ein sehr erfahrener Freund des Unterzeichneten, der aber den Beginn der germanischen (gothischen) Bauweise in Deutschland möglichst spät zu setzen liebt, behauptete, die Urkunde vom Jahr 1249 müsse nothwendiger Weise auf das, noch im romanischen Styl aufgeführte Schiff der Kirche bezogen werden. Dem kann ich jedoch auf keine Weise beistimmen. Die ganze Fassung der Urkunde widerspricht dieser Ansicht ebenso, wie unsere seitherigen Ergebnisse in der kunsthistorischen Forschung. Wohl kein romanisches Gebäude in Deutschland, von dem wir ein sicheres Datum haben, reicht, rücksichtlich seiner Gründung, bis in diese Zeit herab, während wir gleichzeitig sichere Daten über die erste Aufnahme des germanischen Styles bereits in genügender Anzahl, z. B. in dem Chore der Kirche des, Naumburg benachbarten Schulpforta, besitzen.

falls erfolgen musste, da der Altar beträchtlich weiter ostwärts gerückt ist, als er früher gestanden haben kann, durchaus nichts von urkundlicher Nachricht vor! Indess fehlt es doch auch nicht ganz an Andeutungen, die für eine Erneuerung des im 11ten Jahrhundert gegründeten Domgebäudes, und zwar für die frühere Zeit des 13ten Jahrhunderts, zu sprechen scheinen. Ich habe bereits in No. 73 des Kunstblattes für 1842 bemerkt, dass die Urkunde des Jahres 1249, nach dem einfachsten Verständniss ihrer Worte, drei Bauzeiten unterscheiden lehre: die erste Gründung (im 11ten Jahrhundert), die Erbauung der Kirche durch die Nachkommen (die den Leuten zur Zeit des Jahres 1249 als „bekannt“ (certum est) genannt wird, somit irgendwie noch in ihrer Erinnerung haften musste) und die vorbereitete Vollendung (den westlichen Chorbau). Eben daselbst habe ich auf eine Urkunde vom Jahr 1228 aufmerksam gemacht, die auf ein Zusammenhalten aller Mittel schliessen lässt, in der Epoche, in welche ich den Neubau setze. Und wichtiger noch ist eine von Herrn Geh. Rath L. angeführte Urkunde vom Jahr 1213, die von der „Herstellung der Gebäude der Kirche“ spricht. Herr L. behauptet zwar, dies könne nicht auf die Kirche selbst bezogen werden, und erläutert jenen Ausdruck demzufolge durch eine Urkunde von 1223, die ausdrücklich des Baues eines Kapitelsaales und eines Schlaftsaales gedenkt. Indess ist der direkte Bezug der Urkunde von 1223 auf die von 1213 doch willkürlich; und wenn auch nicht behauptet werden darf, dass die letztere sich nur auf die Kirche beziehe, so lässt sie jedenfalls Bauunternehmungen im Interesse der Kirche erkennen, bei denen eine Erneuerung der letzteren oder deren Beginn sehr wohl mit eingeschlossen sein konnte. Die Urkunde von 1223 ist in der Kirche selbst ausgestellt. Dies ist indess ebenfalls kein Gegenbeweis gegen meine Annahme; denn die bezügliche Verhandlung konnte sehr wohl vor sich gehen, wenn selbst auch nur noch ein Theil des alten oder erst nur ein Theil des neuen Gebäudes — etwa der Chor — vorhanden war ¹⁾.

Herr Lepsius sieht übrigens sehr wohl ein, wie abweichend der Baustyl der älteren Theile des Naumburger Domes von dem so mancher anderen Gebäude in Deutschland ist, die mit Nothwendigkeit in das 11te Jahrhundert gesetzt werden müssen. Er sieht sich demnach veranlasst, hier (und ohne Zweifel auch bei jenen anderweitigen Bauten, die mit dem Style des Naumburger Domes übereinstimmen) eine ganz besondere Bauschule anzunehmen, und zwar leitet er dieselbe aus — der Lombardei her. Ich muss

¹⁾ Was jenen ältern Theil der Krypta des Naumburger Domes anbetrifft, so erklärt Herr L. denselben, historischen Andeutungen gemäss, als den Rest eines Kirchenbaues, der kurze Frist vor der Aufführung des eigentlichen Domgebäudes begonnen sei; die Anlage des letzteren, als eine Stiftskirche von erheblicher Bedeutung, habe dann eine Veränderung und Ausdehnung des alten Planes nöthig gemacht. Die bedeutende Stylverschiedenheit zwischen diesem alten und den späteren Theilen der Krypta macht aber schon an sich die Annahme einer so kurzen Zwischenzeit bedenklich. Meiner Ansicht folgend, würde es vielmehr zunächst begründet erscheinen, den alten Theil der Krypta überhaupt als Rest der alten Stiftskirche, und zwar als ihren einzigen Rest, zu betrachten. Doch möchte ich auch dies nicht ohne Weiteres unterschreiben. Auch diese Formen sehen mir fast jünger aus, als der Anfang des 11ten Jahrhunderts; ich möchte sie lieber in die Periode um den Anfang des folgenden setzen, wo etwa der Chorbau erneut sein mochte. Indess soll hiemit für jetzt noch keineswegs ein definitives Urtheil ausgesprochen sein.

gestehen, es ist fast betäubend, in einer sonst so gehaltreichen und verdienstlichen Schrift eine Voraussetzung auf's Neue auftauchen zu sehen, deren gänzliche Willkürlichkeit und Unstatthaftigkeit nach den neueren Forschungen auf's Vollkommenste zu Tage liegt und die wir schon als völlig antiquirt betrachten zu dürfen glaubten. Einflüsse italienischer Kunst auf die deutsche, wenigstens Einflüsse von irgend erheblicher und durchgreifender Bedeutung sind im Laufe des Mittelalters durchaus nicht nachzuweisen, vielmehr nur das Gegentheil; sie beginnen erst mit der modernen Entwicklung der Kunst und bilden erst von dieser Zeit ab eine Tradition, die man geraume Frist und zur sehr geringen Ehre unserer vaterländischen Geschichte irrthümlich auch auf die ältere Zeit anzuwenden liebte. Herr L. behauptet, in der Lombardei seien die Typen der altchristlichen Baukunst zuerst verlassen und statt ihrer das System der gewölbten Basilika eingeführt; er citirt dazu mein Handbuch der Kunstgeschichte, wo ich Aehnliches aber lediglich nur in Bezug auf italienische Verhältnisse ausgesprochen habe. Herr L. stellt ferner als Hauptbeispiel die Kirche S. Michele zu Pavia auf, deren willkürlich vorausgesetztes frühes Alter schon so viel Verwirrung in der Kunstgeschichte angerichtet hat, obgleich diese Fiktion schon längst durch Cordero ¹⁾ in ihrer ganzen Haltlosigkeit dargestellt ist. Und abgesehen hievon, wie wäre es irgend denkbar, dass aus der plumpen Schwerfälligkeit dieser Kirche und anderer lombardischen Kirchen, die notorisch nicht direkt in den Schluss der Periode des romanischen Styles fallen, eine so eigenthümliche, edle und anmuthvolle Ausbildung der Architektur hervorgegangen wäre, wie sich diese am Naumburger Dome und den ihm verwandten kirchlichen Gebäuden Deutschlands zeigt?

¹⁾ „Ragionamento dell' italiana Architettura durante la dominazione Longobarda.“ Die wichtigsten Stellen dieser Schrift, die sich auf die Kirche S. Michele beziehen, habe ich in der Uebersetzung im „Museum, Blätter für bildende Kunst,“ 1834, No. 6 f. bereits dem deutschen Publikum vorgelegt. (Kl. Schriften, I., S. 203.) Herr L. citirt für die Kirche S. Michele die Notizen, die sich über sie bei Serradifalco (del duomo di Monreale p. 79, nr. 10) finden. Serradifalco hat diese Notizen offenbar aus Cordero entlehnt und giebt die Ansichten des letzteren wenigstens halb und halb zu; er hütet sich zwar, an dieser Stelle Cordero's Namen zu nennen, bezieht sich aber auf ihn gleich in den folgenden Anmerkungen. Herr L. behauptet in Bezug auf diese Notizen, die Kirche S. Michele müsse unbedenklich mindestens in den Anfang des 11ten Jahrhunderts gehören; die Gründe ist er schuldig geblieben. Cordero entwickelt seine Ansicht, derzufolge die Kirche in den Schluss des 11ten Jahrhunderts falle, mit Ausführlichkeit und Umsicht. Noch ist hier eines neuesten Werkes zu gedenken, welches derselben einige grosse bildliche Darstellungen und erläuternden Text widmet: „H. Gally Knight, the ecclesiastical architecture of Italy from the time of Constantine to the fifteenth century, London 1842.“ Gally Knight bleibt bei der alten abenteuerlichen Fiktion stehen, die die Kirche der Zeit der Longobardenherrschaft, und zwar dem 7ten Jahrhundert zuschreibt. Er kennt die Ansichten Cordero's, führt dessen Gründe jedoch in höchst oberflächlicher, zusammenhangloser Weise auf und bekämpft sie mit noch grösserer Oberflächlichkeit. Zur näheren Begründung seiner eigenen Ansicht bringt er durchaus nichts Neues bei. Er nennt zwar nicht Cordero, sondern den Grafen San Quintino als den Urheber der von ihm bestrittenen Ansichten, doch sieht man, dass es sich ganz um dieselben Punkte handelt. Ich weiss nicht, ob etwa Cordero und San Quintino dieselbe Person sein mögen.

Während Herr L. aus den historischen Urkunden zu erweisen sucht, dass die älteren Theile des Naumburger Domes dem 11ten Jahrhundert angehören müssen, bemüht er sich, aus der Eigenthümlichkeit ihres Styles den Beweis zu führen, dass sie nicht aus späterer Zeit herrühren oder wenigstens nicht, im Gegensatz gegen meine Ansicht, in die Schlussperiode des romanischen Styles gehören können. Er bezieht sich hiebei wieder auf mein Handbuch und stellt es dar, dass der Naumburger Dom und der Cyklus der ihm verwandten Gebäude eine klare, in sich harmonische Ausbildung zeigen, während anderweitig, und besonders am Niederrhein, die Kirchen aus dem Schluss der romanischen Periode (d. h. aus dem Ende des 12ten und besonders aus dem Anfange des 13ten Jahrhunderts) eine, oft sehr befremdliche, oft fast barocke Entartung des Styles erkennen lassen. Dies ist unbedenklich richtig, und ich habe dies barocke Wesen am Niederrhein, seit ich mein Handbuch schrieb, durch eigne Anschauung in einzelnen Fällen noch befremdlicher gefunden; als es die bildlichen Darstellungen errathen liessen. Daneben habe ich aber auch in andern Fällen, in ganzen Baustücken wie in einzelnen Details, Zeugnisse eines grossen und sehr edlen Schönheitssinnes gefunden, namentlich viele Detailbildungen, die denen, welche an dem Cyklus des Naumburger Domes vorkommen, auffällig verwandt erscheinen. Unter vielen will ich hier nur ein wenig bekanntes Beispiel anführen: die Kirche der ehemaligen Abtei Brauweiler, ein Paar Stunden westlich von Köln. Diese Kirche, ein grosser und prachtvoller Bau, zeigt eine allerdings höchst eigenthümliche Ausbildung des spätromanischen Styles; aber wir begegnen gerade hier in Einzelheiten mancher überraschenden Aehnlichkeit mit denen des Naumburger Domes; so sind namentlich die Lünetten über den Thüren in den Seitenwänden des Chores der Lünette der einen Chorthüre des Naumburger Domes (bei Puttrich, Taf. 14, a.) auffallend ähnlich. Die Kirche von Brauweiler wurde im 11ten Jahrhundert gebaut (1028 zum ersten Mal und, nach einem Neubau, 1061 zum zweiten Mal geweiht); im Anfange des 13ten Jahrhunderts aber ward fast die ganze Abtei durch eine Feuersbrunst verzehrt. Wenn wir nun in der Krypta der Kirche, sehr abweichend von dem Oberbau und mit einigen Bauveränderungen, die nur durch einen Neubau des Oberbaues veranlasst sein konnten, sehr einfache, streng und schwer romanische Formen wahrnehmen, die auf's Entschiedenste mit denen übereinstimmen, welche wir in jener Gegend an Bauten des 11ten Jahrhunderts, z. B. in der Basilika St. Georg in Köln, wahrnehmen, so werden wir diese Krypta natürlich für einen Rest des 11ten Jahrhunderts, den Oberbau aber für eine Erneuerung nach dem eben genannten Brande — d. h. für gleichzeitig mit der von mir vorausgesetzten Erneuerung des Naumburger Domes — halten müssen.

Nach meiner Ansicht sind die Unterschiede zwischen den betreffenden Bauwerken des Niederrheins und denen in Thüringen und den benachbarten Gegenden nur durch lokale Eigenthümlichkeiten veranlasst. Wir bemerken am Niederrhein schon früh eine Neigung zu einer malerisch bunten und reichen Entfaltung der Architektur. Daher schon früh diese imposante, sich in der Perspektive mannigfach verschiebende Thurmanlage, diese Mannigfaltigkeit der Absiden, dies reiche Gallerien-, Nischen- und Säulenwerk im Aeussern und Innern. Die Westseite des Domes von Trier, der untere Theil der Westseite von S. Pantaleon zu Köln, die dortige Kirche Maria auf dem Kapitol, die grosse Kirche von Laach u. s. w. geben dafür

mehr oder weniger frühe Beispiele. Es liegt in der Natur der Sache, dass eine solche Sinnesrichtung bei dem Ausgange der romanischen Periode, in einer Zeit, da gerade in dieser Gegend eine äusserst lebhafteste Bauhätigkeit erwachte, auf mancherlei Abwege führen und dadurch jenes barocke Wesen begründen musste. In den sächsisch-thüringischen Gegenden aber sehen wir in der ganzen Periode des romanischen Styles Nichts der Art, wenigstens nicht vorherrschend; die ganze Gefühlsweise ist hier von Hause aus schlichter und klarer; es war somit auch keine namhafte Gelegenheit zu ähnlichen Ausartungen gegeben.

Nicht die architektonische Composition ist es, worin die wesentlichsten historischen Unterschiede in der Architektur beruhen, sondern vielmehr die Bildung der Details, die Art und Weise, wie sich in ihnen (freilich nach Maassgabe der Gesammt-Composition und in Bezug auf die Verhältnisse derselben) das architektonische Lebensgefühl entwickelt. Ich erinnere hier an das, was ich bereits oben über die Bedeutung des architektonischen Details gesagt habe. Der Vergleich mit der Sprache, auf den ich schon oben hingedeutet, dient auch hier, die Sache wesentlich klar zu machen; denn die Architektur ist recht eigentlich eine Sprache, die des räumlichen Gefühls, und sie hat als solche zugleich den Vorzug, dass sie Jedem verständlich ist, der seinen Sinn für sie öffnet. Nicht der Aufbau dieses oder jenes Dichtwerkes bestimmt dessen Zeit, sondern die Weise des sprachlichen Ausdrucks, die grammatische Fügung der Worte. Die Lieder von Siegfried und Chrimhild sind Jahrhunderte hindurch gesungen; die Sprache des Nibelungenliedes charakterisirt die Zeit, aus welcher das Gedicht in seiner gegenwärtigen Gestalt herrührt. Freilich müssen wir es zugeben, dass auch in diesen Verhältnissen, was den Fortschritt der Entwicklung anbelangt, lokale Unterschiede statt finden können; an dem einen Orte wird man dem Gange der Zeit voranschreiten, an dem andern wird man hinter ihm zurückbleiben. Aber diese Unterschiede können dennoch keine wesentliche Bedeutung haben; es kann sich bei ihnen im Allgemeinen wohl um Jahrzehnte, nicht um Jahrhunderte handeln. Die Architektur, wie die Sprache, hat in ihrem Innersten ein tief bedeutsames, ein ethisches Moment, — sie hatte es wenigstens, so lange sie volksthümlich war; sie hat es selbst noch heute, wenn auch verborgen, in Mitten ihrer gelehrt conventionalen Ausübung. Die Architektur ist den Menschen, den Völkern ursprünglich angeboren, nicht angelernt, und wo sie Fremdes sich aneignet, verwandeln sie dasselbe dennoch alsbald in ihr selbständiges geistiges Eigenthum. Sie ist der Ausdruck des Formensinnes, des Gesichtsvermögens, welches der bestimmten Zeit wie dem bestimmten Volke eigen ist; und wie die ganze geistige Bildung der Völker vorschreitet, wie Sprache und Sitte und Leben sich klarer, zusammenhängender, organischer gestalten, so entwickelt sich gleichmässig auch ihr Sinn für den Organismus der Architektur, — für das architektonische Detail.

Das Letztere also haben wir vorzugsweise, mehr als die äussere Composition, in's Auge zu fassen, wenn es sich um architekturhistorische Untersuchungen handelt. Kehren wir mit solcher Ansicht zu den älteren Theilen des Naumburger Domes zurück, so finden wir allerdings zwar keinen Ueberfluss an architektonischen Details, vielmehr in dem Ganzen vorherrschend jene Klarheit und Ruhe, die ich vorhin als allgemeine Eigenthümlichkeit der betreffenden Bauwerke jener Gegend bezeichnete; die gesammten Bogenwölbungen des Innern sind besonders noch schlicht und einfach gehalten.

Aber wir finden, dass die Details, wo das ästhetische Gefühl eine reichere Gliederung forderte, in der Pfeilerformation des Innern, und besonders in den Deck- und Fussgesimsen der Pfeiler und Säulen sowie in den Kranz- und Fussgesimsen des Aeussern u. s. w., mit einem Lebensgefühl, mit einer Schönheit des elastischen Schwunges gebildet sind, die nothwendig ein schon vollendetes Stadium architektonischer Entwicklung bezeichnen. Ebenso bemerken wir in den ornamentistischen Zierden, besonders der Kapitäle, eine Leichtigkeit, eine harmonische Durchbildung, selbst schon ein zierlich elegantes Spiel, dass wir hierin mit gleicher Nothwendigkeit das Endresultat solcher Entwicklung vor uns sehen. Ja, bei aller Klarheit in der Gesamtanordnung fehlt es selbst nicht an einzelnen Willkürlichkeiten, die bereits auf eine beginnende Ausartung hindeuten. Dahin rechne ich die gesetzwidrige zahnförmige Verzierung, die in dem südlichen Giebel des Querschiffes an den Giebelgesimsen emporsteigt, das rautenförmige Fenster mit seinem Lilienschmuck in demselben Giebel und das incongruente Verhältniss des Fensters zu den Giebelgesimsen. Dahin ebenso, und noch mehr, den obersten Theil der östlichen Thürme, soweit diese überhaupt dem alten Bau angehören. Hier sehen wir unter dem Hauptgesims einen rundbogigen Fries, und unter diesem einen zahnförmigen Fries hinlaufen, eine Tautologie der Formen, die schon auf direktem Missverständnis beruht, die sich aber ähnlich an spätromanischen Bauten des Niederrheines wiederholt. Man wird allerdings einwerfen, der gesammte Oberbau dieser Thürme könne füglich jünger sein, als der Körper des Gebäudes, und ohne Zweifel wird er erst nach dessen Vollendung zur Ausführung gekommen sein; dennoch zeigt seine ganze Gestaltung im Uebrigen so wenig stylistische Verschiedenheit von jenem, dass wir ihn wenigstens einer noch durchaus nahe liegenden Bauperiode zuschreiben müssen.

Die Kunstgeschichte, wie alle Geschichte, bildet eine Wissenschaft, die mehr will als leere Namen und Jahrzahlen zusammenhäufen; sie will den Organismus des Lebens aufsuchen und ihn durch die verschiedenen Momente seiner Entwicklung verfolgen. Gehen wir von solchem Standpunkte aus, wie wir doch wohl nicht anders können, so können wir auf keine Weise zugeben, dass eine Ausbildung der eben angedeuteten Art, die in sich schon völlig abgeschlossen ist und die sich sogar bereits der Entartung zuneigt, einer Periode des Mittelalters angehöre, die für die bezüglichen Verhältnisse fast noch gar keine Vergangenheit hat, die vielmehr selbst noch, wie andere genügend gesicherte Beispiele darthun, auf der Stufe einer halb barbarischen Rohheit steht. Wo wären für den Anfang des 11. Jahrhunderts die Vorstufen zu finden, die zu einer also vollendeten Ausbildung hinführen? Halten wir an andern gesicherten Beispielen fest, so müssen wir Jahrhunderte weiter schreiten, um den entsprechenden Zeitraum zu finden, und wir können in der That nur den Anfang des 13ten Jahrhunderts als die Periode bezeichnen, in welcher die älteren Theile des Naumberger Domes aufgeführt sind. Die Uebereinstimmung der Details mit denen urkundlich sicherer Gebäude aus dieser Zeit ist hiefür völlig entscheidend. Einige Beispiele der letzteren habe ich in Nr. 73 des Kunstblattes für 1842 aufgeführt.

Ich bin sogar der Ansicht, dass dieser Neubau des Domes mit der Hinzufügung des westlichen Chores als eine gemeinsame, zusammenhängende Unternehmung betrachtet werden muss, dass man nämlich gleich beim Be-

ginn des Neubaues diese Choranlage beabsichtigt und dass zwischen der Vollendung des Schiffes und der Aufführung des Chores keine gar lange Pause statt gefunden habe. Der Chor hat allerdings zwar einen ganz abweichenden Styl, den germanischen in seiner ersten Ausbildung; aber wir wissen, dass dieser Styl ursprünglich nicht auf deutschem Boden erwachsen war, dass man ihn in einem gewissen Maasse der Ausbildung aus Frankreich empfing, und dass er nun in Deutschland plötzlich und unvermittelt neben die Werke des romanischen Styles trat, in seiner jungfräulichen Frische ein neues Leben und Schaffen erweckend und sich rasch zu einem deutschen Architekturstyl umgestaltend. Näher hierauf einzugehen, würde hier zu weit führen. Augenscheinlich trat aber mit dem Bau des westlichen Chores ein anderer Meister in die Leitung des Naumburger Dombaues ein. Die Hinzufügung des abweichenden Neuen brachte, bei dem Ansatz des Chores an das Schiff, manche kleine Incongruenzen hervor, die sich aber auf diese Weise naturgemäss von selbst erklären und wofür wir keinesweges einen Jahrhunderte langen Stillstand der Arbeit anzunehmen brauchen. Interessant ist es, dennoch eine Art Uebergang zwischen dem Alten und Neuen wahrzunehmen. Das erste Stockwerk des südwestlichen Thurmes ist zwar schon mehr germanisch als romanisch gestaltet, aber dennoch sind, in der Anordnung und Behandlung des Hauptbogens an demselben, die romanischen Reminiscenzen nicht völlig verwischt. Und gerade dasselbe Ornament, welches diesen Bogen schmückt, kehrt an dem westlichen Chore selbst, in dem Gesims unter seinen Fenstern, wieder.

Ein noch auffälligeres Beispiel von der unmittelbaren Zusammenstellung germanischer und romanischer Formen und zugleich eine neue Bestätigung meiner Ansicht über die Bauzeit der älteren Theile des Naumburger Domes giebt die Kirche von Freiburg an der Unstrut, wenige Stunden von Naumburg, über die, beiläufig bemerkt, gar kein urkundliches Datum vorliegt. (S. Puttrichs Denkmale, II, Lief. 7 u. 8.) Wir gewahren an den älteren Theilen dieser Kirche ganz denselben Styl, wie an den älteren Theilen jener, nur noch ein etwas grösseres Streben nach Eleganz und bunter Dekoration. Der Naumburger Dom gab ohne Zweifel das Vorbild für die Freiburger Kirche, und diese folgte jenem, wie im künstlerischen Style, so auch in der Zeit nach. An dem südwestlichen Thurme der letzteren, im ersten Stockwerk des Oberbaues, erscheinen aber bereits Fenster von entschieden germanischer Form, wenn auch noch in deren primitiver Ausbildung, während das zweite Stockwerk wiederum mit Entschiedenheit den spätromanischen Formen folgt. Unbedenklich haben wir diesen südwestlichen Thurm als das jüngste Stück der älteren Bautheile zu betrachten, aber die Formen des zweiten Stockwerkes bezeugen es, dass er dennoch derselben Bauperiode angehört. Die letztere reicht also augenscheinlich bis in die Zeit hinab, in welcher in dieser Gegend der germanische Styl eingeführt ward; der romanische Baustyl, in dem letzten Stadium seiner Entwicklung, war noch in voller Gültigkeit, als der neue Baustyl eintrat und der Meister, der noch dem ersteren folgte, dennoch nicht umhin konnte, dem letzteren bereits seine Huldigung darzubringen.

Die Kirche von Freiburg gehört mit zu dem Cyklus jener spitzbogig-romanischen Gebäude aus den mittleren Gegenden von Deutschland, welche Herr Lepsius dem 11. Jahrhundert vindicirt. Er hebt besonders noch zwei andere von diesen Gebäuden hervor, deren angenommenes Alter er mit vorzüglicher Entschiedenheit behauptet. Die eine von diesen ist die Kirche

von Memleben an der Unstrut. Ich mag hier, zur Bekämpfung seiner Ansicht, nicht wiederholen, was ich über dieselbe bereits früher, wenn auch noch nicht ganz von meinem gegenwärtigen Standpunkte aus, im „Museum, Blätter für bildende Kunst“, 1834, Nr. 21 und 1837, Nr. 28, gesagt habe. Ich bemerke nur das Eine, dass abgesehen von allen andern, sehr schlagenden Kriterien und abgesehen davon, dass die schlichten Arkaden des Schiffes dieser Kirche mit dem Ganzen des Gebäudes ein Guss sind, schon die Gesimse an den Pfeilern dieser Arkaden die späte Bauzeit erkennen lassen. Herr L. behauptet, vor allen Dingen könne auch die Krypta nicht in die spätromanische Bauperiode, d. h. in den Anfang des 13ten Jahrhunderts, fallen, da in dieser Zeit überhaupt keine Krypten mehr vorkämen. Er bezieht sich hiebei auf die bekannte Stelle im Titirel, die bei der Schilderung des Gralttempels die Anlage der Krypten verwirft, übersieht aber zweierlei. Erstens bewegt sich diese ganze Schilderung, wie sie uns vorliegt, augenscheinlich in den Prinzipien des germanischen Styles, der allerdings keine Krypten mehr kennt, der in Deutschland aber erst um die Mitte des 13ten Jahrhunderts allgemein zu werden begann; und zweitens kann sie für den in Rede stehenden Zweck überhaupt gar nichts beweisen, da sie der Uebersetzung des Gedichts aus dem 14ten Jahrhundert angehört und wir keineswegs wissen, wie die Stelle in Wolframs ursprünglicher Abfassung gelaute haben mag, vorausgesetzt, dass er wirklich etwas dem Aehnliches hatte. Und war dies letztere der Fall, so konnte er sie füglich seinem französischen Vorbilde oder überhaupt der französischen Anschauungsweise entlehnt haben, wenn er auch im Uebrigen seine Vorgänger eben so gewaltig überflügelte, wie es mit der deutsch-germanischen Architektur im Verhältniss zur französisch-germanischen der Fall war.

Die zweite Kirche, die Hr. Lepsius namhaft macht, ist der Dom zu Merseburg, oder vielmehr die älteren Theile desselben. Hr. Lepsius hat seine Ansichten über dies Gebäude in einer besondern Abhandlung ausführlicher dargelegt, die unter dem Titel: „Der Dom zu Merseburg, dessen Geschichte und Architektur, nach Anleitung der Quellen entwickelt“, den „Neuen Mittheilungen“ des thüringisch-sächsischen Vereins für Erforschung des vaterländischen Alterthums, Band 6, Heft 4, einverleibt und zugleich in einem Separatabdruck (Halle 1842) erschienen ist. Ich bemerke zunächst, dass diese Abhandlung in äusserst dankenswerther Weise alle urkundlich historischen Nachrichten, die mit dem Merseburger Dom irgend in näherer Berührung stehen, im Originaltext und in übersichtlicher Folge zusammenstellt, wodurch der kunsthistorischen Forschung ein sehr schätzbares Material geboten wird; — es wäre nur zu wünschen, dass wir recht viele Monographien solcher Art erhielten. Wir ersehen daraus, dass auch diese Kirche ursprünglich aus dem elften Jahrhundert herrührt, indem sie in den Jahren von 1015—1021 gebaut und das „Sanctuarium“ 1042 erneut wurde, während von einem Neubau, der in der Zeit um 1200 oder in der früheren Zeit des 13ten Jahrhunderts vorgefallen, keine Rede ist. Ich zweifle nicht daran, dass wir hier in der That einige Reste aus dem elften Jahrhundert vor uns sehen, nämlich die Krypta, soweit die Darstellung ihrer Pfeiler bei Puttrich (Abth. II, Lief. 1 u. 2, Taf. 5, u u. v) ein genügendes Urtheil zulässt, und die beiden runden Thürme zur Seite des Chores. Ausserdem behauptet aber auch Hr. L., dass das Querschiff nebst dem Chore, sowie die Vorhalle der Kirche (und also auch der Unterbau der westlichen Thürme, der mit der Vorhalle

gleichzeitig ist, indem er mit ihr in Mauerverbindung steht) dem elften Jahrhundert angehören. Diese Theile sind im spitzbogig romanischen Style ausgeführt, der hier aber durch grosse Schlichtheit und Schmucklosigkeit, sowie durch die hohen, spitzbogig eingewölbten Fenster und durch ähnliche Fensterblenden im Giebel wiederum ein eigenthümliches Gepräge gewinnt ¹⁾.

Wir sehen hier also den Spitzbogen, der sich bei den Gebäuden des in Rede stehenden Styles vorherrschend nur im Innern zeigt, zugleich auch ins Aeussere übertreten, aber in eigenthümlicher, schlichter und strenger Weise. Es ist für die Entwicklungsverhältnisse der mittelalterlichen Baukunst interessant, auch hiebei einen Augenblick näher zu verweilen. Was die spitzbogigen Fenster anbetrifft, so wird von anderer Seite (durch Hrn. Dr. C. R. Lepsius) zwar behauptet, sie seien in späterer Zeit eingebrochen; Hr. Geh.-Rath L. erwähnt aber nichts von dieser Annahme, und in der That scheint sie nicht sonderlich statthaft. Wenigstens kommen solche Fenster an andern Gebäuden dieser Gegend, die auch im Uebrigen mit dem Style des Merseburger Domes übereinstimmen, mehrfach vor, z. B. an den älteren Theilen der Kirche von Nienburg an der Saale (Puttrich, Abth. I, in dem Abschnitt von Lief. 4—7), bei denen durchaus nicht auf eine Bauveränderung solcher Art geschlossen werden kann. Ich muss diese Erscheinung vielmehr als eine Eigenthümlichkeit des deutschen Nordostens betrachten, zu dessen Bauweise wir in dieser Gegend den Uebergang vor uns sehen. Der hohe Spitzbogen mit schlichter breiter Laibung, im Ganzen der romanischen Form entsprechend, erhält sich in diesem Flachlande Deutschlands, und besonders in den baltischen Küstenländern, bis ziemlich tief in die germanische Periode hinein, deren Bildungsweise auch später durch ihn mehr oder weniger modificirt erscheint. Ich habe eine Reihe

¹⁾ Ich kann leider über den Merseburger Dom nicht aus eigener Anschauung berichten, da ich ihn zwar gesehen, aber vor längerer Zeit und zu flüchtig, als dass ich ein genügendes Urtheil bewahrt hätte. Ich bin demnach auf die angeführten Abbildungen bei Puttrich beschränkt, und ausserdem auf einige nähere Mittheilungen, die mir Herr Pastor Otte zu Fröhden bei Jüterbog, ein eifriger und thätiger Alterthumsforscher, freundlichst zukommen liess. Von Herrn Otte rühren in den Neuen Mittheilungen des thüringisch-sächsischen Vereins mehrere Abhandlungen her, welche die Kunstdenkmäler der dortigen Gegend behandeln. Ich erlaube mir, auf zwei von diesen Abhandlungen, die zugleich in Separat-Abdrücken erschienen sind, aufmerksam zu machen. Die eine ist ein „Kurzer Abriss einer kirchlichen Kunstarchäologie des Mittelalters, mit besonderer Beziehung auf die königl. preuss. Provinz Sachsen“ (Nordhausen 1842), und giebt in gemeinfasslicher Weise, als ein vortrefflicher Leitfaden für den Laien, Uebersicht und Standpunkte für das Gebiet der Denkmälerkunde; dabei ist zugleich eine bedeutende Anzahl belehrender Notizen über den besonderen Kreis der sächsischen Denkmäler eingeschaltet. Die zweite Abhandlung führt den Titel: „Die Kirche des ehemaligen Cisterzienser-Mönchsklosters zu Zinna“ (Halle 1843). Sie ist nach Maassgabe des eben genannten Abrisses abgefasst und bringt uns nähere Nachricht über ein sehr merkwürdiges Gebäude und beiläufig auch über mehrere ähnliche derselben Gegend, in denen allen wir, ebenso wie in den betreffenden Theilen des Merseburger Domes, den romanischen Spitzbogenstyl erkennen. Die Kirche von Zinna ist aber jedenfalls spät, da das Kloster erst 1170 oder 1171 gegründet und sie selbst vermuthlich erst, worauf andere historische Nachrichten zu deuten scheinen, um oder nach 1200 gebaut wurde. Wir haben also hier wiederum einen Beleg für das verhältnissmässig jüngere Alter der in Rede stehenden Bauweise.

solcher Beispiele in meiner „Pommerschen Kunstgeschichte“ angeführt. Ein andres Beispiel ist die Klosterkirche zu Berlin, die urkundlich erst am Ende des 13ten Jahrhunderts begonnen wurde und bei der die Arkaden des Mittelschiffes noch immer die romanische Reminiscenz nicht verläugnen. Es ist diese Erscheinung somit schon sehr geeignet, uns das angenommene höhere Alter der betreffenden Bautheile des Merseburger Domes sehr zweifelhaft zu machen, während im Uebrigen Anordnung und Verhältnisse, mit dem Naumburger Dome übereinstimmend, auch auf eine ungefahr gleiche Zeit mit diesem schliessen lassen.

Dann sind einige der historischen Notizen in der genannten Abhandlung des Hrn. L. in Erwägung zu ziehen. Wir erfahren durch sie, dass der alte Bau im dritten Viertel des elften Jahrhunderts erweitert, dass ihm im vierten Viertel ein Mittelthurm zugefügt ward und dass zu Anfange des zwölften Jahrhunderts das Sanctuarium der Kirche und die getäfelte Decke (laquear) ausgemalt wurden. Von einem Mittelthurm sehen wir aber bei dem vorhandenen Bau keine Spur mehr, auch scheint die ganze Anlage nicht darauf berechnet, und der Bericht über die Malerei lässt mit Bestimmtheit auf eine flache Decke schliessen, während der vorhandene alte Bau gewölbt ist und diese Gewölbe mit den Mauern gleich alt zu sein scheinen. Herr L. sieht sich zwar, in Folge jener Notiz, veranlasst, den Gewölben ein späteres Alter zuzuertheilen; übersieht aber, dass in den Ecken der Kreuzflügel Eckpfeiler als Träger des Gewölbes vom Fussboden bis zu dem letzteren emporlaufen, die es aufs Bestimmteste darthun, dass das Gebäude schon vom Beginn an für eine Ueberwölbung angelegt worden. Sollen wir nun etwa so conjecturiren, dass man ursprünglich zwar ein Gewölbe beabsichtigt, dass man dann aber davon abgegangen sei und disharmonischer Weise eine Holzdecke eingezogen habe, dass man hernach aber doch wieder auf die erste Idee zurückgegangen sei, die bemalte Decke herausgebrochen und statt deren endlich das Gewölbe eingesetzt habe? So künstliche Schlussfolgerungen dürfte man doch nur auf den Grund dringendster Indicien wagen. Wir haben also auch hier wenigstens die höchste Wahrscheinlichkeit, dass das Gebäude jünger sei, als der Anfang des zwölften Jahrhunderts.

Endlich ist noch zu bemerken, dass allerdings die architektonischen Details an den betreffenden Theilen des Merseburger Domes nur äusserst sparsam angewandt und die vorkommenden höchst einfach gebildet sind, dass es aber doch auch unter ihnen nicht ganz an charakteristischen Merkmalen fehlt. Die Pfeilervorlagen nämlich, welche die grossen Scheidbögen in dem mittleren Quadrat des Querschiffes tragen, sind unterwärts abgestumpft (was man in Puttrichs Darstellungen nicht sieht). Die Abschrägungen sind auf verschiedene Weise gegliedert, und die eine dieser Gliederungen, die am reichsten zusammengesetzte, entspricht in der That nur denjenigen Profilirungen, die wir sonst nur in der letzten Spätzeit des romanischen Baustyles finden. — Nehmen wir alle diese Gründe zusammen, so ist hier in jeder Beziehung die grösste Wahrscheinlichkeit, und für den, der die Monumente unter einem umfassenderen Gesichtspunkte betrachtet, in der That eine dringende Nöthigung vorhanden, die betreffenden Bautheile wiederum derselben Periode, d. h. wiederum der Spätzeit des romanischen Styles, zuzuschreiben. Zugleich aber ergiebt sich aus dem Vorgesagten, dass der Dom von Merseburg, was seine alt-spitzbogigen

Theile anbelangt, mit dem Dome von Naumburg und mit den Gebäuden, welche dem letzteren verwandt sind, nicht eigentlich mehr in dieselbe Klasse zu setzen ist, vielmehr eine andre Klasse, die wiederum ihre provinziellen Eigenthümlichkeiten hat, einleitet.

Es schien mir nicht überflüssig, den Raum für die Reihenfolge der vorstehenden Bemerkungen in Anspruch zu nehmen, da das Eingehen auf diese lokalen Besonderheiten und die Darlegung derjenigen kunsthistorischen Kritik, die nach meiner Ansicht die einzig richtige ist, für das Gesamtgebiet der vaterländischen Kunstgeschichte nicht ohne wesentliches Interesse sein dürfte. —

Ich muss mich nunmehr noch einmal zu dem Werke des Hrn. Dr. Puttrich zurückwenden. Die Lieferungen über den Naumburger Dom beschliessen den ersten Band der zweiten Abtheilung. Ausser ihnen ist noch eine andre neuerlich erschienene Lieferung, die siebente der ersten Abtheilung, welche den Cyklus der Denkmale der Baukunst des Mittelalters in den herzogl. Anhalt'schen Landen beschliesst, zu besprechen. Auch diese Lieferung ist reich an belehrenden, zum Theil wirklich überraschenden Mittheilungen. Der wichtigste Gegenstand, den sie behandelt, ist die, seither in der vaterländischen Baugeschichte noch gar nicht genannte Kirche des ehemaligen Klosters Hecklingen, eine wohlgebildete Basilika, in deren Innerem Pfeiler und Säulen wechseln und als deren Bauzeit durch den Herausgeber auf den Grund historischer Nachrichten, ohne Zweifel richtig, die Zeit um das Jahr 1130 bestimmt wird. Uebersaus merkwürdig aber ist in dieser Kirche der Einbau einer ausgedehnten steinernen Empore, der einen grossen Theil ihres inneren Raumes auf der Westseite und das gesammte südliche Seitenschiff ausfüllt. Die Säulen und Pfeiler der südlichen Arkade des Kirchenschiffes sind grossentheils mit kleineren Pfeilerstücken und Säulen umbaut, welche die Bogenwölbungen der Empore tragen und schon durch die Art und Weise ihrer Hinzufügung, aber auch durch ihren abweichenden Styl das spätere Alter des Einbaues darthun. Die Bogenwölbungen der Empore sind theils rund, theils spitz geformt; ihre Details, die zum Theil eine ungemein reiche und elegante Ornamentik entfalten, entsprechen durchaus den Typen der spätromanischen Periode. Dann ist auch ein reicher Sculpturenschmuck zu bemerken. Es sind Stucco-Reliefs, grosse Engelgestalten mit ausgebreiteten Flügeln, die in den Zwickeln zwischen den Bögen der grossen Arkaden des Schiffes angebracht sind. Mit der Reminiscenz an manche conventionellen Elemente des byzantinischen Styles verbinden diese Figuren schon glücklich den Ausdruck einer freieren Würde, sowie sich in der Gewandung bereits vortreffliche Motive einer freieren Bewegung vorfinden. Auch eine Reihe von Köpfen, welche die Schlusssteine an den Bögen der nördlichen Arkade verzieren, ist bemerkenswerth. Diese Arbeiten reihen sich dem Kreise der Stucco-Sculpturen aus der späteren Zeit der romanischen Periode, die neuerlich in den sächsischen Gegenden bemerkt worden sind, auf interessante Weise an; am meisten scheinen sie mit den merkwürdigen Reliefs in der Liebfrauenkirche zu Halberstadt Aehnlichkeit zu haben. Ueber ihr Alter spricht sich der Herausgeber nicht aus. Dass sie mit dem Bau der Kirche gleichzeitig seien, ist durchaus nicht wahrscheinlich; eher ist zu vermuthen, dass sie zur Zeit des Einbaues der Empore ausgeführt sind. — Ausser der Kirche von Hecklingen sind in der genannten Lieferung noch Darstellungen der Kirche von Frose enthalten,

einer strengromanischen Basilika, die sich besonders durch die wohlerhaltene Loge auf ihrer Westseite, über der Vorhalle zwischen den Thürmen, sowie durch mancherlei eigenthümliches Detail auszeichnet. Ich hatte über diese Basilika in der „Geschichte und Beschreibung der Schlosskirche zu Quedlinburg etc.“ bereits nähere Nachricht gegeben. Endlich werden uns noch einige charakteristische Details, von spätromanischen Portalen der Petrikerche zu Wörlitz und der Nikolaikirche zu Kosswick mitgetheilt.

Die reichen Lieferungen über den Dom von Naumburg beschliessen, wie bereits bemerkt, den ersten Band der zweiten Abtheilung des Puttich'schen Werkes; auch dem Schlusse des ersten Bandes der ersten Abtheilung können wir demnächst entgegensehen, indem eine baldige Erscheinung der noch fehlenden Lieferungen, 8 und 9 (Arnstadt, Paulinzelle, Stadt-Ilm, Göttingen), versprochen ist. Jede Abtheilung wird sodann noch einen zweiten Band enthalten, deren reichliches Material durch einen neuerlich gedruckten ausführlichen Prospektus namhaft gemacht wird. Dass auch die Lieferungen dieser Bände ohne Unterbrechung folgen werden, dafür bürgt uns der unermüdliche Fleiss des Herausgebers, dessen Mappen sich fortwährend reichlicher füllen — in einer Weise, dass er schon seither durchweg veranlasst war, in jeder Lieferung beträchtlich mehr zu bringen, als die Ankündigungen ursprünglich verheissen hatten. Auch äusserlich sehen wir das Unternehmen sich immer fester begründen und dadurch eine immer sichrere Bürgschaft gewinnen. Wie die Könige von Preussen und von Sachsen die Dedikationen der beiden Abtheilungen des Werkes angenommen haben, so ist die Verbreitung desselben vielfach durch offizielle Empfehlungen von Seiten der höchsten Behörden und andre Begünstigungen freisinnig befördert worden. Besonders zu erwähnen ist, dass von Seiten der preussischen Regierung, auf Befehl des Königs, auf eine namhafte Anzahl von Exemplaren zur Vertheilung an geeignete Institute unterzeichnet worden ist. Ueberhaupt aber erfreuen sich die Verdienste, die sich der Herausgeber durch so mannigfaltige neue Entdeckungen und Mittheilungen um die Wissenschaft der Kunstgeschichte, sowie um die regere Verbreitung des Sinnes für die historischen Denkmale des Vaterlandes erworben hat, allgemeinsten Anerkennung.

Dänemarks Vorzeit durch Alterthümer und Grabhügel beleuchtet von J. J. A. Worsaae. Aus dem Dänischen übersetzt von N. Bertelsen. Kopenhagen 1844. (127 Seiten in 8. mit zahlreichen Holzschnitten.)

(Kunstblatt 1844, No. 57.)

Die grosse und erfolgreiche Thätigkeit für die heimische Alterthumskunde, die in Dänemark herrscht und in dem Museum nordischer Alterthümer zu Kopenhagen ihren glänzenden Centralpunkt findet, ist allgemein bekannt. Bereits im Jahre 1837 erschien zu Kopenhagen, von der königl. Gesellschaft für nordische Alterthumskunde herausgegeben, ein „Leitfaden

zur nordischen Alterthumskunde“ (dänisch und deutsch), der sich durch seine übersichtlich belehrende Einrichtung und durch seine zweckmässige Ausstattung mit erläuternden Holzschnitten sehr empfehlen musste. Der Zweck dieser Schrift, die Ergebnisse der Wissenschaft auf populäre Weise unter das Volk zu verbreiten und das Interesse desselben für die Reliquien des Alterthums immer mehr zu gewinnen, hat sich so nachhaltig erwiesen, dass ihr schon gegenwärtig das in der Ueberschrift genannte Werk, welches denselben Gegenstand, zwar unter engem Gesichtspunkte, aber ungleich ausführlicher behandelt, folgen konnte. Dasselbe ist (ebenfalls dänisch und deutsch) auf Kosten „der Gesellschaft für den rechten Gebrauch der Pressfreiheit“ herausgegeben und in mehreren tausend Exemplaren im Lande vertheilt worden. Der Leitfaden handelte ausser den eigentlichen Denkmälern der heidnischen Zeit, den Utensilien und Kunstgeräthen, auch von den literarischen Alterthümern, und schloss jenen noch die aus den ältern christlichen Epochen des Landes an, die Arbeit von Worsaae hat es nur mit den heidnischen Denkmälern der angedeuteten Art zu thun, erläutert diese durch sehr zahlreiche, vortrefflich gearbeitete Holzschnitte und schliesst ihnen die Hauptresultate an, welche die Wissenschaft bis jetzt daraus aufzustellen vermag. In der That besitzen wir hier ein Compendium nordischer Denkmälerkunde, das allen Anforderungen zu genügen scheint und das auf das entschiedene Interesse auch desjenigen Deutschen, der nicht zu dem dänischen Reiche gehört, Anspruch haben dürfte. Die klar verständige, durch geeignete Beispiele belegte Eintheilung des Stoffes giebt eine höchst belehrende Uebersicht des Entwicklungsganges, den die Völker des alten Nordens — und hier vornehmlich die alten Bewohner Dänemarks — durchgemacht haben.

Publikationen dieser Art, die auf so zweckmässige Weise zur Verständigung der Wissenschaft mit dem Volke dienen und die den wichtigen praktischen Zweck haben, das Volk zur Erkenntniss des Werthes seiner Denkmäler heranzubilden und dadurch zugleich die Erhaltung der letzteren zu sichern, dürften auch bei uns sehr nachahmenswerth sein. Ein noch bedeutenderes Beispiel als Dänemark bietet uns in diesem Betracht Frankreich dar. Die von dem „Comité historique des arts et monuments“ auf öffentliche Kosten veranstalteten Publikationen verdienen hier unsere vollste Anerkennung; besonders die „Instructions archéologiques“ — förmliche compendiöse und ebenfalls durch zahlreiche Holzschnitte erläuterte Lehrbücher — erscheinen als Musterarbeiten in ihrer Art. Bei den zahlreichen, aus den verschiedensten Zeiten herrührenden Denkmälern unseres Vaterlandes möchten ähnliche Unternehmungen auch bei uns den grössten Nutzen versprechen und allein geeignet sein, denjenigen Gemeinsinn zur Erhaltung unserer Denkmäler hervorzurufen, durch den allein eine umfassende Sicherstellung derselben verbürgt werden kann.

1. Anecdota Delphica edidit Ernestus Curtius. Accedunt tabulae duae Delphicae. Berolini MDCCCXLIII.

2. Die Akropolis von Athen. Ein Vortrag im wissenschaftlichen Vereine zu Berlin, am 10. Februar gehalten von Ernst Curtius. Mit einer Lithographie. Berlin 1844.

(Kunstblatt 1844, Nr. 59.)

Der Verfasser der beiden vorstehend genannten Schriften hat sich bekanntlich mehrere Jahre in Griechenland aufgehalten; das Verdienst dieser Arbeiten beruht zunächst in der eigenen lebendigen Anschauung und in der Mittheilung des hiedurch Erworbenen.

Nr. 1 behandelt, wie der Titel andeutet, Alterthümer von Delphi, die bisher noch nicht herausgegeben waren. Der wesentliche Theil des Buches betrifft Inschriften, die dem Interesse unseres Blattes ferner liegen. Das, was für uns vorzugsweise wichtig ist, sind einige Mittheilungen über den Apollotempel von Delphi, die durch einen Situationsplan der Gegend und durch Zeichnungen aufgefundenener Architektur- und Sculpturfragmente veranschaulicht werden. Die Angaben des Textes sind leider ziemlich kurz; einiges Nähere verdankt der Unterzeichnete anderweitig freundlicher Mittheilung von Seiten des Verfassers.

Was das Historische des Tempels anbetrifft, so weiss man, dass derselbe, nach einem Brande im ersten Jahr der 58sten Olympiade, durch die Alkmäoniden neu zu bauen übernommen und die Ausführung des Baues dem Spintharos von Korinth übertragen ward (548 v. Chr. Geb.), auch, dass die Alkmäoniden ihr Vorhaben glänzender als nach dem ursprünglichen Plane ausführen liessen, indem die Vorderseite des Tempels aus parischem Marmor erbaut ward. Es scheint jedoch, dass der Tempel wenigstens in einzelnen Theilen lange unvollendet blieb. Da der Bau nicht, wie bei athenischen Tempeln, eine Staatsangelegenheit, sondern auswärtigen Wohlthätern überlassen war, so erklärt es sich, wenn wir verschiedentlich noch in späteren Zeiten von dem Fortbau des Tempels hören. Bei Aeschines (c. Ctesiph. §. 116) wird derselbe ein *καιὸς νεὸς* genannt, und der Scholiast zu der Stelle sagt, Nero habe den Bau zu Ende geführt. Nach Plutarch (Anton. c. 23) hatte auch Antonius die Absicht gehabt, ihn zu vollenden. Von den Giebfeldern des Tempels aber spricht schon Herodot (II, 180; V, 62), wie später Pausanias (X, 5, 5; 19, 3), und einen Theil der Metopen des Frieses beschreibt Euripides (in Jon, 190—218). An der Wand des Pronaos waren die sieben delphischen Sprüche, obenan das *Γνώθι σεαυτὸν*, zu lesen. (Plutarch de Garrul. XVII; Pausan, 24, 1.)

Die Lage des Tempels, welche Leake, Ross und Thiersch noch nicht kannten, ist erst 1840 mit Sicherheit nachgewiesen an der noch an ihrer Stelle erhaltenen südlichen Stufe und an den herabgesunkenen, beim Bau eines Hauses zum Vorschein gekommenen architektonischen Trümmern. Die Grabungen innerhalb der Cella konnten wegen der dadurch bedrohten Wohnungen zu keinem Resultate führen; doch fanden sich deutliche Spuren der unterirdischen Kammern, welche einen Theil der Tempelschätze enthielten und welche einst von den phokischen Seeräubern aufgerissen wurden.

Aus den aufgefundenen Säulentrümmern geht hervor, dass der Tempel im Aeussern ein Hexastylos von dorischer Ordnung war, die dorischen

Säulen von 5 Fuss $2\frac{1}{2}$ Zoll Durchmesser, während er im Innern eine ionische Säulenstellung enthielt, diese Säulen zu 2 Fuss $5\frac{1}{2}$ Zoll Durchmesser. Die der genannten Schrift beigefügte Kupfertafel giebt die Ansicht eines corumpirten Kapitälts dieser ionischen Säulen, einrinnig mit gesenktem Kanal, und Restaurationen desselben von der Hand des Architekten, Professor Strack in Berlin. Ausserdem enthält dieselbe die Darstellung von einem Stück einer mit Blumen und Palmetten geschmückten Sima. Die letztere zeichnet sich durch die streng griechische Linienführung des Blattwerks aus; auch das Kapitäl hat entschieden griechisches Gepräge. Diese Stücke sind somit unbedenklich älter als die unter Nero vollbrachte Restauration des Tempels.

Noch werden uns auf derselben Kupfertafel die Reliefdarstellungen vorgeführt, welche, leider sehr beschädigt, zwei Seiten eines Steines schmücken. Es sind Kämpfe griechischer Reiter mit Barbaren, vermuthlich Galliern. Auch diese im Style ohne Zweifel noch rein griechisch. Der Verfasser weiss die ursprüngliche Bestimmung dieses Steines nicht anzugeben, meint aber, dass er zum Tempel selbst nicht gehört haben könne.

So fragmentarisch an sich auch diese Mittheilungen sind, so vermehren sie doch, als einer der berühmtesten Lokalitäten des griechischen Alterthums angehörig, auf dankenswerthe Weise unser archäologisches Material. —

Die Schrift Nr. 2 hat nicht die Absicht, uns neue und bisher noch unbekannte Gegenstände vorzuführen. Sie war dazu bestimmt, im mündlichen, durch bildliche Darstellung erläuterten Vortrage einem gemischten Publikum eine Anschauung von dem glänzendsten Centralpunkte griechischen Lebens und von der Bedeutung desselben zu gewähren. Indem dies mit besonnener Umsicht und Fasslichkeit, zugleich aber auch mit begeisterter Theilnahme für den besprochenen Gegenstand geschieht, bemerken wir, dass die eigene genaue Kenntniss der Lokalität und ihrer Umgebungen die Absicht des Verfassers wesentlich gefördert hat, und dass somit seine Schrift auch ausserhalb des Kreises, für den sie zunächst bestimmt war, auf Anerkennung rechnen darf.

Zur Geschichte der Kunst des Mittelalters in Norddeutschland.

(Kunstblatt 1844, No. 80 f.)

Ich erlaube mir den Bericht über eine Reihe jüngst erschienenener und mehr oder weniger umfassender literarischer Erscheinungen, die zur Kenntniss des Denkmälervorrathes im Norden unsres Vaterlandes oder zur Erforschung der kunsthistorischen Stellung dieser Denkmäler Beiträge liefern, unter der vorstehenden Ueberschrift zusammenzufassen. Ich beginne mit dem Osten des Vaterlandes, mit Preussen. Das Wichtigste, was wir seither über die dortige Kunst besaßen, waren die Schriften und Kupferwerke über das Marienburger Schloss und E. A. Hagen's Beschreibung der Domkirche zu Königsberg, ein Werk, das in Uebersichten und Excursen

mehr brachte, als der Titel erwarten liess. Daran schliesst sich jetzt Einiges über Danzig, die wichtigste Handelsstadt des altpreuussischen Landes, eine der Hauptfesten deutscher Kultur gegen eindringende slavische Elemente, an. Schon vor ein Paar Jahren erschien eine sehr verdienstliche kleine Schrift:

Ueber alterthümliche Gegenstände der bildenden Kunst in Danzig, ein Vortrag etc. von J. C. Schultz, königl. Professor, Direktor der königl. Prov.-Kunstschule in Danzig etc. (Danzig 1841. 59 S. in 8.)

Der Verfasser, der bekannte Architekturmaler, gab hierin einen raschen Ueberblick über die grosse Fülle der bemerkenswerthen Architekturen, der bildnerischen und malerischen Werke, die seine Vaterstadt aus den Zeiten ihres alten Glanzes bewahrt; das Werkchen, weniger zwar vom speziell kunsthistorischen als vom allgemein künstlerischen Standpunkte aus verfasst, zeichnete sich durch Gesundheit und Tüchtigkeit des Urtheils aus und musste als lebendige Anregung zur ernstlicheren Beachtung und zu weiter fortgesetzten kritischen Forschungen sehr willkommen geheissen werden. Ein umfassenderes Werk ist demselben vor Kurzem gefolgt, ebenfalls zwar keine eigentlich kunstgeschichtliche Arbeit, sondern zunächst dem allgemein historischen Interesse zugewandt, doch durch viele genaue Mittheilungen über vorhandene Monumente auch für unsre Zwecke immer wichtig genug. Es führt den Titel:

Die Ober-Pfarrkirche von St. Marien in Danzig in ihren Denkmälern und in ihren Beziehungen zum kirchlichen Leben Danzigs überhaupt dargestellt von Dr. Theodor Hirsch, Professor. Erster Theil. Mit einem Grundriss, einer Seitenansicht und einer inneren Ansicht der Kirche. (Danzig 1843. 528 S. in 8.)

Was den artistischen Theil dieses reichhaltigen Werkes anbetrifft, so führt der Verfasser zunächst in sehr glücklicher und scharfsinniger Weise aus, wie das Gebäude der genannten Kirche, 1343 gegründet, im Laufe des 15ten Jahrhunderts umgewandelt, beträchtlich erweitert und, namentlich im Inneren, zu einem der schönsten Monumente der baltischen Küstenländer ausgebildet wurde. Dann giebt er Rechenschaft über die ungemein grosse Menge von Bildwerken, Sculpturen, besonders Schnitzaltären, und Gemälden, welche das Innere der Kirche schmücken, auch über die, von deren ehemaligem Vorhandensein nur noch eine äussere Kunde zurückgeblieben ist. Er geht, wie gesagt, nicht auf das Einzelne der stylistischen Besonderheiten ein; er giebt nur ein genaues Verzeichniss des Inhaltes der Darstellungen und Bericht über ihre äussere Beschaffenheit und über die urkundlich historischen Verhältnisse, welche dabei in Erwägung zu ziehen sind. Nur ganz allgemeine Andeutungen über die in den einzelnen Werken befolgte künstlerische Richtung finden sich vor; aber auch schon aus diesen und aus der Berücksichtigung der sonstigen historischen Verhältnisse gelangt der Verf. zu sehr interessanten Resultaten. Die bildnerischen Werke rühren, nach seiner Darstellung, fast sämmtlich aus dem eigentlichen Deutschland und zwar zum grössten Theil aus den Gegenden des Niederrheins her, aus denen eine grosse Anzahl der bedeutendsten Familien Danzigs her stammt, mit denen diese fortwährend in unmittelbarem Verkehr blieben, wo sie die Kunstwerke auf Bestellung arbeiten liessen

und von wo, wenigstens etwas später, auch Künstler sich nach Danzig übergesiedelt haben. Das Alter dieser Arbeiten geht bis in den Beginn des zweiten Viertels des 15ten Jahrhunderts zurück; vorzüglich wichtig sind die aus dem letzten Viertel desselben Jahrhunderts. Zu diesen gehört u. a. das berühmte Gemälde des jüngsten Gerichts, das freilich nicht für Danzig gefertigt wurde, sondern als Kriegsbeute in den Besitz der Stadt kam. Ueber letzteren Umstand bringt der Verf. die interessante und wohlgesicherte Nachricht bei, dass das Bild sich auf einer holländischen Galliotte befand, welche im Jahr 1473 durch einen Danziger Schiffer genommen ward (man stand damals mit Holland in lang dauernden feindlichen Verhältnissen). Dann wird der grosse Schnitzaltar mit gemalten Flügeln, der sich in der Ferber'schen Kapelle befindet und auf den auch schon Schultz in der vorgenannten Schrift eindrucklichst aufmerksam gemacht hatte, besonders hervorgehoben; der Verf. weist nach, dass derselbe zwischen 1481 und 1484 gefertigt ist und höchst wahrscheinlich aus Calcar, der ursprünglichen Heimat des Bestellers, her stammt. Neben vielen andern erscheint ferner der Altar der Marienkapelle als ein interessantes Meisterwerk niederrheinischer Kunst: wir sehen in allen diesen Arbeiten mithin Werke, die für die vaterländische Kunst von sehr grosser Bedeutung sind und eine nähere kunsthistorische Würdigung, besonders im Vergleich mit den anderweitig vorhandenen Werken des Niederrheins, dringend wünschen lassen. Dasselbe ist ohne Zweifel der Fall mit dem Altar, der sich früher in der Antoniuskapelle befand und gegenwärtig, durch verschiedene Zwischenfälle, in den Besitz des Erzherzog Deutschmeisters Maximilian übergegangen ist, auf dessen Gut Ratsch bei Ratibor er bewahrt wird. Der Verfertiger dieses Altares nennt sich nemlich L. V. WAVERE aus Mechlen, den der Verf. mit dem bekannten Israel von Mecheln zu identificiren sucht; ohne dies letztere (da-Israels Thätigkeit im Fache der Malerei bekanntlich sehr angefochten ist) vertreten zu wollen, scheint es doch sehr wünschenswerth, dass gelegentlich ein näherer Vergleich zwischen diesem Werke und denen, welche man früher dem Israel zuschrieb, angestellt werden möge. Aus dem Anfange des 16ten Jahrhunderts endlich, in welcher Zeit Danzig in lebhaften Verkehr mit Oberdeutschland kam, sind ein Paar bedeutende Arbeiten vorhanden, der Hochaltar und der Altar der Reinholdskapelle, die in unmittelbarer Verbindung mit der oberdeutschen, namentlich der nürnbergischen Schule stehen. Der Hochaltar ward von 1511 bis 1517 in Danzig durch einen Meister Michael gefertigt, der aus Augsburg gebürtig war und den der Verfasser als einen Schüler Dürers bezeichnet; zu den Compositionen seines grossen Werkes hat er die Hölzschnitte und Kupferstiche Dürers, welche in jenen Jahren erschienen, vielfach benutzt.

Ueber die Monumente von Pommern hatte meine „Pommersche Kunstgeschichte“ (1840) eine Uebersicht gegeben. Ein weiterer Beitrag zu deren Kenntniss ist kürzlich in einer gehaltreichen kleinen Schrift erschienen:

Ueber das städtische Bauwesen des Mittelalters, in Anwendung auf Stralsund. Vorgelesen im gesellig-literarischen Verein etc. von Arnold Brandenburg, d. R. D. Syndicus der Stadt Stralsund etc. (Aus der Zeitschrift Sundine abgedruckt. Stralsund 1843. 34 S. in 8.)

Der Zweck dieser Abhandlung geht über die ausschliesslich provinziellen, auch über die bloß kunstgeschichtlichen Interessen hinaus. Wie

schon der Titel ergibt, hat sie es zunächst mit einem Gegenstande zu thun, der dem weiteren Gebiet der Kulturgeschichte des Mittelalters angehört und der namentlich in nächster Verbindung mit der Kostümgeschichte steht. Die Bedingungen der Stadt- und Hausanlage in mittelalterlichen Zeiten werden hier mit gründlicher Kenntniss und in sehr anschaulicher Weise auseinander gesetzt. Die Abhandlung reiht sich in diesem Betracht der schönen Schrift von H. Leo „über Burgenbau und Burgeneinrichtung in Deutschland vom 11ten bis zum 14ten Jahrhundert“ (in v. Raumer's historischem Taschenbuch, Jahrgang 1837) vortheilhaft an; beide Arbeiten zusammen geben uns ein vortreffliches Bild der Verhältnisse und Gestaltungen des mittelalterlichen Lebens, das u. a. auch für den ausübenden Künstler von grösstem Interesse sein muss. Es liegt indess in der Natur der Sache, dass Herr Brandenburg auch das Architektönisch-Künstlerische in Erwägung ziehen und dass seine Bezugnahme auf die stralsundischen Monumente über die letzteren in mannigfacher Weise Licht verbreiten musste. Näher auf das Detail einzugehen, ist hier nicht der Ort; ich füge nur die beiläufige Bemerkung hinzu, dass er in der Zeitbestimmung der vorhandenen Monumente nicht durhweg die Ansichten theilt, die ich in meiner eben genannten Schrift entwickelt habe.

Nehmen wir zu den im Vorigen angeführten ältern und neuern Werken noch die Arbeiten, die Tischbein und Milde über die Denkmäler Lübecks und Böhndel über die Schnitzwerke des Brüggemann in Schleswig geliefert oder begonnen haben, so gewinnen wir in alledem schon einen ganz hübschen Ueberblick über das Kunstleben in den deutschen Ostseeländern. Nur Mecklenburg auf der einen Seite, wo es doch an sehr beachtenswerthen Monumenten keineswegs fehlt, und auf der andern die gegenwärtig unter russischer Herrschaft stehenden deutschen Ostseeprovinzen, die demselben Kreise künstlerischer Thätigkeit angehören, sind noch etwas dunkle Punkte. Mögen auch über die in diesen Ländern vorhandenen Kunstdenkmäler bald nähere Mittheilungen veröffentlicht werden! —

Den verschiedenartigen Schriften und Bilderwerken, die wir über die Monumente der sächsischen Lande bereits besitzen, reiht sich als eine nicht ganz zu übersehende kleine Arbeit an der

Wegweiser durch Halberstadt und die Umgegend etc. mit vier Ansichten nach Lichtbildern von Dr. F. Lucanus. (Halberstadt 1843. 64 S. in 12.)

Besondere Untersuchungen irgend welcher Art konnten natürlich auf keine Weise im Plane eines Büchleins liegen, das nur die Absicht hatte, auf alles Bemerkenswerthe rasch und übersichtlich aufmerksam zu machen. Die persönliche Neigung und Erfahrung des Verf., des bekannten Kunstfreundes und Herausgebers des grössern Werkes über den Halberstädter Dom, brachte es indess mit sich, dass Alles, was in artistischer und monumentaler Beziehung Bedeutung hat, mit angemessener Würdigung aufgeführt wurde. Wir besitzen somit in diesem Büchlein, trotz seiner Kürze, ein sehr brauchbares Verzeichniss von Gegenständen, die unter dem vaterländischen Denkmälervorrathe keine der letzten Stellen einnehmen. Auch enthält dasselbe mehrfach Notizen, die wir als neue Mittheilungen willkommen heissen müssen, namentlich über Beschaffenheit und Alter der Holzhäuser des 15ten und 16ten Jahrhunderts, die nirgend anderswo eine

so zierlich künstlerische Ausbildung erreicht haben, wie gerade in Halberstadt. —

Eine sehr beachtenswerthe Thätigkeit für die Kenntnissnahme und Erforschung der vaterländischen Kunstdenkmale ist in jüngster Zeit besonders in dem Nordwesten Deutschlands, in den Gegenden des Niederrheins, erwacht. Die Angelegenheit des Kölner Dombaues und das hohe nationale Interesse desselben scheint vornehmlich den Anstoss zu diesen lebendigeren und umsichtigeren Arbeiten gegeben zu haben. Das „Kölner Domblatt“ hat sich als literarisches Organ, wie zunächst für die Zwecke des Dombaues selbst, so auch für anderweitige Mittheilungen in Bezug auf die mittelalterliche Kunstweise jener Gegend hingestellt und bereits viel Belehrendes gebracht. Besondere Monographien, auch andere Sammelwerke haben sich demselben an die Seite gestellt. Die „Diplomatischen Beiträge zur Geschichte der Baumeister des Kölner Domes etc. von A. Fahne“ haben im Kunstblatte unlängst bereits die verdiente Würdigung gefunden. Eine zweite Monographie steht ebenfalls in nahem Bezug zur Geschichte des Kölner Dombaues, obgleich sie nicht ausschliesslich kunsthistorische Interessen verfolgt. Ihr Titel ist:

Conrad von Hochstaden, Erzbischof von Köln und Gründer des Kölner Doms (1238—1261). Von Jacob Burckhardt. (Bonn 1843. 158 S. in 8.)

Ueber das allgemein geschichtliche Verdienst dieser Schrift, das bereits vielseitige Anerkennung gefunden hat, kann hier nicht gesprochen werden. Herr Burckhardt (Verf. der „Kunstwerke der Belgischen Städte“) hat sich indess nicht begnügt, nur die merkwürdigen politischen Verhältnisse und Wirrnisse jener Zeit und die Art und Weise, wie Erzbischof Conrad darin verflochten war, darzustellen; es kam ihm zugleich auch darauf an, von dem bewegten Kunstleben jener Tage, von dem Zusammenklang desselben mit bürgerlichen und religiösen Interessen ein anschauliches Bild zu geben, und solchergestalt das grosse Unternehmen des Dombaues, das den Namen Conrads mehr als seine politischen Thaten der Nachwelt überliefern sollte, dem Verständniss der Leser näher zu rücken. Die ganze Darstellung hat durchaus individuelle Färbung, sowohl in dem Charakter des Erzbischofes und der gesammten volksthümlichen Zustände, als auch in der Entwicklung der damaligen künstlerischen Verhältnisse. Wir haben die Schrift als einen der wichtigsten Beiträge für die, schon ziemlich zahlreiche Literatur, die sich auf den Kölner Dombau bezieht, zu bezeichnen.

Nicht minder belehrend ist schliesslich eine Reihenfolge artistisch-historischer Aufsätze, die uns das

Niederrheinische Jahrbuch für Geschichte, Kunst und Poesie. Zum Besten der Bonner Münsterkirche herausgegeben von Dr. Laurenz Lersch. Mit vier architektonischen Abbildungen. (Bonn 1843.)

bringt. Die betreffenden Aufsätze sind: 1) „Ueber die vorgothischen Kirchen am Niederrhein,“ von J. Burckhardt. Eine vortreffliche Entwicklung der reichen und malerisch imposanten Compositionsweise, wodurch diese Kirchen sich auszeichnen, während die höhere Durchbildung des Details bei den meist einfacheren Architekturen derselben Epoche in Mitteldeutsch-

land vorherrscht. (Ein Paar unrichtige oder schiefe Einzelbemerkungen, die dem Verf. entschlüpft sind, die aber die Gesamtauffassung nicht beeinträchtigen, sollen hier nicht weiter gerügt werden). — 2) „Die antiken Säulen im Münster zu Aachen,“ von J. Nöggerath. Bemerkungen vom mineralogischen Standpunkte aus, die in Bezug auf die Herkunft jener merkwürdigen Säulen manche sehr wichtige Aufschlüsse geben. Dabei zugleich eine Nachricht über die eingeleitete Wiederaufstellung und Restauration dieser Säulen. — 3) „Die Bausteine der Münsterkirche in Bonn,“ von demselben, ähnlich belehrend und dadurch ein wichtiger Beitrag zur Baugeschichte der verschiedenen Theile des Münsters. — 4) „Der Kreuzgang des Bonner Münsters,“ kurze Notiz zur Erläuterung der das Jahrbuch begleitenden Tafeln, welche diesen Kreuzgang, ein sehr merkwürdiges Bauwerk aus der Mitte des 12ten Jahrhunderts, darstellen. (Leider ist das Blatt mit den Details sehr ungenügend ausgefallen). — 5) „Gerhard von Are, Erbauer des Bonner Münsters,“ von L. Lersch. Bericht über das Leben dieses ausgezeichneten Mannes, Probstes der Münsterkirche, den man seither irrthümlich zu einem Grafen von Sayn gemacht hat. Dabei zugleich einige nicht unwichtige Notizen über den Bau des Münsters selbst. *) — 6) „Altenberg und seine Kirche,“ von K. Ch. Beltz. Ein ausführlicher Aufsatz über die Geschichte dieser Kirche, die, unfern von Köln gelegen, bekanntlich zu den schönsten deutsch-gothischen Bauwerken gehört, und über ihre stylistischen Besonderheiten.

Die Dresdener Gemäldegallerie in ihren bedeutungsvollsten Meisterwerken, erklärt von Dr. Julius Mosen. Nebst einer Stein-
drucktafel. Dresden und Leipzig 1844. 203 S. in 12.

(Kunstblatt 1844, No. 84.)

Ein Dichter als Führer bei der Kunstschau wird uns stets willkommen sein. Er vor allen hat die Gabe des Wortes; er wird den treffenden Ausdruck für das, was unser Gefühl vor dem Bilde in Anspruch nimmt, zu finden und dadurch dies Gefühl uns selbst deutlicher zum Bewusstsein zu bringen wissen. Er wird — vorausgesetzt, dass er der rechte Dichter sei und dass er überhaupt den Beruf zu jener Führung habe — die Geheimnisse des künstlerischen Schaffens und die Bedingnisse der Zeit, die diesem Schaffen seine eigenthümliche Richtung gaben, so verständlich wie anregend und eigenes Denken fördernd vor uns zu entwickeln vermögen.

Ein solcher ist der Verfasser des vorliegenden Buches, den Deutschland gegenwärtig zu seinen edelsten Dichtern zählt und der sich schon

*) Eine nähere kunsthistorische Würdigung des Bonner Münsters nach seinen einzelnen Theilen habe ich in dem Text der neunten Lieferung von J. Gailhabaud's „Denkmälern der Baukunst aller Zeiten und Länder“ gegeben. (Vergl. oben, S. 118.) Ich freue mich, dass meine Darstellung an den festen Punkten, die die Mittheilungen der Herren Lersch und Nöggerath enthalten, Bestätigung findet.

früh, vornehmlich in Italien, einer nachhaltigen Kunstbetrachtung hingegeben hatte. Die Schilderungen der Meisterwerke der Dresdener Gallerie, welche er uns hier darbietet, sind anziehende, lebenvolle Uebertragungen in die einfache Sprache des Wortes, gleich werthvoll für die Vorbereitung zum Besuch der Gallerie wie für die Erinnerung an dieselbe, gleich geschickt, beim Anschauen der Bilder zur Controlle der eigenen Auffassung zu dienen, wie demjenigen, der sie nicht gesehen hat, eine Vorstellung ihrer Eigenthümlichkeit zu gewähren. Mehr indess noch, wie in dieser Uebertragung, zeigt der Verfasser sein dichterisches Verständniss darin, wie er den Bezug dieser Bilder auf die geistigen Zustände der Zeiten, denen sie angehören, darzulegen und klar zu machen versteht. „Die königliche Gemäldegallerie in Dresden (so beginnt er seine Einleitung) enthält in ihren Meisterwerken die vertrautesten und geheimsten Memoiren des Seelenlebens des 16ten, 17ten und 18ten Jahrhunderts für den, welcher Bilderschrift zu lesen versteht.“ Diese Worte bilden das eigentliche Thema seines Buches, das er mit Besonnenheit und Umsicht durchführt und dessen bestätigende Beispiele die Schilderungen des Einzelnen ausmachen.

Hiedurch gewinnt das Buch zunächst einen bedeutenden Werth als Material für die allgemeine Geschichte. Die Historiker haben von den Monumenten und Dokumenten der Kunst seither nur erst wenig Vortheil zu ziehen gewusst, und wenn dies ja geschehen ist, so haben sie diese Erscheinungen in der Regel nur in Anhängen und Extrakapiteln behandelt, gleichsam als ob die Kunst nur eben ein zufälliges Beiwerk des Lebens sei und mit dessen übrigen Erscheinungen und Begebenheiten in gar keinem innerlich bedingenden Zusammenhange stehe; genügt es ihnen doch auch in solchen Fällen zumeist vollkommen, wenn sie nur eine Summe künstlerischer Leistungen aufzählen können, gleichviel in welcher Art sich diese Leistungen kund gethan haben. Ranke ist einer der Wenigen, die unter den übrigen Zeugnissen der Zeit auch auf das lebendige Wort der Kunst zu lauschen wissen; er hat einen kleinen Kreis solcher Anschauungen (in seiner Geschichte der Päpste und auch in der deutschen Geschichte im Reformationszeitalter) vortrefflich zu benutzen gewusst; — wie viel erfolgreicher aber hätte dies sein müssen, wenn ein Mann von seinem Geiste und seiner weiten Erfahrung tiefer und umfassender auch in dies Thema eingedrungen wäre! — Schlosser hat in seiner Geschichte des 18ten Jahrhunderts durch scharfsinnige Beobachtung der literarischen Interessen dieser Zeit einen fast ganz neuen Bau geschaffen; wie viel bedeutender noch wäre sein Werk geworden, wäre er vermögend gewesen, zugleich auch auf die Kunstleistungen, und zwar in diesem Fall besonders auf die der Musik, die für die Auffassung des Charakters der neueren Zeit von so überaus grosser Wichtigkeit ist, die in Mitten der Auflösung alter Zustände ein neues Lebensprinzip so deutlich erkennen lässt, näher einzugehen! Den Historikern also möge das kleine Buch Mosens, und nicht bloss als Hülfsmittel, sondern auch als Beispiel, auf's beste empfohlen sein.

Freilich aber müssen auch wir, von Seiten der Kunstschriftstellerei, in Demuth bekennen, dass wir den eigentlichen Historikern im Ganzen noch erst wenig vorgearbeitet haben. Wir haben die Kunst meist zu einseitig, zu wenig mit Rücksicht auf die allgemeinen Welt- und Völkerverhältnisse, unter deren Einfluss ihre Leistungen das charakteristische Gepräge gewonnen, behandelt. Mosen tritt unserer gewöhnlichen Handlungs-

weise zuweilen absichtlich, in einer Art von Resignation, als Laie gegenüber; dennoch können auch wir aus seinem Buche Manches lernen, was uns sehr zum Vortheil gereichen dürfte.

Speziell erfreulich erscheint mir das Buch, neben den allgemeinen Vorzügen, in Rücksicht auf die Epochen der Kunst, die es, der Beschaffenheit der Dresdener Gallerie gemäss, zum Gegenstande der Betrachtung nimmt. Bekanntlich besitzt diese Gallerie aus den vorbereitenden Entwickelungsepochen so viel wie Nichts, während der Reichthum ihrer Meisterwerke gerade mit dem Zeitpunkte beginnt, wo das mittelalterliche Streben sich erfüllt hat, wo die Bande der Tradition und der Convention vollständig abgeworfen werden und wo zugleich die technischen Studien so weit gediehen sind, dass die Kunst sich nunmehr ganz in eigenthümlicher Freiheit (zum Guten wie gelegentlich auch zum Bösen) bewegen kann. Wir haben neuerdings mit dem lange vernachlässigten Studium jener Entwickelungsepochen so viel zu thun gehabt, dass wir darüber die Zeit der freien Vollendung und Meisterschaft fast zu wenig im Auge behielten; bei dem Interesse, das jenes Studium in seinen fortschreitenden Erfolgen uns abgewann, bei der Theilnahme, die wir dem wunderbaren Wachsthum der jungen Pflanze nothwendig schenken mussten, hat es sich zeitenweise wohl ereignet, dass wir das Werden und das Wollen für bedeutender hielten, als das fertige Dasein und die gediegene That, dass wir bei Darstellungen, die, mit unvollkommenen Mitteln gearbeitet, auf eine Ausfüllung ihres nur angedeuteten Inhalts durch eigene, mitproducirende Thätigkeit im Geiste des Betrachtenden berechnet waren, fast lieber verweilten, als bei solchen, wo wir uns in gewissem Sinne passiv verhalten mussten und nur das Gegebene, wie es da war, uns anzueignen hatten. Wir waren dazu um so leichter verführt worden, als bei jenen unvollkommenen Darstellungen sich die äussere Bedeutsamkeit des Gegenstandes, an die sich eine beliebige Gedankenverbindung am bequemsten anknüpfen lässt, vorzugsweise geltend machte, während es bei den vollendeten Werken nicht sowohl auf den Gegenstand an sich ankommen kann, als vielmehr auf die Weise der künstlerischen Vollendung überhaupt, auf die Art, wie das Unendliche im Endlichen offenbar gemacht wird, wie das Leben des Geistes unmittelbar (und ohne allerhand Zwischenideen) in die Erscheinung tritt. Dem Bedürfniss, nach all jenen Studien nun auch wieder zu den Zeiten der vollendeten Kunst zurückzukehren, kommt in der That das Buch von Mosen in seiner beredten Sprache auf eine schöne Weise entgegen. Es entwickelt frisch und verständlich, wie die Kunst die Bedingungen der Tradition, die, wenn auch glänzenden, so doch immer hemmenden Fesseln, die ihr für einen, ausserhalb ihrer selbst liegenden Zweck angelegt waren, abstreifte und sich ihr eigenthümliches Reich eroberte. Neben den Werken der grossen Italiener des 16ten Jahrhunderts sind es also besonders die der Niederländer des 17ten, die hier wieder zu ihrer gebührenden Ehre gelangen, nachdem sie, obschon im Kunsthandel immer ansehnlich taxirt, in der Literatur geraume Zeit nur etwas stiefmütterlich bedacht waren. Für die tiefere Auffassung der niederländischen Kunst dieser Zeit kommen hier fast nur noch die betreffenden Abschnitte in Schnaase's Niederländischen Briefen in Betracht; diese und Mosens Darstellungen geben aber auch vortreffliche Gesichtspunkte für die Auffassung.

Mit dem Vorstehenden soll übrigens nicht gesagt sein, dass Mosens Ansichten und Urtheile überall und unbedingt unterschrieben werden

müssten. Je mehr es auf Dinge, die nicht mathematisch zu beweisen sind, und auf geistige Auffassung überhaupt ankommt, um so grösseres Gewicht hat wiederum der individuelle Standpunkt, der mannigfache Modifikationen der Ansicht zulässt. Bei aller Schönheit und Lebendigkeit der einzelnen Schilderungen habe ich somit hier doch nur mehr den Werth der Gesamt-richtung des Buches darlegen wollen. Auch will ich es keinesweges vertheidigen, dass der Verfasser bei der Ausbeutung der historischen Beziehungen gelegentlich auf äussere, zufällige Nebendinge ein Gewicht legt, das diesen nicht zukommt, und dass er solcher Gestalt ein oder ein anderes Mal das freie Kunstwerk wieder die Rolle eines Symbols spielen lässt.

Die äussere Einrichtung des Buches macht dasselbe zu einem bequemen Begleiter auf der Gallerie. Ein angehängtes Register und ein lithographirter Grundriss der Gallerie dienen zur leichteren Orientirung in den Räumen derselben. Ein ausserdem beigegebenes Verzeichniss der Hanfstängl'schen Steindrucke nach Gemälden der Gallerie, nebst Angabe der Preise, wird manchem Besucher nur erwünscht sein.

Ueber die beiden Exemplare der Holbeinischen Madonna mit der Familie des Bürgermeisters Meyer, zu Dresden und zu Berlin.

(Kunstblatt 1845, No. 8.)

Ich war im vorigen Herbst auf kurzem Besuche in Dresden und erfreute mich aufs Neue der nie genug zu bewundernden Schätze der dortigen Gallerie. Neben den prächtigen Werken der grossen italienischen und niederländischen Maler fesselte mich namentlich auch, wie jeden Beschauer, jenes hohe Meisterwerk deutscher Kunst, die Holbeinische Madonna, die von der Familie des Baseler Bürgermeisters verehrt wird. Der stillen Gemüthstiefe, dem sichern Bewusstsein der Gemeinschaft mit dem Heiligen, mit dem in die unmittelbare Erscheinung getretenen Göttlichen, das aus dieser Composition spricht, hat sich noch Keiner, der dieselbe näher betrachtet, entziehen können. Das Bild ist zu bekannt, als dass ich nöthig hätte, hier noch ein Wort zu seiner Charakteristik zu sagen. Bei längerem Verweilen vor dem Bilde konnte ich indess wegen einiger Punkte der Auffassung und besonders der technischen Behandlungsweise, die mir auch schon früher, wenn gleich nicht so entschieden, aufgefallen waren, ein Bedenken nicht unterdrücken. Der Kopf der Madonna hat einen ganz eigenen Reiz, wie wir ihn kaum in einem andern deutschen Bilde wiederfinden; aber es ist ein Anklang an moderne Gefühlsweise, — ich möchte sagen: etwas der weiblichen Auffassungsweise Verwandtes darin, was bei einem so energisch schaffenden Meister wie Holbein fast befremdlich erscheinen dürfte. Dann gehen in der Carnation zum Theil, namentlich in dem Körper des Christkinds und auch bei der Madonna, grünliche Halbtöne durch, wie sie in solcher Art wohl kaum anderweitig bei Holbein ge-

funden werden; verbunden mit den kühl röthlichen Lichtpartien in denselben Theilen der Carnation macht diese Behandlungsweise einen Eindruck, der in gewissem Betracht schon an die Nachahmer der Italiener im 16ten Jahrhundert erinnert.

Ein zweites Exemplar desselben Gemäldes, dem Dresdener Exemplar in Grösse und Anordnung durchaus entsprechend, das aber in der kunsthistorischen Literatur nur erst beiläufig genannt ist, befindet sich zu Berlin im Besitz ihrer k. Hoheit, der Frau Prinzessin Marianne (Gemahlin Sr. k. H., des Prinzen Wilhelm). Hirt hat dies Gemälde in seinen, im J. 1830 erschienenen „Kunstbemerkungen auf einer Reise über Wittenberg und Meissen nach Dresden und Prag“ (S. 16, Anm.) angeführt und demselben ebenfalls die Holbeinische Originalität zugesprochen, ohne dabei entscheiden zu wollen, welches von beiden Exemplaren das ursprüngliche und welches die Replik sey; Nagler hat diese Notiz in sein Künstlerlexikon aufgenommen. Ich hatte schon mehrfach das Glück gehabt, das Berliner Exemplar zu sehen, und war dabei immer auf den völlig entschiedenen Eindruck Holbeinischer Auffassungs- und Behandlungsweise hingeführt worden; ich hatte indess vor eigener näherer Vergleichung und den zweihundertjährigen Autoritäten gegenüber, die für das Dresdener Bild sprechen, nicht gewagt, mir ein definitives Urtheil über das Verhältniss zwischen beiden Gemälden zu bilden. Jetzt eilte ich, unmittelbar nach der Rückkehr von Dresden und mit dem frischen Eindrucke des dortigen Bildes, vor das Berliner Exemplar, und fand mich nun in der That ungemein überrascht, durchaus nichts von dem wahrzunehmen, was mir an dem Dresdener Bilde als fremdartig entgegen getreten war. Das Berliner Bild erscheint im vollsten Grade als ein Ganzes aus Einem Gusse. Die Behandlung ist überall eine und dieselbe; statt jener grünlichen Schattentöne und der weissröthlichen Lichtpartien erscheinen hier in der Carnation durchweg, ob auch nach dem Charakter der einzelnen Gestalten modificirt, nur die vollen, tiefen Farbentöne, die im Schatten einen warmbräunlichen Charakter annehmen und die bekanntlich für die Periode der künstlerischen Thätigkeit Holbeins, in welche die Ausführung dieser Composition fällt — die Zeit um das Jahr 1529 — so bezeichnend sind. In demselben Maasse ist auch die Gefühlsweise, die das Bild durchdringt, der in die dargestellten Personen gelegte geistige Ausdruck, vollkommen gleichmässig; insbesondere hat der Kopf der Madonna, statt jener weicheren Anmuth, etwas Erhabeneres, Würdevolleres, was in der That dem Gesamtcharakter des Bildes und überhaupt der Kraft des Meisters mehr zu entsprechen scheint. Eigenthümlich ist dem Berliner Bilde ausserdem noch die mit grossem Geschmack ausgeführte Anwendung des Goldes in den Schmucktheilen der Gewänder, in derselben Weise, wie Waagen eben dieser Ausstattung bei einigen Holbeinischen Prachtwerken derselben Epoche, die sich in England befinden, gedenkt¹⁾; namentlich sind auch die Unterärmel der Madonna hier eben so, wie die an einem dieser Werke, dem Portrait Heinrichs VIII. zu Warwickcastle, ganz mit goldenen Lichtern und braunen Schatten gemalt. Im Ganzen und in allen Einzelheiten trägt das Berliner Bild das Gepräge der entschiedensten Meisterschaft und hat dabei zugleich das grosse Verdienst, dass es, soviel ich wenigstens bei seiner gegenwärtigen Aufstellung wahrnehmen konnte, in völlig ungetrübter Reinheit erhalten ist.

¹⁾ Kunstwerke und Künstler in England II. S. 264, No. 3 und S. 368.

Ich kann mich nach diesen Beobachtungen und nach dem Ganzen des Eindrucks, den ein künstlerisches Meisterwerk auf uns hervorbringt, der aber so schwer mit Worten wiederzugeben ist, nur dahin erklären: dass das Berliner Bild das ursprüngliche Exemplar und als solches eines der höchsten Meisterwerke des grossen deutschen Künstlers ist. Wie es sich hienach mit dem Dresdener Bilde verhalte, wage ich zur Zeit nicht geradezu zu entscheiden. So wenig sich Holbeins Hand in den knieenden Porträtfiguren desselben zu verläugnen scheint, so möchte ich sie doch nicht unbedingt in der Madonna und dem Kinde anerkennen. Vorläufig dürfte somit etwa anzunehmen sein, dass Holbein die Wiederholung mit anderweitiger Beihülfe gefertigt habe, — ein Verfahren, das an sich auch, zumal bei einem so viel beschäftigten Meister, nur durchaus naturgemäss sein würde¹⁾.

Geschichte der bildenden Künste. Von Carl Schnaase. Zweiter und dritter Band. Düsseldorf 1843 und 1844. 533 und 554 S. in gr. 8. (Bd. II. auch unter dem Titel: Geschichte der bildenden Künste bei den Alten. Zweiter Band. Griechen und Römer. Bd. III.: Geschichte der bildenden Künste im Mittelalter. Erster Band. Altchristliche und muhamedanische Kunst.)

(Kunstblatt 1845, No. 28 ff.)

Meine Anzeige von dem ersten Bande des vorstehend genannten Werkes war in Nr. 17—19 des Kunstblattes vom vorigen Jahre abgedruckt worden; ich hatte dabei zum Schluss das lebhaftere Interesse angedeutet, mit welchem man den folgenden Bänden entgegen sehen müsse. Der zweite und auch der dritte liegen nunmehr bereits einige Zeit vor. Aeussere Verhältnisse haben es mir nicht gestattet, eher als jetzt das Studium derselben vorzunehmen und in der Anzeige des Werkes fortzufahren; ich hoffe, dass mir der geehrte Verfasser eine Säumniss verzeihen wird, die allerdings einer so bedeutenden literarischen Erscheinung gegenüber nicht ganz angemessen ist. Inzwischen hat auch der Verfasser, in Nr. 58 des vorjährigen Kunstblattes, ein Sendschreiben an mich gerichtet, zur Verständigung über meine Kritik seiner Auffassung und Entwicklung des Begriffes der Architektur. Auch hierauf das etwa Erforderliche zu erwidern, hat es mir an der nöthigen Musse gefehlt. Mir scheint, dass die Differenz zwischen unsern Ansichten noch nicht so völlig gelöst ist, wie es der Verfasser andeutet. Indess ist dies — die Begriffsbestimmung der Architektur — eine Sache, die immer nicht in der Kürze abzuthun ist, die vielmehr ein sehr genaues

¹⁾ Nachträglich (1853). Das oben besprochene, seither in Berlin befindliche Exemplar des Holbein'schen Gemäldes befindet sich jetzt in Darmstadt, im Besitz der Tochter der früheren hohen Besitzerin, der Frau Prinzessin Elisabeth von Hessen und bei Rhein. Hr. Professor J. Felsing theilt, noch aus weiteren Gründen, meine Ansicht, dass es dem Dresdener Exemplare der Zeit nach vorangehe.

Rückgehen bis auf die Bedeutung und die Bedingnisse des einzelnen Details nöthig macht, und die ich somit auch jetzt noch einer günstigeren Zeit vorbehalten muss.

Die allgemeinen Verdienste des Verfassers machen sich auch bei den beiden neuen Bänden seines Werkes bemerklich, oder wir gewinnen vielmehr durch diesen weiteren Fortschritt des Werkes einen Standpunkt, der uns jene vollständiger beurtheilen lässt. Es ist die hohe Auffassung der Kunst in ihrer weltgeschichtlichen Bedeutung, von der das Werk überall durchdrungen ist. Hierin, also in dem, was die Hauptaufgabe seiner Arbeit ausmachte, steht der Verfasser noch durchaus eigenthümlich da; kein früheres Werk leistet in diesem Betracht etwas Aehnliches. In meinem Handbuch der Kunstgeschichte war allerdings zwar auch ich schon darauf hingewiesen, eine ähnliche Auffassung zu Grunde zu legen; doch durfte ich mich, dem Zwecke meines Buches gemäss, durchweg nur auf kurze Andeutung dieser Beziehungen einlassen. Als einziger Vorgänger für den Zweck, den Herr Schnaase verfolgte, ist eigentlich nur das Buch von A. Wendt: „Ueber die Hauptperioden der schönen Kunst, oder die Kunst im Laufe der Weltgeschichte dargestellt“ (1831) anzuführen; aber es liegt in der Natur der Sache, dass ein Werk von nur 377 nicht grossen Oktavseiten, das ausser den bildenden Künsten zugleich auch Poesie und Musik behandelt, eben auch nur sehr allgemeine Andeutungen enthalten kann, abgesehen davon, dass wir hier, neben manchem unbestreitbar Verdienstlichen, doch auch viel Oberflächliches und Aeusserliches finden¹⁾. Herr Schnaase hat zuerst mit Gründlichkeit und mit philosophischem Verständniss nachgewiesen, wie die jedesmaligen Kunstzustände sich aus der Weltstellung der einzelnen Völker und aus der Aufgabe, welche denselben in dem grossen Ganzen der Geschichte des menschlichen Geschlechts zu Theil geworden war, mit innerer Nothwendigkeit ergeben mussten: eine Weise der Darstellung, die allein eine vollkommene Richtigkeit des Urtheils anbahnt und die nicht blos für die Höhenpunkte der Kunstbildung, sondern auch für minder erfreuliche Zustände, namentlich wo die letztern als nothwendiges Verbindungsglied einer grösseren Kette aufzufassen sind, den angemessensten und zugleich sichersten Maassstab giebt.

Gehen wir nun zur nähern Betrachtung der beiden vorliegenden Bände über, so finden wir bei ihnen, wenn auch beiden die oben angedeutete Auffassungsweise gemeinsam ist, im Uebrigen doch sowohl in der Aufgabe als in der Behandlung eine sehr bemerkliche Verschiedenheit. Für den zweiten Band, die Geschichte der bildenden Künste bei den Griechen und Römern, war das, schon vielfach bearbeitete Material im Wesentlichen gegeben; stofflich konnte der Verf. hier also nichts sonderlich Neues bringen. Für den dritten Band dagegen, die Geschichte der altchristlichen und der muhamedanischen Kunst, lag keinesweges ein so bequem bereits zubereitetes Material vor; hier galt es, Vieles noch zu sichten und zu ordnen, Vieles auch wo möglich, was wenigstens die allgemeiner zugänglichen

¹⁾ Die Idee des Wendt'schen Werkes, die Verarbeitung der Geschichte der sämtlichen bildenden Künste, der Poesie und Musik in ihrem Zusammenhange zu einem sich gegenseitig bedingenden Ganzen, ist gewiss eine überaus glückliche. Einer genügenden Lösung dieser höchst umfassenden Aufgabe können wir aber erst in der Zukunft entgegen sehen.

Kunstschriften noch nicht enthalten, für den vorliegenden Zweck erst herbeizuschaffen. Die Lust am Neubau pflegt in der Regel grösser zu sein als die bei der angemesseneren Einrichtung eines schon stehenden Gebäudes; es scheint, dass auch unser Verfasser sich von einem solchen Einfluss der Neigungen und ihres Wechsels nicht ganz frei gemacht hat. Der dritte Band ist mit Eifer und demgemäss mit Kraft und Sicherheit durchgeführt; er ist durchaus als eine höchst bedeutende Leistung zu bezeichnen; gelegentlich ist sogar (was auch der Verfasser zugeben und bevorzugen muss) im Stofflichen ein wenig zu viel, in Rücksicht auf die Tendenz des Ganzen, geschehen. Der zweite Band dagegen, so grosse Schönheiten er im Einzelnen enthält, so bedeutend der Standpunkt ist, den der Verfasser auch hier einnimmt, ist doch nicht ganz mit derselben Emsigkeit gearbeitet; der Verf. hat sich hin und wieder zu sehr auf seine Vorarbeiter verlassen, er hat deren Zuverlässigkeit nicht überall genügend geprüft, hat sich nicht in den Besitz der sämmtlichen Mittel, die mit Nothwendigkeit erforderlich sind, gesetzt, und ist somit mancher einseitigen Schlussfolgerung, mancher ungenügenden und willkürlichen Darlegung nicht entgangen.

Der zweite Band zerfällt in drei Bücher, von denen das erste, „die Kunst der Griechen“ überschrieben, eine allgemeine Charakteristik dieser Kunstweise giebt, das zweite die „Perioden der griechischen Kunst.“ das dritte die Kunst „der italischen Völker“ enthält. Das erste Kapitel des ersten Buchs, die „Religion und Verfassung Griechenlands,“ bezeichnet in kurzer, aber charakteristischer Einleitung den Hauptpunkt, auf den es, wie bei Betrachtung des griechischen Lebens überhaupt, so auch der griechischen Kunst ankommt: die Unabhängigkeit der griechischen Moral von der Religion und die gerade hiedurch erzeugte sittliche Würde des Volkes; wegen Ausführung dieser, allerdings paradox klingenden Behauptung muss ich auf den Verf. selbst verweisen. Drei folgende Kapitel behandeln gesondert die Architektur, die Plastik, die Malerei, ein fünftes das gegenseitige Verhältniss dieser Künste (z. B. Polychromie der Architektur und Sculptur etc.). Hier nun tritt mir zunächst der Anstoss, den ich an einigen Theilen dieses zweiten Bandes nehmen muss, entgegen. Ich kann mich mit der Weise, wie der Verf. die griechische Architektur auffasst und behandelt, nicht einverstanden erklären, so wenig in dem eben angedeuteten zweiten Kapitel, als wo er hernach, bei der eigentlich geschichtlichen Entwicklung, auf die einzelnen Architekturwerke zurückkommt. Der Darstellung des zweiten Kapitels fehlt Präcision und Bestimmtheit. Die Elemente der griechisch-architektonischen Formenbildung sind nicht wohl verstanden; die Gründe, welche zu der Ausbildung dieser Formen Veranlassung gaben, sind, zumal in Rücksicht auf die volksthümlich individuellen Besonderheiten des dorischen und des ionischen Styles, nicht klar entwickelt; das, was die Reinheit der griechischen Form, sogar im Gegensatz gegen die römische, ausmacht, ist nicht durchweg beobachtet; die Kenntniss der Monumente selbst und der gediegeneren Werke, welche dieselben behandeln, ist unzureichend. Ich mag das lange Register über das Einzelne, welches ich zur Erhärtung dieses so unumwunden ausgesprochenen Tadels eigentlich beibringen müsste, nicht hierher setzen, wo es eine so bedeutende Reihenfolge wahrhaft gediegener Leistungen zu besprechen gilt. Ich bitte um die Erlaubniss, das Kapitel unsers Verfassers über die griechische Architektur, und was sich von da aus an Urtheilen in das Folgende hineinzieht, als nicht geschrieben betrachten zu dürfen, und nehme hiervon vor-

nehmlich nur den Schluss des Kapitels aus, der einige schöne Bemerkungen allgemeinen Inhalts enthält.

Um so trefflicher ist dagegen sogleich das folgende Kapitel, welches die Plastik der Griechen behandelt. Hier erscheint der Verfasser vollständig in seinem eigenthümlichen Elemente und mit dem Wesen der Sache, auf die es ankommt, vertraut. Er entwickelt zunächst das Prinzip der griechischen Sittlichkeit, auf das er schon in dem Eingangskapitel hingedeutet hatte, und die Um- und Ausbildung der Sittenlehre zur Schönheitslehre. Dies führt ihn zu der Ausbildung des Individuellen und zu der idealen Gestaltung desselben in den Götterbildern; als Grundlage hiezu werden (im Gegensatz gegen das modern Individuelle) die natürlichen Unterschiede der Geschlechter und die verschiedenartigen Annäherungen der letzteren zu einander aufgenommen und geistreich durchgeführt. Nähere Darlegungen über die Eigenthümlichkeiten des griechischen Kunststyles schliessen sich an. — Nicht so vollkommen einverstanden bin ich mit der Behandlung der griechischen Malerei im vierten Kapitel. Der Verfasser führt, ohne Zweifel ganz richtig, aus, dass diese Kunst bei den Griechen ein plastisches Element beibehalten habe, fügt aber hinzu, dass sie deshalb ungenügend, hart und kalt erschienen sei. Das Letztere ist nicht eine nothwendige Folgerung aus dem Ersteren. Unbedenklich werden die Gemälde der Griechen gegen die der Neueren in dem eigentlich Malerischen, dem Helldunkel und Allem was dazu gehört, zurückgestanden haben; ich kann aber nicht einsehen, wesshalb in einer mehr auf plastische Wirkung berechneten Malerei nicht auch höchste Befriedigung zu erreichen gewesen sei. Michel Angelo's Deckengemälde in der Sixtina bezeugen das zur Genüge. Wir werden also den grossen griechischen Meistern der Malerei wohl ihren Ruhm lassen müssen. So geht der Verfasser meines Erachtens auch zu weit, wenn er den Griechen den Sinn für die Landschaft ganz abspricht. Ihr eigenthümliches Element war es gewiss nicht, aber sie konnten immerhin in einer plastisch gehaltenen Landschaft, nach der Weise des Nic. Poussin, Ausgezeichnetes leisten. Neben den vielen kleinen Schmierereien landschaftlicher Ansichten, die man zu Pompeji und Herkulanum gefunden hat, finden sich in der That einige Stücke, die der Richtung Poussins auffallend verwandt sind.

Die Kapitel über den eigentlich geschichtlichen Verlauf der griechischen Kunst enthalten das bekannte Material, in die Hauptperioden bis auf Solon, Perikles, Alexander und die Unterjochung Griechenlands abgetheilt. Bei der ersten Periode muss ich das Bedenken aussprechen, dass sie, so wenig über sie bei unsrer Unkenntniss der altgriechischen Zustände beizubringen ist, doch zwei höchst verschiedenartige Entwicklungszustände in sich begreift: den des heroischen Zeitalters, der ohne Zweifel von allem Folgenden wesentlich verschieden ist, und den der Zeit seit der Einwanderung der Dorier. Im Uebrigen werden die Hauptphasen der griechischen Geschichte, die diesen Abtheilungen zu Grunde liegen, gut charakterisirt. Die Würdigung des bildnerischen Styles vor Perikles, die Charakteristik der parthenonischen Sculpturen, die Schilderung der Gruppe des Laokoon sind als besonders gediegene Punkte hervorzuheben. Auf die Neuerungen des Polyklet (S. 281 f.), sogar mit Bezug auf Phidias, scheint mir der Verfasser ein zu grosses Gewicht zu legen. Dass er (S. 287, Anm.) noch ungewiss ist, ob die Niobidengruppe im Florintiner Museum eine Copie sei oder nicht, ist mir etwas befremdlich, da meines Erachtens ein kunstge-

bildetes Auge nicht wohl anders urtheilen kann, selbst abgesehen von der ungleich gediegeneren Ausführung einzeln vorhandener Niobidenfiguren. Den vatikanischen Apollo nimmt der Verfasser als gleich alt mit dem Laokoon an, d. h. als der letzten Epoche selbständig griechischer Kunstblüthe angehörig; sehr gut sagt er von ihm: „Es ist eine subjektive Idealität, ein vereinzelter Gedanke, nicht eine verkörperte Vorstellung des Volkes.“

Der Verfasser beschliesst seine Betrachtungen über die griechische Kunst in einem besonderen Kapitel mit einem „Rückblick auf den Entwicklungsgang und die Richtung der griechischen Kunst.“ Dies Kapitel bildet den Schluss- und Ausgangspunkt dessen, was er in der Einleitung des zweiten Bandes und in den späteren allgemeinen Erörterungen über das Verhältniss der Kunst der Griechen zu ihrer Sittlichkeit aufgestellt hatte. Er kommt noch einmal hierauf zurück und weist die Schranken nach, die dem griechischen Bewusstsein gesteckt waren, die einen so raschen Verfall der Sittlichkeit, unmittelbar nach der glänzenden Erhebung des Volks, zur Folge hatten, die überhaupt das höchste Vorbild der Sittlichkeit im äusseren Leben unerreichbar erscheinen lassen mussten, die aber für die Kunst dennoch so günstig wirkten, dass gerade hier jenes Höchste, dem man anderweit vergebens nachstrebte, zu erringen möglich ward. Der Raum dieses Blattes gestattet es mir nicht, auf diese geistvolle Auseinandersetzung näher einzugehen.

Das dritte, den italischen Völkern gewidmete Buch des zweiten Bandes behandelt im ersten Kapitel die „Etrusker.“ Die Eigenthümlichkeit dieses Volkes und der Unterschied seines Charakters von dem der Griechen, — das mehr Nüchterne, Verständige desselben, aber zugleich auch die grössere Berechtigung des Persönlichen und der persönlichen Innerlichkeit des Gefühls, wird einleuchtend auseinandergesetzt und als Grundelement neuer künstlerischer Erscheinungen, die, ob auch minder vollendet, doch alle Beachtung verdienen, nachgewiesen. Als vorzüglich charakteristische Beispiele werden namentlich die etruskischen Sarkophagsculpturen vorgeführt und dargelegt, wie an diesen jene geistigen Anlagen des Volkes zu einer entschieden malerischen Compositionsweise, im Gegensatz gegen den griechischen Reliefstyl, führen mussten. Bei der Betrachtung über die etruskische Architektur hätte ich ein etwas näheres Eingehen auf die erhaltenen Monumente und Fragmente gewünscht, indem die Beobachtung der Detailbildung an denselben wohl bestimmtere Aufschlüsse über den Formensinn des Volkes zu geben geeignet ist.

Die vier folgenden Kapitel desselben Buches behandeln die römische Kunst, doch nur bis zur Zeit des Gallienus, indem der Verfasser die merkwürdigen Umwandlungen, die in derselben, und insbesondere in der Architektur, von der späteren Zeit des dritten Jahrhunderts ab beginnen, dem dritten Bande, d. h. der Darlegung der ersten Entwicklungsmomente des Mittelalters vorbehält. Eine Abhandlung über Charakter und Sitte der Römer eröffnet diesen Abschnitt; dann folgt die Betrachtung der einzelnen Künste in ihrer römischen Verfassung, wozu wiederum das bekannte Material vorlag. Gewisse charakteristische Eigenthümlichkeiten der römischen Architekturanlagen werden mit vielem Geist näher entwickelt; namentlich scheint mir die Auseinandersetzung über die bei den römischen Tempeln vorherrschende und auf besondere Weise ausgebildete Form des Prostyls, im Gegensatz gegen den griechischen Peripteros, und die über den majestätisch kalten Rundbau des Pantheons ungemein glück-

lich. Zu entschieden sagt der Verfasser (S. 425), dass die dorische Säulenordnung bei den Römern eigentlich gar keine Anwendung gefunden habe, indem doch, abgesehen von dem gar nicht seltenen Vorkommen derselben als Dekoration (in Halbsäulen und Pilastern), auch mancherlei Reste wirklicher Säulenstellungen dieses Styls vorhanden sind, z. B. die grosse Anzahl römisch-dorischer Säulen, die zum Ausbau der Basilika S. Pietro ad Vincola verwandt sind. Freilich scheint es, dass dergleichen im Ganzen mehr der Entwicklungs- und der ersten Glanzzeit der römischen Architektur angehört habe; auf die erstere hätte der Verfasser, da es wenigstens an einzelnen Anknüpfungspunkten nicht fehlt, wohl etwas näher eingehen können, als es S. 474 f. geschehen ist. Bei der Betrachtung der Sculptur ist das eigenthümlich Römische, das sich (wie auch schon bei den Etruskern) in den Bildnissdarstellungen, und zwar in der künstlerischen Durchbildung des Persönlichen, kund giebt, lebendig hervorgehoben; bei der Betrachtung der Reliefs hätte ich gewünscht, dass auch hier etwas mehr Bezug auf das volksthümlich Individuelle genommen wäre. — Als vorzüglich ausgezeichnet erscheint die Schlussbetrachtung des zweiten Bandes, mit welcher der Verfasser sich über die welthistorische Bedeutung der griechisch-römischen Kunst in allgemeinen Zügen auslässt. Den Römern, so sagt er, gilt die Kunst (die griechische, — die es mit der „allgemeinen, allverständlichen“ Schönheit zu thun hat) gleich Anfangs als eine geistige Ueberlieferung, welche sie aufnehmen und auf alle Länder übertragen. „Sie hat erst jetzt ihre geistige Bestimmung erreicht, sie ist zur freien und bewussten Aufgabe der Menschheit geworden; sie unterliegt nicht mehr der Vermischung mit der Religion, einer Unklarheit, welche auch für diese verderblich war. Der Begriff der Schönheit ist entstanden, wenn auch noch nicht in seiner vollen Bedeutung gekannt.“ „Indem die Kunst sich vollständig ausbildete, zog sie die sinnlichen Bestandtheile an sich, welche bisher auch die Religion und Wissenschaft getrübt hatten; das geistige Leben der Menschheit trat in diesen drei Formen vollständig hervor und stellte sich dem Naturleben entgegen.“ — Die Eingangs erwähnte Tendenz des Verfassers, besonders die allgemeinen, weltgeschichtlichen Beziehungen hervorzuheben, dokumentirt sich in dieser Abhandlung aufs Glücklichste.

Der dritte Band, die Geschichte der altchristlichen und der muhamedanischen Kunst enthaltend, führt uns, wie dies bereits oben angedeutet ist, in ein Gebiet hinüber, wo das Verhältniss des Verfassers zu seinem Material ein wesentlich andres sein musste. Zunächst indess schliesst sich der Inhalt dieses Bandes und die Beschaffenheit desselben doch noch eng an den Inhalt des vorigen an, um so mehr, als der Verfasser die letzten Erscheinungen der römischen Kunst in den neuen Band (der sogar eine neue Reihenfolge der Bände eröffnet) hinübergeworfen hat. Er ist hierin in sofern wenigstens völlig in seinem Rechte, als diese Erscheinungen unbedenklich eben so sehr die ersten, obschon noch unbewussten Regungen eines neu erwachenden Kunstsinnnes als das Absterben des Alten bezeichnen. Das erste Buch des dritten Bandes führt die Ueberschrift: „Erste Regungen der christlichen Kunst, von Gallienus bis zum Untergange des weströmischen Reiches.“ Das einleitende Kapitel giebt eine lebendige Darstellung des wirren, unklaren, gährenden Zustandes, in welchem die Welt und namentlich das geistige Streben sich dazumal befand, aus dem aber ein neues Dasein sich herausarbeiten sollte. Die Keime des letzteren, sofern es die künstlerische Bethätigung betraf, weist der Verfasser in den

beiden folgenden Kapiteln nach. Das zweite Kapitel handelt von der Architektur. Zunächst von der eigenthümlichen Umgestaltung der Formen und Anlagen, die sich besonders durch orientalischen Einfluss ergaben (wobei übrigens das vielleicht wichtigste Beispiel in diesem Betracht, die Ruinen von Petra, etwas ausführlicher hervorzuheben gewesen wäre, als es durch das Citat in der Anmerkung auf S. 25 geschieht); sodann von der ersten Anlage christlich-kirchlicher Gebäude, der Basiliken, deren Bedeutung der Verfasser näher entwickelt und wobei er unter anderm auch besser, als es meines Wissens seither geschehen ist, darlegt, wie die grosse Einfachheit dieser Gebäude und vornehmlich der Mangel an (der Antike entsprechenden) Gliedern im Innern für die Gesamtwirkung des Innern, worauf die antike Architektur in gleichem Maasse nicht hingestremt hatte, und demgemäss für die weitere Ausbildung der christlichen Architektur als solcher nur vortheilhaft sein konnte. — Das dritte Kapitel ist der Malerei und Sculptur gewidmet. Nach kurzer Erwähnung der unerfreulichen, für weltliche Zwecke gefertigten Bildwerke geht der Verfasser näher auf die eines christlichen Inhalts ein, entwickelt sinnreich, wie man hier auf jenes eigenthümliche symbolische Element kam, das diese Arbeiten auszeichnet und weist nicht minder nach, worin auf der einen Seite (nicht bloss in Betreff der formellen Behandlung) ihre noch immer vorhandene Verwandtschaft mit der Antike beruht und worin sie auf der andern sich wesentlich von der letzteren unterscheiden.

Ich muss hier mit ein Paar Worten des Unterschiedes gedenken, der zwischen meiner Auffassung der wichtigeren symbolischen Darstellungen, wie sie in Katakombenmalereien und Sarkophagsculpturen vorkommen und zwischen der Auffassung des Verfassers vorhanden ist. Der Verfasser sieht in diesen Darstellungen, namentlich den alttestamentarischen, mehr allgemeine, christlich moralische Bezüge und Empfindungen angedeutet; ich mehr (was er verwirft) bestimmte Beziehungen auf das Leben, die Wirksamkeit und den Opfertod des Heilandes. Das Opfer Abrahams fasst er z. B. als Sinnbild christlichen Gehorsams, ich als unmittelbare Hindeutung auf die Hingabe Christi zum Opfertode. Ich war zu dieser Auffassung besonders durch die Darstellungen des späteren Mittelalters veranlasst worden, welche jenen alttestamentarischen Gegenständen in der Regel die entsprechenden des neuen Testaments gegenüberstellen und als Vordeutung der letzteren nehmen, eine Weise der Parallelisirung, für deren Vorkommen schon im siebenten Jahrhundert der Verfasser selbst (S. 521, Anm.) ein Beispiel beibringt. Mir scheint dies Hinzufügen der Scenen aus dem neuen Testament nur eine weitere Ausführung, eine bestimmtere Ausdeutung jener einfachen älteren Darstellungen zu sein. Es kommen aber selbst altchristliche Darstellungen solcher Art aus frühester Zeit vor, wo die Umstände so beschaffen sind; dass meines Dafürhaltens die Erklärungsweise des Verfassers durchaus nicht genügend sein würde. So befindet sich seit einiger Zeit in der Berliner Kunstkammer ein cylindrisches Elfenbeingefäss, mit einem Reliefschnitzwerk von spätrömischer Art umgeben; auf der Vorderseite ein jugendlicher Mann auf einem Sessel, je sechs männliche Gestalten in verschiedenartiger Bewegung auf seinen Seiten, auf der Rückseite das Opfer Abrahams, als solches durch den Engel und den Bock entschieden bezeichnet. Das Vorhandensein dieses letzteren Gegenstandes deutet mit Bestimmtheit auf den christlichen Ursprung des Stückes und lässt in dem jugendlichen Manne und den zwölf Andern Christus und die Apostel er-

kennen; die alleinige Gegenüberstellung jenes Opfers aber sichert dem letzteren unbedenklich eine hervorstechende Bedeutung, die nicht in einer ganz allgemeinen Moral, sondern nur in der unmittelbaren, zunächstliegenden Beziehung auf Christi eigenen Opfertod gefunden werden kann. Beiläufig bemerke ich, dass dies Schnitzwerk zu den frühesten christlichen Arbeiten gehört, die auf unsere Zeit gekommen sind; die Behandlung ist noch völlig römisch. — Vorstehende Bemerkungen mögen zugleich als ein wesentlicher Grund dienen, wesshalb ich einige spätere Aeusserungen des Verfassers über jene symbolisirende altchristliche Kunst, in denen er sie als „weichlich“, als „süsslich“ bezeichnet, nicht unterschreiben kann.

Das zweite Buch behandelt die „byzantinische Kunst.“ Ich halte diesen Abschnitt für die wichtigste Leistung des Verfassers innerhalb der bisher erschienenen Bände. Die Freunde der Kunstgeschichte haben ihm sowohl für die grosse Bereicherung des stofflichen Materials, als für die ächte philosophisch-historische Behandlung und Bestimmung desselben sehr lebhaften Dank zu sagen. Die vielfache Unbequemlichkeit, die uns die Beschäftigung mit der byzantinischen Kunst seither darbot, scheint mir hier in beiden Beziehungen sehr glücklich beseitigt und somit ein Stück kunsthistorischen Bodens sicher erobert, das doch von vielseitiger Wichtigkeit auch für andre, mehr oder weniger nah daran angrenzende Partieen ist. Vortrefflich ist zunächst das ausführliche einleitende Kapitel, welches eine Darstellung der kulturhistorischen Zustände des byzantinischen Reiches giebt und hierin die nothwendig vorhandene, das Innerste des Lebens berührende Mischung heidnischer und christlicher Elemente und die ebenso nothwendige, mehr und mehr sich steigernde Hinneigung zum Orientalismus darlegt. Dies letztere erscheint hienach als der wesentliche Grund jener byzantinischen Erstarrung in Leben und Kunst; der byzantinische Staat aber hat hienach für das nachmals auhebende, eigenthümlich neue Leben des Occidents die grosse Bedeutung, dem letzteren und seiner Kunst nicht bloss die antike Tradition zu bewahren, sondern ihm zugleich von Zeit zu Zeit orientalische Elemente, aber auch diese schon auf christlich-europäische Weise verarbeitet, als nothwendiges Ferment zuzuführen. — Die Besonderheiten, in welchen im byzantinischen Reiche selbst sich die Architektur, sowie die Plastik und Malerei unter diesen Verhältnissen gestaltete, entwickelt der Verfasser in zwei folgenden Kapiteln; ausführlich und doch gehalten geht der Verfasser näher auf diese Elemente ein. Für die Architektur, wo neuerlich in Betreff der ravennatischen Werke durch v. Quast vorgearbeitet war, giebt er insbesondere über die mit dem Bau der Sophienkirche zu Constantinopel gleichzeitigen und über die späteren Bestrebungen eine reichliche Anzahl charakteristischer Notizen, die auf solche Weise bisher noch nicht benutzt waren. In dem Kapitel über Plastik und Malerei setzt er zunächst die Feststellung der kirchlichen Kunsttypen, namentlich des Christusbildes, die gleichzeitig eintretende Richtung auf das Historische (im Gegensatz gegen jene ältere Symbolik) und die Ausbildung des Mosaikentypus auseinander, bei welchem letzteren der Verfasser nur vielleicht etwas zu weit geht, wenn er alle dahin einschlagenden Bestrebungen unter der Rubrik der byzantinischen Kunst abhandelt. Hierauf folgt eine Uebersicht des weiteren Verlaufs der letzteren, wobei vornehmlich die Rücksicht auf die Miniaturmalereien der Manuscripte und auf die scharfsinnigen Bemerkungen Waagen's über dieselben maassgebend war.

Drei folgende Kapitel bilden gewissermaassen einen Anhang zu dem Hauptinhalt des zweiten Buchs, indem in ihnen von den vorzüglichsten Erscheinungen der weiteren Verzweigung der byzantinischen Kunst, und zwar auf ziemlich ausführliche Weise, die Rede ist. Zuerst wird die Kunst im „Sassanidenreiche“ besprochen und den merkwürdigen, aus der Zeit desselben herrührenden Sculpturen (die ich in meinem Handbuch¹⁾ ungeschickter Weise im Anhang zur altpersischen Kunst erwähnt hatte) sehr richtig hier der ihnen gebührende Platz angewiesen. Für die neu-persische Architektur sehen wir noch immer näheren Forschungen und Mittheilungen entgegen. Dann folgt die Kunst in „Georgien und Armenien“, die der Verfasser nach neueren Reisewerken behandelt und mit der er ein völlig neues Material in die Kunstgeschichte einführt. Der letztere Umstand veranlasst ihn auch, etwas ausführlicher zu werden und die einzelnen Monumente genauer zu schildern, als es wohl eigentlich der Gesamtplan seines Werkes verstattete. Die armenische Architektur erscheint hienach als eine sehr eigenthümliche und interessante Umbildung der byzantinischen. Das dritte Kapitel behandelt die Kunst in „Russland“ und geht in deren barbarisch-phantastische Behandlungsweise ebenfalls näher und ziemlich ausführlich ein.

Das dritte Buch ist der „muhamedanischen Kunst“ gewidmet. Auch hier tritt uns das Talent des Verfassers in der Darstellung der kulturhistorischen Zustände und der Entwicklung der künstlerischen Bestrebungen aus denselben, sowie vornehmlich in der Darlegung dessen, was in der Kunst eigentlich als die innere treibende Kraft erscheint, auf glänzende Weise entgegen. Zwei besondere Kapitel, zur Einleitung und zum Schluss, sind diesen Untersuchungen gewidmet. Die innere Nothwendigkeit, die die Araber und Muhamedaner dahin trieb, alle figürlich bildliche Darstellung zu unterlassen und die gesammte Architektur zur Arabeske zuzuspitzen, ist seither noch nirgend so geistvoll, so überzeugend auseinander gesetzt worden. Die eigentlich historischen Kapitel haben das, im Allgemeinen schon bekannte Material zum Gegenstande. Der Verf. beginnt mit den Muhamedanern in Persien und Indien, geht dann nach Aegypten und Sicilien über und schliesst mit den spanischen Arabern und den Türken. Diese Anordnung hat den Uebelstand, dass zu Anfang (da wir von den älteren asiatisch-muhamedanischen Architekturen doch nur sehr wenig wissen) von sehr späten Werken die Rede ist, und dass zum Schluss Mauren und Türken neben einander die verschiedenartigsten Erscheinungen darbieten. Bei unsern heutigen Kenntnissen der muhamedanischen Kunst scheint mir die von mir befolgte umgekehrte Anordnung im Ganzen passender.

Das vierte Buch endlich führt die Ueberschrift: „Das karolingische Zeitalter. Anfänge christlich-germanischer Kunst.“ Auch hier, im ersten Kapitel, dieselbe lebenvolle Auseinandersetzung des kulturhistorischen Elements, das die Grundlage der künstlerischen Versuche jener Zeit bildet. Im zweiten Kapitel eine Uebersicht der architektonischen Leistungen unter Gothen und Franken, die im Wesentlichen noch verdorben römisch erscheinen. Im dritten eine Uebersicht der bildnerischen Leistungen, die im Ganzen auch kein erfreuliches Gepräge haben, bei denen der Verf. jedoch auf die Andeutungen einer hervorbrechenden nationalen Frische des Geistes

¹⁾ d. h. in der ersten Auflage.

aufmerksam macht und in diesem Betracht mit Recht jene sehr eigenthümlichen kalligraphischen Ornamente hervorhebt, die sich in den Male-
reien angelsächsischer und fränkischer Manuscripte vorfinden. Den letzteren
Umstand findet sich der Verf. veranlasst, in einem Schlusskapitel zum
Gegenstande einer besonderen Betrachtung zu machen und (vielleicht ein
wenig zu künstlich) nachzuweisen, wie die in diesen Ornamenten enthal-
tene, noch spielende Kunstäusserung als nothwendiger Vorläufer der selb-
ständigen Kunstentwicklung des Mittelalters auftreten musste. Dies scheint
auch der Grund zu sein, wesshalb der Verf. die Geschichte der karolin-
gischen Kunst an den Schluss dieses Bandes, als hinüberführend zum fol-
genden, gesetzt hat, während sie in den übrigen Beziehungen vielleicht
ihre entsprechendere Stelle neben der altchristlichen und byzantinischen
Kunst, mit denen sie der Hauptsache nach noch in engster Verbindung
steht, gefunden hätte.

Bei den vielseitigen Forschungen des Verf. über die Geschichte der
mittelalterlichen Kunst haben wir von den folgenden Bänden des Beleh-
renden und Anregenden gewiss ebenfalls Vieles zu erwarten. Möge ihm
zu deren Abfassung und Vollendung Musse und Kraft erhalten bleiben!

Zur Geschichte der Kunst in Deutschland.

(Kunstblatt 1845, No. 36 f.)

1) Baudenkmale der römischen Periode und des Mittelalters
in Trier und seiner Umgebung. Herausgegeben von dem Architekten
Ch. Wilh. Schmidt. Lief. 4. Der römischen Baudenkmale 1. Heft.
Die Jagdvilla zu Fliessem. Trier 1843. (Text in 4., 32 S., und 6
Kupfertafeln in Fol.)

Die Reste der antiken Bauanlage zu Fliessem, die im Jahr 1833 ent-
deckt wurden, verdanken ihren Ruhm besonders den schönen Mosaikfuss-
böden, die sich daselbst unter der schützenden Erddecke erhalten hatten.
Herr Schmidt giebt uns hier mit seiner gewohnten Sorgfalt einen Grund-
riss der Bauanlage nach den von ihm selbst vorgenommenen ausführlichen
Aufgrabungen der Fundamente, nebst Abbildungen der sämtlichen, noch
vorhandenen Mosaiken und der wenigen architektonischen Details, die man
ebenfalls aufgefunden hat. Die Anlage giebt sich auf den ersten Blick
als die Villa eines vornehmen Römers, aus der Zeit, da in den Gegenden
des Mosellandes römische Cultur noch auf ihrer glänzendsten Höhe stand,
zu erkennen. Die Gründe, welche den Herausgeber veranlasst haben, sie
ausschliesslich als Jagdvilla zu bezeichnen, scheinen nicht gewichtig genug,
wenn auch diese Benennung gerade keine Unwahrscheinlichkeit in sich
einschliesst. Leider ist die Zerstörung der Anlage so bedeutend gewesen,
dass wenig mehr als nur die Fundamente erhalten und oft selbst nicht
mehr die Thüren, welche die Gemächer verbanden, zu erkennen sind. Es

ist eine grosse Anzahl verschiedenartiger Räume, die sich zu einem, in der Hauptform viereckigen Gebäude zusammen gruppiren. So wenig indess von ihnen erhalten ist, so ordnet sich uns das Ganze unter der Leitung des Herausgebers doch auf eine verständliche und übersichtliche Weise; heizbare Wintergemächer und Wohnräume für den Sommer, zwei vollständig ausgebildete Badelokalitäten und zu andern Zwecken bestimmte Räume (etwa für die Dienerschaft und für die Oekonomie) erscheinen durch verschiedene Verbindungsgänge von einander gesondert; Höfe, mit Mauern umgeben, schliessen sich dem Gebäude an. Ueber die Angelegenheiten der Heizung erhalten wir von dem Herausgeber willkommenen Aufschluss. Die Phantasie fühlt sich bei der Betrachtung dieser geringen Reste lebhaft angereizt, sie in ihrer ehemaligen Vollendung herzustellen und sich dadurch ein Bild des so viel gerühmten Villenlebens der Römer zu schaffen; für einen archäologisch gebildeten Architekten wäre es eine dankbare Aufgabe, die Entwürfe zu einer solchen Herstellung auszuarbeiten. Mögen diese Zeilen als eine freundliche Aufforderung dazu gelten!

Bei weitem das Wichtigste unter den Einzelheiten der Anlage sind jene Mosaikfussböden, die uns der Herausgeber in vortrefflichen, grossen und colorirten Abbildungen vorführt. Es sind Zusammensetzungen der mannigfaltigsten Ornamentschemata, in denjenigen Formen, die durch die Technik des Mosaiks bedingt waren, und in geschmackvoller Weise nach den jedesmaligen Verhältnissen des Raumes gefügt und geordnet. Fast durchweg dürfen sie als Muster für die Dekoration von Fussböden betrachtet werden. Von dem luxuriösen Comfort der Römer geben sie vornehmlich ein charakteristisches Beispiel. Leider sind sie jedoch zum Theil schon mehr oder weniger beschädigt, und nach einer, dem Unterzeichneten kürzlich zugekommenen Notiz scheint es, dass sie trotz der über ihnen errichteten Schutzhäuser, vermuthlich durch Erweichung der Unterlage, mehr und mehr dem Verderben entgegen gehen. Für die geringe Anzahl von Denkmälern, zumal von so ausgezeichneten, die wir in Deutschland aus der Römerzeit besitzen, würde dieser Verlust doppelt schmerzlich sein. Es ist indess zu hoffen, dass noch Vorkehrungen zu ihrer ferneren Sicherstellung ausführbar sein werden.

2) Denkmale der Baukunst des Mittelalters in Sachsen. Bearbeitet und herausgegeben von Dr. L. Puttrich etc.

Von diesem Werk ist, seit das Kunstblatt zum letzten Mal über dasselbe berichtet hat (1844, Nr. 49 ff.), wieder eine Reihe inhaltreicher Lieferungen erschienen. Behandlung und Ausstattung sind in derselben verdienstlichen Weise gehalten, die bei den bisherigen Lieferungen die Theilnahme für das Unternehmen gesichert hatten. Zunächst sind zu erwähnen die achte und neunte Lieferung der ersten Abtheilung, die den ersten Band dieser Abtheilung beschliessen und den Separattitel führen: „Denkmale der Baukunst des Mittelalters in den fürstlich Schwarzburg'schen Landen.“ Die hierin enthaltenen Monumente sind 1) die Frauenkirche zu Arnstadt auf 10 Tafeln dargestellt, die uns in diesem Gebäude einerseits eine sehr interessante Ausbildung des spätromanischen, andererseits eine fast noch merkwürdigere und eigenthümliche reiche Ausbildung des frühgothischen Baustyles kennen lehren. Der Chor, der zu den letzteren Theilen gehört, und namentlich das auf Tafel 5 enthaltene

Innere desselben, bildet eins der schönsten Beispiele dieser Kunstepoche, die wir in Deutschland besitzen. Das auf Tafel 6 abgebildete Grabmonument des Grafen Günther XXV. von Schwarzburg (gestorben 1368) dürfte als eins der erheblicheren Sculpturwerke des 14. Jahrhunderts, gleich wichtig für die Kunst- wie für die Kostümgeschichte, zu betrachten sein. — Ferner: 2) Die Kirche zu Kloster Paulinzelle, bekanntlich eine reine Basilika und gegenwärtig als Ruine von äusserst malerischer Erscheinung, was auch die vorliegenden Blätter mit Glück wiedergeben. Notorisch aus dem Anfange des 12. Jahrhunderts, bildet sie für den Baustyl dieser Zeit einen wichtigen Anknüpfungspunkt und gewinnt ein eigenthümliches Interesse durch die geräumige Vorhalle, die erst nach Vollendung des Hauptbaues (der Ansicht des Herausgebers zufolge aber sehr bald nach diesem) hinzugefügt ist. — 3) Die Kirche zu Stadt-Ilm, inschriftlich, doch mit Ausnahme der älteren Thurmtheile und späterer Bauveränderungen, vom Jahr 1287. — Die Kirche zu Oberndorf, ursprünglich eine einfache, streng romanische Pfeilerbasilika. — 5) Die Kirche zu Göllingen, mit ihrem alterthümlich romanischen Thurme auf der Westseite und der unter demselben belegenen Krypta. Die letztere hat wiederum das Gepräge des streng romanischen Styles und ist besonders dadurch ungemein merkwürdig, dass die breiten Gurtbögen ihres Gewölbes die Form des orientalischen Hufeisenbogens befolgen.

Die zehnte Lieferung der ersten Abtheilung beginnt den zweiten Band derselben und zugleich wieder einen besondern Abschnitt des Gesamtwerkes, unter dem Separattitel: „Das Schloss und der Dom zu Meissen und Kloster Heiligenkreuz unfern davon.“ Die Mittheilungen dieser Lieferung sind noch fragmentarisch, und ist ihre Vervollständigung durch die späteren Folgen zu erwarten. Von dem zugehörigen Text ist nur erst die Einleitung gegeben; von den bildlichen Darstellungen verschiedene mit einzelnen Theilen der im Titel genannten Monumente, die für die verschiedenen Epochen des gothischen Styles, für den brillanten spät-mittelalterlichen Schlossbau und auch für den romanischen Baustyl (in der Ruine von Kloster Heiligenkreuz) mannigfaches Interesse gewähren.

Die fünfzehnte bis achtzehnte Lieferung der zweiten Abtheilung beginnen von dieser ebenfalls den zweiten Band und führen den Separattitel: „Mittelalterliche Bauwerke zu Eisleben und in dessen Umgegend, Seeburg, Sangerhausen, Querfurt, Conradsburg.“ An Monumenten aus Eisleben sind hierin enthalten: die sehr einfache, dem 15ten Jahrhundert angehörige Andreaskirche, mit der nur historisch merkwürdigen Lutherkanzel und einem sehr ausgezeichneten gestickten Kanzeltuch aus dem Anfange des 16ten Jahrhunderts, dessen figürliche Darstellungen der Herausgeber auf einem besondern Blatte vorführt; sodann die ebenfalls sehr einfache Annakirche, aus dem Anfange des 16ten Jahrhunderts. — Das Schloss Seeburg, bei Eisleben, gewinnt durch spätgothische Umwandlung einer hochalterthümlichen Anlage eigenthümliches Interesse. — Zu Sangerhausen trägt die, um 1083 gebaute Ulrichskirche, eine imponirende Pfeilerbasilika, das Gepräge des frühest romanischen Styles. Ihre alten Theile sind im einfach schweren Spitzbogen überwölbt; der Herausgeber spricht sich jedoch nicht darüber aus, ob nähere technische Untersuchungen über die Ursprünglichkeit dieser Gewölbe angestellt sind (so dass sie, da hierüber aus den Abbildungen nichts zu entnehmen ist, für jetzt wenigstens bei der Frage rücksichtlich eines früh-romanischen Spitzbogens in Deutschland nicht in Be-

tracht kommen können). — Höchst merkwürdig ist die Schlosskirche zu Querfurt, ein Gebäude von fast speziell byzantinischer Anlage, d. h. ursprünglich im griechischen Kreuz gebaut, und mit einem Kuppelbau über der Durchschneidung der beiden Schiffe. Der Herausgeber setzt den Haupttheil des Gebäudes in den Anfang des 11ten, die Kuppel in die Mitte des 12ten Jahrhunderts. Mit Ausnahme der Absiden sind in der Kirche übrigens keine Gewölbe vorhanden. Ein besonders dargestelltes Grabmonument aus der späteren Zeit des 14ten Jahrhunderts verdient wieder nähere Betrachtung. — Die Kirche zu Conradsburg endlich gehört, wie bekannt, zu den reinsten, edelsten und reichsten Beispielen aus der letzten Epoche des romanischen Baustyls. Der Herausgeber giebt, ausser den Hauptansichten ihre schönen Details, besonders die der Krypta in ausführlichen Darstellungen. Es ist erfreulich, die Bemerkung hinzufügen zu können, dass neuerlich, und wesentlich mit auf Veranlassung des Herausgebers, durch die preussische Regierung Alles geschieht, um dies Kleinod deutscher Kunst auf würdige und seinem Werthe entsprechende Weise zu erhalten.

3) Die Doppelkapelle im Schlosse zu Landsberg bei Halle an der Saale. Ein Denkmal der Baukunst des 12ten Jahrhunderts. Dargestellt von Aug. Stapel, Baumeister. Mit 10 Steindrucktafeln in 4. Halle 1844. (58 S. in 8.)

Dies Werk, das sich den Lieferungen des vorgenannten Puttrich'schen anreihet, giebt sorgfältige Auskunft über ein, sowohl der baulichen Anlage als der Stylformation nach sehr wichtiges Gebäude des strengen romanischen Styles. Es ist eine der seltenen zweigeschossigen Burgkapellen Deutschlands, die neuerlich mehrfach besprochen sind, und wo beide Geschosse, für gemeinschaftlichen Gottesdienst bestimmt, durch eine Oeffnung in der Gewölbdecke des unteren mit einander in Verbindung stehen. Die Beschreibung, die der Herausgeber liefert, geht mit Sorgfalt in alle Einzelheiten ein; die Abbildungen (Federzeichnungen auf Stein) sind streng im Charakter architektonischer Risse gehalten und besonders durch die Schärfe in der Angabe der Profilirungen der architektonischen Glieder ausgezeichnet. Wir haben Mittheilungen und Darstellungen desselben Gebäudes ohne Zweifel auch in einer der folgenden Lieferungen des Puttrich'schen Werkes zu erwarten; die doppelte Arbeit kann den Freunden vaterländischer Kunstgeschichte aber nur erwünscht sein, da sie zur gegenseitigen Controle beitragen dürfte und da zugleich Herr Puttrich in der Regel seine Darstellungen aus einem andern Gesichtspunkte behandelt.

4) Kunstdenkmäler in Deutschland von der frühesten Zeit bis auf unsere Tage. Bearbeitet von Dr. E. Freiherrn von Bibra, Dr. Gesert, Dr. Lucanus, J. Mayer, Chef des bibliogr. Instituts, Th. Sündermähler u. A. — 1. Abtheilung: Von der frühesten Zeit bis zum Jahre 1600. Erste Lief. Schweinfurt 1844.

Mit diesem Heft tritt ein neues Unternehmen in die Welt, das für die Geschichte der deutschen Kunst mannigfach erfreuliche Folgen haben dürfte, wenn es, wie wir wünschen und hoffen, mit frischen Kräften durchgeführt und mit Theilnahme aufgenommen wird. Der, freilich sehr umfassende Zweck ergibt sich aus dem Titel. Die Proben, die das erste Heft bringt,

sind: 1) Eine in Farben gedruckte Abbildung eines Glasgemäldes aus dem Anfang des 16ten Jahrhunderts, aus der v. Tucher'schen Familienkapelle zu Nürnberg stammend und gegenwärtig im Besitz des Frhrn. E. v. Bibra auf Schnaabheim. Die Darstellung ist die Verkündigung Mariä, übereinstimmend mit einem Dürer'schen Holzschnitt und nach Angabe des Verfassers des Textes, Th. Sündermahler, nach einem Dürer'schen Carton oder gar durch Dürers eigene Hand gemalt (was der Unterzeichnete, mit dem Originale nicht bekannt, dahingestellt lassen muss). — 2) Ein Facsimile einer der Federzeichnungen des bekannten Wessobrunner Codex vom Jahr 814, in der königl. Bibliothek zu München, die als die ältesten der mit Sicherheit zu datirenden deutschen Versuche in bildender Kunst gelten müssen. Die dargestellten Figuren haben weite Gewandung; vielleicht wird uns später noch eine von den Zeichnungen mitgetheilt, wo in den Figuren die Behandlung der Körperform genauer ersichtlich ist, indem gerade diese für das betreffende Moment der kunsthistorischen Entwicklung besonders wichtig sind (bei aller Rohheit der Behandlung tritt dort nämlich eine grosse Aehnlichkeit mit der Figurenzeichnung in der bekannten Rolle des Josua in der vatikanischen Bibliothek hervor). Der Text ist von Dr. Gessert. — 3) Die Abbildung einer grossen gewirkten Tapete, die sich im Besitz des Herrn Sündermahler befindet und deren ungemein interessante, sehr figurenreiche Darstellung die Geburt des Christkinds und die Anbetung der Könige enthält. Wir werden bei der Betrachtung derselben entschieden auf den Styl der flandrischen Schule zur Zeit Hemlings geführt; der Verfasser des Textes, Dr. v. Bibra, ist der Ansicht, dass sie wirklich nach einem Hemling'schen Carton gewirkt sei. — Abbildungen und Texte tragen beiderseits das Gepräge treuer Sorgfalt. Wenn die Herausgeber in dieser Weise fortfahren, wird ihr Werk eine erfreuliche Fortsetzung bilden der schönen, von F. H. Müller bearbeiteten und durch dessen Tod leider zu früh abgebrochenen „Beiträge zur teutschen Kunst und Geschichtskunde durch Kunstdenkmale.“