



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Universitätsbibliothek Paderborn

Kleine Schriften und Studien zur Kunstgeschichte

Kugler, Franz

Stuttgart, 1854

Berichte Und Kritiken. 1845 - 1853.

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

BERICHTE UND KRITIKEN.

1845 — 1853.

Altnorwegischer Holzbau.

(Kunstblatt 1845, No. 98.)

Das bekannte Werk von Dahl, „Denkmale einer sehr ausgebildeten Holzbaukunst aus den frühesten Jahrhunderten in den inneren Landschaften Norwegens“, hat schon vor mehreren Jahren die Aufmerksamkeit der deutschen Kunstforscher auf Monumente eines hohen Alterthums geführt, die von der Sitte, der Kunstbildung, dem Formengefühl des hohen Nordens ein so anschauliches Bild und zugleich für die Kulturverbindungen des frühesten Mittelalters so merkwürdige Andeutungen und Aufschlüsse geben. Man ist solchen Bestrebungen auch in Norwegen selbst gefolgt und hat im vergangenen Jahre zu Christiania, durch höchststehende Personen gefördert, einen „Verein zur Erhaltung norwegischer Alterthümer“ gegründet, welcher neben andern Zwecken seiner Wirksamkeit auch die bildliche Herausgabe und Erläuterung alter Monumente des Landes beabsichtigt. Die erste Publikation, unter dem Titel „Indbydelse til at indtraede i Foreningen til Norske Fortids Mindesmaerker Bevaring“, liegt gegenwärtig vor; sie besteht aus vier Blättern mit kräftigen lithographischen Federzeichnungen, denen aber der erläuternde Text noch nachfolgen soll. Es sind Darstellungen alter Holzbauten und Schnitzwerke, den Dahl'schen Mittheilungen sich anschliessend und den Gesichtskreis, den die letzteren eröffnet hatten, erweiternd. Taf. 1 gibt das Portal einer Kirche in Tellemarken, mit phantastischen Säulen im romanischen Charakter, ähnlich denen, die uns schon Dahl vorgeführt hatte. Taf. 2 enthält die Darstellung eines Holzthrones, der mit reichem, seltsamem Schnitzwerk versehen ist. Unter letzterem verdient besonders die eigenthümliche, in flachem Relief gehaltene Darstellung einer Kampfszene Beachtung. Die Pfosten der Rücklehne gehen in abenteuerliche Drachengestalten aus; die Knöpfe der Seitenlehnen werden durch kleine Thierfiguren, Hunde, wie es scheint, gebildet. Auf Taf. 3 und 4 befinden sich die Darstellungen mehrerer sehr eigenthümlicher Bauernhäuser. Statt des Fundamentes ruhen dieselben auf zugespitzten Klötzen. Eine kleine Treppe führt, ohne doch an die Schwelle des Hauses anzu-

stossen, zu der in der Mitte der Façade befindlichen Thür empor. Das Untergeschoss, blockhausartig, ist zumeist eng zusammengezogen; das Obergeschoss, offenbar die eigentlichen Wohnräume enthaltend, tritt beträchtlich vor, mit seltsam plumpen Säulen auf den Ecken und mit einer Art kleiner Loggia über der Thür. Der Giebel erinnert an den in den Alpen üblichen Holzbau. Einige dieser Häuser zeigen in dem geschnitzten Ornament, womit die Haupttheile versehen sind, noch alterthümlich romanische Formen; bei andern erscheinen die letzteren etwa im Charakter der Renaissancezeit umgebildet.

Diese flüchtigen Bemerkungen werden hinreichen, das kulturhistorische Interesse, welches sich auch an die vorliegenden Mittheilungen knüpft, zu bezeichnen. Den Malern, welche Scenen der nordischen Poesie oder Geschichte zum Gegenstande ihrer Darstellungen wählen und denen an einer charaktervollen Erfüllung ihrer Aufgabe gelegen ist, mögen diese Mittheilungen gleich denen des Dahl'schen Werkes, bestens empfohlen sein; zugleich mag die Bemerkung hinzugefügt werden, dass von diesen Monumenten unter Umständen auch wohl ein Rückschluss auf die Lebensformen der früheren Vorzeit Deutschlands zulässig sein dürfte.

Zur Geschichte der Kunst in Deutschland.

(Kunstblatt 1845, No. 101 ff.)

1) Baudenkmale der römischen Periode und des Mittelalters in Trier und seiner Umgebung. Herausgegeben von dem Architekten Chr. W. Schmidt. Lief. V. Der römischen Baudenkmale 2tes Heft. Trier 1845. (Text in 4., 139 S. und 8 Kupfertafeln in Fol.)

Das erste Heft der römischen Baudenkmale, über welches das Kunstblatt früher berichtet, enthält die Darstellungen der, besonders durch ihre Mosaikfußböden so ausgezeichneten Villa zu Fliessen; in dem vorliegenden Hefte werden uns die übrigen höchst bedeutenden römischen Denkmäler in Trier und dem benachbarten Igel vorgeführt. Da die früheren Publikationen dieser Monumente den Anforderungen der Wissenschaft grösseren Theils nicht entsprachen, so haben wir die hier gegebenen sehr genauen und sorgfältigen Darstellungen, die zugleich das Resultat der besonnensten technischen Untersuchungen sind, doppelt willkommen zu heissen, und um so mehr, als sie sich zum Theil auf erst neuerlich veranstaltete und durch den Herausgeber geleitete Ausgrabungen gründen. Wir können hier übrigens nur eine kurze Uebersicht des Inhalts geben, heben dabei jedoch besonders das Neue und Eigenthümliche hervor.

Die erste Mittheilung betrifft den Plan des alten Trier. Derselbe beschränkt sich im Wesentlichen auf die Angabe der Stadtmauer, von welcher Trier zur Zeit seiner höchsten Blüthe, unter Konstantin, umfasst war. Der Herausgeber hat den Gang der Mauer, nach sichern Resten oder

sehr wahrscheinlichen Vermuthungen, angegeben. Die Ausdehnung der Stadt betrug hiernach beträchtlich mehr als das Doppelte ihres gegenwärtigen Umfanges, wozu noch sehr weitgedehnte Vorstädte kommen, von deren ehemaligem Vorhandensein sich ebenfalls zahlreiche Spuren vorgefunden. Taf. 1 enthält den detaillirten Plan des gegenwärtigen Trier, mit Andeutung seiner sämtlichen Monumente, seiner Umgebungen und des Ganges seiner Mauer. Vielleicht wäre es für die Anschauung vortheilhafter gewesen, alle antiken Reste durch besondere Färbung oder Stichmanier auszuzeichnen und überhaupt jeden einzelnen Punkt, wo solche sich finden oder vorhanden gewesen sind, auch jede Spur alter Strassenzüge anzugeben; es fragt sich indess, ob eine Darstellung der Art nicht etwa grösseren Aufwand nöthig gemacht hätte, als im Plane des Herausgebers lag.

Hierauf folgt der „römische Kaiserpalast zu Trier“, mit Grundrissen und Aufrissen des noch Vorhandenen auf Taf. 2 und 3. Dies ist die wichtigste Mittheilung der vorliegenden Lieferung, da sie das meiste Neue bringt und die römische Archäologie sehr wesentlich bereichert. Es ist jene, an der Südecke der heutigen und im Herzen der alten Stadt belegene Ruine, welche unter dem Namen der Thermen am meisten bekannt und neuerlich von Steininger, doch sehr willkürlich, als ein Pantomimen-Theater erklärt ist. Nach den von dem Herausgeber hier veranstalteten Ausgrabungen (denen nur eine möglichst umfassende Fortsetzung zu wünschen ist) haben sich die früheren Hypothesen als unhaltbar erwiesen, und hat sich die Nothwendigkeit herausgestellt, in den bisher bekannten und gegenwärtig zu Tage geförderten Theilen dieses Gebäudes die Haupträume eines grossartigen Palastes zu erkennen; die Beschaffenheit der letzteren, die Lage des Ganzen lassen nur auf eine kaiserliche Residenz schliessen, die historischen Umstände deuten auf Konstantin als den Erbauer. Es sind ein paar mächtige Säle, denen die damals und später beliebten grossen Conchen oder Absiden nicht fehlten, mit dazu gehörigen Nebenräumen und mit sehr merkwürdigen und ausgedehnten Einrichtungen zur Heizung. Fussboden und Wände waren mit kostbaren Materialien geschmückt. Für die Anlage einer kaiserlichen Residenz, die nicht, wie Diocletians Villa zu Salona, auf ganz eigenthümliche Verhältnisse berechnet war, erhalten wir hier somit ein sehr interessantes und belehrendes Beispiel. Die Wohnräume und die sonstigen Lokale für das gemeine Bedürfniss sind unter diesen bis jetzt bekannten Theilen des Gebäudes aber noch nicht vorhanden. Zu bemerken ist, dass das Gebäude schon früh, d. h. nach dem Fall der Römerherrschaft in dieser Gegend, gelitten hatte, und dass damit in Folge dieses Umstandes Restaurationen vorgenommen waren, deren Reste für die Kultur der folgenden fränkischen Periode nicht ohne Wichtigkeit sind. Namentlich gehören hieher die (jetzt auch schon verschwundenen, doch aus älterer genauer Aufnahme bekannten) Reste eines Wohngebäudes, welches theils neben dem Palast, theils quer über seine Fundamentmauern hin aufgeführt war, und noch ganz die römische Anlage mit Hypocausten, Absiden u. dgl. zeigte, — wieder ein Beleg dafür, wie die römische Kultur noch völlig in die Zeit der Frankenherrschaft hineinreicht.

Sodann: die „römische Basilika zu Trier“ (Taf. 4), jener kolossale, neuerlich so vielfach besprochene Baurest, der früher den Namen des Konstantinischen Palastes führte und von Steininger zuerst in seiner wahren Bedeutung erkannt ist. Als das grossartigste und bedeutendste Stück einer antiken Basilika, das auf unsere Zeit gekommen, rechtfertigt das

Gebäude vollkommen das Interesse, welches sich demselben neuerlich zugewandt hat; die Mittheilungen des Herausgebers kommen diesem Interesse auf sehr wünschenswerthe Weise entgegen, da es bisher noch gänzlich an einer genügenden Darstellung desselben fehlte. Es ist bekannt, dass Se. Maj. der König von Preussen beschlossen hat, das Gebäude ganz nach seiner ursprünglichen Anlage wieder auszubauen und der evangelischen Gemeinde zu Trier als Kirche zu überweisen. Die erste Anregung dieser Idee war von dem Herausgeber ausgegangen. Auf derselben Taf. 4 ist zugleich eine Darstellung der Moselbrücke zu Trier gegeben, von der aber nur die kolossalen Brückenpfeiler aus römischer Zeit herrühren.

Das „Amphitheater zu Trier“ (Taf. 5), in einer Aushöhlung des Berges angelegt und merkwürdig durch die eigenthümliche Anordnung der Zu- und Eingänge. Die Räume der Sitzstufen sind grösstentheils noch nicht von dem Erdreich, das sich darüber gesammelt hat und wo sich Weinberge befinden, befreit. Von der architektonischen Dekoration hat sich nichts erhalten; nach der Abbildung einer aus dem Mittelalter herrührenden Zeichnung, die der Herausgeber beibringt, hat die letztere den anderweitig bekannten Amphitheatern nicht nachgestanden.

Die „Porta Martis (Porta nigra) zu Trier“, jenes ebenfalls vielbesprochene Stadthor und Vertheidigungsgebäude, welches von der Anlage solcher Gebäudegattungen in späterer römischer Zeit ein so anschauliches Bild gewährt, ist auf Taf. 6 und 7 ausführlich dargestellt und im Text genau geschildert, namentlich die gesammte Benutzungsweise desselben sehr klar entwickelt. Die Zeit der Erbauung anbetreffend, so setzt der Herausgeber das Gebäude, in Rücksicht der Rohheit seiner Detailformen und der Nichtvollendung desselben, beträchtlich nach Konstantin, und zwar in die Zeit unmittelbar vor der fünften Zerstörung Triers durch die Franken im Jahr 464. Auf meine Annahme, dass die Porta nigra noch später, erst unter fränkischer Herrschaft (aber natürlich nach römischem Muster) erbaut sei — eine Annahme, die noch lebhaft bestritten, doch auch schon, z. B. von Kinkel¹⁾, als unbedenklich wiederholt ist — ist der Herausgeber nicht eingegangen. Meine hinlänglich motivirten Gründe habe ich im Kunstblatt 1844, Nr. 38, dargelegt, und füge nur die Bemerkung hinzu, dass das Urtheil über die Detailbildung an der Porta nigra und über das, was hiebei vollendet oder nicht vollendet ist, nur im Angesicht des Gebäudes selbst stattfinden kann.

Taf. 8 bringt eine Darstellung der vier Seiten des bekannten „römischen Denkmals zu Igel.“ Der Herausgeber hat auf dieser Zeichnung den gegenwärtigen Zustand dieses Denkmals und Alles, was von den zahlreichen Reliefdarstellungen auf demselben noch erkennbar ist, sehr genau, obschon nur in Umrissen, angegeben; leider jedoch ist hieraus die zum Theil sehr bedeutende Schönheit und der stylistische Charakter der figürlichen Sculpturen nicht ersichtlich, so dass auch dieses Blatt, wie alle bisher publizirten Abbildungen des merkwürdigen Monuments, noch nicht eine völlig befriedigende Anschauung desselben gewährt. Der Text über das Iglener Monument (S. 95—134) rührt von mir her²⁾. Auf Grundlage meines früheren Erklärungsversuches im Kunstblatt 1840, Nr. 57 f., mit dankbarer Benutzung der in dem Aufsätze von Schörn in den Abhand-

¹⁾ Geschichte der bildenden Künste bei den christlichen Völkern, Lief. 1, Bonn 1845, S. 155. — ²⁾ Vergl. oben, S. 70, ff.

lungen der philosophisch-philologischen Klasse der k. bayrischen Akademie der Wissenschaften, Bd. I., enthaltenen Materialien, und nach mehrmaliger eigener Besichtigung des Denkmals habe ich mich hierin bemüht, den Gehalt der Bildwerke der letzteren und die zwischen den Darstellungen eines bürgerlichen Verkehrs und den mythologischen Darstellungen obwaltenden Wechselbezüge, soweit überhaupt die Sculpturen nur erkennbar sind, zu erklären.

Im Anfange des Textes gibt der Herausgeber noch eine Reihe von Notizen über solche Baureste der römischen Periode in Trier und der Umgegend, die theils minder bedeutend, theils noch nicht genügend aufgegraben sind. Die Aufgrabung der letzteren, wie z. B. der am Fusse des Marcusberges befindlichen Reste, die der Herausgeber für eine Fabrikanlage und Wohnung des Fabrikbesizers hält, dürfte in Zukunft noch zu sehr interessanten Resultaten führen.

Das Werk des Hrn. Schmidt ist mit dieser Lieferung vollendet und nimmt nunmehr, bei seinem reichhaltigen und mit scharfer Kritik behandelten Inhalte, einen der Ehrenplätze unter denjenigen Unternehmungen, die der Kunst der vaterländischen Vorzeit gewidmet sind, ein. Es ist jedoch zu hoffen, dass Hr. Schmidt seine in dieser Richtung so erfolgreich angebahnte Thätigkeit nicht abschliessen werde. Wie er selbst im Vorwort der Schlusslieferung sagt, sind andere Leistungen der Art von ihm bereits mannichfach vorbereitet worden. Hiezu dürfte namentlich eine bildliche Herausgabe der Klosterkirche zu Laach, bekanntlich eines der wichtigsten und reinsten Beispiele des deutsch-romanischen Kirchenbaustyles, mit welcher Hr. Schmidt schon längere Zeit beschäftigt ist, gehören. Das Interesse des Publikums wird ohne Zweifel auch diesen ferneren Unternehmungen nicht fehlen.

2) Denkmäler der Baukunst des Mittelalters in Sachsen. Bearbeitet und herausgegeben von Dr. L. Puttrich. Abthl. I, Band II, Lief. 1-3. Leipzig 1844 und 45.

Die vorstehend genannten Lieferungen des Puttrich'schen Werkes bilden ein zusammenhängendes Ganze unter dem Separat-Titel: Das Schloss und der Dom zu Meissen und Kloster Heiligen-Kreuz unfern davon. Sie enthalten 30 Tafeln mit Abbildungen und 32 Seiten Text (in kl. Fol.). Wir haben das Erscheinen der ersten Lieferung bereits in Nr. 36 des diesjährigen Kunstblattes angezeigt, können darüber jedoch erst jetzt, nach dem Erscheinen des Ganzen, näher berichten.

Vorzugsweise bedeutend und umfassend sind hiebei die literarischen und bildlichen Mittheilungen, welche der Herausgeber in seiner schon hinreichend bekannten Weise über den Dom zu Meissen gibt, wobei es mit Dank anzuerkennen ist, dass er gleichwohl Wiederholungen der in dem vortrefflichen Werk von Schwechten ¹⁾ enthaltenen Darstellungen vermeidet, so dass beide Werke sich auf die wünschenswertheste Weise ergänzen und in ihrer Zusammenstellung zu einer sehr gründlichen Anschauung des merkwürdigen Gebäudes führen. Der Dom von Meissen gehört seiner Anlage nach zu den Bauwerken der ersten Entwicklungszeit

¹⁾ Der Dom zu Meissen, in allen seinen Theilen bildlich dargestellt. Berlin 1826. Roy. Fol.

des gothischen Styles in Deutschland, indem er in den sechziger Jahren des 13ten Jahrhunderts gegründet und, wenigstens zur grösseren Hälfte (in seinen ostwärts belegenen Theilen) gegen den Schluss des Jahrhunderts vollendet wurde. Im 14ten Jahrhundert wurde der Bau, nach einiger Unterbrechung, westwärts fortgeführt, im Beginn des folgenden die Thurmfassade an der Westseite (von der aber nur der imposante Unterbau erhalten ist) hinzugefügt und sehr bald darauf dieser Fassade noch eine besondere Kapelle vorgebaut. Mit Ausnahme dieser westlichen Theile und mit Ausnahme einzelner Details an den übrigen Theilen, wohin namentlich auch ein grosser Theil des in der späteren Zeit des Mittelalters zumeist wohl erneuten Fensterstabwerkes gehört, sehen wir hier also eine Darlegung des gothischen Systemes in ursprünglicher Reinheit und Klarheit vor uns. Das Letztere hat hier aber zugleich ein bestimmt ausgesprochenes, eigenthümliches Gepräge; es bildet nämlich — wie auch manche andere gothische Bauwerke in den sächsischen Landen, von denen uns das Puttrich'sche Werk bereits Kunde gegeben, — sehr entschieden den Uebergang zwischen den Bausystemen der westlichen und der nordöstlichen Gegenden Deutschlands. Dies bezieht sich auf Dasjenige, was überall in der gothischen Architektur als die Hauptsache betrachtet werden muss, auf die Anlage und Formenbildung des Innern. Die Schiffe sind gleich hoch, die Pfeiler in ihrer Grundform viereckig, welcher Form entsprechend auch in den Bögen des Gewölbes, die die Pfeiler verbinden, die breite Leibung vorherrscht; doch sind die Pfeiler zugleich mit Halbsäulchen besetzt, die als Gurträger emporlaufen und die in feinerem Detail gebildeten Gewölbgarthe (welche auch vor jenen breiten Leibungen vortreten) tragen. Hiedurch gewinnt das Innere etwas von jener kühlen, festen Ruhe und Erhabenheit, durch welche die bedeutenderen Bauten in den brandenburgischen Marken und den baltischen Küstenländern ausgezeichnet sind, während zugleich das feinere Spiel der Gurträger den Eindruck einer lebenswürdigen Anmuth, einer freieren Beweglichkeit hinzufügt, ohne doch — bei der grösseren Stärke und Sonderung des Details, die überall den Bauwerken frühgothischen Styles eigen zu sein pflegt, — mit jener energischen Grundstimmung in Disharmonie zu treten. Die verschiedenen Durchblicke des Innern, die der Herausgeber uns in sorgfältig ausgeführten Blättern vorführt, geben von dieser Eigenthümlichkeit eine sehr klare und befriedigende Anschauung.

Es würde zu weit führen, auf die andern minder erheblichen Eigenthümlichkeiten, die sich an dem Meissener Dome nach Maassgabe der vorliegenden Blätter bemerklich machen, hier näher einzugehen. Von dem Bilderschmuck jedoch, mit welchem dies Gebäude versehen ist, verdienen vier Statuen, die sich im Chöre befinden und ohne allen Zweifel in der ersten Bauperiode, also in der späteren Zeit des 13ten Jahrhunderts gefertigt sind, eine nähere Beachtung. Sie stellen die ursprünglichen Gründer des Domes, Kaiser Otto I. und seine zweite Gemahlin Adelheid, und die Schutzpatrone desselben, den Evangelisten Johannes und den heil. Donatus, dar. Der Styl dieser Sculpturen ist vollständig der der bekannten Statuen im Westchore des Naumburger Domes und besonders die Gestalten des Kaisers und der Kaiserin zeigen diesen Styl den vorliegenden Abbildungen zufolge in bedeutsamer, charaktervoller Würde. Wir haben hier also ein neues Beispiel der Thätigkeit jener Bildhauerschule vor uns, welche im 13ten Jahrhundert in den sächsischen Landen so vielfach Bedeutendes

leistete und deren für die Auffassung der deutschen Kunstgeschichte so folgenreiche Kenntniss wir vor Allem dem Herausgeber des vorliegenden Werkes verdanken. Herr Puttrich gibt uns auf einem Blatte eine Darstellung der vier Statuen in ihrer Gesamterscheinung nebst den über ihnen befindlichen Baldachinen, die wiederum sich in gleicher Weise im Naumburger Dome (ebenso aber auch über den minder bekannten Statuen des 13ten Jahrhunderts im Bamberger Dome; deren Gewandung eine sehr bestimmte Nachahmung des antik-römischen Sculpturstyles erkennen lässt) vorfinden, sowie auf einem zweiten Blatte eine Darstellung verschiedener interessanter Details an diesen Statuen, die dem noch strengen Ornamentstyl des 13ten Jahrhunderts ebenfalls vollständig entsprechen. Zu bemerken ist noch, dass an diesen Statuen die ursprüngliche Bemalung sehr wohl erhalten ist. Dies hat den Herausgeber veranlasst, beide Blätter in der kostbareren Ausgabe seines Werkes (auf chinesischem Papier) in kolorirten Exemplaren auszugeben¹⁾.

Das Schloss zu Meissen, in dessen Mitte der Dom liegt, gehört der Hauptsache nach der zweiten Hälfte des 15ten Jahrhunderts an. Es ist ein grosser gewaltiger Bau, wie in jener Periode noch so manche ähnliche Schlösser, z. B. die Moritzburg in Halle, das Schloss zu Wittenberg u. s. w., die auch in ihren Einzelheiten Aehnlichkeit mit dem Meissener Schlosse haben, errichtet wurden. Die brillanten Theile des letzteren, namentlich das stattliche offene Treppenhaus, zeigen die phantastische, zum Barocken sich neigende Umbildung des gothischen Baustyles, die in dieser Periode vorherrschend wird, die wir in den Kirchen nicht gern sehen, die aber in den fürstlichen Prunkschlössern den erforderlichen Eindruck keineswegs verfehlt. Der Herausgeber führt uns das Schloss und seine einzelnen Theile in verschiedenen malerischen Ansichten, des Aeusseren wie des Inneren, vor. — Die St. Aftakirche und die sogenannte Wasserkapelle zu Meissen, beide mehr durch malerische Wirkung als durch archäologische Bedeutung interessant, werden ebenfalls in wohl gelungenen Abbildungen vorgeführt. Von der sehr einfachen, noch im romanischen Baustyl ausgeführten St. Martinskirche wird nur eine kurzgefasste Beschreibung gegeben.

Wichtiger als die letztgenannten Gebäude sind die Ruinen der Kirche und des Klosters zum heiligen Kreuz, eine halbe Stunde westlich von Meissen, die in der ersten Hälfte des 13ten Jahrhunderts, etwa von 1217 bis 1233 oder 1240, gebaut wurden. Die erhaltenen Theile dieser Gebäude-Anlage tragen vorherrschend noch das Gepräge des romanischen Baustyles in seiner letzten Entwicklungszeit, mit manchen eleganten Einzelheiten (ähnlich den, nur viel reicher angewandten Ornamenten der Kirche von Konradsburg), und zugleich mit manchen etwas barocken Besonderheiten, innerhalb deren man, wie nicht selten auch anderwärtig in dieser Periode des Uebergangs, gewisse antike Reminiscenzen gewahrt. Daneben aber machen sich in den Gewölbansätzen, in mehreren Fensterbildungen etc., sehr entschieden schon die Motive des beginnenden gothischen Baustyles geltend, so dass wir hier wieder ein sehr wichtiges Beispiel des sogenannten Uebergangsstyles vor uns sehen. Der Herausgeber hat dafür gesorgt,

¹⁾ Auf Verlangen werden kolorirte Exemplare der beiden Blätter auch besonders ausgegeben.

dass es neben allgemeinen Ansichten dieser Bauanlage auch nicht an sorgfältiger Darstellung der charakteristischen Einzelheiten fehlt.

Wenn hienach die vorliegenden Lieferungen des Puttrich'schen Werkes in wissenschaftlicher Beziehung wiederum vielfach Belehrendes bringen, so ist hinzuzufügen, dass auch die künstlerische Behandlung der Blätter zum grössten Theil sehr gediegen ist. Die inneren, wie die äusseren Ansichten der Architekturen sind, neben aller Sorgfalt in Betreff des Charakteristischen, zugleich mit mehr oder weniger ausgezeichnetem malerischem Sinne aufgefasst und mit feinem Verständniss, nicht bloss des Gegenstandes, sondern auch der Wirkung der Luft, die denselben umspielt, lithographirt. Einzelne Blätter halten den Vergleich mit dem Besten aus, was wir in dieser Hinsicht besitzen.

3) Die Ornamentik des Mittelalters. Eine Sammlung auserwählter Verzierungen und Profile byzantinischer und deutscher Architektur, gezeichnet und herausgegeben von Karl Heideloff. II. Band oder VII—XII. Heft. Mit 48 Stahltafeln und 7 $\frac{1}{4}$ Bogen Text in deutscher und französischer Sprache. Nürnberg 1845. gr. 4.

Der erste Band dieses Werkes ist in No. 22 des Kunstblattes von 1844 unter der Rubrik Ornamentik besprochen; wir nehmen keinen Anstand, den zweiten Band der obenstehenden Rubrik mit unterzuordnen, da das Werk eine ebenso bedeutende Materialsammlung für das vaterländisch kunsthistorische Studium wie für das Studium von Seiten werkhätiger Architekten und Ornamentisten enthält, ja in mehrfachen Fällen (womit wir übrigens sehr zufrieden sind) beträchtlich über das Gebiet des ausschliesslich Ornamentistischen hinausgeht.

Alles was früher über die Eigenthümlichkeit und die Trefflichkeit der im ersten Bande enthaltenen Mittheilungen gesagt ist, findet vollständig seine Anwendung auch auf die vorliegenden Hefte. Wir müssen die ungemessene Rüstigkeit des Herausgebers bewundern, mit welcher er uns hier, sobald nach Vollendung des ersten Bandes, wieder eine so reiche Folge der anmuthigsten und mannigfaltigsten Darstellungen bringt; ebenso aber auch die sich durchaus gleichbleibende Feinheit der Auffassung, die Eleganz und Schönheit der Zeichnung, die Sorgfalt, Zartheit und freie Lebendigkeit des Stiches. Wenn wir hienach dem Geschmack des Herausgebers alle Anerkennung zollen, so haben wir dieselbe jedoch — und das ist ja der eigentliche Zweck seines Werkes — in noch höherem Maasse auf die Originale, nach denen diese Darstellungen gefertigt sind, überzutragen. Von den Schönheiten, an denen die mittelalterliche Kunst (allerdings neben manchem Einseitigen und barock Phantastischen) so ungemein reich ist, giebt uns eine Auswahl, wie die vorliegende, die glücklichste Anschauung. Es sind diesmal besonders die spätromanische und die spätgothische Kunst-epoche, die uns in den verschiedenartigsten Kunstbildungen vorgeführt werden, Beides übrigens sehr charakteristisch für die reichere Ausbildung des Ornamentes im Allgemeinen, indem dieselbe vorherrschend in den Schlussperioden der künstlerischen Systeme einzutreten pflegt. Für die spätromanische Epoche wird uns hier eine grosse Anzahl architektonischer Verzierungen vorgeführt, besonders Friesstreifen der mannigfaltigsten Art ebenso auch schöngebildete Säulenkapitälé u. dergl. Neben andern Monumenten in verschiedenen Gegenden haben hiezu namentlich die Sebaldus-

kirche zu Nürnberg und die Façade der Kapelle zu Heilsbronn interessantes Material geliefert; ein romanisches Kapital von besonders ausgezeichneter Schönheit ist der Wartburg entnommen. Für die spätgothische Zeit erhalten wir zunächst ebenfalls dekorativ architektonische Theile, namentlich mehrere Thüren, die theils durch die Formation ihrer Einfassungen, theils durch die dabei verwandte Schmiede- und Schlosserarbeit ausgezeichnet sind. Eine dieser Thüren befand sich früher auf dem Schlosse Hohen-Tübingen, wo sie von dem Herausgeber im Jahr 1808 in traurigem Zustande auf dem Dachboden entdeckt und gezeichnet wurde. Sie war mit kostbaren Zeugstoffen und über diesen mit Ornamenten aus vergoldetem Eisenblech bekleidet, die reichgeschnittene Einfassung gemalt. Die hier gegebene Abbildung dieser Thür ist sorgfältig kolorirt, so dass wir in diesem Blatt ein kleines Prachtexemplar spätmittelalterlicher Dekorationsweise besitzen. Dann folgt eine beträchtliche Anzahl architektonischer Füllungen, Brüstungen u. dergl., in denen sich die ungemeine Beweglichkeit des gothischen Styles versinnlicht; zum Theil sind diese Stücke schon mit den Formen des Renaissancestyles vermischt. Von dem Entwurf des Holzschnitzers Veit Stoss zu dem Nürnberger Sebaldusgrabe, von dem der erste Band das erste Blatt gebracht hatte, werden hier fünf weitere Blätter gegeben, durch deren Zusammenstellung sich uns die ganze merkwürdige Composition aufbaut, nach Weise jener leichten Tabernakel-Architekturen (doch in einer gewissen Düntheit des architektonischen Ensembles), die bis zu den Wölbungen der Kirchen emporzusteigen pflegen. Wenn Pèter Vischer bei seiner Ausführung des Monuments all dies obere Tabernakelwerk wegliess und statt dessen den Sarkophag des Heiligen in einfacherer Weise überwölbte, so scheint er hiemit doch das Richtigere getroffen zu haben, mag man auch gegen die von ihm gewählten Architekturformen ebenfalls Mancherlei zu erinnern finden. Immer aber bleibt der Stossische Entwurf eigenthümlich interessant. — Dann sind besonders noch einige prächtige Goldschmiedearbeiten, namentlich auch eine kleine Sammlung von Ordensketten (und unter diesen die Insignien des Schwanenordens) zu erwähnen.

Der figürlich bildenden Kunst gehören einige schöne Grabsteine an, auf denen Personen des 12ten Jahrhunderts dargestellt sind und die zu Reinhardsbrunn in Thüringen aufbewahrt werden. Es sind die vier Steine Ludwigs des Springers und seiner Gemahlin, und Ludwigs des Eisernen und seiner Gemahlin. Sie sind, der ganzen künstlerisch-stylistischen Beschaffenheit nach, nicht unmittelbar nach dem Tode der betreffenden Personen, sondern beträchtlich später, erst im 14ten Jahrhundert gearbeitet, indem sie der eigenthümlichen und geschmackvollen Behandlungsweise, die in dieser Zeit anderweitig an sicher datirten Monumenten gefunden wird, sehr bestimmt entsprechen. Nur der letztgenannte Stein, der noch später und zugleich minder schön ist, macht hievon eine Ausnahme. Der Herausgeber hält sie zum Theil für älter, was aber wenigstens mit meinen kunsthistorischen Erfahrungen nicht stimmt. — Vorzüglich schön ist endlich noch die Darstellung eines, dem Schlusse des Mittelalters angehörigen, jetzt leider zerstörten Grabmonumentes, welches sich zu Esslingen befand, eine ritterliche Familie unter dem Schutze der Himmelskönigin. — Die Mittheilung zerstörter Denkmäler, wie des ebengenannten und wie jener prächtigen Thür vom Schlosse Hohen-Tübingen, haben wir mit besonderm Dank anzuerkennen.

Ich muss die Bemerkung hinzufügen, dass ich, wie in dem schon eben angedeuteten Fall, den historischen Bestimmungen des Herausgebers nicht überall beipflichten kann. Indess wird er selbst hierauf vielleicht weniger Gewicht legen, da er bei diesem Unternehmen keineswegs den wissenschaftlichen, sondern einen positiv praktischen Zweck in den Vordergrund stellt, den nämlich: „die allgemein höchste Richtung, welche jetzt die Baukunst verfolgt, die Anwendung des byzantinischen (römanischen) und altdeutschen (gothischen oder germanischen) Styles“, in möglichst lebendiger und einflussreicher Weise zu fördern. Ob die heutige Baukunst wirklich diese allgemein höchste Richtung befolgt oder ob dies nur der gute Glaube einzelner Architekten ist, muss ich hier freilich dahingestellt lassen, und noch mehr die Frage, ob überhaupt aus der gleichzeitigen und gleichmässigen Anwendung zweier, in ihrem Formprinzip sehr divergierenden Kunststyle eine höchste Richtung hervorgehen könne. Indess ist es immer erfreulich, einer wirklichen künstlerischen Ueberzeugung zu begegnen, besonders wenn sie aus so frischer und naturgemässer Quelle kommt, wie bei dem Herausgeber, dessen eigentliche geistige Heimat jene fröhliche Romantik zu sein scheint, der die deutsche Nation in den ersten Jahrzehnten dieses Jahrhunderts zugeführt ward. Es giebt aber noch eine andre, nachgeborne Romantik, die dem Unterzeichneten weniger erfreulich bedünken will. Dies ist diejenige, stark mit ultramontanen Tendenzen versetzte, die neuerlich in Frankreich, als Glied einer leise auftretenden, aber sehr berechneten Reaction, ihre künstlerische Heimat aufgeschlagen hat. In Frankreich hat sie es freilich noch mit der herrschenden Kaste antik-römisch gebildeter Architekten zu thun, und es ist natürlich, dass sie der Einseitigkeit der letzteren selbst eine um so grössere Einseitigkeit entgegensetzt; überhaupt aber möchte sie die Kunstthätigkeit gern in ein gewisses mittelalterlich scholastisches Formelwesen einschliessen, die freischaffende Kunst zu einer, andern Zwecken dienenden Magd machen. Auch in Deutschland hat diese nachgeborne Romantik ihre Anhänger gefunden; sie ist sehr darauf aus, sich mit ihrer älteren Schwester, mit deren unschuldiger Naivetät sie doch so wenig gemein hat, zu verbünden, und schleudert schon ihre Bannstrahlen in das künstlerische Treiben hinaus. Es findet sich wohl die Gelegenheit, auf diese Sache ernstlicher zurückzukommen.

Wie man im Uebrigen die Absicht bei der Herausgabe des Heideloffschen Werkes auffassen möge, für das wissenschaftliche wie für das praktisch künstlerische Studium, wird der reiche und vielseitige Inhalt desselben jedenfalls höchst fruchtbringend sein. Auch ist es ohne Zweifel das ausgezeichnetste Werk in seiner Art, welches unsre Kunstliteratur besitzt.

4) Kunstdenkmäler in Deutschland von der frühesten Zeit bis auf unsre Tage. Bearbeitet von L. Bechstein, Dr. E. Freiherrn v. Bibra, Dr. Gessert, Dr. Lucanus, J. Meyer, Th. Sündermahler u. A. — 1. Abtheilung. Von der frühesten Zeit bis zum Jahre 1600. Schweinfurt, 1844 und 45. Bilder und Text in 4.

Ueber das erste Heft dieses neuen Unternehmens ist in No. 37 des diesjährigen Kunstblattes eine Notiz gegeben; dem Referenten liegen gegenwärtig vier folgende Hefte, jedes mit drei bildlichen Mittheilungen und dem dazu gehörigen Texte, vor. Das zweite Heft bringt den zierlich ge-

stochenen Haupttitel der ersten Abtheilung und die „Einleitung“ zu dem ganzen Unternehmen (in deren Styl sich die Hand eines geschätzten Dichters und Alterthumsfreundes zu verrathen scheint); in einer dem fünften Heft beigegebenen Nachricht wird Hr. Dr. Gessert zu München als Redakteur des Werkes, von dieser Lieferung ab, bezeichnet.

Der Zufall hat die „Kunstdenkmäler“ hier unmittelbar auf die Heideloff'sche Ornamentik des Mittelalters folgen lassen. Beide Unternehmungen berühren sich in verschiedenen Punkten. Beide haben es vorherrschend mit der deutschen Kunst des Mittelalters zu thun, wenn auch das eine sich nicht ausschliesslich auf Deutschland, das andre sich nicht ausschliesslich auf das Mittelalter beschränken will, wenn auch in dem einen mehr das Ornament, in dem andern mehr die figürliche Darstellung vorherrscht; beide bieten uns aus den Fundgruben des Mittelalters mannigfaches Material zum Studium dar. Aber die Tendenzen beider Werke sind dennoch höchst verschieden. Heideloff, wie im Vorstehenden schon angedeutet, geht mit vollen Segeln ins Leben hinein, er will unmittelbar auf die künstlerische Praxis einwirken und ihr den allein gültigen Born des Byzantinismus und Gothicismus erschliessen. Die Herausgeber der „Kunstdenkmäler“ aber sind, wie aus der Einleitung hervorgeht, mit der heutigen Zeit leidlich überworfen, finden sich auch von dem künstlerischen Treiben unsrer Tage wenig befriedigt, wollen dabei übrigens (was gewiss sehr ehrenwerth ist) nichts von Nachahmung vergangener Kunstrichtungen wissen, wenden sich in Folge all dieser Missstimmung wo möglich ganz von der heutigen Zeit ab und der Vergangenheit, als einer fertigen und in sich einigen, zu. Hier allein finde das Kunstbedürfniss wahrhafte Befriedigung, und weil dieses Bedürfniss doch auch in heutiger Zeit so gar bedeutend sei und sich nach Befriedigung sehne, so wollen die Herausgeber nach ihrem Theil bemüht sein, letztere durch Vorführung und Besprechung älterer Kunstthätigkeit zu gewähren. Doch auch dies mit weiterem Bezuge auf Gegenwart und Zukunft: „Wir gedenken (so heisst es am Schlusse der Einleitung) dem Volke die unsterblichen Denkmäler einer alten Kultur zu enthüllen, auf dass es sich an dieser eine neue heranbilde, würdiger als jene, deren es so hoch sich vermisst.“

Vorzugsweise also ist das Werk der mittelalterlichen Kunst und zwar weit hinab, bis zum Schlusse des 16ten Jahrhunderts gewidmet. Die Gegenwart und die letztvergangenen Jahrhunderte sollen aber doch, ihrem „zerfahrenen Ringen“ zum Trotz, nicht vernachlässigt werden. Diese Zeit bleibt aber ausgeschieden von der „ruhigen vollendeten Grösse des Alterthums“, und soll deshalb in einer zweiten Abtheilung behandelt werden. Chronologische Folge soll (wie dies sehr natürlich ist) bei den Mittheilungen nicht beobachtet, dafür aber am Schluss des Werkes ein chronologisches Register gegeben werden. Vor allen Dingen soll nur Neues, nichts, was irgendwo schon der Betrachtung unterlegen, gegeben werden, falls sich nicht mit der Mittheilung eines schon anderweitig publicirten Gegenstandes neue Ansichten, neue Ideen, neue Folgerungen verknüpfen. Auf das minder Bekannte, namentlich in Privatsammlungen Befindliche soll überhaupt besondere Aufmerksamkeit verwandt werden.

Die Einleitung, wie schon bemerkt, ist dem zweiten Heft vorgeheftet. Die Mittheilungen des Heftes bilden aber einen sonderbaren Kontrast gegen so mächtig ausgesprochene Tendenzen. Der Inhalt besteht nämlich 1) aus einer Kopie der Ansicht des Halberstädter Domes, die in dem von Lucanus

herausgegebenen Werke über diesen Dom enthalten ist, nebst einer von Hrn. Lucanus verfassten kurzen Beschreibung des Domes, seiner Kunstschätze und anderer Kirchen in Halberstadt; 2) aus dem sehr oberflächlich gezeichneten Stück eines romanischen Bogen-Ornaments im Dom zu Trier, welches sich in schärferer Zeichnung schon in Schmidt's „Baudenkmalen der römischen Periode und des Mittelalters in Trier und seiner Umgebung“, II, Taf. 6. U, vorfindet¹⁾; 3) aus der Darstellung eines kleinen, im Privatbesitz befindlichen und dem 15ten Jahrhundert angehörigen Holzreliefs, einen Pagen als Schildhalter eines Wappens enthaltend. Dies ist also die einzige Originalmittheilung des Heftes. Es ist eine ganz artige Arbeit in dem allerdings noch befangenen Style der Zeit; wenn man aber die emphatische Schilderung in der beigegebenen Erklärung liest und damit vergleicht, was in der Einleitung über die Misere der heutigen Kunst gesagt ist, so kann man sich doch eines Lächelns nicht erwehren.

Das dritte Heft enthält einige unbedeutende Schnurren aus dem in der Münchner Bibliothek befindlichen Musterbuche eines Kunstschreibers und Buchmalers (1400 bis 1450), als Proben „der holdesten mit allem Tiefsinn strenger Christgläubigkeit so wundersam gepaarten Naivetät“; die Darstellung eines interessanten geschnitzten Brettsteines aus dem 13ten Jahrhundert, und die Darstellung eines Chorgestühles in der Stiftskirche zu Wimpfen im Thal, ausgezeichnet durch die einfache, noch durch nichts Krauses verwirrte Ruhe gothischer Formen. — Heft 4: Schnitzwerk einer Madonna mit dem Kinde von A. Dürer (1513), Hrn. M. Boisserée angehörig (von dem nur, um darüber urtheilen zu können, ein mehr künstlerisch behandeltes Stich zu wünschen gewesen wäre), nebst einer Aufzählung anderer angeblich Dürer'scher Schnitzwerke in verschiedenen Sammlungen; der Anfang eines Aufsatzes über altchristliche Bauten in Deutschland, nach den in frühesten Handschriften enthaltenen bildlichen Darstellungen, was ein glücklicher Gedanke ist und zu guten Resultaten führen kann; sodann die Abbildung von Schmuckstücken aus dem 16ten Jahrhundert. — Heft 5: Abbildungen und Notizen über die verschiedenartigen, zum Theil höchst bedeutenden Tapeten mit figürlichen Darstellungen aus der Periode des romanischen Kunststyles, die sich zu Halberstadt und Quedlinburg befinden, Werke, die einer gründlichen kunsthistorischen Bearbeitung sehr würdig wären. (Mit den im Text gegebenen kunsthistorischen Bestimmungen kann ich mich nicht überall einverstanden erklären). Zum Schluss die Darstellung eines gothisch ornamentirten Bischofstabes aus einem Altarschnitzwerk.

Die Herausgeber hätten vielleicht wohlgethan, das Unternehmen mit etwas weniger Zuversicht anzukündigen. Da es aber einmal geschehen ist, so werden sie sich vielleicht um so mehr veranlasst sehen, künftig nach Möglichkeit für Originalität, Bedeutsamkeit und gründlich kritische Behandlung der zu gebenden Mittheilungen, sowie für gediegene künstlerische Darstellung zu sorgen, auch gelegentlich etwas weniger Worte zu machen.

¹⁾ Der Verfasser des erklärenden Textes, Herr Gessert, äussert sich dahin, er wisse zur Erklärung des Fragments nichts beizubringen, Schmidt's Werk stände ihm gerade nicht „zu Gebot.“ Das erweckt kein sonderlich günstiges Vorurtheil für die kritische Sorgfalt, die dem Unternehmen zu Grunde gelegt ist. — Beiläufig bemerke ich, dass, wo in der vorliegenden Abbildung unter den in das Ornament verflochtenen Thieren ein Elefant dargestellt ist, bei Schmidt ein Schweinchen erscheint. Wer von den beiden Zeichnern richtig gesehen hat, vermag ich nicht zu sagen.

Dann möchte das Unternehmen auch des Beifalls derer, die nicht, gleich ihnen, der Gegenwart den Rücken zukehren, gewiss sein.

5) Bartholomäus Zeitbloom und seine Altarbilder auf dem Heerberge. Fünf Abbildungen. Dritte Veröffentlichung des Vereins für Kunst und Alterthum in Ulm und Oberschwaben, ausgegeben den 6. März 1845. Ulm, in Kommission der Stettin'schen Verlagsbuchhandlung. Fol.

Das vorliegende Heft bildet eine höchst erfreuliche Mittheilung zur Geschichte der deutschen Malerei. Namhaft gemacht, zusammengestellt, gesichtet und geprüft ist in den letzten Jahren Mancherlei (wobei wir aber noch gar nicht stillstehen wollen); an bildlicher Darstellung von Gemälden aus der Vorzeit der vaterländischen Kunst, und besonders an genauer und geistig belebter Darstellung fehlt es uns jedoch noch sehr. Doppelt erfreulich, wenn die Darstellung, wie hier, einem Werke gilt, welches, an sich von Bedeutung, zugleich an einem entlegenen Orte aufbewahrt wird. Es sind Abbildungen der Aussen- und Innenseite der Flügel, welche einen mit drei Holzstatuen gefüllten Altarschrein bedecken, jene die Bilder der h. Jungfrau und des verkündigenden Engels, diese die Anbetung des Christkinds und seine Darstellung im Tempel enthaltend; ihnen reiht sich als fünftes Blatt das Brustbild des alten Meisters an, welches sich an der Rückseite der Staffei in einer Verzierung mit dem Namen und der Jahrzahl (1497) befindet. Die Blätter sind von E. Mauch gezeichnet, von Federer lithographirt. Das was den B. Zeitbloom (neben der vortrefflichen Ausbildung seines Kolorits) besonders auszeichnet, der Ausdruck stiller, würdevoller Ruhe des Gemüthes, das charakteristisch Eigenthümliche seiner Gesichts- und das allerdings Mangelhafte seiner Körperbildungen, die einfache Grossheit seines Gewandstyles, Alles dies ist hier mit einem unverkennbaren Hineinleben in den Sinn und die Hand des Meisters wiedergegeben, so dass selbst diejenigen, denen seine Leistungen überhaupt noch unbekannt sind, hier eine sichere Anschauung wenigstens der von ihm und seiner Schule befolgten Richtung zu gewinnen im Stande sind. Ein erläuternder Text, ebenfalls von Hrn. E. Mauch verfasst, gibt eine prunklose aber sorgfältig genaue Schilderung der Kirche des Heerberges und dieses Altarwerkes. Leider jedoch entnehmen wir aus der Schlussnotiz des Textes, dass die Gemälde einem raschen Verfall entgegengehen, indem sich ihr Zustand seit dem Jahre 1827, wo die Zeichnungen der vorliegenden Lithographien gefertigt wurden, bereits beträchtlich verändert hat. Möchte es doch der schon mehrfach mit so glücklichem Erfolge gekrönten Thätigkeit des Vereins, welcher die Herausgabe dieser Blätter veranlasst hat, gelingen, eine kunstgemässe Restauration der für die deutsche und zumal für die schwäbische Kunstgeschichte so wichtigen Bilder zu veranlassen! 1)

1) Vorzugsweise verdient könnte sich der Verein zugleich durch die Gründung einer Lokalgalerie, zur gelegentlichen Aufnahme von Werken wie die oben genannten, machen. Ulm ist der Mittelpunkt der alten schwäbischen Malerschule und es finden sich dort und in der Umgebung überhaupt noch zahlreiche Werke alter Kunst, die in ihrer Zerstreung minder bekannt bleiben, leicht fortgeführt oder vernachlässigt werden, und deren Zusammenstellung doch so vielseitigen Wünschen entgegenkommen würde. Wir finden in verschiedenen Städten von Nord- und Süddeutschland Lokalsammlungen, die, zumal in ihrer Beziehung

6) Danzig und seine Bauwerke in malerischen Original-Radierungen mit geometrischen Details und Text von Joh. Karl Schultz, königl. preuss. Professor etc. 1. Lieferung. Danzig, im Selbstverlage des Autors und in Commission bei R. Weigel in Leipzig, 1846. (6 Blatt in Fol.)

In No. 80 des Kunstblattes vom Jahre 1844 ist einer kleinen Brochüre gedacht, in welcher Hr. Professor Schultz (der bekannte Architekturmaler) vor einigen Jahren „über alterthümliche Gegenstände der bildenden Kunst in Danzig“ Mittheilungen gemacht hatte. Das vorliegende Werk schliesst sich gewissermassen dieser Arbeit an, indem es einen Theil der dort gegebenen Beschreibungen zur unmittelbaren, wirksamen Anschauung bringt. Danzig, das nordische Venedig, ist eines solchen Unternehmens gewiss aber auch vor vielen Städten des Vaterlandes werth; es hat im Ganzen eine so eigenthümlich charaktervolle Physiognomie, im Einzelnen Monumente von so ausgezeichnete Bedeutung, dass es der Kunstwissenschaft gewiss das lebhafteste Förderniss und dem gebildeten Sinn überhaupt das frischeste Interesse gewährt, sich in solcher Umgebung zu ergehen. Kommt in der Darstellung, wie hier, eine wirklich künstlerische Auffassung und eine sichere, gehaltene Behandlung hinzu, so wird es uns nicht verargt werden, wenn wir die Erscheinung eines solchen Unternehmens mit offener Freude begrüßen.

Das ganze Werk ist auf vier Lieferungen berechnet, deren jede aus fünf malerischen Ansichten und einem Blatt mit geometrischen Rissen bestehen soll. Der erläuternde Text soll der letzten Lieferung beigegeben werden. Die vorliegende erste Lieferung enthält: 1) Allgemeine Ansicht von Danzig, ein Blick über dünenartige Hügel und Hohlwege auf die vieltürmige Stadt, in kräftiger malerischer Haltung ausgeführt. — 2) „Arthus-hof mit dem Springbrunnen“, das lebenvolle, ebenfalls malerisch wirksame Bild eines städtischen Platzes im Charakter des 17ten Jahrhunderts. — 3) „Langgasse“, ein Strassenprospekt, der besonders durch jene eigenthümlichen Vorbauten der Danziger Häuser, die sogenannten Beischläge, welche das häusliche Leben unmittelbar mit dem Strassenverkehr verbinden, charakteristisch wirkt; im Grunde der Strasse der schlanke Rathhausturm, an malerischem Reiz manchen der berühmten belgischen Stadthürme überbietend. — 4) „St. Trinitatis und St. Annen“, dies ein Blatt von besonders gediegenem malerischem Verdienst. Ein Blick von der Wallgegend aus auf die Stadt, im Vordergrund der reiche und reizvolle Giebel der Trinitatiskirche, der ein Musterstück gothischer Eleganz im nordischen Ziegelbau bildet. — 5) „Sommer-Rathsstube 1593.“ Das Innere eines geräumigen Saales, der im üppigen Renaissancestyl, Macht und Opulenz der Herrin des Handels bezeichnend, ausgeführt ist, die Wände mit Holzwerk und Malereien geschmückt, an der einen Wand ein bunter, bis zur Decke emporsteigender Kamin, die Decke selbst mit vielen Gemälden, reichen Einrahmungen und vielen buntsculptirten hängenden Zapfen versehen. — 6) „Grössenverhältnisse der Danziger Kirchen unter sich und zur St. Peterskirche in Rom“, fünfzehn Grundrisse kirchlicher Gebäude nebst dazu

auf die besondern lokalen oder provinziellen Zwecke, oft eine grosse Bedeutung haben, und denen sich Ulm gewiss mit entschieden glücklichem Erfolge würde anschliessen können.

gehörigen Kreuzgängen und ehemaligen Klostergebäuden, sammt dem Grundrisse der Peterskirche, alle nach gleichem rheinländischem Maass entworfen. Die allgemeine Anlage in diesen Gebäuden erscheint ziemlich einfach, der Chor z. B. schliesst fast durchweg nicht polygonisch ab. Zu speziellerem Eingehen dürfte die Erscheinung des Textes Gelegenheit geben. Die Hinzufügung des Planes von St. Peter, in den der Plan der grössten Danziger Kirche hineingezeichnet ist, erscheint nicht recht motivirt.

Besonders hervorzuheben ist noch, dass diese Blätter in der edlen, erst neuerlich wieder zu rechten Ehren gekommenen Technik der Radirung, — also auch ganz von der eignen Hand des Künstlers, ausgeführt sind. Da hienach das Werk den dreifachen Vorzug: bedeutsamer Gegenstände der Darstellung, einer künstlerisch freien Behandlung und einer von den Kunstliebhabern besonders geschätzten Technik hat, so ist mit Zuversicht zu hoffen, dass dasselbe sich auch eines wirksamen Beifalls zu erfreuen haben werde.

7) R. v. Rettberg: Uebersichtstafel zur Geschichte, namentlich der Kunst von Nürnberg. Hannover, 1845. 6 Bogen in Fol.

Gründliche und genaue tabellarische Zusammenstellungen bilden die nothwendigste Grundlage für dasjenige kunsthistorische Studium, dem es auf eine klare Anschauung der Entwicklungsverhältnisse und ihres Zusammenhanges und auf strenge kritische Prüfung ankommt. Je mühsamer zugleich solche Arbeiten sind, um so dankbarer haben wir sie willkommen zu heissen. Hr. v. Rettberg hat seinen Beruf zu Arbeiten solcher Art schon durch seine grosse „Chronologische Tabelle der Maler seit Cimabue's Zeiten bis zum Jahr 1840“ dargelegt; in dem vorliegenden Werk ist auf dieselbe, noch strengere Weise die Kunstgeschichte einer einzelnen Stadt behandelt, die für die Geschichte der deutschen Kunst von so ungemeiner Wichtigkeit ist, die aber bei den eigenen Bewohnern der Stadt seither noch nicht gar wissenschaftliche Vertreter gefunden zu haben scheint. Die Tafel zerfällt in die Rubriken: 1) allgemeine politische und Kulturgeschichte; 2) Ortsgeschichte; 3) Handel, Gewerbe, Erfindungen; 4) Baukunst; 5) grössere Bildnerei; 6) kleinere Bildnerei; 7) Malerei; 8) Holzschnitt, Kupferstich; 9) Kleinmalerei, Teppiche. Sie beginnt mit dem 11ten Jahrhundert und ist bis auf das Jahr 1844 hinabgeführt. — Ein näheres Eingehen in das Detail dieser vortrefflichen Arbeit würde sofort zu allgemeinen Betrachtungen über die Nürnbergische Kunstgeschichte führen, wie sich dieselben jedem aufmerksamen Leser der Tabelle selbst erzeugen werden. Wir unterlassen dies also für jetzt und um so lieber, als wir das Werk nur als Vorläufer und Begründer eines zweiten betrachten dürfen, das im Manuscript bereits vollendet ist und umfassende Darlegungen über das ganze Gebiet der Kunstgeschichte von Nürnberg enthalten dürfte. Dasselbe wird, als Resultat vielfacher Studien und eigner Anschauungen, unter dem Titel „Nürnbergische Briefe“ erscheinen. Wir sehen demselben mit gespannter Erwartung entgegen.

Der Portraitmaler Sir Godfrey Kniller im Verhältniss zur Kunstbildung seiner Zeit dargestellt von Dr. W. A. Ackermann, Professor und Bibliothekar. Lübeck, 1845. (12 S. in 4.)

(Kunstblatt 1846, No. 15.)

Eine kleine, zunächst für das lokale Interesse Lübecks, der Vaterstadt des genannten Künstlers, bestimmte Gelegenheitschrift, die aber auch für die Kunstgeschichte im Allgemeinen nicht ohne Werth ist. Es ist der bekannte Portraitmaler Kneller, der am Ende des 17ten und im Anfang des 18ten Jahrhunderts in England so übergrossen Beifall fand, von dem die Schrift handelt. Der Verf. weist aus Dokumenten nach, dass der Familienname des Künstlers „Kniller“ war, obgleich er sich selbst später in seinem eignen Porträt, das er in Kupfer geschabt, mit dem Namen „Kneller“ unterzeichnet hat. Der Verf. gibt eine Darstellung seines Lebens- und Bildungsganges; interessant ist hiebei u. a. die Mittheilung über einige noch in Lübeck befindliche Bilder seiner früheren Zeit, in denen der Maler noch als ein sorgfältiger und gewissenhafter Nachfolger seiner holländischen Meister erscheint, während seine späteren Werke bekanntlich fast durchweg das Gepräge einer oberflächlichen Bravour tragen. Ohne durch das patriotische Interesse zu irgend einem einseitigen Urtheil veranlasst zu werden, legt der Verf. doch zugleich das Anerkennungswerthe in den Leistungen Knillers dar und entwickelt, wie seine Verirrungen durch die Zeitumstände und persönlichen Verhältnisse auf sehr erhebliche Weise wenigstens begünstigt wurden.

Kupferstich.

(Kunstblatt 1846, No. 19.)

Wir haben über zwei neue Kupferblätter nach Bildern von Carlo Dolce zu berichten. Dolce ist bekanntlich ein Meister, dessen zarte Färbung und weichgeschmolzene Modellirung dem Kupferstecher sehr bedeutende Schwierigkeiten in den Weg legen; betrachten wir also die Wahl solcher Blätter — auch wenn wir uns nicht eben den unbedingten Verehrern dieses Meisters zuzählen — als Zeugniss des Muthes und Selbstvertrauens von Seiten unserer Kupferstecher. Das eine Blatt, 10³/₄ Zoll hoch und 8¹/₂ Zoll breit, ist von Friedrich Wagner in Nürnberg gestochen und stellt den S. Sebastian der Gallerie zu Pommersfelden dar, den Waagen (Kunstwerke und Künstler in Deutschland, I, S. 125) als ein in Feinheit und Klarheit sehr ausgezeichnetes Werk des C. Dolce bezeichnet. Es ist die Halbfigur des jugendlichen Heiligen, nackt, Antlitz und rechte Hand aufwärts gewandt, ein Mantel um die Hüften geschlagen, der von dem linken Arm getragen wird, in der linken Hand Pfeile und Palmzweig. Die Modellirung des Nackten ist sehr glücklich, die Taillen sind

mit wahrer Meisterschaft gelegt und führen das Auge des Beschauers in anmuthig wechselndem Spiele über alle die einzelnen Nüancen der jugendlich zarten Formen hin. Das Ganze ist zugleich von entschiedener Gesamtwirkung und gibt ein charakteristisches Bild derjenigen Richtung, welche Dolce in seinen besseren Leistungen beobachtet hat. Das Erscheinen des Stichs ist um so dankenswerther, als von diesem Bilde bisher überhaupt noch keine Vervielfältigung vorhanden war. — Das zweite Blatt ist ein Stich nach der bekannten heil. Cäcilie in der Dresdener Gallerie, 13 Zoll hoch bei 11 Zoll Breite, und von Fr. Knolle in Braunschweig gestochen. (Verlag von Ernst Arnold in Dresden.) Diesem Blatt können wir nicht dieselben Vorzüge zugestehen wie dem vorgenannten. Der Charakter des Originals ist zwar im Allgemeinen entsprechend aufgefasst und das allerdings Wichtigste, das Gesicht und die berühmten Hände, mit Zartheit und Geschmack wiedergegeben. In der Behandlung des Costüms und der übrigen Nebendinge vermissen wir aber mehrentheils die eigentlich künstlerische Leichtigkeit und im Ganzen die vollere malerische Haltung.

Die Heiligenbilder oder die bildende Kunst und die theologische Wissenschaft in ihrem gegenseitigen Verhältniss historisch dargestellt von Dr. Heinrich Alt. Berlin, 1845. 304 S. in 8.

(Kunstblatt 1846, No. 21.)

Wir haben in neuerer Zeit mehrere kurzgefasste und lexikalisch geordnete Uebersichten der symbolischen Darstellungen in der christlich-religiösen Kunst und namentlich der Attribute der Heiligen erhalten. Hieher gehört zunächst die kleine „Ikonographie der Heiligen“ (von v. Radowitz, 1834), nach den Heiligen-Namen geordnet und mit andern Registern versehen, unter denen namentlich das Verzeichniss der Patrone der Länder und Städte, nach dem Namen der letztern geordnet, von Bedeutung ist; ferner die „christliche Kunstsymbölik und Ikonographie“ (1839) und „die Attribute der Heiligen“ (1843), beide nach den Attributen und Symbolen geordnet und ebenfalls durch andere Register, besonders der Heiligen-Namen, weiter nutzbar gemacht. Das in der Ueberschrift genannte Werk reiht sich denselben an, indem es zugleich den Gegenstand in einer weiter umfassenden und mehr systematischen Darstellung behandelt. Der Verf. geht von den altchristlichen, auf biblischer Anschauung beruhenden Symbolen und den ältesten typologischen Darstellungen der christlichen Kunst aus und nimmt diese als Grundlage zur weiteren Erklärung der Heiligen-Attribute. Er gewinnt hiedurch den Vortheil, einen sehr grossen Theil der letzteren, die oft etwas scheinbar Willkürliches haben, auf ihre ursprüngliche Quelle zurückführen zu können. Häufig auch ergeben sich hiebei die phantastischen Wunder-Legenden lediglich als volksthümliche An- und Ausdeutungen der Attribute selbst, die an sich ihren sehr gedankenvollen Inhalt haben. Das Buch ist reich an schlagenden Bemerkungen solcher Art. Ein Verzeichniss der geistlichen und Ordenstrachten, mit

Bezug auf die Heiligen, welche dabei in Betracht kommen, und andere Uebersichten, namentlich ein vollständiges Namensverzeichniss der in dem Buche aufgeführten Heiligen, erhöhen die praktische Brauchbarkeit des letzteren.

Es ist zu bedauern, dass der Verf. den Titel des Buches nicht richtig gefasst hat; er ruft hiedurch Ansprüche hervor, denen er wenigstens nur beiläufig und nicht in hinreichender Weise genügt. Das historische Wechselverhältniss zwischen der bildenden Kunst und der theologischen Wissenschaft wird nur in einigen einleitenden und Schlusskapiteln behandelt, allerdings zum Vortheil des Hauptinhalts des Buches, doch nur in kurzgefasster Uebersicht. Die kurze Parallele, welche der Verf. zwischen dem historischen Entwicklungsgange dieser beiden Elemente des geistigen Lebens zieht, ist geistvoll entworfen und wieder an anregenden Bemerkungen reich, nur leider etwas zu abstrakt gehalten; dem Verf. fehlt, wie es scheint, jene Anschauung des mehr concreten Verhältnisses, welches durch die Entwicklung der volksthümlich-nationellen Elemente herbeigeführt wird. Auch hat der Verf. sich wohl noch nicht das volle Gefühl für das innerste Wesen der Kunst, in ihrer ganz selbständigen und von der Poesie unabhängigen Bedeutung, erworben. Ohne diese Mängel würde er z. B. der Kunst des 17ten Jahrhunderts mehr Gerechtigkeit widerfahren lassen und den eigenthümlichen Werth derselben gründlicher anerkannt haben.

Indess berühren diese Mängel den Hauptinhalt des Buches nicht, das jedenfalls als eine dankenswerthe Bereicherung unserer Kunstliteratur aufzunehmen sein wird.

K u p f e r s t i c h.

(Kunstblatt 1846, No. 30.)

Von dem Wandgemälde, welches Raphael in seinem 22sten Jahre (1505) in einer Seitenkapelle des Kamaldulenserklusters S. Severo zu Perugia ausgeführt hat und in welchem sich seine männliche Kraft zum erstenmal, unbehindert von fremden Einflüssen, in ihrer eigenthümlichen Fülle zeigt, hatte bisher durchaus keine genügende Nachbildung existirt. Nur zwei Figuren, die des Christus und des h. Maurus, waren einzeln von A. Krüger gestochen; ausserdem war das Ganze (mit Weglassung der nicht mehr vorhandenen oder verstümmelten Theile) von Milde flüchtig lithographirt, diese Lithographie aber wohl kaum in den Handel gekommen. Gegenwärtig ist der Wunsch der Kunstfreunde, von diesem merkwürdigen Jugendwerk des grossen Meisters eine entsprechende Nachbildung zu erhalten, durch einen grossen Stich erfüllt, der, $24\frac{1}{2}$ Zoll breit und $19\frac{1}{4}$ Zoll hoch, von I. Keller zu Düsseldorf nach einer Zeichnung von E. v. Rhoden gestochen, im Verlag von A. W. Schulgen zu Düsseldorf erschienen ist. Die Grösse des Stiches ist hinreichend, um das Detail der Composition, die sich im hohen Spitzbogen ausbreitet, vollständig entwickeln zu können. Unterwärts auf Wolken in feierlicher Würde die sechs heiligen Kamaldulenser, je drei und drei auf jeder Seite; zwischen beiden Gruppen, etwas

erhöht, der Erlöser, zwei anbetende Engel zu seinen Seiten, über ihm die Taube des heil. Geistes. Oberwärts erscheint die im Original gegenwärtig ganz verschwundene Halbfigur des Gottvater und die beiden Engelknaben zu seinen Seiten, welche letzteren im Original ebenfalls grossentheils verloren sind. Diese Theile sind im Stich auf eine, der Würde des Ganzen nicht unangemessene, wenn im Ausdruck auch etwas moderne Weise wiederhergestellt. Die beiden Ecken, ausserhalb zu den beiden Seiten des Spitzbogens, der die Composition umschliesst, sind im Stich durch ein einfaches Bandornament, im Einschluss der Umrahmung des Ganzen, ausgefüllt.

Soviel dem Unterzeichneten aus der Anschauung des Originals in der Erinnerung geblieben, ist der Charakter des letzteren überall vortrefflich wiedergegeben. Die kraftvolle Erhabenheit in den Gestalten der Heiligen, die schöne und grossartige Gewandung derselben, der eigenthümliche Ausdruck und die Bildung ihrer Gesichtszüge (der Kopf des Märtyrers Johannes ist, wenn ich nicht irre, wiederum Restauration), Alles diess ist ebenso glücklich beobachtet, wie die eigenthümliche, ein wenig schwere Gestalt des Erlösers, die überaus edle und zarte Anmuth des Engels zu seiner Linken und die allerdings manierirte Erscheinung des Engels zu seiner Rechten, dessen Kopf lebhaft an jenen jugendlichen, al fresco auf einen Ziegel gemalten Kopf von Raphaels Hand erinnert, der sich in der Pina-kothek zu München befindet. Ebenso ausgezeichnet ist die breite, grosse Haltung des Werkes beobachtet. Die Behandlung, streng, mit etwas scharfer Nadel, geht überall entschieden auf das Detail ein und nähert sich, doch ohne Affektion und hier nur zum Vortheil des Gegenstandes, der alterthümlichen Stechweise, die den glänzenderen Effekt des Grabstichels noch nicht kannte.

Die Kunstsammlung des Freiherrn C. F. L. F. von Rumohr etc.,
beschreibend dargestellt von J. G. A. Frenzel etc. Lübeck, 1846.
(478 S. in 8.)

(Kunstblatt 1846, No. 47.)

Das vorliegende Werk ist der ausführliche Katalog der Rumohr'schen Kunstsammlung, die vom 19. Oktober d. J. ab zu Dresden öffentlich versteigert werden soll. Ueber den Charakter dieser Sammlung hatte der Verfasser bereits in No. 15 ff. des vorjährigen Kunstblattes nähere Nachricht gegeben. Wie nach dem Wesen des Besitzers, nach dem Maasse seiner ächten und durchgebildeten Kennerschaft freilich schon zu erwarten war, ist diese Sammlung eben dadurch ausgezeichnet, dass sie nicht auf Prunk, auf äusserlich numerische Vollständigkeit, auf Kuriositätenkram angelegt war, sondern dass überall in ihrem Bestande und in der Anordnung desselben feiner Geschmack und hingebende Liebe zu derjenigen Kunst, die aus der Tiefe des Lebens hervorquillt, ersichtlich wird. Einerseits sind es die Bildungs- und Blüthenepochen des Kupferstiches und

Holzschnittes, die wir, und um so vollständiger und in so gewählteren Exemplaren, je originaler ihre Thätigkeit ist, vertreten finden, andererseits das Fach der Handzeichnungen, in welchen der in dem schaffenden Meister aufsteigende Gedanke uns am unmittelbarsten entgegentritt. Die Sammlung dieser Zeichnungen ist besonders an den schätzbarsten Stücken, älterer wie neuerer Zeit, ungemein reich. Eine kleine, aber ausgezeichnete Sammlung von Oelgemälden, eine andere von verschiedenartigen plastischen Arbeiten schliesst sich an. Der Katalog ist von dem Verfasser mit derjenigen Sorgfalt abgefasst, die von ihm nur erwartet werden konnte. In der Anordnung ist hiebei nichts von der, welche der Besitzer schon ursprünglich seiner Sammlung gegeben hatte, geändert worden; bei den Druckblättern sind überall die erforderlichen Bezüge zu Bartsch, durchweg aber ausserdem, je nachdem es nöthig war, charakteristische Bemerkungen über den Kunstwerth, die Beschaffenheit, die Erhaltung jedes einzelnen Stückes der Sammlung beigefügt. Wenn dem Liebhaber selten eine Sammlung vorkommen dürfte, der er ein so unbedingtes Vertrauen zu schenken hat, so wird diese Eigenschaft der Rumohr'schen Sammlung durch den Katalog wesentlich erhöht.

Es liegt in der Natur der Sache, dass nur unter ganz besondern, ausserordentlichen Verhältnissen eine Privatsammlung wie die in Rede stehende in ihrer Eigenthümlichkeit erhalten werden kann; es wäre mithin eine müssige Klage, wenn wir darüber Schmerz äussern wollten, dass eine mit so persönlicher Liebe, mit so charaktervoller Hingebung zusammengebrachte Sammlung wieder zerstreut werden soll. Doppelt erfreulich aber ist es, dass von dieser stillen, aber rastlosen und erfolgreichen Thätigkeit des Besitzers uns nun dennoch, eben in dem Kataloge, ein Denkmal erhalten bleibt. Das Buch gewinnt diese Bedeutung in einem um so höheren Grade, als sich der Verfasser auch im Vorworte desselben in näher zusammenfassender Schilderung über die Bedeutung und Eigenthümlichkeit der Sammlung auslässt. Dass der Katalog ausserdem und in vollem Maasse jenes allgemeine Interesse für die Kunstliteratur und für die Sammler hat, welches durch lichtvolle, wenn auch scheinbar sehr kurze Notizen über die merkwürdigen Einzelheiten, jedem gediegenen Kataloge einer irgendwie ausgezeichneten Sammlung eigen ist, braucht hier nicht besonders erwähnt zu werden.

Zur Geschichte der Kunst in Deutschland.

(Kunstblatt 1846, No. 54.)

1) Denkmäler der Baukunst des Mittelalters in Sachsen. Bearbeitet und herausgegeben von Dr. L. Puttrich. Abthl. I., Bd. II., Lief. 4 und 5. — Abthl. II., Bd. II., Lief. 5—13. Leipzig 1845 und 46. Fol.

Seit das Kunstblatt zuletzt (1845, No. 102) über das Puttrich'sche Werk berichtet, hat der fleissige Herausgeber fortgefahren, uns neue erfreuliche Mittheilungen in nicht unbeträchtlicher Anzahl zu bringen. Wir geben hier eine flüchtige Uebersicht des Inhalts. Lieferung 4 und 5 vom zweiten

Bände der ersten Abtheilung bilden wiederum ein zusammenhängendes Ganze und führen als solches den Separattitel: *Mittelalterliche Bauwerke im Herzogthum Altenburg*; sie enthalten, nächst der sorgfältig radirten Titelvignette, 16 lithographirte Blätter und 37 Seiten Text, der durch ausführliche geschichtliche Nachrichten über Altenburg von der Hand des Hofraths Dr. Gersdorf eine eigenthümlich werthvolle Zugabe erhalten hat. Die vorgeführten Denkmäler des altenburgischen Landes sind, in ihrer historischen Folge geordnet: die Ueberreste der Kirche zu Kloster Lausnitz, im schönen romanischen Style; die sogenannten rothen Thürme zu Altenburg, die Westfaçade einer ehemals vorhandenen Klosterkirche bildend, gleichfalls im romanischen Styl; die Ruine der Klosterkirche zu Stadt Roda, interessant durch eigenthümliche, aus den Bedingnissen der Kirche eines Nonnenklosters hervorgehende Anlage und noch mehr durch die schöne strenge Bildung frühgermanischer Formen; das herzogliche Schloss zu Altenburg, verschiedene Bauzeiten und Dekorationen enthaltend, ausgezeichnet durch die im reichen spätgothischen Style gebaute und in der Rococoperiode anderweitig ausgeschmückte Schlosskirche, von deren Innerem, wie von dem kunstvollen, darin noch vorhandenen gothischen Chörgestühl mehrere Ansichten gegeben werden; der sogenannte Pohlhof zu Altenburg, ein Gebäude mit elegantem Giebel im Backsteinbau aus spätgothischer Zeit; das Schloss Posterstein und das Schloss Wendisch-Leuba, beide durch die Formen des phantastischen Burgbaues spätmittelalterlicher Zeit, die uns in mehreren vortrefflich ausgeführten Ansichten entgegengetreten, ausgezeichnet; das Rathhaus zu Altenburg, der zweiten Hälfte des 16ten Jahrhunderts angehörig und durch charaktervolle Ausbildung des Renaissancestyles, für den Deutschland nicht eben übermässig zahlreiche Beispiele darbietet, sehr bemerkenswerth; endlich, eigentlich ein Horsd'oeuvre für die speziellen Zwecke des Werks, die Darstellung einer im Schlosse zu Altenburg befindlichen und aus dem Anfange des 18ten Jahrhunderts herrührenden grossen Prachtuhr, die durch eine nicht geschmacklose Verwendung prachtvoller Stoffe in den Formen des damaligen Rococo allerdings eine glänzende Wirkung erreicht. Wenn in diesen Darstellungen somit das spätere Mittelalter nebst der beginnenden Neuzeit und das Element der ausserkirchlichen Bauweise, wobei die kunsthistorische Kritik minder subtile Fragen zu lösen hat, vorzugsweise begünstigt sind, so wollen wir dies doch in keiner Weise als einen Vorwurf für das Werk bemerkt haben; denn gewiss kommt es nicht auf die Kritik an sich, sondern darauf an, dass wir von allen wichtigeren Kulturperioden unsrer Vorzeit und von der monumentalen Bethätigung derselben anschauliche und begründete Darstellungen erhalten.

Lief. 5 bis 9 vom 2ten Bande der 2ten Abtheilung führen, als zusammengehöriges Ganzes, den Separattitel: *Mittelalterliche Bauwerke zu Halle, Petersberg und Landsberg*, und bestehen aus 2 radirten Vignetten, 21 Blatt Abbildungen und 38 Seiten Text. Unter den hierin enthaltenen Mittheilungen sind zunächst die in Bildern und Text ausführlich gegebenen über zwei sehr merkwürdige Baudenkmale des entwickelten romanischen Baustyles von besonderer Wichtigkeit. Das eine derselben ist die Ruine der Kirche zu Kloster Petersberg bei Halle, die uns in Grund- und Aufrissen, in vortrefflichen malerischen Ansichten des Aeussern und Innern, in bezeichnenden Details und auch in charakteristischer restaurirter Darstellung vorgeführt wird. Das Imposante, was der romanische Baustyl

bei seiner vollen Ausbildung im 12ten Jahrhundert gewinnt, tritt uns hier eindrucksvoll entgegen; für das Einzelne ist besonders die Choranlage mit ihren Nebenräumen merkwürdig. Die Grabstatuen der Grafen von Wettin, Stifter und Wohlthäter des Klosters, die sich daselbst noch befinden, doch nur spätere Wiederholungen untergegangener bronzener Denkmäler sind, werden uns auf 2 Blättern in sorgfältiger Darstellung vorgeführt. Von der Ruine der jetzt fast völlig zerstörten kleinen Kapelle, die nördlich von der grösseren Kirche lag und die, wie der Herausgeber gewiss richtig bemerkt, eine Taufkapelle gewesen zu sein scheint, wird, nach älterer Aufnahme, ebenfalls eine kleine Darstellung gegeben. — Das zweite Denkmal romanischen Baustyles ist die Doppelkapelle zu Landsberg bei Halle, die zu den interessantesten Kapellen, welche sich von fürstlichen Schlössern jener Periode erhalten haben, gehört. Wir besitzen über dieselbe bereits ein ausführliches Werk von dem Baumeister A. Stapel. (Vergl. Kunstblatt 1845, No. 37.) Da letzteres die Kapelle und ihre Theile aber nur in geometrischen Aufrissen giebt, während das vorliegende Werk wohl ausgeführte malerische Ansichten, des Innern und der einzelnen Details, bringt, so können wir diese neuen Mittheilungen in keiner Weise als überflüssig bezeichnen. — Der Zeit nach reiht sich an diese Denkmäler zunächst die Hauptkirche zu Aken an, von deren energisch massiger Façade eine Ansicht gegeben wird. Die Kirche selbst ist wesentlich noch romanisch; die Façade aber, mit zwei Thürmen und hohem Zwischenbau, trägt bereits das Gepräge der frühest germanischen; noch dem Uebergangsstyl verwandten Bauweise und giebt hiefür einen charakteristischen Beleg. — Die übrigen Denkmäler der in Rede stehenden Lieferungen gehören, bis auf geringe und nicht bedeutende Ausnahmen, der Stadt Halle und zwar zugleich im Wesentlichen der Periode des spätgothischen Baustyles an. Dies sind zunächst die in malerischen Ansichten vorgeführte Moritzkirche mit ihrem reichgeschmückten Chorbau, und die Ulrichskirche, von der eine innere Ansicht gegeben wird. Die Liebfrauenkirche, in ihrer innern Anlage und Ausbildung unstreitig eines der edelsten, reichsten und grossartigsten Gotteshäuser, die Deutschland aus dem Anfange des 16ten Jahrhunderts besitzt, bedauern wir nur in einer unzureichenden Darstellung, auf einem Blatte, welches den Marktplatz zu Halle mit seinen Thurmbauten darstellt, vor uns zu sehen. (Diese Thürme sind Reste älterer kirchlicher Gebäude, die bei dem Neubau der Liebfrauenkirche im 16ten Jahrhundert verschwanden, deren Thürme sodann aber zum Theil in den Bauplan der letzteren hineingezogen wurden, wesshalb sie denn erheblich ältere Formen zeigen.) Von der weniger merkwürdigen Domkirche werden nur einige Details gegeben. Endlich wird auch, neben einigen kleineren Monumenten, das nicht sonderlich interessante Rathhaus von Halle, gleichfalls aus dem Anfange des 16ten Jahrhunderts, in einer äusseren Ansicht vorgeführt.

Lief. 10 bis 13 vom 2ten Bande der 2ten Abtheilung sind mit dem Separattitel: Mittelalterliche Bauwerke zu Jüterbog, Kloster Zinna und Treuenbrietzen, versehen. Dieser Abschnitt besteht, nächst einer Titelvignette, aus 17 Blatt Abbildungen und 37 Seiten Text, welcher letztere durch eine „Kurze Geschichte der Stadt Jüterbog und des Klosters Zinna, insonderheit der mittelalterlichen Bauwerke daselbst“, von dem als Kunsthistoriker bereits rühmlich bekannten Pastor H. Otte auf erfreuliche Weise bereichert ist. Das Interesse der hier gegebenen Darstellungen beruht der Hauptsache nach wieder in der Periode des spätgothischen Bau-

styles und besonders in der Verwendung desselben für die Zwecke der bürgerlichen Architektur; doch fehlt es auch nicht ganz an Belegen für die frühere Zeit kunsthistorischer Entwicklung. So finden sich verschiedene Beispiele für die spätromanische Bauweise oder vielmehr für die des Uebergangsstyles. Hieher gehört die zwar nur leicht gegebene Darstellung der Nikolaikirche zu Treuenbrietzen, die Kirche zu Langen-Lipsdorf (als Beispiel der in jener Gegend verbreiteten und auch bis tief in die Marken und noch weiter sich erstreckenden alten, aus Granit gebauten Dorfkirchen), die Kirche zu Kloster Zinna, die im völlig consequenten romanischen Spitzbogenstyl gebaut zu sein scheint und bei der die sorgfältige Bearbeitung des auch bei ihr angewandten Granits besonders hervorgehoben wird. So auch ein Theil der alten Dammkirche zu Jüterbog, während andre Theile derselben und die dazu gehörigen Klostergebäude später sind. Die Nikolaikirche zu Jüterbog ist ein einfach ansehnliches Gebäude aus später gothischer Zeit; einige ihrer Details (wie auch solche aus der Kirche zu Kloster Zinna) werden in besondrer Darstellung gegeben; unter diesen ist namentlich ein mit Schnitzwerk und Bemalung versehener Schrank, der im Farbendruck dargestellt ist, hervorzuheben. — Die wichtigeren Darstellungen des Heftes aber sind, wie bemerkt, vornehmlich jenen reichgeschmückten bürgerlichen Bauten gewidmet, welche dem Ende des gothischen Baustyles angehören; es sind die Klostergebäude zu Zinna und das Rathhaus und die Thore zu Jüterbog. An diesen Denkmälern erscheint bereits der Backsteinbau, der weiterhin im Norden und Nordosten in derselben Epoche so zahlreiche und glänzende Leistungen hervorgebracht hat, in seiner vollen malerischen Eigenthümlichkeit. Von dem Rathhause zu Jüterbog wird u. A. auch das Innere eines Zimmers dargestellt, dessen phantastisches zellenförmiges Gewölbe in der Mitte auf einer gewundenen Säule ruht; auch diese Gewölbformation gehört den nordöstlichen und namentlich den preussischen Gegenden, wo sie öfters vorkommt, an.

Ueberall haben wir in den vorliegenden Lieferungen die Gediegenheit der Abbildungen rühmlich anzuerkennen; auch abgesehen von dem zunächstliegenden archäologischen Interesse ist der grössere Theil derselben durch wirklich malerische Rundung und Haltung ausgezeichnet. Ebenso ist die Unbefangenheit der historischen Forschung, die sich überall im Texte zu erkennen giebt, gebührend hervorzuheben. Zur Vollendung des Werkes, das jedenfalls mit den zweiten Bänden der beiden Abtheilungen abschliessen soll, dürfte noch manches Interessante von erheblicher Bedeutung vorliegen; wir wollen unsere Leser durch die Liste der Monumente in den von dem Herausgeber bis jetzt noch nicht berührten Gegenden nicht ermüden. Gleichwohl giebt der Verfasser das bestimmte Versprechen, das Werk im Jahr 1847 zum vollständigen Abschluss bringen zu wollen. Er hat die Absicht, zu diesem Behuf überall nur das Neue und Eigenthümliche zu geben, dasjenige dagegen, was namentlich an Details in ähnlicher Darstellung schon früher von ihm mitgetheilt worden, nicht aufs Neue und etwa nur zum Behuf einer leeren Vollständigkeit wieder vorzuführen. Hiegegen dürfte auch nichts zu erinnern sein.

2) Das Luther-Zimmer, eines der Prachtzimmer in dem nach Direktor Karl Heideloffs Angabe von dem Architekten Karl Görgel wiederhergestellten Fürstenbau auf der Veste Koburg; gezeichnet und herausgegeben von Georg Rothbart. Ein interessanter Beitrag aus dem

Mittelalter für Architektur, Kunst und Geschichte, zugleich ein Supplementheft zu K. Heideloffs Ornamentik des Mittelalters bildend. Mit 5 Kupfertafeln. Nürnberg, 1845. Quer Fol.

Die Veste Koburg gehört bekanntlich zu den reichsten und bedeutendsten Burganlagen, die sich aus mittelalterlicher Zeit erhalten haben. Nachdem dieselbe in den letzten Jahrhunderten in Verfall gerathen war, ist sie in neuerer Zeit unter Heideloffs Oberleitung und nach seinen Angaben restaurirt und in ihrer alten romantischen Pracht vollständig erneuert worden. Es ist die Absicht, die Dekoration der sämtlichen interessanten Gemächer der Burg in einer Reihenfolge von bildlichen Darstellungen und als Supplemente zu Heideloffs mit so vielfachem Beifall aufgenommener Ornamentik, der sie wegen des erforderlichen grösseren Formats nicht unmittelbar einverleibt werden konnten, herauszugeben. Das genannte Heft bildet den Anfang dieser Herausgabe. Es enthält die Dekoration desjenigen Zimmers, welches Luther bei seinem halbjährigen Aufenthalte auf der Burg im Jahr 1530 bewohnte, in welchem er verschiedene Lieder und andre literarische Arbeiten geschrieben hat, und welches gegenwärtig als bleibendes Denkmal dieser merkwürdigen Tage ausgestattet ist. Zu diesem Behuf sind hier die Bildnisse in ganzer Figur von Luther, seiner Frau und einer Anzahl derjenigen Männer, die mit ihm an dem grossen Werke der Reformation thätig waren, in das Leistenwerk der Wände eingelassen; gothisches Ornament, Inschriften und Wappen bilden die übrigen Füllungen. Thüren und Bänke sind in demselben reichen Style gehalten; ein Ofen in brillanten Renaissanceformen reiht sich ihnen an. Das vorliegende Heft enthält eine ausgeführte perspektivische Ansicht des Innern des Zimmers und Aufrisse der vier Wände mit detaillirter Angabe der daran befindlichen Ornamentik. Ein einleitender und erklärender Text geht den Kupfertafeln voran. Es genügt die Bemerkung, dass das Heft dasselbe Interesse, wie die entsprechenden Tafeln der Heideloff'schen Ornamentik, hervorrufen wird.

3) Der Hochaltar von Blaubeuren. C. Heideloff et M. Heideloff ad nat. del. Fried. Wagner et Ph. Walther sculps. Sr. k. Hoh. dem durchlauchtigsten Kronprinzen Karl Friedrich Alexander von Württemberg etc. in tiefster Ehrfurcht gewidmet von dem Verleger Konrad Geiger, Besitzer der J. A. Stein'schen Kunst- und Buchhandlung in Nürnberg.

Dies in halber Ausführung sehr sorgfältig gestochene grosse Blatt, im eigentlichen Stich (ohne Unterschrift u. dergl.) 25 Zoll hoch und 17½ Zoll breit, enthält eine vollständige Abbildung des obengenannten, für die Geschichte der deutschen Kunst so eigenthümlich werthvollen Altarwerkes. Der grosse Schrein ist mit geöffneten Flügelthüren dargestellt, so dass man die kolossalen Statuen, von denen er ausgefüllt wird, und auf den Flügeln die darauf enthaltenen Malereien sieht; oberwärts das freie, bunte Tabernakelwerk mit seinen kleineren Statuen und Halbfiguren, unterwärts die gleichfalls mit Halbfiguren ausgefüllte Predella, die auf dem Altartische steht, welcher das Ganze trägt. An den Stufen des Altares sind ausserdem einige Gestalten im eleganten mittelalterlichen Costüm dargestellt, die, wie sie zur Belebung des Bildes dienen, so namentlich auch dem Auge einen Maassstab für das imposante Werk geben. Die stylistischen Beson-

derheiten in den figürlichen Darstellungen des Altarwerkes genau wiederzugeben, scheint nicht in der Absicht des Zeichners derselben gelegen zu haben; wenigstens sind Körperformen, besonders im Nackten, Gesichtsausdruck und Andres durchgehend in einer Weise modern behandelt, die in der Arbeit der alten Bildschnitzer und Maler nicht zu finden sein dürfte. Vielmehr kam es ohne Zweifel darauf an, die Gesamtcomposition, namentlich die architektonische und ornamentistische Entwicklung derselben zur Anschauung zu bringen, und in diesem Betracht ist das Vorhaben meisterhaft erreicht. Für die reiche Kunstentwicklung, die an den grossen deutschen Altarwerken zu Ende des Mittelalters sich ausgeprägt hatte, giebt dies Blatt eine so interessante wie belehrende Darlegung, und es reiht sich dasselbe sonach, und überhaupt in der ganzen Art und Weise seiner Behandlung, der Heideloffschen Ornamentik des Mittelalters ebenfalls als ein sehr schätzbares Supplement an.

4) Verhandlungen des Vereins für Kunst und Alterthum in Ulm und Oberschwaben, unter dem Protektorate Sr. k. H. des Kronprinzen Karl von Württemberg. Vierter Bericht. Mit einem Farbendruck und drei Steinzeichnungen. Ulm, 1846.

Das angeführte Heft enthält verschiedenartige Berichte und Mittheilungen, die einerseits von der Wirksamkeit des Vereins erfreuliche Kunde geben, andererseits für die Geschichte der Künste in Schwaben ein vielfach belehrendes Interesse darbieten. Es ist hier nicht der Ort, diese Mittheilungen im Einzelnen aufzuführen und durchzugehen. Vorzüglich bemerkenswerth erscheinen die Berichte über die Restauration des Ulmer Münsters, die über eine ansehnliche Sammlung alter Holzschneitzwerke, welche dem Dekan Dr. Dursch in Wurmlingen bei Tuttlingen angehört, und die über eine Anzahl altdeutscher Gemälde, welche sich zu Sigmaringen im Besitz Sr. fürstl. Durchl. des Erbprinzen Karl zu Hohenzollern befinden, sowie auch die biographischen Notizen über den jüngst verstorbenen Historienmaler Professor Dietrich in Stuttgart. Unter den bildlichen Beilagen ist besonders die im Farbendruck gegebene Darstellung eines Reliquienkästchens hervorzuheben, welches mit figürlichen biblischen Scenen in streng byzantinischem Style, gravirte Umriss in Gold und mit farbig emaillirten Gründen zwischen den Figuren, geschmückt ist; sodann zwei Umrissblätter in Grossfolio, zu der schon früher begonnenen und noch fortzusetzenden Folge von Darstellungen der Syrlin'schen Chorstühle im Ulmer Münster gehörig. Diese beiden Blätter behandeln insbesondere den prachtvollen, an der Rückseite des Kreuzaltares im Chore des Münsters isolirt stehenden Stuhl; das Ornament nähert sich hier, obgleich noch völlig von der Grundlage des deutschen Styles aus, doch schon jener schönen weich geschwungenen Behandlungsweise, die bei den Ornamenten des italienischen Cinquecento vorherrscht. Zu bemerken ist, dass das Ornament an den Aussenseiten der Seitenwände des Stuhles naiverweise auf der linken Seite aus Reben und auf der rechten Seite aus Hopfen besteht,

Altnorwegische Kunst.

(Kunstblatt 1846, Nro. 59.)

In No. 98 des vorjährigen Kunstblattes hatte ich eine Notiz über einige von dem „Vereine zur Erhaltung norwegischer Alterthümer“ herausgegebene Blätter mit den Darstellungen altnordischen Holzbaues und sonstiger Holzarbeit geliefert. Neuerlich ist von demselben Verein ein ähnliches Blatt herausgegeben, welches einen merkwürdigen Altarleuchter, ohne Zweifel von Kupfer, vergoldet und mit Emailmalerei versehen, darstellt, der sich in der Kirche zu Urnaes im Stifte Bergen befindet. Es ist eine Arbeit im romanischen Style. Der Leuchter hat die Gestalt einer Säule, deren schuppig verzierter Schaft regelmässig mit starken ausgebauchten Knoten versehen ist; der Fuss ist dreiseitig, an altetruskische Vorbilder erinnernd und besonders reich an Farbe und Ornament; die Bekrönung, wo die Kerze aufgesteckt wird, breitet sich kelchförmig aus. Das Blatt gibt die Gesamtdarstellung des Leuchters und kolorirte Details in grösserem Maassstabe. Emailirte Kirchengeschäften aus Metall; der Periode des romanischen Styles angehörig, sind nicht eben selten; auch Deutschland (besonders die Rheingegend) bewahrt hiervon noch bedeutende Schätze. Unter Allem, was ich von Arbeiten solcher Art kennen lernte, ist mir bis jetzt jedoch noch kein Leuchter, wie der in Rede stehende, vorgekommen. Die Beschreibung wird von dem genannten Vereine nachgeliefert werden. In dem kürzlich erschienenen ersten Jahresberichte desselben sind verschiedene beachtenswerthe Nachrichten über altnorwegische Denkmäler enthalten.

Herausgabe von historischen Miniaturbildern des vierzehnten Jahrhunderts.

(Kunstblatt, 1846, Nro. 60.)

Im Provinzialarchiv zu Coblenz befindet sich neben andern, einst dem Trier'schen Archiv angehörigen Urkunden, eine von dem, im Jahre 1354 verstorbenen Kurfürsten Balduin von Trier veranstaltete, in einem Originalbände und in einer gleichzeitigen Abschrift desselben zusammengetragene Sammlung wichtiger Trier'scher Urkunden¹⁾. Der Abschrift sind 37 Folioblätter mit 73 Bildern vorgebunden, welche letzteren die Hauptbegebenheiten aus dem Leben Balduins und seines Bruders, des römischen Königs Heinrich VII., darstellen. Nach Berichten von Zeitgenossen hat Balduin diese Bilder entwerfen lassen, um die Wände seines Palastes in Trier mit grossräumigen Malereien nach diesen Compositionen zu schmücken; ob aber die Wandmalereien wirklich zur Ausführung gekommen, ist nicht bekannt. Jene Handschriftbilder haben gerade keinen sonderlichen künst-

¹⁾ Vergl. oben, S. 345.

lerischen Werth; sie sind in einem ziemlich handwerksmässigen Schematismus und ohne eigentlich individuelles Gefühl behandelt. Gleichwohl gewähren sie ein vielseitiges, höchst bedeutendes Interesse. Sie sind schon an sich ein sehr seltenes Beispiel zeitgeschichtlicher Darstellungen, da dergleichen im Mittelalter überhaupt nur wenig zur Anwendung kamen und noch seltener sich, geschweige in so umfassender Reihenfolge, erhalten haben. Sie sind überall verständlich und klar entworfen und gehen mit Sorgfalt auf alles Detail des Lebens und der Sitte ein, so dass sich in dem reichen Wechsel ihrer Darstellungen — kirchlichen und bürgerlichen Scenen, Gerichtssitzungen, Gastmählern, Turnieren, Gefechten, Belagerungen, Hinrichtungen, Heer- und Leichenzügen etc. — eine sehr umfassende und bis ins Einzelne belehrende Anschauung der äusseren Verhältnisse jener Zeit darbietet. Sie haben demnach zunächst für den Historiker (auch für den Heraldiker, in Betreff der zahlreich vorkommenden, genau dargestellten Wappen) eine erhebliche Wichtigkeit; ebenso aber auch für den bildenden Künstler, der für historische Darstellungen des 14. Jahrhunderts äusseres Material und gründliche archäologische Belehrung sucht. Die Lebenserscheinungen einer bestimmten und an sich gewiss bedeutenden historischen Epoche legen sich hier dem Blicke des Beschauers mit überraschender Vollständigkeit dar. — Zu bemerken ist, dass die Bilder, mit Ausnahme von zweien, welche vollständig ausgemalt sind, nur aus leicht angetuschten Umrisszeichnungen bestehen.

Eine Herausgabe dieser Blätter kommt also ohne Zweifel vielfachen Interessen entgegen. Eine solche wird gegenwärtig eingeleitet durch den Hauptmann v. Mauntz und den Archivar H. Beyer zu Koblenz. Das Ganze soll in etwa 12 Lieferungen und zwar in drei Ausgaben erscheinen, die erste in einfachen Umrissen (die Lieferung zu 20 Sgr.), die zweite kolorirt (die Lieferung zu 1 Thlr.) und die dritte als Prachtausgabe (die Lieferung zu 2 Thlr.). Die dem Unterzeichneten vorliegenden Probeblätter entsprechen den ihm wohlbekannten Originalbildern auf erfreuliche Weise. Einer besondern Empfehlung des Unternehmens bedarf es nach den obigen, wenn auch nur kurzen Andeutungen über die Bedeutung des Gegenstandes gewiss nicht.

Beiträge zur Siegelkunde des Mittelalters von Dr. Eduard Melly. Erster Theil. Wien 1846. (272 S. in 4. mit vielen Holzschnitten und 12 Kupferblättern.)

(Kunstblatt 1847, Nr. 14.)

Dass die Siegelkunde für das Studium der Urkunden, denen die Siegel zur Bestätigung angehängt oder aufgedruckt wurden, von grosser Wichtigkeit ist, liegt auf der Hand. Ihre Bedeutung für die Studien der Genealogie, der Heraldik, der Diplomatik darf ebenfalls als anerkannt vorausgesetzt werden. Weniger Nutzen ist bisher aus der Siegelkunde für andere historische Studien, wie für die Kostüm- und Sittengeschichte, für Kunstsymbolik und Ikonographie, am wenigsten vielleicht für das Studium der

Kunstgeschichte gezogen worden, obgleich sie uns auch für diese Disciplinen, und namentlich für die letztere, für die Anschauung der kunsthistorischen Entwicklung, die mannigfachsten und schätzbaren Aufschlüsse gewährt. „Denn (so bemerkt der Verfasser des oben genannten Werkes sehr richtig) wie wenig plastische Kunstwerke, welche dem 11ten bis Abschluss des 13ten Jahrhunderts angehören, haben wir in Deutschland? Ueber wie wenige von diesen wissen wir mit Bestimmtheit die Zeit ihrer Entstehung anzugeben? Und wie wenige unter diesen wenigen bestimmbar stellen historische Personen, vaterländische Beziehungen dar?? — Siegel hingegen aus diesen Jahrhunderten sind, im Verhältnisse zu den übrigen plastischen Werken, zahlreich, durch die Urkunde und die Person des Siegelnden ist die Zeit ihrer Entstehung und sind die Grenzen ihres Gebrauches genau bestimmt, die Hauptsiegel der Regenten haben die Gestalt des Fürsten im höchsten Glanz der Waffen oder der Fürstenwürde zum Gegenstande der Darstellung, und sind von den besten gleichzeitigen Künstlern ihres Faches ausgeführt. Dasselbe gilt zum grössten Theile von den Siegeln der Geistlichkeit, grossentheils auch von jenen des hohen Adels, besonders der Würdenträger und der Frauen, während uns die Siegel der Konvente, Domkapitel, vielfach auch der Geistlichkeit, in Schutzheiligen, Martyrergeschichten, in Darstellungen aus dem alten und neuen Testamente, der Legende und örtlichen Sage, eine Fülle mittelalterlicher Religionsvorstellungen, Symbole, Kostüme und Kunstideen zeigen, und in Verbindung mit den Städtesiegeln wichtige Aufschlüsse über mittelalterliche Architektur, deren verschiedene Uebergangsepochen, und über Befestigungsweise geben. Hieran schliesst sich die reichliche Ausbeute, die der Sprachforscher für die Epigraphik und Paläographie des Mittelalters aus der Beschäftigung mit den Siegeln gewinnen wird. — Daraus geht nun hervor, dass die Siegel an und für sich eine wesentliche Quelle der Kunst- und Sittengeschichte sind, und dass durch dieselben mittelalterliche Kunstwerke von unbestimmtem Alter am sichersten der ihnen zukommenden Zeit- und Kunstepoche können zugewiesen werden.“

Wenn demnach der Unterzeichnete vielleicht der erste gewesen ist, der den Versuch gemacht hat, die Bedeutung der Siegelkunde für das Studium der Kunstgeschichte dem System der letzteren einzureihen, wenn ausserdem nur erst einzelne Detailforschungen für diesen Zweck (wie namentlich die höchst verdienstlichen „Sphragistischen Aphorismen“ von C. P. Lepsius) vorliegen, so werden wir das obengenannte Werk des Herrn Melly, das seine gesammte Aufgabe in besonnenster Weise umfasst und, neben allen übrigen Gesichtspunkten, welche dabei zur Sprache kommen, auch den des Kunstgeschichtlichen und die hiebei sich ergebenden Resultate mit klarem Verständniss darlegt, doppelt willkommen heissen müssen. In der That gewinnen wir hiedurch für den Weiterbau des grossen Systems der Kunstgeschichte mannigfach charakteristische und schätzenswerthe Materialien.

Der Verfasser ist übrigens fern davon, seinerseits sofort mit einem System der Siegelkunde aufzutreten. Seit Heineccius die letztere vor fast anderthalb Jahrhunderten zuerst versuchsweise zu einer selbständigen Wissenschaft ausgeprägt, haben sich die Ansprüche unendlich verändert und erweitert; doch sind neben mehr oder weniger unzulänglichen Sammelwerken nur erst Einzelforschungen hinzugekommen, die den weiten Kreis noch auf keine Weise abgränzen. Auch der Verf. geht somit vorerst nur

„Beiträge;“ wohl aber hat er hierin von vornherein einen Standpunkt genommen, der ihn stets das vorhandene Gesamtgebiet seiner Wissenschaft überschauen lässt. Die Mittheilungen des vorliegenden ersten Theils sind in sich gerundete Abhandlungen; je nach Maassgabe der hierin berührten einzelnen Gegenstände werden die Schlussfolgerungen, zu denen die letzteren Anlass geben, mit Umsicht entwickelt und hiedurch sichere Stützpunkte für weitere Forschungen gewonnen. Wir können den Inhalt des ersten Theils und die Beziehungen desselben zu den Interessen der Kunstgeschichte nur in kurzer Uebersicht andeuten.

In dem ersten einleitenden Abschnitt giebt der Verf. „Andeutungen über Siegelkunde und Siegelsammlungen überhaupt.“ Mit Bezugnahme auf den gegenwärtigen Stand dieser Wissenschaft spricht er sich hier über die hemmenden Umstände, welche der Förderung derselben noch immer entgegenstehen und die besonders in der erschwerten Benutzung der Archive und noch mehr in der kümmerlichen Beschränktheit so vieler Archive beruhen, aus. Vornehmlich ist dies der Fall, wenn es darauf ankommt, Abdrücke von den Siegeln zu nehmen, deren man doch, um in diesem Fache zu irgend einer umfassenden Uebersicht gelangen zu können, vor Allem nöthig hat. Der Verf. giebt hiebei nützliche und ausführliche Anweisungen über die beste Methode, die Siegel ohne alle Verletzung der Originale in Gyps zu formen. — In der That ist es sehr wünschenswerth, dass die kunsthistorischen Museen neben der Sammlung von Originalsiegeln und Siegelstempeln (wie eine sehr reichhaltige Sammlung solcher Art u. A. bei dem Berliner Museum vorhanden ist) möglichst vollständige Sammlungen von Gypsabdrücken anlegen. Den obigen Andeutungen gemäss würde hiedurch in den betreffenden Beziehungen eine so vollständige und detaillirte Uebersicht des kunsthistorischen Entwicklungsganges gegeben werden, wie dies auf keine andere Weise möglich zu machen ist.

Der zweite Abschnitt, der umfassendste des ganzen Bandes, enthält ein „Verzeichniss der Städtesiegel Oesterreichs im Mittelalter,“ soviel deren dem Verf. bis jetzt bekannt geworden sind. Dasselbe umfasst 360 Nummern. Mit genauer Charakteristik und Hinzufügung der erforderlichen historischen Bestimmungen ist hier alles Einzelne, den verschiedenen Beziehungen der Wissenschaft entsprechend, in erschöpfender Weise abgehandelt. — Der folgende Abschnitt, „Uebersichtliche Darstellung der österreichischen Städtesiegel,“ legt die Ergebnisse vor, welche sich aus einer vergleichenden Gesamtbetrachtung dieses Materials gewinnen lassen. Hiebei ist namentlich auch alles dasjenige zusammengestellt, was in artistischer Beziehung, sowohl in Betreff der Siegelstempel und ihrer Anfertigung, als in Betreff der auf den Siegeln enthaltenen bildlichen Darstellungen und der stylistischen Entwicklung derselben, von irgendwelcher Wichtigkeit ist. — Der vierte Abschnitt enthält eine ausführliche Monographie der „Siegel der Städte Krems und Stein,“ der fünfte eine Abhandlung „über Siegel und Siegelweise österreichischer Damen,“ wobei dem Einzelverzeichniss wiederum die Ergebnisse für das Allgemeine der Entwicklung und Darstellung beigelegt sind. — In dem letzten Abschnitte ist das Vorkommen „Antiker Steinschnitte auf österreichischen Siegeln“ (hier mit Bezug auf Siegel der Geistlichkeit, des Adels und der Bürger) besprochen. Die Einführung antiker Gemmen, zumeist mit mythologischen Darstellungen, in mittelalterliche Siegel ist in kulturhistorischer Beziehung gewiss sehr merkwürdig. Den schon bekannten Beispielen wird hier eine

erhebliche Anzahl anderer, von namhaftem Interesse, nachgewiesen und werden unter ihnen mehrere ungemein schöne Ausführungen antiker Kunst zur Darstellung gebracht.

Die Vorzüge des vorliegenden Werkes werden durch die bildlichen Darstellungen, welche dasselbe begleiten, wesentlich gehoben. Eine grosse Menge in den Text gedruckter, vortrefflich gearbeiteter Holzschnitte giebt die unmittelbare Anschauung verschiedenartigst interessanter Siegel und ihrer heraldischen, architektonischen, figürlichen Darstellungen. Vierzehn Siegel, die sich zumeist durch besondere künstlerische Schönheit auszeichnen, sind in sehr sorgfältigen Kupferstichen beigefügt, denen sich ein Kupferblatt mit der Darstellung von 12 Gemmensiegeln der eben bezeichneten Art anschliesst.

Gewiss wird ein so klassisch angelegtes Werk, wie es die Melly'schen Beiträge in diesem ersten Bande sind, nicht verfehlen, eine wesentliche Einwirkung auf die Wissenschaft, — auch auf die der Kunstgeschichte, — auszuüben. Wir hoffen, dass der rüstige Verfasser bald ähnlich gehaltreiche Fortsetzungen folgen lasse.

Zur Geschichte der Kunst in Deutschland.

(Kunstblatt 1847, No. 15.)

1) Denkmale romanischer Baukunst am Rhein. Herausgegeben von F. Geier und R. Görz. Frankfurt a. M., Schmerber'sche Buchhandlung, 1846. Erste und zweite Lieferung. (Jede Lieferung mit 6 Kupferplatten und erläuterndem Text in Fol.)

Ein Unternehmen, das nach der Aufgabe, die dasselbe sich gestellt hat, nach der Auffassung und Behandlung, wie diese in den Mittheilungen der ersten Lieferungen ersichtlich werden, der Geschichte der vaterländischen Architektur ein sehr werthvolles Material zuzuführen verspricht. Es sind die sehr reichen und mannigfaltig gebildeten romanischen Baudenkmäler des Rheinlandes, die uns hier vorgeführt werden sollen, sich anschliessend zunächst an jenes bekannte Werk von S. Boisserée (Denkmäler der deutschen Baukunst am Unterrhein) und, um das hierin Gegebene nicht sofort zu wiederholen, besonders den Denkmälern des Mittel- und Oberrheins gewidmet, wie dies in der Vorrede näher angedeutet wird. Die Darstellungen beruhen überall auf genauer architektonischer Vermessung und bestehen aus Grundrissen (die durchweg nach gleichem Maassstabe gegeben werden sollen), aus Durchschnitten und Aufrissen verschiedenen Maassstabes, welche stets von der Composition und Construction der betreffenden Monumente ein klar verständliches Bild geben, sowie aus genauen Zeichnungen von charakteristischen Details, aus denen die künstlerische Formenbildung und der Grad der Ausbildung derselben zur Genüge ersichtlich wird. Die Blätter enthalten durchaus nur Umrisszeichnungen mit geringer Schattenandeutung und Schraffirung in den durchschnittenen Theilen; der Sorgfalt der Zeichnung entspricht die Präcision des Stiches.

Die erläuternden Textblätter geben die historischen Notizen für die einzelnen Denkmäler und führen im Uebrigen in ihre konstruktiven und ästhetischen Besonderheiten ein. Das ganze Unternehmen hat das Gepräge eines auf wissenschaftlicher und künstlerischer Grundlage beruhenden, von allem Dilettantismus freien Werkes. — Der Inhalt der beiden ersten Lieferungen besteht in Folgendem.

Zunächst in einem Vorredeblatt, welches sich, neben der Bezeichnung des besondern Zweckes, dem das Unternehmen gewidmet ist, über die allgemeinen Principien der Kirchenbauweise, besonders im früheren germanischen Mittelalter, ausspricht. Die unbefangene vorurtheilslose Weise, wie hier, ohne alles Gewicht auf einen einzelnen Punkt zu legen, vielmehr die verschiedenen Gesichtspunkte, des Idealen und des Technischen, berücksichtigt sind, doch aber das geistige Bedürfniss der damaligen Zeit gebührend in den Vordergrund gestellt ist, erweckt von vornherein ein günstiges Vorurtheil für den Standpunkt, auf dem die Herausgeber sich befinden. Die Mittheilungen der drei ersten Kupferblätter betreffen die Kirchen der ehemaligen Cistercienserabtei Eberbach, an der südlichen Abdachung des Taunusgebirges, die sogenannte ältere Kirche und die grössere, eigentliche Hauptkirche des Klosters. Die letztere erscheint als eine mächtige romanische Gewölbkirche streng und schmucklos ausgeführt, wie es bei den Kirchen der Cistercienser Sitte war. Sie ist um die Mitte des 12ten Jahrhunderts gegründet und 1186 eingeweiht worden; die Behandlung ihrer Formen entspricht völlig dieser Bauzeit. Die sogenannte ältere Kirche (falls dies Gebäude überhaupt eine eigentliche Kirche war) bildet einen oblongen Raum, der durch zwei Säulenstellungen mit überhöht spitzbogigen Kreuzgewölben in drei Schiffe von fast gleicher Breite und Höhe geschieden wird und an der einen (gen Süden belegenen) Schmalseite mit einem kleinen quadratischen Ausbau versehen ist. Alles Detail hat hier die zierlich elegante Ausbildung des spätromanischen Styles. Die Herausgeber bemühen sich zu erweisen, dass dies die ursprüngliche, zu Anfang des 12ten Jahrhunderts erbaute Kirche sei, da sie wirklich an der Stelle befindlich ist, wo die älteren Klostergebäude, die im Anfang des 13ten Jahrhunderts in ein Hospital verwandelt wurden, standen. Mir scheint kein Zweifel, dass sie eben zu den letzteren Anlagen gehöre und gleichzeitig mit ihnen aufgeführt wurde, indem die Detailbildungen den Formen dieser spätern Zeit völlig entsprechen. (Da die Parteien in Betreff des romanischen Uebergangsstyles einander in Deutschland noch kämpfend gegenüberstehen, so mag es hier an dieser Andeutung genügen. Wenn aber die Herausgeber bei dieser Gelegenheit sich auf mein Handbuch der Kunstgeschichte beziehen zu dürfen meinten, so hätten sie doch füglich auch von dem Hauptinhalt der angezogenen Seite Notiz nehmen sollen.) — Auf 6 folgenden Kupferblättern, von denen eines ein Doppelblatt ist, wird sodann die im Jahr 1093 gegründete und 1156 eingeweihte Abteikirche von Laach dargestellt, die in ihrer majestätischen Gesamtcomposition, in der vortrefflichen räumlichen Anordnung des Innern, in der reichen, principmässigen Durchbildung als eins der Musterbeispiele des romanischen Baustyles zu betrachten ist. Wenn wir über diese so höchst wichtige Kirche bisher nur die wenig genügenden Mittheilungen besaßen, welche in dem oben genannten Werke von Boisserée enthalten sind, so gewinnen wir in den vorliegenden Blättern schon eine sehr umfassende Anschauung ihrer gesammten Eigenthümlichkeiten. Ein

besonderes, noch umfassenderes Werk über die Kirche von Laach ist von Herrn Chr. W. Schmidt in Trier schon seit längerer Zeit vorbereitet worden und dürfte demnächst ebenfalls erscheinen. — Zwei Blätter geben uns eine Anschauung der Reste der Abteikirche zu Limburg an der Hardt, die, in der ersten Hälfte des 11ten Jahrhunderts gebaut und 1042 eingeweiht, noch als sehr einfache Säulen-Basilika mit flacher Decke, doch zugleich mit eigenthümlicher und interessanter Chor-Anordnung erscheint. — Das letzte Kupferblatt der zweiten Lieferung enthält den Grundriss des Domes zu Speyer, als Anfang der Mittheilungen über ein Gebäude, das, wie arge Schicksale über dasselbe auch hingegangen sind, doch wieder als eines der allerwichtigsten Denkmäler des romanischen Baustyles bezeichnet werden muss. Da über diesen Dom seither noch gar keine genügenden bildlichen Mittheilungen vorliegen, so haben wir schon in der nächsten Fortsetzung des eben besprochenen Werkes wiederum die interessantesten Aufschlüsse zu erwarten.

2) Denkmale altdeutscher Baukunst, Stein- und Holzsculptur aus Schwaben. Herausgegeben von G. C. Ferd. Thrän, Stadtbaumeister in Ulm. In Commission der Wohler'schen Buchhandlung. Heft I und II. (Jedes Heft mit 5 lith. Blättern und erläuterndem Text in Fol.)

Das Unternehmen, welches unter dem vorstehenden Titel ins Leben getreten ist, hat den Zweck, nicht sowohl jene grossen kirchlichen Monumentalbauten, bei denen die architektonische Gesamtanlage und die daran zur Erscheinung kommenden allgemeinen ästhetischen und konstruktiven Principien als das zunächst Wichtige erscheinen, als vielmehr die kleineren Baudenkmäler und an ihnen (wie es scheint) vornehmlich die Behandlung des architektonischen Details, sodann jene mannigfaltigen, der mehr dekorirenden Kunst angehörigen Werke, welche als Accessorien der Kirchen und Klöster und zum Schmucke des städtischen und bürgerlichen Verkehrs im Mittelalter gearbeitet wurden, zur Darstellung zu bringen. In örtlicher Beziehung werden diese Darstellungen auf die in den schwäbischen Landen vorhandenen Denkmäler beschränkt sein, wo indess der grosse Reichthum an Werken der bezeichneten Art und die Blüthe mittelalterlicher Kunstthätigkeit — wir erinnern vornehmlich an die mannigfach bedeutenden Leistungen der Künstlerfamilie der Syrlin — eine doppelt erfreuliche Ausbeute gewähren. — Der Herausgeber hat seine Unternehmen von einem Standpunkte aus eingeleitet, der die würdigste Erfüllung seiner Aufgabe, die vielseitigste Belehrung für den in Aussicht genommenen Zweck verspricht und in den vorliegenden Blättern bereits gewährt. Seine Darstellungen beruhen auf einem ebenso vollkommenen, frei künstlerischen Verständniss der betreffenden Gegenstände, wie auf einer scharfen wissenschaftlichen Ergründung der Gesetze, aus denen die Formation derselben hervorgegangen ist. Die Zeichnungen bestehen in vollkommen ausgeführten Ansichten der einzelnen Gegenstände, die uns dieselben in ihrer ganzen Erscheinung und Wirkung vorführen, und zugleich in den verschiedensten Grundrissen und Durchschnitten, bei welchen die Maasse überall aufs Genaueste angegeben sind. Der erklärende Text gibt hiezu die erforderlichen historischen und ästhetischen Notizen und ausserdem eine höchst sorgliche, selbst gelehrte Berechnung der vorkommenden Maassverhältnisse und der Grundbezüge derselben.

Das Werk wird in verschiedene Abschnitte zerfallen, deren Anfänge in den Blättern der beiden ersten Hefte vorliegen. Der erste Abschnitt führt die Ueberschrift: „Taufsteine, Ciborien, Altäre, Tabernakel, Chor- und Kirchengestühle etc.“ Hieher gehören 5 Blätter mit den in interessanten gothischen Formen gebildeten Taufsteinen zu Heiningen, Arnegg, Suppingen, und einem sehr zierlich gebildeten Sitzschemel, vom Chorgestühl der Klosterkirche zu Blaubeuren. — Von dem zweiten Abschnitt, „Kapellen und Kirchen“ liegen bis jetzt 2 Blätter vor, welche den Grundriss und Details der Kirche zu Faurndau, einer Säulenbasilika romanischen Styles, enthalten. (Dieselbe wird im Ganzen auf 14 Blättern dargestellt werden.) — Von dem dritten Abschnitt, „Oeffentliche Brunnen“ sind bis jetzt 3 Blätter gegeben, die zu den auf 11 Blättern berechneten Darstellungen jenes bekannten Brunnendenkmals zu Ulm gehören, das, unter dem Namen des „Fischkastens“ bekannt, von Jörg Syrlin im Jahr 1482 ausgeführt und im Jahr 1840, auf Veranlassung der dortigen städtischen Behörden und unter Leitung des Herausgebers, in erfreulicher Weise wiederhergestellt ist. Die ausführliche Darstellung dieses schönen gothischen Architekturwerkes, wie dieselbe in den vorliegenden Blättern begonnen ist, wird gewiss mit besonders lebhaftem Interesse begrüsst werden.

Dem ersten Hefte ist ein „Vorwort“ von der Hand des Herrn Professor Hassler zu Ulm beigegeben. Es heisst hierin gegen den Schluss: „Kaum brauche ich hinzuzufügen, dass ein solches Werk, welches uns wesentliche Theile der Hinterlassenschaft einer grossartigen, in ihrer künstlerischen Bedeutung noch lange nicht genügend verstandenen und gewürdigten Vorzeit durch die getreuesten Nachbildungen in grossem, deutlichem Maassstabe vor das Auge führt und so wenigstens ein Bild vor dem Untergange rettet, seinen selbständigen antiquarischen Werth habe. Ein solches Werk kommt mir vielmehr vor wie eine Janusgestalt. Blickt es einerseits rückwärts in die Vergangenheit und liefert uns Studienblätter für die Kunstgeschichte, so blickt es auf der andern Seite auch vorwärts in die Zukunft und bezeichnet uns dieselben Blätter als Studien für künstlerische Bildung: wie sie denn unzweifelhaft auch für verwandte Zwecke als Vorlegeblätter in Gewerbe- und polytechnischen Schulen mit Nutzen werden angewendet werden können.“ — Ich kann dies letztere nur mit vollkommener Ueberzeugung bestätigen. Die Gründlichkeit und Tüchtigkeit einerseits, die breite, ächt künstlerische Behandlung andererseits zeichnen diese Blätter zu sehr aus, als dass man sie bei Zwecken der angedeuteten Art — falls man nicht überhaupt das Auge vor dem Mittelalter verschliessen will — ausser Acht lassen sollte.

3) Die Grabmäler des Hauses Nassau-Saarbrücken zu St. Arnual, Saarbrücken und Ottweiler. Herausgegeben von Christian Wilhelm Schmidt. Inhalt: Neun Kupfertafeln. Trier, 1846. (Fol.)

Ein Heft, das sich seiner ganzen äussern Einrichtung nach den von Herrn Schmidt herausgegebenen und nunmehr vollendeten Trier'schen Baudenkmalern anreihet und als Supplement derselben aufzufassen sein dürfte. Einige Darstellungen sind dieselben, wie schon in seinen Baudenkmalern. Die bei weitem überwiegende Mehrzahl derselben enthält die Grabmonumente der Kirche von St. Arnual bei Saarbrücken, welche ein

förmliches Mausoleum des Hauses Nassau-Saarbrücken bildet. Ein vorzüglich interessantes Monument gehört dem 14ten, ein anderes, ebenfalls von höherem Werth, dem 15ten Jahrhundert an. Ihnen folgt eine grosse Anzahl von Denkmälern der späteren Zeiten des 16ten und aus dem 17ten Jahrhundert, mit barocken Architekturen und sonstigen dekorirenden Beiwerken im Charakter dieser Epoche versehen. Den letzteren reihen sich einige aus dem Anfange des 18ten Jahrhunderts an. Eigentlich künstlerisches Interesse gewähren nur jene früheren Werke, doch geben auch die übrigen ein charakteristisches Bild für die wechselnden Geschmacksrichtungen der verschiedenen Zeiten. Ausser dem genealogischen Interesse (das unsre Zwecke natürlich nicht berührt) sind diese Denkmäler zugleich, da sie überall die Bildnissgestalten der betreffenden Personen enthalten, auch für das Kostümstudium in mehrfacher Beziehung nicht unwichtig. Die gestochenen Abbildungen bestehen in genauer Umrisszeichnung.

Nürnberger Bildhauerwerke des Mittelalters. — I. Marienbilder. Für Bildhauer, Maler und alle Freunde deutscher Kunst gezeichnet, gestochen und mit kurzen Notizen herausgegeben von Friedrich Wagner. Text in deutscher, französischer und englischer Sprache. Mit 10 Kupfertafeln. Nürnberg, Verlag von Konrad Geiger. 1847. Gr. 4.

(Kunstblatt 1847, No. 24.)

Das vorstehend genannte Heft enthält eine höchst anziehende Uebersicht von Stein- und Holzbildwerken Nürnbergischer Kunst, welche die Maria als Jungfrau, als beglückte oder klagende Mutter und als Himmelskönigin darstellen. Für die poetisch-gemüthvolle Auffassung des Mariencharakters in den späteren Jahrhunderten des Mittelalters giebt dasselbe eben so schätzbare Belege, wie für den Gang der Entwicklung und die eigenthümliche Blüthe der vaterländischen Kunst. Von feierlich schlichten Darstellungen im germanischen Style des 14. Jahrhunderts werden wir zu den charakteristisch ausgeprägten des 15. und der früheren Zeit des 16. geführt und begegnen zuletzt einer nicht minder schönen aus späterer Zeit des 16. Jahrhunderts, in der die heimische Auffassungs- und Darstellungsweise nach den grossartigeren Linien und Formen der italienischen Kunst jener Zeit umgebildet erscheint. Neben den Werken bekannter Meister, wie A. Kraft und V. Stoss, finden wir andere von solchen, deren Namen die Kunstgeschichte nicht mehr weiss, die aber das Gepräge nicht geringerer Vollendung tragen. Zu diesen gehört insbesondere jene, in neuerer Zeit mit Recht so berühmt gewordene Holzstatue der klagenden Maria in der Sammlung der königl. Kunstschule zu Nürnberg; sodann eine ungemein tief empfundene und in edelstem Wohl laut der Linien durchgeführte Gruppe der Maria, die über dem Leichnam des Sohnes betet; ebenfalls aus Holz geschnitzt, befindet die letztere sich in der dortigen Jakobskirche. Mit Ausnahme dieser Gruppe sind sämtliche Darstellungen nur der einzelnen Gestalt der Madonna (doch gelegentlich mit dem Kinde auf dem Arme) gewidmet und enthalten sie theils für sich bestehende Statuen, theils aus

grösseren Compositionen entnommene Figuren. Die Zeichnung ist überall mit sicherem Verständniss, der halbausgeführte Stich in erfreulicher Tüchtigkeit gearbeitet. Das Heft, dem ein zweites mit der Darstellung von Christusbildern in ähnlicher Anordnung und ein drittes mit Aposteln, Heiligen- und Portraitstatuen folgen soll, wird mit um so grösserem Beifall aufgenommen werden, als durchweg für bildliche Herausgabe und Bekanntmachung der Sculptur des deutschen Mittelalters noch ungemein viel zu thun ist.

Man könnte sich vielleicht zu einer tadelnden Bemerkung darüber veranlasst sehen, dass der Herausgeber hauptsächlich nur einzelne Gestalten und nicht auch grössere Compositionen, zumal wenn jene aus diesen entnommen sind, gegeben hat. Die Bemerkung würde aber müssig sein, da der Herausgeber vollkommen berechtigt war, zu geben was er wollte, und da eine solche Uebersicht gleichartiger Charaktere in verschiedenartiger Auffassung, je nach Epochen und künstlerischen Individualitäten jedenfalls interessant ist und eine Blumenlese bildet, deren Veröffentlichung man nur mit Dank anerkennen kann. Vielleicht indess wird dem Herausgeber soviel Beifall zu Theil, dass er sich später auch zur Darstellung grösserer Compositionen entschliesst, die wir sodann allerdings nicht minder willkommen heissen würden.

1) Die Heidengräber am Lupfen (bei Oberflacht). Aus Auftrag des württembergischen Alterthumsvereins geöffnet und beschrieben von dem k. württ. Hauptmann v. Dürrieh und Dr. Wolfgang Menzel. Stuttgart, 1847. (28 S. in 4.). — Dazu:

2) Jahreshefte des Wirtenbergischen Alterthumsvereins. Drittes Heft. Stuttgart, 1846. (1 Textblatt mit Holzschnitten und 4 Bl. lith. Abbildungen in Fol.)

(Kunstblatt 1847, No. 26.)

No. 1 enthält die näheren Erläuterungen zu den in No. 2 mitgetheilten Darstellungen. Sie geben ein Bild von der Ausbeute, welche die kürzlich erfolgte sehr umfassende Ausgrabung der obengenannten Gräber gewährte und die für die vaterländische Alterthumskunde von erheblicher Wichtigkeit ist. Nach den Ermittlungen des Herrn Menzel sind dies Gräber heidnischer Alemannen aus der Zeit zwischen dem 4ten und 8ten Jahrhundert, nach dem Aufhören altrömischer und vor dem Eintreten christlicher Einwirkungen. In den sehr mannigfaltigen Gegenständen, welche hier aufgefunden wurden, tritt uns das Bild einer auf eigenthümlicher, völlig primitiver Grundlage schon ziemlich vielseitig ausgebildeten Kulturstufe entgegen. Neben mancherlei, zum Theil sehr zierlich gearbeiteten metallischen Schmuckstücken, zur körperlichen Bekleidung der Menschen und zum Geschirr der Pferde gehörig, neben Waffen und andern Bekleidungsresten (z. B. eigenthümlich zugerichteten Sandalen), neben irdenem Geräth

und einzelnen Glasgegenständen, ist es besonders die grosse Menge verschiedenartigen Holzgeräthes, was die vorzüglichste Aufmerksamkeit in Anspruch nimmt. Zimmerer, Büttner, Tischler, Drechsler, Schnitzer erscheinen hier in mannigfacher und erfolgreicher Thätigkeit. Die Leichen sind in Holzsärgen, welche meist aus ausgehöhlten Baumstämmen bestehen, beigesetzt; gelegentlich haben die letzteren eine hausähnliche Form. Zuweilen sind es auch förmliche Todtenbettstellen, mit wohlgeschnitzten Bretterwänden. Ebenso kommen kleinere Behälter ähnlicher Art, einmal auch ein Brettersessel vor. Daneben mancherlei Leuchter, Bütten, Flaschen, Schalen, Teller u. s. w. Als Gegenstände symbolischer Bedeutung sind die zum Theil sehr bunt ausgeschnitzten Todtenschuhe anzuführen. Auf weibliche Beschäftigung deutet ein zierliches Webegeräth, auf männliche (ausser den Waffen) eine Art Laute oder Geige, die eines der Gerippe neben dem Schwerte im Arme hielt. U. dgl. m. Je nach der Laune und Bedürfniss sind hiebei allerlei Verzierungen, die stets auf der Kombination einfachster Formen beruhen und meist in durchaus geschmackvoller Weise ausgeführt sind, angebracht. — Die Bedeutung dieser Funde für die speziell archäologischen Interessen näher nachzuweisen, ist hier nicht der Ort. Hier mag nur darauf hingedeutet werden, wie diese Mittheilungen einerseits von jenen primitiven Stadien künstlerischer Entwicklung, welche uns so fern liegen, wiederum eine sehr belehrende Anschauung gewähren und wie sie andererseits zugleich geeignet sind, den schaffenden Künstler, der sich die Darstellung frühgermanischer Zustände und Begebnisse zur Aufgabe genommen hat, lebendig in die äussern Formen jener Zeit einzuführen. In der That baut sich vor der Phantasie des Betrachters aus diesen und ähnlichen Ueberresten, zumal wenn er dabei zugleich so mancher Mittheilungen von Denkmalen des skandinavischen und namentlich norwegischen Alterthums gedenkt, das Bild jener Frühzeit in so charakteristischer wie eindruckvoller Weise empor.

Zur Geschichte der Kunst in Deutschland.

(Kunstblatt 1847, No. 51.)

1) Denkmale der Baukunst des Mittelalters in Sachsen. Bearbeitet und herausg. von Dr. L. Puttrich etc. Abth. II., Bd. II., Lief. 14 bis 16. Leipzig 1846. Fol.

Die vorliegenden Lieferungen des Puttrich'schen Werkes, über welches zuletzt in Nummer 54 des vorjährigen Kunstblattes berichtet ist, bilden wiederum ein für sich bestehendes Ganzes, unter dem Separattitel: „Erfurt, sein Dom und andere mittelalterliche Bauwerke daselbst.“ Sie enthalten 12 Blatt Abbildungen (sämmtlich, mit Ausnahme des Grundrissblattes, ausgeführte Lithographien), 2 Vignetten und 22 Seiten Text. Der Separattitel bezeichnet den Inhalt, der, bei der Bedeutung Erfurts und seiner Monumente, auf ein lebhaftes Interesse Anspruch hat, obgleich

der Herausgeber sich, seinem Plane getreu, auf eine Auswahl des vorzugsweise Charakteristischen zu beschränken für nöthig fand. Der grössere Theil der Darstellungen ist dem Dome von Erfurt und seinen Nebengebäuden, dem imposanten Mittelpunkte der Stadt, gewidmet. Die seltsame Grundrisscomposition des Domes, durch das verschiedenartige Bedürfniss verschiedener Bauzeiten und durch die besondere Lokalität motivirt, die malerische Anlage über mächtig gewölbten Substructionen, welche den Chor stützen, die schöne Entwicklung gothischer Formen, besonders am Chor und dem eigenthümlich vortretenden Seitenportale, neben Theilen, die ein älteres Gepräge tragen, der pittoreske Kreuzgang in seinen eleganten, theils früh-, theils spätgothischen Formen, — Alles dies wird in mannigfachen charakteristischen Abbildungen vorgeführt. Von den übrigen Monumenten dagegen werden nur einzelne Theile gegeben, wie eine innere Ansicht des einfach gothischen, doch in trefflichen Verhältnissen emporgeführten Chores der (eingestürzten) Barfüsserkirche und Details eben dieser, der Petri-, der Prediger- und Augustinerkirche; aus der Severikirche das prachtvolle spätgothische Tabernakel über dem Taufstein; die bekannte, vor der Stadt stehende gothische Betsäule, und ausserdem ein eigenthümlich interessantes, neben der Krämerbrücke belegenes gothisches Wohngebäude. Es genügt, dieser flüchtigen Aufzählung die Bemerkung hinzuzufügen, dass der Gesamttinhalt der vorliegenden Lieferungen, sowohl in den Abbildungen als in dem historischen und kritisch erläuternden Texte (der von der Hand des Herausgebers herrührt) mit derselben Hingebung und Sorgfalt gearbeitet ist, wie die früheren Mittheilungen desselben Werkes. Zum grösseren Theil haben die Abbildungen zugleich einen vollkommen selbständigen künstlerischen Werth, wozu namentlich auch die von E. Gerhardt mit glücklichster malerischer Wirkung radirte Titelvignette gehört, die einen der älteren Theile des Kreuzganges beim Dom darstellt.

2) Denkmale romanischer Baukunst am Rhein. Herausg. von E. Geier und R. Görz. Lief. III. 1846. (6 Bl. in Fol.)

Ueber Lief. 1 und 2 dieses Werkes s. No. 15 des diesjährigen Kunstblattes. Was dort über das vortreffliche Unternehmen im Allgemeinen gesagt ist, findet seine Anwendung auch auf die dritte Lieferung, die zum grösseren Theile aus unmittelbaren Fortsetzungen der in den beiden ersten enthaltenen Mittheilungen besteht. Namentlich ist es jenes Musterbeispiel romanischer Bauweise, die Abteikirche zu Laach, deren Composition und Formenbildung hier in anderweitigen Gesamttrissen und Detaildarstellungen weiter entwickelt wird. Ausserdem sind in der vorliegenden Lieferung von dem Speyrer Dome weitere Grundrisse (der ausgedehnten Krypta und von oberen Theilen des Gebäudes), sowie ein Grundriss der Abtei zu Schwarzach, einer romanischen Säulenbasilika, enthalten.

3) Denkmale altdeutscher Baukunst, Stein- und Holzsculptur aus Schwaben. Herausg. von G. C. Ferd. Thrän, Stadtbaumeister in Ulm. Heft III. (5 lith. Abbildungen und 1 Bl. Text in Fol.)

Ueber Heft 1 und 2 dieses Werkes s. ebenfalls No. 15 des diesjährigen Kunstblattes. Auch hier ist auf das dort Gesagte unmittelbar Bezug zu nehmen. Der Inhalt des dritten Heftes besteht nur aus Fortsetzungen des

früher Gegebenen, indem darin 2 Blatt mit Darstellungen des elegant gothischen Fischkastens zu Ulm, 3 Blatt mit Detaildarstellungen der romanischen Kirche zu Faurndau enthalten sind. Wenn diese kurze Angabe hier genügen dürfte, so sieht Ref. sich doch veranlasst, wiederholt ausdrücklich zu bemerken, dass diese Blätter in Verständniss, Auffassung und Wiedergabe mittelalterlicher Kunstformen (sowohl bei denen des gothischen als bei denen des romanischen Styles) mit durchaus vollendeter Meisterschaft behandelt sind und hierin gewiss von keinem Unternehmen ähnlicher Art übertroffen werden. Wenn es überhaupt — woran doch nicht zu zweifeln — für passlich befunden wird, in den Kunstschulen auch mittelalterliche Kunstformen zu lehren, so dürften diese Blätter vor Allem zu Vorlegeblättern zum Nachzeichnen (auch zum Modelliren nach ihnen) geeignet sein.

Nürnberger Bildhauerwerke des Mittelalters. — II. Christusbilder. Herausgegeben von Friedrich Wagner. Mit 10 Kupfer tafeln. Nürnberg, Verlag von Konrad Geiger. 1847. Gross 4.

(Kunstblatt 1848, No. 2.)

Ueber das erste Heft dieses Werkes, welches die Darstellung von Marienbildern enthielt, und über den Gesamtzweck des Unternehmens haben wir bereits in No. 24 des Kunstblatts 1847 berichtet. Das vorliegende zweite Heft, mit der Darstellung von Christusbildern, schliesst sich jenem in würdiger Weise an und hat auf nicht geringeres Interesse Anspruch, wenn schon wir die Bemerkung nicht unterdrücken können, dass bei Darstellungen dieses Gegenstandes, auch bei den hier ausgewählten Beispielen, das Ungenügende der mittelalterlich-deutschen Kunst (bis ins 16te Jahrhundert hinein) doch störend wirkt. Zeigt der deutsche Künstler auch in der Behandlung des Christuskopfes, in der Darlegung des geistigen Ausdruckes nicht selten eine tiefe seelenvolle Empfindung, so verlangen wir doch nicht minder, zumal bei den vom Gewand entblössten Körpertheilen, die Erscheinung einer würdig organisirten, zum grossen Handeln befähigten Natur, was die deutsche Kunst jener Zeit nicht erreicht; auch trägt der gelegentlich aufgewandte Pomp einer phantastisch geschwungenen oder gebrochenen Gewandung nicht dazu bei, jenen Mangel höherer Kraft vergessen zu machen. Im eigentlich künstlerischen Sinn fühlen wir uns sonach am meisten nur von dem, das Titelblatt bildenden schönen Christuskopfe, nach dem alterthümlichen Kruzifix in der Lorenzkirche, — von der Reliefgruppe von Christus und Maria Magdalena, nach einem der Schnitzwerke an dem sogenannten Rosenkranze in der Burgkapelle, — und von der vortrefflichen figurenreichen Gruppe der Grablegung Christi von Adam Kraft, in der Holzschuher'schen Begräbnisskapelle auf dem Johanniskirchhof angesprochen.

Denkmale der Baukunst des Mittelalters in Sachsen. Bearbeitet und herausgegeben von Dr. L. Puttrich. Abth. I. Bd. II. Lief. 15 u. 16. Leipzig 1847. Fol.

(Kunstblatt 1848, No. 4.)

Die vorliegenden Lieferungen des grossen, seinem Ziele nunmehr rüstig zuschreitenden Puttrich'schen Werkes bilden wieder ein zugleich für sich bestehendes Ganze, unter dem Separattitel: „Mittelalterliche Bauwerke im Grossherzogthum Sachsen-Weimar-Eisenach.“ Die darin enthaltenen Mittheilungen und bildlichen Darstellungen, im Ganzen 22 einzelne Blätter und Vignetten nebst 22 Seiten Text, beziehen sich auf die architektonischen Denkmäler der Wartburg, die zu Eisenach, Jena, Kloster Thalbürgel, Neustadt an der Orla und Weyda. Vorzügliches Interesse gewähren uns besonders die Baulichkeiten der Wartburg und unter diesen vornehmlich die Räume des merkwürdigen sogenannten Landgrafenhauses, eines der schätzbarsten Denkmäler aus der Blüthezeit des romanischen Baustyles. In drei Geschossen emporgeführt, öffnet sich dasselbe nach dem innern Burghofe hin durch brillante Arkaden, die vor den Säulensälen eines jeden Geschosses einen innern Gang bilden. Diese Arkaden waren gänzlich vermauert und sind erst in neuerer Zeit wieder freigestellt und ergänzt worden, seit durch das lebhafte Interesse des Erbgrössherzogs von Sachsen-Weimar, der auch eine Gesamtrestoration der Wartburg in Aussicht genommen, für dieses an Erinnerungen so reiche Schloss eine neue Epoche begonnen hat. In der That dürfte schwerlich ein zweites Beispiel auf unsere Tage gekommen sein, aus dem uns, wie aus dem eben genannten Landgrafenhause, der Glanz und der edle Sinn des fürstlichen Hofhalts zur Blüthezeit des Ritterlebens und des Minnegesanges, um den Schluss des 12ten und den Anfang des 13ten Jahrhunderts, in ähnlich anschaulicher Weise entgegenträte; die Darstellungen, die uns die Dichtungen jener Zeit (z. B. das Niebelungenlied) hievon geben, gewinnen durch die Anschauung jenes Hauses Leben und Gegenwart, und wir sehen seine Arkaden mit Rittern und edeln Frauen erfüllt, welche neugierig auf die fremden Ankömmlinge hinabblicken, wir hören die Worte des vielgereisten Hagene von Troneck, der Wappen und Devisen auf ihren Schilden erklärt, wir wohnen dem Festesjubel in den stolzen Säulensälen bei, wir leben den unheilvollen Kampf mit, der sich dort entspinnt und der mit dem wüsten Hinabwerfen der Todten aus den Galerien auf den Schlosshof endet. Die ganze Anlage und die reichen Einzelheiten derselben im Innern und Aeussern werden uns auf mannigfachen Blättern vorgeführt und sinnvoll erläutert, auch Andeutungen über die bevorstehende gänzliche Wiederherstellung des Gebäudes gegeben. — Sodann ist besonders die schöne, leider nicht mehr vollständig erhaltene Kirche zu Thal-Bürgel interessant, eine Pfeiler-Basilika spätromanischen Styles, an der vornehmlich die elegante Gliederung der Pfeiler und der dieselben verbindenden Rundbögen sammt den rechtwinkligen Umschliessungen der letzteren Beachtung verdient. Die übrigen Darstellungen betreffen, ausser einigen Einzelheiten zu Eisenach, namentlich von der dortigen Nikolaikirche, das in elegant späthgothischer Weise angelegte Portal der Stadtkirche zu Jena, das Rathhaus zu Neustadt

an der Orla, ebenfalls aus späthgothischer Zeit, das durch seine bunten Giebel und vornehmlich durch einen überaus stattlichen mächtigen Erkerbau ausgezeichnet ist, endlich die, nicht sehr bedeutende Wiedenkirche zu Weyda, deren Haupttheile der Epoche des Uebergangsstyls angehören und den schlichten, aber schönen und zumal durch seine wohlerhaltene achtseitig pyramidale Spitze merkwürdigen Mauerthurm des dortigen Schlosses.

Zur Geschichte der Kunst in Deutschland.

(Kunstblatt 1848, No. 10.)

1) Nürnberger Bildhauerwerke des Mittelalters. — III. Sculpturen von Schonhofer und Vischer. Herausgeg. von Friedrich Wagner. Mit 10 Kupfertafeln. Nürnberg, 1847. Gr. 4.

Nachdem in den beiden ersten Heften dieses Werkes Madonnen- und Christusbilder aus den verschiedenen Epochen der Nürnbergischen Sculptur und in ihnen vorzugsweise Beispiele der künstlerischen Thätigkeit von A. Kraft und V. Stoss gegeben waren, bringt uns das vorliegende Heft andere bildliche Darstellungen, historische Personen, Heilige, Patriarchen, symbolische Gestalten u. s. w., in denen sich die erhabene Ausbildung des germanischen Styles bei Schonhofer und seinen Zeitgenossen und die erneute, zugleich wohl durch italienische Einwirkungen erhöhte Umbildung desselben bei P. Vischer ausspricht. Von Schonhofer enthält das Heft die Statuen Kaiser Karls IV. und Chlodwigs vom schönen Brunnen und die der h. Margaretha aus den Statuen der Vorhalle der Frauenkirche. Schonhofer's Darstellungsweise ist bekannt, und genügt es, darauf hinzuweisen, dass dieselbe in diesen glücklich gewählten Proben charakteristisch wiedergegeben ist. Sodann zwei der schönen und eigenthümlich geschmackvollen Statuen der klugen und thörichten Jungfrauen von der Brauthüre der Sebalduskirche, die eine gewisse Annäherung an den liebenswürdigen Styl der Kölner Schule verrathen. Von Peter Vischer bringt uns das Heft einen der Apostel und eine Gruppe von zweien der Patriarchen oder Propheten vom Sebaldusgrabe, die sehr interessante und für Vischer's ganze Durchbildung so wichtige Statue des bogenschiessenden Apoll, die sich gegenwärtig in der Sammlung der Kunstschule befindet, das anziehend naive Bild des Kirchenmeisters A. Kress aus seiner in der Lorenzkirche befindlichen Gedächtnis tafel, und schliesslich die Darstellung eines den Abschied Christi von seiner Mutter enthaltenden Reliefs in der Jakobskirche, welches sich dem Vischer'schen Style wenigstens annähert. So bietet auch das vorliegende Heft mannigfaches Interesse dar, und wir hoffen, dass die Andeutungen des geschätzten Herausgebers über eine künftige Fortsetzung des Werkes, für welchen Fall er namentlich auch die Mittheilung grösserer Compositionen der Nürnberger Skulptur verheisst, bald in Erfüllung gehen werden.

2) Fünfter Bericht des Vereins für Kunst und Alterthum in
Ulm und Oberschwaben. Ulm 1847.

Ueber den vierten Bericht vergl. Nr. 54 des Kunstblattes vom Jahr 1846. Mit dem vorliegenden fünften Bericht sind Taf. VI und VII der Folioblätter „zur Architektur und Ornamentik des deutschen Mittelalters, aus dem Münster zu Ulm,“ nebst erläuterndem Text, ausgegeben. Beide Blätter sind nach Aufnahmen und Zeichnungen von E. Mauch von W. Müller gestochen. Das erste Blatt bringt uns vortreffliche und in bester Weise wiedergegebene Details von den Chorstühlen des Ulmer Münsters, sowie eine Darstellung der daran befindlichen charakteristischen Büsten des Verfertigers, des älteren Syrlin, und seiner Frau. Auf dem zweiten Blatt sind Aufriss und Querschnitte des steinernen Weihkessels enthalten, welcher in eigenthümlichster Anordnung den Fuss der, zunächst der Sakristei befindlichen Säule zwischen den Seitenschiffen des Ulmer Münsters umgibt und ein ungemein anziehendes Beispiel spätgothischer Ornamentik ausmacht. In dem, von E. Mauch geschriebenen und durch die Reihenfolge urkundlicher Nachrichten über die Thätigkeit der Syrlin ausgezeichneten Texte wird diese Arbeit dem jüngeren Syrlin zugeschrieben. Zugleich ersehen wir hieraus, dass wir von einem Mitgliede des dortigen Vereins für Kunst und Alterthum demnächst eine besondere Arbeit über die Stellung Syrlins und seiner Schule in der Geschichte der mittelalterlich-deutschen Holz- und Steinbildnerei zu erwarten haben; wir sehen dieser Arbeit, die eine noch erhebliche Lücke in der vaterländischen Kunst auszufüllen verspricht, mit lebhaftem Interesse entgegen. Ueberhaupt haben wir bei dieser Gelegenheit der schönen Wirksamkeit des genannten Vereins, dessen Sammlungen für Ulm und für alle Freunde der vaterländischen Kunst ein stets erhöhtes Interesse gewinnen, aufs Neue in ehrendster Weise anzuerkennen.

Die Ornamentik des Mittelalters. Eine Sammlung auserwählter Verzierungen und Profile byzantinischer und deutscher Architektur, gezeichnet und herausgegeben von Karl Heideloff etc. III. Band oder XIII—XVIII. Heft. Mit 49 Stahlstichen und dem dazu gehörigen Text (50 S.). Nürnberg, 1847. Gr. 4.

(Kunstblatt 1848, Nro. 14.)

Der Meister, der so lange, so hingebend und mit so vielfach glücklichem Erfolge bemüht gewesen ist, für die Anerkennung und Erneuerung der mittelalterlichen Architektur und ihrer Einzelformen wirksam zu sein, fährt unermüdlich fort, uns seine Spenden aus den Schätzen, welche er seit 40 Jahren oder länger gesammelt, darzubieten. Schon wieder liegt ein Band seiner Ornamentik vor uns, ebenso reich an Inhalt, ebenso gediegen im Verständniss und Geschmack seiner Darstellungen wie die beiden früheren. Was im Allgemeinen von den letzteren zu sagen war, gilt auch von diesem neuen Bande. Die innige, herzliche Lust, mit der der Heraus-

geber dem Formenfrühling der mittelalterlichen Kunst nachging, wird auch hier durch ein jedes Blatt bekundet und theilt sich dem Beschauer unwillkürlich mit: es ist der Geist der Romantik in seiner liebenswürdigsten Erscheinung, der durch das ganze Werk waltet. Gleichgesinnte finden hier ein Material, überall so ächt, dass sie sich demselben rückhaltslos hingeben dürfen; die andern, die nicht geradezu zur romantischen Fahne schwören, finden wenigstens die mannigfaltigste Gelegenheit zum nachdenklichen und gewiss auch für sie sehr fruchtbaren Studium.

Ueberblicken wir flüchtig den Inhalt des neuen Bandes, so begegnet uns zunächst wiederum eine Anzahl Blätter, welche den ornamentistischen Architekturformen des romanischen (byzantinischen) Styles gewidmet sind, von seiner älteren barock-phantastischen Weise bis zu seiner späteren mehr gereinigten und maassvolleren Durchbildung. Umfassender sind die Darstellungen, welche der Zeit des gothischen, und zwar diesmal ziemlich ausschliesslich des spätgothischen Styles angehören. Neben mancherlei ornamentistischen Einzelheiten, die, zumeist im grösseren Maassstabe abgebildet, das besondere Formengefüge vortrefflich wiedergeben, wird uns eine ganze Reihenfolge von verschiedenartig dekorirten Thüren, von Fensterkrönungen, Taufsteinen u. dergl. gegeben. Einzelne Blätter verdienen besonders hervorgehoben zu werden. Ungemein geschmackvoll sind vier Blätter mit reichverzierten Buchstaben in vollständig alphabetischer Folge, die aus spätmittelalterlichen Handschriftblättern entnommen sind. Ein schöner thronartiger Stuhl, ein merkwürdiger Tisch prägen sich ebenfalls der Erinnerung ein. Sehr interessant ist ein, vom Herausgeber entdecktes Plafondgemälde in dem Kaiserzimmer der ehemaligen Reichsveste zu Regensburg; es stellt, in kolossalem Maassstabe, den deutschen Reichsadler dar, gelb auf schwarzem Grunde, von Ornamenten umgeben. Eine Wandmalerei im Pfarrhofs St. Lorenz zu Nürnberg enthält phantastisch-abenteuerliche Schlachtszenen, arabischenhaft verschlungen; der Herausgeber deutet sie sinnreich auf die Geschichten des Hussitenkrieges. Sehr dankenswerth ist die Mittheilung eines überaus reizend componirten Räuchergefässes und eines ebenso schönen Bischofstabes, beide nach seltenen Kupferblättern von Martin Schön genau copirt. Auch die Darstellung eines Bogenköchers, nach dem Köcher, den der Herkules auf dem Dürer'schen Bilde zu Nürnberg trägt, ist interessant. Umfassendere architektonische Durchbildung zeigen die beiden prächtigen Brauthüren von St. Lorenz und St. Sebald zu Nürnberg, die der Herausgeber in ausführlich restaurirter Gestalt vorführt. Ihnen schliessen sich der schöne Innsbrucker Erker, das „goldne Dachl“, und mehrere Blätter mit alten Theilen der Nürnberger Rathhaus-Anlage an etc. etc.

Der Herausgeber verheisst seine Ornamentik des Mittelalters so lange fortzusetzen, als ihm die Vorsehung Leben, Kraft und Gesundheit verleihen werde. Möge uns daher die Freude werden, noch viele Fortsetzungen des schönen Werkes, dem der Beifall des Publikums gewiss nimmer fehlen wird, zu begrüssen! Möge der verehrte Herausgeber mir aber auch hier zum Schluss eine ziemlich ernsthafte Rüge vergönnen. Der Text ist in deutscher und französischer Sprache abgefasst, was an sich Niemand übel deuten wird, und um so weniger, als dadurch dem Einfluss des Werkes und der Anerkennung deutscher Kunstleistungen ein doppelter Spielraum vermittelt wird. Aber auf dem Titel steht zu oberst, sehr gross gedruckt:

„Les ornements du moyen-âge,“
und darunter:

„Die Ornamentik des Mittelalters.“

Was sollen die andern Nationen denken, wenn sie ein so gar geringes Selbstbewusstsein an der Stirn eines deutschen Nationalwerkes sehen?

Karl der Grosse nach A. Dürer, gestochen von A. Reindel.

(Kunstblatt 1848, No. 21.)

Nürnberg bewahrte vor Zeiten einen kostbaren Schatz: die Kleinodien und Heiligthümer des heil. römischen Reiches. Die letzteren bestanden aus allerlei ausgezeichneten Reliquien in verschiedenartiger Fassung, die ersteren aus den sämtlichen prachtvollen Costümstücken nebst Zubehör, welche zur feierlichen Ausrüstung der kaiserlichen Majestät bei der Krönung erforderlich waren. Sie stammten von dem geheiligten Gründer der kaiserlichen Herrschaft, von Karl dem Grossen her und waren Prachtbelege der Kunstfertigkeiten seiner Zeit, zum Theil byzantinischen, auch orientalischen Ursprungs. Kaiser Sigismund hatte sie in der wirren Zeit der Hussitenkriege Nürnberg zur sichern Aufbewahrung übergeben; dort sollten sie für ewige Zeiten verbleiben; doch mussten sie zu jeder Kaiserkrönung, an wie fernem Orte diese auch stattfinden mochte, nachgeführt werden, was stets unter feierlichem Geleit geschah. Alljährlich, bis zur Einführung der kirchlichen Reformation in Nürnberg, wurden sie sammt den Reichsheiligthümern unter grosser Festlichkeit, auf einem Gerüste, das zu diesem Behufe auf dem Markte erbaut ward, öffentlich ausgestellt. Erst zu Ende des vorigen Jahrhunderts, bei den Wirren der Revolutionskriege, ist dieser Schatz nach Wien übergeführt worden.

Zur Verherrlichung dieses städtischen Besitzthums, wohl um dabei irgend einem besonderen Zweck oder Auftrage zu genügen, scheint Dürer die beiden majestätischen länglich hohen Kaiserbilder gemalt zu haben, welche sich in der städtischen Sammlung zu Nürnberg befinden. Sie stellen, wie bekannt, Karl den Grossen und Sigismund dar. Bisher durch Uebermalungen entstellt, sind diese Bilder (wenigstens das erstere, über dessen gegenwärtige Beschaffenheit dem Unterzeichneten eine nähere Kunde vorliegt), kürzlich aufs Glücklichste gereinigt worden, in einer Weise, dass dem Beschauer die volle Frische der Originalität, unverletzt und ohne irgend eine störende Retouche, entgegentritt.

Durch Herrn Direktor Reindel zu Nürnberg, der sich schon vor einigen Jahren durch seinen Stich nach den vier Aposteln Dürer's den Dank aller Freunde deutscher Kunst erworben hat, ist neuerlich ein Stich nach dem Bilde Karls des Grossen gearbeitet und so eben vollendet worden. Der Stich ist etwas über 17 Zoll hoch und 9¼ Zoll breit. Er führt uns, soweit das überhaupt ohne Farbe thunlich ist, das majestätische Bild in seiner ganzen wundersamen Wirkung gegenüber. Der Kaiser, etwas mehr

als halbe Figur (die, wie unterwärts, so auch zu den Seiten durch die Einrahmung abgeschnitten wird), steht aufrecht vor dem Beschauer da, freilich aber nicht, um irgendwie die Fülle einer mächtigen körperlichen Organisation zur Anschauung zu bringen, sondern zunächst offenbar, um durch den mystischen Schimmer jenes altgeheiligten Ornates die Sinne des Beschauers gefangen zu nehmen. Die schweren Stoffe der Gewandung fallen kaum in Falten nieder; dazu sind sie fast über und über, ebenso wie das anderweitige Schmuckgeräth, mit Steinen, Perlen und Stickerei bedeckt. Von der leichter stofflichen Alba wird fast nichts, als nur ein wenig von den weissen Aermeln sichtbar. Mehr schon von der mässig gestickten Dalmatica und von dem Gürtel, der dieselbe umschliesst. Doch auch sie ist bedeckt von der breiten glänzenden Stola, die sich über der Brust kreuzt und voll niederwärts fällt, und von dem schweren Mantel, den die Spange am Halse zusammenhält. Die Hände, mit reichverzierten Handschuhen bedeckt, halten das alte Schwert und den Reichsapfel. Um das Haupt zieht sich die Krone, deren einzelne Schilder mit kleinen Reliefdarstellungen oder mit Steinen geschmückt sind. Den phantastischen Eindruck zu erhöhen, neigen sich oberwärts in dem schwarzen Grunde des Bildes, zu beiden Seiten des Hauptes, noch zwei Wappenschilder gegeneinander, mit dem Adler Deutschlands und den drei Lilien Frankreichs. Nur das Gesicht des Kaisers zeigt uns die naive Bildung der natürlichen Form. Es ist nichts von dem darin, was man mit dem Worte „ideal“ zu bezeichnen pflegt, vielmehr eine gewisse genrehaft realistische Auffassung. Wohl aber giebt ihm der zugleich breite und gestreckte Knochenbau des Kopfes, das entschieden feste Vorwärtsblicken des Auges, der Trotz der Unterlippe, verbunden mit der majestätischen Eleganz in Haupthaar und Bart einen sehr eigenthümlichen und charakteristischen Reiz. Dürer hat die Poesie des alten Kaiserornates in diesem Kopfe vortrefflich zu concentriren, ihn meisterhaft zum Träger der Gesamttidee des Bildes zu machen gewusst.

Auf der einfachen Einrahmung, die der Kupferstecher ebenfalls gestochen hat, lesen wir, mit mittelalterlichen Buchstaben, die Inschrift:

Dis ist der gestalt vnd biltnus gleich
 Kaiser Karlus der das Remisch reich
 Den teutschen vnder tenig macht
 Sein kron vnd klaidung hoch geacht
 Zaigt man zu Nurenberg alle Jar
 Mit andern haltum (Heiligthum) offenbar.

Die Aufgabe, diese ganze phantastische Pracht, dabei in der Haltung Dürer'scher Malerei, im Kupferstich wiederzugeben, war eine sehr eigenthümliche; es genügt aber, Reindels Namen zu nennen, um damit zugleich ihre meisterhafte Lösung zu bezeichnen. In all den reichen Details aufs Genaueste durchgeführt, hat das Blatt eine malerisch-harmonische Gesamtwirkung, die das Auge in wohlgefälligster Weise berührt. Der Charakter des Kopfes ist mit dem vollen Verständniss Dürer'scher Ausdrucksweise wiedergegeben, die Eleganz des Haarwuchses aufs Sorgfältigste nachgebildet. Das Blatt vermehrt in überaus schätzbarer Weise den immer noch kleinen Kreis von Publicationen aus der Blüthezeit unserer alten vaterländischen Kunst, und wie Herr Reindel sich hiemit aufs Neue die Freunde

der letzteren zu lebhaftem Danke verpflichtet hat, so wird ihn auch schon in der Stille der Arbeit selbst der Dank des alten Meisters umschwebt haben.

Jahreshefte des württembergischen Alterthumsvereins. Viertes Heft. Stuttgart, 1847. (4 Bl. Abbildungen und 1 Bl. Text in Folio.

(Kunstblatt 1848, No. 58.)

Das vorliegende Heft enthält wiederum, wie die früheren Hefte desselben Werkes, sehr interessante und schätzbare Mittheilungen. Zwei Blätter sind dem römischen Mosaikboden zu Rottweil gewidmet, der im Jahr 1834 entdeckt wurde und durch ein darüber gebautes Häuschen geschützt ist. Das Blatt giebt die Gesamterscheinung, soviel davon erhalten ist. Der Boden besteht aus mehreren Feldern; auf dem nur mässig beschädigten Hauptfelde ist ein Orpheus in ganzer Figur enthalten; auf den, zum Theil sehr fragmentirten Nebefeldern sieht man Reste von Wagenrennen, Wettkämpfen, Jagden u. dergl. Das zweite Blatt enthält ein in Farben gedrucktes und die ganze Eigenthümlichkeit des Mosaiks genau nachahmendes Facsimile von Kopf und Oberkörper des Orpheus. Auf das Archäologische, welches sich, mehr oder weniger hypothetisch, an diese im späteren Alterthum nicht unbeliebte Darstellung anknüpft, geht der erläuternde Text näher ein; wir lassen dies dahingestellt und bemerken nur, wie diese Darstellung — und namentlich die Vergegenwärtigung derselben in dem Facsimile — uns von der unzerstörbaren Gesundheit der alten Kunst wieder ein so schlagendes Beispiel giebt. Bei der grossen Rohheit der Behandlung, die durch die Anwendung der grossen, gelegentlich fast einen halben Zoll breiten Farbenwürfel geboten war, ist in diesem Bilde dennoch etwas so geistvoll Lebendiges und zugleich eine solche stylistische Würde, dass wir uns beim Hineinschauen in das Blatt alsbald in eine von breiterer Kunstübung und vom ächtesten Kunstbewusstsein getragene Welt versetzt fühlen. Sehr bemerkenswerth ist auch der vortreffliche koloristische Styl, und um so mehr, als derselbe mit einer nur sehr mässigen Scala von Farbentönen hervorgebracht ist; es ist darin etwas nah Verwandtes mit Raphaels malerischen Stylgesetzen. — Das dritte Blatt bringt uns eine Darstellung des heiligen Grabes in der Frauenkirche zu Reutlingen, eine brillante spätgothische Tabernakel-Architektur, in der der Sarkophag des Heilandes steht, das Architektonische mit bildnerischem Schmuck und reichen Ornamenten versehen, am Grabe der Jünger Johannes und die heiligen Frauen — liebliche Gestalten, die eine jede in feiner Stylistik durchgebildet sind — und vorn zwei aufgestützt liegende Kriegsknechte. Das ganze Werk, ohne Zweifel eine Meisterarbeit der schwäbischen Bildhauerschule, ist nach einer ausgeführten Zeichnung von Eberlein, und von Gnauth in Stein gravirt, vortrefflich wiedergegeben. — Das vierte Blatt enthält, in ebenfalls trefflicher Umrisszeichnung, zwei von den Standbildern der württembergischen Grafen in der Stiftskirche zu Stuttgart, von denen in einem früheren Hefte einige Darstellungen mitgetheilt waren.

Der phantastischen Pracht der Barock-Architektur, die sie umgiebt (die Arbeiten rühren aus der Zeit um den Anfang des 17ten Jahrhunderts her) entspricht das Imposante in Körperlichkeit und Darstellung der Figuren, in denen sich hier aber — vielleicht weil für diese Personen ältere Vorbilder benutzt wurden — von den zu jener Zeit beliebten manieristischen Motiven nichts geltend macht.

Die Liebfrauenkirche zu Halberstadt, deren Geschichte, Architektur, Kunstwerke und Denkmale, beschrieben als Andenken an die Restauration und die feierliche Einweihung derselben am Pfingstfeste 1848 von Dr. Fr. Lucanus. Halberstadt etc. (22 S. in 4. und 2 Abbildungen.)

(Kunstblatt 1848, No. 59.)

Unter vorstehendem Titel ist eine kleine Gelegenheitschrift erschienen, die über ein merkwürdiges mittelalterliches Bauwerk und den Inhalt desselben übersichtliche Auskunft gewährt. Die Liebfrauenkirche ist eine romanische Pfeilerbasilika, die, ursprünglich flach gedeckt, in späterer Zeit, ebenfalls noch in der Periode des romanischen Styles, mit Gewölben versehen wurde. Der Verfasser giebt die näheren Mittheilungen über die Baugeschichte der Kirche. Dieselbe war in neuerer Zeit sehr in Verfall gerathen und ist gegenwärtig, auf Befehl des Königs und auf Grund der von dem Baurath v. Quast abgegebenen Gutachten, gründlich erneuert worden, wobei es sich im Einzelnen um eigenthümlich interessante Ausführungen handelte. Chor und Querschiff behielten die Gewölbe, im Schiff mussten sie dagegen entfernt werden. Hier wurde statt ihrer eine flache Bretterdecke (wie ursprünglich) angeordnet. Dabei wurden die alten, bedeutend aus dem Loth gewichenen Mauern der Seitenschiffe, nach der Angabe des Regierungs- und Bauraths Rosenthal zu Magdeburg, gerade gerichtet. Der eine der beiden östlichen Thürme, welche in den Ecken von Querschiffen und Seitenschiffen über den Pfeilern und Gewölben der letzteren errichtet sind, ist sehr baufälligen Zustandes halber abgebrochen und in der alten Form vollständig neugebaut. Vorzüglichst merkwürdig sind die grossen Reliefs, etwa lebensgrosse Figuren Christi, der Maria und der zwölf Apostel, in architektonischen Nischen sitzend, die sich an den Brüstungswänden des Chores, nach den Armen des Querschiffes hin, befinden. Sie gehören durchaus zu den interessantesten deutschen Sculpturen des 12ten Jahrhunderts und sind ebenso durch die allgemeine Würde des Styls, wie durch die Feinheit und den Geschmack der Ausführung ausgezeichnet. Der Verfasser hat die gediegene lithographische Abbildung einer von diesen Relieffiguren, der Maria mit dem Kinde, seiner Schrift beigegeben¹⁾. Dann haben die alten Wandmalereien, die neuerlich in der Liebfrauenkirche unter der Tünche entdeckt worden sind, namentlich

¹⁾ Die Abbildung einer andern der Figuren hatte ich schon früher in der Zeitschrift „Museum, Blätter für bildende Kunst“ (1833, No. 13) mitgetheilt. (Vergl. Thl. I. der Kl. Schr., S. 138.)

derjenige grössere Cyklus derselben, welcher gleichfalls noch der Periode des romanischen Styles angehört, ebenfalls ein namhaftes Interesse hervorgerufen. Der Verfasser berichtet über dieselben nach den Mittheilungen, welche Hr. v. Quast im Kunstblatt (1845, No. 54 u. f.) gegeben hatte. Bei der gegenwärtigen Erneuerung dieser Kirche sollen auch diese Malereien vollständig erneuert worden sein, dem Vernehmen nach aber in einer Weise, dass ihr ursprünglicher, alterthümlicher Charakter einem abweichenden modernen Platz gemacht haben soll.

Festmahl zur Feier des westphälischen Friedensschlusses zu Nürnberg, 1649. — Joachim v. Sandrart pinxt. 1650. Friedrich Wagner sculpt. 1848.

(Kunstblatt 1848, No. 61.)

„Als A. 1649, nach dem leidigen dreissig-jährigen Kriegs-Ungewitter, die liebe lang-verlangte güldene Friedens-Sonne das betrübte Teutschland wieder angeblicket, und die Stände des Reichs, samt den hohen Generalen der inn- und ausländischen interessirten Cronen, theils in Person, theils durch ihre fürtreffliche Abgesandten, zur Execution und Vollziehung des Friedensschlusses, sich nach Nürnberg versammelt: hat auch die, mit vollen Ruhmstrahlen das Reich durchleuchtende Kunst-Sonne, unser Herr von Sandrart, von hoher Hand beruffen, daselbst sich einfinden müssen. Allhier bekame nun sein unvergleichlicher Kunst-Pinsel volle Arbeit, und Gelegenheit, sich der Welt verwunderbar zu zeigen. — Das erste, so ihn daselbst exerciret, ware das Contrafät des Durchlauchtigsten Pfalzgrafens und K. Swedischen Generalissimi Caroli Gustavi, hernach erwehnten Königs in Sweden, in Lebensgrösse, auf einem nach Schulrecht courbettirenden Rappen sitzend. etc. etc. — Aber das herrlichste Werk, so damals aus seinem Pinsel geflossen, ware das in Nürnberg auf dem grossen Rathhaus-Saal A. 1649 gehaltene K. Swedische Friedens-Banquet, wobey alle anwesende hohe Häupter und Abgesandte, auch dieser hochlöblichen Reichs-Stadt Hoch-Edler Magistrat, sich befunden: die er alle und jede, nach dem Leben, darinn abgemahlet und vorgestellt. Unter aller dieser und voriger Arbeit, ward Er von hochermeldtem Pfalzgrafen Carolo Gustavo, die ganze Zeit über, Kostfrey gehalten, auch für das Banquet-Gemälde mit 2000 Rheinischen Gulden, und einer güldenen Ketten von 200 Ducaten (die Er selber Ihme um den Hals geleet) samt dem Königlichen Brust-Bild, regaliert und beschenket. Es hat auch Ein Hoch-Edler Raht daselbst, als Er dieses Gemälde, im Namen der Cron Sweden, auf das Rathaus (da es noch zu sehen ist) geliefert, ihre Erkäntlichkeit und Wolneigung, Ihme mit einem Präsent gut bezeuget.“

So lautet es in dem „Lebenslauf“ des Wohl-Edlen und Gestrengen Joachim von Sandrart, den die dienstergebenen Vettern und Discipeln des Letzteren im Jahr 1675 in den Druck gegeben haben. Das grosse Banquet-

Bild befand sich bis zum Jahr 1809 im Rathhause; gegenwärtig hängt es in der städtischen Gemäldesammlung des Landauerbrüderhauses. Ich kenne den Grund nicht, wesshalb das Bild seine monumentale Stelle, auf der es natürlich von ganz andrer Bedeutung war als in dem bunten Gemenge einer Gallerie, hat aufgeben müssen; beklagenswerth aber bleibt der Mangel an höherem Selbstbewusstsein, an dem Gefühl für die eigne historische Würde allerdings, der die Communen so oft schon zur Beseitigung derartiger künstlerischer Stiftungen veranlasst hat. Das Nürnberger Rathhaus weiss hievon noch andre, noch bedenklichere Dinge zu erzählen. Schon im Jahr 1627 sahen die ehrenwerthen Vertreter der Stadt sich ermüsst, das mahnungsvolle Denkmal der Reformationszeit, das Albrecht Dürer auf das Rathhaus gestiftet hatte — seine berühmten Bilder der vier Temperamente — an den katholischen Kurfürsten Maximilian von Bayern für dessen Kunstsammlungen abzulassen. Sie wussten damals ganz wohl, was sie thaten, da sie es doch für nöthig fanden, die protestantischen Unterschriften der Bilder abzuschneiden.

Das Sandrart'sche Banquetbild ist sehr naiv componirt. Man sieht den langen Rathhaussaal hinab. Linker Hand, die grössere Hälfte des Bildes einnehmend, erstreckt sich die Festtafel den Saal entlang, an der die edlen Besorger des Friedenswerkes sitzen, vorn die Häupter der beiden Parteien, Carl Gustav, der schwedische Generalissimus, und Octavio Piccolomini, der uns Allen aus Schiller's Wallenstein wohl bekannt ist und dessen Züge auch dem Schiller'schen Charakterbilde so ziemlich entsprechen. Bei dem etwas hochgenommenen Standpunkte überblickt man die ganze Tafel und sieht der grösseren Mehrzahl sämmtlicher Herren ins Gesicht. Auf der Tafel befinden sich kostbare Schmuckaufsätze, deren einer eine brillante Ehrenpforte, ein anderer, wie es scheint, den Berg Parnassus vorstellt; ausserdem eine Menge seltenen Geflügels, das in seinem gesammten Federputz behaglich in den Schüsseln daliegt. Vor Octavio Piccolomini steht ein Teller mit Austern, die von zierlichen Blumenbüschelchen beschattet werden. Jenseit der Tafel steht allerlei Dienerschaft und eine Menge zuschauenden Personals. Diesseit der Tafel, auf der kleineren Hälfte des Bildes, präsentirt sich zunächst in ganzer Figur der reich gallonirte Tafelmeister, in voller Würde seines Berufes zweien Knaben vorschreitend, welche zwei neue Tafelaufsätze, Backwerk, über dem hohe Fichtenbäumchen emporsprossen, tragen. Dem Tafelmeister zur Seite steht der hochedle Magistrat, der sich übrigens um die Herren an der Tafel wenig zu kümmern scheint, und vor den Magistratspersonen sitzt Joachim v. Sandrart, festlich geschmückt, mit Degen und Sporen; er ist so eben im Begriff, den ganzen Vorgang auf eine Tafel aufzuzeichnen, und fordert den Beschauer, zu dem er sich hinauswendet, zur Bewunderung des Werkes auf. Sandrart ist die Hauptperson des Bildes; wir können es Octavio Piccolomini, der ohne Zweifel ein grösseres Recht dazu zu haben meint, nicht wohl verargen, dass er einigermaassen verwundert zu dem Maler hinüberschaut. Die dreieckige Lücke, die sich bei der Disposition des Bildes zwischen dessen grösserer und kleinerer Hälfte bildet, wird durch einen grossen Hund ausgefüllt, der einen Knochen in den Zähnen trägt. Hinter dem Magistrat erhebt sich eine Tribüne mit singenden Knaben, denen ein dicker Cantor phlegmatisch den Takt schlägt; gegenüber eine Tribüne mit sentimentalen Lautenisten; im Grunde des Saales zwei Tribünen mit Posaunisten. Sämmtliche Musiker sind in der Ausführung ihres Berufes begriffen; ob und wie das von den verschiedenen

Tribünen zusammenstimmt, vermag ich nicht zu sagen, — vielleicht ähnlich, wie die berühmte deutsche Einheit, welche dazumal begründet ward. Von dem Gewölbe des Saales hängt eine Menge dicker Blumen- und Laubgewinde herab, mit Kürbissen in ihrer Mitte, die dem Damoklesschwerte nicht ganz unähnlich über den Häuptionern der Versammelten schweben.

Die künstlerischen Vorzüge des Bildes beruhen mehr in den Einzelheiten als in der Gesamtcomposition. Sandrart war bei den Venetianern fleissig in die Schule gegangen, hatte sich besonders im Kolorit tüchtig ausgebildet und wurde desshalb als Portraitmaler besonders geschätzt. Er hat auch gerade in jenen Tagen, da so viel angesehene Fremde in Nürnberg waren, eine Unsumme von Bildnissen gemalt, von den einfacher angeordneten, die ihm das Stück mit 50 Thalern bezahlt wurden, oft zwei an Einem Tage. So sind denn auch die Köpfe in dem grossen Bilde, im warmen Ton und im breiten Vortrag, Muster in ihrer Art; besonders trefflich ist hier sein eignes Bildniss. Sonst ist die Menge schwarzer Kostüme dem Bilde nicht sonderlich günstig; dazu ist dasselbe, was seinen gegenwärtigen Zustand anbetrifft, sehr nachgedunkelt und stellenweis kaum noch zu erkennen. — Die Aufgabe des Stechers war nach alledem eine sehr schwierige. Es galt das verdunkelte Werk seiner ursprünglichen Klarheit möglichst anzunähern, das Ganze harmonisch und lebendig zu halten und all den charakteristischen, physiognomisch so verschiedenartigen Einzelheiten doch ihr volles Recht anzuthun. Wir können aber unbedenklich hinzufügen, dass er alles Wünschenswerthe erreicht hat. Der Stich ist in einer gesunden Linienmanier durchgeführt, die bei energischer Haltung zugleich ein hinreichendes Eingehen auf alle die individuellen Feinheiten und Varietäten verstattet hat.

Ein leichter gestochener und in hellbräunlichem Tone gedruckter Rand umgibt den Stich des Bildes. Oberwärts sind in demselben zehn Medaillons mit den Bildnissen der ausgezeichnetsten Personen aus der Zeit des dreissigjährigen Krieges, die an dem Friedensmahle nicht Theil genommen, enthalten: Pappenheim, Tilly, Wallenstein, Kurfürst Maximilian, Kaiser Ferdinand II., Gustav Adolph, Bernhard von Weimar, Oxenstierna, Mansfeld, Torstenson. Zu beiden Seiten ziehen sich verschlungene Bänder hinab mit den Namen sämmtlicher Herren, die das Festmahl feiern. (Auf dem Bilde selbst sind sie daneben geschrieben.) Unten sind Wappen und andre Embleme angebracht. Mit dem Rande ist der Stich 18 Zoll breit und 13½ Zoll hoch.

Der Unterschrift des Stiches sind noch Verse und eine sinnbildliche Verzierung beigelegt, die von der Zeit, welcher das Bild gewidmet ist, auf die Gegenwart und unsere heutigen Wünsche und Strebungen hinüberführen:

Nach dreissigjäh'gem Krieg in Deutschlands Marken
Der Friede die geschlagenen Wunden heilt,
Doch statt im Innern Eins sich zu erstarken,
Ward mehr und mehr das deutsche Reich getheilt.

Zweihundert Jahre — und rings hört man's tönen:
Weg mit der Trennung! Nur Ein Vaterland!
So lasst uns jetzt die alte Schuld versöhnen,
Reicht euch zum neuen Bund die Bruderhand!

Möge es also sein, mögen es Alle beherzigen, und mögen sie darum auch den Kupferstich des Nürnberger Banquetbildes als ein mahnendes Gedächtnisblatt betrachten! — Freilich, wenn man die Fata Morgana sieht, nach denen unsre werthen Zeitgenossen ihre Arme ausstrecken, wenn man die „parva sapientia“ beobachtet, mit der sie die Welt regieren möchten, da kann Einem, fürs Nächste wenigstens, noch nicht ganz zuversichtlich zu Muthe werden.

Im Eingange zu der Biographie des alten Sandrart habe ich eine besondere Stelle gefunden, die ich, trotz der wiederum etwas seltsamen Sprechweise und obgleich sie nicht unmittelbar hierher gehört, den verehrten Lesern dieser Blätter doch nicht vorenthalten will. Sie lautet also:

„Wir sagen dissorts allein, dass unser Hoch-Teutschland zwar vorlängst mit seinem fürtrefflichen Albrecht Dürer und dessen Nachfolgern gepanzert, aber nachmals, durch die leidige Kriegsläufe, gleichwie fast aller anderer, also auch dieser Zierde beraubt worden. Adam Elzheimer, von Frankfurt bürtig, wollte zwar diese fluchtartige Göttin bey dem Rock ergreifen, an- und aufhalten: er ward aber bald durch den Tod hinweg gerissen, und sahe man also, gleichwie die Uebung, also auch die Liebe dieser Kunst, bey uns verathemen und verleschen. Die Königin Germania sahe ihre mit herrlichen Gemälden gezierte Paläste und Kirchen hin und wieder in der Lohe auffliegen, und ihre Augen wurden von Rauch und Weinen dermassen verdunkelt, dass ihr keine Begierde oder Kraft übrig bleiben konnte, nach dieser Kunst zu sehen: von welcher nun schiene, dass sie in eine lange und ewige Nacht wollte schlaffen gehen. Also geriethe solche in vergessenheit, und diejenige, so hiervon Beruff macheten, in Armut und Verachtung: daher sie das Pollet (die Pallette) fallen liessen, und an statt des Pinsels, den Spiss oder Bettelstab ergreifen musten, auch vornehme Personen sich schämten, ihre Kinder zu so verachteten Leuten in die Lehre zu schicken.“

Bitten wir den Himmel, oder legen wir selbst Hand an, die parva sapientia über Bord zu werfen und die rechte und grosse zu suchen, auf dass wir nicht rückwärts gelangen, z. B. in Zustände, wie die eben geschilderten, aus denen sich herauszuarbeiten dem alten Sandrart sauer genug ward, sondern dass wir in Wahrheit vorwärts kommen, und die Kunst mit uns!

Denkmäler bildender Kunst in Lübeck, gez. und herausgeg. von C. J. Milde, Maler, und begleitet mit erläuterndem historischem Text von Dr. Ernst Deecke. 2tes Heft enthält: Glasmalereien und Ziegelfussböden. Lübeck 1847. Auf Kosten des Herausgebers. Fol.

(Kunstblatt 1848, No. 63.)

Ueber das schon vor fünf Jahren erschienene erste Heft dieses schönen Unternehmens habe ich in No. 81 des Kunstblattes vom Jahr 1843 berichtet. Jenes enthielt Darstellungen äusserst merkwürdiger in Erz gravirter Grabplatten, theils in verkleinerten Darstellungen, theils Abdrücke einzel-

ner Theile, durch Formen bewirkt, die unmittelbar über das Original genommen waren. Der Inhalt des neuen Heftes ist in der Ueberschrift bezeichnet. Vorzüglich wichtig sind die hier mitgetheilten Glasmalereien. Diese gehören sämmtlich denjenigen Glasmalereien an, welche die in neuerer Zeit abgetragene Burgkirche zu Lübeck schmückten und sich nun, sorgfältig wieder zusammengesetzt und ergänzt, in den Fenstern der dortigen Marienkirche befinden. Auf zwei Tafeln werden uns die Darstellungen von sechs Fenstern in ihrer Gesamtcomposition und in kleiner Umrisszeichnung vorgeführt; zwei andere Tafeln bringen uns einzelne Darstellungen im grösseren Maassstabe und nach dem Muster der Originale kolorirt. Der Inhalt der Darstellungen sind legendarische Scenen, aus den Legenden des h. Petrus, des h. Hieronymus, der Auffindung des h. Kreuzes, der h. Maria Magdalena etc.; Band- und Rankengewinde bilden den ornamentistischen Einschluss der einzelnen Scenen und vereinigen die Darstellungen jedes einzelnen Fensters zu einem teppichartigen Ganzen. Der Text sucht es wahrscheinlich zu machen, dass der Meister dieser Arbeiten der aus dem Florentiner Gebiet herstammende Francesco, Sohn des Domenico Livi von Gambasso sei, dem sich neuerlich die Aufmerksamkeit der Kunstforscher zugewandt hat, der seit früher Jugend in Lübeck gewohnt hatte, 1436 auf besondere Aufforderung nach Florenz ging und die Glasmalereien für die Fenster des dortigen Domes lieferte. Ich bedaure, von dem stylistischen Charakter der letzteren keine Erinnerung zu besitzen und daher nicht entscheiden zu können, inwiefern sie mit den hier mitgetheilten Lübecker Arbeiten übereinstimmen. Jedenfalls gehören diese ebenfalls dem Anfange des 15ten Jahrhunderts an; ihr Charakter ist übrigens völlig deutsch und zwar haben sie, soweit nach diesen kleinen Abbildungen zu urtheilen ist, grosse Uebereinstimmung mit den späteren Werken der Kölnischen Malerschule, namentlich mit den allerdings nicht häufigen Glasmalereien derselben, welche der angedeuteten Epoche angehören. In ihrer künstlerischen Durchbildung, nach Maassgabe der Stylgesetze dieser Zeit, ist ihnen eine hohe Vollendung nicht abzusprechen, sowohl in Betreff des Lebensgefühls und der Würde der einzelnen Gestalten und der sprechenden Anordnung der einzelnen Compositionen, als in Rücksicht auf den schönen ornamentistischen Rhythmus, der diese zum grösseren Ganzen verbindet und auf den die Glasmalerei bei der Ausfüllung grossräumiger Fenster immer zurückkehren müssen. Ja, soweit wenigstens meine Kunde von der Glasmalerei des deutschen Mittelalters reicht, bin ich sehr geneigt, diese Arbeiten für die vorzüglichsten unter den erhaltenen Werken ihrer Gattung zu bezeichnen. Wir sind also im Interesse der vaterländischen Kunstgeschichte dem Herausgeber für diese Mittheilungen zum lebhaftesten Danke verpflichtet. Eine fünfte Tafel bringt uns im Farbendruck eine Anzahl Muster von den Ziegelmosaiken dortiger alter Fussböden, und zwar aus Theilen des dortigen Burgklosters und der Katharinenkirche, sowie eine ähnliche Probe aus dem alten Rathhaussaale zu Lüneburg. Die geschmackvolle Anordnung in diesen Mustern steht der in den ähnlichen Arbeiten italienischer Kunst, die uns neuerdings anderweitig vorgeführt sind, nicht nach.

Das Rathhaus in Bremen. Nach der Natur gezeichnet und lithographirt
von K. Gildemeister.¹⁾

(Kunstblatt 1849, No. 7.)

Die prächtige Façade des Bremer Rathhauses, eines der wichtigsten Beispiele für die deutsche Architekturgeschichte, die bisher meines Wissens nur durch ungenügende kleine Stahlstiche oder mangelhafte Lithographien bekannt war, wird uns in der vorliegenden grossen Lithographie (von 22 Zoll Höhe und 29 $\frac{1}{2}$ Zoll Breite) in anschaulichster Weise, in einer mit meisterhaftem Verständniss gearbeiteten Darstellung vorgeführt. Die Ansicht ist vollkommen malerisch gehalten und giebt uns einen Blick auf das Gebäude und die gesammte Umgebung in ihrer heutigen Gestaltung. Helle Mittagsbeleuchtung lässt alles Wesentliche in genügendem Relief hervorspringen. Der Platz vor dem Rathhause, der den Vorgrund des Bildes ausmacht, ist von mannigfachen Volksgruppen erfüllt. Dem Beschauer gegenüber, am Ende des Platzes, vor der Mitte des Rathhauses, erhebt sich der mächtige Steinpfeiler, an welchem das ungeheure Riesenbild des grossen, ostwärts abgewandten Rolands lehnt. Rechter Hand schliesst das Bild durch ein gothisches Giebelhaus ab, dem zur Seite der Thurm des alten Domes emporsteigt, dessen Untergeschosse in romanischen, die Obergeschosse in frühgothischen Formen erscheinen. Auf der linken Seite, hinter dem Rathhause vorragend, werden alte Kapellenbauten sichtbar, in spätgothischen zum Theil zierlichen Formen.

Das Rathhaus selbst ist in seiner Masse ebenfalls ein ursprünglich gothischer Bau. Damit ist jedoch in der Frühzeit des 17ten Jahrhunderts (seit 1602) ein Umbau vorgenommen, der alles Wesentliche, wenigstens an der Hauptfaçade, in den brillanten Formen des Renaissancestyles, nach dem damaligen Stande der Entwicklung desselben in Deutschland, erscheinen lässt. Eine Arkadenhalle, auf zwölf Säulen ruhend, ist dem Erdgeschoss vorgesetzt; über dem mittleren Theil der Halle erhebt sich ein höchst eleganter Erkerbau, mit phantastischen Giebelzierden schliessend; die grossen Fenster des alten Obergeschosses (die an der Seitenfaçade noch den ursprünglich spitzbogigen Schluss haben) sind geradlinig geschlossen und wechselnd mit antikisirenden Flachgiebeln und flachen Bogengiebeln gekrönt. Zwischen den Fenstern aber sind die Kolossalstatuen aus mittelalterlicher Zeit mit ihren gothischen Konsolen und gothischen Baldachinen beibehalten. — Das Ganze, verschiedenartiger Zeit angehörig, ist also nicht als eine selbständig freie architektonische Composition zu betrachten. Dennoch hat die Façade, sowohl im Ganzen wie im Einzelnen, sehr wesentliche Vorzüge. Fürs Erste den Vorzug eines sehr glücklichen Maassverhältnisses. Der Hauptkörper des Gebäudes erhebt sich über der vortretenden Halle mit imponanter Energie, die durch die hohen Fensterdimensionen und das energisch vortretende Krönungsgesims angemessen bezeichnet oder verstärkt wird. Dabei aber ist die eigenthümliche Wirkung der Halle auf keine Weise beeinträchtigt; im Gegentheil macht die Kraft ihrer dorischen Säulen, der kühne Schwung der Bögen, welche die letzteren bei breiten Abständen verbind-

¹⁾ Zu beziehen von J. G. Heyse in Bremen. Preis 3 Thlr.

den, die derbe Fülle ihrer dekorirenden Theile, besonders bei ihrer oberen Krönung, einen so entschiedenen wie erfreulichen Eindruck. Dasselbe gilt von dem breiten Erkerbau über der Mitte der Halle, der zwar eleganter und feiner gehalten, in dem überall durchgehenden tüchtigen Relief seiner Theile aber doch von den Papiercompositionen ähnlicher Art, die uns die heutige Kunst mehrfach geliefert hat, unendlich weit entfernt ist. Zugleich ist in diesem Erkerbau, in der sinnreichen Verknüpfung und Aus- und Umbildung antikisirender Einzeltheile zu einem neuen Ganzen von eigenthümlich selbständiger Wirkung, eine so wohlthuende Eurhythmie, ein so schönes, sich überall gegenseitig bestimmendes Maass entwickelt, dass ich ihn, wie auch die Halle selbst, unbedenklich zu den schönsten und gütigsten Beispielen des Renaissancestyles rechnen muss. Nur die Brüstung über der Halle erscheint etwas willkürlich in ihren Formen; und noch ungleich mehr, zur barocken, kleinlich spielenden Weise gesteigert, ist dasselbe bei der Giebeldekoration des Erkers und bei den kleineren Giebeln, die ein Paar Dachfenster schmücken, der Fall.

Der Zeichner ist Architekt und hat als solcher in seiner Darstellung überall mit genauer Sachkenntniss, zugleich aber auch mit steter Rücksicht auf die erforderliche malerische Wirkung (auf die ohnehin bei Architekturen des Renaissancestyles und der späteren Zeit so viel ankommt) gearbeitet. Soweit es daher bei einer übersichtlichen Darstellung, wie der in Rede stehenden, thunlich ist, wird uns hier die mannigfachste Belehrung gegeben. Aber nicht blos dies: das Blatt an sich bringt einen durchaus wohlgefälligen künstlerischen Eindruck hervor; wir fühlen uns im Anschauen desselben vor eine so interessante wie charaktervolle lokale Individualität versetzt; die reiche Staffage ist mit vollkommen genremässiger Freiheit, der es auch an Anmuth und Laune nicht fehlt, behandelt, das Ganze in Ton und Stimmung, ohne wohlfeile Effekthascherei, ächt malerisch zusammengehalten. Wenn in der lithographischen Ausführung die Sicherheit des erfahrenen Steinzeichners hie und da vermisst wird, so entschuldigt uns dafür hinlänglich die höherstehende Sicherheit der Originalarbeit, die überall unmittelbar erkennen lässt, was der Künstler gewollt hat.

Ich wünsche dem schönen Blatt umfassenden Beifall, aus den allgemeinen Gründen, die sich aus dem Vorstehenden ergeben, zugleich aber auch aus einem besonderen Grunde. Das Rathhaus ist in seinen Renaissance-theilen überaus reich an dekorirenden Einzelheiten, die sich, wie mir durch einsichtige Männer versichert wird (ich kenne das Gebäude bis jetzt nicht aus eigener Anschauung), durch schwungvolle Behandlung und saftige Fülle überall sehr vortheilhaft auszeichnen sollen. Es würde daher sowohl für die Kenntniss der Kunst jener Epoche als zur fördernden Belehrung der heutigen Kunst gewiss ein sehr dankenswerthes Unternehmen sein, wenn der Zeichner des Blattes sich entschlösse, eine möglichst umfassende Reihe von Detailblättern über die Dekorationen des Rathhauses, ebenfalls in bildlich malerischer Darstellung (nicht im trockenen Umriss) folgen zu lassen. Wir haben von Seiten der Wissenschaft dem Architekturstyl jener Zeit, zumal der Entwicklung desselben in Deutschland, seither noch nicht volle Gerechtigkeit widerfahren lassen und würden daher jede Gelegenheit, unser Urtheil möglichst gründlich zu berichtigen, sehr dankbar erfassen. Wir können aber auch für unsere werkhätige Kunst, die in der architektonischen Dekoration nur allzu häufig, hier in eine täppische Plumpheit, dort

in eine nüchterne Schüchternheit übergegangen ist, Beispiele und Vorbilder einer lebenvoll gediegenen Fülle recht sehr gebrauchen, und unsere Architekten werden sie hoffentlich um so lieber entgegennehmen, wenn unsere eigene vaterländische Vergangenheit uns diese nützlichen Beispiele liefert.

Leben und Werke des Bildhauers Tilman Riemenschneider, eines fast unbekanntem aber vortrefflichen Künstlers, am Ende des 15ten und Anfang des 16ten Jahrhunderts. Beschrieben und herausgegeben von C. Becker. Mit 7 Kupfertafeln und 2 Vignetten, gezeichnet von F. Leinecker u. A. und gestochen von L. Regnier. Leipzig, Rudolph Weigel 1849. 20 S. Text. Roy. 4.

(Deutsches Kunstblatt 1850, No. 4.)

Wir empfangen alle Mittheilungen zur Aufhellung unserer vaterländischen Kunstgeschichte mit lebhaftem Danke, besonders aber, wenn sie, in gründlich monographischer Behandlung, einen beachtenswerthen Einzeltheil derselben urkundlich feststellen und, je nach ihrer Aufgabe, Boden und Fundament für den Weiterbau des grossen Ganzen sichern und ordnen helfen. Zu solchen Arbeiten gehört die in der Ueberschrift genannte. Der Name des Meisters, dem dieselbe gewidmet ist, wird den heutigen Freunden der vaterländischen Kunst nicht mehr unbekannt sein. Es genügt, daran zu erinnern, dass das schöne Denkmal Heinrich's II. und der Kunigunde im Bamberger Dome von ihm herrührt; ein Künstler des Ranges, wie er sich in diesem merkwürdigen Sculpturwerke kund gibt, ist eines näheren Eingehens unbedenklich in vollem Maasse werth. So hat auch der Name des Verfassers und Herausgebers bei den Freunden unsrer Kunstgeschichte einen guten Klang. Es bedarf hiernach keines weiteren Nachweises, um den Werth der Gabe darzulegen.

Ueber das Leben Riemenschneider's gibt uns der Verf. die einfachen Mittheilungen, die aus den urkundlich erhaltenen Daten hervorgehen. Dürftig, wie diese sind, zumal in Bezug auf die eigentlich künstlerischen Verhältnisse, gewähren sie doch einen Einblick in die, mit dem bürgerlichen Leben eng verflochtene Lebensstellung des damaligen deutschen Künstlers. Das Geburtsjahr Riemenschneider's ist nicht bekannt. Er stammt aus Osterode am Harz und kam 1483 als Gesell nach Würzburg, wo er für sein ferneres Leben verblieb. Er nahm an der städtischen Verwaltung in Krieg und Frieden Theil, bekleidete zeitweilig die Bürgermeisterstelle, bethätigte sich besonders bei den schwierigen städtischen Maassnahmen zur Zeit des Bauernkrieges und litt unter den Leiden der Stadt persönlich mit. Er starb, hochbetagt, am 8. Juli 1531. Ueber seinen künstlerischen Bildungsgang liegt keine Nachricht vor. Der Verf. bezeichnet seine künstlerische Stellung zu den gleichzeitigen, namentlich fränkischen Meistern der Bildnerei und nimmt besonders ein nahes Verhältniss zu A. Kraft an, ohne ihn doch etwa zu dessen Schüler machen zu wollen. Ich möchte, soweit wenigstens die Eigenthümlichkeiten des vorgenannten Bamberger

Denkmales meiner Erinnerung vorschweben, auf eine etwas abweichende Richtung hindeuten, die mir — vielleicht in Folge des uns unbekanntem ursprünglichen Bildungsganges des Künstlers — mehr eine Verwandtschaft zu jener Richtung der damaligen niederrheinischen Malerei zu bezeichnen schien, welche sich in den Bildern des (fälschlich) sogenannten Israel von Meckenen oder des Meisters der Lyversberg'schen Passion ausspricht. Dass sich dann, zumal in den späteren Werken des Meisters, ein grösseres, und zum Theil allerdings ein ziemlich entschiedenes Eingehen auf die vorherrschende Richtung der fränkischen Kunst bemerklich macht, kann bei seinem festen Aufenthalt in Franken in keiner Weise befremden.

Auf die biographischen Notizen lässt der Verf. eine ausführliche Uebersicht der Werke Riemenschneider's — derjenigen sowohl, welche ihm auf den Grund urkundlicher Zeugnisse, als derjenigen, welche ihm nach ihren stylistischen Eigenthümlichkeiten mit Zuversicht zuzuschreiben sind, — und eine Charakteristik ihrer künstlerischen Beschaffenheit folgen. Sie befinden sich zumeist in und an den Kirchen Würzburgs und der Umgegend. Von umfassenderen Werken ist nur jenes Denkmal des Bamberger Domes erhalten, während leider zwei Werke, die ohne Zweifel zu seinen bedeutendsten gehörten, — das bis zur Chorwölbung emporsteigende Sacramenthäuschen und der Tabernakel des Hochalters im Dome zu Würzburg — untergegangen sind. Die beigegebenen Kupfertafeln, auf denen eine Reihenfolge von Einzelmonumenten Riemenschneider's enthalten ist, gewähren in ihrer genauen und feinen Auffassung, in ihrer sorgfältig charakteristischen Ausführung eine vollkommen zureichende Anschauung der Richtung und der Kunsthöhe des Meisters. Das ganze Werk erfüllt hiedurch seine Aufgabe in der erfreulichsten Weise. Von dem Bamberger Denkmal ist übrigens keine Darstellung darin enthalten. Es ist sehr zu wünschen, dass demselben möglichst bald ein selbständiges Werk, gewissermaassen als Ergänzung des vorliegenden, gewidmet werden möge. Es würde hinreichen, wenn die zahlreichen Darstellungen desselben auch nur im Umriss wiedergegeben würden.

Wenn ich schliesslich ein Bedenken gegen die Auffassungsweise des Verfassers aussprechen darf, so besteht dies darin, dass er, wie es mir scheint, bei dem gemüthlichen Versenken in das Wesen seines Meisters die künstlerische Bedeutung desselben doch etwas zu hoch angeschlagen hat. Die Ausdrücke, deren er sich zur Bezeichnung seiner Eigenthümlichkeiten und seines Werthes im Allgemeinen bedient, sind doch zu unbedingt, selbst wenn es sich nur um den Vergleich mit andern gleichzeitigen Meistern der Heimat handelt. Der Verf. stellt ihn gelegentlich mit A. Kraft parallel, namentlich bei dem muthmaasslich letzten Werke Riemenschneider's, einer grossen Reliefdarstellung der Klage über dem Leichnam Christi; während er meines Erachtens gerade in diesem Werke (von dem ein trefflicher Kupferstich vorliegt) gegen die volle Lebenskraft, die starke Entschiedenheit Kraft's, sogar gegen dessen Grösse des künstlerischen Sinnes, nicht ganz unerheblich zurücksteht. Riemenschneider möchte vielleicht mehr als ein liebenswürdiger, denn als ein grosser Meister zu bezeichnen sein. — Ueberhaupt aber macht es einen eigenthümlichen Eindruck auf unser Gefühl, wenn wir nach längerer Entfernung von unsrer mittelalterlichen Kunst nach Beschäftigungen, die das Bedürfniss einer unsere Seele ausfüllenden, unser Sein und Wollen kräftigenden künstlerischen Ganzheit in uns rege gemacht, zu jener zurückkehren. Sie giebt unserm gereiften Bedürfniss

keine volle Befriedigung mehr, wir finden jene Ganzheit nicht. Grosse begabte Meister haben sich in einzelnen glücklichen Momenten emporzuraffen gewusst: die Gesamtkunst jener Zeit ist eine Psyche mit gebundenen Flügeln. Das soll freilich nicht hindern, dass wir ihr Streben und Träumen, schon weil es unsre Väter waren, die gestrebt und geträumt, nicht mit Liebe auffassen sollten; aber ebenso darf uns unsere Pietät die Beschränktheit jener Existenz nicht verkennen lassen.

Denkmale der Baukunst des Mittelalters in Sachsen. Zweite Abth., die Königl. Preuss. Provinz Sachsen enthaltend. Bearbeitet und herausgegeben von Dr. Puttrich. Band II, Lief. 17—20. Leipzig, 1848. Fol.

(Deutsches Kunstblatt 1850, No. 7.)

Das Puttrich'sche Werk, in seiner vielseitigen Bedeutung für die Geschichte der Kunst und der Cultur im nordöstlichen Deutschland allgemein anerkannt, geht nunmehr immer entschiedener seiner Beendigung entgegen. Wir geben im Folgenden über die neuesten Mittheilungen dieses Werkes kurzen Bericht.

Lief. 17 u. 18 der zweiten Abtheilung führen den Separattitel: „Mittelalterliche Bauwerke in den gräfl. Stolberg'schen Besitzungen am Harz.“ Es sind 11 Blatt Abbildungen und 18 Seiten Text. Die Mittheilungen haben, für die kunstgeschichtliche Forschung, besonders ein zweiseitiges Interesse. Einige Darstellungen beziehen sich auf die Epoche der romanischen Architektur: die alten Baulichkeiten von Kloster Ilseburg (einfach alte und verbaute Säulenbasilika und interessanter Kreuzgang) und die zwar ebenfalls baulich veränderte aber äusserst merkwürdige Kirche des unfern von Ilseburg belegenen Drübeck, deren Darstellungen leider etwas mangelhaft ausgefallen sind, während im Uebrigen die Mittheilungen dieser Hefte den früheren des schönen Werkes an Werth nicht nachstehen. Andere Darstellungen gehören dagegen der spätest mittelalterlichen Zeit an, indem sie uns Holz- und Fachwerk-Gebäude, zu Wernigerode und zu Stolberg, vorführen, deren Formen das Gepräge des letzten gothischen und des Renaissance-Styles tragen und einen phantastischen, zum Theil auch dem Barocken schon sich zunähernden Eindruck gewähren.

Lief. 19 u. 20 führen den Separattitel: „Bauwerke des Mittelalters in der Königlich Preussischen Lausitz.“ Auch dies sind 11 Abbildungen, mit 16 Seiten Text. Die Mehrzahl der Darstellungen gehört der alten Stadt Görlitz, namentlich der mächtigen Petrikirche daselbst, an. Von dem brillanten spätromanischen Style, aus der früheren Bauzeit dieser Kirche zu Anfange des 13ten Jahrhunderts, giebt eine Darstellung des zierlichen Hauptportales Zeugniß. Der Hauptkörper des Gebäudes aber ist spätgothisch, aus der Zeit des 15ten Jahrhunderts. Ein Blatt u. A. gewährt einen Durchblick durch das fünfschiffige Innere, wo die kanellirten Pfeiler schlank und kühn emporsteigen und über ihnen das schwebende

Geäste des bunten Gurtengewölbes sich erhebt, — eine Weise architektonischer Behandlung, die von der strengen Gothik des 13ten Jahrhunderts so unendlich verschieden ist und doch des grössten ästhetisch vollkommen gerechtfertigten Reizes nicht entbehrt. Ein anderes Blatt zeigt uns das Innere der ebenfalls sehr interessanten Krypta der Petrikerche, aus derselben späten Periode der vaterländischen Baukunst, in der wir — schon seit der Titulur bei der Schilderung des Graltempels auf Mont Salvatsch gegen das Kryptenwesen so heftig geeifert hatte — sonst keine Gruftkirchen zu finden gewohnt sind. Die Anlage ist hier indess durch lokale Bedingungen gerechtfertigt; auch weist der Herausgeber nach, dass vermuthlich, obgleich die geschriebene Tradition dem zu widersprechen scheint, die Reste einer älteren romanischen Anlage hiebei benutzt sind. Dann wird uns die heil. Kreuzkapelle, wiederum aus dem 15ten Jahrhundert, nebst dem isolirt daneben stehenden heil. Grabe, — welches letztere eine wirkliche leidlich genaue Kopie des heil. Grabes zu Jerusalem ist, — vorgeführt. Ein imposantes Beispiel städtischen Refestigungsbaues aus der Spätzeit des Mittelalters gewährt uns der kühne „Kaisertrutz“ (eins der Thore von Görlitz), ein Beispiel üppigen Renaissance-Styles der Zugang zu dem dortigen Rathhause. — Ausserdem zeigen sich uns, andern Orten angehörig, drei kirchliche Backstein-Architekturen: die romanische Klosterkirche zu Dobrilugk; die Hauptkirche von Cottbus und die Nikolaikirche von Luckau, diese beiden aus gothischer Zeit. Weltlicher Architektur endlich gehört das gräflich Lynar'sche Schloss Seese an, von dem eine ansprechend malerische Darstellung gegeben wird.

Desselben Werkes erste Abth., das Königreich, das Grossherzogthum und die Herzogthümer Sachsen-Ernestinischer Linie u. s. w. umfassend. Band II, Lief. 8 u. 9. Leipzig 1849. Fol.

Auch hier gesonderte Abschnitte unter eigenthümlichen Separattiteln. Zunächst: „Mittelalterliche Bauwerke in den Herzogthümern Sachsen-Coburg-Gotha,“ 10 Blatt Abbildungen und 14 Seiten Text. Wichtig sind unter diesen Darstellungen und den weiteren schriftlichen Ausführungen die über die Veste Coburg, einem stolzen Fürstenbau, der sich bekanntlich durch seine alten Theile ebenso, wie durch deren sinnvolle Erneuerung und die darin aufbewahrten mannigfach interessanten Geräte und Kunstgegenstände der Vorzeit auszeichnet. Die von Wüthöft nach Brückner meisterhaft gestochene Titelvignette und ein lithographisches Blatt sind dem Aeusseren der Veste gewidmet. Von den inneren Räumlichkeiten wird uns die Dekoration des „Rosenzimmers“ in den elegantesten Formen später Gothik, und die des „Hornzimmers“ in den prächtig phantastischen Barockformen vom Ende des 16ten Jahrhunderts vorgeführt. Von den Schätzen des Rüstungssaales ist ein mächtiger eiserner Ofen, dessen Platten mit grossen wohlgebildeten Reliefgestalten versehen sind und der dem 15ten Jahrhundert angehört, dargestellt¹⁾. Ferner sehen

¹⁾ Andere der in der Veste Coburg vorhandenen Alterthümer, u. A. merkwürdige alte Staatswagen, sollen in dem unter der Presse befindlichen Werke: „Die vorzüglichsten plastischen Kunstwerke des Mittelalters in Gold, Silber, andern Metallen, Elfenbein, Stein, Thon, Holz u. s. w. in Kirchen, öffentlichen und Privatsammlungen vornehmlich Sachsens, Preussens und angrenzender Länder; nach den Originalien gezeichnet von den tüchtigsten Künstlern und in far-

wir eine Ansicht der spätgothischen Stadtkirche zu Coburg, eine Ansicht der Kirche des zum fröhlichen Jagdschlosse umgewandelten ehemaligen Klosters von Reinhardtsbrunn, und zwei Blätter mit Abbildungen von sechs der Grabsteine der thüringischen Ländgrafen, welche an dieser Kirche aufgestellt sind. Einer von diesen Grabsteinen, ohne figürliche Darstellung ist nur mit einem phantastischen Ornament romanischen Styles versehen. Die andern Steine enthalten die Darstellungen fürstlicher Personen, doch nicht als eigentliche Portraitbildungen, sondern als ideale Arbeiten aus einer beträchtlich späteren Zeit als der des Lebens der Dargestellten, und zwar aus dem 14ten Jahrhundert. Die sehr charaktervollen Abbildungen bestätigen diese vom Verf. gegebene Bestimmung aufs Entschiedenste. Die Sculpturen sind übrigens für die künstlerische Richtung des 14ten Jahrhunderts, für die technische Behandlung und auch für das Kostüm dieser Zeit zum Theil von namhaftem Werth.

Der Separattitel des zweiten Abschnittes lautet: *Mittelalterliche Bauwerke in den Herzogthümern Sachsen-Meiningen-Hildburghausen*, 10 Blatt Abbildungen und 16 Seiten Text. Auf die wiederum vortreflich gestochene Titelvignette (von Witthöft nach C. Wagner) mit der Ansicht des Schlosses Maasfeld, und auf ein Blatt mit der Darstellung eines reichen, aus dem 16. Jahrhundert herrührenden Holzhauses zu Meiningen, folgen sieben Blätter, welche der Stadt Saalfeld gewidmet sind. Die kolossale Ruine der alten Sorbenburg und das friedliche spätgothische Schösschen neben ihr, — die Brücke mit dem Unterbau der ehemaligen vielbesuchten Wasserkapelle, — die eigenthümliche spätgothische Façade der Stadtkirche, — die Hof-Apotheke, ein hohes Gebäude aus spätromanischer Zeit und mit charakteristischen Details aus dieser Epoche, — das Rathhaus, eine lustig bunte architektonische Composition, wiederum zumeist aus spätgothischer Zeit, — diese Gebäude und zu ihnen gehörige Einzelheiten machen den Inhalt der genannten sieben Blätter aus. Den Schluss macht eine Ansicht des ebenfalls spätgothischen Rathhauses zu Pössneck, mit einem eigenthümlichen Prachtstück von Treppenaufgang und mit hohen reich verzierten Zinnengiebeln.

Der Herausgeber hat den vorstehend genannten Lieferungen seines Werkes besondere Notizblätter über den bevorstehenden Abschluss desselben beigegeben. Hienach fehlt für jede Abtheilung nur noch eine Serie. Die Schlussserie der ersten Abtheilung wird einzelne im Königreich Sachsen noch vorhandene Bauwerke in Altenzelle, Grimma, Zwickau u. s. w. behandeln und zugleich Einiges aus dem Fürstenthum Reuss mit umfassen. Die Schlussserie der zweiten Abtheilung wird sich auf das Eichsfeld, mit Nordhausen und Mühlhausen, beziehen, auch wird Einiges über die Elbgegenden (Wittenberg, Torgau, Mühlberg) beigegeben werden. Endlich wird als Schluss-Text des Ganzen eine besondere „Uebersicht der Geschichte der mittelalterlichen Baukunst in Sachsen“ folgen. Neben der Bezugnahme auf die in dem Gesamtwerk enthaltenen Darstellungen soll hier zugleich auf einigen Kupfertafeln mit kleineren, rein architektonischen Abbildungen ein „gleichsam encyclopädischer“ Ueberblick des Charakteristischen jedes Zeitalters gegeben werden.

bigen Abbildungen zum ersten Male herausgegeben, auch durch historische und artistische Bemerkungen erläutert von Dr. L. Puttrich, Leipzig bei Rud. Weigel, Klein-Fol.,“ erscheinen.

Danzig und seine Bauwerke in malerischen Original-Radirungen mit geometrischen Details und Text von Johann Carl Schultz, K. Preuss. Professor u. Direktor der Prov.-Kunst-Schule zu Danzig. Zweite Lieferung, Danzig; im Selbstverlage des Autors. 1848. gr. Fol.

(D. Kunstblatt 1850, No. 8.)

Der Herausgeber hat die Freunde seines schönen Unternehmens geraume Zeit auf die Fortsetzung warten lassen; wir haben uns indess über die lange Frist, die seit dem Erscheinen der ersten Lieferung verflossen ist, nicht zu beklagen: das Werk fährt fort, seinem Meister Ehre zu machen, mit der zweiten Lieferung im Ganzen noch mehr als mit der ersten. In No. 104 des Stuttgarter Kunstblattes vom J. 1845 hatte ich über den Plan des Unternehmens und über die damals erschienene erste Lieferung berichtet. Ich deutete damals auf den dreifachen Vorzug hin, den sich das Werk — durch die Darstellung bedeutsamer Gegenstände, durch eine künstlerisch freie Behandlung und durch eine von den Kunstliebhabern besonders geschätzte Technik (die Radirung) — zu eigen mache; wir begegnen denselben Vorzügen auch in der vorliegenden Fortsetzung. Besonders interessant ist unter den neuen Blättern zunächst das, welches den mittelalterlichen Stockthurm mit seinem bunten Giebel- und Spitzenwerk und die neben ihm gelegene sogenannte Peinstube darstellt. Beide Bauwerke sind vom Wall aus aufgenommen; man blickt auf die nächstgelegenen Baulichkeiten der Stadt, namentlich auf das Kunstschulgebäude, hinab; das letztere ist mit seinem ursprünglichen Thurmschmuck und dem kupfernen St. Georg auf der Spitze dargestellt, den es vor ein Paar Jahrzehnten durch die prosaischen Nivellirungsgelüste der Zeit eingebüsst hat. Man ist dem wackern Künstler Dank schuldig, dass er, wie das Original des St. Georg für die Kunstschulsammlung, so auf diesem Blatte von der ursprünglichen Anordnung wenigstens ein flüchtiges Bild bewahrt hat. Die Gesamtdarstellung giebt einen der malerischsten Prospective aus der Umschliessung Danzigs; die Behandlung des Blattes ist in schöner Fülle und zugleich Weichheit des Tons durchgeführt. — Ein zweites, ebenfalls vortreffliches Blatt enthält eine Ansicht des Frauenthores; ein Gebäude von leider schon etwas verflachten mittelalterlichen Formen, und daneben das etwas reichere sogenannte Sonntag'sche Haus, etwa aus dem 17ten Jahrhundert, mit buntem Thurm und Erkergiebeln. Das Frauenthor ist ein Wasserthor; die Ansicht ist vom Flusse aus genommen; der breite Vorgrund des Bildes besteht aus dem Spiegel des Wassers und den Schiffen, die dasselbe bedecken und mit ihren Masten, Raaen und Tauen die dahinter liegenden Architekturen kreuzen. Dies Blatt besonders ist von glücklichster malerischer Wirkung; der Künstler hat hier tiefe Energie des Tons und spielende Luftwirkung in einer Weise zu verbinden gewusst, die in der That in der Radirung nicht häufig zu finden sein dürfte. — Gleiche Meisterschaft der Behandlung zeigt ein drittes Blatt, welches einige Beischläge darstellt, d. h. jene merkwürdigen terrassenartigen Vorbauten der Privathäuser, die sich in Danzig und auch gelegentlich in andern preussischen Städten aus älterer Zeit erhalten haben, der modernen Nüchternheit aber mehr und mehr weichen (wie denn auch der eine der auf diesem Blatt enthaltenen Beischläge nicht

mehr vorhanden ist). Die hier dargestellten rühren, wie fast sämtliche bemerkenswerthe Privatarchitekturen Danzigs, aus dem 17ten Jahrhundert her und sind mit reich dekorirten Brüstungen im Geschmacke dieser Zeit versehen. Sie gewähren den Eindruck eines ungemein behaglichen Comforts, der die Geschäfte des häuslichen Daseins, wozu unser Norden sonst nicht allzugeneigt ist, gern auf die Gasse hinausträgt und nachbarlichen Verkehr im lebendigen Gange erhält. Wir bedauern im Anblick dieses schönen Blattes auch nur, dass der Künstler dies Element nicht vollständig ausgenutzt und seine Darstellung nicht durch eine entsprechende Staffage belebt hat. — Eine Ansicht der St. Marienkirche, mit den Häusern der Gasse, die sich vor dieselbe hinzieht, befriedigt weniger. Alles ist hier auf malerische Haltung berechnet, aber es fehlt hier an den vermittelnden Lufttönen; auch das gothische Giebel- und Zinnenwerk der Kirche, das stofflich das meiste Interesse gewähren würde, kommt nicht zu seiner rechten Wirkung. — In dieser stofflichen Beziehung ist das wichtigste Blatt eine innere Ansicht des Artushofes, eines der schönsten Säle später gothischer Zeit. Von vier mächtigen schlanken Granitpfeilern wird das buntgegliederte, sternartig sich verschlingende Fächergewölbe getragen, das diesen Raum bedeckt. Die reichste Pracht späterer Zeit erfüllt die Wände; aus den grossen mythologischen Bildern treten in den Vordergründen Einzeltheile, z. B. Hirschköpfe mit ihren Geweihen, auch ganze Thiere oder Menschengestalten, mit phantastischer körperlicher Plastik hervor. Fahnen und anderer Schmuck fehlen nicht. Schiffsmodelle sind an Ketten aufgehängt, die vom Gewölbe niederlaufen. In der Mitte, auf ihrem ursprünglichen Platze, steht die kolossale Marmorstatue des Polenkönigs August III. vom J. 1755, die man in neuerer Zeit indess in einen Winkel zu rücken für gut befunden hat. Alles dies ist auf dem vorliegenden Blatte in vortrefflicher wohlverstandener Darstellung wieder gegeben; doch erlangt dasselbe leider auch keine volle malerische Wirkung, bleibt vielmehr etwas grau im Ton. Hier ist der Uebelstand ohne Zweifel der abweichenden Technik, die der Künstler versuchsweise gewählt hat, zuzuschreiben. Dies ist die neuerlich erfundene stylographische Radirung, bei welcher in eine präparirte Wachsmasse radirt und über letzterer auf galvanoplastische Weise die Formplatte und sodann die Abdruckplatte gewonnen wird. Man arbeitet bei diesem Verfahren eben nicht mit der vollen künstlerischen Freiheit, welche der Nadel und der Hand bei der guten alten Radirmanier auf so erquickliche Weise zu gute kommt; man muss den verschiedenen Tönungen durch verschiedenartiges Aetzen entsagen, die, allem eigensinnigen Spuck des Aetzwassers zum Trotz, doch einen so unbezahlbaren Werth haben; man entbehrt, abgesehen von der grossen Schwierigkeit einzelner Correcturen, der mannigfach bequemen und charakteristischen Mittel zur Nacharbeit, die bei der geätzten Platte nach Belieben durchzuführen ist; und zweifelhaft auch möchte die Festigkeit der galvanoplastisch beschafften Platten sein, — wenigstens schienen mir die von solchen gefertigten Abdrücke, die mir zu Gesichte gekommen, immer etwas Graues zu haben (doch will ich mich durch thatsächlichen Beleg sehr gern vom Gegentheil überführen lassen). Jedenfalls können wir das wohl als sicher annehmen, dass die freie, solide und reiche alte Technik für die Künstler das Beste bleiben wird und dass die in neuerer Zeit erfundenen Surrogate etwa zur Unterhaltung der Dilettanten bestimmt sein mögen. — Doch führen mich diese technischen Bemerkungen von den schönen Danziger Darstellungen ab. Die Ansicht des

Artushofes bleibt bei alledem ein gewiss schätzbares Blatt, und wir müssen dem Künstler immerhin auch dafür dankbar sein, dass er vorübergehend auch die neue Technik eines Versuches nicht unwerth gehalten hat. — Fünf Blätter jeder Lieferung des in Rede stehenden Werkes sollen malerische Darstellungen, ein sechstes Blatt geometrische Risse enthalten. Das letztere bringt hier Risse des gothischen Rathhauses der Rechtstadt Danzig mit seinem schlanken und starken Thurme, dessen Spitze, vom Ende des 16ten Jahrhunderts, sich in phantastisch luftigen Barockformen emporgipfelt. Architektonische Details in grösserem Maassstabe sind beigefügt, auch ein besonderer Umriss des lebensgrossen ritterlichen Fahnenträgers, der, aus Kupfer getrieben und vergoldet, den obersten Schluss der Thurmspitze bildet.

Zwei Lieferungen sollen noch erscheinen; mit der vierten wird der zum Ganzen gehörige Text ausgegeben werden. Wir sind versichert, dass das Unternehmen bei dem vielseitigen Interesse, das es darbietet, einer lebhaften Theilnahme gewiss ist. Wie der Herausgeber im Einzelnen schon darauf bedacht ist, Werke, die in der letzten Vergangenheit untergegangen sind, hier der Erinnerung aufzubewahren, so wird das Ganze für alle Zeit einen monumentalen Werth behalten und bei der meisterhaften Fassung und Wiedergabe der Darstellungen einen steten Reiz gewähren.

Nürnbergs Gedenkbuch. Vollständige Sammlung aller Baudenkmale, Monumente und anderer Merkwürdigkeiten Nürnbergs. In Stahlstichen nach Originalzeichnungen von J. G. Wolff, mit Beschreibung von Dr. Fried. Mayer. Nürnberg, Verlag von J. L. Schrag. (Klein 4.)

(D. Kunstblatt 1850, No. 10.)

Das Werk ist in Heften zu fünf Blatt erschienen, die im Einzelnen schon mannigfache Anerkennung gefunden haben. Gegenwärtig liegen 20 solcher Hefte vor, welche zwei Bände ausmachen, jeder mit einem besonderen gestochenen Titel und mit neun Bogen erläuterndem Text. Das Werk scheint hiemit ein abgeschlossenes Ganzes auszumachen; doch werden noch Supplemente in Aussicht gestellt. — Der Inhalt wird durch den Titel bezeichnet. Es ist eine sehr reichhaltige Sammlung von Prospekten, von malerisch aufgefassten Aussen- und Innen-Ansichten merkwürdiger Gebäude (sowohl der Kirchen, als zahlreicher Baulichkeiten für öffentliche und Privatwecke des bürgerlichen Lebens), von merkwürdigen architektonischen Einzelheiten (besonders Thüren, Erkern, Chörlein u. dergl.), von plastischen Denkmälern, von dekorativen Werken u. s. w. Alle Zeitalter, von den frühesten mittelalterlichen Bauten, die Nürnberg bewahrt, bis zu den würdigeren Leistungen der Gegenwart herab, sind hierin berücksichtigt. Mehrfach sind zwei Darstellungen auf einer Tafel enthalten, so dass die 100 Tafeln der beiden Bände im Ganzen 121 Darstellungen vorführen. — Es sind überall einfache, aber sorgfältig geführte Umrisszeichnungen mit leichter Schattenangabe, feinen und zumeist geistreichen Croqui's eines

künstlerischen Skizzenbuches vergleichbar. Ihr Verdienst besteht zunächst darin, dass sie dem Beschauer eine belehrende Uebersicht über die Fülle der merkwürdigen Gegenstände, deren wir uns beim Besuche der alten künstlerischen Reichsstadt erfreuen, darbieten, dass sie recht eigentlich, wie es der Haupttitel des Werkes besagt, „ein Gedenkbuch Nürnbergs“ ausmachen. Gewiss werden sie schon aus diesem Grunde Vielen eine sehr willkommene Gabe sein. Für eigentlich kunstwissenschaftliche Zwecke das entsprechende Material zu liefern, konnte nicht die unmittelbare Aufgabe dieser leichten Blätter sein. Immer aber enthalten sie auch in dieser Beziehung, bei der feinen und wohlverstandenen Weise, mit der überall die Motive wiedergegeben sind, mannigfach Belehrendes, besonders in den Darstellungen architektonischer Einzelheiten, und namentlich auch in den Blättern, in denen bildnerische, zum Theil noch gar nicht herausgegebene Monumente vorgeführt werden. Ausserdem aber bildet das Werk eine sehr reichhaltige Fundgrube für die malerische Gestaltung der Umgebungen und äusseren Formen des städtischen Lebens, in den Zeiten vom 13ten bis 17ten Jahrhundert. Es wird mithin, wie für die allgemeinen Zwecke künstlerisch-bildnerischer Composition, die auf solche Umgebungen einzugehen strebt, so auch ganz besonders für die Zwecke der Theater-Dekorationsmalerei, die in vielen Fällen nur das hier Gegebene zu wiederholen und auszuführen hat, zu empfehlen sein.

Zur Kunde und zur Erhaltung der Denkmäler.

(D. Kunstblatt 1850, No. 12.)

Die „Einladungsschrift der Königl. polytechnischen Schule in Stuttgart zu der Feier des Geburtsfestes Sr. M. des Königs Wilhelm von Württemberg, den 27. September 1849“, enthält eine „Abhandlung über die mittelalterlichen Baudenkmale in Württemberg von J. M. Mauch“, die das Material unserer vaterländischen Denkmälerkunde auf willkommene Weise vermehrt. Der kundige, mit den Wechselgestaltungen des Bauwesens wohlvertraute Meister giebt uns hier eine anschauliche und fassliche Uebersicht der wichtigeren, dem romanischen Baustyl bis zur Uebergangs-Periode angehörigen Bauwerke Württembergs, von denen wir bis jetzt erst in Betreff einzelner eine nähere Kunde besaßen. Die Notizen über die Denkmale der folgenden Epochen sind späterer Mittheilung vorbehalten. Der Abhandlung sind vier Blatt bildlicher Darstellung, von Mauch eigenhändig und also in gediegenster Weise auf Stein gezeichnet, beigefügt: 1) zwei Säulenkapitäl, aus der Stiftskirche zu Ellwangen und der Kirche zu Brenz; 2) ein sehr interessanter Altartisch aus der der Josephskirche zugehörigen Michaelskapelle zu Heilbronn; 3) die reich ornamentirte Schlussrosette des Gewölbes derselben Kapelle, in ihrem Blattwerk die in einzelnen wenigen Fällen auch über Deutschland verstreute Form des direkt arabischen Blatt-Ornamentes nachahmend; 4) ein Theil von dem Aeusseren der Kirche zu Plieningen bei Stuttgart.

Der Verfasser spricht zu Anfang sein schmerzliches Bedauern darüber aus, dass zum Schutze der auf schwäbischem Boden befindlichen Denkmale keine allgemeinen (also von der Regierung ausgehenden) Maassregeln vorhanden sind. Eine empfindliche Rechtfertigung seiner Klage scheint die am Christabend 1848 aus reiner Vernachlässigung erfolgte Zertrümmerung des grossen kupfernen und vergoldeten Kronleuchters der ehemaligen Abteikirche zu Comburg, eines Kunstwerkes aus der Zeit des 12ten Jahrhunderts, zu gewähren.

Gewiss ist es, wie ich mir hiebei zu bemerken erlaube, wünschenswerth und nothwendig, dass zur Erhaltung der Denkmäler unserer Vorzeit eine gesetzliche Grundlage gegeben sei und dieselbe durch die betreffende Staatsregierung gewahrt werde. Aber dies ist nur die eine Seite der Sache, und wird nur von hier aus eine Abhülfe in Anspruch genommen, so möchte die Wirkung leicht illusorisch bleiben. Kommt der Regierung in dieser Angelegenheit keine individuelle Theilnahme entgegen, so muss ihre Thätigkeit beim besten Willen gelähmt bleiben. Diese individuelle Theilnahme aber kann nur durch Privat-Wirksamkeit hervorgerufen werden, und die letztere wird sich aller Orten am zweckmässigsten durch Vereine bethätigen können, wozu, wenn man nicht ausschliesslich Denkmäler-Vereine stiften will, die grosse Menge der vorhandenen Geschichts- und Alterthums-Vereine die bequemste Anknüpfung gewähren dürfte. Ich meine aber, dass die Vereine für den in Rede stehenden Zweck wirklich thätig sein und sich nicht bei gelehrten Vorträgen, gelegentlichen Editionen und gelegentlichen Klagen über den Mangel des Sinnes für ihre Interessen beruhigen müssen. Sie müssen praktisch auf den Sinn des Volkes einwirken, populäre Belehrungen über den Werth der Denkmäler verbreiten (in selbständigen Schriftchen und ganz besonders in den kleinen städtischen Wochenblättern) und mit ihren Agenten überall zur Hand sein, um im einzelnen Fall durch gütliches Besprechen mit den Betheiligten das Wünschenswerthe und Mögliche zu vermitteln.

Und noch Eins erlaube ich mir dabei zu bemerken. Man sei überall sorglichst auf der Hut, dass man in solchen Bestrebungen nicht um ein Haar breit zu weit gehe. Der die Bedürfnisse der Gegenwart missachtende archäologische Eifer, der einseitig übertriebene Purismus hat der schönen Sache der Denkmäler-Conservation schon unermesslich geschadet. Sehr häufig steht die letztere mit dringenden Bedürfnissen der Gegenwart im Conflict: oft wird sich durch verständige Untersuchung und Besprechung ein Mittelweg finden lassen, der beiden Interessen genügt; oft aber muss auch das unbedingte Recht der Gegenwart (denn was sollte aus der Zukunft werden, wenn man immer nur nach der Vergangenheit blicken wollte!) vorangehen, und da gilt es, sich mit Heiterkeit in das Unvermeidliche zu fügen, nicht aber durch unnützes Klagen den Zwiespalt zu vergrössern. Ein wesentliches Element der Denkmäler ist sodann ihr geschichtlicher Zustand, die Art und Weise, wie oft eine Reihe von Jahrhunderten ihnen ihren Stempel aufgedrückt hat. Möge man doch bei allen Restaurationen darauf bedacht sein, hievon möglichst wenig zu verwischen! Es ist eine unglückselige pedantische Liebhaberei, die alten Bauwerke überall auf ihren primitiven Zustand zurückführen zu wollen: im besten Falle erhält man dabei ein Exempel für einen kleinen Punkt der kunsthistorischen Wissenschaft; aber allen späteren Epochen, die das Denkmal

auch zu dem ihrigen gemacht hatten, ist bitter Unrecht geschehen, und dem Beschauer ist das Band, das ihn mit dem Werke verbinden soll, zerrissen und seine persönliche Theilnahme abgekältet. Wer nicht an diesem oder an jenem Abschnitt der kunstgeschichtlichen Studien hängen geblieben ist, wer auf der Höhe der geschichtlichen Anschauung steht und, weil er ein Herz für die ganze Vergangenheit hat, auch die Gegenwart fühlt und die Zukunft ahnt, dem gleichen sich die einzelnen Umwandlungen, die die Jahrhunderte mit den einzelnen Denkmälern vorgenommen haben, zu einer höheren Harmonie aus und sein zur einfachen Natürlichkeit zurückkehrendes Gefühl wird nicht verletzt, mag auch einer gothischen Façade ein Portal im Renaissancestyl vorgebaut oder ein romanisches Innere mit einer Rococo-Dekoration überzogen sein. — Sapienti sat, und vielleicht ein ander Mal mehr.

Einige Bedenken über Raphaels Kreuztragung, nach Maassgabe der Schlesinger'schen Kopie.

(D. Kunstblatt 1850, No. 14.)

Der folgende Aufsatz ist, wie das Datum angiebt, schon vor zwei Jahren geschrieben. Ich hatte ihn für das Stuttgarter Kunstblatt bestimmt, hatte ihn aber wieder zurückgenommen, da er möglicher Weise zum Streit Veranlassung geben konnte, ohne doch sofort zu einem die Sache abschliessenden Resultat zu führen. Ueberdies war die Zeit von so viel gewichtigeren Streitfragen bewegt, dass man den Frieden im eignen Hause doppelt gern bewahrte. Indem ich den Aufsatz jetzt, bei der Eröffnung des neuen Kunstblattes; wieder zur Hand nehme, will es mich doch bedünken, dass das darin Angeregte einer anderweiten Beachtung nicht unwerth sei. Möge die Ketzerei also (wenn es eine ist) in die Welt hinausgehen! Die Wissenschaft will ja den Zweifel, um durch die Kritik zur Wahrheit — oder doch in die grösstmögliche Nähe der Wahrheit — zu kommen¹⁾.

Berlin, 15. April 1848.

Wir hatten in diesen Wochen politischer und socialer Wirrnisse und Stürme hier am Ort eine künstlerische Ausstellung, die immerhin geeignet war, das beschauliche Gemüth aus dem Drange der Gegenwart in den Kreis idealer, durch ihre historische Abgeschlossenheit zu einer um so ernsteren Sammlung führender Interessen hinüberzuleiten. Es war eine

¹⁾ Eine Bestätigung meiner ketzerischen Ansicht findet sich in der neusten Kritik des Originalgemäldes von Raphael, von dem hier die Rede ist. Auch Herr von Quandt, in seinen „Beobachtungen und Phantasien über Menschen, Natur und Kunst auf einer Reise durch Spanien, Leipzig 1850“, die mir so eben in die Hände fallen, erklärt sich dahin, dass der Kreuztragung nur eine flüchtige Skizze von Raphael zu Grunde liege. Die Ausführung des Bildes schreibt er jedoch, abweichend von meiner oben ausgeführten Hypothese, dem Francesco Penni zu. (Man vergl. seine Darstellung auf S. 240 ff. des genannten Werkes.)

Anzahl, zum grössten Theil im königlichen Besitz befindlicher Kopien nach Raphael, die, im Ganzen vierzig Gemälde, in der Rotunde des Museums aufgestellt waren. Bis auf wenige Ausnahmen nach Staffeleigemälden des grossen Meisters ausgeführt, gaben sie eine so genussreiche wie belehrende Uebersicht über die verschiedenen Epochen seiner Wirksamkeit, von seiner, unter Perugino's Leitung emporblühenden Jugend an bis zu seinem Tode. Die Kopien waren freilich von sehr verschiedenartigem Werth; gaben einige das Bild des Meisters nur wie in einem trüben, andre gar wie in einem übel geschliffenen Spiegel wieder, so wehte uns aus der Mehrzahl doch sein Geist in erfreulicher Frische entgegen und vor Allem hatten wir in Hensel's Kopie der Transfiguration, der bisher in der Charlottenburger Schlosskapelle kein sehr günstiger Platz zu Theil geworden ist, aufs Neue eine Arbeit zu bewundern, wie sie die nachbildende Kunst gewiss nur selten hervorgebracht hat. Eine Reihe von Kupferstichen, theils solche, die Marc Anton nach Zeichnungen Raphaels gearbeitet, theils neuere Blätter nach seinen vatikanischen Fresken, reihten sich an, auch mehrere Originalhandzeichnungen (fast alle aus dem königl. Kupferstichkabinet), unter denen besonders der wundervolle, mit der Feder gezeichnete Entwurf zu dem Fischzug Petri (die zu den Tapeten gehörige Composition) stets nur mit erneuter Lust betrachtet werden konnte. Noch weiter vermehrt wurde die reiche Schau durch die Tapeten, die, mit den bekannten vatikanischen Tapeten (erster Folge) gleichzeitig gefertigt und mit ihnen von gleichem Werth, vor einiger Zeit für das hiesige Museum erworben und kürzlich über der Gallerie der Rotunde, in sehr stattlicher, aber nicht ebenso zweckmässiger Weise, aufgestellt sind.

Unter den Kopien der Staffeleigemälde befand sich auch die Kreuztragung (Spasimo di Sicilia), die in jüngster Zeit durch den Professor Schlesinger, Restaurateur der Gemädegallerie des Museums, im Auftrage des Königs nach dem in Madrid befindlichen Originale angefertigt ist. Bei der grossen Bedeutung und dem grossen Ruf, den diese Composition unter Raphaels sämtlichen Arbeiten hat, bei der weiten Entfernung des Originals, die die meisten von uns auf unmittelbare Bekanntschaft mit demselben verzichten lässt, bei der anerkannten Meisterschaft Schlesingers in der Wiedergabe der Eigenthümlichkeiten der alten Meister waren die hiesigen Kunstfreunde auf die Erscheinung und öffentliche Ausstellung der Kopie lebhaft gespannt gewesen. Man fand aber nicht, was man erwartet hatte, und ein ziemlich allgemeines Missbehagen war unverkennbar. Viele wussten gar nicht, was sie aus einem Bilde machen sollten, das so auffallend von der raphaelschen Behandlungsweise abwich. Einige trösteten sich kurzweg und meinten, es sei eben eine misstrathene Kopie; Andre deuteten, nicht ganz ohne sarkastische Bemerkungen, darauf hin, dass der berühmte Restaurator wohl die Absicht gehabt habe, uns einmal auf eclatante Weise zu zeigen, wie Raphaels Bilder, ehe Zeit und Unverstand sie in ihre dermaligen Zustände versetzt, ursprünglich beschaffen gewesen seien, oder vielleicht gar: wie Raphael eigentlich hätte malen sollen. Auf mich, ich bekenne es unumwunden, hat die Kopie bei allem Befremdlichen einen sehr entschiedenen, ich möchte sagen: zuversichtlichen Eindruck gemacht und sich in diesem bei längerem und wiederholtem Beschauen immer fester behauptet; sie hat mir manche Bedenken, die mir schon bei Betrachtung der Kupferstiche der Kreuztragung aufgestiegen waren, auf die ich aber bis dahin kein sonderliches Gewicht legen mochte, bestätigt und näher

motivirt, so dass ich in der That nicht allzuviel zu wagen glaube, wenn ich aus ihr einen Rückschluss auf das Original mache. Allerdings kommt es hiebei zunächst in Frage, inwieweit überhaupt der ursprüngliche Zustand des letzteren noch erhalten und erkennbar sein mag. Schon die Mirakelgeschichte, die Vasari von demselben erzählt: wie das Bild gleich nach seiner Vollendung, also mit noch ziemlich frischen und verletzbaaren Farben, nach Palermo eingeschifft worden und wie es, als das Schiff mit Mann und Maus untergegangen, in seiner Kiste den weiten Seeweg nordwärts nach Genua zurückgelegt habe, — schon dieser Umstand dürfte uns schliessen lassen, dass es mit der ursprünglichen Beschaffenheit desselben eine kritische Sache sei; da die Hauptsache des Mirakels aber eben darin bestand, dass das Bild trotz aller ätzenden Kraft des Seewassers völlig unverletzt an der genuesischen Küste landete, so werden wir hiebei unser kritisches Bedenken ausser Spiel lassen müssen, sollten wir auch in rationalistischer Auslegung der ehrwürdigen Tradition gar zu der gewagten Hypothese kommen, dass nicht die Kiste allein, sondern mit ihr zugleich das solide Transportschiff den unbeabsichtigten Weg nach Norden gemacht habe. Dann wissen wir, dass das Bild, als es nach Paris gebracht war, dort von dem Holz auf Leinwand übergetragen ist, und wir können somit leicht auf die Vermuthung kommen, dass diese schwierige Manipulation vielleicht doch starke Verletzungen hervorgebracht und in Folge dessen bedeutende Uebermalung nöthig gemacht haben dürfte. Aber wir kennen genug andre Bilder, bei denen diese Operation mit mehr oder minder guten Erfolgen vorgenommen ist, ohne doch, wie selbst bei Raphaels heiliger Margaretha im Louvre, die dadurch bekanntlich im äussersten Grade angegriffen wurde, den Charakter der Originalität ohne Weiteres auszulöschen. Beruhigen wir uns also auch hiebei, so weit wir es vermögen, und halten wir andererseits an der Bemerkung fest, wie die Schlesinger'sche Kopie in Allem, was Auffassung, Behandlung, Sonderbarkeiten und Mängel anbetrifft, eine so charakteristische, in sich übereinstimmende Eigenthümlichkeit hat, dass wir dieselbe doch nicht füglich auf Rechnung etwaiger Störungen der ursprünglichen Beschaffenheit des Originalen, und ebenso wenig, wie es scheint, auf den etwaigen Eigenwillen des Kopisten, dessen Meisterschaft in sonstigen Leistungen der Art überdies zur Genüge bekannt ist, setzen dürfen. Ist Herr Professor Schlesinger, wie es allerdings der Fall sein dürfte, bemüht gewesen, bei Ausführung der Kopie von den ohne Zweifel vorhandenen zufälligen Störungen des Originalen abzusehen und dasselbe in möglichster Integrität wiederzugeben, so werden wir ihm auf Grund seiner langjährigen reiflichen Erfahrungen auch hierin einigen Glauben schenken und die Kopie — soweit dies überhaupt bei einer Kopie zulässig sein kann — zur Basis, ich will nicht sagen: eines absoluten Urtheils, aber doch einer nicht unbegründeten Hypothese über die künstlerische Stellung des Originalen nehmen dürfen.

Dass die Composition der Kreuztragung, in dem Zusammenfassen der darin enthaltenen Momente, in der dramatischen Entwicklung der Handlung, in der, bei dem Höhenverhältniss des Bildes doppelt schwierigen Anordnung und Gruppierung, eine der genialsten Conceptionen Raphaels ist, bedarf hier keiner Auseinandersetzung. Ich würde nicht bloss das Urtheil mehrerer Jahrhunderte, ich würde das Urtheil eines jeden, für Kunst irgend empfänglichen Gemüthes unberücksichtigt lassen, wollte ich dem widersprechen. Ich habe also nicht nöthig, hierauf weiter einzugehen; ich wende

mich vielmehr zu der Art und Weise, wie diese Composition in der Ausführung des Bildes individuelles Leben empfangen hat. So sehen wir denn in dem ausführenden Künstler zunächst einen solchen, der die geistigen Anforderungen der Composition allerdings wohl zu würdigen im Stande war. Der Kopf des Simon von Cyrene, der dem niedergesunkenen Erlöser das Kreuz abzunehmen im Begriff ist und sich mit lebhaftem Unwillen gegen die brutalen Schergen wendet, ist im Ausdruck voll ergreifender Energie; der Kopf Christi verräth ebenfalls ein tiefes Gefühl, wengleich mir die von früheren Berichterstatlern (z. B. Mengs) gerühmte Idealität desselben hier nicht so gar entschieden entgegen getreten ist. Bedeutend ist ferner der Ausdruck in den Köpfen der Gruppe der heiligen Frauen; aber er erscheint hier schon nicht völlig frei entwickelt; es ist etwas Maskenartiges darin, das sich im Einzelnen selbst zu manierirten Motiven steigert. Bedenklicher wird es, wenn wir die Aeusserungen körperlicher Thätigkeit in den einzelnen Gestalten und noch mehr, wenn wir das Gefüge des körperlichen Organismus in denjenigen, die gerade mit Energie körperlich handeln sollen, betrachten. Schon die so edel und grossartig componirte Gruppe der Frauen hat in mehrfacher Beziehung etwas Starres; die vorderste, die der niedersinkenden Mutter des Erlösers unter den linken Arm greift, kniet in ziemlich steifer Stellung und hebt den Mantel über dem Haupte der Maria mit ebenso steifer wie kleinlicher Handbewegung empor; Johannes, hinter der Maria, scheint lebhaft bewegt, ohne doch zu einer Aeusserung seiner Bewegung zu kommen; seine Arme verlieren sich hinter den Schultern der Maria, ohne dass man sieht, was er beabsichtigt, ja ohne dass er, wenigstens mit dem linken Arm, überhaupt im Stande wäre, in die Bewegung der Gruppe einzugreifen. Simon von Cyrene und der im Vordergrund befindliche Scherge zeigen eine Mächtigkeit der Muskulatur, die an prunkvolle Ostentation streift, die aber leider mehr blendet, als nachhaltig wirkt. Simon hat in den Massen des Oberkörpers, namentlich der Arme, ein verhältnissloses Uebergewicht über die unteren Theile des Körpers¹⁾; die Richtigkeit der Muskulatur in seinen nackten Theilen ist mir sehr bedenklich, der rechte Oberarm z. B. setzt in ziemlich monstrosen Weise gegen die Schulter an und erscheint dadurch steif. Auch der Scherge im Vordergrund scheint mir in den Körperverhältnissen nicht ganz richtig; jedenfalls werden bei seinem Unterkörper die An- und Einsätze der Glieder und der einzelnen Muskeln mancherlei Bedenken unterliegen, und muss dies entschiedener zu der steif schwebenden Stellung, in der er sich trotz seiner ungestümen Bewegung befindet, beitragen, als der an sich geringfügigere Umstand, dass sein linker Fuss ohne eine Schattenswirkung die Erde berührt²⁾. Dann sind die Hände fast durchgehend hart und eintönig, besonders die des Erlösers, Simons und des Schergen hinter diesem. Ausserdem ist noch zu bemerken, dass der wunderliche, langge-

¹⁾ Man sagt vielleicht: er stehe vornübergebeugt, sein Oberkörper sei dem Beschauer näher, sein Unterkörper ferner und perspektivisch verkürzt. Ich bitte, die Stellung nachzumachen und sich dadurch zu überzeugen, wie wenig hiebei von Vor- und Zurücktreten und von Verkürzung die Rede sein kann.

— ²⁾ Die obige Bemerkung ist, wie ich mich nachträglich nach Herrn Schlessingers näherer Darlegung überzeugt habe, unrichtig. Der Scherge setzt den linken Fuss hinter eine kleine Erderhöhung, die, mit ihrem Saum die Ferse des Mannes streifend, den Schatten verdeckt. Aber ist nicht auch ein solches Arrangement, dessen Räthsel sich erst nach besonderm Studium löst, bedenklich?

streckte, schreiende Mauritanier im Hintergrunde, der in die kleine Lücke zwischen den beiden Hauptgruppen des Vorgrundes eingeschoben ist, die Composition nicht eben in wohlgefälliger Weise ausrundet; und dass die hinteren Partien des aus dem Thore hervorkommenden Zuges, die Halbfiguren der Reiter und Einiges, was wie Pferderücken aussieht, keinesweges eine klare, dem ausführenden Künstler recht bewusste Composition verrathen, dass hier vielmehr ein nur ziemlich willkürliches Zusammengefüge sichtbar wird, ähnlich wie bei den Füllstücken in den nach Raphaels jugendlichen Compositionen ausgeführten Fresken der Libreria des Sieneser Domes.

Wenn wir hienach die in den Hauptzügen so meisterhafte Composition durch einen Künstler ausgeführt sehen, der allerdings, in geistiger wie in körperlicher Beziehung, eine frappante Wirkung erstrebte, ohne doch der dazu erforderlichen Mittel Herr zu sein, so werden wir durch mancherlei Besonderheiten näher auf seine eigenthümliche Richtung hingewiesen. Die Composition, ich wiederhole es, ist unbedenklich raphaelesk, die Hauptzüge des Einzelnen ebenso. Dies und jenes aber ist trotzdem weder im Charakter Raphaels, noch in dem seiner Schule, zum Theil nicht einmal in dem der damaligen italienischen Kunst. So trägt der Scherge hinter dem Simon, der das Kreuz mit der Linken niederdrückt und mit der Rechten eine Lanze erhebt, eine hellblaue Tunika (beiläufig von unschön kleinlichem Gefälte) und darüber einen hellrothen Oberrock mit nordisch zugeschnittenem Fallkragen, ganz in der Weise, wie wir Aehnliches aus Bildern des Lucas von Leyden und seiner Richtung gewohnt sind. Der Turban auf dem Haupte des einen Reiters könnte etwa an Eigenthümlichkeiten der ferraresischen Schule, kann mit diesen aber ebenso gut an nordische, besonders niederländische Elemente erinnern. Die reichlich und in verschiedenen Mustern angewandten Goldsäume der Gewänder deuten ebenfalls vorzugsweise nach Norden; so auch die etwas ungeheuerlich gebildeten Pferdeköpfe, die in denselben breiten und rundlichen Formen in mehr als einem nordischen Schnitzwerk wiederkehren¹⁾. Nicht minder entsprechen die Rüstungen der Krieger in Form und Behandlungsweise denjenigen Motiven, die sich, im Uebertragen spätmittelalterlicher auf antike Bildungen, besonders bei den damaligen Niederländern häufig finden. Endlich ist der allgemeine Ton des Bildes — und dies vornehmlich fällt dem Beschauer beim ersten Anblick der Kopie auf — von dem Charakter der damaligen italienischen Schulen ziemlich entschieden abweichend; es fehlt das Lüste, die Tiefe, das Luftgefühl, das dort bereits überall, ob auch in den verschiedenartigsten Modificationen, zu Grunde liegt; es ist hier etwas körperhaft Starres im Ton, was eben auch nur in der damaligen niederländischen Kunst seine eigentliche Heimat hat; es fehlt selbst nicht an einzelnen Reminiscenzen an die speciellen Farbentöne der flandrischen Schule, wenschon man die Absicht wahrnimmt, dieselben möglichst ins Italienische umzuschmelzen.

Habe ich in alledem richtig gesehen und darf man überhaupt auf die in Rede stehende Kopie (die, ich wiederhole es, in so vielen Beziehungen mit den Kupferstichen übereinstimmt) ein selbst nur hypothetisches Urtheil

¹⁾ Wenn man Raphael nicht als grossen Pferdemaier gelten lassen will, so wüsste ich doch wahrlich nicht, wo er sonst dergleichen phantastische Missformen von Pferden geschaffen hätte.

gründen, so ergibt sich ein, zwar nicht sehr erfreuliches, aber doch eigenthümliches und merkwürdiges Resultat. Dass Raphael seine Arbeiten in späterer Zeit zum grossen Theil, gelegentlich auch wohl ganz, von Schülern und Gehülften ausführen lassen musste, ist bekannt. In der Regel aber waren dies solche Künstler, die sich in den Geist seiner Richtung vollständig eingelebt hatten und deren Kräfte zureichten, um den an sie gestellten Anforderungen zu genügen, so dass, wenn wir in diesen Werken hin und wieder auch den vollen Hauch des grossen Meisters vermissen, sie doch immer, auch in den Elementen der Ausführung, davon noch gestreift erscheinen. Hier erscheint es anders. Wir würden alle die Widersprüche nur durch die Annahme erklären können, dass Raphael einem aus der Fremde, ohne Zweifel aus den Niederlanden eingewanderten Gehülften, der noch das Gewand seiner Heimat nicht völlig abgestreift und von der italienischen, der raphaelischen Darstellungsweise nur erst Aeusserlichkeiten erfasst hatte, die Ausführung einer Composition, zu der er offenbar nur einen flüchtigen Entwurf geliefert, ganz selbständig überlassen und doch zugleich keinen Anstand genommen habe, das ziemlich zwitterhafte Erzeugniss unter seinem Namen in die Welt zu senden¹⁾. Ueber die etwanigen Veranlassungen zu einem solchen Entschlusse lässt sich natürlich nichts sagen; die Hypothese findet hiebei vollständig freien Spielraum. Wollen wir aber den Namen des Künstlers wissen, dem ein so ausgedehntes Vertrauen geschenkt gewesen wäre, so können wir, wie es scheint, wohl kaum bei einem andern stehen bleiben, als bei Bernardin van Orley.

Archiv für Niedersachsens Kunstgeschichte. Eine Darstellung mittelalterlicher Kunstwerke in Niedersachsen und nächster Umgebung, bearbeitet und herausgegeben von H. Wilh. H. Mithoff. — Erste Abtheilung: Mittelalterliche Kunstwerke in Hannover. Lief. I. Hannover, Helwing'sche Hofbuchhandlung. Gross Fol.

(D. Kunstblatt 1850, No. 15.)

Unter vorstehendem Titel kündigt sich ein neues Unternehmen an, das für die vaterländische Kunstgeschichte von Bedeutung zu werden verspricht und dem wir die beste Theilnahme wünschen. Es ist den Denkmalen des zwischen Elbe und Weser belegenen Theiles von Norddeutschland, die bisher im Ganzen noch wenig bekannt sind, gewidmet. Es wird die Kunstwerke vom Anfange des 11ten bis zum Schlusse des 16ten Jahrhunderts und die verschiedenen Gattungen derselben, vorzugsweise jedoch die Werke

¹⁾ Am Schluss der Arbeit mag Raphael in einzelnen Hauptpartieen allerdings noch einige Meisterstriche hinzugefügt haben. So machte mich Hr. Schlesinger darauf aufmerksam, dass bei den Augen des Christuskopfes eine (auch in der Kopie sorglich nachgeahmte) dreimalige Veränderung sichtbar ist, und dass der Schild, den jener schreiende Mauritanier trägt, erst später über die Figur hingemalt ist, offenbar, um die Gruppen möglichst klar auseinander zu halten.

der Baukunst, umfassen. Bei der Wahl des Darzustellenden soll nicht allein der Kunstwerth entscheiden, sondern auch Dasjenige, was, bei vielleicht geringerem Kunstwerthe, für Geschichte, Gebräuche und Kostüme der Vorzeit beachtenswerth erscheint, Aufnahme finden. Das Ganze wird in einzelne Abtheilungen zerfallen, von denen jede die Kunstwerke eines besondern Bezirkes oder die Darstellungen eines bedeutenderen Gegenstandes umfassen soll. Eine Abtheilung, mit der Bezeichnung „Miscellanea“, ist zur Aufnahme vereinzelt vorkommender Kunstwerke bestimmt.

Das erste Heft, mit dem der Anfang zur Darstellung der Kunstwerke in Hannover gemacht wird, besteht aus sechs Steindrucktafeln, vier Seiten erläuterndem Text, dem mit einem Holzschnitt versehenen Titel und dem Vorwort. Für das Architektonische sind die darin enthaltenen Darstellungen der Marktkirche zu Hannover, eines gothischen Gebäudes von gebrannten Steinen aus der Mitte des 14ten Jahrhunderts, hervorzuheben. Die Kirche ist sehr einfach, doch in charakteristischer Eigenthümlichkeit ausgeführt; sie hat drei fast gleich hohe Schiffe und einen merkwürdigen Chorschluss; — der Chor des Mittelschiffes in der sich ausweitenden, für die Perspektive so günstigen Form, die aus sieben Seiten eines Zehnecks gebildet ist (eine Form, die gleichzeitig auch noch an andern Gebäuden unsres Nördens, aber doch nur selten, zur Erscheinung kommt). Die Pfeiler sind kreisrund und mit einfachen Gurträgern besetzt. Ein vorzüglicher Grundriss und schöne Aufrisse des Innern geben eine Gesamtdarstellung der Structur; von den eben genannten Gurträgern ist ein grösseres Profil in den Text eingedruckt. Ich hätte gewünscht, dass auch die Profile von allen übrigen architektonischen Details, so einfach sie sein mögen, in grösserem Maassstabe mitgetheilt wären, da sie überall für die Auffassung des Charakteristischen und für die Feststellung der architekturgeschichtlichen Entwicklungsgesetze von der grössten Wichtigkeit sind; ich glaube, dies dem Herausgeber für die Folge um so mehr zur Berücksichtigung empfehlen zu dürfen, als es scheint, dass gerade das Architektonische (im strengeren Sinne) das Gediegenste seiner Mittheilungen ausmachen wird. Ausserdem ist von dem Innern der genannten Kirche eine malerische Perspektive gegeben; diesem Blatte entspricht eine malerische Ansicht der Cöbelinger Strasse, mit alten, zum Theil nicht mehr vorhandenen Fachwerkgebäuden im Vorgrunde und dem Thurm und einem Theil der Marktkirche im Hintergrunde; beide Blätter sind sorgfältig gearbeitet, doch erreichen sie nicht den beabsichtigten Eindruck der eigentlich malerischen Wirkung. Ein Blatt enthält einige Umrissdarstellungen von Werken bildender und ornamentistischer Kunst, ein andres, in ausgeführter Lithographie, eine Darstellung des Altarbildes aus der Kreuzkirche zu Hannover, ein Mittelbild und zwei Flügel mit der heiligen Sippschaft etc. in sehr zahlreichen Figuren, aus dem Anfange des 16ten Jahrhunderts. Auch diese Mittheilung ist sehr interessant, doch wäre ein schärferes, mehr charaktervolles Eingehen in die Eigenthümlichkeiten des Originals zu wünschen gewesen. — Der Text giebt genaue Auskunft über die Geschichte und die Structur der Marktkirche; von den Erläuterungen der bildlichen Darstellungen enthält er erst wenige Zeilen.

Nach der Inhaltsangabe über die folgenden Hefte der ersten Abtheilung dürften besonders die hierin in Aussicht gestellten Darstellungen von mittelalterlichen Wohngebäuden mannigfaches Interesse gewähren. Im Uebri- gen ist Niedersachsen durch wichtige Architekturen aus früh mittelalter-

licher Zeit ausgezeichnet, die dem Werke ohne Zweifel eine eigenthümliche Bedeutung geben werden. Aber auch an sehr merkwürdigen Werken bildender Kunst ist kein Mangel, wie z. B. die Darstellung seltener Tapeten aus der Zeit von 1300, mit Scenen aus der Geschichte von Tristan und Isolde, demnächst zu erwarten ist.

The monumental brasses of England: a series of engravings upon wood from every variety of these interesting and valuable memorials, accompanied with brief descriptive notices. By the Rev. Charles Boutell, M. A. etc. The engravings drawn and executed by Mr. R. B. Utting, London, 1849. 4.

(D. Kunstblatt 1850, No. 17.)

In meinem Handbuch der Kunstgeschichte (2. Aufl., 1848, S. 622) habe ich der merkwürdigen bronzenen Grabplatten des Mittelalters gedacht, auf denen sich, zum Theil in sehr reicher und geschmackvoller Weise, die bildlichen Darstellungen in Umrissen gravirt vorfinden. Die wichtigsten Werke der Art, die mir bis dahin in Deutschland bekannt geworden, sind an der genannten Stelle angeführt; zugleich ist daselbst bemerkt, dass auch England reich an solchen Darstellungen sei.

Das in der Ueberschrift genannte Werk enthält eine umfassende Uebersicht der in England vorhandenen Denkmäler verwandter Art. Es sind die Darstellungen von 140 Monumenten (auf 149 in Holz geschnittenen Tafeln), den verschiedenen Gegenden des eigentlichen Alt-England angehörig. Der Zeit nach rühren 48 Denkmäler aus dem vierzehnten, 96 aus dem fünfzehnten und 6 aus dem sechzehnten Jahrhundert her; das früheste ist vom Jahre 1320, das späteste vom Jahre 1554. Darin aber unterscheiden sie sich durchgängig, wie es scheint, von den in meinem Handbuch genannten deutschen Arbeiten, dass sie nicht selbständige Grabplatten ausmachen, sondern dass der Gegenstand der Darstellung, gewissermaassen im äusseren Umriss ausgeschnitten, in eine steinerne Grabplatte eingelegt ist. Dies ist, wie bei einfachen Darstellungen, z. B. einer einzelnen Figur oder Halbfigur, so auch bei zusammengesetzten der Fall, bei mehreren Figuren, bei den architektonischen, tabernakelartigen Umfassungen derselben, bei den hinzugefügten Wappen, Spruchbändern u. dergl. Jeder Theil pflegt hiebei besonders in die Steinplatte eingelassen zu sein. Ich entsinne mich solcher Arbeiten in Deutschland nicht; doch meine ich, Steine mit flachen Vertiefungen gesehen zu haben, in welchen ähnliche Bronzen befindlich gewesen sein könnten.

Ich habe die englischen Denkmäler, wie sie uns das genannte Werk veranschaulicht, als kunstgeschichtliche Zeugnisse angeführt, und in der That ist schon die reiche Fülle, in welcher sie vorhanden sind, eine nicht unwichtige kunstgeschichtliche Thatsache. Als Zeugnisse einer besondern Kunstblüthe sind sie aber nicht namhaft zu machen. Vielmehr ist das, worin ihr Kunstverdienst beruhen möchte, — die Zeichnung, die Linien-

führung, — in höchst überwiegendem Maasse starr und geistlos, nur eine handwerksmässige Wiederholung der eben gültigen kunsthistorischen Typen. Nur in der Zeichnung einiger wenigen von diesen Denkmälern giebt sich ein minder befangener, ein frischerer, mehr individueller Zug zu erkennen. Schuld des Zeichners und Holzschnegers scheinen diese Mängel durchaus nicht zu sein; dafür sind die vorliegenden Blätter überall, bis in die geringsten Kleinigkeiten hinein, viel zu stylmässig gehalten viel zu frei von aller modernen Laune oder Nachlässigkeit. Für den ersten Augenblick ist es auffallend, dass diese aus einem Zeitraume von mehr als zwei Jahrhunderten herrührenden Denkmäler, bei der grösseren und geringeren Rohheit des künstlerischen Gefühls, die ihnen zu Grunde liegt, zugleich eine stehende Verwandtschaft des künstlerischen Styles haben: es ist der germanische Styl, nach dessen Gesetzen sich hier die Linienführung bewegt, wie in der frühern Zeit des vierzehnten Jahrhunderts, so noch tief in das sechzehnte hinein; nur in einzelnen untergeordneten Motiven macht sich hier und dort, etwa von der Mitte des funfzehnten Jahrhunderts ab, der neue, durch die Eycks begründete und durch ihre Schule verbreitete Styl bemerklich. Aber auch dies ist wiederum nur ein Zeugniß des handwerklichen Geistes, der, eigner Schöpferkraft ermangelnd, sich nicht anders als in dem einmal vorgezeichneten Gleise zu bewegen vermochte. Es ist dieselbe Bemerkung, die ich anderswo auch für die Technik der Modelle, nach denen die deutschen Bronzegiesser des funfzehnten Jahrhunderts arbeiteten, gemacht habe, eine Technik, welche es Peter Vischer vergönnte, gelegentlich unmittelbar wieder an die Traditionen des germanischen Styles anzuknüpfen.

Eins der Blätter des englischen Werkes enthält die Nachbildung eines, gegenwärtig in Privatbesitz befindlichen Fragmentes einer niederländischen Bronzeplatte aus dem vierzehnten Jahrhundert. Die hierauf gravirte Zeichnung entspricht dem Besten, was wir an gleichzeitiger deutscher Kunst dieser Gattung kennen, und bezeichnet ebenso augenscheinlich den niedrigen Standpunkt der Kunst in den englischen Denkmälern, wie die Treue der vorliegenden Nachbildungen.

Mannigfachste Belehrung übrigens gewähren diese für die Geschichte des Kostüms, zu welchem Behuf, so wie für die Personalgeschichte Englands, das Werk auch vorzugsweise zusammengestellt zu sein scheint. Mit grösster Sorgfalt sind überall die Einzelheiten des Kostüms, sei es an Geistlichen oder an Rittern, bürgerlichen Personen und Frauen, behandelt und im Text erläutert. Die Haltung der dargestellten Personen ist dieselbe, die sonst an den plastisch erhobenen Grabsteingebilden üblich ist. Mehrfach, wie schon angedeutet, kommen auch Halbfiguren, in der Mitte des Körpers quer durchgeschnitten, vor. In einzelnen Fällen sieht man statt der figürlichen Darstellungen die eines Kreuzes, mehr oder weniger reich ornamentirt. Auch erweitert sich das Kreuz in seinem obern Theil gelegentlich zur gothischen Rosette, in welcher sodann die figürliche Darstellung enthalten ist, oder es erscheint die letztere in einer Art von Heiligenhäuschen, das auf einem schlanken Schafte ruht. Eine Darstellung ist der eines mittelalterlichen Siegels ähnlich. U. s. w.

Archiv für Niedersachsens Kunstgeschichte, herausgegeben von H. Wilh. H. Mithoff. Erste Abtheilung, Lief. II u. III, Hannover, Helwing'sche Hofbuchhandlung. Gr. Fol., S. 5—12 und Taf. VII—XVIII.

(D. Kunstblatt 1850, No. 18.)

Den Notizen, die in diesen Blättern kürzlich über den Zweck des vorstehend genannten Unternehmens und über den Inhalt der ersten Lieferung gegeben sind, lassen wir hier eine Angabe des Inhalts der so eben erschienenen Doppellieferung 2 und 3, die sich, wie die erste, noch auf die Denkmäler von Hannover bezieht, folgen. Tafel VII. enthält die Ostansicht und den Grundriss der im Jahre 1347 erbauten Aegidienkirche, eines Gebäudes von einfach gothischen Formen; Tafel VIII—X. Bronzearbeiten spätmittelalterlichen Styles, die reichfigurirten Taufgefässe der Kreuzkirche und der Aegidienkirche, auch Thürschilder und Wandleuchter aus hannöverschen Kirchen; Tafel XI. Figuren von Grabsteinen des sechzehnten Jahrhunderts, zur Bezeichnung der bürgerlichen Tracht; Tafel XII—XVIII. die zum Theil reichen Façaden bürgerlicher Wohnhäuser aus gothischer Zeit, im Backsteinbau ausgeführt, mit einer hinreichenden Anzahl von Details in der erforderlichen Grösse, welche zur näheren Veranschaulichung der Construction und der Profilirungen dienen. Diese der häuslichen Architektur gewidmeten Darstellungen sind in mehrfacher Beziehung besonders schätzbar; sie geben willkommene Belehrung, machen zugleich aber auch den Wunsch rege, dass für das Geschichtliche der Häuseranlage, der architektonischen Disposition und Ausstattung der Wohnungen, namentlich in Deutschland, bald Umfassendes möge gearbeitet werden. Die Culturgeschichte würde solche Darlegungen gewiss mit lebhaftem Dank entgegennehmen. — In den Text der vorliegenden Lieferungen sind einige Holzschnitte eingedruckt. Bei Gelegenheit der Besprechung des schon in der ersten Lieferung dargestellten Altargemäldes aus der Kreuzkirche, welches sich gegenwärtig in der geschätzten Sammlung des Baurathes Hausmann zu Hannover befindet, erfolgen zugleich einige Notizen über noch einige niedersächsische Gemälde dieser und anderer Privatsammlungen Hannovers. — Das vierte Heft wird die Denkmäler von Hannover beschliessen und ebenfalls Darstellungen des mittelalterlichen Häuserbaues enthalten.

Beiträge zur Geschichte Westpreussischer Kunstbauten. Erster Theil: Das Kloster Oliva. Von Dr. Theodor Hirsch, Professor etc. Danzig, 1850. 42 S. in 4. und ein lithograph. Blatt in gr. Fol.

(D. Kunstblatt 1850, No. 18.)

Der Verfasser dieser Schrift, der sich auch schon anderweitig (z. B. in seinem ausführlichen Werke über die Marienkirche zu Danzig) um die

Culturgegeschichte seiner Heimat verdient gemacht hat, giebt hier einen schätzbaren Beitrag zur Darlegung der kunstgeschichtlichen Entwicklungen im altpreussischen Lande. Kloster Oliva, in reizender Gegend unfern Danzig belegen, ist einer der frühesten und wichtigsten Ausgangspunkte christlicher Cultur in Preussen; die Kirche des Klosters bewahrt den ältesten Rest der in das Land eingeführten kirchlichen Architektur. Zwar glaubte man seither, auf unzureichendes Studium der literarischen Quellen und auf noch weniger genügende Berücksichtigung der architektonischen Formen des Gebäudes gestützt, annehmen zu dürfen, dass hier aus älterer Zeit nichts erhalten sei und alles Vorhandene erst aus der zweiten Hälfte des sechzehnten Jahrhunderts herrühre. Das Irrthümliche dieser Ansicht wird von dem Verfasser jedoch ausführlich (wie gleichzeitig auch durch F. v. Quast in seinen übersichtlichen „Beiträgen zur Geschichte der Baukunst in Preussen“, in Heft 1. des laufenden Jahrganges der Neuen Preussischen Provinzialblätter) nachgewiesen. Der innere Kern des Kirchengebäudes rührt aus der, für jene Lande sehr frühen Bauperiode von 1235 — 1239 her. Er erscheint im Charakter des Uebergangsstyles aus dem Romanischen ins Gothische, und zwar in Formen, welche entschieden dem an den ältesten Theilen der Kirche des weiland mächtigen Klosters Colbatz in Pommern, — des Mutterklosters von Oliva, — entsprechen. U. a. findet sich hier auch dieselbe, den Uebergangsstyl bezeichnende Kapitälform vor, die, unterwärts achteckig, nach oben in das Viereck übergeht und die, wie in Colbatz, so auch anderweitig in den nordöstlichen germanischen oder germanisirten Landen gefunden wird. Ueber Colbatz habe ich in meiner „Pommerschen Kunstgeschichte“ (Kl. Schr., I., S. 669, 695 f.) ausführlich gesprochen¹⁾; auf den grössern Cyklus der entsprechenden Bauwerke dieser und der zuletzt vorangegangenen romanischen Epoche, der seinen Schwerpunkt in Dänemark zu finden scheint, habe ich in meinem Handbuch der Kunstgeschichte (2. Aufl., S. 500) hingedeutet. Die ältesten Theile der Klosterkirche von Oliva reihen den bisher bekannten Beispielen ein neues an, das schon für die geographische Ausdehnung des Cyklus von Wichtigkeit ist.

Zu bedeutenden Veränderungen gab ein grosser Brand Anlass, der die Kirche und das Kloster von Oliva im J. 1350 ergriffen hatte. Es erfolgten bei der Restauration der Kirche Abänderungen in ihrer Disposition; ein neuer Kreuzgang und Kapitelsaal wurden erbaut. Alles in dieser Zeit Entstandene und ungestört Erhaltene trägt den Stempel der geschmackvollsten Entwicklung des gothischen Styles, wie derselbe sich an den Backsteinbauten unsrer Gegenden manifestiren konnte. — Neue Zerstörungen fanden im J. 1577 statt. Diese führten im J. 1582 namentlich zu einer neuen Ueberwölbung der Kirche, in den spätest gothischen Formen eines reichen und zierlichen Netzgewölbes. 1594 folgte der Neubau eines glänzenden Refectoriums im brillanten Jesuiterstyl, den Traditionen des Mittelalters schon abgewandt; im 17. und 18. Jahrhundert schloss sich endlich noch manche Rococoisirung an. Von der Zeit nach 1577 rühren sodann auch die ornamentistischen und bildnerischen Dekorationen her, mit denen die Kirche, zum Theil in nicht sehr künstlerischer Weise, geschmückt ist.

Der Verfasser verbindet in vorliegender Schrift die sorglichste urkundliche Darlegung mit einer kritischen Untersuchung des Bauwerkes in allen

¹⁾ Vielleicht würde ich gegenwärtig die ursprüngliche Anlage der Kirche von Colbatz um ein Weniges später setzen, als dort geschehen ist.

seinen Einzelheiten, wodurch sich ein, wie es scheint, völlig gesichertes kunstgeschichtliches Resultat ergibt. Auf dem lithographischen Beiblatt ist ein Grundriss der Kirche und der an sie angelehnten Klosterbaulichkeiten in grossem Maassstabe und die Darstellung einer Anzahl charakteristischer architektonischer Einzelheiten enthalten.

Artistische Beschreibung der vormaligen Cisterzienser-Abtei Maulbronn. Von Karl Klunzinger. Mit einem Grundriss derselben. Stuttgart, 1849. 44 S. in 8.

(D. Kunstblatt 1850, No. 25.)

Die reichen Gebäulichkeiten des schwäbischen Klosters Maulbronn sind in ihrer Gesamtanlage noch vorhanden und geben für das Klosterleben des Mittelalters ein so charakteristisches Bild, wie sie in ihrer architektonischen Beschaffenheit zum Theil sehr merkwürdige Belege der baugeschichtlichen Entwicklung und in ihren zahlreichen Denkmälern der Bildnerei und Malerei noch in weiterer Beziehung ein mannigfaltiges Interesse gewähren. Das in der Ueberschrift genannte Heft enthält ein Verzeichniss alles dessen, was in Maulbronn der Besichtigung werth ist, wobei überall soviel als thunlich die Zeitbestimmung des Einzelnen, namentlich auch bei den verschiedenen Bautheilen auf den Grund urkundlicher Zeugnisse, angegeben ist. Das Heft wird für den Besucher des Klosters ein schätzbarer Führer sein. Mit besonderm Dank haben wir den Grundriss des Klosters, der demselben beigelegt ist, entgegenzunehmen. In genügender Grösse und mit klarem Verständniss ausgeführt, vermehrt er unser noch geringes Material zur Anschauung klösterlicher Anlagen in erfreulicher Weise; auch gewinnt er dadurch ein besonderes Interesse, dass die Bauzeiten der einzelnen Theile, vom romanischen bis zum spätgermanischen Style und bis zu den neueren Zusätzen, durch verschiedenartige Schraffirung vollkommen deutlich bezeichnet sind. — Das Erscheinen des Heftes macht freilich den Wunsch sehr rege, dass die ausführlichen künstlerischen Aufnahmen von Maulbronn und von den Einzelheiten seiner Architektur, die durch Mauch und Eisenlohr und unter ihrer Leitung gefertigt sind, bald in angemessener Ausstattung der Oeffentlichkeit übergeben werden möge.

Bronzene Grabplatten mit gravirter Darstellung.

(D. Kunstblatt 1850, No. 26.)

Ich erlaube mir, nochmals auf die für das spätere Mittelalter so eigenthümlich merkwürdigen bronzenen Grabplatten mit gravirter Darstellung,

über die ich schon kürzlich (in No. 17 des Kunstbl., — oben, S. 601) eine weitere Mittheilung gemacht hatte, zurückzukommen. Die gegenwärtige Mittheilung gilt besonders der in der Johanniskirche zu Thorn in Westpreussen befindlichen Grabtafel, die dort vor dem Hochaltar, ihrer Conservation nicht sehr zuträglich, im Fussboden liegt. Eine kurze Notiz über ihr Vorhandensein und ihre künstlerische Beschaffenheit, die mir von freundschaftlicher Seite zugegangen war, veranlasste mich, sie in meinem Handbuch der Kunstgeschichte (S. 622 der zweiten Auflage) unter den betreffenden Denkmälern mit aufzuführen. Eine grosse, in Stein gravirte Abbildung der auf dieser Grabplatte enthaltenen Darstellung fällt mir so eben in der „Geschichte Preussens“ von J. Voigt in die Hände, mit deren siebentem Bande (1836) sie als Nachtrag zum sechsten ausgegeben ist. Sie ist dem Gedächtniss des im Jahre 1361 verstorbenen Thorner Bürgermeisters Johannes von Soest und seiner Gemahlin gewidmet und enthält die grosse Darstellung beider Personen mit reicher architektonischer und figürlicher Umgebung, die ganze Anordnung derjenigen höchst ähnlich, die sich auf der Grabplatte der beiden Bischöfe im Dom zu Lübeck vom J. 1350 (in Milde's „Denkmälern der bildenden Kunst in Lübeck“ herausgegeben) vorfindet, — dieselben reich dekorirten spitzbogigen Nischen, dieselben Pfeiler zu den Seiten der Gestalten mit Heiligenfigürchen in Bilderblenden, dieselben breiten tabernakelartigen Bekrönungen, in denen ganz auf gleiche Weise die Seelen der Verstorbenen durch Engel, einerseits zu Christus, andererseits zu Maria, emporgetragen werden. Aber auch mit der schönen Grabplatte des im J. 1357 verstorbenen Proconsuls Albert Hovener in der Nicolaikirche zu Stralsund, über die ich in meiner Pommerschen Kunstgeschichte (Kl. Schr., I. S. 787) nähere Nachricht gegeben habe, hat sie eine auffallende Aehnlichkeit. Abgesehen von der ebenfalls entsprechenden architektonischen Umgebung ist namentlich zu bemerken, dass die unter den Häuptern der Verstorbenen liegenden Kopfkissen ganz ebenso wie dort von kleinen Engelgestalten gehalten werden, dass unter den Füßen des Bürgermeisters ähnlich wie dort die, ohne Zweifel symbolisch zu deutenden Gestalten von Thieren und wilden Männern sichtbar werden (während sich zu den Füßen der Frau ein Eichhörnchen und Hündchen befinden), und dass der schmale Bilderstreif unter beiden Gestalten ähnliche phantastische Darstellungen des Lebens zu enthalten scheint, statt deren unter den beiden Lübecker Bischöfen kleine legendarische Scenen vorgeführt sind.

Beide Hauptfiguren der Thorner Grabtafel erscheinen in reichem, sauber durchgebildetem Kostüm: der Mann mit blossem lockigem Haupthaar und ohne Bart, mit enganschliessender Unterkleidung und weitem, faltenreichem Mantel, der über der rechten Schulter zusammengeheftet ist; die Frau mit einer zierlich gestickten Schaubе über dem langen Kleide, einem von beiden Schultern seitwärts niederhängenden Mantel und einer Art elegant gekrauster Haube. Der künstlerische Styl der ganzen Darstellung ist entschieden der germanische der angedeuteten Epoche und scheint, gleich dem der beiden Platten in Stralsund und Lübeck, ein Beispiel der vollendetsten Durchbildung desselben zu enthalten. Leider giebt die genannte Abbildung nicht hinreichende Gelegenheit, dies bis in die feineren Einzelheiten zu verfolgen, da der Zeichner offenbar nicht die Fähigkeit besass, die Eigenthümlichkeiten desselben in völlig charakteristischer Weise wiederzugeben und sich sogar, ohne allen Zweifel in durchaus willkürlicher Weise, veranlasst gesehen hat, der im Denkmal selbst nur im Umriss gra-

virten Darstellung eine ungeeignete modellirende Schattirung beizufügen. Noch ist zu bemerken, dass von der erläuternden Umschrift der Grabtafel nur die Hälfte ausgeführt ist, diejenige nemlich, welche sich um die männliche Gestalt herumzieht. Diese lautet: *Hic . jacet . dominus . Johannes . de . Zoest . qui . obiit . anno . dni . M . CCCLXI . sequenti . die . post . Mauriti . anima . ejus . requiescat . in . pace*. Der entsprechende Inschriftstreif um die weibliche Gestalt hat die beabsichtigt gewesene Angabe nicht erhalten. Der Mann war also vor der Frau verstorben, und nach ihrem Tode hatte sich Niemand gefunden, der für die Ehre auch ihres Gedächtnisses das Erforderliche zufügte.

Wie die Thorener Tafel mit denen zu Stralsund und Lübeck, so stimmen auch diese unter sich auffallend überein. Detail-Abbildungen der beiden letzteren, die mir vorliegen, lassen unzweifelhaft dieselbe Meisterhand erkennen. Da überdies auch die drei Denkmäler der Zeit nach so nahe zusammengehören, so ist wohl mit Zuversicht anzunehmen, dass sie aus einer und derselben Werkstätte hervorgegangen sind. Wo aber diese zu suchen, dies wüsste ich nicht zu sagen. Mittheilungen, welche näher darauf hinführen könnten, dürften bei der künstlerischen Bedeutsamkeit dieser Arbeiten, der vaterländischen Kunstgeschichte so erwünscht wie förderlich sein. Auch wäre es gewiss ein sehr verdienstliches Unternehmen, ein umfassendes bildliches Werk über die genannten und andere Denkmäler derselben Art zur Herausgabe zu bringen. Die Ausführung eines solchen würde wenigstens in der Beziehung keine grossen Schwierigkeiten haben, als in rein mechanischer Weise, mit Hülfe des Reibers und der Druckerschwärze auf weichem Papier, vollkommen getreue Abbildungen von den Originalen selbst zu nehmen und diese ebenso leicht mit mechanischen Hilfsmitteln zu verkleinern sind. Herr Milde hat sogar von Einzeltheilen der Lübecker Platte Abgüsse genommen und, durch Abdruck derselben (in seinen Lübecker Denkmälern), wirkliche Facsimile's einzelner Darstellungen gegeben. Mögen diese Worte geeignet sein, ein weiteres Interesse für diese schönen Denkmäler unserer Vorzeit und eine praktische Bethätigung desselben in der angedeuteten Weise hervorzurufen!

La Basilica di San Marco in Venezia, esposta nei suoi mosaici storici, ornamenti scolpiti e vedute architettoniche etc.

Deutsch unter dem Titel:

Der Dom des heil. Markus in Venedig, dargestellt in seinen historischen Mosaiken, sculptirten Ornamenten und architektonischen Ansichten. Nach der Natur gezeichnet und auf eigene Kosten herausgegeben von Johann und Louise Kreutz. In Stein, Kupfer und Stahl ausgeführt von verschiedenen Künstlern. Mit erklärendem Text in drei Sprachen: italienisch, französisch und deutsch. Venedig, bei den Unternehmern; Wien, in Commission bei H. F. Müller.

(D. Kunstblatt 1850, No. 27.)

Eine wundersame Hieroglyphe, diese Stammveste des heiligen Markus, von der einst sein Scepter über das Meer und über drei Königreiche sich

hinaus erstreckte. Ein Werk des alten in sich versenkten byzantinischen Gedankens, darauf das Stammhaus Venedigs gegründet ward, wie ein versteinertes Räthsel in das Leben der Jetztzeit hereinragend. Ein Bau, fast wie ein troglodytisches Werk, wo Wölbung an Wölbung sich schiebt und der dunkle Naturtrieb nach Gestaltung nur in den Säulen, welche der Tropfstein bildet, in den Nestern der Krystalle, in dem glitzernden Schein der eingesprengten Erze sich kund giebt, während erst in späterer Zeit (hier in der gothischen Zuthat über den schweren Giebelbögen des Aeusern) ein vegetatives Leben darüber hingewachsen ist. Und Alles, zumal Wände und Wölbungen des Innern, wiederum nur dazu da, um in ausgedehnter Bilderschrift, wie jene Riesenbauten Aegyptens, die Urkunde des alten Geschlechts, seiner Gedanken und Gesinnungen, anzunehmen, sie der stets neuen Wechselfolge der Späteren hinzureichen und durch sie Vergangenheit und Zukunft aneinander zu knüpfen.

Aber die junge Zeit ist eine andre worden, als die alte war; sie sieht mit anderm Auge, sie wirft das Senkblei ihrer Gedanken nach anderm Grunde aus. Wenn du zur Abendstunde in die Markuskirche trittst und nur von einem Seitenaltar noch der murmelnde Schall einer späten Messe ertönt und der verlorne Schimmer der Kerzen über die geschwärzten Goldgründe an Wänden und Wölbungen hinirrt; wenn du Nachts, beim Gewitter, unter den Bogengängen des Markusplatzes wandelst und das Bild der Kirche wie ein Meteor im Blitzlicht aus dem Dunkel auftaucht und wieder verschwindet, dann fühlst du wohl das Märchen ihres Daseins und den phantastischen Reiz desselben, aber eben nur wie ein Märchen, wie ein Spiel der Phantasie. Wenn heller Sonnenschein auf dem Platze liegt, wenn drin in der Kirche ein lustiges Volk sich festlich drängt, bleibt der Bau mit all seinen Wundern dir fremd und unverstanden, und du hast auch wohl kaum Zeit, mit Forschbegier und emsigem Fleiss zur Lösung seiner Räthsel dich anzuschicken. Tizian und Pordenone und Paul Veronese ziehen dich mit zu grosser Gewalt in ihre Kreise; das Beil der schwarzen Gondel, die dich durch die prächtigen Wasserstrassen und zu den Nachbarinseln führt, glänzt dir zu lockend entgegen.

Wir bedürfen eben eines Wegführers, eines freundlichen Vermittlers, wenn die Markuskirche uns mehr bieten soll als phantastischen Reiz, wenn wir eindringen wollen in die Grundsätze ihrer Gestaltung, in die Form ihrer Bilderschrift, in den Gedankenkreis, der dieser Schrift ihr Dasein gab, wenn wir über das Alles zum Verständniss kommen, die alte Zeit in unsrer inneren Anschauung erneuen und, je nachdem wir dazu ein Bedürfniss haben, unser heutiges Streben zu ihr in ein Wechselverhältniss setzen wollen. Eine solche Vermittelung kann aber nicht durch das geschriebene Wort, sie kann nur durch bildliche Darstellung des Baues und all seiner Einzelheiten gegeben werden, und eine solche — wie sie bisher noch nicht gegeben war — bietet uns das schöne Werk, das in der Ueberschrift genannt ist.

Das Werk entsagt von vornherein mit Absicht aller Wiedergabe jener malerischen Wirkungen der Markuskirche, die einen so bestechenden Zauber auf uns auszuüben geeignet sind; es will eben nichts, als uns in klarer, verständlichster Weise vergegenwärtigen, wie das räumliche Gefüge ihres Baues beschaffen, mit welchen Zierden und Bildern derselbe versehen ist und in welcher Weise die letzteren gestaltet sind. Es will nur dies, aber dies vollständig, bis auf den letzten Punkt, und es erfüllt seine Absicht,

soviel uns bis jetzt von dem Werke vorliegt, in gediegenster Weise. Wir können die Blätter des Werkes in Musse lesen wie ein Buch, unsre Gedanken unzerstreut und unbeirrt durch alles Mitwirkende der räumlichen Gegenwart auf die ursprünglichen Absichten, aus denen der Bau hervorgegangen ist, sammeln und im ruhigen Nachsinnen zu den Schwellen des geschichtlichen Kreises, um den es sich hier handelt, hinabsteigen.

Das Werk besteht zunächst aus einer Folge von Blättern im grössten Folioformat; auf 17 Blätter bestimmt, sind deren gegenwärtig 9 vollendet. Ein Widmungsblatt in italienischer Sprache, mit dem Namen des Kaisers von Oesterreich (Ferdinand's I, unter dessen Auspicien das Werk begonnen ward), eröffnet die Folge. Eine künstlerische Wirkung hat dasselbe durch die Beigabe mannigfacher, den Dekorationen der Kirche entsprechender Arabesken erhalten. — Dann ein Grundriss der ganzen Kirche und der mit ihr verbundenen Bauten (namentlich der Sakristei), mit genauer Bezeichnung aller Einzeltheile der räumlichen Disposition und mit vollkommen durchgeführter schriftlicher Angabe des Inhaltes sämtlicher, im Innern der Kirche, im Umgange vor derselben und in den Kapellen enthaltenen musivischen Bilder. Schon hiedurch empfängt man eine so klare wie belehrende Uebersicht der Vertheilung dieser Bilder, d. h. der Hauptanschauungen des alterthümlich christlichen Dogmas, nach Maassgabe der symbolischen Form der Kirche, und der besondern Elemente, deren Hinzufügung hier durch den Lokal-Cultus bedingt ward. — Vier Blätter werden die musivische Dekoration des Fussbodens der Kirche, die mit den reichsten Mustern des sogenannten „alexandrinischen Werkes“ versehen ist, enthalten. Eins dieser Blätter liegt vor. Mit der ersinnlichsten Sorgfalt und Genauigkeit ist hier der hundertfach verschiedenartige Wechsel der Verzierungen, welche jeden Raumabschnitt ausfüllen, wiedergegeben, — eine Blumenwiese, über der das Heiligthum sich emporwölbt. — Ein Blatt ist für die Ansicht des Aeussern, und zwar der Schauseite, sechs Blätter sind für die Ansichten des Innern bestimmt. Von den letztern sind bis jetzt vier vollendet. Es sind streng geometrische Aufrisse in einfach linearer Zeichnung; aber gerade diese schlichte Strenge hat Gelegenheit gegeben, bei der Entwicklung des architektonischen Ganzen zugleich jedes Einzelne nach seiner Eigenthümlichkeit in Form und Verhältniss wiederzugeben, — alles Eingebaute an Ambonen und dergleichen, alles Säulenwerk, allen Zierrath, die gesammte bildliche Ausstattung. Nichts, und sei es die geringste Kleinigkeit und Zufälligkeit, ist übergangen; mit lebenvoller Empfindung, mit höchster Feinheit und Klarheit ist jeder Gegenstand ganz in der charakteristischen Weise seiner Erscheinung gezeichnet. Die Behandlung ist zum Theil so zart, dass das Auge an manchen Stellen ohne Hülfe des Vergrösserungsglases kaum zu folgen im Stande ist. Wie die Besonderheiten jedes Blattwerkes an Säulenknäufen oder Gesimsen beobachtet sind, so das Geäder all der verschiedenartigen Marmortafeln, mit denen die Unterwände der Kirche, den künstlichen Fournituren der heutigen Schreinerei vergleichbar, bekleidet sind. So nicht minder der ganze Reichthum der figürlichen Darstellung an Sculpturen und Mosaiken, in dem feierlich starren Style der byzantinischen Kunst, in dem germanisch weichen Flusse der Trecentisten, in dem Ringen nach freierer Bewegung, in den Formen der vollendeten und der schon entartenden Kunst. Alles auch, was den Mosaiken an Inschriften beigefügt ist, findet sich aufs Ge-

nauste wiedergegeben. Machten die in den Grundriss eingetragenen Angaben gewissermaassen das Inhaltsverzeichniss der Darstellungen aus, so ist uns hier das Buch dieser Bilderschrift selbst wie in treuer Uebersetzung aufgeschlagen. — Vier Blätter endlich sollen ausgeführte Stiche nach den schönen musivischen Darstellungen bringen, welche den viereckigen Vorraum zwischen dem äussern und innern Eingange der Kirche schmücken und davon drei Seiten der Glanzzeit der venetianischen Kunst im sechzehnten Jahrhundert angehören. Hievon sind zwei Blätter fertig, das eine mit dem Gekreuzigten und der Grablegung des Erlösers, das andre mit der Grablegung der Maria, Compositionen von jenem feierlichen Klange, der der venetianischen Kunst im Zeitalter ihrer Blüthe, wenn sie dem tiefsten Lebensernste sich zuwendet, eine so eindringliche Wirkung giebt, in diesen Stichen in einfach würdiger Classicität durchgeführt.

Eine Ergänzung dessen, was auf den 17 grossen Blättern nicht zu geben war, soll auf 70 kleineren Blättern, in gross Quart, nachfolgen, — alle diejenigen Mosaikbilder und Ornamente aus dem Innern der Kirche, welche die grossen Blätter nicht mit zur Anschauung bringen konnten, die Fülle der Darstellungen im Umgange vor der Kirche, in denen die Starrheit des byzantinischen Styles auf so bedeutungsvolle Weise zum Leben erwacht, die der Taufkapelle und der Kapellen des Kardinals Zeno, der Maria dei Mascoli, des heil. Isidor. Alle diese Darstellungen werden ebenso, wie die auf den grossen Blättern enthaltenen, in einfachen Umrissen mitgetheilt werden. — Endlich wird dem Ganzen ein umfassender archäologisch und historisch erläuternder Text, ebenfalls im Quartformat, von dem ein einleitendes Probeheft vorliegt, beigegeben werden.

Wir bewundern die unermüdliche Ausdauer, mit welcher die Arbeit, den vorliegenden Blättern zufolge, durchgeführt ist; wir erkennen aber in noch höherem Maasse die hingebende Treue und das sinnvolle Verständniss an, mit welchen uns die Fülle des Verschiedenartigsten an dem reichgegliederten Denkmal in übersichtlicher Darstellung vorgeführt wird. Wir verdanken es dieser Darstellung, dass wir jetzt uns zum ersten Mal dem räthselvollen Werke in ungestörter Betrachtung zuwenden, für die Durchforschung desselben einen festen Anhaltspunkt gewinnen können. Die Herausgabe selbst ist ein Denkmal und Zeugniss des wissenschaftlichen Sinnes, des ernstesten Fleisses, dessen der Deutsche zu Zeiten sich wohl rühmen mag. Die Stürme der letzten Jahre haben bedrohlich auch diesem Unternehmen gegenübergestanden; aber die Herausgeber sind bei allem Wechsel des Schicksals unbeirrt ihren Weg fortgegangen. So hoffen wir, bald die Vollendung des schönen Unternehmens begrüssen zu dürfen.

Lithographie.

(D. Kunstblatt 1850, No. 35.)

Die Tages-Interessen, mit ihren kleinen und ihren grossen Tendenzen, nehmen auch in der Kunst gelegentlich einen breiten Raum ein und lassen manch ein wunderliches Nebelgebilde in den Vordergrund treten; aber wer

Geduld hat, der weiss es, dass die Sterne der Schönheit ihren alten Stand behaupten und fester stehen, als alle Nebel. Auch die Wandlungen des ästhetischen Geschmacks ziehen der Schönheit oft ein absonderliches Gewand an; aber es dauert doch nicht allzu lange: sie wirft die Hülle ab, die ihr Manier und Doctrin und Dilettantismus übergehängt hatten, und „eilt den alten Göttern wieder zu.“

Eine schlichte Lithographie nach einem einfachen Bilde aus alter klassischer Zeit, die mir eben vorliegt, rief mir solche und ähnliche Gedanken wach. Sie ist in diesem Jahre gearbeitet. Sie macht uns das gute Alte wieder jung und lebendig, und tausend sociale und ästhetische Schemen der Neuzeit zerflattern ihr gegenüber in Nebeldunst. Es ist die Darstellung eines leidenden Christus, nackt, an die Martersäule gebunden, nach einem Bilde von Guido Reni, von Valentin Schertle auf Stein gezeichnet. — „Guido Reni? über den ist ja unsre Aesthetik längst hinweg!“ — Vielleicht, um zu ihm, wie zu manchem Andern, zurückzukehren. Er steht freilich etwas mehr auf der Abend-, als auf der Morgenseite der Kunst. Er gehört nicht mehr zu denen, die da ringen und drängen und mühsam Stein zum Stein schleppen; er ist einer von denen, welche die Mittel zu ihrer Kunst beisammen haben und über sie mit königlicher Sicherheit schalten. Es ist etwas in dieser Sicherheit, das uns wohl thut; es erfrischt uns doch, zumal wenn wir von manchen ohnmächtigen Versuchen müde sind, der Gedanke, dass der Mensch zu solcher Herrschaft gelangen mag. Lasst uns das Unsre dazu thun!

Die Gestalt des Erlösers, nackt, nur einen leichten Schurz um die Lenden, die Hände auf den Rücken gebunden, steht etwas vornüber geneigt vor dem Marterpfahl. Es ist eine Aufgabe, die tausendfach vorgekommen ist, die befriedigend aber nur durch die volle künstlerische Klassicität gelöst werden kann. Hat die Form nicht dies geläuterte Ebenmaass, diese Würde und Zartheit zugleich, dies schwellende, überall pulsirende Leben, was soll dann die Aufgabe? Sie kann eben nur künstlerisch, im reinsten Sinne des Wortes, gelöst werden. Hier aber haben wir in der That ein höchst vollendetes Bild körperlicher Natur, schwer gedrückt, und doch nicht erliegend unter dem geistigen Leiden, das in den edeln Zügen des Anflitzes sich ergreifend ausspricht. Die Schönheit im Dienste des Schmerzes, — und Beides hier, Schönheit und Schmerz, in der Fülle männlicher Kraft. Das ist Kunst. Das giebt sich, sich ganz, — nicht geistreiche (oder geistlose) Nebenbezüge und Nebenabsichten, rechts und links, unter denen der Künstler gelegentlich wohl das vergisst, wovon er den Namen hat, nämlich die Kunst.

Das Original von Guido Reni scheint seiner besten Zeit anzugehören; mit der starken Kraft seiner früheren Werke verbindet sich hier schon der anmuthsvolle Fluss und Ton seiner späteren; es scheint im Uebergange zwischen beiden Richtungen zu stehen. Die lithographische Ausführung ist nur geeignet, dem Namen Schertle's neue Ehre zu bringen. Mit der glücklichen malerischen Breite des Tones, mit der er schon so manche treffliche Nachbildung klassischer Malerwerke durchgeführt hat, verbindet sich hier eine so zarte wie körnig markige Vortragweise.

Die Lithographie ist fast 18 Zoll hoch und über 10 Zoll breit. Das Original hat nach der Unterschrift eine Höhe von 7 Fuss bei 4 Fuss 2 Zoll Breite und befindet sich im Besitz des Herrn Trackert in Frankfurt a. M. Eine Titel-Unterschrift hat die Lithographie nicht; der Raum derselben

wird durch eine Widmung des Blattes an S. M. den König Friedrich Wilhelm IV. von Preussen eingenommen. Das Blatt ist Eigenthum und Verlag des Lithographen (Frankfurt a. M., Seilerstrasse No. 27).

1. Grabdenkmäler. Ein Beitrag zur Kunstgeschichte des Mittelalters. An Ort und Stelle gesammelt und gezeichnet von Leonard Dorst. Erster und zweiter Band (richtiger: Heft). Görlitz, 1846 und 1847.
2. Reiseskizzen. An Ort und Stelle gezeichnet und nebst einer kurzen Beschreibung in Tondruck herausgegeben von Leonard Dorst. Erstes Heft. Görlitz, 1847.

(D. Kunstblatt 1850, No. 40.)

Ich fasse hier eine Anzeige dieser beiden Unternehmungen zusammen, wozu der Umstand, dass beide von demselben Verfasser herrühren, beide aus derselben Sinnesrichtung hervorgegangen sind und dieselbe äussere Behandlung zeigen, Anlass giebt. Der Sturm des Jahres 1848 scheint die Fortsetzung beider unterbrochen zu haben; vielleicht ist jetzt zur Wiederaufnahme der Arbeit eine günstigere Zeit gekommen, — vielleicht auch ist es diesen flüchtigen Worten gegeben, dazu in vermittelnder Weise beizutragen.

Die zwei Hefte von No. 1 enthalten ausser dem Titel und der an den Freiherrn von Stillfried-Rattonitz gerichteten Widmung, die in sauberem Buntdruck ausgeführt ist, im Ganzen 24 Blätter mit bildlicher Darstellung in Quartformat, nebst 14 Seiten erläuternden Textes in deutscher und französischer Sprache. Es sind Abbildungen mittelalterlicher Grabsteine, aus verschiedenen Gegenden Deutschlands, — Sachsen, Schlesien, Franken, auch Württemberg, Bayern, der Schweiz u. s. w., leicht und einfach, aber mit sicherer künstlerischer Hand und mit völligem Verständniss der stylistischen Eigenthümlichkeiten, mit der Feder auf Stein gezeichnet und mit zwiefachen Schattentönen überdruckt. Die sorgliche Berücksichtigung jenes stylistischen Elements macht die Mittheilungen zu charakteristischen Beispielen der kunstgeschichtlichen Entwicklung, worauf der Titel der Hefte hindeutet; noch wichtiger vielleicht sind sie für die Personalgeschichte, für die Heraldik, für das Kostümwesen u. s. w. Ich bezeichne ein Paar einzelne Darstellungen näher. Tafel 7 enthält den Grabstein der Agnes Bernauer, der Gemahlin Herzog Albrechts von Bayern, der sich im Chor der Bernauer Kapelle auf dem Kirchhofe zu Straubing befindet. Die einfache, in schönen gothischen Lettern gehaltene Umschrift: — „A . D . M . CCCC . XXX . VI . in . die . octobris . obiit . agnes . Bernauerin . resquiescat . in . pace.“ — giebt keine Hindeutung auf den schönen Lebensfrühling und das tragische Ende, wodurch die Geschichte dieser Frau im Munde der deutschen Poesie lebendig geblieben ist. Sie ist auf dem Grabsteine in ganzer Figur dargestellt, in einen weiten fürstlichen Mantel gehüllt, das Haupt mit einem reichen Schleier umgeben, in der rechten Hand den Rosenkranz, zu ihren Füssen zwei Händchen. Vielleicht

wäre es ein dankenswerthes Unternehmen, wenn man den Kopf behufs des Gypsabgusses abformen liesse; zahlreiche Freunde deutscher Kunst und deutscher Sage würden den Abguss ohne Zweifel sehr willkommen heissen. — Taf. 14 giebt das Grabdenkmal des Herzogs Boleslaus Altus von Schlesien, aus der Klosterkirche zu Leubus an der Oder. Die Umschrift bezeichnet den Herzog als im Jahre 1201 gestorben; die Arbeit des Denkmals ist aber unstreitig etwa hundert Jahre jünger. Die Bildnissgestalt des Herzogs, in reicher kriegerischer Tracht, das geschmackvolle gothische Tabernakel, unter dem er steht, und eine Anzahl kleiner Wappenschildchen bestehen, jedes Stück für sich, aus gravirten Bronzeplatten, die in die Platte des Grabsteins eingesenkt sind. Es ist also ganz die Weise der in England sehr häufigen Dekoration der Grabplatten, die ich in No. 17 des deutschen Kunstblattes (1850) besprochen hatte und für die ich damals in Deutschland ein namhaftes Beispiel nicht anzugeben wusste. — Mehrere Grabsteine enthalten nur die Darstellung von Wappenschilden und dekorativen Zierden, die aber zum Theil, wie auf dem Denkmal des Georg Grabner aus der Dominikanerkirche zu Rötz, Taf. 8, und besonders auf dem des Sebald Rothan aus der Münsterkirche zu Kloster Heilsbronn in Franken, Taf. 24, ungemein geschmackvoll durchgeführt ist.

Das Heft No. 2; mit 6 Blättern bildlicher Darstellung und 8 Seiten Text, ebenfalls in Quartformat, bringt zum grösseren Theil landschaftlich architektonische Skizzen, zumeist zwei auf einem Blatt, auch sie leicht und sicher mit der Feder auf Stein gezeichnet und gleichfalls mit zwei Tönen, ganz in der Weise leichter Tuschzeichnungen, überdruckt. Die Auswahl der Gegenstände gehört wiederum den verschiedensten Gegenden Deutschlands an; jedes einzelne Bildchen ist durch ein besonderes geschichtliches oder archäologisches Interesse bedeutend, wie sich z. B. in der Darstellung des Schlosses Poering am Lech die dazu gehörige Wallfahrtskapelle mit ihren wundersam gestalteten Fenstern als ein eigenthümliches Beispiel des Uebergangsstiles aus dem Romanischen in das Gothische bemerklich macht, — wie die Kirche zu Radoschau bei Gnadenfeld in Ober-Schlesien, ein aus Lerchenbaumstämmen zusammengeschrotenener Bau mit pyramidal aufsteigendem Thurme, für das urthümliche Bauwesen unserer nordischen Gegenden bezeichnend sein dürfte, — wie das alte Schloss zu Nieder-Weigsdorf in der Ober-Lausitz ein charakteristisches Beispiel des alterthümlichen Fachwerkbaues giebt, u. s. w. Das Hauptverdienst dieser kleinen Bilder aber scheint mir darin zu beruhen, dass das naive Zusammenwachsen der dargestellten Gebäulichkeiten in sich und mit dem Terrain umher überall glücklich aufgefasst und, ob auch mit den leichtesten Mitteln, zur charakteristisch malerischen Wirkung gebracht ist. Es ist hierin dasjenige Element sehr glücklich getroffen, dessen vor Allem die Dekorationsmalerei unserer Schaubühne, will sie anders auf künstlerische und culturgeschichtlich bezeichnende Bedeutung Anspruch machen, bedarf. Das hübsche Unternehmen könnte so, abgesehen von den sonstigen Beziehungen, welche sich daran knüpfen, ein besonderes Interesse auch für die werkhätige Kunst gewinnen. Ich glaube also den lebhaften Wunsch seiner Fortsetzung wiederholt aussprechen zu dürfen. Auf noch weiteren Beifall möchte übrigens der Herausgeber rechnen können, wenn er es sich künftig zugleich angelegen sein liesse, auch dem, bisher nur etwas vernachlässigten Baumschlag in seinen Skizzen eine etwas mehr charakteristische Andeutung zu geben. Dann würden die Blätter auch zu

Zeichnungsvorlagen sehr geeignet sein, wozu sie jetzt eigentlich nur in Betreff der Skizzirung des Architektonischen, in dieser Beziehung zwar schon in vollem Maasse, zu empfehlen sind.

Geschichte der bildenden Künste von Dr. Carl Schnaase. Bd. 4, Abtheilung 1. (Auch unter dem besonderen Titel: Geschichte der bildenden Künste im Mittelalter; Bd. 2: das eigentliche Mittelalter; Abth. 1.) Düsseldorf, Verlagshandlung von Julius Buddeus. 1850. 417 S. in 8.

(D. Kunstblatt 1850, No. 42 ff.)

Nach einer Pause von sechs Jahren ist von dem umfassenden Werke, welches die Ueberschrift benennt und welches in seinen früheren Theilen sich bereits einer allgemeinen Anerkennung erfreut, ein neuer Band erschienen. Die Freunde der Kunst und ihrer Geschichte werden dem letzteren eine um so lebhaftere Aufmerksamkeit zuwenden, als der Verfasser gerade in denjenigen Epochen, welche dieser neue Band behandelt, — in denen des eigentlichen Mittelalters, — schon so Bedeutendes geleistet hat und es auch in den einleitenden Worten geradehin ausspricht, dass er an diesem Zeitraume mit Vorliebe hängt. Ich will versuchen, hier eine kurze Uebersicht des reichen Inhaltes zu geben und dabei zugleich das Eigenthümliche derjenigen Punkte, welche mir vorzugsweise bedeutend erscheinen, hervorzuheben. Ich werde hie und da freilich auch Punkte berühren, in denen meine Auffassung von der des Verfassers abweicht und ich der letzteren entgegenzutreten genöthigt bin. Die Verschiedenheit unsrer beiden Standpunkte ist wohl schon früher, wenn einer von uns die Arbeit des Andern besprach, bemerklich geworden; es ist mir hier vielleicht gestattet, sie vorweg mit einigen Worten näher zu bezeichnen. Ich habe mich gewöhnt, und ich bin durch den fortgesetzten Verkehr mit der Kunst allerdings immer mehr dahin geführt worden, die künstlerische Erscheinung möglichst naiv und geradeaus aufzufassen, die Bedingung ihrer Existenz möglichst in ihr selbst zu suchen, ihre Eigenthümlichkeit möglichst einfach aus den zunächst liegenden Motiven zu erklären; während Herr Schnaase die individuelle Kunst-Erscheinung möglichst auf ihre allgemeinen Gründe und Bedingungen zurückführt, während er gern dem feineren geistigen Fluidum der Zeiten nachgeht, aus den geheimnissvollen Strömungen solcher Art den Gestaltungsprocess zu entwickeln und, soweit dies thunlich, zu rechtfertigen sucht. Der eine Standpunkt hat vielleicht etwas von dem des Praktikers, der andre von dem des Theoretikers. Ohne Zweifel haben beide ihr Recht und werden sich gegenseitig oft von gutem Nutzen sein. Ich bin also gewiss fern davon, dem letzteren Standpunkte seine Gültigkeit streitig zu machen, am wenigsten für das Mittelalter, wo jenes Bedingende nicht selten von wesentlicher Bedeutung ist (ein Umstand, der vielleicht dazu beiträgt, die besondre Vorliebe des Verfassers für das Mittelalter zu erklären). Nur sind eben Einseitigkeiten möglich. Und wenn ich zugebe, dass man auf dem ersten Standpunkte in Gefahr

kommen kann, zu derb zu sein und zu wenig zu geben, so darf auch die für den zweiten Standpunkt vorhandene Gefahr, — gelegentlich zu fein zu sein und zu viel zu geben, — nicht ausser Acht gelassen werden.

Der vierte Band des Schnaase'schen Werkes ist, wie angegeben, dem eigentlichen Mittelalter gewidmet. Die vorliegende erste Abtheilung hat es mit der Charakteristik der mittelalterlichen Kunst in ihren Grundzügen zu thun, indem die geschichtliche Durchführung des Einzelnen, nach Gattungen und Ländern, einer späteren Fortsetzung vorbehalten bleibt.

Ein einleitender Abschnitt (von 114 Seiten) giebt ein allgemeines Bild der mittelalterlichen Lebensbedingungen. Der Verfasser hat schon in den früheren Bänden seine volle Meisterschaft in der Ausführung von culturgeschichtlichen Rundgemälden solcher Art dargethan. Die Resultate gelehrter Forschung bringt er in diesen Aufsätzen zur flüssigst belebten Gestalt, die Zerstretheit der einzelnen Theile zum innerlich bedingten, anschaulich klaren Ganzen. So vorzugsweise in der eben genannten Einleitung, die das ganze Planum vor uns aufrollt, auf welchem das Gebäude der mittelalterlichen Kunst, in seiner Grösse und seinen Eigenthümlichkeiten, emporwachsen sollte. Wir sehen aus dem (freilich widerspruchsvollen) Grundgedanken des Mittelalters, „das Reich Gottes sichtbar auf Erden herzustellen“, aus dem Wachsen derselben in den Conflicten zwischen volksthümlichem Naturdasein, germanisch nationalem Streben, antiker Tradition und christlicher Offenbarung das Wesen der Gestaltungen in Kirche, Staat, Sitte, Wissenschaft und Volksglauben hervorgehen und zugleich das Bedürfniss zur thunlichen Realisirung jenes Grundgedankens durch die Schöpfungen der Kunst sich entwickeln. Wir sind aber auch auf dem Wege dahin mehrfach schon an den mannigfach eigenthümlichen Elementen vorübergeführt worden, welche dem künstlerischen Schaffen in Form und Gedanke ihr besonderes Gepräge aufdrücken mussten. Ich könnte eine ausführliche Inhaltsangabe herschreiben und würde damit doch nur wenig Erschöpfendes über diesen gehaltreichen Aufsatz sagen. Ich weise den geneigten Leser einfach auf die Lectüre desselben hin.

Jenem Grundgedanken des Mittelalters und seinen Widersprüchen analog mussten nothwendig die allgemeinen Lebensformen ungleich mehr als die individuellen Verhältnisse durchgebildet werden und dasselbe sich auch in der Kunst wiederholen. Die Kunst der Formen von allgemeiner Bedeutung, die Architektur, musste zunächst die begünstigte werden, die, im engeren Sinne sogenannte bildende Kunst in ihrer wahrhaften Entwicklung grossen Theils gehemmt bleiben. Der Verfasser, dies näher charakterisirend, wendet sich daher zunächst und vorzugsweise der Architektur zu und widmet ihrer Betrachtung den grösseren Theil seines Buches (S. 117—334). Er weist es nach, wie und wesshalb dieselbe (und im Einzelnen nur wenig modificirte) Bauweise den verschiedenen christlichen Völkern des Mittelalters eigen ist und wie auch, im Vorwiegen des chronologischen Elementes vor dem geographischen (anders als im griechischen Alterthum), die Stylunterschiede bei ihnen gleichartig auf einander folgen. Ausgeschlossen bleibt hiebei jedoch die Rücksichtnahme auf die italiensische Kunst, indem der Verf. sich vorbehält, die gesammte Kunstgeschichte Italiens im Mittelalter später gesondert zu betrachten. Ob dies durchaus wohlgethan ist, weiss ich nicht. Die italienische Architektur dieser Zeit hat allerdings, zwar nicht ganz, doch zum grösseren Theil, eine Ausnahme-

stellung; die eigenthümliche Stellung der dortigen bildenden Kunst ist aber doch wohl nur die, dass sie — vom dreizehnten Jahrhundert ab — eben eine mehr individuelle Kraft, eine grössere Selbständigkeit und Freiheit erstrebt, dass sie die architektonischen und sonstigen Bande, welche die bildende Kunst dieser Epoche im Norden noch umschlossen hatten, allerdings zeitiger zu durchbrechen bemüht ist und somit für ein System, welches die geschichtliche Nothwendigkeit dieser Bande darlegt, vielleicht etwas störend erscheint. Die italienische Architektur dieser Zeit kann man ohne grossen Schaden für die Gesamtbetrachtung bei Seite liegen lassen; die dortige bildende Kunst aber, die nicht eine nur lokale, die vielmehr die allgmeinere Bedeutung hat, dass sie die in den übrigen Gegenden zumeist noch schlummernden Elemente zum höheren Leben erwachend zeigt, gehört meines Erachtens nicht füglich in einen Anhang. — Wir müssen der näheren Gründe des Verfassers für sein Verfahren warten; aber schon der Schluss der Betrachtungen über den gegenwärtig vorliegenden Band dürfte mein Bedenken als nicht ganz ungerechtfertigt erscheinen lassen.

Der Verfasser deutet auf die Unterschiede des romanischen und gothischen Styles in der Architektur, bespricht zunächst das beiden Gemeinsame (in der Kirchen-Anlage) und geht dabei naturgemäss von der altchristlichen Basilika aus. Das architektonische Streben des Mittelalters sei auf die „organische Basilika“ gerichtet gewesen. Der Verfasser giebt dabei einige Andeutungen über den Begriff des Organischen, ohne aber gerade das Organische der Architektur, in seiner Wesenheit, in seiner Uebereinstimmung mit dem Organischen der Natur und seinem Gegensatze gegen dasselbe, hinreichend zu entwickeln, was bei der Fortführung des Principis bis zur denkbar höchsten Ausbildung des architektonisch Organischen gerade in der gothischen Architektur wohl erwünscht gewesen wäre ¹⁾. — Eine Uebersicht der Grundrissbildung, in der eigenthümlichen Rhythmik seines Planes, folgt. Hierauf (statt der Betrachtung des Inneren, die ich vorangeschickt haben würde) die Betrachtung des Aussenbaues, zunächst der Façade. Auf die Bedeutung der letzteren, im Verhältniss zu andern Baustylen, legt der Verfasser vielleicht etwas zu viel Gewicht und erklärt das, was sich zum Theil aus den einfachsten structiven und ästhetischen Bedingungen ergibt, theilweise mit etwas zu tief herausgeholtten Gründen. Wenn er aber sagt: „die griechische Architektur hatte keine Façaden“, so ist das wohl nicht ganz richtig. Der griechische Tempel ist ursprünglich ein Tempel ohne Säulen oder mit so oder so viel Säulen *in antis*, also ganz entschieden ein Façaden-Bau, und verliert diese hervorstechende Bedeutung nur bei seiner Entwicklung zum Peripteros, bei welchem allerdings nur noch der Giebel die Façade als solche auszeichnet. (Der gleichfalls angezogene Vergleich mit dem griechischen Hause und dessen Hofeinrichtung gehört gar nicht hieher oder würde im mittelalterlichen Klosterkreuzgang sein völlig entsprechendes und in künstlerischem Betracht vielleicht noch gewichtigeres Gegenbild finden) — Das Gruppenmässige des Aeusseren, mit seinem Aufsteigen in den Thurmbau — über der Chor-

¹⁾ Auch das an mich gerichtete Sendschreiben des Verfassers „über das Organische in der Baukunst“, welches durch eine kleine Differenz in unsern Ansichten veranlasst und im Cotta'schen Kunstblatt, 1844, No. 58, abgedruckt war, genügt, meiner Auffassung nach, zu einer erschöpfenden Betrachtung der Sache nicht.

partie oder an der Façade — wird anschaulich entwickelt. Dann die Structur des Inneren, mit der von Anfang an erkennbaren Richtung desselben auf das Gewölbe und zwar speciell auf das Kreuzgewölbe. Der Verf. führt uns höchst einsichtig durch die verschiedenen Entwicklungsstadien dieser eigenthümlichen Bauform hindurch, bis dieselbe schliesslich aus innerem Bedürfniss auch die Form des Spitzbogens ergibt. Der Verf. folgt hier der schon von Wiegmann gegebenen Auseinandersetzung über die Entstehung des spitzbogigen Gewölbes. Ohne derselben entgegen zu treten, wird aber doch auch das äussere Factum, welches dem inneren Bedürfniss die erstrebte Form (den Spitzbogen) als eine schon fertige traditionell zuführte, nicht zu übersehen und nicht zu vergessen sein. Man kann, und man muss meines Erachtens, an der Sache beide Beziehungen geltend machen.

Sodann folgt eine nähere Charakteristik der beiden mittelalterlichen Baustyle in ihren gesonderten Eigenthümlichkeiten. Zunächst die des romanischen Styles. Ich kann hier nur bemerken, dass das Ganze in seiner Weise so geistvoll, wie umfassend und belehrend durchgeführt ist. Sehr treffend ist die innere Rhythmik des Raumes und das sich allmählig entwickelnde Gesetz der Pfeilerbildung gegeben; fast zu geistreich das Princip der Portalbildung und der an dem Aeusseren der Absis vorherrschenden Dekoration, — fast mehr wie eine Anweisung für den schaffenden Künstler, denn als eine Charakteristik einer, in so vielfacher Beziehung doch noch immer sehr befangenen Kunstepoche. Mit feinem ästhetischem Sinne wird die Eckverzierung an der Basis der romanischen Säule, die von der Plinthe zu dem unteren Wulste aufsteigt, oder sich von diesem auf jene niedersenkt, erklärt, während zur Erklärung der bekannten Form des abgestumpften Würfelkapitäles (deren Bedeutung mir nur in der Naivetät des Ueberganges aus der Säulenform in die des massigen Bogens zu beruhen scheint) vielleicht zuviel Scharfsinn aufgewandt ist. Der bekannte Bogenfries wird, wohl etwas einseitig, von antiken Wand-Arkaden abgeleitet und als eine Abbeviatur derselben bezeichnet; ebensoviel Anspruch, wenn auch bedingten, auf seine Vaterschaft könnte vielleicht das antike Consolengesims machen, das ihn bekanntlich auch an manchen südlichen, z. B. südfranzösischen Gebäuden romanischen Styles, vertritt. Das Gebiet der phantastischen Ornamentik des romanischen Styles wird — einigermaassen mit Rücksicht auf die, hierin sehr systematisch schematisirenden Franzosen und Engländer — ziemlich genau durchgenommen. Es fehlt dabei jedoch eine Besprechung der gleichzeitigen Farbenanwendung, die nach den Erfahrungen, welche ich bei der Untersuchung romanischer Gebäude gemacht habe, sehr umfassend und energisch gewesen sein muss, was auch der ganzen ästhetischen und culturgeschichtlichen Stellung dieses Styles entspricht. — Im Uebrigen hätte ich gewünscht, dass es dem Verf., bei seiner grössten Belesenheit in den Quellschriftstellern des Mittelalters, gelungen wäre, über einige Eigenthümlichkeiten der romanischen Kirchenanlage erschöpfenderen Aufschluss zu geben, als wir bis jetzt besitzen. Namentlich rechne ich hieher die so ganz eigenthümliche Anlage der Krypten, gegen deren auffallende Erscheinung wir vielleicht desshalb etwas abgestumpft sind, weil wir sie in unsern alten Kirchen so oft angesehen haben, deren Zweck mir aber trotz Allem (zumeist freilich auch nur Hypothetischem), was bis jetzt darüber vorgebracht worden, keinesweges hin-

reichend erklärt scheint¹⁾. Dann wäre über den etwanigen Zweck der nicht ganz selten vorkommenden geräumigeren Gallerieen über den Seitenschiffen und die, mit ihnen zumeist in Verbindung stehende Loge an der Westseite (deren der Verf. in diesem Bande noch gar nicht erwähnt) wohl noch mancher Aufschluss erwünscht. So auch darüber, dass in manchen romanischen Säulenbasiliken die Säulen der einen Seite eine reiche Dekoration haben, während die der andern, offenbar mit entschiedenster Absicht, ganz schmucklos gehalten sind. — Der Schluss des Kapitels über den romanischen Styl ist ungemein schön. Mit dichterischer Energie, ganz aus der Sache heraus und ohne alles Nebenbezügliche, wird hier der Charakter des Styles zusammengefasst und dargelegt, wie der ganze Geist jener Zeit in ihm seine Verkörperung gewonnen hat.

Vorzüglich meisterhaft aber ist das Kapitel, welches der eigentlichen Glanzerscheinung des Mittelalters, dem gothischen Baustyle, gewidmet ist. Der Verf. giebt seiner ausgesprochenen Vorliebe für das Mittelalter eben durch diese Behandlung selbst die befriedigendste Rechtfertigung. Wie der gothische Baustyl ein durchweg ästhetisch bedingter ist, so hat der Verf. überall die ästhetischen Grundsätze desselben darzulegen und von ihnen heraus die Formen und den Zusammenklang derselben, in Pfeilerbildung, Bogen-, Fenster- und Wandgliederung des Inneren, in der davon abhängigen, so ganz eigenthümlichen Gestaltung des Aeusseren, in seinen Dekorationen und Ornamenten aufs Klarste zu entwickeln gewusst. Nach so vielem Dilettantischen, von den verschiedensten Standpunkten aus, was die moderne Zeit über das gothische Bauwesen zu Tage gefördert hat, thut es ungemein wohl, hier die Sache nach dem ihr eigenen künstlerischen Maassstabe gründlich bemessen zu sehen. Auch ist der Verfasser, bei aller Bewunderung des Styles, doch keinesweges so blind, dass er nicht auch den Uebelstand der „Zerklüftung“ des Aeusseren, namentlich am Chore, wohin bei reichausgebildeten Gebäuden die einseitige Consequenz seines „organischen“ Gefüges führen musste, nachwies. (Ich würde diesem unschönen Elemente auch noch die zweite Unschönheit, die freilich mehr willkürliche der Dekoration der Portalbögen, mit ihren sehr unbequem hängenden Figuren und Baldachinen, angereicht haben.) Ein Paar ästhetische Differenzen zwischen meiner Auffassung und der des Verfassers sind im Uebrigen so geringfügig, dass ich sie übergehe. Nur in Betreff des Profils der Gewölbgurte, — dessen Form ich für besonders wichtig halte, — bemerke ich, dass ich ein noch etwas schärferes ästhetisches Eingehen, namentlich auch bei den leisen Wandlungen dieser Form nach den Zeiten, gewünscht hätte. — Den beim gothischen Style angewandten Farbenschmuck scheint der Verfasser für eine wesentliche Neuerung, im Gegensatz zu den Dekorationen des romanischen Styles zu halten, was nach meiner vorstehend gegebenen Andeutung dem Sachverhalte nicht entspricht. Der Verfasser rechtfertigt das ganze Princip der energischen farbigen Zuthat, namentlich im Verhältniss der Architekturtheile zu der Buntfarbigkeit der Fenster (deren Princip an sich er wieder etwas zu gesucht zu ent-

¹⁾ Ich will jungen Kunstgelehrten, die ihr Doctor-Examen machen wollen und wegen der Wahl eines Themas zur Inaugural-Dissertation verlegen sind, das Kapitel von den Krypten freundschaftlichst empfohlen haben. Es lassen sich bei dessen Behandlung ohne Zweifel die Specimina der elegantesten Gelehrsamkeit vorlegen.

wickeln scheint). Er sieht eine sich gegenseitig bedingende und in solcher Art den harmonischen Organismus des Ganzen erst beendigende Nothwendigkeit darin. Ich will dem an sich nicht widersprechen; aber ich glaube, dass gerade im gothischen Baustyl, bei der lebenvollen Plastik seiner Architekturformen, die Schönheit des polychromatischen Elementes (und somit auch die des Total-Eindrucks) wesentlich von dem entschiedensten Maasshalten in dieser farbigen Zuthat abhängig ist. Ob und wie weit dies im gothischen Mittelalter der Fall gewesen, ob nicht übertriebene Consequenz möglicher Weise auch hiebei über das Ziel hinausgeschossen, dürfte zuvörderst noch festzustellen sein; wenigstens dürfte aus der Schönheit der Architekturformen an sich noch kein absoluter Schluss auf die Schönheit der Wirkung, welche etwa durch die Bemalung hervorgebracht war, zu ziehen sein. In der Ste. Chapelle zu Paris, bekanntlich einem Gebäude von sehr reinen Formen, fanden sich so viele Reste der alten polychromatischen Dekoration, dass man diese in einer anscheinend durchaus richtigen Weise erneuern konnte. Es ist darin aber eine solche Ueberfülle, und die gereinigten Fenstergemälde vermehren dieselbe in einer so vielfach erhöhten Potenz, dass das Auge in diesem Gewirre von Farben und bunten Lichtern all und jedes Gefühl für die architektonische Linie und Form verliert und sich schliesslich sehr zufrieden erklärt, wenn es dieser ästhetischen Tollheit wieder entführt worden ¹⁾. In dieser Uebertreibung kann nun allerdings so gut nationale Neigung wie persönliche Laune im Spiel gewesen sein; aber das Beispiel zeigt wenigstens auf sehr schreiende Weise, welche Unterschiede zwischen Harmonie der Formen und der Farben möglich waren. — Eine möglichst gründlich durchgeführte Untersuchung über die Polychromie der mittelalterlichen und ganz besonders der gothischen Architektur, mit genauem Eingehen auf die stylistischen Eigenthümlichkeiten der betreffenden Gebäude, dürfte übrigens noch ein verdienstliches Unternehmen sein.

Ein kurzes Kapitel, gewissermaassen Anhangsweise, giebt eine Uebersicht über die abweichenden Formen kirchlicher und nichtkirchlicher Architektur ²⁾.

Ein andres, umfassenderes Kapitel, das von der Symbolik der mittelalterlichen Architektur handelt, muss ich ebenfalls als Anhang bezeichnen, — als Anhang desshalb, weil das Resultat desselben im Wesentlichen ein negatives ist, weil es von allerlei verkehrten Annahmen handelt und diese freilich mit einfach gesunder Kritik zu nichte macht. Aber diese Verkehrtheiten waren so vielgliedrig und bis auf heute in so mannigfache Schleier gehüllt, die Kritik, welche die letzteren zerreisst und die ersteren enthüllt, ist so entschieden, ihrer Gründe und ihres ganzen Verfahrens so sicher, dass der Verfasser sich gerade hiedurch bei allen denen, welchen es um sachliche Wahrheit zu thun ist, ein neues und sehr wesentliches Verdienst erworben hat. Der Dilettantismus der Men-

¹⁾ Ich schreibe nach dem Eindrücke, den ich im Jahre 1845 beim Besuche der in der Restauration begriffenen Ste. Chapelle empfing. Ob seitdem etwa Aenderungen darin vorgenommen, weiss ich nicht. — ²⁾ Der Verfasser erwähnt dabei der interessanten und wohl erhaltenen Schlossruine zu Reichenberg, in der Nähe des Rheins, unweit St. Goarshausen, und des ehemaligen Kaiserschlosses zu Goslar, deren beiderseitige Aufnahme und Herausgabe er dringend anrath. Der deutschen Kunst- und Culturgeschichte würde hiedurch in der That ein sehr schätzbarer Dienst geleistet werden.

schen hat es nemlich nicht begreifen können, das die überwältigende Wirkung der mittelalterlichen Dome einfach in ihrer künstlerischen Eigenschaft und der besonderen Weise der Realisirung dieser Eigenschaft beruhe; sie haben absonderliche Geheimnisse darin erwartet, haben ein solch Geheimniss auch wohl in dieser und jener Formel gesucht und gelegentlich gemeint, dass der Besitzer der Formel es dem alten Meister ohne Weiteres nachmachen könne. Der Verfasser spricht nun zunächst von den etwanigen symbolischen Beziehungen, die dem Bau zu Grunde liegen könnten, und weist aus den Schriftstellern des Mittelalters nach, dass allerdings davon auch zu jener Zeit die Rede gewesen ist, aber mit sehr unschuldig müßigen Gedankenspielen, die kaum nachträglich etwas von derartigen Beziehungen in die Grunddispositionen des Baues hineingelegt, geschweige denn auf die Formenbildung einen Einfluss ausgeübt haben. Dann kommt der Verfasser auf den Mittelpunkt dieser dilettantischen Phantasieen, auf die Bauhütten. Hier wird nun ausführlich dargethan, dass dies eben nichts als die Stätten einfachen zünftigen Beisammenseins waren, die nur, der Natur der Sache nach, unter Umständen eine etwas strengere Ordnung nöthig hatten. Die in moderner Zeit in diese Dinge hineingelegten freimaurerischen Träumereien und Fälschungen werden ausgeschieden und das Wesen der Hüttengeheimnisse, abgesehen von denen, die auf polizeilichen Gründen beruhten, als Dinge dargestellt, die einer noch sehr unbeholfenen Geometrie eben nur eine leichtere praktische Handhabe gaben. Grundzahlen, Grundmaasse und Grundfiguren, Triangulatur und Quadratur erscheinen theils als ganz bedeutungslos, theils als äusserliche Schemata für den Handwerker, am wenigsten aber als Schlüssel für das, was nur durch den Geist erschlossen werden kann. Wir können hienach allen jenen wüsten Dilettantismus wohl als völlig beseitigt ansehen und sind dem Verfasser für das unerquickliche Geschäft solcher Wegereinigung zum aufrichtigsten Danke verpflichtet. Es wird kaum noch zu einer Nachlese Gelegenheit und hoffentlich noch weniger Bedürfniss geblieben sein.

Das umfassende Schlusskapitel endlich (S. 335—417) ist der Plastik und Malerei des Mittelalters gewidmet. Der Verfasser spricht zunächst von der Technik, der, als einer traditionell aus dem Alterthum überlieferten, vorerst die meiste Sorge zugewandt blieb. Nach einer Hindeutung auf das bekannte Lehrbuch des Theophilus presbyter wird der verschiedenen Gattungen der Technik, ihrer Ausübung und Verwendung gedacht und in den Anmerkungen manche schätzbare Einzelnotiz beigebracht. — Hierauf folgen Betrachtungen über den Styl der Darstellung. Der Verfasser unterscheidet drei Klassen: eines „rohen, strengen und freien“ Styles, den letzteren als zusammenhängend mit der gothischen Architektur, wobei aber das Wort „frei“ mir bei weitem zu vielsagend erscheint, da auch er entschieden noch unter der Botmässigkeit eines äusseren Gesetzes steht. Der rohe und der strenge Styl sollen, gleichzeitig mit dem romanischen Baustyl, nebeneinander hergehen. Ich möchte dem rohen nicht den Ehrennamen eines Styles geben; ich wüsste als hieher gehörig wenigstens nur verwilderte Nachklänge der verwilderten karolingischen Kunst, die hier und da, aber nur selten, einem gewissen unwillkürlichen Naturgefühl zu begegnen scheinen, und ausserdem nur einzelne, gänzlich ungehobelte und barbarische Handwerkerarbeiten zu nennen, was Alles aber nicht eben Ansprüche auf Stylgeltung hat. Vorherrschend kenne ich in der bildenden Kunst des Mittelalters nur die byzantinisirende Strenge der romanischen,

die mehr germanische Weichheit der gothischen Bauepoche, beide abhängig vom Architekturgesetz, beide aber auch, am Schluss ihrer Epochen, um 1200 und um 1400, einer mehr naturalistischen Freiheit sich zuneigend¹⁾, deren vollere Einführung jedoch erst mit der Auflösung der mittelalterlichen Kunst zusammenfällt. Sie sind beide architektonisch bedingt, beide durch diesen bedingten, unfreien Zustand der lebendigeren, natürlich organischen, individuellen Durchbildung fern gehalten. Der Verfasser verkennt diesen Mangel der bildenden Kunst des Mittelalters keinesweges, aber er begnügt sich nicht, den wesentlichen Grund desselben in der, aller primitiven Bilderei eigenen Abhängigkeit von den geometrischen Gesetzen der Architektur (d. h. in einer, diesen Gesetzen entsprechenden Allgemeinheit der Formenbildung) zu erkennen; er glaubt, nicht etwa nur diese oder jene Modification in den alterthümlich gemessenen und beschränkten Stylformen durch das geistige Grundelement der Zeit erklären, sondern das letztere unmittelbar als den eigenthümlichen Erzeuger dieser ganzen Erscheinung auffassen, jene Stylistik also als eine auch deshalb nothwendige, ja die damit verbundene Schwäche der Darstellung nur als eine scheinbare, den positiven Mangel an künstlerischer Vollendung als tieferen künstlerischen Zwecken dienend darlegen zu müssen. Ich gestehe, dass ich hier den Standpunkt, den der Verfasser eingenommen hat, in keiner Weise anerkennen kann. Schon, wenn er sagt, dass in der mittelalterlichen Kunst an Portraits im eigentlichen Sinne des Worts nicht zu denken sei, da unbestimmte Charaktere (wie er als solche die mittelalterlichen Persönlichkeiten überhaupt in der Einleitung des Buches bezeichnet) auch nur eine unbestimmte Darstellung hätten erhalten können; so ist hier ein sehr innerlicher, und doch wohl nur sehr bedingt gültiger Grund hervorgesucht, während das auf der Hand Liegende, — dass eine architektonisch unfreie, dem Naturalismus noch nicht zugewandte Kunst eben noch gar die Mittel zur Portraitdarstellung nicht hat, — zur Erklärung der Sache (die sich ganz ebenso auch in der Antike verhält) völlig ausreicht. Wenn er aber gar damit schliesst, dass der Mangel an wahrhaft natürlicher Durchbildung den Gestalten der mittelalterlichen Kunst einen Ausdruck des Werdens gebe, der sie mehr belebe, als die erschöpfende Vollendung es vermöchte; dass sie nicht als körperliche Dinge wirkten, sondern wie eine himmlische Erscheinung, die nur komme und verschwinde, den Eindruck hinterlasse, aber sich der Prüfung gröberer Sinne entziehe; dass das steinerne Bild dadurch etwas von der luftigen Allgemeinheit des Gedankens habe u. s. w., so fühle ich hiebei den Boden für alle wahrhafte Kunstbetrachtung unter meinen Füßen entweichen. Wer das Mittelalter nur einigermaßen kennt, wird ihm seine so erhabene wie rührende Idealistik nicht ablügen wollen; aber die Kunstgebilde des Mittelalters haben diese Idealistik, obgleich ihre Körperlichkeit mangelhaft organisirt ist, nicht

¹⁾ Auf dies Doppelstadium der Entwicklung der mittelalterlichen Kunst kann man nicht Gewicht genug legen. Wie die romanische Architektur, am Schluss der Epoche, auch im Norden gelegentlich bis zur griechischen Feinheit der Profilirungen gelangt und wie dann der Geist der Zeit wieder ein neues Beginnen, mit neuen primitiven Ansätzen (denen des gothischen Styles) erheischt, so wird auch in der bildenden Kunst die schon auf dem Wege zur höheren Vollendung begriffene Thätigkeit (ich erinnere an die Wechselburger Kanzel-Sculpturen und an Nicolo Pisano) wieder bei Seite geschoben, um in der Kunst des germanischen Styles die Schule nochmals von vorn anzufangen.

weil dies der Fall ist. Es ist höchstens, wie in so manchen Fällen auch ausserhalb des Mittelalters, die naive Unbekümmertheit um die Form der Darstellung, aber wahrlich nicht die positive Einwirkung der mangelhaften Form auf eine höhere Durchbildung des geistigen Elementes. Wollte man an das, was der Verfasser, mit so geistvollen Wendungen, sagt, praktische Consequenzen knüpfen, — und man hätte das Recht dazu, wenn er Recht hätte, — so wäre es um die Kunst geschehen.

Den Bemerkungen über Styl und Naturauffassung schliessen sich Betrachtungen über die Gruppen-Anordnung der mittelalterlichen Kunst, und was damit in Verbindung steht, an. Auch hier Geistreiches in den Grundansichten, aber auch hier zu künstlich Gesuchtes, wo das Natürliche sich dem unbefangenen Beobachter von selbst ergibt, und dadurch selbst, meiner Auffassung nach, manches Schiefe im vergleichenden oder selbständigen ästhetischen Urtheil. Der Raum des Kunstblattes verbietet mir, hierauf ausführlicher einzugehen; ich muss mich auf ein Paar Bemerkungen beschränken. Der Verfasser bezeichnet es als eine besondre Eigenthümlichkeit der mittelalterlichen Kunst, dass in ihr, z. B. im Schmuck der Portale durch Sculptur, das architektonische Gesetz und das der Bildnerei zu Grunde liegende geistige Bedürfniss auf gleiche Weise zu der gruppenmässigen Anordnung geführt hätten: — ich finde, dass dasselbe auch in der Antike der Fall war, und erinnere an die Giebel des Tempels von Aegina, an die des Parthenon, an die Niobidengruppe u. s. w. Dann findet er ein vorzügliches, ausführlich von ihm entwickeltes Verdienst in der Füllung des Spitzbogenfeldes der Kirchenportale durch Reliefs, in Reihen übereinander, was er zugleich als eine charakteristisch perspectivische Anordnung bezeichnet: — für mein Gefühl ist diese Un-Perspective gedrängter Figurenreihen, eine über der andern, die in ihrer horizontalen Richtung zu den Spitzbogenlinien einen schneidenden Contrast bilden, eins der hässlichsten Elemente der ganzen mittelalterlichen Kunst. Die Hauptsache ist, dass die reichere Gliederung des Raumes, besonders an und in der gothischen Kirche, das Gruppen-Element allerdings fördert und somit auf eine lebhaftere Gruppierung der Gedanken der künstlerischen Composition und auf ein Gegenüberstellen derselben in mehr oder weniger symbolisch bedeutsamer Abtheilung Einfluss hat, oder etwa der Neigung dazu mehr entgegen kommt; der Unterschied von den entsprechenden Verhältnissen der antiken Kunst erscheint mir, ähnlich wie ich es oben von der beiderseitigen Façaden-Anordnung andeuten musste, ungleich mehr quantitativer, als qualitativer Art.

Ehe der Verfasser aber auf die eben angeführte Compositionsweise näher eingeht und ehe wir somit, ihm folgend, den künstlerischen Gewinn in dem Erreichten beurtheilen können, schaltet er noch eine Reihe sehr belehrender und ausführlicher Zwischenbemerkungen ein. Diese gelten den Darstellungsformen von speziell symbolischer Bedeutung; sie sind mit sorglicher Benutzung der darüber vorhandenen Materialien abgefasst und geben eine höchst schätzbare Uebersicht über den Gegenstand, der für das Verständniss der mittelalterlichen Kunst allerdings von wesentlicher Bedeutung ist. Es sind Bemerkungen über den Heiligenschein, über die gesammte Thiersymbolik, über die Darstellung der Personen der göttlichen Trinität, der heiligen Jungfrau, der Propheten und Apostel, der Engel und Teufel, über verschiedenartige Personificationen u. s. w.

Es folgen nun schliesslich einige Beispiele von umfassenden symbolisirenden, gedankenhaften Compositionen, wie sich dieselben, als Werke plastischer Kunst, an einzelnen Kirchen vorfinden. Besonders ausführlich schildert und erläutert der Verfasser den Sculpturen-Cyclus, welcher das Portal und die Wände der davor befindlichen Vorhalle am Freiburger Münster schmückt; er findet darin eine der sinnreichsten Compositionen der Art, die aus dem Mittelalter auf unsre Zeit gekommen sind. Ich muss es sehr bedauern, dass ich ihm auch hier wieder nicht folgen kann. Ich erkenne es wohl an, dass das symbolisch einander Gegenübergestellte dahin strebt, mit künstlerischen Mitteln Gedanken zu entwickeln; ich sehe aber auch, dass es eben nur sehr einfache, sehr allgemeine Gedanken sind und dass die Entwicklung nur ziemlich dürftig und von Willkürlichkeiten und Unklarheiten ebenfalls durchaus nicht frei ist. Ich will zur Rechtfertigung dessen hier die Inhaltsangabe der Darstellungen in aller Kürze hersetzen und dem geneigten Leser selbst die Schlussfolgerung überlassen. Es sind Statuen am Eingange, an den Seitenwänden der Halle, an den Seiten des Portales und an dem Mittelpfeiler desselben, Reliefs im Spitzbogen des Portales und in dem von dem Bogen umschlossenen Felde. Die Statuenfolge zur Rechten des Eintretenden wird unter dem Begriff der „Weltlichkeit“ zusammengefasst. Sie sind, am Eingange: die heilige Margaretha und Katharina; an der Seitenwand: die sieben freien Künste und die fünf thörichten Jungfrauen; am Portal: das Heidenthum (oder die Synagoge), die Heimsuchung (Maria und Elisabeth), Maria, und der verkündigende Engel. Die Statuenfolge zur Linken soll sich auf die „Verheissung“ beziehen. Sie sind, am Eingange: Wollust, Verläumdung, ein Engel; an der Seitenwand: Aaron, Maria Jacobi, Johannes der Täufer, Abraham, Maria Magdalena (als fünf Gestalten „des frommen, den Herrn erwartenden Judenthums“), die fünf klugen Jungfrauen und Christus als Bräutigam; am Portal: das Christenthum und die drei Magier. Am Mittelpfeiler befindet sich die heilige Jungfrau mit dem Kinde. Darüber, auf dem Spitzbogenfelde, in verschiedenen Reihen übereinander, Momente aus Christi Lebens-Anfang und Ende, Auferstehung der Todten, der gekreuzigte Heiland mit Getreuen und Kriegsknechten, das jüngste Gericht. Dann, in vierfachen Reihen im Spitzbogen selbst aufsteigend, Chöre von Engeln, Propheten, alttestamentarischen Königen, Patriarchen; in der Mitte dieser Reihen die Personen der Trinität. Die Gegenüberstellung der thörichten und der klugen Jungfrauen, des alten und des neuen Bundes (oder Heidenthum und Christenthum) giebt in bekannter Weise den vorbereitenden Ton an in Betreff der Verhältnisse der Welt zu denen des christlichen Mysteriums; entsprechen sich aber auch die übrigen Theile der Gegenüberstellung in ähnlich prägnanter Weise? repräsentiren die ausgewählten Gestalten, soweit sie überhaupt erkennbar sind, den Gedanken und seine Folgen in genügend prägnanter und ausschliesslicher Weise? lassen sie nicht, für den Deutungslustigen, noch allerlei andre beliebige Deutungen zu? und sind die typisch doch vorzugsweise feststehenden Darstellungen des Mysteriums selbst auch im Gedankengange entschieden klar und frei von Zufälligkeiten? — Andre Beispiele der Art sind vom Strassburger Münster, vom Dome zu Amiens, von dem zu Chartres u. s. w. entnommen; einfach klar, wo dargestellte Historien schon an sich eine Gedankenfolge bedingen, werden auch sie ungenügend und unklar, wo eine freiere Gedankenfolge beabsichtigt erscheint.

Der Verfasser stellt diese Compositionen so hoch, dass nach seiner Schluss-äusserung die Kunst des Mittelalters erst durch sie auf die Höhe ihrer Zeit gelangt sein soll. Ich kann ihm, wie gesagt, nicht folgen; ich finde das Gedankenhafte in Cyklen, wie denen des Freiburger Münsters, eben sehr allgemein, oft sehr unklar gehalten und das, was doch einmal das Spezielle an ihnen vorstellen soll, selten durch eine geistvolle Nothwendigkeit bedingt, abgesehen von so manchen, wohl durch äussere Veranlassung vorhandenen Willkürlichkeiten. Im Kleinen habe ich an sonstigen Werken der Art manches Tiefgedachte gesehen: im Grossen und Umfassenden ist mir dergleichen in der nordischen Kunst zumeist wie ein mehr oder weniger nebelhaftes Träumen des Gedankens erschienen. Ja, mich dünkt, das ganze Element dieser cyklisch symbolisirenden Bildnerei hat nicht gerade einen erheblich höheren Rang als jene, mit den gegebenen Architekturformen spielende Symbolik des Mittelalters, deren Leere der Verfasser selbst nachgewiesen hat. Auch ist dies Kunstgebiet für die Kunst selbst am Ende von zweifelhaftem Werth: der Symbolik an sich ist die Form, oder ihre Durchbildung, doch nur gleichgültig, und ob Leben, ob Hieroglyphe aus ihrem Schoosse hervorgeht, kümmert sie nur wenig. Wollte man wieder auf praktische Consequenzen deuten, so würde auch dies Gebiet als ein sehr gefährliches erscheinen. Es ist eben ganz einfach, meiner Auffassung nach, bildnerische Schwäche, was dieser Symbolik so bedeutenden Vorschub geleistet hat. Bildnerische Kraft bedarf ihrer überhaupt wenig; will sie es aber, so hat sie zugleich auch die Kraft, dem symbolischen Elemente durch tieferes Leben zugleich festeren Inhalt zu geben. Die sinnvollste symbolisirende Darstellung des Mittelalters, der Triumph des Todes von Andrea Orcagna, gehört Italien an, wo der freiere Natursinn in der Kunst schon seine Schwingen regte. Das Vermögen hatte der Norden, zumal Deutschland, ebenfalls von früher Zeit an, zum Theil noch früher als Italien; aber er blieb in dieser Beziehung — in der Architektur freilich ungleich grösser als Italien — länger gebunden. —

Manch Einem, der den gegenwärtigen Stand der Dinge kennt, mag es vielleicht scheinen, als ob ich mich selbst mit diesen Widersprüchen gefährlichen Angriffen bloss gestellt habe. Es giebt heutiges Tages eine besondre Partei, die mit Macht und Leidenschaft, wohl verbollwerkt durch eine gründliche Gelehrsamkeit, für den mittelalterlichen Spiritualismus der Kunst sict und ihr Anathem gegen die Andersgläubigen, die „Sensualisten“, hinausschleudert. Indess wohnt der Kern der Partei doch etwas seitab, in Frankreich, wo alte und neue Kunstsünden, u. A. wohl das effectvoll Materialistische in der heutigen Kunst Frankreichs, zu einer solchen bussepredigenden Aesthetik, zu dieser viel ernsthafteren Reaction, als es unsre gutmüthige Romantik war, getrieben hat. Wir in Deutschland haben nur einzelne gesprengte Vorkämpfer dieser eifernden Schaar; ich glaube, dass diese mehr Worte machen, als sie sonst Inhalt haben, und wenn sie sich auch anderweit gar mit dem starrsten Ultramontanismus verbinden, — unsern Anfängern von unbefangener Kunst und unbefangenen Kunsturtheil, die beide, so Gott will, auf festem Boden stehen, droht durch sie keine Gefahr. Der Verfasser aber gehört zu ihnen nicht, wenn auch Manches von diesem einseitigen Spiritualismus ihm, meiner Auffassung nach, angefliegen sein mag. Dafür spricht zu voll, zu beredt, zu ergreifend das reine Gefühl, der tiefe ästhetische Ernst, der trotz einzelner Missklänge (meinem Ohre wenigstens erscheinen sie so) das Ganze seines Buches durchdringt und in

dem sich, wie ich meine, die verschiedenen Standpunkte für die künstlerische Auffassungsweise, der des Praktikers und der des Theoretikers, vereinigen, also, dass jedenfalls das Gefühl freudiger Gemeinsamkeit des Wollens und des Schaffens zurückbleibt.

Denkmale der Baukunst des Mittelalters in Sachsen. Abth. II, die Königl. Preuss. Provinz Sachsen enthaltend, Lief. 35—38. (Bd. II. Lief. 21—24.) — Auch unter dem besondern Titel: Mittelalterliche Bauwerke zu Mühlhausen, Nördhausen, Heiligenstadt und einigen andern Orten Thüringens und des Eichsfeldes. — Bearbeitet und herausgegeben von Dr. L. Puttrich, unter besondrer Mitwirkung von G. W. Geysler d. J. Leipzig 1850. 32 Seiten Text und 20 Blatt Abbildungen in Folio.

(D. Kunstblatt 1850, No. 46.)

Die vorstehend genannten vier Lieferungen des bekannten Puttrich'schen Werkes bringen den Schluss der zweiten Abtheilung desselben. Sie bilden wieder, wie dies schon früher durchgehend bei den einzelnen Serien der Fall war, ein, im Einschluss lokaler Bedingungen zusammenhängendes selbständiges Ganzes und enthalten einen grossen Reichthum von Mittheilungen, die, je nach ihrer Eigenthümlichkeit, in mehr umfassender bildlicher Wiedergabe oder nach hervorstechenden charakteristischen Einzelheiten behandelt oder auch, ohne besondere bildliche Darstellung, nur im Text besprochen werden. Wir lassen eine flüchtige Uebersicht der besonders bezeichnenden Mittheilungen folgen. Vorwiegend erscheinen diesmal die Monumente des gothischen Baustyles in seiner Lösung aus dem romanischen und in seiner ersten schönen Durchbildung, — besonders anziehend zunächst die der alten blühenden Reichsstadt Mühlhausen. Nachdem uns auf der Titelvignette die anmuthige Popperoder Quelle mit ihrer malerischen Umgebung begrüsst hat, wird uns auf einer Reihe von Blättern, in Grundrissen, Aufrissen, zahlreichen Details und einigen schönen malerischen Ansichten des Inneren und Aeusseren die grossartige fünfschiffige Marienkirche, in dem würdevollen Ernst ihrer Formen, mit ihrem eigenthümlichen Giebelschmuck, ihrem reichen Südportal und der feierlich weiten Erhabenheit ihres Inneren vorgeführt. Dann die dortige St. Blasienkirche, die in ähnlichem Style, nur einfacher ausgeführt ist, während ihre Thürme, in reichen Formen des Uebergangsstyles, eine besondere Aufmerksamkeit erfordern. Einzelnes von andern Kirchen zu Mühlhausen, wie der Jacobi- und der Georgen-Kirche, folgt. — Von den Kirchen zu Nördhausen wird besonders die Domkirche, und an dieser die alterthümliche Ostseite in den letzten, schon dem Gothischen sehr zugeneigten Formen des Uebergangsstyles, — zugleich mit der merkwürdigen (ursprünglichen) Form des geradlinigen Chorabschlusses, — hervorgehoben. Mittheilungen über die dortige Marienkirche schliessen sich an. — Von der alten Kirche zu

Kloster Vessera (Vessra) wird verschiedenes Merkwürdige streng romanischen Styles vorgeführt. — In Heiligenstadt ist es die wiederum in ernstem gothischem Styl ausgeführte Marienkirche, besonders ihr kräftiger Thurmbau und ein eigenthümlich charakteristisches Seitenportal, sowie die neben dieser Kirche befindliche, überaus merkwürdige achteckige Annakapelle, die ganz dieselbe würdevolle Stränge der gothischen Formation zeigt, was vorzugsweise unsre Aufmerksamkeit in Anspruch nimmt. — Von Schloss-Lohra sehen wir die, in ihrer unteren Hälfte erhaltene Doppelkapelle, der letzten Zeit des romanischen Styles angehörig, die, von Herrn Baurath von Quast entdeckt, unsre Kenntniss solcher Kapellen in willkommener Weise vermehrt, — von Mönchen-Lohra eine wenigstens in ihren Haupttheilen noch erhaltene Kirche streng romanischen Styles. — Eine kleine Kirche zu Steinbach, deren Details sorglichst wiedergegeben sind, erscheint als eins der geschmackvollsten Beispiele des Uebergangstyles. — Von der Kirche zu Treffurt wird uns ein elegant romanisches Portal, — von der zu Goseck endlich andres, einfacher Romanische vorgeführt. — Wir haben über die Ausführung aller dieser Mittheilungen und über die Abfassung des begleitenden Textes nur hinzuzufügen, dass sie sich den früheren Abschnitten des Werkes aufs Würdigste anreihen.

Zur Beendigung des ganzen, allgemein anerkannten Unternehmens fehlt nunmehr nichts, als die letzte Serie der ersten Abtheilung und der umfassende, allgemein geschichtliche Schlusstext. Wir dürfen dem Erscheinen beider demnächst entgegensehen.

Die hölzerne Kapelle des H. Judocus zu Mühlhausen in Thüringen. Beitrag zur Geschichte der deutschen Kunst im XIII. Jahrhundert von Adolf Tilesius von Tilenau, kaiserl. russ. Hofrath.
Leipzig, 1850.

(D. Kunstblatt 1850, No. 47.)

Ein bescheidenes, aber in seiner Bescheidenheit eigenthümlich interessantes Denkmal mittelalterlicher Kunst, dessen gebrechliches Material sechs Jahrhunderte hindurch der Zerstörung getrotzt hatte, unlängst aber gemeinnützigen Zwecken geopfert wurde und dessen Gedächtniss die vorstehend genannte Monographie, aus drei zum Theil kolörirten lithographischen Blättern und 18 Druckseiten Text in Folio bestehend, auf dankenswerthe Weise bewahrt. Die Kapelle stand auf dem Friedhofe der vorstädtischen St. Petrikerche zu Mühlhausen, war 20 Fuss lang, 12 Fuss breit und mit ihrem steilen Satteldache 19 Fuss hoch; sie diente in letzter Zeit, als „Barhäuschen“, zur Aufbewahrung von Todtengräbergeräth. Es war ein einfach oblonger Bretterraum, mit Brettern spitzbogig überwölbt, die, in den vorragenden Giebel der Aussenseite vortretend und in demselben eine starke Nische bildend, dem Aeusseren ein charakteristisches Gepräge gaben. Man hatte den alterthümlichen Ueberrest schon niedrigerissen, als der Herausgeber zufällig dazu kam, an den Brettern der ehemaligen Gewölb-

decke die Reste merkwürdiger Malereien fand und ihre angemessene Erhaltung veranlasste. Er giebt, ausser der Ansicht der Kapelle in ihrem ehemaligen Zustande, eine Abbildung dieser Malereien. Es sind Friese mit Darstellungen aus der Legende des h. Judocus und ornamentale Compositionen, in die historisch Figürliches, Symbolisches und Andres, was der blossen Künstlerlaune angehört, eingeschlossen ist. Die Arbeiten tragen das bestimmte Gepräge des germanischen Styles, wie sich derselbe im Laufe des dreizehnten Jahrhunderts ausbildete. Wir erkennen die treue Wiedergabe der charakteristischen Eigenthümlichkeiten desselben in den vorliegenden Abbildungen. Im Text hat der Verfasser die kunstgeschichtliche und legendarische Bedeutung der Malereien näher entwickelt und mit Scharfsinn, zugleich mit der Zugabe schätzbarer historischer Belege, den muthmaasslichen Ursprung und Zweck der kleinen Kapelle nachgewiesen. — Abgesehen von dem Interesse dieser Mittheilungen für die betreffende Lokalgeschichte haben sie in allgemeiner Beziehung das Verdienst, dass sie uns von Zuständen und künstlerischen Gestaltungen des Mittelalters, denen keine festere monumentale Dauer zu geben war und die somit vom Strome der Zeit allzu leicht überflutet wurden, ein einzelnes anschauliches Bild gewähren. Sie tragen wesentlich dazu bei, uns auch in das beschränktere Stilleben jener Zeit zurückzuführen.

Specimens of ornamental Art, selected from the best models of the classical epochs. Illustrated by eighty plates by L. Gruner with descriptive text by Emil Braun. London, Thomas M'Lean 1850. gr. R.-Fol. Preis: 80 Thlr.

(D. Kunstblatt 1850. No. 49.)

„Der Herausgeber und Ordner dieses Werkes ist der rühmlichst bekannte Kupferstecher Ludwig Gruner von Dresden, seit mehreren Jahren in London wohnend, von wo aus er unter eignen Arbeiten der Kunstwelt schon andres Schöne lieferte, wie z. B. das Prachtwerk über Freskomalereien verschiedener Kirchen und Paläste, ferner über den Pavillon im Garten von Buckinghamhouse u. a.

„Das unter obigem Titel uns jetzt vorgelegte kostbare Werk ist in kunstgeschichtlicher Hinsicht eben so belehrend als erfreuend für Auge und Gemüth, als anders dasselbe durch die verschiedenartige Auswahl der Gegenstände, für alle höhere Zweige des technisch industriellen Wirkens nutzreich genannt werden kann.

„Wir finden in den achtzig lithochromisch oder buntfarbig gedruckten lithographirten Tafeln die kostbarsten Architektur-, Sculptur- und Malereiornamente der früheren, mittleren und späteren Zeit, bis zur Mitte des 16. Jahrhunderts in vier Abtheilungen, welche, beginnend mit Gefässen und mehreren der Plastik verwandten Gegenständen, von da an übergehen in Mosaiken und Malerei von Pompeji und einigen Römischen Antiquitäten, weiter uns in 26 Platten die merkwürdigsten Malereien der ältesten Kirchen in Italien zeigen und endlich in 18 Platten die bewundernswürdigsten Malereien der berühmtesten Paläste enthalten, wobei das Schlussblatt dieser Abtheilung Raphaels kostbare Decke aus der Signatura in Vatican, zwar nicht in ganz grossem, aber deutlichem Maassstab bildet.

„Das Ganze giebt ein treffliches Bild der älteren grossen Kunstepochen, indem wir daraus den reinen und wahren Sinn für Ornamentik, wie er in jenen Denkmälern, vom Tempel, Kirche und Palast an, bis zum kleinsten Vestibül angewendet wurde, erblicken. . . .

„Hierzu kommt die in diesem Werk angewendete vortreffliche englische Technik in der Chromolithographie, welche hierin Ausserordentliches und man dürfte sagen Wundervolles leistete, da Präcision, Nettigkeit und die glänzendsten Farben, so wie der Golddruck in ausserordentlicher Vollendung sich darstellen, endlich die Gesamtausstattung des Werkes glänzend ist.“¹⁾ . . .

Frenzel.

Nachträgliches über Gruner's Specimens etc. und bei Gelegenheit derselben.

Der vorstehende Artikel fasst zusammen, was in allgemeiner Beziehung über das schöne Gruner'sche Werk und dessen Verdienste zu sagen sein dürfte. Das deutsche Kunstblatt verstattet es mir, noch einige besondere Bemerkungen anzuschliessen.

Zunächst ist es die, bei einer grossen Folge von Blättern zur Anwendung gebrachte Technik der polychromen Lithographie, auf die ich noch einmal zurückkommen muss. Es ist hier in der That das denkbar Vollendetste geleistet. Es ist eine Fülle, Saftigkeit, Energie, — ein eigentlich markiger malerischer Vortrag, — eine Mannigfaltigkeit und zugleich Harmonie in diesen Farbentönen, die die höchste Anerkennung verdienen. Oesters ist gewiss mit zwanzig Platten gedruckt. Wie vorstehend schon bemerkt und wie mir auch anderweit aus guter Quelle zugekommen ist, sind diese Meisterarbeiten des Farbendruckes in Berlin gefertigt. Aber — — auf den Blättern selbst oder in dem begleitenden Texte ist davon Nichts gesagt! Das deutsche Verdienst ist in keiner Weise hervorgehoben, und das Werk wird von Seiten des englischen Nationalstolzes eben, wie es sich giebt, — als ein englisches hingenommen werden. Wir wollen indess unsern Antheil reclamiren.

Dann ist, neben der Fülle und Eleganz der ornamentistischen Darstellungen, auf die ungemein lebenvolle Charakteristik, in welcher dieselben wiedergegeben sind, aufmerksam zu machen. Dies Verdienst ist naturgemäss da vorzugsweise hervorzuheben, wo der mehr oder weniger geistreiche Grad der Wiedergabe für den Werth der Darstellung entscheidend sein musste, also besonders bei den schlichten Kreidezeichnungen, welche die Compositionen ornamentaler Sculptur vergegenwärtigen. Es dürfte schwer sein, eine grössere Meisterhaftigkeit in dieser Gattung nachzuweisen, als hier z. B. in den grossen Zeichnungen einiger antiken Terracotten, mit der vollen Beobachtung der Eigenthümlichkeiten des modellirten und gebrannten Thons, vorliegt.

Dies Charakteristische gilt aber nicht blos für das Stoffliche der Darstellungen, sondern in gleichem Grade auch für die Form derselben, d. h. für den feineren oder derber ausgesprochenen Wechsel in der Behandlung

¹⁾ Bei den in Gruner's Werk so schön gegebenen buntfarbig gedruckten Lithographien ist noch zu gedenken, dass auch mehrere einzelne Blätter, wie z. B. die kostbaren, äusserst naturtreuen Blumenranken, in Berlin vollendet worden und den Künstlern und Technikern jener trefflichen Blätter das grösste Lob über die gehaltvolle Ausführung gezollt werden muss.

der Form, je nach den künstlerischen Epochen, welchen die Originale angehören. Das Werk enthält daher auch für die kunstgeschichtliche Betrachtung ein sehr schätzbares Material.

Doch hat es der Herausgeber vermieden, das allzu Heterogene, das dieser Wechsel der künstlerischen Behandlungsweise zur Folge haben könnte, nebeneinander zu stellen. Die dekorativen Compositionen, die sein Werk vorführt, gehören sehr verschiedenen Zeiten an, aber sie haben in der Grund-Conception mehr oder weniger etwas Gemeinsames, — durchgehend eine gewisse Classicität. Es sind fast ausschliesslich nur Darstellungen antiker Kunst oder solche, die dem italienischen Mittelalter oder der italienischen Renaissance angehören. Nur ausnahmsweise kommen ein Paar Blätter nordischer Verzierungs-kunst vor (ein Paar pfälzische Buchbinderarbeiten, jetzt im Vatikan, und eine Holbeinische Zeichnung zu einem Pracht-pocale); aber auch diese tragen entschieden wiederum den Stempel der sogenannten classischen Richtung. Auch die eben angedeuteten Darstellungen aus dem italienischen Mittelalter verleugnen jene Classicität keinesweges. Dies zeigt sich sowohl bei den musivischen Ornamenten römischer Basiliken (aus S. Maria in Trastevere und S. Maria Maggiore, besonders aber aus S. Clemente und S. Giovanni in Laterano), als auch bei den gemalten Dekorationen gothischer Kirchen, wie S. Francesco in Assisi, S. Andrea in Vercelli, S. Anastasia in Verona, S. Francesco in Lodi. Es ist bekannt, dass die Italiener auf kurze Frist wohl die allgemeinen Formen der dem Norden angehörigen gothischen Architektur nachzunahmen versucht hatten, im Detail aber von der ihnen angeboren mehr classischen Behandlung nicht sonderlich lassen konnten.

Dies führt mich auf eine, zunächst beiläufige Bemerkung. Das dekorative Element hängt bei diesen italienisch gothischen Gebäuden (zumal das durch Malerei hinzugefügte) mit der architektonischen Formenbildung nicht nothwendig zusammen, ist aus ihr nicht hervorgewachsen, läuft willkürlich über sie hin. Was die Blätter des Gruner'schen Werkes an solcher gemalten Ornamentik italienisch gothischer Gebäude geben, ist an sich zumeist überaus reiz- und geschmackvoll; aber es steht zu den Architekturformen nur im Verhältniss eines Spieles. So ist es bei all den angeführten Beispielen, wo man den Ernst des Ornamentes — als letzter Auflösung oder Aushauchung der architektonischen Bewegungen — vermisst, der Fall. Bei der farbigen Dekoration von S. Francesco zu Assisi, wo die Gewölbgurten eine völlig leblose und schwerfällige Form haben, gewinnt es, aller feinen Grazie des Einzelnen zum Trotz, sogar den Charakter eines halbbarbarischen Aufputzes¹⁾.

Ich muss aber noch eine zweite Bemerkung hinzufügen, die freilich nicht sowohl dem Gruner'schen Werke an sich, als vielmehr der ganzen Gattung, welcher dasselbe angehört, gilt und mit der ich es wage, mich selbst einer, vielleicht wenig günstigen Beurtheilung blosszustellen. Das Gruner'sche Werk vermeidet, wie gesagt, die Zusammenstellung des allzu Heterogenen, befolgt durchgehend eine gewisse gemeinsame Grundrichtung.

¹⁾ Ein allzu schneidender Beleg dafür, dass einzelne Beispiele der mittelalterlichen Polychromatik (namentlich im Gothischen) noch wenig für das ganze System entscheiden und dass es sehr wesentlich darauf ankommen wird, das Verhältniss der farbigen Zuthat zu dem Grade der inneren architektonischen Durchbildung des betreffenden Gebäudes vorerst festzustellen.

Aber — welche Verschiedenheiten sind dennoch innerhalb dieses Gemeinsamen vorhanden: — griechischer und römischer Geschmack; die verschiedenartig conventionelle Behandlung, der das classische Element im italienischen Mittelalter, je nach romanischen oder gothischen Influenzen, doch allerdings unterliegen musste; die verschiedenartigen Formen der Renaissance im Geiste eines Bramante und Luini, eines Raphael, eines Giulio Romano u. s. w.! Ich möchte, so interessant diese Blätter in kunstgeschichtlicher Beziehung sind, so unschätzbar sie dem grossen Meister, der berufen ist, der Kunst feste neue Bahnen vorzuzeichnen, für sein Studium sein müssen, — ich möchte doch meinen leisen Zweifel aussprechen, ob sie (wofür sie zunächst bestimmt sind) dem Schüler, dem Handwerker unbedingt als Muster und Vorlegeblätter dargeboten werden sollten. Es ist — in wie schöner Form auch, mit wie geistvollem Verständniss der Originale, — doch nur Electicismus.

Ich würde meinen Zweifel vielleicht unterdrückt haben, ginge ich nicht allerdings in meiner Ketzerei noch einen starken Schritt weiter. Ich meine, dass Werke der Art, auch wenn völlige Gleichartigkeit des Geschmackes in ihnen herrschte, uns vor der Hand noch gar nicht viel fruchten können. Das Ornament ist die letzte Blüthe der räumlichen Kunst, aber sie hat erst Leben und Sinn, wenn sie aus einem lebendigen Stamm hervorge wachsen ist. Dieser Stamm ist und kann nur sein: ein festes architektonisches Bewusstsein. Ohne eine energische (von aller einseitigen Schultradition gelöste) Durchbildung und Entwicklung der architektonischen Formation, auf dem Grunde unsres heutigen gesammten technischen Vermögens und desjenigen geistigen Bedürfnisses, welches uns wahrhaft eigen thümlich ist, hängt alles, was zur Ausbildung der Ornamentik geschieht, in der Luft. Man wird mir erwidern: „Das Eine thun und das Andre nicht lassen.“ Ich antworte: Es kommt darauf an, wann das Eine gethan und das Andre nicht gelassen werden muss: es kommt darauf an, dass man das Zweite nicht eher beginne, ehe man mit dem Ersten nicht in der That den festen nachhaltigen Grund gelegt. Ja, die Bevorzugung des Ornamentistischen vor der Ausbildung des eigentlich Architektonischen, — wie sie in unsern Jahren vielfach stattgefunden, — scheint mir schliesslich von sehr verderblichen Folgen. Der schmückende Theil der Kunst wird dann nicht blos als ein zufälliger und willkürlicher behandelt: der künstlerische Geist verklingt dann auch und verflüchtigt sich in diesen Spielen einer nicht mehr wohlthätig gebundenen Phantasie, und statt dessen, was sie binden sollte, bleibt schliesslich nur ein kraftloser, zur weiteren Entwicklung unfähiger Bodensatz, — nur ein architektonischer Unorganismus zurück. Statt andrer Beispiele nenne ich hier nur, um mich einfach auf geschichtlich Abgeschlossenes zu beziehen, S. Francesco in Assisi.

Dies Alles, ich wiederhole es, gilt durchaus nicht dem Gruner'schen Werke an sich, welches gewiss den Vergleich mit einem jeden ähnlichen Unternehmen aushält, mit dem überhaupt nur wenige in Vergleich kommen können. Aber Werke der Art fördern zunächst nur die äussere künstlerische Cultur. Mich aber dünkt: es sei vor Allem Sorge zu tragen, dass eine glänzende äussere Cultur nicht innerer Leere oder Barbarci zur Hülle diene. Mich dünkt: ungleich entschiedener sei für das Innere, — das Erste, zu sorgen.

Metallene Grabplatten mit eingegrabener Umrissdarstellung.

(D. Kunstblatt 1851, No. 4.)

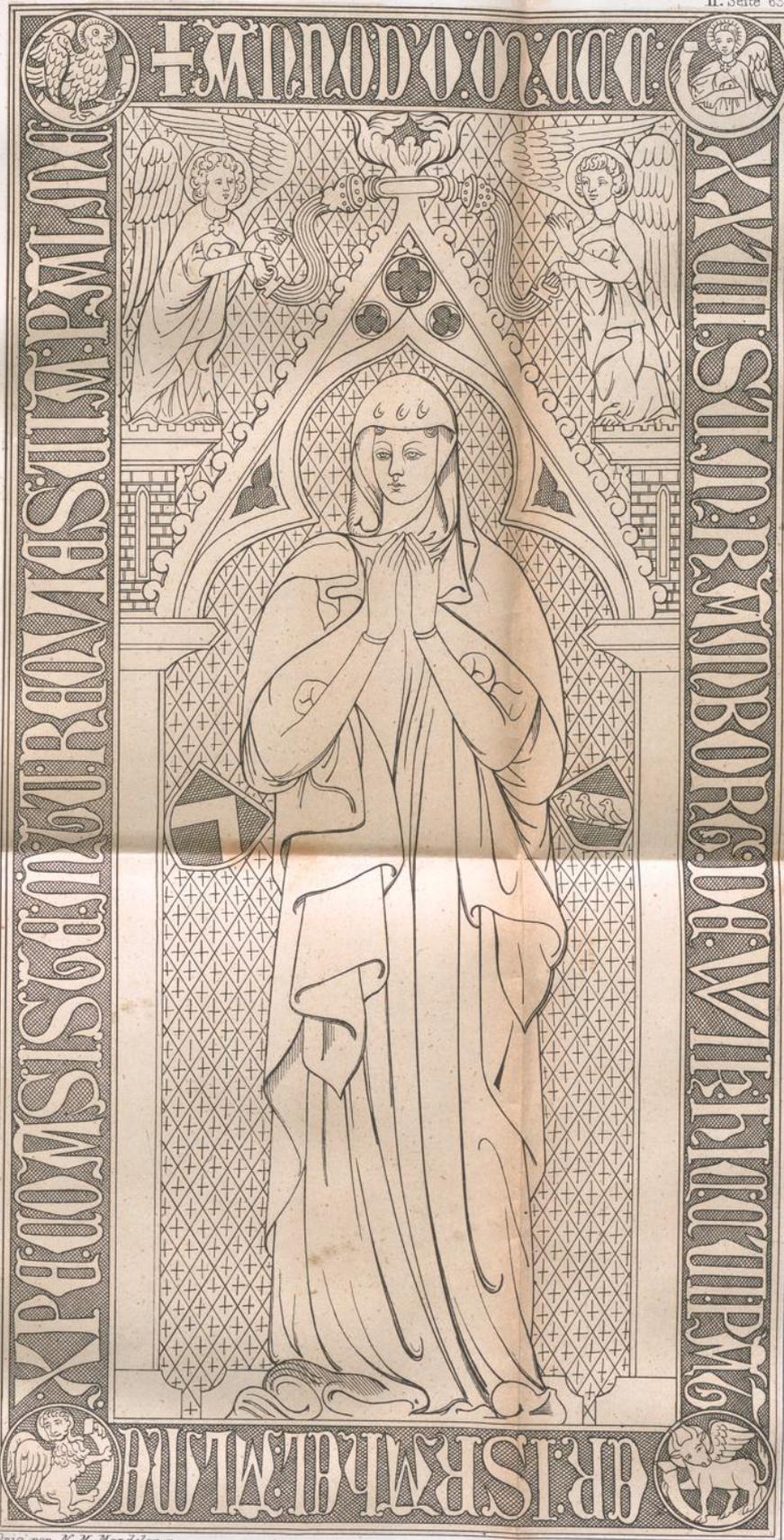
Herr Dr. Lisch zu Schwerin hat über diesen Gegenstand in der vorigen Nummer des deutschen Kunstblattes, unter der Ueberschrift „Messingschnitt und Kupferstich des Mittelalters“, neue Mittheilungen gemacht und darin einige schätzbare Notizen zur Bereicherung unsrer Denkmälerkunde beigebracht. Es kann mich nur freuen, dass meine, schon in der ersten Auflage des Handbuches der Kunstgeschichte und später mehrfach (namentlich auch in No. 26 des deutschen Kunstblattes v. v. J.) gegebenen Anregungen nicht erfolglos geblieben sind. Der Aufsatz des Hrn. Dr. Lisch ist jedoch vorwiegend kritischer Art und wesentlich gegen mich gerichtet; so wird mir vielleicht, zumal bei dem hohen Gewicht, welches er auf seine Ausführung legt, eine Erwiderung nicht versagt sein.

Hr. Lisch tadelt mich, dass ich früher von „bronzenen“ Grabplatten gesprochen und die Darstellungen derselben als „gravirte“ bezeichnet habe. Was das Material betrifft, so bestehe dasselbe aus Messing oder Kupfer, nicht aus Bronze. Ich nehme diese Belehrung, wenn sie auf Grund genauer Untersuchung der einzelnen Denkmäler näher festgestellt sein wird, bereitwillig an; ich bin mit meinem Ausdruck vielleicht nicht genau, oder vielmehr nicht allgemein genug gewesen. Aber, wie gesagt: es dürfte vorerst noch auf nähere Untersuchung des Einzelnen ankommen, denn bekanntlich ist es nicht immer ganz leicht, zu entscheiden, wo Messing anfängt und wo Bronze anfängt. Was die Technik anbetrifft, so befinde ich mich, nach Hrn. Dr. Lisch's Auseinandersetzung, in einem gröblicheren Irrthum. Bei den von ihm sogenannten Messingschnitten (d. h. bei den Prachtarbeiten der in Rede stehenden Kunstgattung) sei nemlich von einer Darstellung durch eingegrabene Umriss gar nicht zu sprechen; hier sei umgekehrt die darzustellende Gestalt, durch Vertiefung des Grundes um ihren äusseren Contour, in gleichmässig erhabener Fläche stehen geblieben, der Art: dass diese Behandlungsweise die erste Veranlassung zum Holzschnittdruck und zur Erfindung der Buchdruckerkunst gegeben habe. Ich weiss nicht, ob irgendwo Kunstarbeiten des in Rede stehenden Faches von so toller Beschaffenheit vorkommen, dass ein von ihnen unmittelbar zu nehmender Abdruck (denn darauf einzig und allein müsste es doch ankommen) eine naturgemässe Darstellung des Gegenstandes in Schwarz und Weiss und nicht das absolute Gegentheil gäbe. So weit meine Kenntniss reicht, besteht die Darstellung überall auch hier aus einer Zeichnung, deren Linien, wie im äusseren Umriss, so namentlich auch im Inneren der Darstellung selbst vertieft eingegraben sind, — also überall aus dem diametral Entgegengesetzten der Holzschnittechnik. Es ist möglich, dass Beispiele vorkommen, bei denen gleichzeitig der gesammte Grund um den äusseren Contour herum vertieft ist: bei den mir bekannten und von mir genannten Beispielen des von Hrn. Lisch sogenannten Messingschnittes (die er gleichfalls namhaft macht) ist aber auch dies keinesweges der Fall. Bei diesen ist der Grund überall mit einem reichen Teppichmuster geschmückt, dessen Linien ebenso eingegraben sind, wie die der Hauptdarstellung, und bei

dem die Zwischenräume ebenso in derselben gleichen Fläche erhaben daliegen. Natürlich zählt ein solches Teppichmuster mehr Vertiefungen als die Hauptdarstellung, und so mochte ein in künstlerischen Dingen unerfahrenes und unklares Auge zu Voraussetzungen Anlass geben, die eben lediglich — in der Luft hängen. So fehlt denn auch für den gesammten, nach Hrn. Lisch's Behauptung so überaus gewichtigen Unterschied zwischen Messingschnitt und Kupferstich alles schärfere Kriterium. In Betreff des Materials hat er den Unterschied selbst schon sehr zweideutig gemacht, indem er sagt, dass das Metall seiner Kupferstich-Grabplatten zum guten Theil gleichfalls aus Messing bestehe; in Betreff der Technik verschwindet der wesentliche Unterschied dadurch von selbst, dass die Darstellungen in beiden Gattungen eben doch nur aus vertieften Umrissen bestehen, mag man dieselben als geschnitten, gestochen, gravirt oder eingegraben bezeichnen. Das Lange und das Breite der Sache ist in der That nichts weiter, als dass, wie schon angedeutet, die sogenannten Messingschnitte die kunstreicheren, die sogenannten Kupferstiche die minder kunstreichen Arbeiten umfassen. Auch ihr gesammter Einfluss auf die Erfindungen der Druckkünste — abgesehen von dem positiven Nicht-Einfluss auf den Holzschnitt — bleibt eine müssige Annahme. Wie nemlich die Grabtafeln im sogenannten Messingschnitt auf den Holzschnitt und in Folge dessen auf den Buchdruck, so sollen die Grabtafeln im sogenannten Kupferstich auf das, was unser heutiger Sprachgebrauch unter „Kupferstich“ versteht, geführt haben. Jedenfalls lag aber für diesen letzteren Kunstzweig, wie allgemein angenommen ist, die Vorbereitung in den kleinen Gravirungen und Niellen der Goldschmiedekunst und ähnlichen Techniken ungleich näher, und bedurfte es der Einwirkung jener völlig unhandlichen Grabplatten in keiner Weise. Auch bestätigt es sich nicht immer, dass diese oder jene Kunsttechnik die oder die verwandte erzeugt haben müsse. Da sind vorerst die thatsächlichen Zwischen-Instanzen nachzuweisen. Die Welt geht nicht nach der Theorie; sonst hätten z. B. die Etrusker ihre kleinen Metallgravirungen einfach abdrucken und dadurch ohne alles Weitere und in grösster Bequemlichkeit den Kupferstich erfinden müssen.

Hr. Dr. Lisch bemerkt ferner, die Arbeiten des von ihm sogenannten Kupferstiches, und namentlich diejenigen, bei welchen die einzelnen Theile der Darstellung aus einzelnen Metallplatten bestehen und solchergestalt in eine grosse steinerne Grabplatte eingelassen sind, seien in Norddeutschland sehr häufig; allein in den deutschen Ostseeländern fänden sich deren mehr, als in England. Ich muss diese Behauptung in ihrer Allgemeinheit dahingestellt sein lassen. Doch kann ich in Betreff eines sehr ansehnlichen Theiles dieser Ostseeländer, in Betreff Pommerns, — und zwar nicht aus dunkeln „Entsinnen“ (wie er mein unbefangenes Wort zur Folie seines Selbstbewusstseins citirt), sondern auf Grund ziemlich genauer örtlicher Untersuchungen, — die Gegenbemerkung hinzufügen, dass ich dort kein Denkmal der Art vorgefunden habe, auch in Stralsund nicht, wo ich, wie aus meiner pommerschen Kunstgeschichte zu ersehen, nur die Prachtplatte des sogenannten Messingschnittes in der Nikolaikirche aufzuführen weiss. Wenn also Hr. Dr. Lisch behauptet, dass in Stralsund deren viele vorhanden seien, so muss ich ihn vorerst um den genauen Nachweis des Einzelnen bitten.

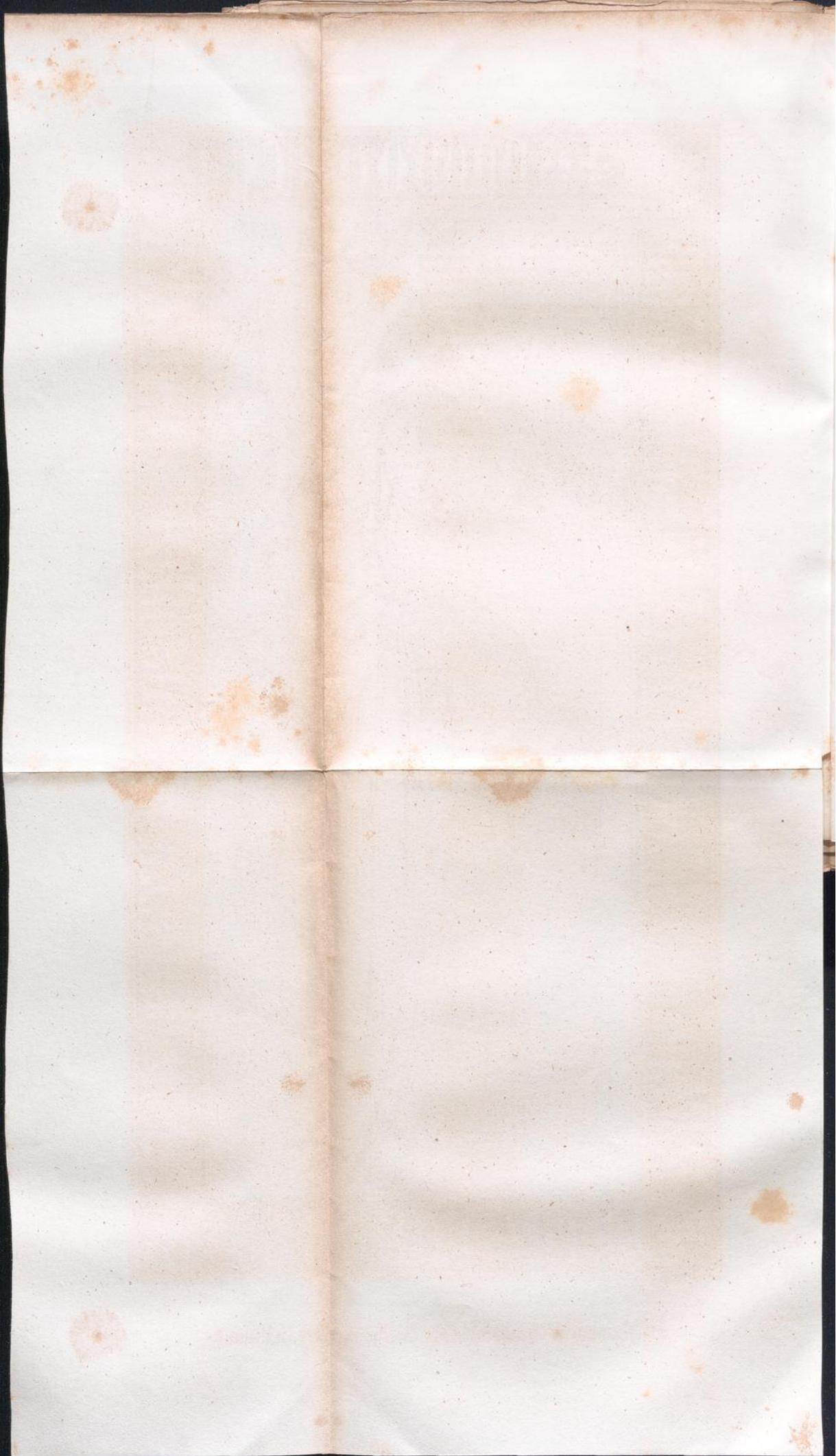
In Betreff bestimmter Einzelnachweisungen hat Hr. Lisch die schätzbaren Notizen über die im Dome zu Schwerin vorhandenen Prachtplatten



Orig. von N. M. Mandelgr. n.

Frau Hamborgs Grabmal in der Kirche zu Aker in Uppland.

F. Kugler: Kleine Schriften zur Kunstgeschichte.



des sogenannten Messingschnittes, die bisher der kunstgeschichtlichen Uebersicht nicht eingereiht waren, beigebracht. Noch mehr Dank würde er sich dabei erworben haben, wenn er sich, statt jener haltlosen und unfruchtbaren Behauptungen über Messingschnitt und Kupferstich, auch über Dasjenige, was diesen Platten ihre höhere künstlerische Bedeutung geben dürfte, über ihre stylistische Beschaffenheit geäußert oder (da dergleichen nicht einem Jeden gegeben ist) einen dortigen Kunstkenner zu einer derartigen Mittheilung veranlasst hätte. Ausserdem nennt er noch die zu Ringsted in Dänemark befindliche Grabplatte des Königs Erich Menved vom Jahre 1319 und meint, dass hiemit, nächst den schon bekannten Platten des sogenannten Messingschnittes, die im Norden befindliche Zahl derselben erschöpft sei. Ich freue mich, dass ich diesen Notizen doch wieder noch ein Paar neue hinzufügen kann, welche ich den gefälligen Mittheilungen des schwedischen Malers Herrn Mandelgren, zunächst auf Grund der von ihm ausgeführten genauen Untersuchungen der Kunstdenkmäler seiner Heimat, verdanke ¹⁾.

In Schweden befindet sich eine metallne Grabplatte in der Kirche zu Åker in Upland. Sie schmückt das Grab der Frau Ramborg von Wiik, aus der früheren Zeit des vierzehnten Jahrhunderts. Die Kirche ist eine gewöhnliche kleine Pfarrkirche im Spitzbogenstyl, das Schiff grösser als der Chor. Im Chor, zwischen der Thür der Sakristei und der östlichen Mauer, ist eine spitzbogige Nische, welche das Grabdenkmal einschliesst; dies gewissermaassen als eine einfache Tumba, deren Vorderseite durch eine einfache Steinplatte von 1¼ Ellen Höhe mit einer Inschrift gebildet wird und die durch die Metallplatte mit der eingegrabenen Darstellung bedeckt ist. Die letztere enthält die Gestalt der Bestatteten in weiter Gewandung — langem ungegürtetem Unterkleid, Kopftuch und Mantel, — mit vor der Brust zusammengelegten Händen, unter einer schwerfällig gothischen Architektur stehend; oben, zu den Seiten der letzteren, zwei kleinere Engel mit Rauchfässern; der Grund überall ein einfaches Teppichmuster; zu den Seiten der Hauptfigur zwei Familienwappen. Umher ein breiter Inschriftstreif mit vier Rosetten in den Ecken, welche die Symbole der Evangelisten enthalten. Die Inschrift der Tafel (und somit ohne Zweifel das ganze Werk) ist noch bei Lebzeiten der Bestatteten ausgeführt; sie lautet in eigenthümlicher Fassung: *Anno Do. MCCCXXVII. sum Ramborg de Wik hic, cui pater Israhel. Alme Christe consiste m(ihi), tu requies, via palme.* Mir liegt eine Zeichnung der Platte von der Hand des Herrn Mandelgren vor ²⁾, die das Gepräge einer durchaus zuverlässigen Wiedergabe der Eigenthümlichkeiten des Originals hat. Hienach lässt die ganze Linienführung der Gestalten den völlig ausgebildeten weich germanischen Styl erkennen. Die Lust an der Fülle weichen Gefältes führt bei der Hauptfigur zu einer gleichmässigen Aufnahme des Mantels unter beide Ellenbogen, was freilich nicht von sehr schöner Wirkung ist. Die Linien haben etwas Grosses, aber zugleich schwer Conventionelles; die beiden Engelgestalten befriedigen in dieser Schwere am Wenigsten. Jedenfalls ist hierin, wie in der dargestellten Architektur, eine sehr wesentliche Ver-

¹⁾ Vergl. die Nachricht über Hrn. Mandelgren und dessen Unternehmungen im deutschen Kunstblatt v. v. J., No. 29, S. 231. — ²⁾ Vergl. die anliegende Abbildung derselben.

schiedenheit von den schönen deutschen Arbeiten des vierzehnten Jahrhunderts zu Lübeck, Stralsund und Thorn; vor der Hand möchte ich das Werk für die Arbeit eines Eingebornen halten. — Die Inschrift des Steins an der Vorderseite der Tumba ist ebenfalls eigenthümlich interessant, da Frau Ramborg hierin die Bitte wegen Schonung der Metallplatte ausspricht und die Rache Gottes über etwanige Frevler an ihrem Grabe anruft. Sie lautet: *Ego Ramborghis de Viik, que hic occumbo, rogo nobilitatem omnium discretorum, quatinus tabulam cupream super me positam neminem michi desumere permittant. Si quis me mortuam spoliaverit, vindicet deus. Orate pro me.* — In der neuerlich übertünchten Nische über der Tumba waren Wappen, Heiligenfiguren und Verzierungen gemalt, wovon eine in der Bibliothek zu Stockholm erhaltene ältere Zeichnung noch eine Anschauung giebt. Ueber der Nische endlich befindet sich noch eine grosse Steintafel mit einer Inschrift, in welcher Frau Ramborg im Jahre 1331 (also vier Jahre nach Anfertigung der Metallplatte) kund giebt, dass sie die Kirche aus Steinen habe neu bauen lassen und dass sie dieselbe mit Gütern beschenkt habe, damit wöchentlich eine Messe für ihre Seele gelesen und während der Messe mit den Glocken geläutet werde.

Das ebengenannte Denkmal ist nach Herr Mandelgren's Angabe das einzige der Art, welches Schweden besitzt. Doch befindet sich im Dome von Upsala, in der Kapelle der hh. Nicolaus und Katharina, ein merkwürdiges Grabdenkmal von sehr ähnlicher Beschaffenheit, nur dass die gravirte Zeichnung nicht auf einer Metallplatte, sondern auf einer schwarzen Marmorplatte von drei Zoll Dicke ausgeführt ist. Es ist das Monument des Vaters der heiligen Brigitta, des Ritters und Richters (Lagmanns) Birger Persson, Ahnherrn der Familie Brahe, der hier im J. 1328 bestattet wurde, und seiner zweiten Gemahlin, Frau Ingeborg, aus dem alten Königsgeschlechte des Landes. Beide Gatten sind nebeneinanderstehend, mit auf der Brust gefalteten Händen dargestellt; Herr Birger im Kettenpanzer, der als Haube auch den Kopf umhüllt, aber von den Händen zurückgeschlagen ist; über dem Panzer eine lange Tunika; umgürtet mit dem Schlachtschwert und vor sich den kleinen Schild, auf dem zwei Flügel enthalten sind. Frau Ingeborg mit weitfaltigem ungegürtetem Obergewande, dessen Aermel bis auf den Boden niederhängen, durch die aber die Arme am Ellenbogen hindurchgesteckt sind, und mit zierlichem Kopftuch. Sie hat in üblicher Weise ein Hündchen zu den Füßen, während der Mann auf einem Löwen steht. Ueber ihnen wölben sich zierliche Spitzbögen, gekrönt mit Tabernakel - Architekturen und kleinen Figürchen, welche die Aufnahme der Seelen jener Beiden zu den Seligen darstellen. Diese Anordnung entspricht sehr entschieden der auf jenen deutschhanseatischen Prachtplatten in Metall. Dasselbe ist mit der Zeichnung der Seitenpfeiler der Fall, auf denen das architektonische Bogenwerk ruht. In diesen Pfeilern sind Nischen, ebenfalls mit kleinen Figuren, enthalten, die aber hier nicht, wie gewöhnlich, Heilige, sondern auf der einen Seite die Söhne, auf der andern die Töchter des Paares, mit beigeschriebenen Namen, (unter den Töchtern die heilige Brigitta) darstellen. Die Umschrift lautet: *Hic iacet nobilis miles dominus Birgerus Petri filius, legifer Uplandiarum. Orate pro nobis. Et ejus uxor domina Ingiburgis, cum filiis eorum. Quorum anime requiescant in pace.*

Eine Abbildung des Denkmals findet sich bei Peringskjöld, Monumenta Ulleråkerensia. Herr Mandelgren hält dasselbe für gleichzeitig mit dem



Nach Brenner von N.M. Mandelgren.

Birger Peterssons Grabstein im Dom zu Upsala.

F. Kugler, Kleine Schriften zur Kunstgeschichte.

ehernen, welches sich zu Åker befindet, und wahrscheinlich von derselben Hand gefertigt. Nach der mir freundlichst mitgetheilten Zeichnung ¹⁾ muss ich dies jedoch bezweifeln. Schon die ganze architektonische Umfassung, wie eben angedeutet, entspricht ungleich mehr jenen deutschen Denkmälern, wenn auch die Behandlung mehr nur den Charakter einer fast spielenden Wiederholung hat. So ist auch in der Linienführung der Gestalten, allerdings neben einigen leisen Anklängen an das Conventionele des Denkmals von Åker, und bei grosser Einfachheit doch eine ungleich freiere Grazie unverkennbar. Ich möchte hiernach annehmen, dass die Arbeit, wenn auch ebenfalls wohl von einem nationalen Künstler, doch unter Einwirkung von Werken, wie jene deutsch-hanseatischen Metallplatten, und in Nachahmung derselben ausgeführt sei. Ihre Anfertigung würde dann freilich, da die letzteren der Zeit um die Mitte des vierzehnten Jahrhunderts angehören, erst um einige Jahrzehnte nach dem Tode des Herrn Birger anzunehmen sein. Dies würde aber auch um so weniger bedenklich erscheinen, als in der Inschrift des Denkmals eine Jahreszahl nicht befindlich ist und die ausdrückliche Erwähnung der Kinder in derselben und deren Mitaufnahme in die bildliche Darstellung des Denkmals einen wesentlichen Antheil an dessen Ausführung auch von ihrer Seite wohl annehmen lässt. Es darf, mit Bezug hierauf, hinzugefügt werden, dass die drei Söhne Birgers an derselben Stelle bestattet sein sollen und dass der jüngste von diesen, Israel, der 1363 starb, eine so bedeutende politische Rolle spielte, dass ihm nach König Magnus' Entsetzung im Jahre 1361 selbst die Krone angeboten wurde. Es konnte also hinlängliche Veranlassung zur späteren Ausführung des Denkmals vorhanden sein.

In Finnland findet sich, nach Herrn Mandelgren's Mittheilung, eine wiederum sehr bedeutende metallene Grabplatte in der Kirche zu Nausis, zwei Meilen von Abo, auf dem Grabe des heiligen Heinrich (?). Sie enthält das Bild des Gefeierten, eine grosse bischöfliche Gestalt, mit reicher Architektur und vielen kleinen figürlichen Darstellungen umgeben. Eine Abbildung bei Peringskjöld, Ulleråkerensia Upsalia nova. Nach der mir vorgelegten flüchtigen Skizze dürfte hier wieder eine Verwandtschaft mit den deutsch-hanseatischen Denkmälern zu muthmaassen sein. — Auch des dänischen Denkmals zu Ringsted, welches Herr Lisch schon genannt hatte, gedenkt Herr Mandelgren und bemerkt dabei, dass Dänemark früher noch drei Denkmäler der Art besessen habe, diese aber zerstört worden seien ²⁾.

¹⁾ Vergl. die anliegende Abbildung — ²⁾ Nachträglich. Ueber die vortrefflichen Grabplatten, welche sich im Dome zu Schwerin befinden (und ebenfalls „ein der Holzschnitt-Technik diamétral entgegengesetztes Verfahren“ bezeugen) hat W. Lübke im D. Kunstblatt 1852, No. 35, einen ausführlichen kunstverständigen Bericht gegeben. Ebendasselbst, No. 43, ist von Hrn. Lisch ein zweiter Aufsatz über die Angelegenheit derartiger Platten enthalten. Seine Ansicht ist darin der Hauptsache nach dieselbe geblieben; doch hat er sich zugleich das Verdienst erworben, durch Aufführung einer sehr grossen Zahl hieher gehöriger Kunstarbeiten weiterer Forschung die Wege vorbereitet zu haben. Die „vielen“ Arbeiten in Stralsund reduciren sich dabei freilich ausser der von mir besprochenen Prachtplatte in der Nikolaikirche auf einige Metallstücke mit Wapen und Inschriften, welche nach seiner Angabe auf zwei Grabsteine, im Chore derselben Kirche, eingelassen sind.

Carl I. Gemalt von Van-Dyck. Gestochen von Mandel. Imprimé à Paris par Chardon aîné et Aze. Verlag von Ernst Arnold in Dresden. Preis: 7 Thlr.

(D. Kunstblatt 1851, No. 17.)

Es ist das Bild der Dresdener Gemälde-Gallerie mit der Halbfigur König Carl's I. von England, welches uns der neue Kupferstich unsers deutschen Meisters vorführt. Das Gemälde hat 4 Fuss und einige Zoll Höhe, der Stich eine Höhe von $14\frac{1}{4}$ Zoll bei 11 Zoll Breite. Der König steht dem Beschauer gegenüber, im schwarzen Seidenmantel, den der linke Arm an sich zieht, die rechte Hand auf die Krempe des Hutes gestützt, der auf einem teppichbehangenen Tische liegt. Das Haar ist seitwärts aus der hohen, von dämmernden Gedanken durchspielten Stirn gestrichen und fällt zur Rechten, neben der grossen Perle des Ohrrings, weit über den reichen Spitzenbesatz des Halskragens hinab. Das Gesicht ist dem Beschauer zugewandt; der Blick geht aber, fast wie mit einer unsicheren Scheu, am Auge des Beschauers vorüber. Die königlich geistvolle Stirn, das müde Auge, das fast Haltlose in der unteren Hälfte des Gesichts bilden eigenthümliche Gegensätze; wir glauben das tragische Geschick des Monarchen in diesen Zügen vorgebildet zu sehen. Auf dem Grunde der Darstellung, oben in der Ecke, bemerken wir die Buchstaben C. R. (Carolus Rex); mit der königlichen Krone darüber, und drunter die Jahrzahl 1637. Van-Dyck hat seinen hohen Gönner also kurz vor dem Ausbruch der Stürme gemalt, die, stets aufs Neue heraufbeschworen, ihn nach zwölf Jahren auf das Blutgerüst führten. — Julius Mosen, der Dichter, hat in seiner schönen Beschreibung der Dresdener Gemälde-Gallerie eine tief empfundene Schilderung des Bildes gegeben.

Mandel hatte mit dem Stich des Bildes eine schwierige, aber um so mehr eine des Meisters würdige Aufgabe übernommen. Wir finden sie in jeder Beziehung gelöst, dem Besten gleich, was in ähnlicher Richtung die Kunst des Kupferstiches geleistet hat. Uns spricht in diesem Kopfe eine durchaus lebenvolle Auffassung an, sowohl was das allgemeine organische Gefüge, als was jene feineren Elemente der Bildung, in denen sich der besondere Ausdruck des Seelenlebens kundgibt, betrifft. Die Wirkung ist völlig die der zarten, meisterlich berechneten malerischen Behandlung, die das Eigenthum eines Van-Dyck ist. Sehen wir näher zu, so finden wir dies erreicht durch die so kunstvolle wie freie und ihres Zweckes sichere Verwendung der verschiedenartigen Mittel, welche der Grabstichel zur Gewinnung derartiger Effekte verstattet; die leisesten Wandlungen und Stimmungen des malerischen Tones treten uns hier ganz im Charakter der Farbe selbst entgegen. Dieselben Vorzüge gelten von der feinen Hand, welche auf die Hutkrempe gestreckt ist. Es bedarf der näheren Anführung kaum, dass alles Gesagte auch auf die Behandlung des Stofflichen in der Gewandung, soweit es davon überhaupt gilt, seine Anwendung findet. Die Seide des Mantels mit ihren kleinbrüchigen Falten und der zierlichen Nadelstickerei des Saumes, in verhältnissmässig feineren Strichlagen behandelt, steht zu der ruhigen volleren Breite des samtenen Aufschlages des Mantels und der entsprechenden Ausführung desselben im wirksamen

Gegensatz; ebenso sind für die eigenthümliche Arbeit des Spitzenbesatzes an Kragen und Manschetten, für den grossen Silberstern auf dem Mantel, dessen schillernde Lichter und Schatten im Original mit flüchtigstem Pinsel angegeben sind, für den derberen Stoff der Teppiche des Tisches und vor einem Theile des Grundes etc. überall die eigenthümlich bezeichnenden Mittel angewandt, so dass alles Einzelne durchweg in seiner charakteristischen Besonderheit erscheint. Dies Alles aber ist zugleich in der ruhigsten und vollsten Harmonie, der auch die klare Ruhe des Grundes entspricht, zusammengehalten, und wir glauben, vornehmlich diese sichere Totalität des Werkes, neben dem geistigen Verständniss, als eines der Hauptkriterien seiner Meisterschaft bezeichnen zu müssen. Wir dürfen das Blatt mit freudigem Stolz als einen der Triumphe der heimischen Kunst bezeichnen, — haben aber zugleich mit Beschämung hinzuzufügen, dass der (allerdings vortreffliche) Druck in Paris ausgeführt werden musste, ein Meister wie Mandel also in dem Maasse vereinzelt und so wenig gefördert dasteht, dass ihm selbst die nothwendigste Unterlage einer Druckerei, der er seine Arbeiten anvertrauen darf, fehlt.

Zur deutschen Kunstgeschichte.

(D. Kunstblatt 1851, No. 27.)

Denkmale der Baukunst des Mittelalters in Sachsen. Abth. I. Lief. 19—20 (oder Lief. 10—11 des zweiten Bandes von Abth. I.) — Auch unter dem Separat-Titel: Mittelalterliche Bauwerke in den Fürstenthümern Reuss. Nebst einigen alterthümlichen Gebäuden in Dresden, Leipzig, Altenzelle, Zwickau, Bautzen, Oybin etc. Bearbeitet und herausgegeben von Dr. L. Puttrich. Leipzig, 1850. Fol.

Mit dieser Lieferung schliesst der zweite Band der ersten Abtheilung des Puttrich'schen Werkes ab; sie enthält daher auch den Gesamttitel dieses zweiten Bandes. Sie besteht aus 44 Seiten Text und, mit Einschluss der beiden Titelblätter und ihrer zierlich gestochenen Vignetten, aus 21 Blatt Abbildungen. Unter den letzteren befinden sich nur 3 Blätter mit der Darstellung von Grundrissen und mannigfacher Details; alle übrigen Blätter enthalten völlig ausgeführte malerische Darstellungen. Unter diesen ist, eben in malerischer Beziehung, eine Reihe vortrefflich gearbeiteter Ansichten von alten Schlössern interessant, wie der von Burgk, Nossen, Scharfenberg, Rochlitz und der in ein schlossartiges Gebäude umgewandelten Theile der Kirche von Mildenfurt. Auch bei den Darstellungen kirchlicher Gebäude, wie der reizvollen Ruine der Klosterkirche des Oybin bei Zittau, ist dies malerische Interesse vorherrschend, während sich bei andern, namentlich bei der Marienkirche zu Grimma, der Restauration der Kirche zu Mildenfurt, dem jetzt zu Nossen befindlichen Portale aus Kloster Alten-Zelle, — Alles Bauwerke spitzbogig romanischen Styles, —

und bei der elegant spätgothischen Kirche zu Zwickau mehr das Element der kunstgeschichtlichen Belehrung geltend macht. Spätgothischer Zeit gehören u. A. auch die eigenthümlichen Giebelhäuser des Marktplatzes zu Zwickau an. Aus Leipzig und Dresden dagegen sind einige merkwürdige Architekturen mitgetheilt, die, schon über den eigentlichen Zweck des Werkes hinausgehend, den Zeiten der Renaissance und des Barockstyles angehören. — Es fehlt nunmehr zur Beendigung des ganzen grossen Werkes nur noch der Schluss der zweiten Abtheilung, welcher, neben einigen Supplement-Blättern, eine „Geschichte der ganzen mittelalterlichen Baukunst in Sachsen“ bringen soll.

Archiv für Niedersachsens Kunstgeschichte, herausgegeben von H. Wilh. H. Mithoff, Abth. I, Lief. 4. Gross Fol.

Ueber die ersten drei Lieferungen dieses Werkes ist in No. 15 und 18 des vorjährigen Kunstblattes berichtet worden. Die vierte macht den Schluss der ersten Serie des Archivs, welche die „mittelalterlichen Kunstwerke in Hannover“ umfasst. Zwei der Blätter dieses Heftes sind der Privat-Architektur gewidmet und enthalten beachtenswerthe Beispiele für das zierlich dekorative Schnitzwerk, mit welchem der Fachwerkbau des späteren Mittelalters gern versehen wurde. Ein besonders brillantes Beispiel solcher Bauweise, schon im Styl der Renaissance, war der vor einigen Jahren abgerissene, sogenannte Apotheken-Flügel des Rathhauses zu Hannover, dessen Aufriss ein drittes Blatt enthält. Drei andre Blätter sind den noch stehenden, aber ebenfalls zum Abbruch bestimmten Theilen des Rathhauses gewidmet, die aus dem funfzehnten Jahrhundert herrühren, in gebrannten Ziegeln ausgeführt sind und in ihren Giebeln und Friesen reichverzierte Beispiele dieser Bauweise widmen. Eins der Blätter ist ganz mit der Darstellung von derartigen Details angefüllt. — Wenn Gebäude, wie das ebengenannte, den drängenden Anforderungen der Gegenwart weichen müssen, so erwirbt sich das Archiv durch ihre angemessene Erhaltung wenigstens im Bilde nur ein um so höheres Verdienst.

Jahreshefte des Württembergischen Alterthums-Vereins.
Fünftes Heft. Stuttgart, 1848. Gross Fol.

Das gegenwärtig ausgegebene fünfte Heft dieser höchst schätzbaren Publikationen zeichnet sich wiederum durch die gediegensten Mittheilungen aus. Das erste Blatt enthält eine geometrische, aber in Schattenwirkung ausgeführte Ansicht der Chorseite der St. Walderichs-Kapelle in Murrhardt, einem kleinen, aber äusserst reich geschmückten Bauwerk des voll entwickelten romanischen Styles, etwa aus der Spätzeit des zwölften Jahrhunderts, das zugleich durch seine völlige Erhaltung ausgezeichnet ist. Eine grosse Vignette in dem erläuternden Texte enthält ausserdem eine perspektivische Ansicht dieses Gebäudes. — Blatt 2 bringt, in durchgeführter Lithographie, einen Theil der prächtigen, spätgothisch dekorativen Theile des heil. Grabes zu Reutlingen. — Blatt 3: Urnen und andre merkwürdige Geräthschaften aus heidnischen Grabstätten bei Mergelstetten. — Blatt 4 und 5: eine Fortsetzung der schon in den früheren Heften begonnenen Reihenfolge der Standbilder der Württembergischen Grafen in der Stuttgarter Stiftskirche, in der phantastisch barocken Weise vom Ende des

sechzehnten Jahrhunderts. — Blatt 6 enthält einen besonders wichtigen Beitrag für die Geschichte der deutschen Kunst: die Darstellung eines Holzschnitzwerkes von **Albrecht Dürer**, welches vor einigen Jahren auf dem Schlosse des Herrn v. Palm zu Mühlhausen am Neckar aufgefunden wurde. Der Gegenstand der Darstellung ist ein in mehreren Schalen übereinander, mit reich barocker Dekoration sich aufbauender Brunnen, auf dessen Gipfel die Figur eines Amor mit Pfeil und Bogen steht. Im Vordergrund sitzt auf der einen Seite ein ritterlicher Herr, die Geige spielend; ihm gegenüber und zu ihm hinblickend, eine üppig geschmückte Frau, die einen nackten Knaben vor sich hat. Hinter dem Brunnen, an seiner ersten grossen Schale, steht rechts ein Narr, mit der officiellen Kappe auf dem Kopf, der, wie es scheint, Lust hat emporzuklettern; rechts einer, vermuthlich ein Gelehrter, der eingeschlafen auf den Rand der Schale lehnt, während über ihm, auf einem dürren Weidenbaum, ein Bauer mit verbundenen Augen sitzt und nach der Schale hinuntertappt. Am Fuss des Brunnens ist Dürer's Monogramm und die Jahrzahl 1511. Die Abbildung des Schnitzwerkes ist, nach einer Zeichnung des Malers C. Kurtz, von dem Xylographen C. Deis ganz im Charakter der Dürer'schen Holzschnitte gestochen. Soweit hienach irgend zu urtheilen ist, finde ich in dem ganzen Werke die Eigenthümlichkeit des grossen Meisters sehr entschieden ausgesprochen und sehe — so nöthig es überall sein wird, bei den ihm zugeschriebenen Schnitzwerken die grösste Vorsicht zu beobachten, — doch durchaus keinen Grund, die Aechtheit des Monogramms anzuzweifeln. Die Veröffentlichung des Blattes schliesst somit gewiss eine sehr dankenswerthe Bereicherung unsrer kunstgeschichtlichen Kunde ein. Der erklärende Text giebt dem Schnitzwerk den Titel des „Liebesbrunnens“, der ohne Zweifel richtig ist, ohne doch zugleich zur Erklärung der einzelnen Gestalten das Genügende auszudrücken. Es ist ohne Zweifel eben ein Stückchen aus der phantastischen Romantik jener Zeit, der gelegentlich auch Meister Albrecht huldigte und deren unbefangene Erläuterung noch nicht überall vorliegt.

Bremen.

Kunstgeschichtliche Notizen vom Juni 1851.

Bremen besitzt eine Anzahl von kirchlich mittelalterlichen Gebäuden, die in mehrfacher Beziehung interessant sind und zu einigen eigenthümlichen Beobachtungen Gelegenheit geben. Vornehmlich lassen sie eine ungemein lebhaft und auch im künstlerischen Sinne erfolgreiche Bauthätigkeit erkennen, welche hier in der letzten Zeit des sogenannten Uebergangsstiles stattfand und sich, wie es scheint, in das zweite Viertel des dreizehnten Jahrhunderts zusammendrängt. Sie zeigen dann, am Schlusse des Mittelalters, ein nicht minder durchgehendes und allem Anscheine nach sich ebenfalls gleichzeitig äusserndes Bedürfniss nach einer Umwandlung der überkommenen kirchlichen Lokalitäten, das ohne Zweifel auf triftigen

äusseren Gründen beruhte, das aber durchaus nicht mit einer ähnlich künstlerischen Durchbildung Hand in Hand ging. In der That gehört der Hauptbau oder die ursprüngliche Anlage fast sämtlicher Kirchen jener Epoche des Uebergangsstyles an, und hat bei der Mehrzahl von ihnen in spätmittelalterlicher Zeit eine im künstlerischen Interesse nicht gar erbau-liche Umwandlung stattgefunden. — In materieller Beziehung unterscheiden sich die Hauptbauperioden des Mittelalters dadurch, dass zur Zeit des romanischen und des Uebergangs-Styles an den bremischen Gebäuden durchgehend Sandstein, zur Zeit des gothischen Styles durchgehend ge-brannter Stein angewandt erscheint.

Am meisten Eigenthümliches, in den eben angedeuteten wie in andern Beziehungen, hat der Dom. Zunächst darin, dass er, was bei keinem andern der bremischen Gebäude der Fall ist, bedeutende Stücke einer älteren, noch streng romanischen Anlage, — einer massigen Pfeilerbasilika mit hohem Chor, unter dem letzteren eine ausgedehnte Krypta, — bewahrt. Ohne Zweifel gehören die hievon erhaltenen Theile jenem Neubau des Domes an, welcher im Jahre 1043 begonnen wurde und dessen festes Quaderwerk die Bewunderung der Zeitgenossen ausmachte¹⁾. Zu diesen Theilen sind zunächst die Arkaden des Mittelschiffes zu zählen, deren Pfeiler in ihrer ursprünglichen Anlage, wie dies deutlich erkennbar ist, eine einfach viereckige Form hatten, mit allereinfachsten schweren Kämpfer- und Fussgesimsen, welche nur aus einer grossen



Kämpfergesims
der Pfeiler.



Basis der alten
Halbsäulen
(Ostseite d. Kreuzes.)



Deckglieder der Säulen-
kapitäl in der Krypta.

Platte und einer kleineren Schmiege bestehen. Sodann die untere Anlage der Pfeiler in der Durchschneidung des Kreuzes, von denen die gen Westen belegenen nach der Schiffseite zu mit einem vortretenden Pilaster, die gen Osten belegenen mit einer Halbsäule versehen sind. Die Basis dieser Halbsäulen hat eine schwere attische Form, durchaus nach streng romanischer Art. — Die Krypta ist durch eine reiche Säulenstellung ausgezeichnet, die Säulen mit Würfelkapitälen. Die Deckglieder über den Kapitälern der ersten Säulenpaare bestehen aus der Platte und schrägen Schmiege, diese mit starkem versetztem Stabwerk geschmückt. Die Deckglieder der übrigen Kapitälern haben eine bewegtere Profilierung. Leider ist diese Krypta, ein so ehrwürdiges und in seiner Art eigenthümliches Baudenkmal sie ausmacht, zum gemeinen Frohndienst herabgewürdigt. Sie dient als Weinkeller; die Säulen sind mit Brettern verschlagen, und das Ganze ist wenig zugänglich und noch weniger übersichtlich.

Mit dieser alten Anlage ist ein umfassender Umbau vorgenommen, der

¹⁾ Vergl. hierüber, wie über die weiter unten angeführten Daten, besonders Fiorillo, Geschichte der zeichnenden Künste in Deutschland, II., S. 107 ff.

entschieden den Charakter der letzten Entwicklungszeit des Uebergangsstyles, mit durchaus vorherrschendem Spitzbogen, trägt und, den später bei andern Kirchen anzuführenden Daten analog, jener Epoche des zweiten Viertels des dreizehnten Jahrhunderts angehört. Doch hat dieser Umbau zugleich sehr räthselhafte Eigenthümlichkeiten, zu deren vollkommener Erläuterung spezielle lokalgeschichtliche Forschungen wünschenswerth sein dürften; auch ist er, wenn gleich seinen Haupttheilen nach der eben genannten Epoche durchaus angehörig, doch in derselben, wie es scheint, nicht ganz zu Ende gebracht worden; wenigstens sind die Gewölbe zum Theil jünger, sowie offenbar auch wiederum einige spätere Veränderungen dabei statt gehabt haben.



Fußgliederung der Pfeiler
(Uebergangsepoche.)

Die alte, im elften Jahrhundert begonnene Anlage, hatte, wie gesagt, die Basiliken-Disposition oder war jedenfalls auf eine solche berechnet, — d. h. auf ein hohes Mittelschiff mit niederen und schmalen Seitenschiffen. Die erhaltenen alten Pfeilerarkaden entsprechen der Höhe der letzteren. Diesen Arkaden wurden nunmehr, in der Uebergangsepoche, hinzugefügt: der Oberbau des Mittelschiffes (wenigstens was die Gesamt-Erscheinung seiner Seitenwände betrifft); ein den früheren Verhältnissen entsprechendes schmales und niedriges Seitenschiff auf der Südseite; vermuthlich ein ähnliches Seitenschiff, auf der Nordseite, das aber gegenwärtig, in höchst auffallender Weise, wiederum anders disponirt erscheint, indem es ebenso hoch und auch ungefähr so breit ist wie das Mittelschiff¹⁾; sodann der Ausbau des Chores. Die alten Arkadenpfeiler wurden dabei, an ihrer Vorder- und Hinterseite, mehrfach mit Halbsäulen und Pfeilerecken besetzt, welche an der Wand des Mittelschiffes, das alte rohe Kämpfergesims durchschneidend, als Hauptgurtträger zum Gewölbe emporlaufen. Zugleich erhielten diese Zusätze der Pfeiler, wesentlich abweichend von der alten Basis der letzteren, eine reiche, zum Theil in weichgeschwungenen Profilen gebildete Fußgliederung, und die Halbsäulen, über dieser Gliederung, eine geschmackvoll profilirte attische Basis mit dem bekannten Eckblatt über dem unteren Pfahl, während die Kapitälé dieser Halbsäulen mit einem Blattwerk theils von spätromanischer, theils von frühgermanischer Form geschmückt

¹⁾ Nach A. Storck, „Ansichten der freien Hansestadt Bremen“, gehört diese Einrichtung einer um das J. 1502 stattgefundenen Bauveränderung an. Jedemfalls wurden hiebei die alten Baustücke wesentlich mitbenutzt.

wurden. Gleichzeitig wurden über dem alten Mauerwerk der Pfeilerarkaden Friese von kleinen Rundbögen und Gesimse, und wurde über diesen, zu den Seiten jener Hauptgurträger eine reiche Säulen- und Bogengliederung (im Spitzbogen) angeordnet, welche an der Südseite des Mittelschiffes den Einschluss der Fensterwandungen, an der Nordseite dagegen, nach dem hohen nördlichen Seitenschiffe hin, ein offnes oberes Arkadengeschoss von höchst eigenthümlicher Erscheinung bildet. — Von den Gewölben gehört nur das des südlichen Seitenschiffes der Uebergangsperiode an, das, schon spitzbogig, doch noch mit starken Bogenwulsten und mit Rippen in der Form des Rundstabes versehen ist. Die Gewölbe des Mittelschiffes lassen dagegen bereits die Epoche des entwickelt gothischen Styles erkennen, während die des nördlichen Seitenschiffes die späte Form eines zierlichen Netzgewölbes haben. Andres, besonders die Fenster des nördlichen Seitenschiffes betreffend, ist in spätmittelalterlicher Zeit verändert worden. In Betreff des Chorschlusses ist noch zu bemerken, dass schon die ursprüngliche Anlage desselben der Uebergangsperiode angehört; er schliesst geradlinig ab und ist unterwärts mit drei flachen Nischen versehen.

Im Aeusseren des Domes ist besonders die Westseite von Bedeutung. Sie hat zwei Thürme, von denen aber der südliche gegenwärtig nur noch die Dachhöhe erreicht. Dieser ganze Bau ist spätromanisch, in seinen oberen Theilen bestimmt wiederum in der Form des Uebergangsstiles. Das Erdgeschoss ist in einer neueren Zeit mit einer vorspringenden Sandstein-Architektur verblendet; hierin befindet sich, unter dem nördlichen Thurme, ein dekorirtes Säulenportal von rundbogig romanischer Anlage, das sich zum grössten Theil als Restauration eines älteren erkennen lässt und wirklich alte Reste nur etwa in den romanisch ornamentirten Bogenwulsten zeigt. (Ein einfacheres rundbogiges Säulenportal auf der Nordseite der Kirche scheint im Wesentlichen ebenfalls aus restaurirten Einzelheiten zu bestehen.) Die nächsten Geschosse des nördlichen Thurmes, über diesem Unterbau, sind mit rundbogigen, die oberen Geschosse desselben mit schmal spitzbogigen Fensterblenden, zum Theil auf Säulen, versehen. An dem Zwischenbau zwischen den Thürmen sieht man oberwärts Wandarkaden mit gebrochenen Spitzbögen, in der Form des Uebergangsstiles. Darin befinden sich fünf kleine Statuen der klugen und thörichten Jungfrauen, die eine sehr charakteristische, feinfaltige Behandlungsweise des frühgermanischen Sculpturstyles zeigen, nicht ohne Gefühl gearbeitet und die ältere, romanische Grundlage schon mit Leben erfüllend. Es ist möglich, dass jene Wandarkaden ursprünglich offen waren und die Statuen eine andre Bestimmung hatten.

Der Kreuzgang neben dem Dome ist eine Anlage aus gothischer Zeit, in der einfachen Weise, wie solche in den Landen des Backsteinbaues sich häufig findet. Doch ist zu bemerken, dass die in den Bogenöffnungen enthaltenen Säulchen, hievon abweichend, noch einen schlicht romanischen Charakter tragen, mit schweren Basen und Kugelzierden an den unteren Ecken derselben. Sie scheinen von einer älteren Anlage herzurühren.

An Denkmälern im Inneren des Domes sind die folgenden zu bemerken: — Die auf der Westseite befindliche Orgelbühne mit zierlich sculptirter Brüstung: eine elegant spätgothische Architektur mit Heiligengestalten in Hautrelief, in der Mitte Karl der Grosse und der h. Ansharius mit dem Dome, eine gute Arbeit der Zeit um 1500. — Eine Gedächtnisstafel vom Jahre 1529 mit der figurenreichen Darstellung des Christus

vor Pilatus in flachem Relief, eine gute, wenn auch handwerkliche Arbeit, etwa im Charakter der damaligen westphälischen Kunst, wobei sich aber, in dem Architektonischen wie im Einzelkostüm und in der Geberdung, das Element der Renaissance schon geltend macht. — Eine gute Kopie von Raphaels Kreuztragung über dem Hochaltar.

Zunächst dem Dome steht die Liebfrauenkirche, eine sehr klare Anlage im spätromanischen Uebergangsstyl. Ursprünglich drei gleich hohe Schiffe mit zweimal zwei Pfeilern, die, in der Grundform viereckig, mit starken Halbsäulen und mit kleinen, in die Ecken eingelassenen Säulchen versehen sind; die Kapitäle der Halbsäulen von schöner Bildung. Die Gewölbe sind spitzbogig, mit Wulstbögen und Rippen. An der Nordseite zwei rundbogige Portale mit weich profilirter Gliederung, das eine derselben verbaut. An der Westseite zwei Thürme mit einfachen Rundbogenfriese. — Der Chor ist gothisch, geradgeschlossen. Die Gewölbgurte hier im Birnenprofil, das auch in den Gurträgerbündeln niederläuft. In der Ostwand des Chores ein reichgothisches Fenster. — An der Südseite ist in spätgothischer Zeit ein viertes Schiff, gleich hoch mit den andern, angebaut.

Anschariuskirche, 1229 bis 1243 gebaut. Ursprünglich im reinen Uebergangsstyl. Das Querschiff und das (nicht lange) Langschiff noch mit den alten spitzbogigen Wulstrippen-Gewölben, die zum Theil kuppelartig gebildet sind und deren Gurte dabei eine sternförmige Anordnung haben. Die Pfeiler in der Durchschneidung des Kreuzes mit Pilastern und Ecksäulchen. Die Seitenschiffe waren ursprünglich, wie aus bestimmten Spuren noch zu erkennen ist, niedrig (und hatten somit auch die entsprechende geringere Breite). Dies ist aber in spätgothischer Zeit verändert worden, indem — augenscheinlich, um freieren Raum und mehr Licht zu gewinnen — andre Seitenschiffe von der Höhe und Breite des Mittelschiffes an und hinausgebaut wurden; wobei dann auch die ganze Pfeilerstellung des Mittelschiffes, doch mit Beibehaltung der dazu nöthigen Theile, einer wesentlichen und rohen Veränderung unterworfen ward. — Auf der Westseite ein Thurm mit einfach spitzbogigen Fensterblenden.

Stephanikirche. Ganz derselbe Fall, wie bei der Anschariuskirche. Eine alte Anlage im spitzbogigen Uebergangsstyl, mit erhöhten und verbreiteten Seitenschiffen, wobei auch im Detail rohe Umwandlungen zu Tage gekommen. An den alten Theilen zu bemerken, dass die gerade Ostwand des Chores und die beiden Giebelwände des Querschiffes mit je drei ursprünglich ganz einfachen spitzbogigen Fenstern versehen sind. An dem, sehr verbauten Thurme noch Rundbogenfriese.

Martinikirche, begonnen 1230. Auch hier völlig derselbe Fall. Zu bemerken ist, dass die Kirche, schon in ihrer ursprünglichen Anlage, länger ist, als die vorigen. Im Schiff wiederum die alten, sechslinigen Wulstrippengewölbe, die (wie meist überall die hier vorkommenden Gewölbe an Gebäuden der Uebergangszeit) eine Art Kuppeln mit gewölbten Kappen, nicht eigentliche Kreuzgewölbe, bilden. — Der Chor dieser Kirche rührt aus guter, ausgebildet gothischer Zeit her und gewährt für das Innere einen erfreulichen Eindruck. Er ist fünfseitig (in den fünf Seiten eines Zwölfecks) geschlossen, mit schmalen Fenstern versehen und mit Gurträgersäulchen zwischen den letzteren, die ein zierlich gebildetes Gurtengewölbe tragen. — Die mit der Kirche in spätgothischer Zeit vorgenommenen Ver-

änderungen sind roh, die Fenster der Seitenschiffe z. B. von charakterlos flacher Profilirung.

Die Johanniskirche ist jünger als die vorgenannten Gebäude. Sie ist ein Bau aus einem Guss, der mittleren gothischen Epoche angehörig, in guten Verhältnissen aufgeführt, doch ohne ein feineres Gefühl in der Durchbildung zu verrathen. Sie trägt den allgemeinen Charakter der Kirchen des Backsteinbaues, ehe dieser seiner Vernüchterung unterlag. Die Schiffe sind gleich hoch, die Pfeiler mit Gurtträgersäulchen versehen, die zum Theil einfache Kelchkapitäle haben.

Das Rathhaus, 1405—1410 gebaut, trägt dieser Bauzeit entsprechend an seinen alten Theilen, den auf den Seiten erhaltenen Thüren und Fenstern, den später gothischen Charakter. Es ist aber nicht sowohl hiedurch, als vielmehr durch den zu Anfange des siebzehnten Jahrhunderts vorgenommenen Umbau, der alle Pracht des späteren Renaissancestyles über dies Gebäude ergoss, für die deutsche Baugeschichte von vorzüglich ausgezeichnete Bedeutung. Die volle plastische Wirkung dieser ganzen Renaissance-decoration ist es besonders, was auf das Entschiedenste anerkannt werden muss; dies gilt namentlich auch von dem phantastisch-dekorativen Element des daran enthaltenen Figürlichen, z. B. von der Nixen- und Tritonen-Wirtheft auf beiden Seiten der Galleriebrüstung, während die selbständiger allegorischen Sculpturen allerdings weniger genügen. — Eigenthümlichen Eindruck gewährt auch die weite Diele im Obergeschoss des Inneren, von Giebel zu Giebel reichend und nur auf der einen Langseite durch schmale Gemächer beschränkt. Das Täfelwerk der Decke war reich bemalt. Den Fenstern gegenüber prangten ein Paar grosse Wandgemälde — das eine davon, Karl der Grosse und St. Anskar mit dem Modelle des Domes, ein ganz gutes Werk noch aus der früheren Zeit des sechzehnten Jahrhunderts, das jedoch später renovirt ist. Der breite Erker, der nach aussen in der Pracht der Renaissanceformen vortritt, ist im Inneren unterwärts durch einen verschlossenen Raum und darüber durch eine Tribüne ausgefüllt; hier und namentlich an der seitwärts zur letzteren emporführenden Treppe, ist Alles mit brillantem Schnitzwerk derselben Epoche versehen.

Im Aeusseren des Rathhauses sind noch die zwischen den Fenstern desselben befindlichen, von dem alten Bau herrührenden Statuen anzumerken, die in herkömmlich germanischer Weise mit wirkungsreicher, ob auch nicht minder handwerklicher Anordnung des Faltenwurfes behandelt sind.

Die mächtige Kolossalstatue des grossen Roland vor dem Rathhause trägt nur das roh handwerkliche Gepräge des germanischen Styles.

L'architecture du Vme au XVIme siècle et les arts, qui en dépendent: la sculpture, la peinture murale, la peinture sur verre, la mosaïque, la ferronnerie etc., publiés d'après les travaux inédits des principaux architectes français et étrangers par Jules Gailhabaud. Paris, Gide et Baudry. 1851. (4^o) Für Deutschland durch R. und T. O. Weigel in Leipzig zu beziehen.

(D. Kunstbl. 1851, No. 31.)

Ein höchst umfassendes Unternehmen von Jules Gailhabaud ist kaum geschlossen, und schon liegt ein zweites, auf dieselbe Ausdehnung berechnet, in einer Reihe von Lieferungen vor uns. Jenes führte den Titel: „*Monuments anciens et modernes etc., collection, formant une histoire de l'architecture des différents peuples à toutes les époques*“ und erschien gleichzeitig, als „Denkmäler der Baukunst aller Zeiten und Länder“ auch in deutscher Ausgabe, bis Lieferung 34 von dem Unterzeichneten, von da ab bis zum Schlusse, an dem in dieser Ausgabe nur noch Lief. 199 und 200 fehlen, von L. Lohde herausgegeben. Das beste Zeugnis von dem Beifall, den das erste Unternehmen gefunden hat, liegt in dem Erscheinen des zweiten. Es führt den in der Ueberschrift angegebenen Titel und schliesst sich hienach, wenn auch in etwas modificirter Richtung, dem ersten nahe an. Es beschränkt sich, statt der dort befolgten allgemein geschichtlichen Tendenz, auf die Denkmäler des Mittelalters und der Renaissance, wendet gleichzeitig aber eine grössere Aufmerksamkeit den Denkmälern auch derjenigen Künste zu, welche mit der Architektur in näherer Verbindung stehen. Die äussere Einrichtung ist zunächst völlig die des ersten Unternehmens: dasselbe Format, dasselbe Lieferungs-Verhältniss (je zwei Kupfertafeln mit erläuterndem Text), dieselbe geschmackvolle, einem möglichst klaren Verständniss gewidmete Sauberkeit des Stiches, dieselbe Weise der beigefügten Erläuterungen; nur tritt gelegentlich, zur mehr charakteristischen Veranschaulichung, eleganter Farbendruck an die Stelle des Stiches.

Sechzehn Lieferungen liegen uns von dem neuen Unternehmen vor. Was sie an architektonischen Mittheilungen bringen, entspricht, im Einschluss der eben angedeuteten Bedingungen, denen des ersten Werkes. Vorzüglich reich ist diesmal Spanien bedacht. In Granada lernen wir ein bisher unbekannt gebliebenes maurisches Gebäude, ein Hospital, als Hof mit einem Wasserbecken und Hallen umher angelegt, kennen. Aus Girona, aus Segovia, aus Burgos werden uns interessante Denkmäler vorgeführt, im streng romanischen, maurisirend gothischen und italienisch modernen Style. Die Beispiele aus Frankreich reichen ebenso von alterthümlich romanischer Zeit bis in die des eleganten spätgothischen Fachwerkbauens. Den Bauweisen anderer Länder sind bis jetzt nur ein Paar Blätter gewidmet.

Für die Denkmäler dekorativer Kunst ist zunächst ein frühmittelalterliches Gitterthor der Basilika zu Bethleem, schwerfällig und in schweren Formen in Bronze gearbeitet, zu bemerken. In leicht spielenden Formen stehen demselben ein Paar andre, spätmittelalterliche Gitterthore zu Rouen gegenüber. Aus dem Regensburger Dome sehen wir den noch immer unerschöpften geweihten Brunnen, der im Innern der Kirche befindlich ist,

dargestellt. Aus Assisi die in der Oberkirche von S. Francesco befindliche Steinkanzel, die, selber bunt, sammt der ganzen, den architektonischen Formen nicht allzu günstigen Buntfarbigkeit ihrer Umgebung, in farbigem Drucke dargestellt ist. Mehrere italienische Kandelaber und der Taufstein der Kathedrale von Girona bringen eine Anschauung üppiger Renaissance-Dekoration, während England bunte (und zwar ebenfalls bunt gedruckte) Fliesen, vom Fussboden der Abteikirche von Malvern, beige steuert hat.

Die der Sculptur gewidmeten Blätter enthalten Gegenstände, welche für die nähere kunstgeschichtliche Betrachtung nicht unwichtig sind. So zunächst den, an seiner Vorderseite mit Reliefs versehenen Altar des Baptisteriums zu Asti, in Ober-Italien: eine grosse sitzende Christusfigur in der Mitte und acht kleine Heiligenfiguren zu den Seiten. Die Arbeit scheint der Zeit zunächst vor Nicola Pisano anzugehören und dürfte, falls die Motive derselben im Stich nicht feiner ausgefallen sein sollten als beim Original, selbst schon einen Zeitgenossen dieses Meisters bezeichnen. Bei einem noch wenig entwickelten Gesamtgefühl für Form und Körper-Verhältniss und bei grösserem Festhalten an dem Ueberlieferten machen sich hier nemlich doch schon feingefühlte Einzelmotive bemerklich. — Eine Darstellung der Kanzel von S. Giovanni zu Pistoja, deren Sculpturen der Nachfolge des N. Pisano angehören, giebt vorzugsweise das Bild der dekorativen Gesamt-Anordnung und gestattet über die Sculpturen noch kein sonderliches Urtheil. — Die Reliefsulptur des Altares der Kirche zu Avenas in Frankreich bewegt sich noch ganz in den alten roh romanischen Elementen. — Als höchst interessant dagegen und als eine wesentliche Bereicherung unsres kunsthistorischen Materials müssen die Darstellungen einiger der Sculpturen bezeichnet werden, die sich an dem Nordportal der Kathedrale von Chartres befinden und von denen wir bis jetzt nur erst ungenügende Nachbildungen bei Willemin besaßen. Der germanische Sculpturstyl zeigt sich hier allerdings (den architektonischen Elementen der Kathedrale entsprechend) noch ganz in seiner primitiven Strenge; es ist noch eine gewisse fast starre Würde in diesen Gestalten; aber die feinfaltige Gewandung ist dabei gleichwohl bereits mit gutem Verständniss geordnet und auch, wie es scheint, bis auf einen gewissen Grad durchgebildet; der Ausdruck feierlicher Stille in den, zwar etwas conventionell gebildeten Köpfen bezeichnet nicht minder eine selbständig thätige künstlerische Richtung. Die Baldachine über den Köpfen der Statuen sind ganz denen der frühgermanischen Statuen an den Domen zu Bamberg und Naumburg ähnlich, als deren Vorgänger jene zu betrachten sind ¹⁾.

¹⁾ Das conventionelle Element in den Gesichtsbildungen der Statuen von Chartres erscheint charakteristisch französisch und entspricht selbst der eigenthümlichen Bildungsweise, die man in später-französischen, unter dem Einfluss der flandrischen Kunst gefertigten Miniaturen wahrnimmt. Einige andre Köpfe an der Kathedrale von Chartres hat Hr. Mérimée, der General-Inspector der historischen Denkmäler in Frankreich, formen lassen. Von diesen besitze ich einen Abguss. Daran befindliches Ornament deutet hier noch bestimmt auf den Charakter der Uebergangsperiode. Dabei aber ist in dem Kopfe bereits, bis auf einen gewissen Grad, eine so lebenvolle Weichheit, eine so edle, von dem Conventiellen zugleich schon so gereinigte Individualität, dass man weit eher geneigt sein würde, die Arbeit etwa der griechisch-asiatischen Kunst des klassischen Alterthums, als — nach den bisherigen Erfahrungen — der angedeuteten Periode des Mittelalters zuzuschreiben. Und doch ist sie ein Werk der letzteren.

Zwei Blätter endlich, farbig gedruckt, führen uns Glasmalereien vor: das eine eine unerquickliche, zum Theil verflückte germanische Darstellung aus der Kathedrale von Chartres; das andre eine entsetzensvoll barbarische byzantinische Madonnenfigur aus der Kirche Ste. Trinité zu Vendôme. Es hat sich in Frankreich heuer eine gewisse mittelalterliche Archäomanie entwickelt, der wir das Vergnügen an diesen Darstellungen, über die wir auch geschichtlich gern so schnell wie möglich hinwegeilen, bereitwilligst überlassen.

Im Uebrigen wird es eben Sache des hiemit in flüchtiger Uebersicht charakterisirten neuen Unternehmens sein, sich denselben Beifall zu sichern, der dem ersten zu Theil geworden.

Kloster Vessra, im Hennebergischen.

Reisenotiz vom August 1851.

Kirche romanischen Styles. Pfeiler-Basilika von bedeutenden Verhältnissen. Hohe viereckige Pfeiler; die Deckgesimse derselben meist aus den Gliedern der umgekehrten attischen Basis oder ähnlich componirten Gliedern bestehend, oder aus einer grossen schrägen Schmiege mit versetztem Stabwerk; die Basis in gewöhnlicher Weise roh attisch. — Das vom Querschiff Oestliche, Absiden u. dergl., ist abgerissen; die Oeffnungen sind zugebaut. — An der Westseite zwei viereckige Thürme, zwischen denen eine offene Vorhalle befindlich. In der Tiefe der letzteren ein rundbogiges Portal, reich mit Säulen und ornamentirten Bögen. Die Vorhalle selbst minder tief als breit; die Seitenwände, dem entsprechend, mit spitzen Stirnbögen; die Kreuzgewölbe der Halle mit dicken Wulstrippen, an denen schon eine leise Neigung zum Birnenprofil ersichtlich wird. Oberwärts am Zwischenbau eine rundbogige Wandarkade. An den beiden unteren Geschossen der Thürme Rundbogenfriese; im dritten Geschoss spitzbogige Fensterblenden, in deren Spitzbögen sich eine Art Rundbogenfriese ungeschickt hinaufziehen. Der Eindruck des Ganzen in etwas barbarisirt, wie mehrfach bei Architekturen der Zeit, die in Gegenden befindlich sind, welche von den allgemeinen Culturbewegungen mehr abgetrennt sein mochten.

Das Kloster, eine königlich preussische Domaine, dient gegenwärtig als Hof einer Landwirthschaft, die Kirche als Scheune. Die zum letzteren Behuf getroffenen Einrichtungen sind jedoch der Art, dass, wie es scheint, dem alten Bau und seinen Einzeltheilen daraus keine Gefahr erwächst. Der Eingang der Vorhalle ist halb verbaut.

Ueber die Bronzen von Römheld und ihre Beziehung zu Peter Vischer.

(D. Kunstbl. 1851, No. 51)

Römheld liegt am Fuss der beiden Gleichberge, der Doppelwarte zwischen Thüringen und Franken, in lachend fruchtbarer Gegend, die sie die Kornkammer des Meiningischen Landes nennen. Noch hat es seine stattlichen Zeugnisse aus den Glanzzeiten der alten Henneberger, das Schloss, das die Glücksburg genannt ward, mit Erkern, Thürmen, Wendeltreppen, Giebelzinnen u. s. w., und die schöne gothische Stiftskirche. Die letztere ist von 1450 bis 1470 durch einen Meister Albertus erbaut; sie gehört somit der späteren Zeit des gothischen Styles an, aber sie zeigt die Formen desselben durchweg noch, im Ganzen wie im Einzelnen, wohlgebildet und in ansprechender Fassung. Eigenthümlich ist die Einrichtung im westlichen Theil der Kirche; dieser ist, dem gewöhnlichen und auch hier vorhandenen östlichen Chorschlusse entsprechend, ebenfalls in der Weise eines Chores behandelt und durch eine, von sechs zierlichen Pfeilern und gothischen Kreuzgewölben getragene Tribüne ausgefüllt. Vermuthlich war die letztere, auf der sich gegenwärtig die Orgel befindet, ursprünglich für die Familie und den Hofstaat der Landesherrschaft bestimmt. Dem Innern der Kirche wäre eine maassvolle Erneuerung im Sinne der alten Anlage wohl zu wünschen.

Die Kirche besitzt eine Anzahl von Grabsteinen des Hennebergischen Hauses, deren Bildnissgestalten, wenn sie auch in künstlerischer Beziehung nicht eben eine ausgezeichnete Bedeutung haben, doch für Kostüm- und Personalgeschichte gewiss nicht unwichtig sind. Von höchster künstlerischer Bedeutung aber sind zwei bronzene Grabdenkmäler, demselben fürstlichen Geschlechte angehörig, die sich in der Taufkapelle an der Südseite der Kirche befinden. Sie haben in jüngster Zeit schon mehrfach die Aufmerksamkeit der Freunde der vaterländischen Kunstgeschichte in Anspruch genommen. Ich erlaube mir, einige Bemerkungen über sie, wie sich mir dieselben kürzlich bei einem Besuche in Römheld und bei sorglicher Betrachtung dieser Werke ergeben haben, zur weiteren Prüfung vorzulegen.

Das Verdienst, uns zuerst näher mit diesen Denkmälern bekannt gemacht zu haben, gebührt A. W. Döbner. Er hat ihnen ein besondres Werk gewidmet, welches, mit Abbildungen versehen, eine Beschreibung ihrer ganzen Beschaffenheit, die Erläuterung ihres Inhaltes und Alles, was von geschichtlichen Nachweisen beizubringen war, enthält:

„Die ehernen Denkmale Hennebergischer Grafen von Peter Vischer in der Stiftskirche zu Römheld. Gezeichnet und beschrieben von A. W. Döbner, herzogl. Sächs. Landbaumeister. Herausgegeben von dem Hennebergischen alterthumsforschenden Verein zu Meiningen. München 1840.“ (16 Seiten Text und 5 Blatt Umrisstafeln in Fol.)

Döbner entscheidet sich mit Zuversicht dafür, beide Arbeiten, wie bereits der Titel seiner Schrift angiebt, für Werke Peter Vischer's zu erklären. C. Heideloff, im ersten Bande seiner Ornamentik des Mittelalters, S. 29 ff., hat sodann die Behauptung aufgestellt, in einem grossen Theile von P.

Vischer's Kunstthätigkeit komme das eigentlich künstlerische Verdienst dem Veit Stoss zu; dieser habe jenem eine erhebliche Anzahl von Modellen geliefert und P. Vischer habe mithin bei der Ausführung derselben nur das handwerkliche Verdienst des Gusses. Zu den hieher bezüglichen Werken rechnet Heideloff namentlich auch die Römhelder Denkmäler, in denen er Veit Stossens Geist und Manier unwiderleglich erkannt haben will. Dagegen ist Döbner im Kunstblatt 1846, No. 11, aufgetreten, indem er nachweist; auf wie willkürlichen Annahmen die Behauptung des Gegners beruhe. Andererseits hat wiederum G. K. Nagler, im Kunstblatt 1847, No. 36, Heideloff's Auffassung, wenigstens in allgemeiner Beziehung, vertreten und dies auch in den Artikeln seines Künstler-Lexikons über V. Stoss und P. Vischer gethan.

Wenden wir uns nunmehr zu den Denkmälern selbst. Das vorzüglichste bedeutende ist dasjenige, welches dem Grafen Hermann VIII. (gest. 1535) und seiner Gemahlin Elisabeth, einer Tochter des Kurfürsten Albrecht Achilles von Brandenburg (gest. 1507) errichtet ist. Döbner hat aus positiven äusseren Gründen, die vollkommen triftig sind, nachgewiesen, dass dasselbe nicht erst nach dem Tode des Grafen, sondern zwischen den Jahren 1507 und 1510 gefertigt ist. Es hat die gewöhnliche sarkophagartige Form, auf sechs Füßen ruhend, die von eben so viel liegenden Löwen getragen werden. Auf dem Deckel sind die grossen Gestalten des fürstlichen Ehepaares in starkem Relief enthalten; über den Ecken desselben die freistehenden kleinen Gestalten der Evangelistensymbole. An den Seitenwänden rundbogig gothische Nischen mit den Ahnenwappen des Fürstenpaares; dazwischen und an den Ecken Statuetten von Heiligen unter kleinen Tabernakeln, im Ganzen zehn.

Zunächst ist zu bemerken, dass alles Architektonische und Ornamentische an diesem Denkmal ganz vortrefflich ist; namentlich auch sind die Darstellungen sämtlicher Wappenschilder im besten Styl. Nur die sechs Löwen, auf denen das Ganze ruht, sind von roher Behandlung. — Eine vorzüglich gediegene Bildnerhand ist an den beiden Hauptgestalten des Deckels wahrzunehmen. Beide erscheinen im Gepräge edelster Naivetät. Bei der Dame zeigt sich eine Auffassung etwa nach Nürnbergischer Art, namentlich auch in der Anlage des Faltenwurfes; doch ist der letztere durchaus fern von all und jedem manierirt Eckigen. Ihr Gesicht, fein durchgebildet, hat eine wahrhaft klassische Reinheit und Grazie, und zwar der Art, dass man sieht, es war dem Meister viel weniger um ein scharfes Individualisiren (geschweige denn in der schneidenden Manier, wie es die Nürnberger jener Zeit lieben), als um ein gewisses Generalisiren der Form zu thun. Dies ist auch bei den Händen der Dame ersichtlich. Der Graf ist völlig gepanzert, so dass als Nacktes nur der Theil des Gesichtes, den das aufgeschlagene Helmvisir enthüllt hat, sichtbar wird. Die Behandlung desselben ist dem Gesicht der Dame ähnlich; aber bei dem Bestreben, hier doch etwas mehr zu individualisiren, hat sein Gesicht ein wenig mehr Herbigkeit und Starrheit erhalten. Die ganze Rüstung des Grafen ist mit sorglichstem Fleiss und Verständniss gearbeitet. In seiner Linken hält er eine Lanze mit langem Fahmentuch, das sich durch einen spielend leicht bewegten Faltenwurf, ebenfalls frei von allen eckig geknitterten Brüchen, auszeichnet. Er steht, nach altüblicher Weise, auf einem Löwen, die Gräfin auf einem Hunde; beide Thiere erscheinen mit Absicht conventionell behandelt. Jedenfalls ist das Relief des Deckels nach alledem als eine der

schätzbarsten Arbeiten deutsch-mittelalterlicher Bildnerei zu betrachten. Auffallend ist dabei nur Eins. Die Gestalten stehen unter einem gebrochenen Bogen, in dessen Füllungen auf jeder Seite zwei sehr kleine nackte Kindergestalten, in verschiedenartigsten Stellungen, angebracht sind. Dies sind widerwärtige, zwergartige Wesen; sie bilden einen schneidenden Contrast gegen den Adel des Hauptwerkes; aber sie haben andererseits eine gewisse ferne Aehnlichkeit mit den Kinderfiguren, die sich an Vischer's Sebaldusgrab zu Nürnberg befinden und in denen freilich, wie viel bedeutender diese auch sind, doch ebenfalls nicht die Hauptschönheit des letzteren Werkes beruht. — Noch ist, in Betreff der Figuren der Evangelistensymbole auf den Ecken des Deckels, zu erwähnen, dass sich bei dem Ochsen, dem Symbole des Lucas, ein gewisser Grad von Naturbeobachtung kundgibt, während der Adler ziemlich entschieden conventionell gehalten ist und der Engel als eine leidlich gute Dekorationsfigur, im Style etwas minder streng als die Arbeiten des Adam Kraft, gelten kann.

Die Statuetten an den Seiten des Sarkophages sind ebenfalls nicht von erheblichem Kunstwerthe, dabei indess merkwürdig durch mancherlei Stylverschiedenheit, die an ihnen wahrzunehmen ist und die, rücksichtlich der Modelle, nach welchen der Guss gefertigt wurde, auf verschiedene Hände schliessen lässt. Vorherrschend ist ein eigenthümlicher Styl, in dem sich einige Aehnlichkeiten mit dem Styl der Apostelfiguren an dem Nürnberger Sebaldusgrabe kundgeben; die Gewänder der Figuren sind langfaltig behandelt, doch zugleich mehr oder weniger fest um den Körper gelegt, die einzelnen Gewandpartien rundlich gezogen und stumpf wulstig gebildet. Die Gesichter und die sonstigen kleinen nackten Theile der Figuren sind unlebendig starr. Unter den hieher gehörigen Statuetten entspricht denen des Sebaldusgrabes am meisten die des h. Christophorus; das Christkind, welches er auf der Schulter trägt, erinnert dabei wieder an jene kleinen Kobolde in den obern Eckfüllungen des Deckels. — Völlig entgegengesetzt hievon ist eine andre Statuette behandelt, die des Jacobus major, der in der gewöhnlichen Nürnbergschen Manier jener Zeit, mit eckigem Faltenbruch, nach der Weise des A. Kraft, erscheint. An den Statuetten der Maria mit dem Kinde, des h. Melchior und Balthasar (die Anbetung der Könige ist in einzelnen Figuren dem Cyclus der Statuetten eingereiht) zeigt sich diese selbe Weise, doch um Einiges ermässigt.

Am unteren Rande des Deckels findet sich an einer Stelle mit kleinen Buchstaben leicht eingravirt: MF, und an einer andern: WS 15 C. Döbner hält dafür, dass diese Zeichen (mit Auflösung des W in zwei V) zu lesen seien: „Meister Fischer, und V Söhne, 15 Centner“. Abgesehen von dem Allzugewagten in dieser Erklärung des WS, halte ich indess auch das MF nicht für ein Vischer'sches Monogramm, überhaupt nicht für die Bezeichnung des Meisters. P. Vischer würde bestimmt die Bezeichnung des Vornamens mit aufgenommen und ganz entschieden würde der Meister — wie überall in jener Zeit und überall bei P. Vischer's namhaften Werken — sein Monogramm, wenn vielleicht auch an bescheidener Stelle, doch in derjenigen charakteristischen und entschiedenen Weise hingesetzt haben, die dem künstlerischen Selbstbewusstsein entsprechend gewesen wäre. Jene Buchstaben, wenn auch wohl alt, sind zu leicht, mit zu geringer Ausbildung an den Rand gravirt, als dass es mir irgend statthaft erschiene, sie für ein Künstlerzeichen zu nehmen. Ein solches ist also, nach meinem Dafürhalten, nicht vorhanden.

Die Gründe, die Döbner sonst für den Vischer'schen Ursprung des Werkes geltend macht, sind ebenfalls äussere; die Sache erscheint hienach eben nur als möglich. Die Hauptsache bleibt, in diesem Betracht, der grosse Ruf der Vischer'schen Giessstätte, die ihre Werke zum Theil in ansehnliche Ferne sandte, also bei der nicht sehr erheblichen Entfernung Römhelds von Nürnberg jedenfalls wohl zunächst in Betracht kommen musste. — Die Gründe, die Heideloff für den Stossischen Ursprung der Modelle, wie zu andern Vischer'schen Güssen, so zu den Römhelder Denkmälern beibringt, sind eben auch sehr allgemeine; mit den Paar apodiktischen Worten von „Geist und Manier“ reicht man indess, in einem Fall wie dieser, nicht wohl aus; vielmehr hätte dabei vorerst die Stylverwandtschaft mit genauem Eingehen auf das Einzelne und in wirklich überzeugender Weise dargelegt werden sollen. Und auch über ein Andres noch hätte man sich zu erklären: wie es nämlich gekommen, dass P. Vischer auf so vielen Werken sich fremder Ehren angemaasst und dass seine Zeitgenossen dies dreissig Jahre lang sonder alle Rüge hingenommen? Denn so schreibt er auf das Grabdenkmal des Erzbischofes Ernst zu Magdeburg vom Jahre 1495 und auf das des Bischofes Johann zu Breslau vom Jahre 1496: „Gemacht zu Nürnberg von mir Peter Fischer“. So nennt er sich am Nürnberger Sebaldusgrabe schon im Jahre 1508 und 1509 als den, der das Werk gemacht und gegossen habe, und fügt 1519, am Schlusse der Arbeit hinzu: „Peter Vischer, Bürger zu Nürnberg, machet das Werk mit seinen Söhnen“. So setzt er auf die Tucher'sche Gedächtnisstafel im Regensburger Dome vom Jahre 1521, so auf das Relief der Kreuzabnahme in der Aegydienskirche zu Nürnberg vom Jahre 1522 sein P. V. So bezeichnet er das Denkmal des Kardinals Albrecht von Brandenburg in der Stiftskirche zu Aschaffenburg vom Jahre 1525, so das des Kurfürsten Friedrich des Weisen in der Schlosskirche zu Wittenberg vom Jahre 1527 als „Opus M. Petri Fischer“. Oder wäre er wirklich so albern eitel gewesen, zu meinen, dass bei einem Kunstwerke der Erfinder und Bildner nichts, und der, welcher demselben mit rein handwerklichen Mitteln die Dauer gegeben, Alles sei? Und wären seine Zeitgenossen, die Erfinder seiner Werke mit eingeschlossen, soviel albrerner gewesen, ihm das zu glauben? — Ich glaube dies nicht und halte vielmehr dafür: dass, solange nicht in vollständig actenmässiger Weise das Gegentheil dargethan ist, die Ehre seiner monumentalen Inschriften nicht angetastet werde und dass die Werke, die seinen Namen als den des Urhebers tragen, sein unverkümmertes Eigenthum bleiben. Heideloff freilich sagt, dass man nur, wenn man seine Behauptung annähme, die Stylverschiedenheit in P. Vischer's Werken zu begreifen im Stande sei. Meines Erachtens giebt es dazu einen viel klareren und viel mehr im inneren Wesen der Kunst beruhenden Weg, den nämlich, dass man der Entwicklung des künstlerischen Geistes folge. Bei Peter Vischer wiederholt sich eben nur, was bei vielen andern Künstlern, zumal jener bewegten Zeit, stattgefunden hat; er entwickelt sich von befangenen zu freieren, von überkommenen zu selbständigeren Darstellungsformen. In den Werken, die dem Sebaldusgrabe vorausgehen, folgt er dem zeitüblichen Style, wie dieser besonders bei Adam Kraft ausgebildet war. In der Zeit des Sebaldusgrabes, das er „mit seinen Söhnen“ arbeitete, macht sich die grosse Umwandlung der künstlerischen Richtung geltend, in welcher dem mehr modernen Bewusstsein durch Elemente, die das alteinheimische und noch in der Mitte des funfzehnten Jahrhunderts in der Vischer'schen Giesshütte

gültige Element wieder aufnehmen und darin den angemessensten Boden für das classische Anforderniß der Zeit gewinnen, zu genügen gestrebt wird ¹⁾. In den späteren Werken endlich erblicken wir einen vollständig entwickelten Adel des Styles, welcher in so merkwürdiger Weise auf der Verbindung freier Classicität und ungebrochener heimischer Gefühlsweise beruht.

Wie sehr ich indess Peter Vischer's künstlerische Selbständigkeit zu vertreten geneigt bin, so verkenne ich dabei doch keinesweges die handwerkliche Seite seines Betriebes. Es liegt auf der Hand, dass seine, schon von den Vorfahren her bestehende und gesuchte Giesshütte sich zunächst als solche erhalten musste, dass Fälle genug eintreten konnten, wo man doch Anforderungen von mehr handwerklicher Natur an ihn stellte, dass man ihm Entwürfe, Modelle und dergl. brachte und dann — nicht von ihm persönlich, dem erfindenden Künstler, — sondern von dem Meister der Giesshütte die Herstellung derselben in Metall forderte. Wie leicht denkbar z. B. ist es, dass ihm für Bildnissdarstellungen auswärtiger, entfernt wohnender Personen (etwa für deren Denkmal) das Bildniss in der Zeichnung oder im ausgeführten Modell, geliefert und ihm allenfalls nur überlassen wurde, das erforderliche dekorative Arrangement beschaffen zu lassen! Möchte nun durch ihn selbst oder durch die Gehülfen in seiner Hütte des Eigenen zur vollendeten Einrichtung des Werkes weniger oder mehr hinzugefügt sein, so entstanden in solcher Weise wohl Werke, die es sich nicht ziemte mit dem Namen oder dem Monogramm des Meisters der Hütte zu versehen; und so in der That denke ich mir den Ursprung jener Werke, die man sonst wohl der Vischer'schen Werkstatt zuschreibt. Von dem Grabdenkmal des Bischofes Georg II. im Bamberger Dome, das die Relieffigur des geistlichen Herrn enthält, wissen wir urkundlich, dass dasselbe durch P. Vischer geliefert wurde, indem ihm um die Zeit von 1505—1506 die Zahlung zu Theil ward; aber eben so urkundlich wissen wir, dass die Zeichnung dazu von dem Bamberger Maler Wolfgang Katzheimer herrührte. (Vergl. Heller, Beschreibung der bischöflichen Grabdenkmäler in der Domkirche zu Bamberg, S. 32.) Und der Meister hat es nicht für thunlich gehalten, seinen Namen oder sein Zeichen darauf anzubringen ²⁾.

¹⁾ Vergl. darüber meinen Aufsatz im Museum, 1837, No. 5. (Kl. Schr., I, S. 455, f.) — Heideloff hat in seiner Ornamentik des Mittelalters einen älteren, dem V. Stoss zugeschriebenen Riss zum Sebaldusgrab beigebracht. Dieser beweist aber für P. Vischer's Abhängigkeit von ihm gar nichts, da das ausgeführte Sebaldusgrab des letzteren eben ein ganz andres Werk ist.

²⁾ Aehnlich erscheint auch das Verhältniss bei Beschaffung der Bronzetafel, welche sich im Dom zu Schwerin, an der Rückwand des Altares, befindet und das Epitaphium der im J. 1524 verstorbenen Herzogin Helene bildet, übrigens aber nur Wappen und Inschrift nebst architektonischer und dekorativer Umgebung enthält. Lisch hat dieser Arbeit im dritten Jahrgang der „Jahrbücher des Vereins für mecklenburgische Geschichte und Alterthumskunde“, Schwerin 1838, S. 159, erwähnt und durch Beibringung eines Briefes von Peter Vischer vom J. 1529 ziemlich ausser Zweifel gestellt, dass sie von diesem geliefert wurde. Aber er selbst bemerkt, dass trotz der Vollkommenheit des Gusses die Modellirung in manchen Theilen minder edel sei als sonst bei P. Vischer's Werken und dass auch Künstler, die das Werk besichtigt, die strenge Reinheit seines Styles nicht überall darin wieder gefunden hätten. Dem entspricht zugleich die ganze Fassung jenes, an den Herzog Heinrich von Mecklenburg gerichteten Briefes, in

In ähnlicher Weise nun ist meiner Ansicht nach das besprochene Römhilder Denkmal entstanden. Ein Produkt der Vischer'schen Giesshütte ist es höchst wahrscheinlich; dafür spricht der schon angedeutete Umstand, dass es schwer sein dürfte, zu jener Zeit eine andre technische Werkstatt nachzuweisen, in der dasselbe zu beschaffen gewesen wäre; darauf deuten ebenso die stylistischen Anklänge hin, die, in den untergeordneten Theilen des Denkmals, an die Einzelheiten des Sebaldusgrabes, mit dessen Beginn jenes gleichzeitig ist, wahrzunehmen sind. Ich glaube aber nicht, dass Peter Vischer das Modell zu dem Haupttheile des Denkmals, zu den Bildnissgestalten des fürstlichen Paares, selbst gefertigt hatte; wäre dies der Fall gewesen, so würde er, zumal bei einer so vorzüglich gediegenen Arbeit, gewiss seinen Namen nicht verschwiegen, würde er auch das Uebrige ohne Zweifel mehr in Einklang damit gesetzt haben; abgesehen davon, dass gerade in den Hauptgestalten eine Verwandtschaft mit den stylistischen Elementen des Sebaldusgrabes nicht bemerklich ist, was bei der Gleichzeitigkeit der Arbeiten nicht wohl hätte ausbleiben können, und dass die conventionelle Behandlung der beiden Thiere zu den Füßen der Hauptfiguren, die ihnen doch einen etwas wunderlichen Charakter giebt, der ganzen Richtung P. Vischer's nicht sonderlich entspricht. Ebenso kann ich darin aber auch keine Arbeit von V. Stoss erkennen; es hat, soweit mir dessen Werke bekannt sind, zu wenig überzeugende Anklänge an die stylistischen Eigenthümlichkeiten auch dieses Meisters, die sich doch, besonders in seiner Gewandung, durchaus nicht verläugnen; und auch von V. Stoss, der mit dem Giesser an demselben Orte lebte, kann gewiss nicht vorausgesetzt werden, dass er das Modell nicht ganz gegeben, oder dass er Hinzufügungen, die nicht zum Vortheil desselben dienen, gestattet hätte. Ich muss im Gegentheil annehmen, dass das Modell zu den beiden Bildnissgestalten von einem auswärtigen Bildner gefertigt und dem P. Vischer, als Vorstand seiner Hütte, zur Beschaffung des ganzen Denkmals geliefert worden sei. Wer jener fremde Meister gewesen, wage ich vor der Hand nicht zu bestimmen. Ich habe zuerst an den Würzburger Tilman Riemenschneider gedacht, in dessen Leistungen sich wohl einige entsprechende Elemente finden; aber auch er hat sich, meines Wissens, nicht zu einer solchen Freiheit und Reinheit entwickelt, wie an diesen Gestalten ersichtlich ist. Wir kennen also einstweilen den ursprünglichen Meister nicht. Dem Kunstwerthe des Werkes geschieht hiermit indess wahrlich kein Abbruch; finden wir doch in Deutschland aus jener Zeit so manch ein namenloses Bildwerk, das des höchsten Preises werth ist! kennen wir doch auch nicht einmal den Meister jener höchst vollendeten betenden Madonnenstatue, die gegenwärtig in der Nürnberger Kunstschule bewahrt wird und im Gypsabguss, in der vortrefflichen kleinen Copie von Afinger, bei allen Kunstfreunden verbreitet ist! — Das Modell des Hauptstückes also wurde meiner Ansicht nach dem P. Vischer geliefert, und man mag

welchem P. Vischer auf ziemlich derbe Weise sein Befremden darüber ausspricht, dass man ihm die fertig gegossene Arbeit seit Jahr und Tag auf dem Halse lasse und sie weder abhole noch ihm Geld schicke, und in dem von irgend einer persönlich künstlerischen Theilnahme für das Werk gar nichts durchklingt.

Auch bei dem grossen Denkmal des Kurfürsten Johann Cicero in der Domkirche zu Berlin ist ein Verhältniss der Art anzunehmen. Hierüber behalte ich mir den näheren Nachweis vor.

es nicht für angemessen erachtet haben, ihm dabei die Bedingung zu stellen, dass er das Uebrige mit eigener Hand hinzufüge. So setze ich voraus, dass dies von untergeordneten Kräften seiner Werkstatt geschehen ist und dass von den letzteren — ausser dem gesammten architektonischen und dekorativen Arrangement — namentlich auch die Modelle zu jenen ungeschönen Kinderfiguren in den oberen Eckfüllungen des Deckels und zu den Statuetten an den Seiten hinzugefügt sind. Die hiebei bemerkbaren Aehnlichkeiten mit einzelnen Theilen des Sebaldusgrabes, welches den Meister zu jener Frist beschäftigte, lassen aber die unter solchen Umständen sehr begreifliche und fast nothwendige Einwirkung seiner Thätigkeit auf die der Gesellen deutlich erkennen. —

Das zweite Denkmal, welches sich in der Taufkapelle, der Stiftskirche zu Römhild befindet, ist das des Grafen Otto IV., gest. 1502. Döbner weist triftig nach, dass dasselbe ebenfalls nicht nach dem Tode des Grafen, sondern früher gefertigt sei, und macht es wahrscheinlich, dass dies schon am Schluss der achtziger Jahre des funfzehnten Jahrhunderts geschehen. Es ist, in sehr merkwürdiger und eigenthümlicher Anordnung, eine lebensgrosse Bronzestatue, auf einem Löwen und vor einer, in der Wand befindlichen Steinplatte stehend, in welche letztere die ehernen Inschriftstreifen und acht Wappenschilder eingelassen sind. Die Wappenschilder sind roher behandelt, als die des andern Denkmals. Die Statue des Grafen zeichnet sich in ihrer Gesammtheit wiederum durch eine treffliche Naivetät aus; er ist ebenfalls völlig gepanzert dargestellt und alles Panzerdetail sorgfältig behandelt. Der Helm ist vom Kopfe ab- und der Kopf aus dem Halsberg, der die untere Hälfte des Gesichtes verdeckt, herauszunehmen. Dem Kopfe fehlt der Obertheil des Schädels; Haare und Ohren sind nur leicht angedeutet. In den Gesichtsformen zeigt sich ein vortrefflich individuelles, schon ziemlich weiches Gefühl und eine verhältnissmässig bedeutende Durchbildung, ebenfalls nicht allzu entschieden nach Nürnbergischer Art. Name oder Zeichen des Künstlers sind nicht vorhanden.

Döbner hält auch dies Werk ganz und gar für eine Arbeit von Peter Vischer; Heideloff sieht auch hierin einen Guss nach einem Stossischen Modell. Beides ist wiederum problematisch; da es an den specielleren Kriterien fehlt; auch war V. Stoss in jener Zeit (wie neuerlich durch Nagler nachgewiesen) doch nur erst besuchsweise in Nürnberg anwesend. Der Guss mag allerdings, aus den schon bei dem vorigen Denkmal angeführten allgemeinen Gründen, in der Vischer'schen Giesshütte erfolgt sein; über den Verfertiger des Modells wird sich schwer etwas Bestimmtes sagen lassen. Ganz unwahrscheinlich ist es indess nicht, dass das Modell von demselben Künstler geliefert wurde, welcher die Bildnissgestalten des vorigen Denkmals modellirt hat. Es ist wenigstens eine äussere Aehnlichkeit in der Erscheinung der beiden fürstlichen Herren vorhanden; und es kann angenommen werden, dass, wenn ein Künstler einmal der fürstlichen Familie genügt hatte, man sich mit ähnlicher Bestellung demselben auch zum zweiten Male zuwandte. Doch bleibt das einstweilen freilich nur Hypothese.

La Vierge aux Langes.

Sendschreiben an Herrn Kupferstecher Fr. Wagner zu
Nürnberg.

(D. Kunstblatt 1851, No. 45.)

Sie haben, verehrter Herr, in dem an mich gerichteten Sendschreiben, das in No. 18 des deutschen Kunstblattes vom J. 1850 enthalten war, die schätzenswerthesten Bemerkungen über jenes neu entdeckte Gemälde raphaelischer Composition, welches sich im Besitz des Hrn. Wuyts zu Antwerpen befindet, und über das Verhältniss dieses Gemäldes zu einigen andern derjenigen Bilder, welche dieselbe Composition behandeln, gegeben. Empfangen Sie meinen Dank für die darin enthaltenen Belehrungen und zugleich für das Exemplar Ihres nunmehr vollendeten Kupferstiches nach diesem Gemälde, welches Sie mir so eben freundlichst übersandt haben und über welches Sie eine öffentliche Aeusserung meinerseits verlangen. Eine Aeusserung der Art ist leicht oder schwer, je nachdem man es nimmt: doppelt schwer, wenn man, wie ich, das Original nicht kennt. Indess trägt das neuste Werk Ihres Grabstichels das Gepräge einer solchen Gediegenheit, spricht aus demselben, von jenem Originale unbedenklich und in voller Bestimmtheit auf Ihr Werk übertragen, ein so charakteristisch eigenthümlicher, in der ganzen Arbeit sich gleich bleibender künstlerischer Geist, dass es mich dennoch reizt, mich gegen Sie auszusprechen, wenn auch zunächst weniger über Ihre Arbeit, als über das darin so lebendig vorgeführte, mir fremde Original.

Denn in mehrfacher Beziehung gewährt schon an sich diese raphaelische Composition das lebhafteste Interesse. Es ist eine der liebenswürdigsten Variationen jenes einfachen, doch auf dem Grunde des reinsten Gemüthes und der ächtesten Sittlichkeit beruhenden Gegenstandes, darin Raphael nimmer ermüdet und dessen seelenvolle Einfalt dem hastigen Suchen und Nimmerfinden der heutigen Kunstwelt gegenüber so unendlich beruhigend wirkt. Die jungfräuliche Mutter in der sabbathstillen Landschaft, niederknieend zur Seite des schlafenden Christuskindes, von dem sie mit der Rechten den zarten Schleier abhebt, während ihre Linke an dem Rücken des Johannesknaben ruht, der, an sie geschmiegt und auf den Gespielen deutend, zum Beschauer des Bildes hinausblickt, als fordere diesen mit auf zur Freude und zur Verehrung, — Welch ein klarer Wohlklang ist in diesen Formen und Linien, Welch ein edles Maass überall in dem Verhältniss derselben, Welch eine Zartheit der Motive, welche reine Stimmung in allen Elementen des geistigen Ausdrucks! Nichts giebt vielleicht einen deutlicheren Aufschluss über die durchherrschend feine Empfindung, als wenn wir diese Composition mit einer nächstverwandten vergleichen. Das kleine raphaelische Bild der *Vierge au diadème* im Pariser Museum enthält fast vollständig dieselben Compositions-Elemente; aber während jenes Werk überall von der zartesten Jungfräulichkeit durchhaucht ist, tritt uns hier in jedem Zuge eine markige, fast möchte ich sagen: heroische Energie entgegen. Der schlafende Christusknabe hat sich mehr seitwärts geworfen; die über der Stirn ruhende Hand scheint es anzudeuten, dass es drinnen sich schon wie Träume künftiger Gedanken bewegt. Die jungfräuliche Mutter ist eine königlich erhabene Gestalt ge-

worden, der das Diadem auf ihrem Haupte wohl ziemt; sie sitzt knieend, einer Königin des Orientes gleich, in entschieden ausgesprochener Stellung vor dem Kinde, hebt den Schleier mit starker, gerader Bewegung empor und hält den Johannesknaben ebenso bestimmt umfaßt. Auch dieser hat alles Spieles in seiner Stellung und aller Wechselbezüge vergessen; auch er liegt bestimmt auf die Kniee geworfen da, nur zur Anbetung des Genossen hingewandt. Aeusserlich ist fast völlig derselbe Inhalt in beiden Compositionen; innerlich sind die wesentlichsten Unterschiede wahrzunehmen: — in dem einen Bilde Alles noch erst wie von ahnungsvollen Gefühlen umspielt, in dem andern Alles mit dem Stempel bewusster Ueberzeugung versehen.

Dann hat die von Ihnen gestochene Composition ein andres Interesse dadurch, dass sie zu dem Kreise derjenigen Erfindungen Raphaels gehört, welche vielfach, zur Zeit des Meisters oder bald nach ihm, von verschiedenen Künstlerhänden wiederholt worden sind. Dies Interesse verknüpft mit dem Kunstgeschichtlichen das Culturgeschichtliche; man fühlt es deutlich, wie die Werke, bei denen dies geschah, die Gemüther des Zeitgenossen angeregt hatten, wie schon von vornherein der Trieb da war, das vorzüglichst Anregende nach Möglichkeit zu einem Gemeingut zu machen. Doppelt interessant wird es in solchem Fall — und auch der in Rede stehende gehört dahin, — wenn eine charakteristisch eigenthümliche, vielleicht nicht bloß einer fremden Schule, vielleicht selbst einem fremden Lande angehörige Individualität mit in den Reigen dieser vervielfältigenden Kräfte tritt, wenn man in solcher Weise die Wirkung des originalen Meisters in weitere und weitere Kreise augenscheinlich hinausgetragen, seine befruchtende Schöpferkraft im fernen Boden neue Blüten hervorbringen, seinen Geist in der charakteristischen Umbildung seines Werkes neu verkörpert sieht. Ich glaube, dass solche Verpflanzungen und Uebertragungen künstlerischer Ideen nicht minder interessant und nicht minder folgenreich sind, als ähnliche Verhältnisse in den Dingen der Naturhistorie.

Sie hatten in Ihrem Sendschreiben bereits verschiedener anderer Exemplare der Composition, welche Sie nach dem Antwerpener Bilde gestochen, gedacht; Sie werden inzwischen vielleicht bemerkt haben, dass Passavant, in seinem Werke über Raphael (II, S. 82) deren, ausser dem Original-Carton, eine doppelt grosse Anzahl aufführt. Den acht von Passavant genannten Gemälden reiht sich das von Ihnen bekannt gemachte Antwerpener Bild als ein neuntes an. Es müsste im höchsten Grade belehrend und unterhaltend sein, wenn es möglich wäre, diese Reihenfolge gleichartiger Gemälde in einem und demselben Raume zusammenzustellen und sie einer ausführlichen vergleichenden Kritik zu unterwerfen. Das geht freilich nicht, und wir müssen uns daher, wollen wir zu einem derartigen Vergleiche gelangen, einstweilen an den Kupferstichen nach diesen Bildern, so viel wir davon auftreiben können, genügen lassen. Ich habe zu diesem letzteren Behufe das Thunliche versucht, aber Ihrem Stiche doch nur den von Longhi und Toschi nach dem bei Brocca in Mailand befindlichen Bilde und den von Frey nach dem Bilde in der Gallerie Esterhazy zu Wien zur Seite stellen können. Der Stich von Gio. Folo nach dem Bilde, welches aus der Sammlung Lucian Bonaparte's in das Haager Museum übergegangen, ist mir leider unbekannt geblieben; doch konnte ich dies allenfalls verschmerzen, da Sie von dem letzteren Bilde in Ihrem Sendschreiben eine so genaue Charakteristik gegeben und namentlich be-

merkt haben, dass dasselbe, abgesehen von seiner eigenthümlichen, doch nur äusserlichen Gefälligkeit in der Behandlung, mit dem Bilde bei Brocca bis in die kleinsten Theile übereinstimme.

Das Bild bei Brocca ist, wie nach Ihrem Urtheil, so nach dem noch andrer zuverlässiger Kenner, z. B. Rumohr's, nicht als ein Originalwerk von Raphael's eigner Hand zu betrachten; auch das Bild in der Esterhazy-Gallerie bezeichnet Passavant nur als ein gutes Schulbild. Der Zweifel gegen die Originalität beider dürfte sich nicht minder schon aus der Ansicht der genannten Kupferstiche ergeben. Dennoch waltet in der ganzen Darstellung, wie sie diese beiden Stiche in einander ziemlich entsprechender Weise bringen, und namentlich in dem von Longhi und Toschi, ein Element, welches mit charakteristischer Entschiedenheit den raphaelischen Ursprung erkennen lässt und sich noch verhältnissmässig eng an denselben anschliesst. Es ist hier überall auf grössere ruhigere Massen, auf deren freiere Entwicklung, auf das entschiednere Hervorheben des Körperlichen bestimmte Rücksicht genommen, während in der Gewandung, dem Adel des Körperlichen entsprechend, die Hauptmotive des Faltenwurfes grösser und bedeutend, die andern wesentlich untergeordnet behandelt sind, — Alles dies, wie es Raphael so durchaus eigenthümlich ist. Der Stich von Frey, im Ganzen zwar flauer erscheinend als jener, hat gleichwohl einzelne Motive, die darauf hindeuten, dass das Bild der Gallerie Esterhazy in einem noch näheren Verhältniss zu dem raphaelischen Originale stand. Beide Kinder sind hier völlig nackt dargestellt, ohne vereinzelt Gewandflicken, denen man anderweit die spätere Zuthat nur allzu deutlich ansieht. Ferner hat hier — was besonders zu beachten sein dürfte — der Körper des Christusknaben, namentlich in seiner Brustpartie, die Andeutung einer vollkommen reinen und leichten kindlichen Behandlung, während das Gesicht des Johannes eine glücklich lebhaftere Ausbildung desselben Ausdruckes, der in dem Toschi'schen Stiche zwar vorhanden ist, aber matt manierirt erscheint, erkennen lässt.

Stelle ich diesen beiden Stichen nunmehr das von Ihnen nachgebildete Werk gegenüber, suche ich das Verhältniss zu erkennen, in welchem dieses zu Raphael steht, so finde ich in allen eben angedeuteten Punkten wesentliche und charakteristische Unterschiede, — und zwar solche, die meines Erachtens in dem Antwerpener Bilde ein namhaftes Abweichen von Raphael's künstlerischer Eigenthümlichkeit erkennen lassen. Es fehlen eben jene feineren Beziehungen des ganzen, für ihn so sehr bezeichnenden stylistischen Gesetzes. Ich bedaure daher, dass ich Ihrer Angabe über die Originalität des Antwerpener Bildes nicht beistimmen kann, und ich bedaure dies um so mehr, als hienach die Originalarbeit unter der ganzen Reihenfolge der hieher gehörigen Gemälde noch immer unbekannt bleibt. Dabei bin ich aber durchaus fern, die Schönheit des Antwerpener Bildes überhaupt in Frage stellen zu wollen; im Gegentheile leuchtet schon aus Ihrem Stiche die Feinheit der geistigen Empfindung, wie sie der Inhalt der Darstellung unter allen Umständen erfordert, hervor, und wird zugleich eine sehr interessante Eigenthümlichkeit in der ganzen Auffassung und Behandlung ersichtlich, die dem Gemälde seine besonders bemerkenswerthe Stellung einräumen dürfte. Bei geringerem Sinn für plastische Fülle und für Grösse des Styles überhaupt, bei einer mehr den Einzelheiten zugewandten Sorge erscheint darin ein gewisses jugendliches, — ich

möchte sagen: aus Schüchternheit und Unbefangenheit zugleich gemischtes Gefühl, welches, je mehr man sich in die Darstellung hineinlebt, einen nur um so grösseren Reiz gewinnt. Vor Allem tritt mir dies in dem Kopfe der Madonna entgegen. Es sind die raphaelischen Grundzüge; aber doch sind sie leise in der Art umgebildet, doch ist ein fremdartiger, fast dämmernder Hauch darüber hingezogen, dass man geneigt sein möchte, auf das Uebertragen in die Gefühlsweise selbst einer fremden Nationalität zu rathen, während gleichzeitig das allerdings unverkennbare raphaelische Gepräge in dem Johanneskopfe einen gewissen ecstatischen Zug erhalten hat, der auch in fast fremdartiger Weise in die naive Composition hineinklingt. Für die Arbeit eines Künstlers, der ursprünglich nicht zur römischen Schule gehörte, glaube ich das Bild jedenfalls halten zu müssen; dahin deutet nach meinem Dafürhalten u. A. schon der zierlich gestickte durchsichtige Kopfschleier, der über der Stirn der Madonna, unter dem darüber gelegten Mantel, sichtbar wird. Der Maler gehört ohne Zweifel einer fernerstehenden Schule an, vielleicht seinem Ursprunge nach, wie schon angedeutet, einer ausseritalienischen. Manches will mich wie ein Nachklang älterer spanischer Weise gemahnen; oder es mag ein, solcher Richtung entsprechender Niederländer gewesen sein, der das Bild ausgeführt hat, womit sich dann der von Ihnen angeführte Umstand, dass dasselbe ein Paar Jahrhunderte hindurch unberührt an seiner bisherigen Stelle in der Nähe von Antwerpen geblieben zu sein scheint, auf das Einfachste verbinden würde. Doch wäre es verwegen, auf einen Kupferstich, auch einen so gediegen durchgeführten wie den Ihrigen, irgend nähere Hypothesen der Art begründen zu wollen.

Nominell verliert das besprochene Gemälde, wenn es nicht von Raphael selbst gemalt ist, wohl den Ruhm, der ihm seit kurzer Frist bereitet worden: — für denjenigen, der mehr als eine blos nominelle Werthschätzung verlangt, wird es ohne Zweifel ein sehr schätzbares Werk und seine Entdeckung ein erfreuliches kunstgeschichtliches Ereigniss bleiben. So wird man auch Ihnen für die Mühe und den hingebenden Fleiss, welchen Sie der Reproduktion dieses schönen Bildes gewidmet haben, unter allen Umständen dankbar verpflichtet sein. In der That haben Sie in diesem Blatte die Mittel Ihrer schönen Kunst mit so feinem und innigem Verständniss und zugleich so fern von aller fremdländischen eiteln Virtuosenmanier zur Anwendung gebracht, haben Sie damit ein künstlerisches Ganzes von so wohlthuender, klarer und warmer Harmonie geschaffen, dass die deutsche Kunst Ihnen nur aufs Neue alle Anerkennung zu zollen hat¹⁾.

Schliesslich kann ich Ihnen auch über das neue Unternehmen, von dem Sie mir Mittheilung gemacht, nur meine Freude und den aufrichtigen Wunsch des gedeihlichsten Gelingens aussprechen. Dass Sie von der mächtigen Kreuzabnahme von Rubens zu Antwerpen, während dies Bild im Restaurationslokal ein so viel gründlicheres Studium verstattete als früher an der Kirchenwand, eine durchgeführte Zeichnung gefertigt haben, dass Sie dieselbe demnächst im grössten Maassstabe in Stahl stechen werden, wird gewiss das lebhafteste Interesse aller Kunstfreunde erwecken.

Berlin, im October 1851.

²⁾ Das Blatt von Hrn. Fr. Wagner ist im Stich etwa 13 $\frac{1}{4}$ Zoll hoch und gegen 10 $\frac{3}{4}$ Zoll breit. Es wird mit der Unterschrift *La Vierge aux Langes* ausgegeben werden. Der König der Belgier hat die Widmung desselben angenommen.

Ueber das ehernen Denkmal des Kurfürsten Johann Cicero in der Domkirche zu Berlin und dessen Beziehung zu Peter Vischer.

(D. Kunstblatt 1851, No. 46.)

Wie die Bronzen zu Römheld, über deren kunstgeschichtliche Stellung ich kürzlich meine Ansicht in diesen Blättern niedergelegt habe, so hat auch das in der Ueberschrift genannte Werk ein sehr eigenthümliches Verhältniss zu Peter Vischers künstlerischer Thätigkeit. Auch über dies besitzen wir eine verdienstliche Schrift, welche die dabei zur Sprache kommenden äusseren Beziehungen in erfreulicher Weise feststellt: — „Forschungen im Gebiete der Vorzeit, Heft I.: Das Grabmal des Kurfürsten Johannes Cicero von Brandenburg in der Domkirche zu Berlin, ein Kunstwerk von Peter Vischer dem Aelteren in Nürnberg, beendigt von seinem Sohne Johannes Vischer. Von M. F. Rabe, Professor und Mitglied des Senats der königl. Akademie der Künste und königl. Schlossbaumeister. Berlin, 1843.“ (39 S. und 4 Kupfertafeln in Quart.) — Auch hier aber macht sich, bei näherer Betrachtung des Denkmals und in Berücksichtigung der urkundlichen Daten über dasselbe, die künstlerische Beschaffung und ihre Geschichte als ein Problem geltend, welches diese Schrift meiner Ansicht nach nicht genügend löst. Ich gebe im Folgenden das Resultat meiner Beobachtungen und Schlüsse.

Das Werk ist ein Doppeldenkmal, eines über dem andern. Dass beide combinirte Denkmäler aber nicht verschiedenen fürstlichen Personen (wie bisher zumeist angenommen wurde), sondern beide dem Kurfürsten Johann Cicero, der im Jahre 1499 gestorben war, gewidmet sind, hat Hr. Rabe überzeugend nachgewiesen. Ebenso, dass wir es hier (höchst wahrscheinlich wenigstens) nur mit Produkten der Vischer'schen Giesshütte zu thun haben und dass der Antheil eines in Berlin ansässigen burgundischen Stückgiessers Matthias Dietrich an seiner Ausführung und die spätere Zeit dieser seiner Betheiligung an der Arbeit abgewiesen werden muss. Die Rabe'sche Schrift, in der auch die äusseren Schicksale des Denkmals, das früher im Kloster Lehnin stand, berichtet werden, enthält die nähere Darlegung aller hieher bezüglichen Verhältnisse.

Beide Denkmäler, aus denen das Ganze zusammengesetzt ist, sind im künstlerischen Style wesentlich von einander verschieden, der Art, dass die verschiedene Zeit ihrer Ausführung sofort ersichtlich wird. Das untere Denkmal ist eine grosse, aus fünf Stücken zusammengesetzte Platte in sehr flachem Relief. In der Mitte derselben, als isolirtes und auf das Uebrige aufgeheftetes Stück, ist die Gestalt des Kurfürsten enthalten, in Kurhut und Kurmantel, Scepter und Schwert in seinen Händen. (Das Obertheil des Scepters ist abgebrochen.) Die Figur ist sehr einfach gearbeitet, aber durchweg schlicht natürlich und mit gutem künstlerischem Gefühl. Die ganz flache Modellirung des von vorn gesehenen Gesichtes ist meisterlich durchgeführt, wenn schon Augen und Haare sehr scharf ciselirt sind; auch die Hände sind, bei sehr natürlicher Haltung der einzelnen Finger, mit gutem Verständniss modellirt. Der Faltenwurf hat eine höchst

einfache, aber wiederum mit ebensoviel Haltung wie lebendigem Gefühl durchgeführte Behandlung; von ganz vortrefflicher Zeichnung ist das perspektivisch zurückgeschobene Aermelgewand des mit dem Scepter erhobenen rechten Armes. Der Styl des Faltenwurfes zeigt eine, auf der Grundlage des conventionelleren Zeitgeschmackes sich schon entschieden geltend machende freiere Bewegung. Vor den Füßen der Gestalt steht ein kleiner Schild mit dem Bilde des Kurscepters; der letztere hat eine geschmackvoll gothische Blumenkrone. Die (durch den Mantel verdeckten) Füße des Kurfürsten ruhen auf einer architektonischen Basis, welche mit einfach angegebenen Ornamentformen — doch nicht mehr gothischen, sondern schon antikisirenden Styles — versehen ist. — Der übrige Theil der unteren Platte ist, wie bereits angedeutet, aus vier Stücken zusammengesetzt, die Fugen derselben laufen quer durch, so dass überall der Rahmen, nebst Allem, was dazu gehört, mit dem Grunde aus einem Stücke besteht. Ein breiter flacher Rahmen bildet die Hauptumfassung der Gestalt; er ist an seinen äusseren und besonders an den inneren Seiten mit einfach sauberen gothisirenden Profilen versehen. In den oberen Ecken des Grundes laufen diese Profile in geschmackvoll gothische Bogenfüllungen zusammen, bei denen Blattwerk angebracht ist, dessen Styl der oben erwähnten Scepterkrönung entspricht. In den Füllungen sind zwei kleine Medaillonköpfe, vermuthlich die Eltern des Joh. Cicero darstellend, enthalten; die Behandlung dieser sehr charakteristisch gebildeten Köpfe ist ganz der des seinigen ähnlich. Nach aussen treten an den vier Ecken der Gesamtplatte und in der Mitte ihrer beiden Langseiten Rosettenfelder in einer, im gothischen Style sehr üblichen Form hervor. Auf sie sind die Träger des oberen Werkes aufgesetzt; sie mögen ursprünglich etwa flache Wappenschilder enthalten haben. — Rücksichtlich der Beschaffung der unteren Platte ist, wie sich aus dem Folgenden ergeben wird, sehr wahrscheinlich, dass sie durch die Vischer'sche Hütte geliefert wurde. Ihre Trefflichkeit im Allgemeinen würde es nicht unthunlich machen, an Peter Vischer's eigne Hand zu denken; doch liegt dafür keine bestimmtere Gewähr vor und ein besondrer Umstand (von dem unten) spricht eher dagegen. Ueber die Zeit der Anfertigung giebt der Styl des Werkes wenigstens eine annähernde Bestimmung; das etwas freiere Element in der Behandlung des Faltenwurfes, die Einführung antikisirenden Ornamentes in die sonst noch gothischen Formen deuten auf eine Zeit des künstlerischen Ueberganges, die bei Peter Vischer selbst in den Beginn der Arbeiten zum Sebaldusgrabe, also in das erste Jahrzehent (wohl zweite Hälfte desselben) des sechzehnten Jahrhunderts fällt.

Das obere Denkmal hat die Gestalt eines etwas flachen Sarkophages, der von sechs viereckigen Pfeilern, an welche sitzende Löwen anlehnen, getragen wird; die Pfeiler stehen auf den entsprechenden Stellen des breiten flachen Rahmens des unteren Denkmals, die Löwen sind über jenen Rosettenfeldern angebracht. Der Sarkophag, sargähnlich und in verhältnissmässig leichter Form gebildet, hat den Charakter des vollkommen entwickelten Renaissancestyles, der sich ebenso in den leicht geschwungenen Profilen nach antiker Art, wie in den Ornamenten, in den Verzierungen der am Rande umherlaufenden zehn Wappenschilder, auch in der etwas mehr dekorativen Behandlung der Löwen ausspricht. Oben auf dem Sarkophage ruht die Hautreliefgestalt des Kurfürsten, die in der allgemeinen Anordnung der des unteren Denkmals entspricht, aber, während

sie einerseits eine imposantere Wirkung erstrebt, andererseits dennoch, sowohl in der Würde des Styles als im feineren Lebensgefühl, erheblich gegen jene zurücksteht. Das Gesicht hat allerdings das Gepräge einer gewissen, natürlich derben Wackerheit, aber wie die Hände starr und unlebendig erscheinen, so ist die ganze Haltung der Figur ohne eigentlichen Adel. Der Kurmantel (wie auch das Kissen, darauf hier der Kopf liegt,) ist mit einem ciselirten Teppichmuster versehen, zugleich jedoch die ruhige Würde des Faltenwurfes einem äusserlichen Kunstgriff, der eine grössere Mannigfaltigkeit hervorbringen sollte, geopfert. Das Gewand des Kurmantels wird nemlich, indem die linke Hand das gesenkte Schwert hält, durch den linken Unterarm emporgeschoben und legt sich somit in einige Querfalten, — ein Motiv, das vielleicht nicht unangemessen durchzubilden gewesen wäre, hier indess in der Absicht nur kleinlich und in der Wirkung nur schwerfällig erscheint. Unendlich verschieden hievon ist die ebenfalls im einfachen Kurmantel erscheinende Gestalt Friedrichs des Weisen, auf dessen Denkmal in der Wittenberger Schlosskirche, welches Peter Vischer im Jahre 1527 gearbeitet hat, und wo mächtigste Würde und vollste Belebung über das ganze Werk verbreitet sind.

Ueber das Berliner Denkmal sprechen zwei Urkunden. Die erste ist die auf der Dicke der Platten des unteren Denkmals, am Fussende, eingegrabene Inschrift: „*Johannes Vischer Noric. facieb. 1530.*“ — Die zweite ist ein Brief von Peter Vischer aus dem Jahre 1524 an Kurfürst Joachim I., den Hr. Rabe in seiner Schrift mitgetheilt hat, und in welchem es also heisst: „*Genedigster Herr ich hab empfangen von Lorenz Villani Zwey hundert gulden von wegen eur Churfurstlich gnaden, auch einen brief dar in ist gemelt die begrebt nus (und anders) zu verfertigen, Versteet ich die taffel, von der eur Churfurstliche genad mit mir redet in meiner giesshütten, des ich eurer Churfurstlichen genaden zwue Vissirung auff bapier gemacht über antwurtet, Nun seyt der Zeyt her, ist mir die form und stellung derselben taffel aus der acht kumen, und hab etlich geschicklykeit dar an vergessen Darum ist mein beger ist eur Churfurstl. genad des willens das mir derselben Visirung eine werd zu geschickt, so will ich als dan die arbeit sambt dem grab auff das fürderlichst mir muglich ist aus machen.*“ U. s. w.

Dieser Brief enthält zunächst also die Notiz über eine Summe von 200 Gulden, die Peter Vischer von dem Kurfürsten Joachim I., dem Sohne und Nachfolger Joh. Cicero's, empfangen hatte, woran sich sofort Bemerkungen über die Arbeiten zu einem Grabdenkmal anschliessen. Hr. Rabe weist in vollkommen überzeugender Weise nach, dass diese Summe, im Verhältniss zu andern Preisen und namentlich zu solchen, die P. Vischer selbst empfangen hatte, so bedeutend war, dass sie nur auf grosse Arbeiten, wie das ganze in Rede stehende Denkmal, bezogen werden kann. Hr. Rabe betrachtet die Summe also, gewiss der vollsten Wahrscheinlichkeit entsprechend, als eine Abschlagszahlung auf das auszuführende grosse Denkmal und nimmt, mit nicht geringerer Wahrscheinlichkeit, an, dass P. Vischer den Auftrag zu dessen Ausführung erhalten und übernommen habe. Aber er schliesst daraus meiner Ansicht nach zu viel, wenn er hinzufügt, dass auch die Ausführung durch ihn erfolgt und durch Peters Sohn Johann, den die Inschrift nennt, nach dem 1529 oder 1530 erfolgten Tode des Vaters, beendigt sei. Schon diese letztere Annahme hat ihre Schwierigkeiten. Worin hätte die Beendigung des Werkes bestanden? im Guss des fertig

modellirten Werkes? oder in Theilen des Modelles selbst? und in welchen Theilen? Die Fragen möchten kaum zu beantworten sein. Noch bedenklicher aber scheint es mir, die Inschrift ohne Weiteres anzufechten. Peter Vischer soll der eigentliche Meister sein und Johann also nur ein sehr sekundäres Verdienst um das Werk haben; und doch nennt der letztere sich ohne Weiteres als den, der das Werk gemacht hat, nennt sich so an einem Werke, welches der Hauptsache nach von seinem hochgefeierten Vater herrühren soll. nennt sich so unmittelbar nach des letzteren Tode, nennt sich so dem fürstlichen Hofe gegenüber, der das Werk bei dem Vater bestellt hatte. Wir müssten erst sehr unverdächtige Zeugnisse über Johann Vischer's moralische Unwürdigkeit und über die Beschränktheit seines Verstandes haben, wenn uns das einleuchtend werden sollte. Endlich, was das noch ungleich Wesentlichere anbetrifft: die Hauptsache an dem oberen Denkmal, die Gestalt des Kurfürsten, ist von so untergeordnetem Kunstwerth im Verhältniss zu Peter Vischer's unzweifelhaften Arbeiten, dass sie auch ohne die Inschrift, die uns den Sohn als Urheber nennt, nicht als sein Werk gelten könnte. — Uns bleibt nach alledem, in Betreff des grossen (oberen) Denkmals, nur die Annahme: dass P. Vischer den Antrag zur Ausführung desselben allerdings erhalten und angenommen hatte, dies letztere aber vielleicht von vornherein nicht als erfindender Künstler, sondern als Leiter seiner Giesshütte (eine Annahme, die durch die Schlusswendung des Briefes vom Jahre 1524 doch nicht unbedingt ausgeschlossen wird), dass er die eigentliche Arbeit, zu der er immerhin einen flüchtigen Entwurf geliefert haben mochte, von vornherein seinem Sohne Johann überliess, dass dieser sie durchführte und daher schliesslich auch seinen Namen, ohne Kränkung der Ehre seines Vaters und ohne anmaassliche Verwegenheit gegen den brandenburgischen Fürstenhof, darauf setzen durfte.

Dabei hatte die Arbeit von vornherein ihre eigenthümliche Schwierigkeit, indem ein schon vorhandenes einfacheres Denkmal mit dem neu auszuführenden grösseren combinirt werden sollte. Jenes war ohne Zweifel bald nach dem Tode Joh. Cicero's, während Joachim I. noch minderjährig war, gefertigt worden und vielleicht erst zwanzig Jahre später scheint das Begehren nach reicherer Ausstattung desselben entstanden zu sein. Herr Rabe hält nur die (isolirte) Figur des Kurfürsten auf dem unteren Denkmal für den Rest dessen, was von dem vorhandenen beibehalten wurde, eine Ansicht, mit der ich wieder nicht übereinstimmen kann, indem, meiner obigen Darstellung zufolge, das ganze untere Denkmal in sich zu übereinstimmend und von dem Style des oberen zu verschieden ist; auch kommt hinzu, dass die Basen der Pfeiler, welche das obere Denkmal tragen, mit den Linien der unteren Platte nicht genau correspondiren, auch jene gothischen Rosetten keine ganz angemessenen Plinthen für die Löwen abgeben. Ich muss also das ganze untere Denkmal als das ältere und schon vorhanden gewesene betrachten und finde dies auch in dem Briefe Peter Vischer's vollkommen bestätigt, indem hierin dem „Grab“ oder „Begräbniss“ (dem anzufertigenden oberen Denkmal) die „Tafel“ (das untere) entgegengesetzt wird, von deren „Form“, „Stellung“ und „Geschicklichkeit“ P. V. dies oder das vergessen habe und darum die Rücksendung einer der Zeichnungen, die er darüber entworfen, erbittet. Sich so einem gegebenen Werke mit dem neuen zu accomodiren mochte aber schon den Künstler

wenig reizen und mit ein Grund sein, wesshalb er der eignen Ausführung sich nicht hingab ¹⁾).

Die Inschrift des Joh. Vischer vom Jahre 1530 steht nun freilich am Rande der unteren Platte, die jedenfalls, und mindestens doch um zwanzig Jahre, älter ist. Wir werden eben annehmen müssen, dass er es für bescheidner hielt, sich am Fuss des Werkes, als an einem der oberen Theile zu nennen, und dass durch die Hinzufügung des grossen oberen Denkmals die selbständige Bedeutung des unteren aufgehoben schien. Wir werden aber, wie ich glaube, hieraus auch schliessen dürfen, dass das untere Denkmal nicht eine vollkommen eigenhändige Arbeit P. Vischer's war; denn wäre dies der Fall gewesen, so würde der Sohn sich diese Stelle für seinen Namen doch wohl gewiss nicht ausgesucht haben, ohne auch in diesem Fall eine Hindeutung auf die frühere Bethelligung des Vaters hinzuzufügen. Dass das untere Denkmal aber doch aus P. Vischer's Hütte hervorgegangen war, scheint mir, abgesehen von den Eigenthümlichkeiten seiner Behandlung, aus dem Briefe P. Vischer's zu erhellen, indem derselbe eine alte Bekanntschaft mit dem Werke verräth. Dass P. Vischer einen näheren Einfluss auf die Beschaffung des Modells, als auf die des Modells zu dem oberen Denkmal, ausgeübt, geht dann aus der ungleich grösseren künstlerischen Gediegenheit des unteren hervor; und hieraus scheint auch zu folgen, dass Joh. Vischer nicht etwa schon das untere Denkmal gefertigt hätte, eine Voraussetzung, die allerdings durch die Inschrift begünstigt scheinen könnte, — man müsste denn annehmen wollen, dass er im Laufe jener zwanzig Jahre, nach ausgezeichneten jugendlichen Anfängen, erheblich zurückgeschritten sei.

Die Baukunst in Deutschland in der Zeit vom Jahr 900 bis zum Jahr 1600 n. Chr. (Feudalzeit des Mittelalters.) Chronographische Tafeln begleitet von einem erläuternden Text von Franz Mertens. Berlin, Verlag des Verfassers. 1851.

(D. Kunstblatt, 1851, No. 48.)

Der Name des Hrn. F. Mertens wird denen unter uns, welche sich in den letzten beiden Jahrzehnten mit der Baugeschichte des Mittelalters beschäftigt haben, nicht unbekannt geblieben sein. Man hörte zeitig, dass er diesem Studium seine ganze Kraft, sein ganzes Interesse gewidmet habe; man erwartete von seinen gründlichen und unermüdlichen Forschungen die wichtigsten Aufschlüsse über diese schwierige Disciplin. Doch waren bisher nur vereinzelte Mittheilungen von ihm in die Oeffentlichkeit gelangt;

¹⁾ Ist die Annahme, dass die Zahlung der 200 Gulden eine Abschlagszahlung auf das, noch gar nicht begonnene grosse Denkmal gewesen sei, richtig (wie sie es in der That zu sein scheint), so kann man auch darauf die nicht ganz unwahrscheinliche Vermuthung gründen, dass der Kurfürst mehr auf die Ausführung des Werkes drängte, als P. Vischer selbst Trieb und Lust dazu fühlte.

nach mancher vergeblich genährten Hoffnung hatte man sich mit dem Gedanken, dass man auch ohne seine Anleitung sich in den weiten Räumen jener Disciplin thunlichst werde einrichten müssen, schon einigermaassen vertraut gemacht. Diese Voraussetzung ist aber eine voreilige gewesen; wenigstens liegen uns jetzt, unter dem in der Ueberschrift angeführten Titel, die Anfänge der von ihm in Aussicht gestellten grossen Publikationen in der That vor.

Es sind Bruchstücke eines grösseren Unternehmens, welches letztere, dem Prospectus zufolge, den Titel führen wird: „Die Baukunst des Mittelalters vom Jahr 250 bis zum Jahr 1550 n. Chr.“¹⁾ Chronographische Tafeln begleitet von einem erläuternden Text von F. M. (21 Tafeln. Cartographische Darstellungen mit farbiger Schrift. Format 15 $\frac{1}{2}$ und 23 $\frac{1}{2}$ Zoll. 18 Bogen Text. Lex. 8.).“ Diese Tafeln werden aus zwei verschiedenen Abtheilungen bestehen, aus 14 „Schrift-Tafeln“, auf welchen die Gebäude der verschiedenen Länder, provinzenweise zusammengeordnet, in ihrer historischen Folge verzeichnet sind, und aus 7 „Zeichen-Tafeln“, deren eigenthümliche Einzeltitel der Prospectus angiebt. Der unter dem Titel der „Baukunst in Deutschland“ erschiene Einzel-Abschnitt enthält 4 Schrifttafeln (die letzte davon eine „Halb-Tafel“) und an Text: das „Vorwort“ für diesen Abschnitt ($\frac{1}{2}$ Bogen), — zwei für das Gesamt-Unternehmen bestimmte Abschnitte, zur „Einleitung in die Baukunst des Mittelalters“ und „die technische Einrichtung der Tafeln zur Darstellung der Geschichte der Baukunst“ betreffend (1 $\frac{1}{2}$ Bogen, Seite 1 bis 23), — sodann die eigentliche Erläuterung zu den vier auf Deutschland bezüglichen Tafeln (2 Bogen, Seite 113 bis 144, — welche unvermittelt eintretende höhere Seitenzahl sich dadurch erklärt, dass dies ein aus dem bezüglichen Gesamttexte herausgenommenes Fragment ist).

Jenes Gesamt-Unternehmen stellt aber, was ebenfalls voraus bemerkt werden muss, wiederum nur den Anfang der von dem Verf. beabsichtigten Publikationen dar. Er will hiemit vorerst nur „ein geographisch-chronologisches Verzeichniss sämmtlicher Bauwerke des Mittelalters“ geben. Es sollen in weiterer Folge erscheinen: 1. eine „Baugeschichte des Mittelalters“ (etwa 33 Kapitel auf etwa ebensoviel Druckbogen); 2. eine „Auswahl der Denkmäler“ (in Abbildungen); 3. eine „Chronologie der Baukunst des Mittelalters“. „Es werden hierin (so sagt der Verf.) die Zeitstellungen der einzelnen Gebäude des Mittelalters im Einzelnen nach den herbeigezogenen Stellen der Chroniken und Urkunden erläutert. Das ist der Beweis für diese Sachen oder die Begründung der Chronologie der Bauwerke des Mittelalters“; endlich 4. ein „Lexicon der Baugeschichte des Mittelalters“.

Für jetzt haben wir es indess nicht mit diesen angekündigten grossen Werken, sondern mit dem vorliegenden Einzel-Abschnitt zu thun. Wir wenden uns zu dessen Betrachtung.

Tabellarische Uebersichten, wie die vier „Schrifttafeln“ zur deutschen Baugeschichte, — falls sich in ihrer Zusammenstellung überhaupt nur ein etwas näher eingehendes Verständniss und Urtheil kund giebt, — sind

¹⁾ Der Prospectus, welcher die Jahrzahl 1550 als Schlussbezeichnung des Gesamt-Unternehmens enthält, steht auf der Innenseite des Deckelblattes, auf dessen äusserer Seite als Schlussbezeichnung des Einzelabschnittes die Jahrzahl 1600 angegeben ist.

überall geeignet, unser lebhaftes Interesse in Anspruch zu nehmen. Das Gesamtbild, welches wir uns von den betreffenden Entwicklungsverhältnissen zu machen im Stande waren, erhält durch dergleichen Arbeiten insgemein ein frischeres Gepräge; das Verhältniss der Einzelheiten zum Ganzen berührt uns bei deren Anschauung ungleich schärfer; auch die etwanige Opposition gegen das bei diesen Zusammenstellungen befolgte Princip giebt uns unter Umständen gute Gelegenheit, unsre eigne Auffassung der Dinge mit strengerer Kritik zu prüfen und genauer zuzusehen, wo sie mangelhaft, wo vielleicht aber auch nicht unbegründet ist.

Dass wir es bei dem Verfasser dieser Tabellen mit einem Manne zu thun haben, der in Mitten der Wissenschaft der mittelalterlichen Baugeschichte steht, ergiebt, auch wenn wir es nicht schon gewusst hätten, der erste Blick; die Anordnung lässt durchweg eine entschiedene und umfassende Erwägung der betreffenden Verhältnisse erkennen; die Fülle der Einzelnamen deutet auf eine Detailkenntniss, die nur Wenigen beschieden sein möchte¹⁾. Die allgemeine Disposition der Tabellen ist sehr verständig und sinnreich. Die provinzielle und lokale Gruppierung der Denkmäler ist in der Richtung von oben nach unten durchgeführt. Die Hauptabtheilungen in dieser Beziehung sind: die baltischen Länder nebst Skandinavien, die Rheinlande, Inner-Deutschland (Westphalen, Nieder- und Obersachsen, Franken, Schwaben, Bayern) und die österreichischen Länder; wie diese Hauptabtheilungen, so laufen auch die Unterabtheilungen gleichmässig durch, und kehren nicht minder die bedeutendsten Lokalitäten in bestimmter räumlicher Richtung wieder. Die Gruppierung nach den Zeiten ist in den von rechts nach links laufenden Abschnitten der Tafel enthalten. Die einzelnen Monumente sind solchergestalt an der betreffenden Stelle verzeichnet, die Hauptkirchen stets einfach mit dem Namen des Orts, dem sie angehören, (je nach den Umständen zugleich mit Hinzufügung des betreffenden Gebäudetheiles, Chor, Schiff u. drgl.), andre Gebäude mit andrer Bezeichnung. Die im früheren Mittelalter untergegangenen Gebäude sind mit rother Farbe, die noch vorhandenen mit schwarzer geschrieben; die Gebäude romanischen Styles mit lateinischer, die gothischen mit gothischer Schrift, wobei der Uebergangsstyl und die verschiedenen Modificationen desselben durch entsprechende Uebergänge zwischen lateinischer und gothischer Schrift versinnbildlicht sind. Die Renaissancegebäude haben lateinische Uncialschrift, ebenfalls mit einigen Uebergangsformen aus dem Mittelalterlichen in das Moderne. Die verschiedene Grösse der Denkmäler ist durch verschiedene Grösse der Schrift bezeichnet. Besondere Zeichen deuten auf Gründung oder Einweihung der Gebäude, auf den Wechselbezug zwischen mehrfach wiederholter Anführung derselben, u. drgl. m. — Eingestreut ist endlich, vornehmlich im Anfange, eine Anzahl von „Mobilar-Denkmalern“, worunter der Verf. bewegliche Denkmäler bildender Kunst versteht. Diese sind mit blauer Farbe geschrieben.

Wir können dieser allgemeinen Anlage der Tabellen nur unsern Beifall schenken. Doch war es keinesweges die Absicht des Verfassers, mit den also zusammengestellten Tafeln nur Uebersichten zu geben; sie sollen die eigentliche Grundlage seiner Wissenschaft ausmachen und den Gegenstand in ihrer Art erschöpfen. Es ist eine Menge feiner Beziehungen darin,

¹⁾ Der Verfasser selbst giebt die Zahl der auf seinen sämtlichen Tafeln verzeichneten Bauwerke zu 6800 an.

die schwer aufzufassen sind und über die es noch schwerer ist, einen klar verständlichen Bericht zu geben. Die Maasse des chronographischen Netzes, in welches die Namen der Denkmäler hineingeschrieben, sind überaus künstlich berechnet und durch besondere Figuren und Ziffern auf dem Aeusseren jeder Tafel vorgezeichnet; ich getraue mir nicht, über diesen combinirten Calcül in der Kürze eine Rechenschaft abzulegen. Die Nüancen der Schriftformen haben überall die speciellste Bedeutung. Ebenso ist auch die Grösse der Buchstaben durchweg das Resultat genauster Berechnung: die Fläche der Buchstaben entspricht nemlich, wie der Verfasser erläuternd bemerkt, als Zahl genommen jedesmal „der Quadratwurzel aus dem kubischen Inhalt“ (?) des bezüglichen Gebäudes. Das tiefere Verständniss dieser Tabellen wird also schon in äusserer Beziehung ein umfassendes gelehrtes Studium nöthig machen. Ob der Verf. zu solchem Studium Schüler finden wird, lasse ich dahingestellt; auch mag es einem Jeden füglich freistehen, in den Schematismus seines Werkes einzudringen, so weit er dazu Muth und Vermögen hat. Dass aber der Verf. sich, mit all der Fülle seiner Studien, in einen so vorwiegenden Schematismus hineinarbeiten konnte, scheint von vornherein die ihm eigenthümliche Richtung charakteristisch zu bezeichnen.

So viel über die Form und die formale Behandlung dieser Tabellen. Werfen wir nun einen Blick auf ihren Inhalt.

Es liegt in der Natur der Sache und liegt zugleich in der Art und Weise, wie uns der Verfasser sein Werk dargeboten hat, dass hiebei auf die tausendfältigen Einzelheiten desselben nicht näher eingegangen werden kann, dass es vielmehr nur auf die Frage ankommt, wie sich die allgemeine historische Disposition des Werkes zu der bisher als zumeist gültig angenommenen Auffassung der Baugeschichte des deutschen Mittelalters verhält. Wesentliche Theile des Werkes stehen im Einklange mit der letzteren, andre ebenso wesentliche mit ihr in einigem Widerspruch; das erstere betrifft besonders die Denkmäler des gothischen Styles (doch zum Theil mit Ausschluss der deutschen Aussenländer), das zweite die Denkmäler des romanischen Styles. Der Verfasser setzt unter den vorhandenen mittelalterlichen Gebäuden nur äusserst wenige in das elfte Jahrhundert und lässt die Entwicklung des romanischen Baustyles sehr allmählig erst im Laufe des zwölften Jahrhunderts beginnen. Er drängt somit die Geschichte dieses Styles mehr zusammen, führt ihn zum Theil auch in das dreizehnte Jahrhundert etwas tiefer hinab, als wir bis jetzt zumeist angenommen hatten. Wir können zwar nicht sagen, dass die etwas gründlicheren Forscher neuerdings noch ein besondres Uebermaass vorhandener Gebäude dem elften Jahrhundert zugeschrieben hätten; auch sind wir, wo wir eine Bestimmung dieser letztern Art getroffen, überall mit thunlichster Vorsicht zu Werke gegangen; gleichwohl verrückt der Verfasser bei seinem Verfahren eine immerhin bemerkbare Zahl unsrer Daten. Ausserdem setzt er die in den deutschen Aussenländern, in den österreichischen und besonders in den baltischen Ländern, befindlichen Baudenkmale zum Theil erheblich später, als wir seither angenommen hatten; er führt den romanischen Baustyl hier bis an das vierzehnte Jahrhundert hinab und lässt dann in kürzester Frist Uebergangsstyl und primitives und entwickeltes Gothisch auf einander folgen.

Die zwei Bogen des erläuternden Textes zu dem Inhalt der vier Tabellen geben eine übersichtliche Schilderung dessen, was auf den Tafeln

selbst durch die eingeschriebenen Namen vorgestellt war, mit einzelnen Zwischenbemerkungen. Die eigentlichen Gründe und Beweise für das von dem Verfasser befolgte System und dessen Durchführung im Einzelnen sind hierin begreiflicher Weise noch nicht enthalten. Auch haben wir diese, nach den oben angeführten eignen Worten des Verfassers, erst in dem dritten grossen Werke, welches demjenigen folgen soll, von dem uns gegenwärtig ein erster Abschnitt vorliegt, in der „Chronologie der Baukunst des Mittelalters“, zu erwarten. Wir sind also, zu unserm aufrichtigen Leidwesen, genöthigt, der eigentlichen Prüfung seines Verfahrens bis dahin, dass dies dritte grosse Werk erschienen sein wird, Anstand zu geben. Es liegt hierin seinerseits übrigens eine ganz bestimmte Absicht. Das Tabellenwerk soll, wie schon bemerkt, die Grundlage, das Fundament seiner Disciplin ausmachen; „wir müssen (so sagt er in seinem einleitenden Texte) erst Landkarten haben, ehe wir Geographie lehren können“. Dies letztere ist freilich richtig; die Schlussfolgerung von der Geographie auf die Baugeschichte dürfte nicht ganz unbedenklich sein. Die Richtigkeit der Landkarten hängt einfach von der Richtigkeit der materiellen Aufnahme ab; die Richtigkeit der baugeschichtlichen Tabellen von der darauf verwandten wissenschaftlichen Kritik, was ein ander Ding ist. Nach einer Stelle in der Mitte von S. 5 der Einleitung scheint es aber, so sonderbar es klingt, dass der Verfasser auf sein System durch einen Act einer gewissen mystischen Offenbarung gekommen ist.

Wie dem indess sei, jedenfalls erkennen wir auch aus dem Inhalt der Tabellen, dass eine vielseitige und umfassende Beschäftigung mit dem Gegenstande vorausgegangen war. Nur Eins erlaube ich mir davon auszunehmen: — jene blau geschriebenen „Mobilar-Denkmalen“. Sie verrathen eine zu geringe und oberflächliche Bekanntschaft mit dem betreffenden Gegenstande; es sind in ihnen, auch wenn sie nur eine beiläufige Bedeutung für das Ganze haben sollten, die vorzüglichst bezeichnenden Spitzen zu wenig wahrgenommen; und überhaupt erscheint dies fragmentarische Einstreuen zufälliger Einzelheiten, dem für das Architektonische befolgten strengen System gegenüber, einigermassen principlos. Ich habe nicht nöthig, dies im Einzelnen nachzuweisen; wer unsre neuere kunstgeschichtliche Literatur nicht ganz vernachlässigt hat, wird dafür mannigfache Belege beibringen können.

Ich komme noch einmal auf den erläuternden Text der Tabellen zurück. Er enthält einige geistvolle culturgeschichtliche Aperçü's, an die Behandlungsweise des kunstgeschichtlichen Stoffes erinnernd, in der vor Allen Schnaase — freilich in ganz ungleich ausgedehnterem Maasse — so Ausgezeichnetes geleistet hat. Andres aber giebt wiederum zu Bedenken Anlass, und da der Verfasser (wovon nachher) mit so eigenthümlichen Ansprüchen auftritt, so wird es verstatet sein, hier ein Paar Punkte näher hervorzuheben.

Die Architektur des elften Jahrhunderts ist nach seiner Darstellung noch kein Denkmalsbau, noch sogenannter „Untergangsbau“, die darin zur Anwendung gekommene Technik noch die „des gewöhnlichsten und kunstlosesten Mauerwerks der wohlfeilsten Art“. Doch fährt er fort: „Die Dome zu Mainz, zu Worms, zu Speier, welche im elften Jahrhundert errichtet wurden, können bestenfalls nur Säulenbasiliken gewesen sein, so wie der Dom zu Bremen eine solche Säulenbasilika war, und welche alle im zwölften und dreizehnten Jahrhundert neu gebaut wurden“. Säulen gehören

also nach seiner Auffassung mit zu dem gewöhnlichsten und kunstlosesten Mauerwerk der wohlfeilsten Art. Seine Quelle über die Bremische Säulenbasilika ist mir unbekannt; doch stecken in dem Bremer Dome (der zur Zeit des Uebergangsstiles umgebaut wurde und den er in seinen Tabellen nur unter den Bauten dieser spätern Zeit auführt) noch die alten schweren, der ursprünglichen Anlage angehörigen Pfeilerarkaden von allereinfachster Form¹⁾, ganz ähnlich denen des Domes von Augsburg und des Domes von Mainz, die beide nach seiner Angabe freilich erst in die Mitte des zwölften Jahrhunderts fallen, ob sie auch zu dem massig Primitivsten gehören, was Deutschland an Architektur besitzt. Das sind alles Dinge, bei denen, eben so wie bei dem vorausgesetzten Mangel alles monumentalen Sinnes bis zum Schluss des elften Jahrhunderts, mit einem apodiktischen Ab- oder Zusprechen eben noch Nichts gethan ist²⁾.

Bei Gelegenheit des ersten Auftretens der gothischen Architektur bemerkt der Verfasser: „die Baukunst der Liebfrauenkirche zu Trier sei nach Hessen (in dem Bau der Marburger Elisabethkirche) versetzt worden, denn ein solches Verpflanzungs- oder Colonial-Verhältniss

¹⁾ Die von Fiorillo angeführten Chronisten sprechen sich mehrfach über das solide Steinwerk des Neubaus des Bremer Domes, nach dem Brande desselben im J. 1042, aus. — ²⁾ Mit der Kirche St. Maria auf dem Kapitol zu Köln sieht sich der Verfasser, seinem Systeme gemäss, zu einer ganz eignen Manipulation veranlasst. Wir besitzen das gute Datum ihrer Weihung vom J. 1049, wie für die Säulenbasilika St. Georg zu Köln das Datum der Vollendung, 1067. Eine simple Säulenbasilika mochte hingehen; eine so imposante Anlage, wie die Kapitolskirche, musste aber für das elfte Jahrhundert und gar für dessen erste Hälfte das Vorhandensein einer wirklichen Denkmalsbaukunst bezeugen, die das System denn doch allzu empfindlich verrückt hätte. Der Verfasser hat sich in der Art geholfen, dass er St. Georg an entsprechender Stelle in die Tabelle einrückt, bei der Kapitolskirche im J. 1049 die Weihung eines nicht mehr vorhandenen Chorbaues annimmt, das Schiff der letzteren in die spätere Zeit des elften und die drei Absiden als einen neuen Chorbau in die frühere Zeit des zwölften Jahrhunderts setzt. Vielleicht hat ihn dabei der Umstand geleitet, dass der Oberbau der Absiden-Anlage von dem Uebrigen abweicht; er gehört nämlich der spätromanischen Zeit an, was in den Tabellen nicht verzeichnet ist. Der Unterbau der Absiden aber entspricht im Style vollständigst dem Schiff, wie dieser Styl dem in der Kirche St. Georg und zugleich auch dem in der Krypta der Kirche von Brauweiler befolgten durchaus nahe steht. (Die Einweihung eines älteren Kirchenbaues zu Brauweiler war 1061 erfolgt; der Verfasser rückt nichtsdestoweniger die vorhandene Krypta in die Zeit um 1120 hinab.) Dies Alles sind Proben eines Systematisirens, das eben durch keinen besonderen Scharfblick für das künstlerisch Stylistische unterstützt wird.

Die Lang-Chöre von St. Gereon zu Köln und vom Bonner Münster, mit Ausnahme ihrer späteren Absiden, hat der Verfasser richtig in die sechziger Jahre des elften Jahrhunderts gesetzt. Unbekannt ist ihm geblieben, dass die alte Chor-Anlage der Kirche zu Zülpich mit jenen übereinstimmt und somit ohne Zweifel gleichfalls dieser Periode angehört. — Den Chor der Pfarrkirche zu Andernach setzt er um 1120 (was, beiläufig bemerkt, wieder ganz irrtümlich ist, da derselbe, zwar dem Schiffe der Zeit nach vorangehend, doch schon entschieden, und nicht bloss in seinem Aeusseren, spätromanischen Charakter trägt); übersehen hat er dabei, dass der nordöstliche Thurm dieser Kirche sehr bedeutend älter und vielleicht auch noch der Rest einer Anlage des elften Jahrhunderts ist.

So liesse sich noch allerlei anführen, was der Wagschaale des elften Jahrhunderts schliesslich doch ein nicht ganz unerhebliches Gewicht geben dürfte.

zwischen diesen beiden Bauten habe wirklich Statt gefunden“. Hier ist mit oberflächlichsten Worten bei Weitem mehr gesagt, als ein, für die Entwicklung der architektonischen Formen und deren gegenseitiges Verhältniss nur irgend empfängliches Auge wahrnehmen und ein gewissenhafter Forscher irgend vertreten kann. Wer beide Kirchen vergleicht, wird allerdings in der von Trier eine Vorgängerin der von Marburg erkennen und insofern auch ein näheres Verhältniss zwischen beiden, als der Chorschluss und dessen Fensteranordnung bei der Trierer Kirche auf die Anordnung der andern in der That eingewirkt hat; alles Uebrige, von der Gesamtdisposition an bis zur Behandlung der Profile der Gliederungen, zeigt dagegen in der Marburger Kirche lauter neue und zum Theil sehr selbständige Elemente. — Noch bedenklicher ist die Behauptung, dass die Kirche von Altenberg ein Werk des ersten Kölner Dombaumeisters sei. Diese Phrase, nebst ihren Nutzenwendungen, läuft zwar ziemlich durch alle Reisehandbücher; sie entbehrt aber nichtsdestoweniger aller inneren Begründung. Beides sind, ihrer Anlage nach, frühgothische Kirchen, im Chor von der reicheren Form des Kapellenkranzes, beide aber in allem Uebrigen, in den Maassverhältnissen, in der inneren organischen Entwicklung, in den Profilen der Glieder wesentlich von einander abweichend, keinesweges bloß in der bei der Altenberger Kirche, und hier auch nur in bedingtem Maasse stattfindenden Vereinfachung der Formen. — Noch willkürlicher (freilich hier nicht zur eigentlichen Sache gehörig) ist die daneben stehende Behauptung, dass der Styl der Bronzefigur des Conrad von Hochstaden, auf seinem Grabdenkmal im Kölner Dome, mit den Statuen des West-Chores am Naumburger Dome übereinstimme¹⁾. Der Verfasser hätte besser gethan, sein spezielles Gebiet nicht zu verlassen.

Wenn der Verfasser so wenig feinentwickelten Sinn für das Charakteristische architektonischer Formen und ihrer Verhältnisse hat, wie sich schon aus diesen Beispielen ergibt, so wird es schliesslich auch nicht befremden, dass er in den spätgothischen Bauwerken (um 1500) nur Verkümmertes, Ueberbildetes, Zwitterhaftes sieht und für die ganz eigenthümliche Schönheit der inneren Disposition jener Gebäude, die — wie die Pfarrkirche zu Landshut in Baiern, wie die, von ihm im Text ausdrücklich genannte Marienkirche zu Halle, u. a. m. — schlank aufschliessende achteckige Pfeiler, gelegentlich mit etwas concaven Seitenflächen, und über diesen ein leicht hingeschwungenes Gurtennetzgewölbe haben, gar kein Organ besitzt. Auch dass er das Bremer Rathhaus, das bekanntlich zu Anfange des funfzehnten Jahrhunderts gebaut wurde und die moderne Dekoration seiner Langseite im zweiten Decennium des siebzehnten Jahrhunderts empfing, als ein Hauptbeispiel des deutschen Renaissancestyles in der ersten Hälfte des sechzehnten Jahrhunderts hinstellen kann, bezeichnet die mangelhafte Schärfe seines kritischen Blickes. U. s. w.

Dem, was sich hienach über die Form und den Inhalt des vorliegenden Abschnittes ergibt, muss sodann noch Einiges über die Persönlichkeit des Verfassers angereicht werden.

¹⁾ Das Grabmal des C. von Hochstaden (gest. 1261), das der Verfasser an dieser Stelle auch in den Tabellen anführt, ist jedenfalls, aus positiven äusseren Gründen, nicht gleichzeitig und kann, wie ich mich überzeugt habe, an hundert Jahre jünger sein.

Fürs Erste über den Styl, den er schreibt. Wenn das französische Sprichwort: *Le style c'est l'homme*, wahr ist, so giebt dasselbe hier zu keinem günstigen Vorurtheil Anlass. Es herrscht zumeist, besonders wo der Verfasser irgend Begriffliches entwickeln will, eine Verworrenheit und Unklarheit in seinen Worten und in seiner Satzbildung, die in der That keinen allzu günstigen Rückschluss auf die Klarheit seiner Gedanken gestattet. Will man das Urtheil milder ausdrücken, so kann man sagen, sein Vortrag klinge, als ob er etwa aus dem Dänischen von einem Dänen mit Hilfe des Wörterbuches in das Deutsche übersetzt sei (wie dergleichen in Kopenhagen für die Herzogthümer gelegentlich geschieht). Eigenthümlich macht es sich, wenn der Verfasser vorn, bei den „Berichtigungen“, zwei Zeilen anführt, in denen „eine, dem deutschen Sprachgebrauch nach unrichtige Wortstellung gebraucht worden“. Er hätte dem Freunde, der ihn hierauf aufmerksam gemacht, das vollständige Manuscript vor dem Druck zur Uebersarbeitung anvertrauen sollen. — Die Verworrenheit des Ausdruckes zu erhöhen, ist zugleich in dem ganzen Text eine Ueberfülle von (nicht berichtigten) Druckfehlern enthalten.

Dann macht sich eine bemerkenswerthe Originalität des Charakters geltend. Der Verfasser verbindet mit einer Werthschätzung seiner selbst eine Herabsetzung aller Mitstrehenden, die in der That nicht naiver ausgesprochen werden kann. Er sagt mit schlichten Worten, dass, wenn er einleitungsweise von andern Archäologen und von bisheriger Wissenschaft gesprochen habe, dies nicht ernsthaft zu nehmen sei. Ueber die Art und Natur der geschichtlichen Entwicklung der baulichen Formen des Mittelalters, wie der griechischen Baukunst, seien die irrigsten Vorstellungen herrschend. Er sei (wie er im Vorwort äussert) der Einzige, welcher diese Wissenschaft — die der Baugeschichte — vertrete. Auch hat er den eigenthümlichen Glauben, dass alle gute Gedanken über mittelalterliche Baugeschichte, die in den letzten zwanzig Jahren ausgesprochen, ursprünglich von ihm ausgegangen seien. „Wir haben“ (so bemerkt er in seinem eigenthümlichen Style) „wohl nicht nöthig hinzuzufügen, dass mit diesen wesentlichsten, und ihrem eigentlichen Wesen nach zu bezeichnen, in jenem so eben genannten Gange der Studien, auch selbst nach den früheren und zugleich doch schon so eingreifend gewesenen Entdeckungen in diesem Gebiete der Wissenschaft, über Erwartung hinausgehenden Ergebnissen, betreffend die Baukunst des Mittelalters, die bisherige Ansicht von der Kunstgeschichte des Mittelalters für immer über den Haufen geworfen ist“. Sein Werk werde „dazu beitragen, die Geschichte überhaupt auf eine ganz neue Weise zu betrachten“. U. s. w. — Es ist übrigens doch keine ganz seltne Erscheinung, dass emsiges Studiren bei beschränktem Gesichtskreise zur Selbstüberschätzung führt, während es die Andern immer bescheidener zu machen pflegt.

Namentlich nennt der Verfasser unter denen, auf die er verächtlich herabblickt, im Vorwort und sonst nur Einen, — mich. Ich muss ihm, wie jedem Andern, sein Urtheil über meine Arbeiten und Studien lassen. Er ist freilich überhaupt bitterböse auf mich, u. A. auch desshalb, dass ich mich über seine vor ein Paar Jahren erschienene Schrift: „Die Baukunst des Mittelalters“, (welche, so viel mir erinnerlich, eine Geschichte der Geschichte der mittelalterlichen Baukunst, oder vielmehr der Studien des Verfassers über diese Geschichte, enthielt) nicht öffentlich geäußert habe. Hierauf kann ich nur erwidern, dass ich keinem Menschen unter der Sonne

zur Abfassung einer Kritik verpflichtet bin, dass dergleichen vielmehr lediglich Sache meiner Neigung und meiner Stimmung ist¹⁾. Er verdächtigt im Uebrigen zugleich mein amtliches Wirken, — eine Sache, worüber ich neulich in diesen Blättern schon gesagt habe, was darauf einzig mit Ehren zu sagen war.

Bei alledem komme ich schliesslich aber darauf zurück, dass die Herausgabe der chronographischen Tafeln, wie wenig ich dem Verfasser auch seine exclusive Stellung zugestehe, dennoch durchaus schätzbar und mit Dank aufzunehmen ist. Ich habe den aufrichtigen Wunsch — einen wahrhaft aufrichtigen, da er zugleich sehr egoistisch ist, — dass ihm zur Fortsetzung der Herausgabe alle thunlichste Förderung zu Theil werden und dass möglichst bald auch das Erscheinen der übrigen verheissenen Werke, und namentlich jener Chronologie der Baukunst des Mittelalters, auf die ich sehr begierig bin, sicher gestellt und ins Werk gerichtet werden möge. Wer die mühevollen Arbeit eines „Handbuches der Kunstgeschichte“ durchgemacht hat, weiss den Nutzen solcher Publikationen wohl mit am Besten zu würdigen. Der Verfasser kann versichert sein, dass ich bei der bevorstehenden dritten Auflage meines Handbuches seine Publikationen, so viel davon erschienen sein werden, redlich zur Hand nehmen, dass ich mein Erworbenes (dessen abermalige Durcharbeitung ich am Meisten herbeisehne) an dem Gegenbilde seiner Leistungen sorgfältig prüfen, dass ich davon das für meine Auffassung der Dinge Geeignete mit Freuden aufnehmen und ihm so für seine Arbeiten denjenigen thatsächlichen Dank bezeugen werde, der in den Augen des Mannes der Wissenschaft allein einen Werth hat.

Lucas Cranach des Aelteren Leben und Werke. Nach urkundlichen Quellen bearbeitet von Christian Schuchardt, Secretair bei der Oberaufsicht für Wissenschaft und Kunst und Custos grossherzoglicher Kunstsammlungen zu Weimar. Theil I: 311 S. in 8., nebst einer Monogrammentafel: Theil II: 364 S. in 8. Leipzig, F. A. Brockhaus, 1851.

(D. Kunstblatt 1852, No. 6 ff.)

In der deutschen Kunstgeschichte giebt es, wie Jedermann bekannt, noch ungemein viel aufzuräumen, zu klären, zu sichten und zu lichten. Meister Lucas Cranach und seine Gesellenzunft, die Werke, die von ihm herrühren und die den Stempel seiner Richtung tragen, gehören wesentlich hieher. Der ehrliche Meister Lucas ist bisher ein wahres Kreuz für den Kunsthistoriker gewesen. Wir — und besonders wir Leute in Norddeutschland, wo die Bilder seines Gepräges so häufig verbreitet sind, meinen ihn

¹⁾ Es ist möglich, dass ich über seine Schrift über die Baukunst des Mittelalters doch vielleicht, wie über so manches Andre, eine Kritik geschrieben hätte. Wenigstens lag sie eine Zeit lang unter sonstigen literarischen Novitäten auf meinem Büchertische, ist dann aber durch irgend einen Freund, dessen Name mir entfallen, von mir entliehen und mir nicht zurückgestellt worden.

ganz wohl zu kennen. Nichts spricht sich leichter aus, als der allgemeine Charakter dieser Bilder, und nirgend fast entschwindet uns, wenn wir die persönlich individuelle Eigenthümlichkeit des Künstlers festhalten wollen, der Faden leichter, als vor ihnen. Wollen wir aufrichtig sein, so müssen wir es bekennen, dass bisher für uns der Name Lucas Cranach zumeist noch die Bezeichnung eines Collectivbegriffes war. Dies liegt vorerst einfach darin, dass es bisher noch an einer gründlich kritischen Arbeit über Meister Lucas und die grosse Zunft, die sich um ihn reiht, fehlte. Aber jenes verwirrende Verhältniss und der seitherige Mangel der erforderlichen kritischen Arbeit hat zugleich seinen tieferen Grund darin, dass die ganze künstlerische Richtung und Wirksamkeit, welche der Collectivname Cranach bezeichnet, bei all ihren, oft so anziehenden Eigenthümlichkeiten eine vorherrschend zunftmässige ist und dass es somit umfassender Vorbereitungen und sorglich durchgeführter Spezialstudien bedarf, um allmählig die ganz selbstthätige Meisterhand von der seiner Mitarbeiter, seiner Gesellen, seiner stereotypen Nachahmer unterscheiden zu lernen.

Mit um so grösserem Danke haben wir das in der Ueberschrift genannte Werk aufzunehmen, welches uns hiezu endlich die Wege bahnt. Der Titel desselben ist freilich nicht ganz genau; er sagt ein wenig zu viel. Der Verfasser giebt uns nicht Cranach's Leben, sondern die Materialien zu dessen Schilderung; er giebt uns nicht eine Beschreibung seiner Werke überhaupt, sondern nur derer, welche ihm durch eigne Ansicht bekannt geworden, also z. B. nichts Näheres über die zum Theil doch sehr wichtigen Bilder von Cranach's Hand, die sich ausserhalb Deutschlands befinden. Dies beeinträchtigt indess den Werth des Werkes an sich in keiner Weise; im Gegentheil bestimmt sich derselbe von vornherein dadurch, dass uns überall das strengste kritische Bestreben entgegen tritt und es somit überall ein möglichst gesicherter Boden ist, den wir an der Hand des Verfassers betreten.

Wir wenden uns, in näherer Betrachtung des Werkes, zunächst zu der „Lebensbeschreibung Cranach's“, welche den Hauptabschnitt des ersten Theiles ausmacht. Die allgemeinen Züge von Cranach's Leben sind uns aus früheren Werken bekannt; aber diese Darstellungen sind mehr oder weniger getrübt, wie durch unverbürgte Ueberlieferungen, die zum Theil den deutlichen Stempel späterer Erfindung tragen, so durch ungenügende, nicht selten auch fehlerhafte Benutzung der vorhandenen literarischen Quellen. Hr. Schuchardt ist überall mit genauester Sorgfalt und Umsicht auf diese Quellen zurückgegangen und hat von ihnen an den entsprechenden Stellen stets den charakteristischen Gebrauch zu machen gewusst. Ebenso hat er Manches der Art, was bisher ganz übersehen, aber von wesentlicher Bedeutung für Cranach's Leben war, eingereiht, vor Allem aber eine grosse Menge archivarischer Notizen und Urkunden, besonders aus den weimarischen Archiven, beigebracht, aus denen sich zum Theil höchst charakteristische und bezeichnende Beiträge für das Leben und die Wirksamkeit des alten Meisters ergeben. So durfte der Verfasser mit gutem Rechte sagen, dass der grösste Theil seines Buches, schon in dieser Beziehung, neu ist; wer von Cranach's Leben eine Anschauung gewinnen will, wird in der That fortan nur dieses Buch als gültige Quelle betrachten können.

Wie schon angedeutet, enthält der genannte Abschnitt, — obgleich auch er den ausdrücklichen Titel führt, — keine wirkliche Beschreibung

oder Schilderung von Cranach's Leben. Es sind die Mittheilungen der festen Punkte über dasselbe, die kritischen Untersuchungen über Dunkles oder Zweifelhafte, die Widerlegungen irrthümlicher Ansichten, und überall an den betreffenden Stellen eingereiht die Berichte von Zeitgenossen im Original und, wo es nöthig war, in der Uebersetzung, die Briefe, die Dokumente, die Masse alter Quittungen, deren unscheinbare Form so oft den schätzbarsten Inhalt hat. Das Werk erscheint hienach mehr zum Spezialstudium als zur Lectüre geeignet und bestimmt. Es kommt uns, zumal bei diesen äusserst dankenswerthen Gaben, nicht zu, mit dem Verfasser darüber zu rechten, dass er eben nur Materialien gab und sie nicht zugleich in höherem Sinne biographisch bearbeitete; es wird um so besser vielleicht in Zukunft auf diesem Grunde, im Hinblick auf die allgemeinen, so mächtig bewegten geschichtlichen Verhältnisse jener Zeit und durch das Vermögen einer künstlerisch geschichtlichen Darstellung getragen, ein Lebensbild ausgeführt werden können, das in Wahrheit zu den interessantesten, wie für die Kunstgeschichte, so für die culturgeschichtlichen Verhältnisse der Reformationsepoche gehören dürfte ¹⁾. Das aber wäre allerdings vom Verfasser zu fordern gewesen, dass er seine Mittheilungen — etwa durch Unter-Abschnitte und deren Bezeichnungen — etwas übersichtlicher gegliedert hätte, dass er Alles, auch das Verschiedenartigste, nicht in durchaus ununterbrochener Folge aneinandergereiht, dass er dabei jedem Vorkommniss seine bestimmte Stelle gegeben und Wiederholungen vermieden hätte, dass er Text und Anmerkung nicht gelegentlich miteinander in Widerspruch gesetzt und dass er, da er doch keine biographische Arbeit im höheren Sinne beabsichtigte, und da keine Anforderung eigner dichterischer Befähigung an ihn gestellt war, die Massen lateinischer Verse, die er als urkundliche Zeugnisse mit angeführt, nicht in unlesbare deutsche Verse, sondern in eine einfach natürliche deutsche Prosa übersetzt hätte ²⁾. Es ist zu wünschen, dass der Verfasser, wenn es zur zweiten Auflage seines Werkes kommt, diesen, nur die bessere Benutzbarkeit des letzteren bezweckenden Bemerkungen freundlich Rechnung tragen möge ³⁾. —

¹⁾ Um Missverständnissen vorzubeugen, bemerke ich, dass ich mit einer solchen Darstellung in keiner Weise jenen ausgeschmückten blumenreichen Vortrag meine, gegen den sich der Verfasser aus guten Gründen im Vorworte verwahrt. Vielmehr halte ich auch zur eigentlichen Geschichtsdarstellung volle Naivetät des Vortrages für unbedingt erforderlich. Nur ist sie eben etwas ganz Anderes, als das Zusammenhäufen von Materialien und kritischen Vorstudien, wie häufig es auch heutiges Tages von den Historikern beliebt werden mag, Arbeiten solcher Art den Titel der Geschichtschreibung zu geben.

²⁾ Unter den hunderten hieher gehöriger Beispiele nur eins. Den lateinischen Pentameter:

Credibile est pingi se voluisse Deum

übersetzt der Verfasser, S. 104:

„Malen dass Gott sich gewollt, glaube ich gerne, von Dir.“

³⁾ Wäre dem Verfasser für den Gesamtplan seiner biographischen Mittheilungen ein abweichender Vorschlag zu machen gewesen, so würde ich die Zusammenstellung sämtlicher urkundlichen Anführungen zu einem besondern Urkundenbuche für wünschenswerth gehalten haben. Dann hätte vielleicht auch eine ziemlich beiläufige, aber eigenthümlich wichtige Mittheilung (in der Anmerkung, I, S. 87) vielleicht eine ihrer Bedeutung mehr zusagende Stelle erhalten können. Dies ist die urkundliche Angabe der Kosten, welche das von Herr-

Es wird dem Interesse der Leser entsprechen, wenn ich hier eine gedrängte Uebersicht der Lebensverhältnisse Cranach's, wie sie sich nach diesen Mittheilungen herausstellen, folgen lasse.

Lucas Cranach ist, wie bekannt, im J. 1472 zu Kronach in Franken geboren. Dass sein ursprünglicher Familienname „Sunder“ geheissen habe, ist nicht hinlänglich verbürgt. (Dass der angebliche Familienname „Müller“ auf einer völlig willkürlichen Annahme beruht, ist längst erwiesen.) Die Familie übte schon in früheren Gliedern die Kunst der Malerei; er lernte dieselbe bei seinem Vater. Dass er, wie neuerlich vermuthet worden, ein Schüler des Matthäus Grünewald gewesen, ist unwahrscheinlich; näher liegt die Vermuthung, dass der letztere sein Mitschüler war. Bis zu seinem zwei und dreissigsten Lebensjahre ist nichts Näheres über ihn bekannt; doch ist es, aus Gründen, wahrscheinlich, dass er schon vor dieser Zeit u. A. Wien besucht und dort gemalt hat. Dass er, wie überall behauptet worden, den Kurfürsten Friedrich den Weisen im J. 1493 auf dessen Wallfahrt nach dem gelobten Lande begleitet habe, ist nicht zu erweisen und völlig unwahrscheinlich.

Im J. 1504 trat er in die Dienste dieses Kurfürsten und liess sich in Wittenberg häuslich nieder; er empfing in diesem Verhältniss sofort ein Jahrgeld von 100 Gulden, während die andern Maler, die in Diensten des Kurfürsten standen, nur 40 Gulden empfangen hatten. Er war also ohne Zweifel ein Künstler von bereits anerkanntem Rufe¹⁾. Wenige Jahre später, in einem Sendschreiben, womit ihm Dr. Scheurl im J. 1509 eine akademische Rede widmete, wird er als der erste deutsche Maler nächst Dürer bezeichnet; besonders wird hiebei die Natürlichkeit seiner Bilder gerühmt, womit er Menschen und Thiere täusche und wird ihm die, durch steten Fleiss erworbene, „bewunderungswürdige Schnelligkeit“, mit welcher er seine Bilder ausführe, zum besonderen Verdienst angerechnet, ebenso, wie er vier und vierzig Jahre später, auf der Inschrift seines Grabsteines, als der grösste Schnellmaler (*pictor celerrimus*) gerühmt wird²⁾. Ausserdem wird in dem genannten Sendschreiben die Liebenswürdigeit seines persönlichen Verhaltens hervorgehoben. Im J. 1508 empfing er durch den Kurfürsten einen Wappenbrief und mit diesem das Wappen einer geflügelten Schlange, die er übrigens schon vorher als Künstlerzeichen geführt hatte. Vielleicht ist diese persönliche Auszeichnung mit der Reise in die Niederlande, die

mann Vischer gearbeitete bronzene Denkmal des Kurfürsten Johann des Beständigen in der Schlosskirche zu Wittenberg erfordert hatte und welche sich auf 897 Gulden 4 Gr. 2 Pf. beliefen.

¹⁾ Das Datum 1504, das früheste bisher bekannte auf Gemälden Cranachs, trägt jenes, auch von dem Verfasser beiläufig erwähnte Gemälde in der Gallerie Sciarra zu Rom, welches eine heilige Familie und eine Masse Engelchen in einer Landschaft darstellt. Dies zierliche und schon ganz in Cranachs eigenthümlicher Weise behandelte Bildchen ist, wie ich hier beifügend bemerke, ausser der Jahreszahl mit einem verschlungenen LC bezeichnet, völlig in der Weise und nur feiner gebildet, wie das Monogramm No. 6 (vom Jahre 1506) auf Schuchardt's Monogrammentafel. — ²⁾ Man hat früher geglaubt, dem Steinmetzen, der den Grabstein gearbeitet, einen Schreibfehler zur Last legen und den *Celerrimus* in einen *Celeberrimus* verwandeln zu müssen. Die anderweitigen Zeugnisse für Cranachs in der That ungewöhnliche Schnellmalerei beweisen aber, dass diese philologische Emendation, wie so häufig die aus ungenügender Sachkenntniss hervorgegangenen Textverbesserungen, eine völlig willkürliche war.

Cranach im J. 1509 im Auftrage des Kurfürsten, — mit einer diplomatischen Mission, wie es den Anschein hat, unternahm, in Verbindung zu bringen. Er malte auf dieser Reise den damals achtjährigen Karl (nachmals Karl V.), dem Kaiser Maximilian von den Niederländern huldigen liess. Zu Friedrich dem Weisen und zu dessen beiden Nachfolgern, Johann dem Beständigen und Johann Friedrich, stand er unausgesetzt in nahem persönlichem Verhältniss. Bei dem Leichenbegängniss Friedrichs des Weisen, 1525, war er, nebst einem Zweiten, beauftragt, die Sterbegroschen unter die Armen zu vertheilen.

Ausser diesem sächsischen Fürstenhause waren es besonders Personen des brandenburgischen Kurhauses, die seine Dienste in Anspruch nahmen. Den bekannten Cardinal Albrecht, den Bruder des brandenburgischen Kurfürsten Joachim I., hat er häufig gemalt. Auf Erfordern des künstliebenden Kurfürsten Joachim II. befand er sich 1541 in der brandenburgischen Mark. Besonders aber war ihm ein anderer Bruder Joachims I., der Markgraf Albrecht, früher Hochmeister des deutschen Ordens und seit 1525 Herzog in Preussen, zugethan ¹⁾. Dann wird, zum J. 1519, bemerkt, dass Cranach's Bilder auch in Frankreich Beifall fanden; die Mutter des Königs Franz I. erbot sich, dem Kurfürsten Friedrich dem Weisen für die Uebersendung solcher — Reliquien zuzuschicken.

Wichtiger noch erscheint Cranach's persönliches Verhältniss zu den grossen kirchlichen Reformatoren. Sein inniges Freundschaftsverhältniss zu Luther ist bekannt. Sie waren gegenseitig Pathen ihrer Kinder; als Cranach's ältester Sohn gestorben war, ging Luther zu ihm und sprach ihm mit schönen festen Worten, die uns aufbehalten sind, Trost zu. Ebenso stand er zu Melanchthon in nächster freundschaftlicher Beziehung. Sehr ergötzlich ist es, zu finden, dass Melanchthon gelegentlich biblische Bilder entwarf und Meister Lucas dieselben berichtigte und ausführte. So nahm er auch mit den ihm verliehenen Waffen an dem grossen reformatorischen Kampfe Theil, wie u. A. sein in Holz geschnittenes Passional Christi und Antichristi vom J. 1521, in welchem die Thaten Christi und die des Papstes einander gegenübergestellt sind, bezeugt. Ebendahin gehört sein Holzschnittwerkchen, das Papstthum, vom J. 1545, das freilich, wie der Kampf wilder geworden war, auch in wilderen Darstellungen sich erging, also dass selbst Luther von einem der Blätter desselben sagen musste: „*sed mester Lucas est ein grober maler.*“

Zahlreiche Dokumente, zumeist Quittungen über empfangene Zahlung, enthalten die Nachricht über künstlerische Arbeiten, die Cranach für seine fürstlichen Herren ausführte; doch lässt sich nur in den seltensten Fällen aus diesen ein Bezug auf vorhandene Werke seiner Hand entnehmen. Die Fülle der erhaltenen und die Fülle dieser nur urkundlich aufgeführten Werke giebt solchergestalt schon das Bild einer fortlaufenden höchst bedeutenden Thätigkeit. Aber damit war sein Thun keineswegs abgeschlossen. Auch, alles Handwerkliche, was in sein Fach einschlug, lieferte er, ein wahres Factotum, für seine Herrschaft, und es ist völlig wahrscheinlich, dass er auch Jedermann sonst, gegen die erforderliche Zahlung, als guter

¹⁾ Dem sonst so kritischen Verfasser ist, S. 151 ff., das wunderliche Versehen begegnet, den Herzog von Preussen mit dem Kurfürsten von Brandenburg zu verwechseln und die preussischen mit den brandenburgischen Verhältnissen durcheinander zu werfen.

Handwerksmeister zu Diensten gewesen sei. Und noch manchen andern einträglichen Handel, seinem Berufsfache selbst ziemlich fern liegend, wusste er damit zu verbinden. So lieferte er, 1513, für ein fürstliches Hochzeitsfest elf Renndecken, dreizehn Stechdecken und zehn Helmzeichen (zum Turnier), sowie eine Anzahl grosser und kleiner Wappen, mit denen die Teppiche versehen wurden. 1517 malte er u. A. zwei Schlitten. 1520 kaufte er die Apotheke zu Wittenberg, sie „mit seinen Knechten“ zu bestellen, und empfing zu deren Betrieb ein ausführliches Privilegium vom Kurfürsten. 1521 malte er die Orgel im Schloss zu Weimar. 1525 wird seines Buchladens, mit welchem zugleich ein Papierhandel verbunden war, erwähnt. In demselben Jahre malte er (oder liess er malen) im Rathhause zu Wittenberg die Decke der neuen Weinstube und die Treppe, und liess die Fenster der oberen Stube grün anstreichen. 1533 hatte er ein und dieselbe Kunstarbeit schockweise, also wiederum in völlig handwerklichem Betriebe, zu liefern, nemlich 60 kleine Tafeln mit den Bildnissen Friedrichs des Weisen und Johans des Beständigen, wofür er 109 Gulden und 14 Groschen empfing. 1534 gab es viel Arbeit am Schloss zu Torgau; Cranach lieferte dazu Kunstarbeiten, wie Entwürfe zu Fenstermalereien, besorgte aber auch den grünen Anstrich des „Hauses im Garten.“ 1537, wie auch früher und später, lieferte er zahlreiche grosse Malereien auf Leinwand zu geringen Preisen, ohne Zweifel in Leimfarbe ausgeführte Teppichdekorationen, davon übrigens nichts auf unsre Zeit gekommen ist. Wahrscheinlich im J. 1542, zum Wolfenbüttler Kriegszuge, hatte er allerlei zur Ausrüstung Gehöriges zu beschaffen, eine ungeheure Masse gedruckter Wappen, Heerbanner, Fahnen und Fähnlein; auch liess er 40 Stück Hellebarden roth anstreichen und firnissen. Im J. 1543 wieder Renndecken zur Fastnacht. 1545 wieder allerlei Handwerksarbeit zu Torgau. U. dgl. m. — Nicht minder wurde er gründlich für Zwecke der städtischen Verwaltung in Anspruch genommen. Bereits 1519 kommt er in den Kammereirechnungen als Rathsmann und Kämmerer vor. 1537 wurde er zum ersten Mal und 1540 zum zweiten Mal zum Bürgermeister erwählt, welches Amt er dann bis 1544 verwaltete. Es ist, auch zum Verständniss von Cranach's künstlerischer Richtung, nicht ganz unwichtig, auf alle diese Dinge einen Blick zu werfen.

Sonst kommen für ein etwaiges Hinaustreten Cranach's in das öffentliche Leben keine sonderlichen Züge vor. Bei einem tollen Studenten-Krawall im J. 1520 wird er von den Studenten von Adel darüber verklagt, dass er sammt seinen Gesellen Waffen trage, was ihnen zum grossen Hohn gereiche. Der Krawall scheint arg genug gewesen zu sein, besonders durch Schuld der akademischen Behörde, was u. A. Luthers lebhaftesten Unwillen erregte. Cranach empfand es sehr übel, dass die Studentén ihn bei dieser Gelegenheit duzten.

Seine häuslichen Verhältnisse erscheinen als die eines tüchtigen deutschen Bürgers. Er lebte in glücklicher Ehe und verlor seine Gattin, eine geborne Brengbier aus Gotha, im J. 1541. Zwei Söhne waren geschätzte Maler. Der ältere, Johann, starb auf einer italienischen Reise, zu Bologna, 1536; der zweite, Lucas, 1515 geboren und 1586 gestorben, ist der unter dem Namen des „jüngeren Cranach“ bekannte Künstler. Ich komme auf beide im Folgenden zurück. Die Töchter Cranach's, drei oder vier, waren an angesehene Männer verheirathet; die eine wird als ausgezeichnet schön erwähnt. Das Erbtheil der einzelnen Töchter betrug 5000 Gulden, was,

nach dem damaligen Geldwerthe, auf ein sehr ansehnliches und wohl verwaltetes Vermögen Cranach's schliessen lässt. In Gotha besass Cranach ein eignes Haus.

Eigenthümlich bedeutungsvoll, wie im Allgemeinen bekannt, sind endlich Cranach's letzte Lebensjahre. Wenn die ersten Jahrzehnte seines Lebens dem Biographen nichts Bestimmtes bieten, so geben diese zu einer um so reicheren Schlussdarstellung Gelegenheit. Der schmalkaldische Krieg war ausgebrochen, die unglückliche Schlacht bei Mühlberg (24. April 1547) führte den Kurfürsten Johann Friedrich in die Gefangenschaft des Kaisers und nöthigte ihn zur Verzichtleistung auf die Kurwürde. Karl V. stand mit seinem Heere vor Wittenberg. Hier liess er den alten, bereits fünfundsiebzigjährigen Meister zu sich in das Lager entbieten und empfing ihn, seiner künstlerischen Leistungen gedenkend, sehr gnädig. Cranach legte eine dringliche Fürsprache für seinen unglücklichen Herrn ein. Die gewöhnliche Annahme ist, dass sich Cranach sofort zu Johann Friedrich begeben habe, das Gefängniss desselben zu theilen; Hr. Schuchardt weist indess nach, dass er die nächsten Jahre noch in Wittenberg blieb, auch für diese Frist, als nicht in den Diensten des Fürsten, kein Gehalt empfing. Doch gab es viel zur Ordnung der Besitzthümer des letzteren, namentlich der Kunstsachen, zu thun, wobei Cranach, bei dem sich Mancherlei der Art im Verwahrsam befand, lebhaft mit in Anspruch genommen wurde. Interessant ist es, hiebei die ungemeine Sorge zu ersehen, die einem Gemälde Dürer's, seiner Darstellung der zehntausend Märtyrer, das sich früher in der Schlosskirche zu Wittenberg befunden hatte, gewidmet wurde. Der Fürst liess sich das Bild als einen kostbaren Schatz zuschicken und machte damit, wie es scheint, dem Kaiser ein Geschenk; es ist ohne Zweifel das jetzt im Wiener Belvedere befindliche berühmte Gemälde Dürer's. Johann Friedrich konnte aber den Verkehr mit Cranach und die Theilnahme an dessen künstlerischer Thätigkeit auf die Dauer nicht entbehren; er liess den alten Meister wiederholt zu sich einladen, und dieser kam endlich, im Jahre 1550, zu ihm und blieb bis zum Ende seiner Gefangenschaft, zwei Jahre und zwei Monate, in Augsburg und in Innsbruck bei ihm. Wieder eine überaus grosse Fülle von Arbeiten, darüber die Notizen vorliegen, fertigte er während dieser Zeit, u. A. ein Bildniss Tizian's, der sich 1550 in Augsburg aufhielt, auch jenes Bild von Diana und Actäon, das er in seinen naiven Notizen mit den ergötzlichen, schon sonst bekannt gemachten Worten bezeichnet: „*Die anna die den geger begeust das ein Hirs aus im wird.*“ — Gegen Ende 1552 kehrte er mit dem Fürsten heim und nahm, wie dieser, seinen Aufenthalt in Weimar. In sehr ehrenhafter Anerkennung seiner Dienste empfing er ein förmliches Anstellungsdekret, in welchem ihm seine bisherige Besoldung nebst Hofkleidung für Winter und Sommer und Kost bei Hofe auf Lebenszeit bestätigt wurde. Er starb am 16. October 1553, 81 Jahre alt.

Es geht ebenso aus dem Leben Cranach's, wie aus der Beschaffenheit der unter seinem Namen cursirenden Werke hervor, dass er mit einer Menge von Schülern und Gesellen arbeitete. Die vorzüglichste Bedeutung unter diesen haben seine beiden Söhne. Hr. Schuchardt hat das Verdienst, die bisher gänzlich übersehene künstlerische Bedeutung des älteren derselben, Johanns (der 1536 starb), hervorgehoben zu haben. Dass dieser im J. 1517 auf der Wittenberger Universität immatrikulirt wurde, (ohne dabei jedoch, als noch zu jung, den Studenteneid leisten zu können,) ist

völlig ungewiss, da Derjenige, auf den sich diese Angabe bezieht, im Album der Universität „Johannes Sonder“ genannt wird (was bisher die ebenso ungewisse Hauptstütze für Cranach's ursprünglichen Familiennamen bildete). Dagegen liegen, namentlich in einem langen lateinischen Klagegedicht auf seinen Tod, die bestimmtesten Zeugnisse für seine künstlerische Wirksamkeit und die Bedeutung derselben vor. Es werden darin, neben einigen kirchlichen Bildern, besonders Darstellungen mythologischen Inhaltes gerühmt; es wird gesagt, dass er Luthers Bildnisse zu Tausenden gemalt habe; es wird ihm, was besonders wichtig ist, der schärfere Geist, dem Vater das grössere künstlerische Vermögen zugeschrieben: —

Tu plus ingenii, genitor plus artis habebat.

Hr. Schuchardt hat (S. 118, ff.) sehr sinnreich eine Reihe von Bildern zusammengestellt, die sich, namentlich in den weiblichen Gestalten, durch einen zarten bläulichen Silberton und das geringere Hervortreten der dem Vater eigenen scharfen Umrisslinien auszeichnen und die von Johann herühren dürften.

Der zweite Sohn, Lucas, ist der bekannte „jüngere Cranach“, den der Verfasser als trefflichen Coloristen und als ausgezeichnet im Portraitfach bezeichnet und für den er (S. 243, f.) ebenfalls einige charakteristische Werke anführt. Der Verfasser hat sich die Herausgabe einer besondern literarischen Arbeit über ihn vorbehalten. Ich erlaube mir, eine Bemerkung in Bezug auf ihn und sein künstlerisches Verhältniss zum Vater hinzuzufügen. Wir besitzen eine wichtige, vom Verfasser in sorgfältiger Uebersetzung mitgetheilte Denkschrift über den älteren Cranach, abgefasst von M. Mathias Gunderam aus Cronach, der von 1546 bis 1556 Hauslehrer in der Familie des jüngeren Cranach war und der diese Urkunde 1556 in den Thurmknopf der Wittenberger Stadtkirche niedergelegt hatte. In derselben wird u. A. jenes Gespräch Karl's V. mit Cranach im Lager vor Wittenberg, 1547, ausführlich mitgetheilt. Bei dieser Gelegenheit sagt der Kaiser zu ihm: „Dein Fürst hat mir zu Speyer, beim Reichstage, eine trefflich gemalte Tafel geschenkt, die Einige von Deiner Hand, Einige von der Deines Sohnes hielten“ etc. Aus diesen Worten geht meines Erachtens bestimmt hervor, dass man schon bei Lebzeiten des älteren Cranach unter Umständen nicht zu sagen wusste, was von dem Einen und was von dem Andern gemalt sei, dass also ihre künstlerische Behandlungsweise unter Umständen sehr ähnlich sein musste. Dem Verfasser scheint aber diese Schlussfolgerung nicht genehm gewesen zu sein; er bemerkt kurzweg, Gunderam habe mit jener Aeusserung dem jüngeren Cranach wahrscheinlich ein Compliment machen wollen. Mir scheint eine Auslegung solcher Art, die dem Magister an der einen Stelle eine unwürdige und in jeder Beziehung unschickliche Schmeichelei zuschiebt, während an der andern seine Autorität als unumstösslich gepriesen wird und während er selbst sich mit der Versicherung seiner Gewissenhaftigkeit nur an die Nachkommen wendet, völlig willkürlich. Ich halte vielmehr dafür, dass Kaiser Karl's Ausspruch über die beiden Cranache, mögen die Urtheilgeber, auf die er sich bezieht, auch keine vorzüglich ausgezeichneten Kunstkenner gewesen sein, doch immer sehr berücksichtigungswerth bleiben muss.

Als andre Cranach'sche Schüler nennt der Verfasser: Vischer (Peter?), Martin, Mathias und Wolfgang Krodel, Gottfried Leigel, Peter Gottland, Johann Kreuter, Georg Böhm, und führt das Wenige

an, was in Betreff vorhandener Werke mit ihnen in Verbindung zu bringen ist. —

Der zweite Theil enthält die „Beschreibung von Cranach's Werken“. Dieselbe zerfällt in folgende Abschnitte: Oelgemälde, Aquarellmalereien und Zeichnungen, 467 Nummern; — Kupferstiche, 10 Nummern; — Holzschnitte, 193 Nummern. Eingereiht ist ein Verzeichniss der Bildnisse Cranach's, 27 Nummern, und der Kupferstiche, Lithographien und Holzschnitte nach Cranach, 77 Nummern. Wie schon bemerkt, giebt der Verfasser die Beschreibung, besonders der im ersten Abschnitt genannten Werke, nur, soweit ihm diese bekannt geworden. Wenn hiemit eine absolute Vollständigkeit nicht erreicht ist, so ist doch jedenfalls auch hier eine Fülle neuer Mittheilungen enthalten, und jedenfalls verbindet sich mit dem Verfahren des Verfassers das grosse und seltene Verdienst, dass uns überall nur ein auf eigner genauer Prüfung beruhendes Urtheil vorgelegt wird. Es ist für den Referenten überaus schwer oder vielmehr unmöglich, dies Verdienst in derjenigen Weise zu würdigen, auf welche der strenge Fleiss des Verfassers ohne Zweifel den gerechtesten Anspruch hat; es würde dazu eine ebenso umfassende Detailkenntniss, wie sie eben nur er in Bezug auf Cranach besitzt, gehören. Unbedenklich liegt in dieser Beschreibung ein Buch vor, das der Kunstfreund fortan um so weniger wird entbehren können, als es bei seiner Reichhaltigkeit nicht nur materiell die umfassendste Belehrung zu gewähren im Stande ist, sondern auch, bei dem festen, auf einer bestimmten Basis beruhenden Urtheile, selbst für etwaige abweichende Ansichten einen sichern Regulator wird bilden können.

Ich füge nur einige Einzelbemerkungen, besonders in Betreff des ersten Abschnittes und mit gelegentlicher Bezugnahme auf entsprechende Dinge, die schon im ersten, historischen Theile des Werkes abgehandelt waren, hinzu. Der erste Abschnitt, das Verzeichniss der Malereien und Zeichnungen, ist nach den Orten, an welchen die letzteren sich befinden, und zwar in alphabetischer Folge der Lokale, geordnet. Dies gewährt eine, in mehrfacher Beziehung nützliche und zweckmässige Uebersicht, macht das Buch besonders auch als Reisehandbuch für den speziellen Zweck brauchbar. In der Einleitung dazu sagt der Verfasser, dass er am Schluss Verzeichnisse, die nach den Jahren und nach den Gegenständen geordnet sein sollten, hinzufügen wolle; wir finden aber nur Register, welche die von Cranach behandelten Gegenstände und welche die im Buche vorkommenden Personal-Namen betreffen. Ein historisches Verzeichniss von Cranach's Werken hat der Verfasser nicht gegeben. Dies halte ich aber, in Bezug auf den ganzen historischen Zweck seiner Arbeit, für ein unbedingt nöthiges Erforderniss. Ich kann daher nur sehr lebhaft wünschen, dass er ein solches noch nachträglich und zwar in möglichst umfassender Weise liefern möge, der Art: dass darin nicht bloss die bestimmt datirten Originalwerke Cranach's, sondern auch, an den Stellen, wo sie nach Ansicht des Verfassers am sichersten hingehören dürften, die undatirten und ebenso die nur urkundlich genannten aufgenommen würden. Auch würde ich es, der ganzen Sachlage entsprechend, für äusserst zweckmässig halten, wenn in dasselbe Verzeichniss ebenso die Atelierwerke, sowie die der Söhne und Schüler, überall an den bestimmten oder ihnen nach Wahrscheinlichkeit einzuräumenden Stellen aufgenommen würden, welches Alles durch eine Anzahl von Rubriken und etwaige mässige Schriftverschiedenheit zur genügend klaren Uebersicht zu bringen wäre.

Eine solche tabellarische Arbeit würde unstreitig für diesen schwierigen Gegenstand vom grössten Nutzen sein und zu dessen schliesslicher Aufklärung in schätzbarster Weise beitragen.

Der Verfasser giebt ferner sein Urtheil darüber ab, inwiefern er die aufgeführten Werke als Originalarbeiten Cranach's anerkennt, oder in ihnen nur eine bedingte Mitwirkung seiner Hand findet, sie als Atelierwerke, oder als solche, die bestimmt nur von Schülern oder Nachahmern des Meisters herrühren, zu bezeichnen sich veranlasst findet. Das für die Ausdehnung des Verzeichnisses befolgte Princip ist nicht völlig klar; es scheint, dass der Verfasser in dieser Beziehung der gangbaren Meinung, insoweit diese von Arbeiten des älteren Cranach sprach, gefolgt ist. So nennt er in der Stadtkirche zu Wittenberg nur das grosse, seinem Inhalte nach jedenfalls so bedeutende Altarbild, erkennt darin aber fast durchaus Nichts, was an Cranach's eigne Hand erinnere. So im Dome zu Merseburg nur das Bild der Kreuzigung, dem er kaum den Werth eines Atelierbildes zugesteht. So im Dome zu Naumburg nur die beiden Altarflügel mit einzelnen Heiligenfiguren, die er ebenfalls dem Meister abspricht. Alle übrigen Werke Cranachischer Schule, die z. B. in diesen Kirchen vorhanden sind, werden nicht etwa auch mit angeführt.

Das grosse Altarwerk in der Liebfrauenkirche zu Halle hält er, der Annahme Passavant's und Anderer folgend, für ein Werk, das Math. Grünewald mit Gehülfen ausgeführt habe; von Cranach, wie angenommen worden, findet er darin aber keine Mitwirkung. Von dem grossen Altarwerke zu Schneeberg; darauf wir besonders durch Waagen aufmerksam gemacht sind und das dieser für Cranach's Hauptwerk erklärt, bemerkt er, dass Cranach an dessen Ausführung überhaupt keinen sonderlichen Antheil habe und dass es wohl nur unter seiner Aufsicht von seinen Schülern gemalt sei.

Besonders ausführlich spricht der Verfasser, an verschiedenen Stellen, über das merkwürdige, in der Stadtkirche zu Weimar befindliche Altarbild. Das Endergebniss seiner Untersuchungen ist: dass der ältere Cranach die Hauptfiguren des Mittelbildes — also den bei Weitem wesentlichsten Theil desselben — in seinem letzten Lebensjahre gemalt habe und dass Mittelgrund und Hintergrund von dem jüngeren Cranach und dessen Schülern herrühren; dass die Innenseiten der Flügel (mit den fürstlichen Bildnissen) von dem Sohne nach vorliegender Zeichnung und begonnener Ausführung des Vaters, die Aussenseiten der Flügel von Gehülfen des Sohnes nach dessen Erfindung und unter geringer Mitwirkung von seiner Seite gemalt seien. Ich bin sehr entfernt davon, der künstlerischen Analyse, welche der Verfasser von diesem Werke giebt, irgendwie entgegenzutreten; ich kenne auch das Werk nur aus flüchtiger Anschauung, die ich somit, zumal bei der erdenklichst ungünstigen Beleuchtung, welche das Bild hat, gar nicht mit in Anschlag bringen darf; ich muss aber gestehen, dass mir auch nach den Auseinandersetzungen des Verfassers Manches in Betreff der Beschaffung dieses Bildes noch räthselhaft bleibt. Wenn Cranach sich selbst lebensgross auf dem Hauptbilde darstellt, und insofern geradezu als Hauptperson, als der Blutquell aus der Wunde des gekreuzigten Erlösers auf sein des Stehenden, Haupt fällt, während die Glieder der fürstlichen Familie knieend auf den Seitenbildern erscheinen, so liegt in solcher Zusammenstellung, falls sie ursprünglich war, etwas fast allzu stolz Bewusstes und Anmaassliches, das auch die Verhältnisse jener Zeit keinesweges be-

greiflich machen, zumal wenn man damit die ganze Fassung jenes gleichzeitigen erneuten Anstellungsdekretes vom Jahre 1552 vergleicht, das, bei aller ehrenhaftesten Anerkennung von Cranach's Verdiensten, doch den Unterschied von Herrn und Diener in keiner Art aus den Augen lässt. Dann trägt das Mittelbild nicht bloss das spätere Datum 1555, welches als das der Vollendung, zwei Jahre nach des alten Meisters Tode angenommen wird, sondern zugleich diejenige Form des Künstlerzeichens, die der Verfasser ganz bestimmt, auch in Beziehung auf diesen Fall, als die des jüngeren Cranach bezeichnet. Ich muss gestehen, dass ich hierin (nicht in der Zahl, wohl aber in dem Zeichen), an einem Werke, welches im Wesentlichen von dem hochgefeierten Vater herrührt, eine Anmaasslichkeit von Seiten des Sohnes würde erkennen müssen, die so wenig mit der kindlichen Pietät in Einklang zu bringen sein möchte, wie noch weniger mit der Sorge, durch solches Verfahren den doch vielleicht sehr bedenklichen Unwillen der fürstlichen Herrschaft, welche den alten Meister jedenfalls sehr werth hielt, zu erwecken. Ich wiederhole: ich bin völlig ausser Stande, hiemit in eine artistisch kritische Streitfrage einzugehen; dennoch aber scheinen mir die angeregten Bedenken keinesweges ihrem Gewichte entsprechend erwogen zu sein und somit noch einer anderweitigen Lösung zu bedürfen.

Bei Gelegenheit des schönen Gemäldes von Cranach im Dome zu Erfurt, welches die Vermählung der h. Katharina darstellt, citirt der Verfasser die in der zweiten (von J. Burckhardt bearbeiteten) Auflage meines Handbuches der Geschichte der Malerei etc. enthaltene Angabe, dass dasselbe vom Jahre 1509 herrühre. Er bemerkt (I, S. 297), er könne nicht vermuthen, wo diese Notiz herrühre. Die Angabe gehört meinem verewigten Freunde L. v. Schorn an. Leider kann ich augenblicklich nicht bestimmt ermitteln, wo sie sich bei ihm befindet; vermuthlich habe ich sie ungedruckten Arbeiten seiner Hand, dergleichen mir freundlich mitgetheilt wären, entnommen. In die erste Auflage meines Handbuches hatte ich das Folgende, als Aeusserung v. Schorn's über jenes Bild von Cranach, eingetragen: „Hier ist er ganz der deutsche Francia! Welche Lieblichkeit in den Köpfen der Maria, des Kindes, der Katharina und der beiden Engel! Welche Innigkeit der Empfindung, welche Zartheit des Gefühls, welche Glut der Liebe spricht aus ihnen! Und die Farbe athmet doch den wärmsten Hauch des Fleisches, die tiefste gesättigste Pracht der Gewänder. Das Bild ist von 1509, gehört also in die erste Zeit von Cranach's Aufenthalt in Sachsen, der nicht über 1504 zurückzugehen scheint.“ Ich hatte hinzugefügt, v. Schorn sei geneigt, Cranach zu Francia in die Schule zu schicken. Ohne Zweifel wird sich zu Weimar die angeführte Stelle leicht in v. Schorn's Schriften auffinden lassen.

Die Darstellung eines, in einer Landschaft sitzenden Ritters, dem ein älterer Ritter drei nackte Mädchen vorführt, die in einer ganzen Anzahl von Exemplaren vorkommt und meistens als „das Urtheil des Paris“, gelegentlich auch als „der Ritter am Scheidewege“ bezeichnet wird, erklärt der Verfasser, nach Rathgeber's Vorgang, als Gegenstand einer brittischen Sage, den König Alfred vorstellend, der auf einem Besuche bei seinem Vasallen Albonak ein bedenkliches Wohlgefallen an dessen Töchtern gefunden hatte und dem der Vater zur Morgenstunde, im Beisein der Mutter und eines Sohnes, die Töchter entkleidet zuführt, mit der ernstlichen Versicherung, er werde sie alle drei tödten, wenn sein Argwohn begründet

sei; worauf dann der König eine von ihnen zum Weibe nimmt. Der Verfasser berichtet hienach u. A. (I, S. 301) die Bemerkungen, die ich in Bezug auf das Wörlitzer Exemplar dieser Darstellung gemacht hatte, dass es mich nemlich an die Sage vom Tannhäuser und vom Venusberge erinnert habe und dass es ein charakteristischer Beleg für das Phantastische in Cranach's Richtung sei. Wenn jene Erklärung den Inhalt der Darstellung giebt, so muss ich bemerken, dass dennoch die Auffassung überall, und namentlich auch in dem Wörlitzer Bilde, dem dramatisch-historischen Erforderniss des Vorganges völlig abgewandt, völlig ins Phantastische übertragen und um so mehr als ein Zeugniß für dies Element erscheint, als eben eine bestimmte historische Grundlage vorausgesetzt wird. Dass die Scene überall von den Nebenumständen und den zu dem Vorgange gehörigen Nebenpersonen absieht, dass sie in einer felsigen Landschaft vor sich geht, giebt ihr schon einen unbedingt märchenhaften Charakter; in dem genannten Bilde kommt dann noch die wunderliche Goldrüstung des alten Ritters, sein mit Schnäbeln und Flügeln verzierter Helm, seine auf ganz seltsame Weise vom Knie ab entblössten Füße, das Diabolische im Ausdruck seines Gesichtes, die Geberde des einen Mädchens, das mit seinem Fusse des Ritters Knie berührt, hinzu. Das Alles lässt eben ein launiges, dem ächten Geiste der Volkspoesie entsprechendes Spiel der Phantasie erkennen, zu dessen Verständniß durch jene brittische Sage doch noch erst sehr wenig gewonnen sein würde. — In der That aber finde ich nicht, dass die Erklärung Rathgeber's¹⁾, dem der Verfasser einfach folgt, sich auf irgend eine Autorität stützt. An sich wird es mit der Sage von Alfred und Albonak ohne Zweifel seine Richtigkeit haben. Es war aber nachzuweisen, dass sie zu Cranach's Zeit der Art beliebt und zugleich soweit volksthümlich umgebildet war, um den Meister und seine Gesellen zu so häufiger Wiederholung und zu einer, das Wesentliche des Inhaltes so bedeutend umwandelnden Darstellung zu veranlassen. Dies ist nicht geschehen. So kann die seltsame Darstellung einstweilen mit eben so gutem Rechte — mag dies der Gewährsmann des Verfassers auch „lächerlich“ finden, — den bisher beliebten Titel „das Urtheil des Paris“ beibehalten und würde dann nur eine Uebertragung des Stoffes im Sinne des deutschen Volksmärchens sein, ganz in der Weise, wie dies zu jener Zeit so oft mit antiken Dingen geschehen ist. (Der junge Ritter wäre dann Paris, der alte Merkur, wobei auch des letzteren Flügelhelm eine Erklärung fände.) Und wenn Rathgeber von einem zu Gotha befindlichen Exemplare dieser Darstellung, welches Schuchardt nicht erwähnt, berichtet, dass der alte Ritter den verhängnissvollen Apfel in der Hand trägt, während ein über dem jüngeren Ritter fliegender Liebesgott seinen Pfeil auf die Mädchen abschießt, so dürfte dies für den antiken Stoff noch ein sehr ansehnliches Gewicht in die Schale werfen.

Zum Verständniß eines andern Cranach'schen Bildes erscheint das Zurückgehen auf den ursprünglichen Inhalt ungleich wichtiger. Dies ist das zu Schleissheim befindliche Gemälde, welches der Verfasser (II, S. 111) unter dem ganz richtigen Titel, den der Katalog der Schleissheimer Gallerie enthält, — „der Mund der Wahrheit“, — anführt. Es ist die Darstellung einer weiblichen Person, die, im Beisein mehrerer Männer, von denen einer ein ausgezeichnetes Kostüm trägt, ihre Hand in den Rachen

¹⁾ Beschreibung der herzogl. Gemäldegallerie zu Gotha, 1835, S. 179 ff.

eines, auf einem Postamente stehenden Löwen steckt, während ein Narr, der sie umfasst, von ihr zurückgestossen wird. Der Verfasser führt zur Erläuterung, aus dunkler Erinnerung, eine Erzählung an, die aber jedenfalls nicht das Genügende zur Aufklärung des Bildes bringt (was auch in seiner anderweit, I, S. 263, f., gegebenen Exposition desselben nicht der Fall ist.) Ohne Zweifel ist es die Darstellung einer mehrfach vorkommenden Sage, die ursprünglich, wie es scheint, der Kirche S. Maria in Cosmedin zu Rom angehört. Die letztere führt von einer kolossalen antiken Brunnenmaske, welche sich seitwärts in der Vorhalle befindet, in der Volkssprache den Namen *Bocca della verità* (Mund der Wahrheit). Das Volk erzählt nemlich, die Personen, die vor Gericht einen Eid abzulegen hatten, seien vor Zeiten genöthigt worden, ihre Hand in den Mund der Maske zu stecken; ein falscher Schwur habe den Verlust der Hand zur Folge gehabt. Einst ward eine Frau von ihrem Manne wegen Ehebruchs verklagt und sollte ihre Unschuld beschwören. Der Liebhaber, mit dem sie sich vergangen, erhielt davon Nachricht, stellte sich wahnsinnig und umarmte die Beschuldigte, als diese eben zur Eidleistung ging; sie schwur nun, ihre Hand in den Mund der Maske legend, es habe sie, mit Ausnahme ihres Mannes, keiner je berührt als dieser Wahnwitzige. Die Maske verlor fortan ihre Kraft. Die Geschichte ist in der „Beschreibung der Stadt Rom“ etc., III, I., S. 379 ff., nachzulesen. Etwas verändert kommt die Sage in den Geschichten des Zaubers Virgil vor. Im deutschen Volksbuch von Virgil ist es, unter den andern wunderbaren Kunstwerken, die er für Rom arbeitet, eine eiserne Schlange, in deren Rachen die Hand zur Eidleistung gelegt wird. Der Liebhaber der Frau tritt hier nicht als Wahnwitziger, sondern, wie bei Cranach, direkt als Narr auf; auch ist Virgil selbst bei dem Vorgange gegenwärtig. Ich zweifle nicht, dass sich auch noch Abfassungen der Sage vorfinden werden, in denen, statt der eisernen Schlange, wie in dem Cranach'schen Bilde die Figur eines Löwen erscheint.

Indem ich von weiteren Einzelbemerkungen absehe, führe ich nur noch an, dass der Abschnitt über Cranach's Kupferstiche und Holzschnitte mit einer Einleitung versehen ist, in welcher sich der Verfasser sehr entschieden auf die Seite Derjenigen stellt, die in dem grossen Kampfe über die Eigenhändigkeit oder Nichteigenhändigkeit der Holzschnitte das Banner der ersteren tragen. Der Verfasser behauptet von einigen vorzüglichen Cranach'schen Holzschnitten unbedingt, dass er selbst sie geschnitten habe. Er bemerkt, „das Derjenige keinen grossen Anspruch auf Kunstkenner-schaft machen dürfte, der es für wahrscheinlich hält, dass ein handwerksmässiger, wenn auch vorzüglich geübter Holzschneider diese Blätter habe schneiden können.“ Ich bin unendlich fern davon, in diesen gefährlichen Kampf mit einzutreten, und ich darf mich dess um so weniger gelüsten lassen, als meine kunsthistorischen Studien in keiner Weise so weit reichen. Aber ich kann es nicht bergen, dass mir die armen Holzschneider von heute leid thun, denen, nach solcher Lage der Dinge, natürlich auch keine Aussicht auf sonderlich würdigen Erfolg oder — Ehre bleibt. Es wird hienach auch wohl in Frage stehen, ob etliche der merkwürdigen (nicht sowohl technisch eleganten als künstlerisch frei und naiv gearbeiteten) Holzschnitte in der neuen Prachtausgabe der Werke Friedrichs des Grossen, die auf Befehl des Königs von Preussen veranstaltet wird, von Adolph Menzel, dem Maler, oder, wie man hier in Berlin annimmt,

nach seinen Zeichnungen von Holzschneidern, wie Unzelmann und die beiden Vogel, geschnitten sind. —

Ich habe schliesslich noch von Cranach's künstlerischem Charakter im Allgemeinen und von der Bedeutung desselben zu sprechen. Was der Verfasser hievon meint, muss aus verschiedenen, zum Theil etwas zerstreuten Stellen des Werkes entnommen werden. Die Einleitung zum zweiten Theile enthält einige Bemerkungen über Cranach's Technik. Sehr wichtig und für Cranach's ganzes Kunstwesen charakteristisch bezeichnend erscheint mir die Bemerkung: dass er seine, nur mit dünner Farbe gemachten Bilder in letzter Hand stets mit scharfen Umrissen beendete, — also das Gepräge der Zeichnung entschieden vorwalten liess. Der Verfasser hat sich durch vielfache sorgfältige Untersuchung überzeugt, dass, wo diese scharfen Conture gegenwärtig fehlen, sie stets durch unverständiges Putzen verloren gegangen sind. Dann fügt er noch einige äusserliche Merkzeichen in Betreff eigenhändiger Cranach'scher Bilder hinzu: — Das Zeichen der geflügelten Schlange stets mit aufrecht stehenden Flügeln (Flodermausflügeln), während auf den Atelierbildern, auf denen der Söhne, Schüler und Nachahmer die Flügel der Schlange stets mehr oder weniger liegend (in der Form von Vogelflügeln) erscheinen. Keine Anwendung von Metallgold. Keine runden Heiligenscheine. In den Fleischpartien und selbst in den Gewändern keine scharf aufgesetzten Lichter.

In der Einleitung zum ersten Theil bezeichnet der Verfasser Cranach als einen Naturalisten, der durch Talent und natürliches Gefühl überall sehr glücklich geleitet werde, wo es nicht auf umfassendere Kunstforderungen ankomme. Vorzüglich ausgezeichnet sei er in einfachen Gestalten und besonders als Portraitmaler. In Gestalten ernsterer Bedeutung, besonders in seinen Madonnen und Christusfiguren, habe er einen höheren Adel glücklich zu erreichen gewusst. Jedermann wird diesen, freilich noch ziemlich allgemeinen Bemerkungen gern beistimmen. Der Verfasser stellt Cranach ausserdem mit Dürer und Holbein zusammen, wie es scheint: als die drei Häupter der deutschen Kunst; Dürer sei von ihnen der gründlichste, ernsteste, umfassendste und gelehrteste, — Holbein der beste Maler und derjenige, welcher den meisten Geschmack hatte, — Cranach der naivste und der beste Colorist. Hiegegen möchte sich Einiges einwenden lassen. Wenn Dürer und Holbein auch wohl die grössten der deutschen Meister der Zeit sind, so dürfte Cranach gegenüber denn doch noch manch Einer, besonders von den Süddeutschen, zu nennen sein. Dann bezeichnen jene Drei nicht verschiedene Grundrichtungen; Cranach gehört zur Richtung Dürer's (der der fränkisch-sächsischen Schule), ziemlich in der Art, wie Nicolaus Manuel sich Holbein anreihet, wenn Manuel auch nicht so gleichartig ist, wie Cranach, und nicht so viel geschaffen hat, wie dieser. Und wenn der beste Maler dem besten Coloristen entgegengesetzt wird, so wäre doch eine nähere Definition des allerdings wohl etwas delikaten Unterschiedes zu wünschen gewesen.

Wegen der weiteren Auseinandersetzungen über Cranach's Kunstcharakter verweist der Verfasser auf den Schlussabschnitt des ersten Theiles, der eine kritische Zusammenstellung der Urtheile verschiedener Schriftsteller über den alten Meister enthält. Der Verfasser überlässt es dem Leser, sich danach schliesslich selbst sein Urtheil zu bilden; doch ist das Resultat dieses Verfahrens, bei der grösseren oder geringeren, nicht immer ganz unbefangenen Opposition des Verfassers gegen seine Collegen, im

Ganzen mehr negativ als positiv. Ein wesentlicher Theil seiner Entgegnungen beruht darin, dass, seiner Darlegung zufolge, bisher die eigentlichen Originalwerke Cranach's von den übrigen nicht hinreichend gesondert sind, dass man also aus Werken, die in der Auffassung roher und in der Behandlung abweichend sind, einen nicht ganz geeigneten Rückschluss auf den Meister gemacht habe. Wir haben diese Belehrungen, in der Erwartung, dass das Ergebniss der Spezialforschung des Verfassers sich bestätigen wird, nur mit Dank entgegen zu nehmen. Ueber andres Einzelne mögen noch einige flüchtige Andeutungen folgen.

Der Verfasser beginnt in seiner Autorenschau mit dem alten Sandrart. Natürlich war von diesem, seiner ganzen Zeitstellung nach, nichts sonderlich Erschöpfendes über Cranach zu erwarten. Eine beiläufige Aeusserung Sandrart's veranlasst den Verfasser zu der Anmerkung, die für das Allgemeine seiner (des Verfassers) kunsthistorischen Anschauung bezeichnend sein dürfte: dass das naturgemässe Wachsthum der deutschen Kunst gestört, dass ihr Verfall dagewesen sei, als sie nach der Antike, nach Italien geschaut habe. Hierauf ist zu erwidern: dass der deutsche Geist in jener geschichtlichen Epoche, vom funfzehnten Jahrhundert ab, eine andre Nationalaufgabe zu lösen hatte als die der Kunst; dass die deutsche Kunst, trotz des Tiefsinnigen, des Gedanken- und Gemüthvollen einzelner Meister, sich, aus ihrer spießbürgerlichen Enge heraus, nicht zur vollkommenen Freiheit und Grösse zu entwickeln vermochte, dass der Grund der deutschen Kunst jener Zeit schwach geblieben war und sie vor dem Strahle der italienischen, der antiken Kunst naturnothwendig hinwelken musste. Peter Vischer bezeugt es, dass das Studium der letzteren auch die deutsche Kunst mächtig hätte fördern können, wäre in ihr selbst die Fähigkeit mehr verbreitet gewesen, lautere Grösse zu ertragen.

Dann folgt v. Mannlich mit kurzer Bemerkung über Technisches. Dann H. Meyer, von dem Ausführliches, zumeist ebenfalls die Behandlung betreffend, mitgetheilt und ausführlich besprochen wird. Es sind Stellen der Schrift Meyer's über das Altargemälde in der Stadtkirche zu Weimar. Ueber das letztere hat sich der Verfasser schon vorher geäußert und dabei (I, S. 216) den mystisch-symbolischen Theil des Inhalts gegen Meyer zu rechtfertigen gesucht. In culturgeschichtlicher Beziehung ist dies Symbolische allerdings von wesentlicher Bedeutung: für die Kunst bezeichnet es wiederum nur einen noch unfreien, primitiven Zustand. — Es folgen ferner J. G. Schadow und A. Hirt, bei denen einzelnes, in allgemeinerer Beziehung Unkritische gerügt und ihrer Aeusserung über einzelne Bilder, aus Gründen, widersprochen wird. Auch den Angaben G. F. Waagen's in Betreff einzelner Bilder, namentlich des grossen Altarwerkes von Schneeberg, tritt der Verfasser entgegen.

Den Beschluss macht Ausführliches über die betreffenden Stellen der zweiten Auflage meines Handbuches der Geschichte der Malerei etc. Der Verfasser lässt diese Bemerkungen, 18 Seiten hindurch, unter der Seitenüberschrift „Franz Kugler“ hinlaufen, obgleich er selbst den vollständigen Titel des Werkes, mit der Angabe: „unter Mitwirkung des Verfassers umgearbeitet und vermehrt von Dr. Jacob Burckhardt“, anführt; bei einem so kritischen Autor, wie es der Verfasser ist, hätte somit ein derartig unkritisches Verfahren nicht füglich vorkommen sollen. Dann macht er es mir, ebenso unkritischer Weise, zum Vorwurf, dass ich bei der Besprechung von Cranach's künstlerischer Richtung das Element des

Ernstes ganz ausgeschlossen habe. In meinem Handbuch heisst es aber: Cranach habe Vieles mit Dürer gemein; doch trete bei ihm an die Stelle jenes tiefsinnigen Ernstes etc. mehr eine naive, kindliche Heiterkeit etc. Ich wüsste wahrlich nicht, dass hiemit etwas Andres gesagt ist, als in den oben angeführten eignen Worten des Verfassers, in denen er Dürer als den Ernstesten und Cranach als den Naivsten bezeichnet. Einzelnes unter den Bemerkungen meines Handbuches lässt der Verfasser gelten; in Betreff einzelner Bilder (sofern dieselben dort als Originale genommen) hat er dagegen wiederum viel zu rügen. Ich nehme diese Belehrungen, wie schon bemerkt, willig an und gebe demnach zu, dass hienach das Urtheil über Cranach, — d. h. soweit es seine eigenhändigen Leistungen, nicht aber die von ihm sehr wesentlich mitvertretene Gesamttrichtung betrifft, — ab und zu ein wenig zu modificiren sein wird. Schnaase hat, in einer Recension der zweiten Auflage meines Handbuches, diese Gesamttrichtung, das Volksthümliche derselben, das an Volksbücher und Volkslieder Erinnernde, was den Cranach zum Hans Sachs der Malerei macht, in ihren naturgemäss gegebenen Gegensätzen sehr geistvoll näher entwickelt. Der Verfasser sagt, dass ihm dies Räthsel seien: — freilich wird es nöthig sein, den Sinn für deren Lösung mitzubringen.

Ich aber kann schliesslich das ganze Wesen von Cranach's künstlerischer Richtung hierin, — in dem zünftig Volksthümlichen und Volksmässigen, — wiederum nur zusammenfassen. Wir wissen so viel wie Nichts aus seinen ersten zwei und dreissig Lebensjahren; wir müssen annehmen, dass er in dieser Zeit seine Kunst sehr fleissig erlernt habe, und wir können aus allerbestem Grunde (da eben kein Werk seiner Hand aus dieser Zeit bekannt ist) annehmen, dass er sie so lange fast völlig handwerklich betrieben habe. Wir sehen ihn aber auch die ganze übrige Zeit seines Lebens hindurch als Handwerksmeister thätig, der die gemeinsten Arbeiten mit übernimmt, der Kunstarbeiten schockweise liefert und der durchaus keinen Anstand nimmt, auch Gesellenarbeiten aus seiner Werkstatt hinauszusenden. Wir sehen in ihm selbst einen Schnellmaler, der in der Schnelligkeit noch einen „Luca fa presto“ übertrifft, und wir sehen ein solches Verfahren möglich gemacht dadurch, dass er das Charakteristische der Arbeit, wie fein immerhin, wesentlich auf den Umriss reducirt, ähnlich wie durch dasselbe Verfahren die Maler im Klosterstaate des Berges Athos noch heute Tausende von Figuren in wenigen Wochen ausführen und dabei in ihrer Art doch auch Styl und Adel bewahren. Wir sehen (was solcher Schnellmalerei ebenfalls förderlichst entgegenkommt) seinen künstlerischen Styl bei seinem ersten, uns bekannten Auftreten fertig und ein halbes Jahrhundert hindurch als ein im Wesentlichen Feststehendes immer und immer wieder zur Anwendung gebracht. Wir sehen endlich in seinen Bildern Stimmung, Innigkeit, Gemüth, Laune, Derbheit, Humor, bunte Phantasie, ganz der Weise entsprechend, wie diese sich in dem allgemeinen Volksgeiste äussern, und nur erst in sehr bedingtem Maasse vom persönlichen Künstlergeiste so erfasst und durchdrungen, dass hiedurch sich eine tiefere Erfüllung des Daseins ankündigt. Seine Richtung und seine Werke und die sich ihnen mit einiger Würde anreihen, müssen daher für uns, als ächter Abdruck des deutschen Volksgeistes jener Tage, stets den allergrössten Werth haben, wenn wir dabei auch nicht zu den Höhen des künstlerischen Strebens geführt werden. Dies allgemein Volksthümliche macht es natürlich schwerer, als in andern

ähnlichen Fällen, die Arbeiten des originalen Meisters von den übrigen zu unterscheiden, oder es lag das dringende Erforderniss hiezu ungleich weniger nahe; dieser Umstand wird es auch natürlich erscheinen lassen und gelegentlich entschuldigen, wenn darin, wie der Verfasser nachgewiesen hat, seither so viele Missgriffe geschehen sind. Nichtsdestoweniger bleibt es in mehrfacher Beziehung durchaus wünschenswerth, die verschiedenen bedeutenderen Hände, die in dieser Richtung gearbeitet, thünlichst auseinanderzuhalten und vor Allem die von dem klaren und glücklichen Talente getragenen Originalwerke Cranach's, in denen jene Quelle nothwendig am Lautersten fließen muss, aus den übrigen zu sondern. Darum kann dem Verfasser, auch wenn man ab und zu einer abweichenden Ansicht folgt, der volle, aufrichtigste Dank nicht fehlen, und es bleibt nur der Wunsch, dass er die Aufgabe, in die er einmal mit so nachhaltiger Gründlichkeit eingedrungen ist, bei den noch vorbehaltenen Mittheilungen vollständig zu Ende führen möge.

Die Deckengemälde in der Alhambra.

(D. Kunstblatt 1852, No. 13 f.)

Unter der Fülle meisterlich vollendeter Aquarelle mit der Darstellung spanischer und besonders maurischer Architekturen, welche der Maler, Hr. Eduard Gerhardt, als eine Ausbeute seines längern Aufenthaltes in Spanien heimgebracht hat, sind zugleich sechs Blätter mit kleinen Copien der öfters besprochenen Deckengemälde enthalten, die sich in dem maurischen Königsschloss der Alhambra zu Granada befinden. Sie tragen, in ihrer ganzen Behandlung, das Gepräge zuverlässigster Treue. Da über die kunstgeschichtliche Stellung der Originale bisher noch wenig Genügendes veröffentlicht ist, auch die Kupferstiche, die nach ihnen vorhanden (bei A. de Laborde u. A.), hiezu keine hinreichende Vermittelung gewähren, so glaube ich, dass die folgenden Notizen, zu denen mich jene Copien veranlasst, nicht ganz ohne Interesse sein dürften.

Die Deckengemälde befinden sich in dem sogenannten „Justiz-Saale“, der sich, mehr ein breiter Corridor als ein Saal, an der einen Schmalseite des Löwenhofes der Alhambra hinzieht. Doch nicht an der Wölbung des Saales selbst, die sich in jenem zelligen, stalactitenartigen Wesen, welches der maurischen Architektur eigenthümlich ist, empordrängt, sondern in den Wölbungen dreier Nischen von flach-oblongem Grundriss, welche an der Längswand des Saales angeordnet sind, den drei Zugängen, die vom Hofe hereinführen, gegenüber. Die Wölbungen bilden, jener Grundrissform gemäss, ein erheblich in die Länge gezogenes Oval. Sie bestehen aus Holzwerk, mit Pergament überzogen, auf welchem letzteren die Malereien ausgeführt sind.

Die mittlere Nische, aus der man auf den vielbesungenen Löwenbrunnen in Mitten des Hofes hinausblickt, ist die Hauptnische und enthält

Die Hauptdarstellung. Auf goldnem Grunde mit eingepressten Mustern sieht man hier an jeder Seite der ovalen Wölbung fünf maurische Fürsten, alle über lebensgross, alle in die nationell eigenthümlichen weiten Gewänder gekleidet und die Häupter umhüllt, mit Ausnahme einer Gestalt, welche nur einen einfachen Turban trägt und das über die Stirn gescheitelte Haupthaar frei hinabwallen lässt. Sie sitzen nebeneinander, auf gestickten Polstern. Jeder hat das, in der Scheide befindliche Schwert, dessen Gurt er über der Schulter trägt, vor sich; ein höchst würdiger Greis, die mittlere Gestalt der Hauptseite, die man eintretend zuerst ins Auge fasst, ist im Begriff, sein Schwert völlig in die Scheide zu stossen. Unter jeder Figur, in einem fortlaufenden zierlichen Blätterfrieze, befindet sich ein kleiner Wappenschild, roth mit goldnen Schrägbalken, — dasselbe Wappen, welches häufig auch sonst in der Alhambra wiederkehrt. In grossem Maassstabe, jedesmal von zwei Löwen getragen, trennt eben derselbe Schild, an der einen und der andern Seite, die beiden Reihen der Fürsten. Ob in diesen Gestalten etwa die Glieder eines bestimmten Herrschergeschlechts dargestellt sind oder welchen historischen Bezug sie sonst haben, bin ich ausser Stande nachzuweisen. Soviel mir aus anderweiter Lectüre erinnerlich, hat man das Bild auch als Darstellung einer richterlichen Rathsversammlung aufgefasst und giebt an, dass der Saal davon den Namen habe.

Der künstlerische Styl, der der ganzen Darstellung zu Grunde liegt, ist der germanische in dem letzten Stadium seiner Entwicklung; ein schon lebhafter und feiner Sinn für die natürliche Form und für edles Verhältniss verbindet sich hier auf das Glücklichste mit jener Feier und Würde, wozu der germanische Styl so vortheilhafte Gelegenheit giebt. Es geht ein grossartiger Adel durch alle diese Gestalten; bei einzelnen vereinen sich alle Grundelemente einer wirklich erhabenen Schönheit. Bei der einfach ruhigen Haltung jeder Gestalt zeigt sich doch zugleich in Geberde und Bewegung des Oberkörpers die grösste Mannigfaltigkeit. Die Gesichter sind durchweg edel gebildet; die nationalen Züge der Physiognomie, am meisten charakteristisch bei einem, ins Profil gestellten Kopfe, erscheinen in sehr maassvoll gehaltener Andeutung. An Haar und Bart herrscht durchweg lichte Färbung vor. Nicht minder fein, wie die Bildung der Gesichter, erscheint die der Hände. Ueberall erkennt man hier eine künstlerische Meisterhand, die ihrer Absicht ebenso sicher war, wie der Mittel, welche dazu führen. Aber dies ganze künstlerische Streben, wie glücklich auch seine Erfolge sind, bewegt sich doch noch bestimmt innerhalb der Grenzen des Germanismus. Die Naivetät der Geberde, die feine Bezeichnung der Einzelform ist doch noch mit einer Gesamtmfassung der Gestalten verbunden, welche in dem typisch conventionellen Gesetze dieses Styles ihre Begründung findet; jene tiefere Naivetät der künstlerischen Darstellung, welche auf der Beobachtung des Unwillkürlichen in der natürlichen Erscheinung beruht und hiedurch erst eine selbständig freie Individualität schafft, ist noch nicht vorhanden. Am Entschiedensten zeigt sich dies in der Anordnung der Gewandungen an der unteren Hälfte der Gestalten. Die Falten entbehren hier zwar nicht ganz des auf der körperlichen Haltung beruhenden Motivs; aber in noch höherem Grade macht sich der herkömmliche breite, zum Theil selbst schwere Zug der Linien (der in solcher Art keinesweges allein durch den etwa dargestellten schwer wollenen Stoff der Gewandung zu erklären ist) geltend, und die völlig con-

ventionelle, kunstreich geschlängelte Windung, welche den unteren Saum des betreffenden Gewandstückes bildet und für den germanischen Typus so bezeichnend ist, erscheint überall in regelmässiger Wiederkehr. So geht, abgesehen von der Linienführung, auch die Modellirung der Gestalten noch wenig über das allgemeine conventionelle Gesetz hinaus. Doch muss wiederholt darauf hingedeutet werden, dass dies Alles, in seiner Weise, mit feinstem Geschmacke und bewusster Sorgfalt durchgebildet erscheint.

Die Malereien an den Wölbungen der beiden andern Nischen enthalten Scenen des Lebens, im romantischen Geiste der späteren Zeit der Maurenherrschaft, wo maurisches und christliches Ritterthum in lebendigster Wechselbeziehung standen. Jagd, Minne, Abenteuer sind die Gegenstände der Darstellungen. Diese sind landschaftlich gefasst; die Gründe überall blau, mit verschiedenartigen Bäumen und mit Architekturen; der pflanzenreiche Boden, wie die Bäume und selbst die Luft, vom mannigfachsten Gethier belebt. Die menschlichen Figuren in den Scenen des Vorgrundes sind unter lebensgross.

Wir betrachten zunächst die Nische zur Rechten des vom Löwenhof eintretenden Beschauers. Hier sieht man, an der einen Seite der Wölbung, eine Dame, deren Haupt mit Blumen geschmückt ist und die einen Löwen an einer Kette führt. Ein wilder Mann, ganz mit Haaren bedeckt und nur mit einem kurzen Hosenschurz bekleidet, hat sie an beiden Händen ergriffen, wird aber von einem seitwärts daher sprengenden Ritter mit der Lanze verwundet. Der letztere, ohne Zweifel ein Christ, trägt einen schwarzen Harnisch, einen kurzen, eng anschliessenden weissen Waffenrock und einen rothen Schild mit drei Vögeln. Dann sieht man eine reiche, mit Mauern und Thürmen umgebene Schlossarchitektur, aus deren Mitte ein hoher Söller emporragt. Dieselbe Dame (wie es scheint) blickt von letzterem flehend nach der andern Seite hinaus. Hier wird ein christlicher Ritter — wohl ebenfalls der vorher dargestellte, doch trägt er einen rothen Waffenrock, — von einem daher sprengenden maurischen Ritter durchbohrt und ist im Begriff vom Pferde zu sinken. An der andern Seite der Wölbung sieht man zunächst einen christlichen Ritter zu Pferde, ohne Harnisch, der einen Bären erlegt, und einen christlichen Ritter zu Fuss, der mit grösster Anstrengung gegen einen Löwen kämpft. Dann wieder eine Schlossarchitektur, aus deren Erkern ein Herr und eine Dame hinausschauen. Die Fenster an der Vorderseite dieser Erker entsprechen, wie es scheint, der christlich gothischen Bauweise, ebenso, wie es bei den mit hohen Spitzen versehenen Thürmen wohl angenommen werden darf. Zu den Seiten des Schlosses sind, im Blattwerk völlig deutlich, Eichenbäume und Finken auf denselben dargestellt. Vor dem Schlosse sitzen ein Herr und eine Dame beim Schachspiel (die Figur der Dame leider fast zerstört). Die Beschaffenheit des Kostüms lässt es zweifelhaft, ob hierin christliche oder maurische Personen dargestellt sind; wenn das erstere, wie es fast den Anschein hat, der Fall ist, so würde das lange Obergewand, welches der Ritter trägt, doch auf einen Einfluss maurischer Sitte deuten. Es folgt schliesslich ein maurischer Ritter zu Pferde, der eine Hindin jagt.

Die Wölbung der Nische zur Linken ist fast ganz den Angelegenheiten der Jagd gewidmet. Zu Anfang der einen Seite sieht man eine Löwenjagd. Ein christlicher Ritter, in rother Kaputze, die in einen sehr langen Zopf ausgeht, sprengt zu Pferde mit der Lanze gegen einen Löwen an,

gegen den zugleich ein Zweiter, zu Fusse, mit dem Schwerte ausholt. Ein dritter christlicher Ritter, wiederum zu Pferde, erlegt einen Bären. Dann folgt eine zierliche Brunnenarchitektur; das Wasser des Brunnens strömt nach vorn aus und ist von allerlei Wassergefügel belebt. Hinter dem Rande des Brunnens steht ein Ritter mit rother Kaputze, vielleicht der erstgenannte, und eine Dame, beide miteinander im Gespräche begriffen, das wohl nur Dinge der Minne betrifft. Dann ein maurischer Ritter zu Pferde, der einen Eber erlegt. Hierauf, an der andern Seite der Wölbung, eine Anzahl von Dienern, die den riesigen Eber auf ein Maulthier laden. Dann derselbe Maure zu Fuss und das Pferd am Zügel führend, mit Gefolge; vor ihm der getödtete Eber, den er einer mit ihren Frauen erscheinenden Dame als Jagdbeute zu bringen scheint. Die Dame ist aus einem prächtigen, von Mauern und Thürmen umgebenen Schlosse, vor dem ein zierlicher Springbrunnen steht und das in seinen gebrochen-bogigen Säulenfenstern, in dem weitausladenden Schattendach, in den kleinen Kuppeln und dem Halbmonde auf einer derselben entschieden maurischen Charakter trägt, hervorgetreten. Auf der andern Seite des Schlosses der eine der eben erwähnten christlichen Ritter (dessen Kopf leider zerstört ist), knieend vor einer Dame, die einen Papagei auf der Hand trägt und der er den erlegten Bären als Jagdbeute bringt. Das südliche Lokal wird in diesen Darstellungen, wie durch die Architektur, so auch durch einen Orangenbaum mit Affen und durch mehrere Palmbäume bezeichnet.

Ob die näheren Bezüge der Darstellungen in diesen beiden Nischen zu ermitteln sein werden, muss ich den Kennern der spanisch-maurischen Geschichte und Romanze überlassen. Das Allgemeine ihres Inhaltes, das romantisch abenteuerliche Leben jener Tage schon hinlänglich charakterisirend, ergibt sich durch die Anschauung von selbst. Auch glaube ich, den gegebenen Andeutungen gemäss, nicht völlig zu irren, wenn ich bei den Darstellungen der Nische zur Rechten ein Lokal christlicher Gegenden, wo ein maurischer Ritter, etwa in der Besiegung eines Nebenbuhlers, ein glückliches Abenteuer besteht, — bei den Darstellungen der Nische zur Linken dagegen ein maurisches Lokal erkenne, wo christliche Ritter sich den einheimischen Jägern zugesellen und ihnen vergönnt wird, auch ihren Theil an Beute und Gunst zu gewinnen.

Styl und Behandlung dieser Darstellungen scheinen, beim ersten Anblick, mit denen der Mittelnische nicht sonderlich übereinzustimmen. Sieht man aber näher zu, so beruhen die Unterschiede im Wesentlichen doch nur in der Verschiedenheit der äusseren Bedingungen und sind im Gegentheil die Grundelemente der künstlerischen Conception, ist das künstlerische Vermögen und die ganze Richtung desselben beiderseits einander ziemlich entsprechend. Die feierlich statuarische Ruhe der Gestalten der Mittelnische, der hievon abhängige und durch die weiten Gewandungen begünstigte rhythmische Linienfluss und das in Letzterem sich gleichzeitig geltend machende conventionelle Gesetz mussten hier freilich mehr zurücktreten. Aber dasselbe Gepräge des germanischen Styles im letzten Stadium seiner Entwicklung, der leichte Adel der körperlichen Verhältnisse bei einem schon guten Verständnisse der Form im Allgemeinen, der besondre Typus der Gewandlinien, wo zu dessen Ausbildung die Gelegenheit vorhanden war, die feine Bezeichnung namentlich der Köpfe, ohne doch zur wirklich freien Individualität zu führen, — mit einem Wort: der überall rege künstlerische Sinn innerhalb eines noch gebundenen Kreises ist hier

wie dort vorherrschend. Alles in diesen Vorgängen ist deutlich erzählt, alle Motive sind klar und bestimmt gegeben, aber mehr oder weniger fehlt ihnen in der Durchbildung doch noch die freie reale Kraft; die Köpfe haben zumeist eine grosse Liebenswürdigkeit des Ausdruckes, aber doch nur das Allgemeine desselben, ohne das Charakteristische des Momentes irgend zu erschöpfen. Die Modellirung verhält sich, wie bei jenen grossen Gestalten, auch nur mehr andeutend; die Haare sind, wie dort, von lichter Farbe, meist blond. Die Thiere, die auf diesen Darstellungen in grosser Anzahl vorkommen, sind genau nach den Eigenthümlichkeiten der Gattung aufgefasst, oft mit sehr guter Beobachtung des momentanen Motivs, aber auch sie noch ohne die freie Lebendigkeit der wirklich realen Kunst. Noch conventioneller, obgleich bei ebenfalls sorgfältiger Unterscheidung der einzelnen Gattungen und Arten, sind die Bäume und Pflanzen behandelt. Die Architekturen sind mit einer gewissen conventionellen Perspective, der wiederum noch die eigentliche Anschauung und das Bewusstsein ihrer Gesetze fehlt, gegeben.

Das allgemeine kunstgeschichtliche Verhältniss dieser Arbeiten spricht sich, meines Bedünkens, nach alledem ziemlich entschieden aus. Die letzte Entwicklung des germanischen Elements in der bildenden Kunst, noch die ganze Würde desselben bewahrend und zugleich bereits verbunden mit einer schönen und edeln Natürlichkeit, die aber zur individuellen Freiheit noch nicht durchgedrungen ist und dadurch eben das Eigenthümlichste jenes Styles noch unverletzt lässt, gehört in solcher Art — ohne die Jahre oder Jahrzehnte zu ängstlich zu zählen —, nach den bisherigen Ermittlungen über den allgemeinen Gang der künstlerischen Entwicklung, der Zeit um 1400, und mehr der Frühzeit des funfzehnten als der Spätzeit des vierzehnten Jahrhunderts, an. Eine grössere Reihe von Jahrzehnten früher oder später würde der gleichmässige Adel beider Elemente bestimmt nicht mehr in so klarer Verbindung erscheinen. Ich kann mich daher vor Allem der von Viardot (in den „Musées d'Espagne“) ausgesprochenen Ansicht, indem er die Gemälde in die Zeit nach der spanischen Eroberung Granada's (1492) hinabrückt, nicht anschliessen. Wenn die Gemälde etwa um 1500 fallen sollten, wenn so spät noch eine alterthümliche (germanische) Reminiscenz, aus irgend welcher lokal-schulmässigen Tradition, bei ihnen sich geltend machen dürfte, so konnte die letztere jedenfalls, wie alles Alterthümliche, eben nur in der trockneren Weise der Reminiscenz erscheinen, unter keiner Bedingung aber das so unendlich abweichende Moderne dieser späteren Zeit (um 1500) völlig verläugnet werden. Der einzig triftig scheinende Grund für diese spätere Zeitstellung der Gemälde, der Umstand, dass der Islam im Allgemeinen keine figürlich darstellende Malerei verstattete, ist eben so wenig zureichend. Wie die spanischen Mauren, im regsten wechselseitigen Verkehr mit den Christen der Halbinsel, Mancherlei von der Art und Sitte der letzteren aufnahmen, was nicht überall mit ihren religiösen Geboten im Einklang stand, so konnten sie sehr füglich im einzelnen Fall sich veranlasst sehen, auch ein Stückchen des bildlichen Kunstgenusses von jenen sich anzueignen; ebenso, wie Sultan Mohammed II., in der späteren Zeit des funfzehnten Jahrhunderts, den venetianischen Maler und Medailleur Gentile Bellini nach Constantinopel berief und durch diesen u. A. sein Bildniss auf einer Medaille fertigen liess. (Dass ausserdem namentlich die Perser die ganze Fülle bildlicher Darstellung besitzen und in ihrer Weise verwenden, ist bekannt.)

Es kommt hinzu, dass die, die Gemälde der Alhambra umgebenden Ornamente völlig maurisch sind, dass nach der Eroberung schwerlich eine Veranlassung zur Ausführung solcher Darstellungen vorliegen konnte und dass man, bei der heftigen Eifersucht gegen alles Maurische, jedenfalls nicht Darstellungen gewählt haben würde, die u. A. den Sieg des Mauren über Christen, zumal ohne die Andeutung irgend einer Rache, zum Gegenstande haben.

Die Epoche, welcher die Gemälde der Alhambra nach Maassgabe ihrer ganzen stylistischen Eigenthümlichkeit am sichersten zuzuschreiben sind, erscheint auch in Berücksichtigung der äusseren geschichtlichen Verhältnisse als diejenige, die zur Ausführung derartiger Kunstwerke vor allen die Gelegenheit zur Hand geben musste. Es war die Regierungszeit des friedliebenden Königs Jussuf von Granada, der zu Anfange des funfzehnten Jahrhunderts zur Regierung gekommen war. Von ihm wird in Conde's, nach arabischen Quellen gearbeiteter „Geschichte der Herrschaft der Mauren in Spanien“ (Uebersetzung von Rutschmann, III, S. 191) u. A. das Folgende erzählt: — „König Juzef von Granada scheute den Krieg wegen seiner Folgen und unterhandelte im Jahre 1417 zu Anfange des Jahrs einen Waffenstillstand mit dem Könige von Castilien; er liess ihm die Freigebung von hundert gefangenen Christen ohne Lösegeld anbieten und schickte sie auch in die Heimat; den Gesandten und Ministern, welche mit dem Abschlusse dieses auf zwei Jahre festgesetzten Waffenstillstandes zu thun hatten, gab er noch überdies kostbare Kleinodien, wie dies die Könige von Granada zu thun pflegten. So lange König Juzef lebte, unterhielt er nun fortwährenden Frieden mit den Christen, und sein Hof war gleichsam der Zufluchtsort aller beleidigten oder verfolgten Ritter aus Castilien und Arragon; dorthin begaben sie sich, um ihre Zwistigkeiten zu schlichten, wobei sie ihn zu ihrem Schiedsrichter ernannten; er räumte ihnen freie Plätze ein zu ihren Zweikämpfen und Gefechten in Ehrensachen; dennoch war er bemüht, wenn es anders sein konnte, Frieden zu stiften; er liess ihnen die Schranken öffnen, erklärte sie, wenn der Kampf kaum erst begonnen, für wackre Ritter, und brachte die Versöhnung zu Stande, worauf sie als Freunde heimkehrten und mit einander in allen Ehren seinen Hof verliessen. Daher kam es, dass König Juzef von Eingebornen und Fremden sehr geliebt wurde, besonders aber von der Königin Mutter von Castilien, mit welcher König Juzef einen sehr vertrauten Briefwechsel führte; auch machten sie sich alle Jahre wechselseitig Geschenke, und als der König von Castilien das gehörige Alter erreicht hatte, um in eigner Person die Regierung zu führen, geschah es auf Anrathen seiner Mutter, dass er den mit König Juzef bestehenden Waffenstillstand verlängerte und ihm seine Freundschaft versichern liess. So erhielt sich der Staat bei den Wohlthaten und der Ruhe des Friedens in voller Blüthe; die Bewohner des Königreiches Granada genossen in dieser gesegneten Zeit in ihren reizenden Gärten und lieblichen Landhäusern den Vorgesmack paradiesischer Herrlichkeiten. Als König Juzef endlich jenen Augenblick des Lebens erreicht hatte, der auf den Tafeln des unwandelbaren Geschickes verzeichnet stand, starb er unversehens, ohne die geringste Uebelkeit zuvor empfunden zu haben.“

So glückliche Verhältnisse, ein so unausgesetzter freundschaftlicher Verkehr mit den Christen, so nahe Beziehungen zu dem castilianischen Königshofe rücken jedenfalls die Möglichkeit sehr nahe, dass damals im maurischen Königsschlosse eine künstlerische Ausstattung der Art, wie

solche sonst nur bei den Christen gebräuchlich war, zur Ausführung gekommen sei. Sie werfen zugleich aber auch ein näheres Licht auf den Inhalt dieser Gemälde. Durch die letzteren, und namentlich durch die Darstellung der Jagden auf maurischem Gebiet, in der Nische zur Linken, geht in der That eine Freudigkeit des Lebens, ein ritterliches Nebeneinander von Mauren und Christen bei glücklichster Bethätigung des Daseins, wie dies nur bei Zuständen, den eben geschilderten entsprechend, wirklich in die Erscheinung getreten war. Und wenn, unter den kolossalen Fürstenbildern der Mittelnische, jener würdevolle Greis, der das Schwert in die Scheide stösst, sich als die Hauptfigur kundgiebt, so dürfen wir in ihm wohl nur das Bild Jussuf's, des gesegneten Friedensfürsten, erkennen.

Es bleibt noch zu erörtern, wer diese Malereien ausgeführt haben dürfte. Es sollen sich in Spanien, wie mich Herr Gerhardt versichert, wenig alte Wandmalereien, deren Charakter dem der Gemälde der Alhambra entspräche, vorfinden. Dies mag mit ein Grund gewesen sein, weshalb man in Spanien, wie es scheint, vorzugsweise geneigt ist, ihre Ausführung fremden, und zwar italienischen Meisterhänden zuzuschreiben, — ebenso, wie es bei uns in Deutschland in ähnlichen Fällen geschah, ehe wir auf die selbständige Fülle unserer eignen alten Kunst näher aufmerksam geworden. Das Element des germanischen Styles und die ersichtliche freiere Entfaltung desselben leitete dabei folgerecht auf die Zeit der späteren Giottisten. Man fand bei Vasari, dass nicht bloss der Florentiner Gherardo Starnina, in der späteren Zeit des vierzehnten Jahrhunderts, sondern dass namentlich auch Dello, gleichfalls aus Florenz, in der früheren Zeit des funfzehnten Jahrhunderts, und dieser letztere bei wiederholtem Besuch, mit Ruhm und Ehren gekrönt in Spanien gemalt habe. Ihn glaubt man mithin als den Meister dieser Werke nennen zu dürfen, indem man zugleich eine Bestätigung dieser Ansicht darin findet, dass das Kostüm der christlichen Ritter in den Malereien der beiden Seitennischen zum Theil sehr entschieden an toskanische Sitte erinnert. Das Letztere ist in der That der Fall. Doch kennen wir dies Kostüm eben aus vorhandenen toskanischen Bildern, während für gleichzeitiges spanisches Kostüm die Belege minder bekannt sind. Die Elemente desselben gehen aber, mit diesen oder jenen Modificationen, durch das Gesamtkostüm der Zeit; sie finden sich bei Franzosen und Deutschen und werden somit ähnlich auch bei den Spaniern Verbreitung und Durchbildung gefunden haben. Der Beweis aus dem Kostüm scheint mir also nur dann gültig, wenn dargethan ist, nicht, dass es an italienische Sitte erinnere, sondern dass es mit spanischer Sitte im Widerspruch stehe, was seine Schwierigkeiten haben dürfte. Das Wesentliche, worauf es im ungleich höheren Grade ankommen muss, ist die künstlerische Behandlung, der künstlerische Styl. Was Dello selbst — abgesehen von dem wohl noch minder in Betracht zu ziehenden Starnina — hierin geleistet, dürfte wiederum schwer festzustellen sein. Wenn seine Betheiligung an den monochromen Wandmalereien im Kreuzgange von S. Maria Novella zu Florenz, deren Vasari gedenkt, näher nachgewiesen werden kann, so dürfte hieraus eben kein allzugünstiges Vorurtheil für ihn als Urheber der Malereien in der Alhambra zu entnehmen sein. Aber die Richtung der Giottisten im Allgemeinen und ihre Art und Weise zur Zeit des Dello, unmittelbar vor der reformatörischen Einwirkung Masaccio's, ist hinlänglich bekannt, und hieraus glaube ich sehr entschiedene Gegen Gründe gegen die Annahme, dass jene Gemälde von einem Künstler dieser italie-

nischen Schule ausgeführt seien, entnehmen zu müssen. Giotto ist es, der das Element des germanischen Styles in die bildende Kunst Italiens einführte und dort verbreitete. Aber wie sich die italienische Kunst von vornherein der architektonischen Strenge und Majestät und zugleich den conventionellen Einschränkungen dieses Styles minder fügt, als dies z. B. in Deutschland und Frankreich der Fall war, wie sich dort von vornherein das Streben nach dem Individuellen, welches die grosse Zukunft der italienischen Kunst in sich barg, geltend macht, so ist Giotto's Germanismus und der der Giottisten überall ein mehr bedingter, auch wenn sich damit, wie bei Taddeo Gaddi, ein stylmässiges Gefühl von grösserer Feinheit verbindet. Die Nachahmer verfallen wohl in Schematismus, aber sie bleiben fern von jenem Gesetz, das in der mehr architektonischen Richtung des Nordens bei aller Einseitigkeit doch so eigenthümlich anerkennenswerthe Erfolge hat. Nur Fiesole zuletzt nähert sich demselben in Etwas; aber auch bei ihm steht das (subjectiv-) individuelle Gefühl als ein Element da, welches ihn in so mächtiger Weise wiederum nach einer persönlich eigenthümlichen Richtung fortführt.

Mit allen diesen Beziehungen steht aber meines Erachtens die fein durchgebildete, noch so charakteristisch conventionelle Behandlung der Malereien, zunächst in der Mittelnische der Alhambra in entschiedenem Widerspruch. Soll ich eine Vergleichung ziehen, so finde ich hier, neben jener eigenthümlichen Grösse des künstlerischen Sinnes, eine bei Weitem grössere Verwandtschaft mit deutschen und französischen Malereien, etwa wie diese in den ausgezeichnetsten Handschriftbildern der Zeit auf uns gekommen sind — abgesehen natürlich von so selbständig entwickelten Schulen, wie es damals z. B. die kölnische war. Auch hier sind die Schönheiten und die einschränkenden Bedingungen des Styles in derselben Weise hervorstechend. Ich glaube also bei den Bildern der Mittelnische die Hand eines italienischen Künstlers bestimmt nicht annehmen zu dürfen. Mehr geneigt könnte man sein, eine solche in den Malereien der Seitennischen zu finden. Aber für's Erste dürfte es, sofern es sich wenigstens um einen Dello handeln soll, befremdlich sein, den hochgefeierten und, wie Vasari erzählt, zugleich leidlich stolzen fremden Meister hier in zweiter Linie zu erblicken. Und dann, was wichtiger ist, erkennen wir doch auch hier, wie oben bereits dargethan, bei näherer Prüfung denselben künstlerischen Grundcharakter, wie bei den Hauptbildern der Mittelnische, so dass auch hier die vorausgesetzte Thätigkeit des Italieners wenigstens sehr unwahrscheinlich wird.

Nach alledem dürfte durchaus kein entscheidender Grund vorliegen, eine auswärtige Hilfe für die Beschaffung dieser Malereien in Anspruch zu nehmen, und es wird jedenfalls das Naturgemässeste sein, wenn wir sie als die Arbeit eines aus spanisch-christlicher Schule hervorgegangenen Künstlers betrachten, eine Annahme, die bei Erwägung jener allgemeinen geschichtlichen Verhältnisse der Zeit ihre wiederum sehr einfache Erklärung findet. Ich freue mich, dass ich hiemit, nach näherer Kenntniss dieser Werke, nur die Ansicht bestätigen kann, die ich über sie bereits in der ersten Auflage meiner Geschichte der Malerei ausgesprochen hatte. Wir müssen damit aber sofort zugleich einen weiteren Schluss machen und der spanischen Kunst jener Zeit überhaupt, die solche Werke hervorbringen konnte, eine verhältnissmässig bedeutende Stelle einräumen, wozu wir aber auch, z. B. in Berücksichtigung ihrer schönen und reichen Architekturen,

ein ganz gutes Recht haben. Und wenn bisher in Spanien noch nichts Aehnliches von Werken der Malerei bekannt geworden ist, so fragt es sich, ob eine sorgfältige, auf diesen Punkt gerichtete Forschung nicht doch einen andern Sachverhalt herausstellen könnte und ob nicht vielleicht, wie bei uns, unter Tünche und Verschlägen und Teppichen noch manches sehr Schätzbare seiner Auferstehung entgegenharrt. Die grosse Menge von Malern, welche in jener Epoche in Spanien thätig war, — nach Cean Bermudez' Berichten war besonders Castilien gerade zur Zeit des Königs Jussuf von Granada reich an Künstlern — lässt doch erwarten, dass noch manche Spuren ihrer vielseitigen Thätigkeit aufzufinden sein werden.

Danzig und seine Bauwerke in malerischen Original-Radirungen mit geometrischen Details und Text von Joh. Carl Schultz, Kgl. Preuss. Professor, Direktor der Kgl. Prov. Kunst-Schule zu Danzig, ordentl. Mitglied der Kgl. Akad. der Künste zu Berlin etc. III. Lieferung. Danzig, im Selbst-Verlage des Autors. 1852. (6 Bl. in gross Fol.)

(D. Kunstblatt 1852, No. 28.)

Das schöne Werk, mit dessen Bearbeitung und Herausgabe Hr. Schultz sich, in mehrfacher Beziehung, ein so anerkennenswerthes Verdienst erworben, geht ruhigen und sicheren Schrittes seiner Vollendung entgegen. Die folgenden Blätter machen den Inhalt des vorliegenden Heftes aus:

1. Das hohe Thor, — ein aus Sandsteinen aufgeführter Bau vom Jahr 1588, in jenem phantastisch barocken, doch zugleich eigenthümlich mächtigen Baustyle, der unseren älteren Festungsthoren zumeist ganz wohl ansteht; mit einer hohen Attika, die reich mit Wappen und ihren verschiedenartigen Schildhaltern geschmückt ist und dadurch dem Ganzen eine höchst wirkungsreiche Bekrönung giebt. Drüber emporragend der mit dem Hauptgebäude im unmittelbaren Zusammenhange stehende Stockthurm, der in mittelalterlicher Zeit das eigentliche Thor bildete. Zu beiden Seiten der grasbewachsene Festungswall, über dem sich zur Linken der Thurm und die Thürmchen von St. Marien erheben. Das Ganze, obgleich in voller malerischer Kraft behandelt, ist im Risse doch streng symmetrisch angeordnet. Hiezu stimmt es in passlicher Weise, dass der Künstler den vorderen Theil der wenig malerischen Holzbrücke, diesseits des Thores, abgeschnitten und das so gewonnene Feld zur Dedicationstafel — mit der Widmung des Gesamtwerkes an König Friedrich Wilhelm IV. — benutzt hat. Auch ist es durch diese Anordnung zugleich möglich gewesen, die unteren Ecken der architektonischen Anlage des Thores vollständig genau darzustellen.

2. Der Lange-Markt. Ein sehr glücklich aufgefasster, mit buntem Volksleben erfüllter Prospekt, durchaus charakteristisch für das, was Danzig unter unseren norddeutschen Städten sein Sondergepräge giebt. Das Hauptgebäude, im Grunde des Marktes, ist das Rathhaus, das bei seinen einfach mittelalterlichen Formen in kühn geschlossener Haltung

aufsteigt und dessen Thurmspitze sich in fast verwegenen barockem Style bunt emporgipfelt. Unter den Häusern, alle mit ihren Vor-Terrassen und Beischlägen versehen, zeichnet sich der vielgefeierte Artushof aus, dem der Künstler hier noch die breite beischlagähnliche Prachttreppe erhalten hat, welche in der Wirklichkeit vor einer kurzen Reihe von Jahren einem schmalen, ungleich dürftigeren Treppenbau weichen musste.

3. Südliches Seitenschiff von St. Marien, Innen-Ansicht. Achteckige Pfeiler, mit leichten Eckprofilen versehen, massig und in erheblicher Höhe emporsteigend, und über dem Seitenschiff eines jener seltsamen, aus kleinen Kappen zellenförmig zusammengesetzten Gewölbe tragend, die fast nur in Preussen vorkommen, während das Mittelschiff ein sternförmiges Gurtengewölbe zeigt. Malerisch bunt durch die Altäre, die eingebauten Betstühle und Kapellen, und besonders durch die Menge alter, zum Theil schon sehr vermorschter Fahnen, die an den Pfeilern ausgehängt sind.

4. Der Stadthof, wo weiland die Pferde und Karossen des wohlweisen Rathes gefüttert und aufbewahrt wurden, ein trefflich gruppirtes Bild einfacher, und doch wiederum so eigenthümlich bezeichnender Architekturen. Der Stadthof bildete die südwestliche Abgrenzung der Rechtstadt Danzig und ist hier vom Wall aus aufgenommen.

5. Thurm am Stadthofe, erbaut 1343, abgetragen 1846. Ebenfalls ein bezeichnendes, ob auch schlichtes Beispiel unsers eigenthümlichen norddeutschen Wesens. Ein enger Hof mit fast rohen Wirthschaftsgebäuden zu den Seiten; im Grunde ein Paar ältere Gebäude, die durch Giebelzierden ein charakteristisches Ansehen gewinnen und drüber emporsteigend der einfach derbe Bau des Thurmes, ebenfalls mit eigenthümlichen, mittelalterlich gestalteten Erkergiebeln. Als Staffage ein alter Gaul, dessen Zähne untersucht werden, — vielleicht als Anspielung auf das Alter des Thurms, dessen Verlust von den Alterthumsfreunden lebhaft beklagt wurde.

6. Detailblatt. Aufrisse der Façaden von St. Marien, St. Katharinen und St. Peter und Paul, nebst besonderen Einzeltheilen vom Aeusseren dieser Kirchen. Schätzbare Beiträge für die Formenweise des nordischen Backsteinbaues in seiner zumeist einfacheren und derberen Behandlung, sowie für das malerische Element, welches dabei zugleich, mehr oder weniger, in der Gruppierung hervortritt.

Es dürfte fast überflüssig sein, zu erwähnen, dass die Blätter durchweg mit klarem Verständniss der dargestellten Gegenstände gefertigt sind. Sie geben, wie die der früheren Hefte, mannigfache Belehrung über jene alterthümlichen Architekturformen und ihre Erscheinung, nachdem Jahrhunderte darüber hingegangen sind. Sie werden somit auch diese Erinnerungen auf eine folgende Zeit hinübertragen und manch ein Werk wenigstens im Bilde erhalten, wie es schon jetzt bei ihnen mit verschiedenen, in jüngster Zeit verschwundenen Denkmalen alter Macht und Pracht der Fall ist. In der künstlerischen Behandlung strebt Hr. Schultz mehr und mehr nach einer vollen malerischen Wirkung, und er erreicht hierin Erfolge, die in solchem Grade bei der Technik der Radirung überhaupt, zumal aber in neuerer Zeit, selten sind. Als ein besonders ansprechendes Meisterwerk in dieser Beziehung erscheint mir das Blatt mit der Darstellung des Langen-Marktes; die bestimmte detaillirende Feinheit in der Angabe der wechselnden Architekturformen, verbunden mit allem Reiz einer energischen Licht- und Schattenwirkung dürfte mit andern Darstellungsmitteln schwerlich in solcher Weise zu erreichen sein. Auch jene

Aussenansicht des Stadthofes, wo der sorglich schlichten Behandlung in den Architekturen ein malerisch energischer Vorgrund entgegengesetzt ist, scheint mir auf entschiedene Beachtung Anspruch zu haben. Ich glaube aber, dass es wohlgethan sein möchte, die Grenze ins Auge zu fassen, welche dieser Technik — als solcher — in Betreff des Malerischen gesteckt und die etwa nur für so unbegrenzt malerische Genies wie Rembrandt nicht vorhanden ist. Oder es dürfte wenigstens darauf hinzudeuten sein, dass für das überwiegend Malerische andre Darstellungsmittel sich vielleicht zweckmässiger eignen. Jene Hof-Ansicht, mit dem alten „Thurm am Stadthofe“, scheint mir hiëbei in Betracht zu kommen. Das Blatt ist allerdings sehr merkwürdig in Betreff des erreichten malerischen Effektes, aber zugleich der Art, dass dieser das Alterthümliche, Bedeutende des Gegenstandes wesentlich überwiegt; ich kann dabei die Frage nicht ganz unterdrücken, warum dies Blatt radirt sein musste, da es doch ungleich einfacher und vielleicht in noch stärkerer, noch mehr gehaltener Wirkung durch die Mittel der Lithographie herzustellen gewesen wäre.

Eins der Blätter, die Innen-Ansicht des südlichen Seitenschiffes von St. Marien, ist in jener sogenannt „stylographischen“ Manier radirt, die vor einigen Jahren zur angeblich bequemeren Verwendung statt der alten erprobten Technik empfohlen wurde. Hr. Schultz scheint mir in diesem Blatte das Mögliche, dessen die Stylographie fähig ist, geleistet zu haben. Auch hier, und besonders in den Schattenpartieen der vorderen Theile des Bildes, ist eine Fülle malerischer Wirkung erreicht, die alle Anerkennung verdient. Aber der weichere Schmelz, der sonst in den Tönen der Radirung hervorgebracht werden kann, war bei dieser trocknen Methode doch nicht wiederzugeben, und besonders die Darstellung der bunten Gewölbformen, im oberen Theil des Bildes, hat jenen rauhen, starren Ton behalten, der den Eindruck lebendiger Luftwirkung in uns nicht wohl aufkommen lässt.

Schon im zweiten Heft hatte Hr. Schultz ein stylographisch radirtes Blatt, eine Innen-Ansicht des Artushofes, geliefert, bei der ich mich zu ähnlichen Ausstellungen veranlasst sah ¹⁾. Er hat die, bei jener Arbeit gewonnene Kupferplatte dieses Blattes gegenwärtig behufs der Uebearbeitung unter das Scheidewasser genommen und die Gewölbe des Vorgrundes nachgeätzt, auch mit kalter Nadel und dem Grabstichel darin nachgearbeitet. Ein mir vorliegender neuer Abdruck zeigt, welche ungleich grössere Fülle malerischen Flusses, so weich wie energisch, dadurch über die schöne Darstellung ausgegossen ist. Für Liebhaber und Sammler dürfte es von erheblicher Wichtigkeit sein, beide Abdrücke nebeneinander ihren Mappen einzuverleiben.

Es fehlt nun noch die vierte Lieferung zum Schlusse des Werkes. Möge dem wackeren Meister alle Freudigkeit und Rüstigkeit zur gründlichen Vollendung desselben erhalten bleiben!

¹⁾ Vergl. oben, S. 590.

Alterthümer und Kunstdenkmale des Erlauchten Hauses Hohenzollern. Herausgegeben von Rudolph Freiherrn von Stillfried. Fünftes Heft. Berlin, 1852. Gross Fol.

(D. Kunstblatt 1852, No. 42.)

Nach längerer Pause ist von diesem schönen Werke, welches seine, auf strenger wissenschaftlicher Forschung beruhenden Mittheilungen zugleich stets in geschmackvollster künstlerischer Form zu geben weiss, ein neues Heft erschienen. Es bringt zunächst zwei, für die Geschichte des Hauses Hohenzollern wichtige Urkunden vom J. 1226 mit ihren Siegeln, — Facsimile's, die, wie schon ähnliche Arbeiten in früheren Heften, das Mögliche in solcher Technik zu leisten scheinen; man meint eben, das wirkliche alte Pergamentblatt vor sich zu sehen. Dann eine charakteristische Ansicht der Burg Abenberg und ihrer landschaftlichen Umgebung, in Franken, und eine Innen-Ansicht des Schlosshofes zu Cadolzburg. Eigenthümlich interessant ist die im bunten Farbendruck vortrefflich ausgeführte Darstellung eines reichen Wandgemäldes, welches sich in der Münsterkirche zu Heilsbronn in Franken, die Stifter derselben darstellend, befindet und welches erst neuerlich von der verhüllenden Tünche wieder befreit ist. Es scheint, vielleicht nach einer älteren Darstellung des zwölften Jahrhunderts, im dreizehnten Jahrhundert gemalt, später aber öfters übermalt und verändert zu sein, und hat desshalb, was Auffassung, Styl, Behandlung anbetriift, denjenigen allerdings schwankenden Charakter, der unser Urtheil beim ersten Anblick mittelalterlicher Wandmalereien öfters irre führen möchte, der uns aber — auch abgesehen von dem, hier z. B. gewichtigen geschichtlichen Inhalt — ein eigenthümliches kritisches Interesse gewährt, indem wir uns zum geistigen Zurückführen solcher Palimpsesten auf ihren mehr und mehr ursprünglichen Zustand genöthigt sehen.

Denkmale der Baukunst des Mittelalters in Sachsen. Bearbeitet und herausgegeben von L. Puttrich, Doctor der Rechte, unter Mitwirkung von G. W. Geysler d. j., Maler. — Schluss des Werkes und Anhang.

(D. Kunstblatt 1852, No. 45.)

Im Jahre 1835 erschien die erste Lieferung des Puttrich'schen Werkes, die in ihren so schönen wie belehrenden Mittheilungen die Aufmerksamkeit der Freunde der heimischen Vorzeit und der mittelalterlichen Kunst auf ungewöhnliche Weise in Anspruch nahm. Der Herausgeber ist diese siebzehn Jahre hindurch unverdrossen und unbeirrt, — ungestört auch durch die Wirrnisse der Zeit und die schwereren Opfer, welche die letzteren zur Durchführung eines so umfassenden Unternehmens erforderten, auf seinem Pfade fortgeschritten. Sein Werk ist zu vier starken Folio-

bänden herangewachsen und steht nunmehr als ein in sich geschlossenes Ganzes da, welches die Denkmäler eines der wichtigsten Theile des deutschen Vaterlandes, von der Frühzeit des Mittelalters bis zu dessen spätesten Ausläufern, in mannigfaltigen Abbildungen und gründlicher schriftlicher Darlegung umfasst, welches dem Beschauer den reichhaltigsten Genuss gewährt und für die Entwicklungsgeschichte der Kunst und der Cultur bereits eine folgenreiche Bedeutung gewonnen hat. Es wird diese Bedeutung für alle Folgezeit beibehalten und dem Namen des Herausgebers das ehrenvollste Gedächtniss sichern.

Wir haben noch über die letzten Lieferungen des Werkes und über den, das Ganze in systematischer Uebersicht zusammenfassenden Anhang, den der unermüdete Fleiss des Herausgebers als eigentlichen Schlussstein hinzugefügt hat, näher zu berichten. Mit Lieferung 25 und 26 endet der zweite Band der zweiten Abtheilung des Werkes, die bekanntlich der preussischen Provinz Sachsen gewidmet ist. Diese Lieferungen führen den Separattitel

Mittelalterliche Bauwerke zu Wittenberg, Mühlberg,
Zeitz etc.

und enthalten, — ausser der Titelvignette mit der Ansicht des alten Schlosses Ranis, von Witthöft nach Patzschke meisterhaft gestochen, und der Vignette zum Gesamttitel des zweiten Bandes der genannten Abtheilung mit einer Ansicht des ehemaligen Rathhauses zu Erfurt, welches vor funfzig Jahren abgerissen wurde und durch die malerische Erscheinung einfacher spätmittelalterlicher Formen anziehend war, — 7 Tafeln in Fol. und 20 Seiten erläuternden Text.

Von den Denkmälern zu Zeitz ist besonders die Crypta der Stiftskirche interessant, die einen früh mittelalterlichen Charakter trägt; — die Basis der Säulen mit den beiden attischen Pfühlen und rohen, zumeist bandartigen Gliedern zwischen denselben; die Kapitäle sämmtlich in einfachster roher Würfelform, eins mit ionisirenden Voluten, die auf die Seitenflächen eingeritzt sind. Der Verfasser bemerkt, dass diese Crypta „ohne Zweifel“ dem zehnten Jahrhundert angehöre; ein entscheidender Grund für diese Annahme ist indess nicht angegeben. Es dürfte minder gewagt sein, sie als einen Bau des elften Jahrhunderts zu betrachten, ausgeführt nach den Wirrnissen, welche die Verlegung des Bisthums von Zeitz nach Naumburg (1030) und die Einrichtung eines Collegiatstiftes am ersteren Orte zur Folge hatten. — Ausserdem wird das nicht sonderlich bedeutende Rathhaus zu Zeitz, aus dem Anfange des sechzehnten Jahrhunderts, vorgeführt.

Die Denkmäler Wittenberg's gehören der spätmittelalterlichen Zeit an. Der Text giebt die Uebersicht der Verhältnisse. Bildlich vorgeführt wird zunächst das Hauptportal der Stadtkirche, aus dem Anfange des funfzehnten Jahrhunderts, das in einer gewissen dekorativen Eleganz, — in der durchgearbeiteten Verbindung horizontaler Sturze mit Spitzgiebeln — ein Beispiel der mehr schematisirenden Behandlungsweise des gothischen Baustyles giebt, welche die Steinmetzen dieser späteren Zeit ebenso liebten, wie sie von der Classe der schematisirenden Gothiker unsrer Tage vorgezogen wird. — Dann eine Darstellung des merkwürdigen, ornamentistisch und figürlich geschmückten bronzenen Taufbeckens von Herrmann

Vischer von Nürnberg, das als einer der früheren Belege der Kunstthätigkeit der Vischer'schen Giesshütte bekannt ist. Der Herausgeber hat leider die Inschrift des Taufbeckens — ohne auf die abweichende und richtige Angabe seiner Vorgänger Bezug zu nehmen, — falsch gelesen, indem er die darin enthaltene Jahrzahl als 1557 angiebt, während sie 1457 heisst¹⁾. So kann die ganze Behandlungsweise des Werkes natürlich auch nicht — obgleich der Herausgeber hierauf Gewicht legt — für diese spätere Zeit des sechzehnten Jahrhunderts maassgebend sein, der sie in der That so wenig entspricht, wie sie völlig mit der des funfzehnten Jahrhunderts übereinstimmt²⁾. — Es folgt ausserdem noch eine Ansicht von Luther's bekanntem Wohnzimmer im Augusteum, welche das Bild der einfachen häuslichen Einrichtung am Ende des Mittelalters giebt.

Ein eigenthümlich merkwürdiger Beitrag zur Baugeschichte sind die Mittheilungen über das Kloster Güldenstern bei Mühlberg. Es ist entschiedener Backsteinbau. Von der um 1230 geweihten Kirche werden uns zwei Ansichten und die Abbildung mehrerer Details gegeben. Sie gehört — noch mit leichten romanischen Reminiscenzen — der primitiven Entwicklung des gothischen Baustyles an, die überall, besonders aber im Ziegelbau, ein so lebhaftes Interesse hervorzurufen geeignet ist. Es ist eine einfache Kreuzkirche, ohne Seitenschiffe, mit drei Absiden, von denen die am Chor und der südöstlichen Kreuzvorlage fünfeckig sind, während die an der nordöstlichen Kreuzvorlage im Grundbau noch halbrund ist. Die Fenster sind überall schmal und einfach spitzbogig eingewölbt, in spitzbogigen Nischen liegend, die ihnen ein etwas reicheres Ansehen geben; an der Absis des Chores sind diese Fensternischen doppelt und die inneren im Halbkreise, die äusseren wieder im Spitzbogen überwölbt. Die Friese unter den Dächern bestehen zumeist aus sich durchschneidenden Halbkreisbögen. Die Westfaçade hat eine Dekoration von ähnlich schlanken spitzbogigen Fensterblenden, arkadenartig nebeneinander stehend. Auch am Giebel ist eine ähnliche Dekoration, doch mit Hinzufügung reicheren Schmuckes aus Formsteinen, angeordnet; er steigt stufenförmig empor, überall an den Stufen mit einfach geschmückten, gedoppelten Spitzthürmchen versehen. Auch dies Alles hat durchaus noch ein frühgothisches Gepräge und erscheint, nach den Abbildungen zu urtheilen, jedenfalls noch in Uebereinstimmung mit dem Styl der Gesamtanlage, wenn deren Vollendung auch wohl mit dem Datum der Weihung nicht abgeschlossen war. Von den mässigen Details des Inneren wird u. A. eine Kapitälform mitgetheilt, die wiederum entschieden den primitiv gothischen Charakter hat. — Auf der einen Hauptansicht und auf einem besondern Blatte sind Giebel von verschiedenen Klostergebäuden dargestellt, bunt geschmückt durch vorstehendes, sich verschlingendes Stabwerk, ganz in dem reichen Charakter der letzmittelalterlichen Zeit.

Den Schluss macht ein, nach den Lokalitäten alphabetarisch geordnetes Verzeichniss der Abbildungen, welche in der zweiten Abtheilung des

¹⁾ Die Inschrift beginnt, mit vollkommen leserlichen Schriftzeichen: Do . man . zalt . von . cristi . gepurt . m . cccc . vnd . dar . nach . im . lvii . jar . etc. — ²⁾ Die Mittheilung andrer in Wittenberg befindlicher Bildwerke hat der Herausgeber für ein später zu veröffentlichendes Werk: „Die vorzüglichsten plastischen Kunstwerke des Mittelalters etc. in Sachsen, Preussen und den angrenzenden Ländern etc.“ aufgespart.

Werkes enthalten sind; sowie ausserdem ein, 14 Seiten umfassendes Hauptregister für das gesammte Werk beigegeben ist.

Der schon erwähnte Anhang des Werkes führt den Titel:

Systematische Darstellung der Entwicklung der Baukunst in den obersächsischen Ländern, vom zehnten bis funfzehnten Jahrhundert. Bearbeitet und herausgegeben von L. Puttrich, Dr. etc., unter besonderer Mitwirkung von G. W. Geysler d. j., in Vereinigung mit Dr. C. A. Zestermann, etc.

Er besteht aus 13 Tafeln bildlicher Darstellung und 80 Seiten Text (mit 4 eingedruckten Vignetten), von demselben Folioformat wie das Hauptwerk. Der Anhang hat zunächst den Zweck, Dasjenige, was in den vier Bänden des Hauptwerkes monographisch zerstreut auseinanderliegt, in gedrängter Uebersicht zusammenzufassen, das historisch Gleichartige zusammenzuordnen und durch näheren Nachweis der Eigenthümlichkeiten, der Uebergänge und der Entwicklungen desselben, für die baulichen Gesamtanlagen wie für deren Einzeltheile, ein umfassendes Bild der mittelalterlichen Baugeschichte in den betreffenden Ländern zu gewähren. Dies wird einerseits durch die Bildtafeln erreicht, welche in sinnreicher Zusammenstellung und sparsamer Raumbenutzung eine Anzahl von 654 Abbildungen vorführen. Bei den letzteren, und insbesondere bei der mathematischen Zeichnung in Grund- und Aufrissen, ist thunlichst derselbe Maassstab angenommen, wodurch das vergleichende Urtheil noch einen weiteren schätzbaren Anhaltspunkt gewinnt. So stellt sich uns zunächst in der Aufeinanderfolge der Grundrisse und der Aufrisse der beim Innenbau befolgten Systeme schon ein sehr klares Bild der geschichtlichen Entwicklung dar; weiter fortgeführt wird dasselbe durch die Zusammenstellung kleiner Aussenansichten der Gebäude, ihrer wichtigsten Details an Säulen und Pfeilern, ihrer Fenster, Thüren und Portale, ihrer Gesimse, Friese und eigentlich architektonischen Dekorationen, ihrer Bogenfüllungen und symbolischen Ornamentik, ihrer der freien Phantasie angehörigen Verzierungen. Zusammenstellungen so durchgeführter Art und so belehrenden Inhalts sind meines Wissens sonst nicht vorhanden. Andererseits ist es der erläuternde Text, der mit genauester Sorgfalt, überall auf die Eigenthümlichkeiten des einzelnen Gebäudes und dessen verwandtschaftlichen Zusammenhang mit anderen eingehend, das ganze Bild des Entwicklungsganges klar macht.

Der Text zerfällt, je nach den Hauptstadien, welche dieser Entwicklungsgang im Laufe der Jahrhunderte durchgemacht hat, in verschiedene Abschnitte. Den einzelnen Abschnitten sind die dahin gehörigen Gebäude und Gebäudetheile eingereiht. Hiebei sind wir genöthigt, an die noch schwebenden Kriegszustände der Chronologie der mittelalterlichen Baukunst zu erinnern; die, wenn sie neuerlich auch schon in engere Grenzen eingeschränkt sind, dennoch gelegentlich in nicht minder verzehrenden Flammen aufschlagen. Der Verfasser äussert sich über dieselben und über sein etwaiges Verhältniss zu diesen Streitfragen nicht geradehin; doch erscheinen hier manche seiner, in früheren Lieferungen des Hauptwerkes enthaltenen Ansichten, über Punkte, welche seitdem der Gegenstand weiterer Verhandlung gewesen, auf eine oder die andre Weise modificirt. In manchen kritischen Punkten, rücksichtlich der Anfänge des romanischen Styles

und seiner Ausläufer und Uebergänge in das gothische Bausystem, möchte auch gegenwärtig seine chronologische Feststellung noch nicht so durchaus gesichert sein, um jedem Angriff bei neuausbrechender Fehde widerstehen zu können ¹⁾.

Sehr schätzbar sind die dem Texte eingereihten erläuternden Bemerkungen über die, an einzelnen Baulichkeiten vorkommenden symbolischen Zeichen und Darstellungen, welche, nach Angabe des Vorworts, von Herrn Dr. Zestermann herrühren. Für die Frühzeit des romanischen Styles, in welcher das erst aufkeimende Vermögen bildnerischer Gestaltung dem lebendigen Gedanken noch nicht genügen konnte, — für das eilfte Jahrhundert namentlich, sind sie von grossem Werth. Herr Zestermann ist diesen stammelnden Versuchen, dem Gedanken eine körperliche, monumentale Form zu geben, mit sinnigem Verständniß nachgegangen und legt uns ihren Inhalt in einer Weise dar, die unser Interesse sehr lebhaft in Anspruch nimmt. Ungemein anziehend wirkt nach solcher Erläuterung namentlich die Relief-Umfassung des Denkmals der Aebtissin Hedwig in Gernrode, wenn es auch immer gerathen bleiben möchte, dieser Arbeit, deren Form trotz ihres Inhalts doch nur völlig barbarisch ist, nicht das Epitheton „schön“ zu geben. In der späteren, höher künstlerischen Ausbildung der mittelalterlichen Kunst, schon in der Spätzeit des Romanischen, verschwindet diese Symbolik mehr und mehr und ein selbständig künstlerisches Ornament oder bildnerisch lebendige Gestalten treten an ihre Stelle. Der Verfasser erkennt dies (was sonst der Symboliker Sache nicht ist) völlig an und weist für diese spätere Zeit die Gedankenverbindungen, die in den bildnerischen Darstellungen obwalten, nach. Hiebei kommt er u. A. auf jenes schöne romanische Altarwerk zu sprechen, welches die Kirche von Wechselburg schmückt. Er stellt die Vermuthung auf, dass dies merkwürdige Werk ursprünglich (den neugriechischen Iconostasien ähnlich) vor dem Altar gestanden habe und dass es vielleicht ein Lectorium (Lettner) am Eingange des Chorraumes gewesen sei, — eine Ansicht, die in der That viel für sich zu haben scheint. Die grosse Schönheit und die ungewöhnliche Stellung dieses Altarwerkes, das für die vaterländische Kunstgeschichte von so seltner Bedeutung ist, machen es meines Erachtens sehr wünschenswerth, dass über seine ursprüngliche Aufstellung die genaueste Untersuchung an Ort und Stelle vorgenommen und das Ergebniss derselben veröffentlicht werde. — Es wäre übrigens vielleicht nicht unvortheil-

¹⁾ Die Gebäude des sogenannten Uebergangsstiles, wie die Kirche von Memleben, das Schiff des Domes von Naumburg u. dergl., setzt der Verfasser, den bestimmteren Ergebnissen der wissenschaftlichen Forschung sich anschliessend, gegenwärtig vorzugsweise in den Anfang des dreizehnten Jahrhunderts. Einer der Vertheidiger des höheren Alters dieser Gebäude (als dem zehnten und elften Jahrhundert angehörig), — Herr Professor R. Lepsius, hat es noch nicht für thunlich gehalten, ihm zu folgen. Nach seinen unlängst erschienenen Briefen aus Aegypten, Aethiopien etc. wartet er, S. 52, „noch immer auf die Widerlegung der vorgelegten Gründe.“ Man weiss nicht recht, wie man solche Naivetät, zumal bei einem Manne der Wissenschaft, bezeichnen soll. Es klingt ungefähr, als warteten wir Andern, nach all den Aufschlüssen, die uns Hr. L. und seine Vorgänger über die ägyptischen Monumente und die Epochen derselben gegeben haben, noch immer auf den Beweis: etwa, dass die Pyramiden Aegyptens der Zeit des alten ägyptischen Reiches angehören.

haft gewesen, wenn die mannigfachen Bemerkungen zur Erläuterung der symbolischen Elemente, statt dem Gesamttexte eingestreut zu sein, sich als besondrer Abschnitt angereicht hätten. Ihre Wirkung wäre dabei vielleicht eine noch mehr belehrende gewesen. —

Die „systematische Darstellung“ hat für die Besitzer des Puttrich'schen Hauptwerkes den grossen Werth, dass sie überall die Benutzung desselben leicht und flüssig macht. Die Bezugnahme auf das Hauptwerk wird überall durch die erforderlichen Citate vermittelt. Sie bringt auch noch mancherlei einzelne Ergänzungen zu demselben, theils in den kleinen Abbildungen seiner 13 Tafeln, welche verschiedenes Neue enthalten, theils in den vier Vignetten des Titels und des Textes, in denen die hochalterthümliche Ost-Absis der Kirche zu Gernrode, eine merkwürdige Bogenfällung zu Ilsenburg, das Landgrafenhaus auf der Wartburg und die Fürstentreppe des Schlosses zu Meissen dargestellt sind. Die „systematische Darstellung“ ist aber zugleich so gearbeitet, dass sie ein für sich selbständiges Werk bildet, völlig geeignet, sowohl (unter Voraussetzung eines einigermaassen kritischen Verhaltens bei den oben angedeuteten Punkten) zum Leitfaden beim Studium der betreffenden Theile der Baugeschichte, als zur Grundlage der etwanigen praktischen Maassregeln, welche der Denkmälervorrath dieser Länder erfordert, zu dienen. Möge dieselbe mithin eine möglichst grosse Verbreitung finden!

Zum Schlusse aber möge es verstattet sein, dem Herausgeber für all die aufopfernde Mühe, mit welcher er ein Werk zu Stande gebracht, dergleichen in Deutschland sonst aus Privatmitteln nicht zu entstehen pflegen, im Namen der Kunst und der Wissenschaft und aller der Interessen, welche aus der Verbindung beider hervorgehen, nochmals den aufrichtigsten, treuesten Dank auszusprechen.

Notice des Émaux exposés dans les Galeries du Musée du Louvre, par M. de Laborde, Membre de l'Institut, conservateur des collections du Moyen âge, de la Renaissance et de la Sculpture moderne.

1^{re} Partie. Histoire et Descriptions. Paris 1852. (348 S. in 8.)

(D. Kunstblatt 1853, No. 4 f.)

Als ich vor funfzehn Jahren meine „Beschreibung der in der Königl. Kunstkammer zu Berlin vorhandenen Kunst-Sammlung“ arbeitete, fand ich für diejenigen Abschnitte dieses Buches, welche die Email-Malereien frühmittelalterlicher und späterer Zeit zu behandeln hatten, an wissenschaftlichem, kunsthistorisch erläuterndem Material noch so viel wie Nichts vor. Ich war in allem Wesentlichen nur auf die, allerdings in seltener Fülle vorhandenen Arbeiten selbst angewiesen und hatte diese, je nach ihren Stylunterschieden und nach den Chiffren, Namen, Jahrzahlen, mit welchen sie zum Theil versehen sind, zu ordnen. Die in solcher Art durchgeführte nähere Betrachtung jener kleinen Kunstwerke war immerhin nicht ohne Gewinn; die hieher bezüglichen Abschnitte meines Buches mochten

schon einen ersten Ueberblick über die Geschichte jenes Kunstfaches, neben manchen nicht ganz unwichtigen Einzelbemerkungen, gewähren.

Seitdem ist Bedeutendes und Umfassendes für die Geschichte der Emailmalerei, in technischem und künstlerischem Belange, geschehen. Die Franzosen namentlich, die in neuerer Zeit so viele Seiten der Kunstgeschichte des Mittelalters und der sich daran anknüpfenden Epochen mit glücklichstem Erfolge bearbeitet, haben auch diesem Fache eine um so thätigere Aufmerksamkeit zugewandt, als es sich hier sehr wesentlich um die Ehre ihrer eignen Heimat handelte. Denn es ist bekannt, dass der zierliche Luxus der Emailmalerei, zumal in Verbindung mit den übrigen Luxuskünsten, an welche er sich gern anschliesst, wie noch in der neueren Zeit, so das Mittelalter hindurch und in der Epoche der Renaissance in Frankreich mit Vorliebe gepflegt ward. So ist in den letzten Jahren eine ganze Reihe von Schriften, zumeist von französischen Autoren, erschienen, die uns mit den Ursprüngen der Emailmalerei, mit der verschiedenartigen Weise ihrer Fabrikation und Verwendung, mit den lokalen Verhältnissen des Betriebes, mit den Persönlichkeiten der Künstler, welche darin einen Namen gewonnen, mit der Masse des Denkmälervorrathes näher bekannt machen. Das in der Ueberschrift genannte Werk des Hrn. de Laborde bildet den Schluss dieser Reihe, fasst die begründeten Resultate seiner Vorgänger übersichtlich zusammen und beruht zugleich, wie von dem Verfasser nicht anders zu erwarten war, auf eignen umfassenden Quellenstudien.

Seinem nächsten Zwecke nach ist es ein Verzeichniss der aus 563 Nummern bestehenden Sammlung von Emailen, welche die Gallerieen des Louvre besitzen. Bei jedem einzelnen Stück ist vorerst die Form und Beschaffenheit, der bildliche Inhalt, die Grösse summarisch angegeben; dann folgt überall, in kleinerem Druck, eine ausführliche Beschreibung, in welcher alles Eigenthümliche in Bezug auf Gegenstand und Behandlung, inschriftliche Bezeichnung und Herkunft nachgewiesen ist. Die Anordnung des Verzeichnisses ist historisch, mit den ältesten der vorhandenen Arbeiten beginnend und mit den jüngsten schliessend. Doch hat sich der Verfasser hieran keinesweges genügen lassen. Es sind übersichtliche Darstellungen der Epochen, Gattungen, Schulen, des Charakters der einzelnen Meister und ihrer Lebensverhältnisse eingestreut; es sind, wo dies erforderlich war, nähere kritische Untersuchungen hinzugefügt; es ist auf die entsprechenden Werke der Emailmalerei in andern Sammlungen vielfach Bezug genommen und diesen in den Anmerkungen, eine ebenfalls näher eingehende Einzelbetrachtung gewidmet. So verwandelt sich das Buch aus einem blossen Verzeichnisse in eine lebendige Geschichte des in Rede stehenden Kunstfaches, der als Hauptbeispiele die im Louvre vorhandenen Werke, als Nebenbeispiele die Werke andrer Sammlungen eingereiht sind. So wird der, nur für den Einzelzweck bestimmte Wegweiser zu einem in das Ganze der Kunst- und Culturgeschichte eingreifenden Werke von wissenschaftlicher Bedeutung.

Wir können dem Verfasser in der Menge seiner Einzelbeschreibungen nicht füglich nachfolgen; es mag aber wohl verstattet sein, auf seine allgemeinen Betrachtungen und die Resultate, welche sich daraus ergeben, einige nähere Blicke zu werfen. Zunächst ist zu bemerken, dass er an dem Begriffe des Emails, als eines in der Ofenglut hervorgebrachten Schmelzes auf Metall, mit Bestimmtheit festhält und somit nicht nur alle

anderweitig vermittelte Anwendung von Farbe auf metallischem Grunde, sondern namentlich auch alle enkaustische Malerei auf andern Stoffen ausser Betrachtung lässt. Diese Unterscheidung ist seiner Ansicht nach für die Erkenntniss des Ursprunges der Emailmalerei von erheblicher Wichtigkeit, indem bisher, wie er bemerkt, das Durcheinanderwerfen der verschiedenen enkaustischen Malarten zu nicht ganz wohlbegründeten Ansichten geführt habe. Die herrschende Meinung ist, dass die Emailmalerei bei den Aegyptern, den Griechen und Römern bekannt und geübt worden sei. Der Verfasser widerspricht dem mit Ueberzeugung: die farbigen Glasuren antiker Terracotten und ähnliche Arbeiten verstatteten es keinesweges, auf gleichzeitige Schmelzmalerei auf Metall zurückzuschliessen; die scheinbaren Emailfarben auf antiken Metallgegenständen seien bisher noch nicht entschieden als solche nachgewiesen oder bestimmt als das Gegentheil nachzuweisen; um jene leuchtenden Effekte hervorzubringen, welche nachmals das Auszeichnende des farbigen Emails ausmachen, seien häufig andre unbehülliche Mittel angewandt, zu denen gewiss keine Veranlassung vorgelegen hätte, wenn die Emailmalerei irgendwie verbreitet gewesen wäre; und wäre sie im Alterthum nur irgend bekannt gewesen, so würde ohne allen Zweifel die ausgedehnteste, durch zweifellose Denkmäler bestätigte Verbreitung die Folge davon gewesen sein, da diese Technik dem antiken Kunstluxus, zumal der römischen Zeit, so fördernd entgegenkommen wäre. Der Verfasser geht hiebei auf verschiedene antike Denkmäler mit näherer Darlegung ihrer Beschaffenheit ein. Von entscheidender Bedeutung aber ist ihm die Stelle in Philostrat's „Gemälden“ (I, 28), in welcher der griechische Rhetor (zu Anfange des dritten Jahrhunderts vor Chr.) bei Erwähnung des buntgeschmückten Geschirres, welches die Pferde eines Reiterbildes tragen, sagt: „Es wird berichtet, dass die dem Ocean benachbarten Barbaren diese Farben dem glühenden Erze auflegen, dass diese fest bleiben und wie Stein erhärten und dass das Gemälde eine stätige Dauer hat.“ Der Verfasser bezieht dies, wie Andre, auf die Gallier (für deren Namen wir vielleicht, um die unbestimmte Aeusserung Philostrat's nicht zu eng einzuschliessen, den allgemeineren Namen der Celten setzen dürfen). Er weist sodann eine erhebliche Anzahl emailirter metallener Schmuckgegenstände nach, die aus gallischen, gallo-belgischen und englischen Gräbern herrühren, während in Italien Nichts der Art, in den germanischen Ländern nur ganz vereinzelt ein oder ein andres Beispiel gefunden sei. Er schliesst hienach mit der Annahme, dass die Erfindung und erste Anwendung des Emails in der That demjenigen Lande angehöre, in welchem nachmals die weitere künstlerische Verwendung desselben zur eigentlichen Blüthe gelangte.

Es möchte indess doch in Frage stehen, ob die Archäologen den Untersuchungen und Schlussfolgerungen des Verfassers überall beizupflichten und gleich ihm die Ehre jener Erfindung seinem Vaterlande zuzuschreiben geneigt sein werden. Es fragt sich, ob der Verfasser in der That den antiken Denkmälervorrath genügend kennt, ob er alles dahin Gehörige in der erforderlichen Weise zu untersuchen im Stande war. Dussieux, in seinen *Recherches sur l'histoire de la peinture sur émail*, p. 31 ff., bezeichnet ein, in einem römischen Grabe der Grafschaft Essex in England gefundenes zierlich emailirtes Bronzegefäss als Hauptbeispiel der von den Römern geübten Weise dieser Technik; Hr. de Laborde spricht von dem-

selben gar nicht. Unter den ägyptischen Denkmälern des Louvre erwähnt er selber eines Sperberfigürchens von der Höhe eines Zolles, dessen Fläche, zwischen erhaben stehenden Goldlinien, mit farbigen Füllungen versehen ist; die letzteren sind auch ihm zuerst als Email erschienen, und er bezweifelt diese ihre stoffliche Eigenschaft vorzugsweise nur deshalb, weil es ein ganz vereinzelt stehendes Beispiel sei. Es sind diesem einen aber noch eine erhebliche Anzahl anderer Beispiele hinzuzufügen, — jenem glänzenden Goldfunde angehörig, den Ferlini zu Meroë gemacht hätte und der sich jetzt in dem ägyptischen Museum zu Berlin befindet. Diese prächtigen Schmuckgegenstände waren bekanntlich ohne Zweifel für eine der äthiopischen Königinnen gefertigt und tragen, bis auf einzelne Gegenstände von griechischer Form, das ägyptische Gepräge. Vier grosse und breite goldne Armbänder, mehrere Halsketten, andre kleinere Stücke sind reich mit farbiger Zierde versehen, die ebenfalls zumeist zwischen erhaben stehenden Goldfäden (je nach dem Charakter der dargestellten Einzelfiguren, aus denen die Dekoration besteht,) — in der Weise der von den Franzosen sogenannten *Émaux cloisonnés*, angebracht sind. Die Farben sind helleres und dunkleres Blau, Grün, auch Weiss und Schwarz zur Darstellung des beliebten symbolischen Ornamentes in der Form des Auges. Alle diese Farben erscheinen durchaus als ein harter Schmelz, der flüssig in die Füllungen eingelassen und in diesen in nicht gleichartiger Fläche erhärtet ist. Wesentlich verschieden von ihnen ist eine ausserdem vorkommende rothe Füllung, die sich ebenso bestimmt als Incrustation, als aus eingekitteten geschliffenen Steinchen bestehend, erkennen lässt. Auch kann ich ausserdem, nach einer mir freundlichst mitgetheilten Notiz des Hrn. Dr. Brugsch, noch ein grosses, mit dem Uräus versehenes goldnes Stirnband anführen, welches sich im ägyptischen Museum zu Leyden befindet und an seiner Aussenfläche blau emallirt und mit farbigen Steinen besetzt ist. Die Sorge für den Ruhm seines Vaterlandes scheint Hrn. de L. doch etwas zu weit geführt zu haben, wenn auch nicht zu läugnen sein wird, dass jene Aeusserung des Philostrat immerhin nicht ganz aus der Luft gegriffen sein dürfte. —

Für die dunkeln Jahrhunderte des Mittelalters, nach jenen Beispielen celtischer Gräber, welche der Verfasser als die ersten der Emailmalerei bezeichnet, vom siebenten bis elften Jahrhundert, verschwindet der Faden sofort fast gänzlich wieder; doch fehlt es wenigstens nicht durchaus an Andeutungen, die die Fortdauer des technischen Betriebes voraussetzen lassen. Dann folgt die grosse Kunstthätigkeit von Limoges, wo eine umfassende Industrie für den in Rede stehenden Zweck sich bereits in jener dunkeln Epoche musste herangebildet haben und wo, vom Ausgange des elften Jahrhunderts ab, das zwölfte, dreizehnte und vierzehnte Jahrhundert hindurch eine überaus grosse Menge dekorativer Kunstwerke unter thunlicher Verwendung des farbigen Emails entstanden ist. Es sind jene alterthümlichen, besonders kirchlichen Utensilien, wie solche auch bei uns nicht selten vorkommen, aus Kupfer bestehend oder mit kupfernen Platten bedeckt, deren Oberfläche mehr oder weniger durch das aufgelegte Email geschmückt ist. Das letztere ist hier in vertieften Feldern angebracht, in der Art, dass die einzelne Farbe in der Regel von dem Metallrand, welcher ihr Ausbreiten, ihre Vermischung mit andrer Farbe verhindern sollte, umschlossen ist. Das einfache Verfahren hat hiebei zu mannigfach verschiedener Behandlungsweise Veranlassung gegeben; theils ist nur der

Grund der bildlichen Darstellung mit farbigem Email versehen, während die Figuren silhouettenartig ausgespart, vergoldet und ihre Einzeltheile in gravirter Zeichnung angegeben sind; theils ist umgekehrt der Grund das stehengebliebene (vergoldete) Kupfer und die figürliche Darstellung farbig; theils ist Alles mit Farbe bedeckt, und die Metallränder, welche die einzelnen Tönen scheiden, laufen dann, die Conture der Zeichnung bildend, als feine vergoldete Linien dazwischen hin. Der französische Kunstdruck für diese ältere Gattung ist der der *Émaux en taille d'épargne*, der Emailen mit ausgesparter Zeichnung.

Der Verfasser bezeichnet die Anfertigung dieser Arbeiten als ein fast unbedingtes Monopol von Limoges. „Wir schreiben (so sagt er, p. 32.) dieser Stadt ohne Unterschied alle diejenigen Emailen auf Kupfer zu, welche nicht von andern Ländern in Anspruch genommen werden, welche von ihnen nicht mit den sicheren und unwiderleglichen Gründen, die auf der modernen Kritik beruhen, in Anspruch genommen werden.“ Dieser zuversichtlichen Behauptung fehlt es im Verlauf des Werkes wiederum ein wenig an der erforderlichen Unterlage; auch ist sie, trotz des zuversichtlichen Kluges, ein wenig zu dehnbar, nach verschiedenen Seiten hin. Wir Andern, in deren Heimat dergleichen Arbeiten, wie schon angedeutet, eben auch nicht zu den Seltenheiten gehören, könnten ziemlich mit demselben Rechte dem Verfasser nur diejenigen Stücke als Limousiner Fabrikat abtreten, bei denen er den Limousiner Ursprung mit denselben guten Gründen nachgewiesen hätte; welches Letztere seine Schwierigkeiten haben dürfte. Das deutsche Rheinland, namentlich die Diöcese von Köln, ist sehr reich an alten Emailwerken der in Rede stehenden Art; ich kenne ziemlich die ganze Masse dieses Denkmälervorrathes, die sich in der preussischen Rheinprovinz nordwärts bis Kaiserswerth befindet; aus eigener Anschauung und muss es freilich gestehen, dass ich einstweilen für keines einen bestimmten Nachweis in Betreff seines Ursprunges beizubringen vermag: sollten sie aber darum unbedingt nichts Andres sein, als Handelsartikel, welche von Limoges ausgeführt worden? Einen Vergleich zwischen ihnen und unzweifelhaften Limousiner Arbeiten anzustellen, bin ich ebenfalls ausser Stande. Aber ein besserer Gewährsmann, Jules Labarte, in seiner gelehrten *Description des objets d'art qui composent la collection Debruge-Dumenil*, — einem Werke, dessen Lob nach Hrn. de Laborde's eignen Worten überflüssig ist, da dies durchaus allgemein anerkannt werde, sagt (p. 153) von jenen rheinländischen Emailen: „Obgleich ihre Ausführung völlig identisch ist mit der der Limousiner Emailen, so haben sie doch ein Etwas in ihrer Erscheinung, das einem geübten Auge sie von diesen zu unterscheiden verstatet.“ Er erwähnt darauf eines in der preussischen Rheinprovinz angekauften Werkes der Art, welches sich seit einiger Zeit in der Kirche von St. Denis, auf dem Altar im Grunde der Absis, befindet. „Die darauf befindlichen Figuren (so sagt er) haben Nimben aus Email, ausgestattet mit feinen Verzierungen aus Metall, die nach dem Limousiner Verfahren ausgeführt sind: nichtsdestoweniger ist es beim Anblick des Monumentes leicht zu erkennen, dass dasselbe ganz und gar der deutschen Kunst angehört.“ Ich erlaube mir, auch noch darauf hinzudeuten, dass ich bereits in meiner Beschreibung der Sammlung der Berliner Kunstkammer (S. 15) einige alte Emailen angeführt habe, deren künstlerische Behandlung geradehin an die in oberdeutschen Miniaturen übliche erinnert. Es dürfte das Urtheil minder vorweg nehmen heissen

und mit einer naiven Kritik besser übereinstimmen, wenn wir die Eigenschaft der Stadt Limoges als eines Hauptfabrikortes für diesen Zweig der Kunstindustrie, und schon für die in Rede stehende mittelalterliche Zeit, immerhin anerkennen, dabei aber auch zugestehen, dass diese einfache und, wie der Verfasser selbst bestätigt, nur selten durch ein besonderes Kunstverdienst ausgezeichnete Technik ebenso gut auch an andern Orten, und zum Theil vielleicht in nicht ganz unerheblichem Umfange, geübt sein möge.

Den allgemeinen Entwicklungsgang der Limousiner Emailarbeiten für die in Rede stehende Epoche, abgesehen von vielen Einzel-Ausnahmen und diesen oder jenen Besonderheiten, bezeichnet der Verfasser (p. 40) mit folgenden Worten:

„Die Figuren emaillirt, das Nackte farbig, der Grund durch das vergoldete Metall gebildet, — elftes und zwölftes Jahrhundert.

„Die Figuren zur Hälfte emaillirt, zur Hälfte ausgespart, das Nackte weiss, — Ende des zwölften Jahrhunderts.

„Die Silhouette der Figuren im Metall ausgespart, ihre Details durch gravirte Linien angegeben, der Grund Email, zuerst grünlich, blau und gelb, hernach ein glänzendes Azurblau, — Anfang des dreizehnten Jahrhunderts.

„Uebereinstimmung der Emailen, was ihre Tinten betrifft, während der ganzen Zeit des dreizehnten und vierzehnten Jahrhunderts; wobei die Unterschiede der Epochen nur nach dem Charakter der Zeichnung und der Sicherheit des Stiches festgestellt werden können. Für die, bei Reliefs angewandten Emailen dient die Ciselirung als Wegweiser.“

Im dreizehnten Jahrhundert taucht der Name eines Limousiner Meisters dieses Kunstfaches auf, indem ein im Louvre befindliches Ciborium, mit acht Apostel- und sechzehn Engelgestalten geschmückt, die Inschrift trägt: *Magister G. Alpais me fecit Lemovicarum.* (d. L., p. 47, No. 31). Ein individuell künstlerisches Element macht sich indess nicht weiter geltend, vielmehr gewinnt das ganze Fach nur mehr und mehr den Charakter eines handwerklich industriellen Betriebes, lange Zeit hindurch, wie angedeutet, auf gleicher Stufe beharrend. Auch war es die nur handwerkliche Verwendung der Emailfarben, ihre Unfähigkeit, in solcher Weise zur Hervorbringung wirklich künstlerischer Zwecke zu dienen, was dahin führte, dass man in der Darstellung der Figuren der Farbe ganz entsagte und hier einfach den Grabstichel vorwalten liess.

Nachdem der Verfasser die *Émaux en taille d'épargne* besprochen, die, ihrem wenig werthvollen Stoffe entsprechend, in grösserer Anzahl erhalten sind (87 Nummern in der Sammlung des Louvre), geht er auf die andern Gattungen der Emailmalerei über, die theils gleichzeitig mit jenen, theils einer nächstfolgenden Zeit angehörig, auf kostbaren Stoffen — auf Gold oder vergoldetem Silber — ausgeführt wurden, deren häufiger Anwendung in gleichzeitigen Urkunden gedacht wird, von denen aber nur eine geringe Anzahl von Beispielen erhalten ist. Dies sind zunächst die nielloartigen Emailen (*Émaux de Niellure*), in denen die gravirten breiten Umrisse durch einen schwarzen (gelegentlich auch farbigen) Schmelz ausgefüllt wurden, bis, bei feinerer Strichbehandlung, die den derberen Stoff des Schmelzes nicht mehr in geeigneter Weise aufzunehmen verstattete, zur Anwendung des eigentlichen Niello (einer Mischung von Schwefel, Blei und Silber) geschritten wurde. Ferner die sogenannten *Émaux cloisonnés*, die Emailen mit Zwischenfäden zwischen den Farben, welche das bei den

Emaillen mit vollständig ausgesparter Zeichnung Bewirkte im kostbaren Stoff durch das umgekehrte Verfahren erreichten, indem nämlich die Goldconture, welche die einzelnen kleinen Flächen trennen sollten, auf die Platte erhaben aufgelöthet wurden. Beide Gattungen gehören besonders der byzantinischen Kunst oder deren wirklicher Nachahmung an; eins der Hauptwerke der letzteren ist die berühmte Palla d'oro in S. Marco zu Venedig. — Eine dritte, wesentlich abweichende Gattung ist die der Relief-Emaillen, der *Émaux de basse taille*. Diese führt den Blick zunächst nach Italien und zu einer höheren künstlerischen Absicht. Die bildliche Darstellung wird hier in zartem Relief gearbeitet und sodann mit einer Lasur leuchtender Emailfarben bedeckt, welche, dünner an den erhabenen Stellen, voller und somit schattiger in den Tiefen, ein zierliches malerisches Spiel hervorbringen. Es ist vornehmlich diese elegante Technik, die in der letzten Zeit des Mittelalters, auch noch in der der Renaissance, eigenthümlich anziehende Werke hat entstehen lassen ¹⁾. Auf die einzelnen Ausführungen des Verfassers in Betreff des Einzelnen, auch der Mischgattungen, welche aus zufälliger Verbindung des Einen mit dem Andern entstehen, näher einzugehen, würde uns hier zu weit führen.

Alles bisher Besprochene (120 Seiten des vorliegenden Werkes) bildet fast nur die Einleitung zu dem Folgenden, welches die *Émaux des peintres*, die Maler-Emaillen behandelt, jene Arbeiten auf Kupferplatten und den mannigfachsten Kupfergeräthen, in denen um den Beginn der modernen Zeit, — seit der Mitte des funfzehnten Jahrhunderts, — die Technik des Emails zuerst zu einer eigentlich durchgebildeten, selbständigen Malerei benutzt und der alte Ruhm von Limoges erneut und zugleich zu einer höheren Stufe entwickelt ward.

Die Ansicht des Verfassers über die Anfänge dieses Kunstzweiges, der in der That von der bisherigen Verwendung der Emailfarben so wesentlich abweicht, ist ohne Zweifel vollkommen in der Natur der Sache und den Verhältnissen begründet. Es handelte sich zunächst um eine handwerkliche, wohlfeile Nachbildung der künstlerisch anziehenden, sehr geschätzten und zugleich kostbaren Relief-Emaillen; und es war nur der alte industrielle Sinn der Limousiner, der hierin Gelegenheit zur neuen Bethätigung fand. Statt des zarten, aus kostbarem Metall gearbeiteten Reliefs wurde einfach eine Umriss- und Schattenzeichnung mit einem dunkeln Email auf eine Kupferplatte aufgetragen, dieselbe dann mit glänzenden Lasurfarben bedeckt und an den Stellen, wo bei den Relief-Emaillen der Grund deutlicher durchschimmerte, mit aufgesetzten Goldlichtern versehen. Es war die in der genannten Epoche zu höherer Selbständigkeit ausgebildete Glasmalerei, die solchem Verfahren die bequemen Mittel darbot; es

¹⁾ Ein Hauptwerk italienischer Emailmalerei bildet das grosse, mit zahlreichen Tafeln geschmückte Reliquiar im Dome von Orvieto, dessen Darstellungen durch della Valle und d'Agincourt herausgegeben sind. Es ist, nach inschriftlicher Angabe, von einem Goldschmied von Siena, Meister Ugolino, und dessen Gehülfen im Jahre 1338 gefertigt worden. Für die Reisenden pflegt es unsichtbar zu sein, indem der dasselbe umhüllende Schrein nur zu einer bestimmten Festeszeit geöffnet, im Uebrigen aber durch vier, in verschiedenen Händen befindliche Schlüssel verschlossen gehalten wird. J. Labarte, a. a. O., p. 171 ff., glaubt mit Bestimmtheit voraussetzen zu dürfen, dass die Tafeln dieses Werkes dem Fache der Relief-Emaillen angehören. Sollte darüber vielleicht anderweit eine sichere Auskunft zu schaffen sein?

war die in der Glasmalerei übliche Stylistik, — zugleich aber auch die der damals blühenden französisch-flandrischen Miniaturmalerei, die der ersten Uebung der selbständigen Emailmalerei die Typen der Darstellung an die Hand gab. Die letztere erscheint zu Anfange noch zwischen den Behandlungsweisen jener beiden Malkünste schwankend, gewinnt aber bald die Eigenthümlichkeit, dass, neben zuerst violettlichen, dann weisslichen Carnationen, die leuchtendsten Gewandfarben sich höchst wirksam aus dem besonders gern angewandten schwarzen Grunde abheben.

Der erste namhafte Emailmaler, Jean Pénicaut der ältere, im Anfange des sechzehnten Jahrhunderts thätig, gehört noch entschieden dieser Richtung an. Der Louvre besitzt keine Arbeit seiner Hand; unter seinen, in andern Sammlungen zerstreuten Werken zeichnet sich ein schönes Triptychon mit der Darstellung der Kreuzigung auf der Mitteltafel aus, welches sich in der Berliner Kunstkammer (S. 135, No. 211 meiner Beschreibung) befindet. Etwa mit dem vierten Jahrzehnt des sechzehnten Jahrhunderts treten aber, neben gleichzeitig beginnender lebhafter königlicher Förderung, italienische Einflüsse hinzu, die für Styl und Behandlung auch dieser Kunstgattung von wesentlicher Bedeutung sind. „Gleichwohl (so sagt der Verfasser) war der italienische Einfluss nicht einseitig vorherrschend, und wir verdanken der räumlichen Entfernung zwischen Limoges und dem Hofe von Frankreich das festere Beharren des französischen Charakters. Die reizenden Copien der Portraits von Fr. Clouet, der der nationalen Behandlungsweise treu geblieben war; die Nachahmung der Compositionen des Delaune, der nur halb der italienischen Richtung folgte, und der französischen und deutschen kleinen Meister, die von dieser Richtung nur den Widerschein hatten, alles dies ohne sonderliche Unterscheidung, aber stets mit Geschmack durch einander gemischt und in einander aufgehend, gestaltet sich zu einer Art von Styl, welcher Limoges eigenthümlich ist, den man auf den ersten Blick erkennt und der der Emailmalerei auf die Dauer angehört.“ Aber freilich, — und auch darauf deutet der Verfasser hin, — bleibt die Emailmalerei ein künstlerischer Nebenzweig, der zwischen der Abhängigkeit von dekorativen Zwecken und dem Streben nach Selbständigkeit auf Kosten dieser Zwecke schwankend erscheint und daher, neben einzelnen schätzbaren Ausnahmen, seine handwerkliche Grundlage wiederum nicht zu verleugnen vermag.

Die Reihe der namhaften französischen Emailmaler, seit der bestimmteren Ausprägung der Richtung, welche dies Kunstfach einschlagen sollte, ist nicht unbeträchtlich; Namen, Chiffren, Jahrzahlen auf ihren Arbeiten, auch andre urkundliche Zeugnisse dienen dazu, sie festzustellen; ebenfalls zahlreiche Nachahmer und Mitstrebende ohne Namen reihen sich ihnen an. Der Verfasser hat es sich angelegen sein lassen, unter Berücksichtigung des reichlich vorhandenen Materials, diese Verhältnisse in möglichster Klarheit darzulegen. Er führt zunächst die verschiedenen Künstler der Familie Pénicaut an, welche sich jenem älteren Meister anschliessen: Jean Pénicaut II, vermuthlich einen jüngeren Bruder desselben, bei dem sich der Uebergang aus dem ängstlicheren Style der Miniatoren in den freieren der italienischen Richtung ankündigt; Jean Pénicaut III, vermuthlich einen Sohn des letzteren, „das grosse Talent und den Ruhm von Limoges“, einen Künstler, der insbesondere der Richtung des Parmigianino folgt, der aber stets frei erscheint und dessen Werke zumeist, — in der glücklichen Bescheidenheit, die gerade bei der schwierigen Technik dieses Faches die

günstigsten Erfolge anbahnt, — aus Grisailen mit einfach gefärbter Carnation bestehen; Pierre Pénicaud, vermuthlich einen Bruder des vorigen, als dessen manierterter Nachahmer er erscheint. Es folgt sodann Léonard Limosin, derjenige unter den Emailmalern, dessen Name fast einzig bereits vor den neueren Forschungen über dieses Fach bekannt war, den Franz I, ihn zu seinem Maler und Kammerdiener ernennend, besonders ausgezeichnet hatte und dessen Werke die Franzosen als die eigentlichen Glanzpunkte der Emailmalerei preisen. Auch der Verfasser hat ihm einen längeren Artikel gewidmet und darin seine lange künstlerische Laufbahn nach der ansehnlichen Zahl feststehender Daten verfolgt. Er scheint um 1505 geboren zu sein; seine Emailen beginnen mit dem Jahre 1532 und reichen bis 1574; im folgenden Jahre scheint er gestorben zu sein. „Er hat (so sagt der Verfasser bezüglich seiner Technik im Email) Alles versucht, zuerst um die Wirkungen zu prüfen, dann, um sie zu vermannigfaltigen. Niemand hat die Grisailen auf schwarzem oder blauem Grunde und die tingirten Grisailen, die sich bei ihm wie Malereien beleben, besser anzuwenden gewusst. Wenn er farbig malt, so ist dies im französischen Geschmack, klar, leicht, brillant, und die Töne seiner Emailen sind besser abgestuft, als in irgend welchen andern Arbeiten des Faches. Die Folie, die er unterlegt, wirkt Wunder, er braucht sie im Ueberfluss, er missbraucht sie nie. Hervorgegangen aus der Schule von Fontainebleau, besitzt er die besseren Eigenschaften derselben, — aber freilich auch ihre Mängel; der hervorstechendste der letzteren ist der Mangel an eigentlicher Originalität.“ Der Verfasser zählt als Werke seiner Hand, die sich im Louvre befinden, 99 Stücke auf. — Unter seinen zahlreichen Nachahmern kommt der Name eines Isaac Martin vor.

Ein andrer, sehr thätiger Meister, dessen Arbeiten von 1534 bis 1578 reichen und von dem der Verfasser, als im Louvre befindlich, 43 Stücke anführt, ist Pierre Raymond. Mit diesem Namen bezeichnet ihn der Verfasser, einer urkundlichen Notiz folgend. Er selbst schreibt sich sehr verschiedenartig, zumeist P. Rexmon, auch (nach der Angabe von Didier-Petit¹⁾), die zu bezweifeln kein Grund vorhanden ist, obgleich der Verfasser dies thut) P. Rexman. Hieraus (bei einer an sich ganz plausibeln Verdoppelung des n am Schlusse des Namens) hat man auf einen deutschen Ursprung des Künstlers muthmaassen zu dürfen geglaubt. Der Verfasser erwartet für Letzteres die Beweise: sollten deren zu finden sein, so würden sie — nach unsrer Ansicht — immer von geringem Belange bleiben, da der Künstler, welches Herkommens er auch sein möge, in seiner Thätigkeit doch entschieden der Schule von Limoges angehörig erscheint. Wir kennen (z. B. in der Berliner Sammlung) sehr schätzbare Arbeiten seiner Hand. Der Verfasser unterscheidet in ihm ziemlich streng den Künstler von dem Handwerker, der, in letzterer Beziehung, eine Menge untergeordneter Arbeiten, ohne an ihrer Bezeichnung mit seinem Namen oder seiner Chiffre ein Bedenken zu nehmen, in die Welt habe laufen lassen; er macht ihm dies (p. 205) zum sehr ernstlichen Vorwurf, obgleich er an einer andern Stelle seines Werkes (p. 228) selbst darauf hindeutet, dass Rexmon's ehemalige Zöglinge, bei der Beliebtheit seiner Arbeiten, die ihrigen gern als aus seiner Werkstatt herrührende Leistungen verkauft hätten. Es dürfte

¹⁾ *Catalogue de la collection d'objets d'art formée à Lyon par M. Didier-Petit, introd., p. 26.*

also in Frage kommen, in wiefern überhaupt allen Chiffren seines Namens auf den roheren Arbeiten zu trauen ist. Aber auch in Betreff seiner künstlerischen Verdienste spricht sich der Verfasser mit einer gewissen Zweideutigkeit aus; seine Zeichnung, sagt er, sei, wenn nicht untadelhaft, so doch „wenigstens erträglich“, was mit unsrer Ansicht von Rexmon's Leistungen nicht ganz übereinstimmen will. Es scheint, als fürchte der Verfasser, der Mann könne doch vielleicht ein Deutscher sein, und es sei selbst für diesen unwahrscheinlichen Fall dafür zu sorgen, dass der ausschliessliche Ruhm der Emailmalerei unsern werthen Nachbarn jenseit der Ardennen erhalten bleibe.

Auf eine Anzahl anonymer oder, wenn ihre Werke auch mit Chiffren versehen sind, doch nicht näher nachzuweisender Emailmaler folgen dann die der Familien Courtois und Court, die der Verfasser, gleich seinen Vorgängern, auf Grund urkundlicher Quellen bestimmt unterscheidet und denen sich einzelne Andre einreihen: — Pierre Courtois, ein energischer, doch etwas roh manierirter Meister, — Jean Courtois, brillant und fein, doch ohne Geist, — Jean de Court, ein sehr manierirter Künstler, — Jean Court, mit dem Beinamen Vigier, ein Künstler, der die Verdienste von P. Rexmon und Léonard Limosin, nur ohne die eigenthümliche Eleganz des letzteren zu vereinigen weiss, Martin Didier oder Pape, der sich durch besondere Grösse des Styles auszeichnet; — ferner Susanne de Court (Tochter des Jean de C.) und Jean Limosin, mit denen, um den Schluss des sechzehnten Jahrhunderts, wiederum der rein handwerkliche Betrieb beginnt. Der letztere wird sodann, bis ins achtzehnte Jahrhundert hinein, ebenfalls durch eine Reihe von Namen vertreten: durch Joseph Limosin, Martial Raymond, mehrere Maler der Familie Nouailher, namentlich Pierre und Jean-Baptiste, durch die sehr thätigen Noël und Jean Laudin, u. A. m. — Auch noch ein ehrlicher deutscher Name, „L. de Sandrart“, von dem sich ein so bezeichnetes Stück mit der Jahrzahl 1710 in der Berliner Kunstkammer befindet, gehört mit in diese Reihe. Der Name ist dem Verfasser wiederum ein wenig unbequem gewesen; er meint zwar, sie wären in Frankreich reich genug an Emailmalern; doch sagt er: man fordre den Künstler von unsrer Seite „zurück“, auch sei das de vor dem Namen jedenfalls nicht deutsch (als ob die lebenswürdige Sitte unsrer guten Vorfahren, sich zu latinisiren oder zu französiren, nicht durch hundert und aber hundert Beispiele bekannt wäre!). Sollte der Verfasser ihn übrigens, auf eine oder die andre Weise, für Frankreich gewinnen können, so wollen wir ihm diese, an sich freilich sehr unbedeutende Eroberung willig zugestehen.

Das vorliegende Werk ist, wie auch die auf dem Titel enthaltene Bemerkung angiebt, nur ein erster Theil. Ueber den Inhalt des zu erwartenden zweiten Theils ist noch keine nähere Auskunft gegeben; doch geht aus mehrfacher vorläufiger Bezugnahme auf denselben hervor, dass er ein erläuterndes Glossar und Dokumente enthalten wird, welche letzteren für die Verwendung der Werke der Emailkunst, im gesammten culturgeschichtlichen Zusammenhange, und vorzugsweise für die Werke kostbaren Stoffes, von denen nur wenig Beispiele auf unsre Zeit gekommen, von wesentlicher Bedeutung sein dürften. Die bewährten Verdienste des Verfassers in dergleichen urkundlichen Studien und deren Verarbeitung werden sich hier ohne Zweifel aufs Neue in fruchtreicher Weise bestätigen.

Geschichte des Kostüms. Die Tracht, die baulichen Einrichtungen und das Geräth der vornehmsten Völker der östlichen Erdhälfte. Von Hermann Weiss. Erste Abtheilung; erster Theil. Berlin, Ferd. Dümmlers Verlagsbuchhandlung. 1853. (XXII u. 406 S. in 8.)

(D. Kunstblatt 1853, No. 30.)

Die darstellende Kunst hat schon seit geraumer Zeit das Streben, ihren Gebilden das Gepräge des geschichtlich Angemessenen zu geben, sie in derjenigen Erscheinung vorzuführen, welche das historische Bedingniss fordert. Es genügt ihr nicht mehr, ihre Gestalten nur etwa zu Trägern der subjectiven Empfindungen, die das Gemüth des schaffenden Künstlers erfüllen, zu machen, nur etwa das allgemein Menschliche an ihnen herauszukehren; sie findet sich auch mit den herkömmlichen conventionellen Andeutungen, welche bisher zur Bezeichnung der einen oder der andern weltgeschichtlichen Epoche dienen sollten, in keiner Weise mehr befriedigt. Sie verlangt eine vollkommen objective Charakteristik, eine solche, welche das darzustellende Ereigniss mit seinen Persönlichkeiten und Umgebungen als das Ergebniss bestimmter geschichtlicher und culturgeschichtlicher Entwicklungsmomente erkennen lässt und das hiezu Nöthige in voller Entschiedenheit durchführt. Es ist die energische wissenschaftliche Entwicklung der neueren Zeit, welche, wie auf viele andre Gebiete des Lebens, so hierin auch auf die Kunst ihren unausweislichen Einfluss kundgiebt, — welche von der Kunst in dieser Beziehung vielleicht ihren schönsten Lohn erwarten darf. Was die Wissenschaft erforscht, hat die Kunst zur lebendigen Gestalt durchzubilden; aber auch die Kunst selbst wird sich im Verfolgen dieser Richtung, — wenn sie es will und äussere Ungunst ihr nicht zu hemmend gegenübersteht, — wiederum zu Leistungen höchsten Ranges, zu eigenthümlichen, die noch keine frühere Zeit kannte, entwickeln.

Solchem Streben zu genügen, wird freilich ein ernstliches Studium erfordert. Der Künstler muss nicht bloss die Begebenheit an sich, die er darstellen will, nicht bloss den Geist, das innere Lebensgefühl der geschichtlichen Epoche, welcher diese Begebenheit angehört, der volksthümlichen Zustände, aus denen sie hervorgegangen ist, kennen; er muss zugleich mit allem Aeusseren, was die Erscheinungen des Lebens in dieser geschichtlichen Epoche bedingte, und mit der eigenen Entwicklung desselben vertraut sein. Jenes ist Sache der allgemeinen Bildung, dies die Sache des eigentlich künstlerischen Spezialstudiums. In der That ist die Geschichte des Kostüms — mit welchem Worte wir jene äusseren Dinge zu bezeichnen pflegen — heutiges Tages für den darstellenden Künstler ein ebenso wesentliches Studium, wie z. B. das der Anatomie und der Perspective.

Es sieht aber mit diesem Studium und zunächst mit den Mitteln desselben bisher noch wenig erfreulich aus. An Material fehlt es nicht. Wir besitzen Werke, aus grossen Reihfolgen dickleibiger Foliohände bestehend, die das Kostüm einzelner Nationen, sowie derer der gesammten Welt abhandeln; wir haben eine Ueberfülle bildlicher Beispielsammlungen für mehr oder weniger ausgedehnte Epochen; wir finden Einzelheiten

selbständig in einer Menge kleiner Schriften, auch mehr oder minder beiläufig in andern Werken mitgetheilt und besprochen. Die zum Studium der Kostümgeschichte erforderliche Bibliothek würde bereits ein ganz ansehnliches Lokal anfüllen. Aber schon die fast ungeheuerliche Weitschichtigkeit dieses Materials macht das Studium für den, dem es doch nur Mittel zum Zweck ist, geradehin unausführbar. Es kommt ihm naturgemäss auf hundertfältige Einzelheiten an, und diese soll er sich aus hunderten verschiedener Werke zusammensuchen; es kommt ihm auf Zuverlässigkeit an und er findet, falls seine Natur überhaupt nur zu einiger kritischen Beobachtung geneigt ist, dass unter hundert Fällen vielleicht zwei sind, die ihn die Sache erschöpfend kennen lehren und die ihm eine nur einigermaassen sichere Bürgschaft für die richtige Zeitbestimmung des Mitgetheilten geben. Es kommt ihm auf einen verständigen Führer durch diese Wirrnisse an, und er sieht sich überall auf seine eignen Kräfte angewiesen. So ist alles kostümgeschichtliche Studium unsrer Künstler bisher nur ein dilettantistisches gewesen; sobald sie über den engen Kreis, für den zufällig Ueberliefertes vorliegen mochte, hinausritten, musste sich der Mangel des eigentlich genetischen Verständnisses ohne Weiteres kundgeben. So hat es unsre Kunst, trotz des allgemein gefühlten Bedürfnisses, noch in keiner Weise dahin gebracht, auf dem ersehnten historischen Pfade sich nur irgendwie mit Sicherheit und Folgerichtigkeit zu bewegen.

Das in der Ueberschrift genannte Werk ist es, welches, soviel aus dem vorliegenden ersten Bande zu erkennen, dem kostümgeschichtlichen Studium die erforderliche sichere Begründung gewähren wird, indem es von einer vollständigen Kenntniss des Materials ausgeht, das Ganze wie das Einzelne kritisch sichtet, die Fülle der Gegenstände in strenger Folgerichtigkeit vorführt und zur bestimmten selbständigen Auffassung überall diejenigen Gesichtspunkte giebt, welche auf einer wissenschaftlich geschichtlichen Anschauung beruhen. Der Verfasser, ursprünglich Maler, ist ebenso sehr Künstler wie Mann der wissenschaftlichen Forschung; er verbindet in sich die beiden Eigenschaften, ohne welche ein Werk wie das vorliegende überhaupt nicht durchzuführen wäre; er vereinigt damit noch, als ein drittes sehr Wesentliches, dasjenige praktische Geschick, welches zur übersichtlichen, verständigen Ordnung eines aus tausend und aber tausend Einzelheiten erwachsenen Materiales nöthig ist. Ein Buch der Unterhaltungslectüre, der geistreich spielenden Darstellung zu schaffen (wozu der Stoff auch wohl Anlass geben konnte), lag nicht in seiner Absicht; sein Werk ist für das strenge Studium bestimmt, als ein solches behandelt und als ein solches aufzufassen. Wer das Buch mit Ernst in die Hand nimmt, wird sich bald überzeugen; dass dasselbe einer tieferen Auffassung so wenig entbehrt, wie es mit bewusster Kritik, mit künstlerischem Scharfblick, mit handwerklicher Sicherheit gearbeitet ist.

Der Umfang des Werkes ist durch den Haupttitel angedeutet. Der Verfasser hat sich weder auf den engsten Begriff des Wortes Kostüm — auf die Tracht — eingeschränkt, noch dasselbe in seinem weitesten Begriffe genommen, nach welchem es auch auf eine Darstellung der Sitten, Gebräuche, Institutionen etc. ankommen würde. Sein Zweck war: eine Darstellung der „fastbaren Resultate“ der Culturgeschichte, also neben der Geschichte der Tracht auch die der baulichen Einrichtungen und des Geräthes, d. h. eben derjenigen Dinge zu geben, deren genaue Kenntniss Bedürfniss aller darstellenden Kunst ist. Er beschränkt sich dabei auf die

vornehmsten Völker der östlichen Erdhälfte, d. h. auf diejenigen, welche bis auf die neuere Zeit das eigentliche Leben der Geschichte ausgemacht haben. Das Ganze sondert sich, dem Vorwort zufolge, in drei Hauptabschnitte, von denen der erste die vornehmsten Völker des Alterthums, der zweite die des Mittelalters, der dritte die modernen Völker enthält. Jeder von diesen Abschnitten zerfällt sodann in verschiedene Unterabtheilungen, der Art, dass z. B. der erste Hauptabschnitt in drei Theilen die wichtigsten alten Völker von Afrika, von Asien und von Europa behandelt. Der vorliegende erste Band ist der erste Theil des ersten Abschnittes. Es steht also noch eine Reihe von Bänden in Aussicht. Eine solche, verhältnissmässig umfassende Ausdehnung war aber nöthig, wenn der Verfasser mehr als allgemeine Andeutungen und Grundsätze, wenn er überall auch eine charakteristische Durchführung des Einzelnen geben, — d. h. wenn er den praktischen Zweck seines Werkes erfüllen wollte. Ein Blick in den vorliegenden ersten Band wird es erkennen lassen, dass der Verfasser sich gleichwohl aller möglichen Kürze befleissigt hat und dass diese nur das Ergebniss der vollkommen sicheren Beherrschung des Stoffes ist, ohne welche letztere die Darstellung allerdings nur aufs Neue in jene verwirrende gestaltlose Breite, die auf allen früheren derartigen Versuchen lastet, hätte hinauswaschen müssen.

Der erste Band ist hienach den alten Völkern von Afrika gewidmet. Voran, bis S. 22, geht eine Einleitung, welche, nachdem auf wenigen Seiten die allgemeinsten Grundsätze festgestellt sind, Beispiele für die früheste, rein naturgemässe Gestaltung des Kostüms von einigen wilden Völkern — den Waldindianern in Südamerika und den Küstenbewohnern von Neuholland und der Südspitze Amerika's — entnimmt. Diese Völker gehören allerdings nicht dem Kreise derer an, deren Betrachtung das Werk eigentlich gewidmet ist; aber sie geben, ob auch klimatisch bedingt, doch eine Anschauung von Urzuständen, die bei den Völkern der historischen Entwicklung verwischt sind und von denen sich, mit Vermeidung aller misslichen Phantasiegebilde für primitivste Gestaltungen, gewisse bestimmte Ausgangspunkte verfolgen lassen. Mit S. 23 beginnt die Darstellung des Kostüms der altafrikanischen Völker. Diese zerfällt in zwei Abschnitte, deren erster (bis S. 98) die geschichtslosen Völker des Erdtheiles, der zweite die Aegypter behandelt. An der Betrachtung jener, der Buschmänner, Hottentotten, Kaffern, Neger, Galla's, entwickelt sich, in mannigfacher Abstufung, wiederum das Bild ursprünglicher Zustände, das allen wissenschaftlichen Merkzeichen zufolge heutiges Tages noch dasselbe ist, wie zu jener Zeit, da Aegypten als das eigentliche Culturland des afrikanischen Welttheiles erstand. Sie geben somit wiederum die naturgemässe Unterlage für die Betrachtung der ägyptischen Kostümgeschichte, welche den Hauptinhalt dieses Bandes ausmacht.

In jedem der genannten Einzelabschnitte ist das Material aufs Strengste systematisch angeordnet; eine Uebersicht dieser Anordnung gewährt zunächst das sehr sorgfältig gearbeitete Register, welches dem Buche vorausgesandt ist. Hiedurch hat es der Verfasser möglich gemacht, alles überflüssige Raisonement zu vermeiden und die Entwicklung so kurz, wie unmittelbar an der Reihenfolge der Gegenstände selbst, ob auch das geringfügigste Detail derselben nicht ausser Acht lassend, zu geben. Für alles Einzelne ist das sicher bezeichnende Wort gefunden, was begreiflicher Weise bei einer Ueberfülle kostümlicher Gegenstände, die unsrer Anschauung

zunächst fremd sind, seine bedeutenden Schwierigkeiten hatte; möglich war dies nur dadurch, dass der Verfasser sein Material sich selbst zuvor, mit allen Mitteln künstlerischer Veranschaulichung, zum entschieden klaren Verständniss gebracht hatte. Für jede Angabe ist die Quelle, auf welcher sie beruht, als Beleg angeführt; für jeden Gegenstand sind die bildlichen Darstellungen namhaft gemacht, die, in der Reihe der betreffenden Werke, seine Abbildung enthalten. Beispiele dieses Verfahrens hier im Einzelnen zu geben, würde so unzweckmässig wie überflüssig sein; jede Seite des Buches enthält deren in Menge; der Einblick in dasselbe kann allein den steten Zusammenhang, in welchem die Einzelheiten untereinander und mit dem Ganzen stehen, vergegenwärtigen.

Wir haben glänzende und gelehrte Werke, auch bereits einige Handbücher, welche das ägyptische Alterthum behandeln; keins vielleicht wird den unvergleichlichen Reichthum und die Ausdehnung zunächst der äusseren Cultur jenes wunderbaren Volkes auf eine so schlagende Weise anschaulich machen, wie dies anspruchslose Buch. Dem Aegyptologen wird die so erschöpfende wie übersichtliche Zusammenstellung des in ihm enthaltenen Materiales vielleicht schon an sich zu folgereichen Beobachtungen Anlass geben; er wird es vielleicht auch anerkennen, dass der Verfasser, indem er jene oft verworren scheinenden Dinge von seinem praktischen Standpunkte aus ordnet und löst, der ägyptischen Alterthumskunde auch unmittelbar manch einen wichtigen Dienst geleistet hat. Der darstellende Künstler wird durch das Studium schon dieses ersten Bandes die Erscheinungen der uns bekannten ältesten Cultur vom Einfachsten bis zum Reichsten vor sich ausgebreitet sehen und dadurch für die Auffassung aller weiteren Culturentwickelungen die geeignetste Grundlage gewonnen haben. Es wird sich ihm dabei eine Fülle so eigenthümlicher Lebensgestaltungen ergeben, dass diese schon an sich, wie fern sie uns liegen mögen, zur mannigfaltigen bildlichen Behandlung reizen dürften. Wird sodann dem ersten Bande zunächst der zweite, mit der Darstellung des Kostüms der alten Völker von Asien, gefolgt sein, so wird sich u. A. schon eine völlig neue Weise der Behandlung altbiblischer Stoffe ergeben, — eine solche, die uns, ihren Mitteln nach, ungleich tiefer anmuthen wird, als die bisherige, in dieser Beziehung doch nur durchaus conventionelle Darstellungsweise.

Es ist so eben gesagt, dass bei jedem einzelnen Gegenstände die Werke (und die Stellen derselben) genau angegeben sind, welche seine Abbildung enthalten. Dem Bedürfniss der Anschauung sind somit durchweg die sichersten Wege bereitet. Nach dem Vorwort ist ausserdem aber noch die Herausgabe eines besondern kostümgeschichtlichen Bilderatlases, der unter der Redaction des Verfassers und mit steter Hinweisung auf den Text seines Werkes erscheinen soll, in Aussicht genommen. Es bedarf der Anführung der Gründe nicht, dass ein solcher den Nutzen und die Wirkung des Buches um das Doppelte erhöhen wird.

Das Werk kommt so sehr dem entschiedenen Bedürfnisse der ganzen Kunstwelt entgegen, dass dem Verfasser die Anerkennung und die Aufmunterung zur Fortsetzung seiner, allerdings zwar sehr schwierigen und gewiss sehr erschöpfenden Arbeit nicht fehlen kann. Bei den Vorarbeiten, die er bereits gemacht hat, dürfen wir dem Erscheinen der nächsten Bände in hoffentlich nicht zu ferner Frist entgegensehen.

Ueber die Construction der Maasswerke von Carl Stooss. Als Beitrag zur Förderung der gewerblichen Bildung herausgegeben von dem Gewerbeausschuss der Gesellschaft zur Beförderung gemeinnütziger Thätigkeit in Lübeck. Lübeck, 1853. 21 S. und XV Tafeln in kl. Fol.

(D. Kunstblatt 1853, No. 44.)

Einer der wesentlichen Factoren für die Gestaltung der gothischen Architektur ist die geometrische Combination. Die Lösung des Ganzen in die Fülle selbstberechtigter Einzeltheile und das Gegeneinanderwirken derselben, was aus dem System von Gewölbrippe und Strebepfeiler entspringt, hat hier, in Grundriss, Durchschnitt und Aufriss, ein strenges Wechselverhältniss geometrischer Bedingnisse hervorgebracht, das in ähnlichem Grade bei keinem andern Baustyle stattfindet. Wir wissen, dass diese Bedingungen bei dem Aufbau des gothischen Werkes selbst bis zu einer Consequenz durchgeführt sind, der das naive Gefühl des Beschauers manches Mal nicht mehr vollständig zu folgen vermag und deren letzte Punkte nur noch durch den nachrechnenden oder nachmessenden Verstand gewürdigt werden können. So beruht auch ein wesentlicher Theil der gothischen Ornamentik auf dieser geometrischen Combination. Sie hat dazu geführt, Umsäumungen, Theilungen, Füllungen mit so streng gemessenem wie zierlich buntem Formenspiele, dessen rhythmische Consequenz dem Auge einen eigenthümlichen Reiz zu gewähren im Stande ist, zu umkleiden. Es ist die Kunst des sogenannten Maasswerkes, die auf solchem Principe beruht.

Die geometrische Grundform des Ornamentes erhält ihre Belebung, ihre körperlich plastische Wirkung durch die Ausgestaltung (das Profil) der Gliederung, an und mit welcher sie sich entwickelt. Die Form dieser Gliederung beruht — so weit das Maasswerk überhaupt mit ästhetischem Gefühl behandelt wird — auf jenem vegetativ organischen Elemente, welches ein zweiter Hauptfactor des Gothischen ist. Sie empfängt durch die kehlenartig eingezogene Seitenfläche eine elastische Spannung, durch den Rundstab (der wenigstens bei Maasswerken von energischer Bedeutung an dem Hauptgliede hervortritt) die Andeutung einer mehr individuell architektonischen Kraft.

Doch wäre mit diesen Mitteln noch immer erst ein herbes und starres Ornamentwerk, — ein solches, dem das Spiel freier Grazie noch fehlt, gebildet. Andre Baustyle haben dies Fehlende in der Nachbildung des wirklich Vegetativen und in dessen Hinzufügung an die strenge Grundform zu erreichen gesucht, und auch der gothische Baustyl ist dem bei andern Theilen durchaus nicht fremd geblieben, hat das Vegetative in einzelnen Fällen auch in der That mit dem Maasswerk verbunden. Für das letztere aber hat er eine freiere Belebung vorzugsweise durch eine weitergeführte Bewegung der Linien und Formen zu schaffen gewusst, die wiederum auf den Grundsätzen eben jener geometrischen Combination beruht und die, obgleich sie nur die äussersten Endpunkte des Dekorativen betrifft, dennoch mit zu den markantesten und völlig ausschliesslichen Eigenthümlichkeiten der Gothik gehört. Die in der Bogenlinie des Maasswerkes schwingende Bewegung lässt einen Theil ihrer Kraft nach der inneren Seite her-

vorschiessen, der Art, dass dieses schwingend Vorscheissende, ohne neue Combinationen mit andern Theilen des Maasswerkes einzugehen, sofort wieder in jene Hauptbewegung zurückgezogen wird. So theilt und gliedert sich die Bewegung, säumt z. B. den Kreis mit kleineren Kreisansätzen (mit drei, vier, sechs, acht, zehn der Art), dass ein rosenartiges Gebilde entsteht, und tritt nicht minder an den aus Bogenstücken zusammengesetzten Figuren hervor, anderweitig ein Dreiblatt, Vierblatt u. dergl. bildend. Wie an der geometrischen Grundform, so haben diese Bogenzacken natürlich auch an den Formen der Profilirung, daran jene entwickelt sind, Theil. Die mittelalterliche Bauschule hat ihnen den, freilich nicht sehr ästhetischen Namen der „Nase“ gegeben. — Was solchergestalt sich bei dem aus Kreis- oder Bogenlinien gebildeten Maasswerk an graziöser Belebung entwickelt hat, wird sodann auch wohl auf die geradlinigen Combinationen desselben übertragen; doch bleibt in diesen, die des eigentlichen Schwunges entbehren, immer eine gewisse Starrheit und Kälte zurück.

Für die mannigfachsten Zwecke ist dies Maasswerk verwendbar. Das Grundprincip seiner Bildung ist stets ein bestimmt einfaches, aber die Combinationen sind unzählbar. Für die Auswahl der Combinationen wird der künstlerische Geschmack entscheiden müssen; (denn allerdings können sie unter Umständen sich auch zu minder gefälligen Formen zusammenfügen.) Für die Art der Verwendung wird daran festzuhalten sein: dass das Maasswerk vor Allem einen integrirenden Theil des gothischen Baustyls bildet, hervorgegangen aus den ihm eigenthümlichen Combinationen geometrischer Gesetze, im Einklange mit diesen, und in seinem eigentlichen künstlerischen Zwecke nur durch den Rückblick auf die Gesamtheit jener Gesetze verständlich. Wo man heutiges Tages aufs Neue gothisch baut und in solcher Bauweise den Formenausdruck auch für das geistige Gefühl unsrer Zeit gefunden zu haben meint, wird die ornamentistische Form des Maasswerkes ihre widerspruchlose Stelle finden. Anders dürfte es sein, wo die Ueberzeugung von der Zeitgültigkeit des gothischen Styles nicht auf denselben festen Fundamenten beruht. Es wird in Erwägung zu nehmen sein, ob bei der Anwendung abweichender architektonischer Elemente eine Ornamentik, deren Spiel durchaus jenen strenger gemessenen Grundgesetzen folgt, die ganz entsprechende Stelle finden kann. Es wird dabei zunächst wenigstens auf eine sehr vorsichtige Verwendung ankommen. Indess leben wir einmal in der Zeit einer grossen Vermischung der Style, wie sie die Geschichte der Baukunst früher nie gekannt hat; es scheint, als ob unsre Zeit erst dann gründlich weiter gedeihen werde, wenn sie die Menge dieses Vorliegenden wahrhaft bewältigt und verarbeitet hat. Es wird daher Alles, was zu solcher Bewältigung des Einzelnen Gelegenheit giebt, willkommen zu heissen sein.

Dahin gehört das in der Ueberschrift genannte Werk, welches ein praktisches Lehrbuch für die Construction der gothischen Maasswerke ausmacht. Es ist meines Wissens kein Werk vorhanden, welches diesen, in sich abgeschlossenen Gegenstand in ähnlich gründlicher, verständlicher und umfassender Weise behandelte, welches ebenso sehr zur sichern Auffassung des Gegebenen, als zu selbständig neuen Compositionen anleitete. Der Verfasser beginnt zweckmässig mit der Construction der einfachen geometrischen Grundfiguren, der Lehre von den Profilirungen, der Bildung jener „Nasen“, und entwickelt sodann in einer reichen Folge von Beispielen — seine Bildtafeln enthalten im Ganzen 183 Nummern — die

verschiedenartigen Weisen der Combination. Zeichnungen und Text bieten eine eben so klare Belehrung, wie erschöpfende Uebersicht. Es ist ein Lehrbuch für diese ausschliesslich geometrische Ornamentik, das vollkommen geeignet erscheint, sowohl in den Schulen, welche zur kunstgewerblichen Ausbildung bestimmt sind, als beim Selbstunterricht mit bestem Nutzen verwandt zu werden, und das nicht minder dem Kunsttechniker beim eignen Schaffen, durch die grosse Anzahl seiner Beispiele, vielfachen Vortheil gewähren wird. Es darf ebenso auf die Anerkennung des oben bezeichneten, wenn auch durch tiefere Voraussetzungen bedingten Standpunktes rechnen, wie es zugleich der völlig unabhängigen ästhetischen Betrachtung ein dankenswerthes Material liefert.

Alterthümer und Kunstdenkmale des Erlauchten Hauses Hohenzollern. Herausgegeben von Rudolf Freiherrn v. Stillfried. Neue Folge. Lief. 1 und 2. Berlin, 1852, 1853. Fol.

(D. Kunstblatt 1853, No. 47.)

Von dem schönen Unternehmen, welches der vorstehende Titel bezeichnet, liegt in diesen Heften, nachdem die frühere Folge mit dem fünften Hefte abgeschlossen, ein neuer Beginn vor. Die neueren Forschungen auf dem Gebiete der Hohenzollerischen Vorzeit haben den Gesichtskreis erweitert, Denkmäler derselben sind in reicherer Fülle zugeströmt. Dem entsprechend tritt die neue Folge des Werkes mit umfassenderem Plane, in noch mehr durchgebildeter künstlerischer Behandlung auf. Die historische Seite des Unternehmens zu würdigen, liegt ausserhalb des Bereiches, den das deutsche Kunstblatt vertritt; wir sind nur auf die Betrachtung der künstlerischen Seite desselben angewiesen; wir finden indess auch hierin Stoff zu mannigfacher Belehrung und Gelegenheit zu voller Anerkennung.

Die bildlichen Darstellungen, deren jedes Heft, ausser dem neuen Haupttitel und neben dem erläuternden Texte, sechs Blätter enthält, sind Lithographien, theils Kreidezeichnungen mit Tondruck und gelegentlicher farbiger Angabe, theils eigentlicher Farbendruck. Sie sind nach Originalen von S. H. Jarwart gefertigt und lassen durchweg eine vollkommen meisterhafte künstlerische Auffassung erkennen; die Uebertragungen auf Stein sind von A. Klaus tüchtig ausgeführt. Der Druck ist im königl. lithographischen Institut zu Berlin besorgt und entspricht ebenfalls den zu machenden Anforderungen.

Die einzelnen Blätter sind in bunter Folge geordnet. Wir geben eine flüchtige Uebersicht des Inhaltes und reihen sie nach Bezügen der künstlerischen Entwicklung aneinander.

Alterthümlichstes Interesse gewährt die Darstellung der Reliefsculpturn, welche sich in der Lünette über dem Portal der ehemaligen Klosterkirche von Alpirsbach im Schwarzwalde befindet. (Ueber diese Kirche finden sich in einem Hefte der ersten Folge die näheren Mittheilungen.) Die

Sculptur enthält das Bild des unbärtigen Salvators in der Mandorla, die von zwei schwebenden Engeln getragen wird; rechts und links kniend Anbetende. Die Arbeit gehört, wie die Kirche selbst, ohne Zweifel dem Schlusse des elften Jahrhunderts an und ist in der scharfstylistischen Strenge der Gestalten und namentlich der Gewandungen, auch in den Ornamenteinfassungen des Ganzen, für den Charakter jener Epoche höchst bezeichnend. Die Andeutungen von Färbung und Vergoldung sind auf der Abbildung wiedergegeben.

Von Grabsteinen sind zunächst zwei des vierzehnten Jahrhunderts zu nennen: der mit seltener Schönheit gearbeitete, auch in Betreff des Kostüms interessante des Grafen Otto von Orlamünde, in dem Orlamündischen Kloster Himmelkron, und der seiner Gemahlin, nachmaligen Aebtissin des Cistercienserklosters Himmelthron bei Nürnberg, Kunigunde, in der jetzigen Pfarrkirche dieses Ortes. Die Gräfin ist die gespenstische „Weisse Frau“, die die Sage noch bis heute im Brandenburgischen Hause wandeln lässt. Beigefügt sind die Siegelbilder des Grafen und der Gräfin, das letztere ein seltenes und für die Kunsthöhe des vierzehnten Jahrhunderts sehr bezeichnendes Meisterwerk.

Ein anderer, in ziemlich ansehnlicher Dimension dargestellter Grabstein ist der der Kurfürstin Anna von Brandenburg, zweiten Gemahlin Albrecht Achills (gest. 1512), der sich in der Kirche von Heilsbronn in Franken befindet. Die in weite Gewande gehüllte Gestalt hat zu ihren Füßen drei Löwenhündchen; die ornamentale Umfassung des Steines ist mit reichem Wappenschmuck ausgestattet. Die Arbeit ist in dem einfach charakteristischen deutschen Style der Zeit gehalten, mit noch eckig gebrochener Gewandung, dabei aber in ebenso ernster Würde, wie mit ungemeyner Zartheit, in Gesicht und Händen, durchgeführt.

Ebenfalls in der Kirche von Heilsbronn befindet sich das Grabmonument des Markgrafen Georg Friedrich, der im J. 1603 gestorben war. Es ist ein Sarkophag, dessen Deckel die lebensgrosse Portraitfigur des Fürsten enthält, während an den Seiten desselben die Statuetten von acht seiner Vorfahren, Personen, die im vierzehnten Jahrhundert und zu Anfange des funfzehnten gelebt hatten, befindlich sind. Die letzteren werden auf zwei Blättern vorgeführt. In diesen ist mit Feinheit und Bestimmtheit der spätgermanische Styl jener älteren Epoche, ohne Zweifel nach vorhandenen Originalsculpturen, nachgebildet worden, — ein sehr merkwürdiges Beispiel, dass man in der Renaissance-Epoche des siebzehnten Jahrhunderts auf die mittelalterlichen Typen, mit denen man im Uebrigen entschieden gebrochen hatte, unter Umständen doch, und zwar in treuer Hingebung, zurückzugehen geneigt und vermögend war. Nur in der Behandlung der Köpfe scheint die grössere Freiheit der jüngeren Zeit nicht vermieden zu sein.

An Werken der Malerei wird der ritterliche Minnesinger, Graf Albrecht von Heigerloch, in einem Facsimile des Kampfbildes, welches ihm in den Gemälden des Manesse'schen Minnesinger-Codex gewidmet ist, vorgeführt. — Dann eine eigenthümliche Malerei auf ornamentirtem Goldgrunde, aus der St. Gumpertskirche zu Ansbach, welche den Kurfürsten Albrecht Achilles von Brandenburg mit seinen Grosswürdenträgern darstellt. — Ferner das Portrait des Kurfürsten Joachim I. von Brandenburg, nach einem Gemälde von Lucas Cranach vom J. 1529, welches neuerlich durch Hrn. Jarwart in der gegenwärtigen Kanzlei-Bibliothek zu Bayreuth auf-

gefunden wurde. Es ist, ausser einer flüchtigen Dürer'schen Profilzeichnung (im Kupferstichkabinet des Berliner Museums) und einer Medaille, das einzige authentische Portrait dieses Fürsten. Bekannt war dasselbe bisher nur durch einen danach gefertigten, sehr mangelhaften Kupferstich im „Brandenburgischen Ceder-Hain“ von J. W. Rentsch. Die Originalität des Bildes, die auch aus der sorgfältig durchgeführten Lithographie hervorleuchtet, scheint in keiner Weise zweifelhaft.

Endlich sind noch die getreuen Facsimile's zweier Urkunden des dreizehnten Jahrhunderts und ihrer Siegel und zwei in mittelalterlicher Classicität von Jarwart componirte Ahnentafeln anzuführen. Ihnen reiht sich das ebenso meisterhaft componirte und in leichter geistvoller Technik ausgeführte Titelblatt an, welches die neue Folge des Unternehmens würdig eröffnet.